

műút

Minerva baglya is alkonyatkor kezdi meg
a röptét / Hegel ellen / egy üveg bort, egy
zacskó fűgét / „Hadarok, tudom, hogy
hadarok..” / A hurrikán mindenképp
túlzás / az olvasó pedig didereg a
szellőkések közepette / „Give him a
hand” / Nem keressük az okokat.

műút

3 | szépírás

6 | szépírás

9 | szépírás

12 | szépírás

14 | szépírás

16 | szépírás

20 | szépírás

22 | szépírás

26 | szépírás

30 | szépírás

32 | szépírás

36 | szépírás

40 | képzőművészet

44 | film

48 | horror, weird

52 | horror, weird

58 | horror, weird

60 | tanulmány

65 | kritika

67 | kritika

70 | tanulmány

81 | kukorelly

83 | kukorelly

90 | kritika

92 | kritika

97 | képregény

Sajó László: egy miskolci nap (részlet egy haikuregényből)

Deres Kornélia: Drasztikus torzó; Izmos

Kukorelly Endre: Ó, alt, öreg, ős, régies (Regényrészek)

Lukács Flóra: Tavasz, nyár, ősz, tél; A testről; Sziget

Németh Gábor Dávid: Kamillakényszer; Áfonya

Hegedűs Ágota: akkor már negyedszer

Oláh András: mióta kizártalak; megkarcolva

Piros Vera: Egyismeretlenes

Elter András: Foltos

Pege Ibolya: anafilaxia; ignoro

Szentlélek-Szabó Ágnes: Trabant, Fiat, filodendron

Schmideg Ádám: Eljutni a harmadikra

Cséka György: Hegel ellen — széljegyzetek Baranyay András munkáihoz

Juhász Tamás: Nincs mit szépíteni: globalizáció és rasszizmus Raoul Peck *Irtsd ki mind a vadakat* című dokumentumfilmjében

Szabó R. Ádám: Rémfilmek a nagymama házából — A kortárs magyar B-horrorfilmekről

Somogyi Gyula: „Ablakok máshová” (*Légszomj. Kortárs magyar horror- és weirdnovellák*)

Gregor Lilla: Hc Svnt Dracones (*Rémesen népszerű. Szörnyek a populáris kultúrában*)

Szemes Botond: A digitális bölcsészet mint kódfejtés — A nyelv statisztikai vizsgálatának hagyományáról

Zelei Dávid: Az irodalom légyszívű motorja (Károlyi Csaba: *Pompás hely*)

Deczki Sarolta: Az emancipáció felé (Gács Anna: *A vágy, hogy meghatódjunk*)

Kőszeghy Ferenc: Az ízléscement megkötött

Nagy Csilla: Minerva baglya a kertben (Kukorelly Endre: *Istenem, ne romolj*)

Szirák Péter: Kukorelly „természete” — A strand, a kert és az ismeretlen

Zöllner Anna Júlia: Szikár hangok a szélviharban (Katona Ágota: *Kezdetben, mégis vihar*)

B. Kiss Máttyás: Növényi erőszak (Normal Gergely: *Körletellenőrzés*)

Hollerbach Emil: A szép határ

2021080

műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: B. Kiss Mátyás (1993, Veszprém) az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Baranyay András (1938–2016, Budapest) képzőművész · Cseka György (1972, Budapest) esztéta, kritikus · Deczki Sarolta (1977, Debrecen) kritikus, irodalomtörténész · Deres Kornélia (1987, Miskolc) költő, színháztörténész, egyetemi oktató · Elter András (1985, Budapest) információbiztonsági tanácsadó · Gregor Lilla (1994, Albany) a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok doktori iskola hallgatója · Hegedűs Ágota (1966, Székesfehérvár) író, költő · Hollerbach Emil (1990, Budapest) költő, grafikus · Juhász Tamás (1966, Budapest) irodalmár, egyetemi docens · Kőszeghy Ferenc (1996, Budapest) ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, újságíró · Kukorelly Endre (1951, Budapest) író, költő · Lukács Flóra (1994, Budapest) költő · Nagy Csilla (1981, Balassagyarmat – Kassa) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, oktató · Németh Gábor Dávid (1994, Budapest) költő, szerkesztő, újságíró · Oláh András (1959, Hajdúnánás) író, költő · Pege Ibolya (1987, Budapest) költő, egészségügyi asszisztens · Piros Vera (1971, Budapest) prózát és verseket ír · Sajó László (1956, Sátoraljaújhely) költő, író · Schmideg Ádám (1968, Budapest) IT menedzser · Somogyi Gyula (1979) kritikus, irodalomtörténész, kultúra- és médiakutató · Szabó R. Ádám (1989, Gyergyószentmiklós) filmkritikus, operatőr, vágó, író · Szemes Botond (1994) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Szentlélek-Szabó Ágnes (1990, Miskolc) marketing és kommunikációs szakértő · Szirák Péter (1966, Debrecen) egyetemi tanár, a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója · Zelei Dávid (1985, Budapest) kritikus, szerkesztő · Zöllner Anna (1993, Budapest) rendezvényszervező

Képanyagunkat **Baranyay András** képzőművész munkáiból válogattuk.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szép-mesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő; Művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Felelős kiadó; Képanyag: **Kishonthy Zolt** (kishonthy@muut.hu) · Szépirodalom; Képregény: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (tellinger.andras@gmail.com.) · Kritika, esszé; Olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda** (vasari.melinda@muut.hu) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Alapító-főszerkesztő (2007-2019): **Zemlényi Attila** · **Előfizethető: Szép-mesterségek Alapítvány** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com · 3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906; előfizetési igényét a megadott e-mail címen jelezzel!) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámára, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft. Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · **Műút portál: www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bárany Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zolt**, **Mezei Gábor**, **Tellinger András**, **Vásári Melinda**.

A Műút támogatói:



SAJÓ László

egy miskolci nap (részlet egy haikuregényből)

reggel citromos
tea pirítós kenyér
margarinnal most

fokhagymával nem
lehet majd este apu
a hivatalba

anyu és öcsém
egy iskolába a szak-
középbe én gyors

reggeli de a
tea forró szürcsöljük
szokol rádión

kossuth friss hírek
nem vagyok friss apuék
kávét is isznak

állva sietni
kell anyuéknak szemben
a sulis engem

apu kocsival
elvisz de ha nulladik
óra van torna-

mehetek busszal
hétre nagyon utálom
esőben ősszel

télen a ködben
pedig focizunk egész
órán álmosan

bóbiskolok a padban szomszédomb megbököszólítottak az

elnöki tanács ez volt feladva örül az osztály ma több

felelő nem lesz kicsengetésig tart míg ezt eldadogom

ebéd a menzán
ha hétfő akkor gulyásleves és bukta

hétfőn legalább tudjuk milyen leves ha kevés is a hús

a buktában a lekvár kedden főzelék hússal fasírttal

sok zaftot kérek és sok kenyérral a tök-főzelék kapros

de eszem apu mondása *mindent meg kell enni!* várom a

paradicsomos káposztát és a rántott húst nincs mindig csak

otthon vasárnap már amikor nem betyárkrumpli apunak

ifjúságom grízgaluskái ünnepi levesben úsznak

pénteken nincs hús a menzán eddmegleves és mákos tészta

pedig senki se böjtől vagy legalábbis nem tudok róla

iskola után otthon tanulok szól a kívánságműsor

kettőtől ötig megjön öcsém tálcára pakolja a fél

hűtőt ő is a menzai kosztot nézem felfütyülnek hogy

menjünk focizni mennék holnap dolgozatírás leszólok

a balkonról *most nem jó!* nem engedem le öcsémet se ha

már én se persze hisztizik és bosszúból nem tanul és ki-

kapcsolja *zavar!* a rádiót ezért egy kicsit verekszünk

testvériesen megjön anyu apu *mi történt ma? semmi*

este elfutok
a józsef attila könyvtár a lakó-

telepen nem sok vagy negyedóra el a dühöngő előtt

már nem fociznak a húszemeletes az öngyilkosoké

nyitva van a szentpéteri kapu rajta ugorjatok a

megyei kórház voltam itt is balra fönt a könyvtár fénye

az ablak alatt fa folyóirattartó végiglapozom

az irodalmi lapokat *alföldtől a vigiliáig*

állva már zárnak visszafutok fürdök a vacsorához szól

a szokol *szabad európa* szabad nem szól apu ők bent

tévéznek néha a krimire én is be-megyek tálcával

kenyér túróval fullaszt iszom citromos teát anyu nem

szól ne morzsázz le! a könyvszekrény üvegén a bútorfényen

látom magam a családot öcsém a nagy íróasztalnak

dőlve a padlószőnyegen ül apu a fotelban anyu

már lefeküdt én a másik heverőn a *derricknek* vége

ki a tálcát el-mosogatok öcsém a kétszemélyes ki-

hajtható nagyon utálok! kanapén meg-ágyaz mikor lesz

saját ágyam még kimegyek a balkonra *megfázol gyere*

be azonnal! fel-ébredt anyu elaludt a krimi végén

az avasi ki-látó már nem látszik a ködben és a hús-

emeletes sem csak a huszonnégyes busz bekanyarodik

itt mindig köd van mint londonban nem voltam nem leszek maradt

ez a miskolci a bükk felől jön belém lefekszem holnap

is elfutok a könyvtárig ugyanazok a lapok megint

ugyanaz a köd október *amerika hangját* hallgatom

Drasztikus torzó

Végigkúszom ezen a nyáron is. Fejjel előre, nyitott ujjakkal, talajba kapaszkodva. Cementes mutatvány, keresztülszúr a beton zúzaléka. Jobb lenne persze ezt is abban a védett teremben, sötét párnák között, ahol ütni tanultam.

Fojtás és kitörés. Értened kell, ez nem csupán technika, ez a családtörténet. Bennem érnek össze, szürke szőnyegeken, ujjfoltokban a halovány bőrön. Lila és zöld zúzások. Te úgy ejtenéd, foltok. Kiforgatom az agressziót, ki ebből a púderszín pokolból.

Kússz az ár ellen. Izmaid istenek. Nő vagy elhal, amire teher kerül. Miért csak akkor jutok eszedbe, amikor verekszem?

DERES Kornélia

I z m o s

Vánszorog bennem ez az alvás, hideg tagokkal.

Belül némi áradás. A hurrikán mindenképp túlzás, ne bízd el magad. Csak a fejem dobog, belül csarnokok nyílnak, túl tiszták és átlátszóak. A szemöldöksont mögött megy a tátogás az ablaktalanságba. Hagyd, hogy meghasson a mantra.

Vattával bélelem ki a szűk szobát, ahová aludni hívtak. Nevezd életvezetési tanácsnak.

Beugrik, a múltkor arról beszéltél, hogy kirúgtad valaki szívét a helyéről. Nem lep meg. Látom, hogy izmos a lábad. Félkörívben csattan az ostor. Ez kell nekem is, izmos kis harag, kifordítani a befelé harapót.





Ó, KUKORELLY Endre
ALT,
ÖREG,
ŐS,
RÉGIÉS

Regényrészek

„Ülök egy nő szagában”
Gottfried Benn

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Shakespeare: *Macbeth*

(1986) ((C))-vel egy irodalmi est után ismerkedtek össze, ahol mások mellett (K) is felolvasott három vagy négy verset. A rendezvényt a fiatal művészek klubjának nevezett intézményben tartották, amit azért hozott létre a rendszer, hogy a még saját maguk számára sem átlátható okokból, kiszámíthatatlanul izgő-mozgó fiatal pesti művészértelmiséget egyben láthassák. Egy klub az konkrétan *egy* klub, nem volt más. Vagyis az öregeknek is volt *valahol*, meg volt ez, és kész. (K) pontosan tudta, hol van az a másik, *ez a valahol pusztán* annyit tesz, hogy azt semmibe vették. A klub akkoriban nagyjából mindig tele volt, annyira, hogy este nyolc után már komoly sor is keletkezett a bejáratnál, és csak akkor engedtek be újakat, ha néhányan leléptek. De nemigen ment el senki, nem volt hova. Haza? Persze, haza lehetett menni, ha elegend lett a füstszagból, mások kipárolgásából meg az indokolatlanul heves nyüzsgésből, de minek mentél volna haza. Hazament, aki hazament, (K) is szépen hazabandukolt, ha már elege lett, és elég sokszor elege lett. Előbb-utóbb mindenki hazamegy vagy meghal. *Hemzsegték a lányok*, ezt a mondatot Kierkegaard csábító-naplójából vettük. A fordító eltalálta a szavakat, van olyan szöveg, vannak olyan fordulatok egy szövegben, amik aztán nem mennek ki az ember fejéből, főleg, ha az ember különböző okokból, a szörnyeteg ürrel szembeni riadalomból, a fejét mondatok kreálására használja. Vagy például hiúság. Pénzkereset. Munkakerülés, nagyravágás, mások elismerése utáni vágyakozás, Nobel-díj, csajozás. Vénusz kölcsönadja övkendőjét, a kecsesség, a kellem jelét Hérának, aki ezzel bájolja el Zeust Ida hegyén. Ha nem mozdul, *csak* szép. A mozdulat bájos. A csípő mozdulata, a nyak mozdulata. Mentek az Andrásyn, és (K) átfogta ((C)) derekát. ((C)) hagyta. (K) pedig lassan a lány csípőjére csúsztatva a tenyerét. Aphrodité öve.

(1965) Volt a Fuksz. Akivel (K) először gyűjtött rá egy cigaretára a Fukszék házában, a pincebejáró előtt. Falusra magyarosított a Fuksz apja. Ő *volna* a barátod, kérdezte (K)-t az anyja, amikor a Fuksz egyszer feljött hozzájuk. Nem amikor feljött, hanem amikor a Fuksz már nem volt ott. (K) erre nem tudott mit mondani, Bajnóczy a barátja, Fuksz nem, osztálytársak, és a Fuksz nagyon barátkozni akar, de (K)-nak ez valahogy sok. Akkor, ezzel a Falussal kapcsolatban hallotta először (K) azt, hogy zsidó. Hallotta máskor is, a Loliéktól a csütörtök esti bridszparti előtt, de az csak úgy elhangzott. Igaz, hogy sokszor hangzott el. De nem konkrétan valakivel kapcsolatban mondták, hogy zsidó, hanem általában. Hogy a zsidók így meg úgy. Ez meg az.

(1989) Jóska a kapuban álldogál. Néz. Vár, de nem valamit vagy valakit, hanem csak vár. (K) kilép, majdnem összeütköznek. Siet, nem ér rá a Jóskára, de Jóskát nem lehet csak úgy faképnél hagy-

ni. Tehát (K) megáll, és beszélget. Mond valamit, hallgatja, amit a Jóska mond. Aztán otthagyja. Jóska könyököl az első emeleti ablakukban, az első emeleten. Az ablak a Szondyra néz. Rákiabál (K)-ra, nyilván azt hiszi, ez vicces. Az ablakuk a Szondyra néz. Az ablak, és az ablakban a Jóska. (K) összerezzen, dühös lesz, ez hülye, baszd meg, mondja az orra elé. Nyilván nem hülye, (K) tudja, hogy a Jóska nem hülye, mégis lehülyézi magában. Elég hülye amúgy. Csak úgy faképnél hagyja, lehet vagy nem.

(1966) Lát különbségeket. Ez jobb annál, az ennél, látja pontosan, őt nem lehet becsapni. Tuti lát, gondolja. A jóisten nem csapja be, és ha a jóisten becsapja, akkor nem csapja se senki, csak a jóisten. Ez finom, az vacak, az még elmegy, látja, válogat, abbahagyja, otthagyja. Kiveszi a legszebb almát. Kiveszi a legnagyobb zöldalmát egy tálból, beleharap, savanyú. Körülnéz, hogy hova tegye. Leteszi egy tálcára, talán nem vették észre. A szájába került darabot elrágja és lenyeli. Nem finom.

(2010) Jóska pizsmog. Bálint pizsmog. Pizsmog, de már négy órája pizsmog. Ha nézed, az nem jó, mert nem tíz percig nézed, és nem látsz semmit. Nézi direkt tíz percig, tehát nem másfél percig, és semmi. Nem halad. Egy atommag se megy odébb. Tíz perce nézi, innen odament, onnan ide. Visszajött. De minek ment odébb? Ja, és kis dramaturgiai érzékkel tudható, hogy most az jön, hogy viszont egyszer csak kész van az, amihez hozzáfogott. Tényleg ez jön, kész van, és kész.

(1999) Kinyitja a hűtőszekrényt. Nézi, mi van, becsukja. Van benne ez-az, de semmi olyan. Kinyílik magától az ajtó, valami rosszul van bepakolva. Keresztben áll egy zsírpapírba göngyölt puhább dolog, (K)-nak nincs kedve megnézni, hogy mi a fene az. Valami döglött úgy. Aztán mindenféle érdektelen, megjegyezni nem érdemes dolgot csinál, mint Wotan, amikor nem akarja megoldani az ügyeket.

(2011) Egy *halom* ember. Olyanok, mintha sódert szállító kamionok platójáról döntötték volna ki őket az országút közepén a betonra. Úgy lóg mindene mindnek. Líg-lóg. Himbálja magát. Himbálja a karját, a másikkal a mobiltelefonját fogja a füléhez. Félhangosan beszél maga elé ez a sok sóderkupac. Vannak egész csinos sóderkupackák is. Látszik rajta, hogy siet, beszél, azt is sietve teszi, mutogat, képeket vág, nem törődik azzal, hogy mások is látják. Nem veszi észre. A telefonálás intim dolog, utcán, mindenki előtt telefonálni is az, és ezt úgy oldja meg, hogy nem vesz tudomást semmiről. Annyira telefonál egy nő, hogy nekimegy egy szembejövőnek, és látszik, hogy észre se veszi.

(1966) Valahogy ez itt mifelénk kisebb. Vagy nagyobb, mint ahogy kéne. Kisebb vagy nagyobb, vagy ráncos. Kevés, kopotás, zörög és fakó. A Keleti pályaudvar vasszagú. Vas és vizelet. Westbahnhof, München-Hauptbahnhof, más színek, más illatozás, (K) különbnek lát mindent. Szébbnek. Sokkal, de sokkal

szébb. Ez rossz érzés. Színes az egész, jó szagok, sokkal jobb szagok, az esőnek is más szaga van. A megázott embereknek is jó szaguk van a villamosban. Van kóla, de veszélyes, csak keveset szabad inni belőle. Egy pohárral. (K) érzi a hatást. Az amerikai sportolók kokakólámámorban fetrengenek. Érzi a mámort. Vagy valami hasonló. Nem te döntöd el, hogy érzel-e valamit, azt meg végképp nem, hogy mit érzel.

(1976) Karácsonykor karácsonyfaillat van. Fenyőillat, de csak ha a legolcsóbb fajta lucfenyőt veszed. A lucfenyő átillatozik a másik szobába, beillatozza a lakást. Hülyeség ezüstfenyőt venni karácsonykor. Mindenféle fajta van, például cukorsüvegfenyő, vagy törpe spirál tuja, de a legjobb egyszerűen lucfenyőt venni, annak átütő a szaga. Ha a szomszéd szobában alszol, akkor is érzed, és még viszonylag olcsón kijössz. Még viszolyogatóan olcsón is. A konyha süteményillatú. Kalácsillat, szerelmeslevél illata. Bekattansz a szerelemtől. A szerelmes belesüti a szívét a szerelmeslevelébe. Ott van a szíve. Meghal, kifekszik, aki szerelmes. Lefekszik az ágyban és hallgat. (K) fekszik az ágyon. Valószínűleg bejön mindjárt az anyja, és valószínűleg meg fogja kérdezni, hogy mit csinál. Hát nem szerelmes. Hát hogyhogy mit, anyukám, hallgatok. Azt csinálom, hogy hallgatok, nem látod? Hallgatok, válaszolja neki. Ha így fekszik, nem látja az ajtót. De mit hallgatsz? Na erre kéne valamit felelni.

(1970) Hülyéket vizsgálnak így. Méricskélnek. Le kellett hajolni, seggel fölfelé. Simán beválsz. Az volt a kérdés, hogy mi a szakmája. (K) válaszol, mond valamit. Nincs. És mit akar csinálni, kérdezte a tiszt. Nem nézett (K)-ra. Én? Maga hát, miért, mit gondol, ki a faszom! Valahová csak nézett, nyilván, (K) nem látta, hogy hová. Mondta a tisztnek, hogy mit, erre az rámeredt, és elkezdett üvöltöni, hogy ő nem azt kérdezte. Haza akarok menni. Mi van, mondta a tiszt váratlanul halkán, aztán megint kiabálni kezdett, komikusan mérges képet vágott, és amikor fel (K) akart egyenesedni, ráüvöltött, hogy maradjon csak úgy. A tányérsapka a tarkójára csúszott. (K) előrehajol, a gatyája a bokájánál, lila képpel üvöltöznek a háta mögött. Hazament. Otthon széjjelnyomott egy rovar. Kevés anyag volt a rovarban. Milyen kevéske anyag van benne, gondolta. Nekizuhogott az ablaknak, rátette a papucsát, recsegett, kalimpált a rovar, kijött belőle egy kis valami.

(1959) A pap beszélgetett velük. A telepi fiúkkal, és (K)-val is, aki nem telepi. A telepi fiúk ministráltak, (K) nem. Nincs kiképezve, nem tudná, mit hogyan, ezt nagyon szégyellte. Ő miért nem ministrál. Nem volt kedve hozzá, hogy ministráljon, de irigyelte a fiúkat. Nincs kedve, és irigykedik.

(2008) ((C)) megtalálja (K) szövegét. (K) Svájcban van, nem vitte magával a komputert. Összepakolja, aztán nem viszi magával. Nincs a sapkája a kabátzsebében, visszajön a lifttől. Benyit. ((C)) az ajtónál áll, mosolyog, úgy csinál, mintha csodálkozna

azon, hogy (K) megérkezett. Már meg is érkezett, nem csak a lépcsőházból fordult vissza. Mégse mész, kérdezi. Szerinted elvigyem?, bök (K) a komputer felé. Munkamánia, ugyebár, mondja kedvetlenül ((C)), és most úgy tűnik, egy pillanatig komolyan gondolta, hogy (K) nem utazik el. (K) a legszívesebben nem menne sehova, ezt napok óta mondogatja, óránként elmondja, szinte hajtogatja, kurvára nincs kedvem, satöbbi, ((C)) nem reagál, neki volna kedve. El se hiszi. Na jó, mégsem viszem, ki fogom bírni, dönti el hangosan. ((C)) ül az ágyon. Áll az ajtóban, megvárja, amíg (K) elindul lefelé a lépcsőn a harmadikról. Tudja, hogy most már nem jön vissza. Megvárja az első üzenetet a messengeren, majdnem lekéstem, évekig nem jött a troli az eső miatt, azonnal válaszol, mondtam, hogy kiviszlek, látod!, aztán (K) komputeréhez megy és benyomja. Kinéz az ablakon. Tényleg esik, de nagyon. Egyben jön le a víz. Vitt ez esernyőt?

(1986) A hévmegálló melletti árokban egy kutya hullája hever. Legalábbis úgy látszik. (K) úgy látja. Fekete, szabálytalan formájú csomag. Nincs bűz, avart égetnek, felénk száll a füst, errefelé nyomja a szél. Vagy mégis, mintha volna *alatta* valami szag is. ((C)) ül a padon, kényelmetlenül hátrafelé fordulva nézi a csomagot. Az egy kutya, mondja. Érzem. Bóddler. Egy idő után már tudod, hogy mi a jó, úgy értve, hogy egyből megkülönbözteted a jót a nem jótól, és még csak össze se cseréled azzal, hogy *neked* mi a jó és rossz.

Tavas, nyár, ősz, tél

Idén nem nyíltak ki a kankalinok.
 Mikor arcomat a kirakatüvegnek nyomom,
 az aranyhalak kétségbeesnek az akváriumban.
 A játéktermekben egy agyag lófejet keresek,
 neked akarom hazavinni.
 Táncoló, programozott robotok mellett
 egy neonszínű öngyújtó lángja világítja
 a szembejövő nőket. Nyakukon gyümölcstillattal,
 festett hajjal, frissen fürödve mennek a mesterséges fénybe.
 Leveszagú kifőzdék, az eget kitakaró óriás kivetítők,
 plakátok, amiken telefont, fidget spinnert
 vagy sex shopokat reklámoznak,
 ólomkatonák, képregényboltok, eleven manga figurák,
 fröccsöntött narai szarvasok, vodkában tartósított kígyók között
 meg akarom találni azt a vasajtót,
 amin keresztül hat évvel ezelőtt
 lejutottunk valahová,
 ahol tavasz volt, nyár, tél és újra tavasz.
 Veszek egy üveg bort, egy zacskó fűgét,
 mire elfogy, talán kitalálom, merre akarok eltévedni.

LUKÁCS Flóra

A testről

Kihez szóljak, mikor mellkasomban lángol
 egy fügefá gyümölcse, mikor a bordák átütnek a bőrön,
 ami már csak áttetsző, homokszínű
 hártvaként takarja belső szerveim.
 Veszett kojotként vicsorgok,
 kinyúlt, fakó alsónadrágban,
 kitekert végtagokkal, hátrafeszített nyakkal,
 hallgatom, ahogy nőnek a kövirózsák,
 ég a torkom, mintha áramot nyeltem volna,
 remeg a gyomrom, sűrűbb a vérem,
 a hasam világít, mint a tintahalak a Japán tengerben,
 a fejemet egyre szorosabbra húzott abroncsként
 tekergő kígyók szorítják,
 egyszerre nyálkás és kemény a testük,
 körmeim felhasadnak, kinyílnak az utolsó ujjpercek,
 mint sötétlila orchideák.
 Félnem kéne, sírnom és tenyeremmel letörölni
 arcomról a taknyot, a könnyet, a nyálat,
 de nem félek, mert érzem a testem,
 mert van, ami fáj.

Sziget

Egy szigeten sétálunk, ahol a fák törzsét
 a felfutó borostyán szorítja,
 ahogy az ing a koszos tüdőd.
 Tétován lépkedünk, rugdossuk a sápadt köveket,
 egy szót se szólsz, egy szót se szólok,
 kutyák gázolnak a vízbe,
 az uszadékfákból faragott állatok
 fenyegetően vicsorognak,
 miközben a hullámok ütemesen csapkodják lábaikat.
 Tehetetlen vagyok a vakító késsel szemben.
 Lerúgom a cipőm és térdig gázolok a folyóba,
 az iszapba fúrom az ujjaim.
 Te a kavicsok közt megtekered
 és elfüstölöd a vákuumba ragadt percek.
 Sose tudtad, mit kezdj a kezeiddel,
 ha nem volt konkrét tevékenység, ami lekösse őket.
 Úgy indulok feléd, mint a csatakos lovak,
 elnehezült, halszagú farmernadrágban,
 felhúrom a cipőt és a gyökerekbe kapaszkodva
 felmászunk egy félig kész téglaházba.
 Követsz a beton lépcsőkön oda,
 ahonnan véraláfutás-színűnek látszik a horizont.
 A tetőgerendáról egy kötélrészlet lóg,
 lecsomózom, a csuklómra kötöm,
 hajnalig iszunk egy padláson.
 Mindketten valaki másra gondolunk.

NÉMETH Gábor Dávid

Kamillakényszer

Elvadultak a kamillaföldek. Repedezett oltárkövek szétszórva rajtuk, elhangtalanodott férfiak igazgatják őket, mintha eredethelyszínt építenének.

Olyan idegen minden, feltámad bennem a turisztikai vadászösztön. Helyet szelídítek, egész szárnyakat foglalok, és az ablakon keresztül figyelem a csendes munkát. Belenőttem a szobába egy egész korosztállal. Az üvegen hagyott lehelet megszilárdul, pikkelyekké torzul a pára. Lassan uszonyok nőnek a ház falán, fulladásra készül a térség.

Ideje nyílt terepre menni. Meghatároz az építékényszer, deklasszált mérnökök, ügyeletes skizofrének leszünk. Halvérűek, szíromkezűek. Félrebaldogult férfiak.

Áfonya

Áfonya: hamvas hógömb, amiben mindig éjszaka van. Ha megrázom, műhó helyett kényszerek kavarnak benne. Öklöt lehet így rázni, marokba fagyott mintákat. Begyakorolt tetszvacogással merednek kifelé a gömblakók. Megszokásból mozdulatlanok. Az olvadásképtelen neurózisok adják az édeskés ízt. Nincs mese, számba kell vennem, mintha lehetőség lenne.

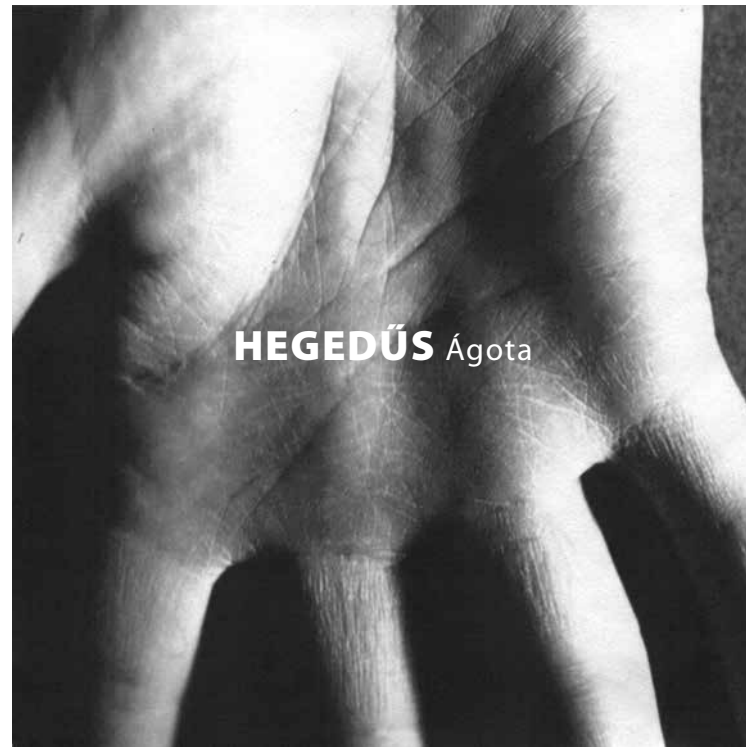
Lebegő arborétum

Cserepekbe gyűjtöm a rögeszméket, legyen férfias a felszín tagolása! Viselős. Korrigálhatatlanul tiszta. Mindig figyelni kell, fáradtra alázkodni, a fantáziátlanul kicsírázott éberség sürgeti a behelyettesítéseket.

Meg kell őriznem a térség illedelmes, korrekt és andalító légkörét. Feldobom lombjanyúlt neurózisaimat: lebegő arborétum, szinte irigylésre méltó.

Volt egy módszerem, hogyan kell pillangót álmodni. Mégis abba kapaszkodom, aki felnőtt módon tud összehordani tücsköt-bogarat. Akinek nem kell növényekről hazudnia ahhoz, hogy szétaprózódjon fóbiáim mintájára.

akkor már negyedszer



HEGEDŰS Ágota

álltam meg a konyhában a hasamat köldöktájt vakargatva, mert nem tudtam, mit akartam, valamit helyetted azért mindig kitaláltam, a spájzban újból eszembe jutott, hogy a tejszínhabért indultam, a második kávét már csak azzal tudom meginni, de a spájzban az jutott eszembe, hogy rendetlenség van a fürdőszobában, újra kimentem, kiraktam a mosogatógépből a ferdére állított tányérokat, akkor eszembe jutott, hogy az erkélyen is rézsútra kell irányítani az árnyékolót a déli fény elől, és akkor azt éreztem, nem az volt az, amit akartam, ezért hát újra visszaindultam a konyhába, mert az az igazi megoldás, ha megállunk a kezdőkörben, és akkor talán eszünkbe jut az indíték, te vagy az indíték, néztem a tejszínhabos flakon kupakját, aztán kimentem a teraszra, és akkor eszembe jutott a vizes flaska, amiről azt hittem tegnap, hogy tényleg az van benne, és nagyot húztam belőle, mire észbe kaptam, hogy ecetszaga van, a torkomat is végigmarta, a bejárónő talán mentett magának egy kis ecetet valamiért, aztán ott felejtette a pulton, jó, hogy nem vettem észre, aztán inkább kimentem a kertbe, hogy a dérbabérok megvigasztaljanak, hallottam a bogarak zümmögését és a levelek közt a szelet meg a templomharangot, éreztem a távolból érkező hársillatot, eszembe jutott közben a mosógép is, hogy lejárt-e már az idő, mert az idő fontos, hogy az időmet én osszam be, mikor kell teregetni, mikor kell virágot öntözni, takarítani, letörölni a kutyaszart a cipőmről, a fény mostanra már ferdén árad be a nappaliba, emiatt visszamentem hasat vakarni a konyhába és eszembe jutott, hogy nem fordultam vissza neked borért a boltból hazajövet, inkább elmentem biciklizni, a habos kávém is itt van még a pulton, itt hagytam, mert reggel elgyalogoltam hozzád, szerettem volna egy okos emberrel beszélgetni, veled kávézni, virágot is vittem, hogy majd elrendezgetem a vázádban, míg beszélgetünk, de nem voltál otthon, vagy aludtál füldugóval, még kétszer csengettem, aztán eljöttem, mert az én időrendembe nem fér bele ennyi plusz várakozás, telefonon meg nem hívlak, majd megvárom, míg te hívsz, addig meg vakargatom a hasam, és nézem a fényrostán bekúszó déli fényt, és az jut eszembe, mégis felhívlak és megkérek gyere át este, mert szeretném bekötni a szemed, hogy a sötétben láthasd az éjszakám.

akkor már negyedszer

hívott, hogy életközépi válságban van, divatolt is, mondta hozzá: midlife crisis, vagy egyszerűbben kapuzárási pánik. két nap alatt négyszer hívott fel, ez is szokatlan volt, és mindig kérdéssel kezdett, egyszerre kettővel, mit csinálsz? nem zavarok? és itt át is adta nekem a szót, de, zavarasz, mondtam, ennek ellenére elsoroltatta velem, hogy mit csináltam ma, le kellett diktálnom az ischler-receptet, a vajas pogiét, velem nevetett, vidámnak tűnt, talán túlságosan is hangos, harsány, aztán még a hétvégi programom is kikérdezte, és míg soroltam, hogy csónaktúra, hogy biciklivel tókör, hogy családi ebéd vasárnap, addigra már csak hümmögés jött a túloldalról, hideg kúszott az alkaromon, ő pedig elkezdte:

nem kellek senkinek. pedig bizonyisten rendesen borotválom, mindennap, hátha. és az ősz hajszálaim kitépem, amint megcsillannak a fényben. a rakoncátlan, de egyre inkább szalmakazalra hasonlító hajamat is ápolom. járok tornázni. egy héten kétszer csikungozom is, és te pontosan tudod, hány sorsfordító önismereti tréningen, workshopon, átváltozó hétvégén, családállításon, tanfolyamokon jártam. megfordultam jósnál, látónál, vetettek kártyát, és éveig jártam a szakításom után pszichológushoz. tisztában vagyok magammal, talán túlságosan is, pontosan tudom, mit érek, és azt is, mit értem el eddig, és nem az zavar, hogy annak a narcisztikus faszkalapnak nem szültem, mert ő utazni akart, „utazgatni”, ahogyan ő fogalmazott, és azt mondta, hogy nem kell tanulnom, mert nem a papír számít, így is túl okos vagyok, és különben se agyaljak annyit, csak éljem az életet, vele, de ha ő nincs velem, akkor főzőcskézlek otthon, és amikor kell, pattintsam ki a formás kis fenekemet, és vegyek fel olyan ruhát, amit mások látva, órára pontosan tudják majd, hogy mi a fontos neki, és én ezt tudtam, éreztem, és negyedszer is elvettem a gyereket. emlékszel, ott voltál velem, és csak a negyedik után adtam be a válópert, és akkor azt mondtad, hogy az elmúlt húsz év legjobb döntését hoztam meg, és most hajrá a következő húszra.

azóta majdnem hét év telt el, hát akkor most épp itt az ideje, hogy kétségbeessek, mert most, hogy az összes terapeuta szerint igazán értékes emberré váltam, fantasztikus vagyok a munkámban, a hobbimban, a sportban, tele vagyok barátokkal, nem haverokkal, barátokkal, a harmadik diplomámra készülök, és közel sincs vége a felsorolásnak.

erre ma reggel arra ébredek, hogy megöl a vágy, hogy nincs is másra szükségem, mint hogy megsüssem valakinek a pogácsát, becsomagolhassam tízóráira az ischlert. állok a fullasztó gardróbban, lapozom a szebbnél szebb ruháim, de úgyis a fiókból fogom a legfelső garbómat felvenni a farmerommal, jusz se veszek fel olyasmit, hogy mások arról tudhassák, hogy mit akarok, mert aki kurvának öltözik, az ne csodálkozzon. szóval, vannak napok, amikor csodásak a délutáni fények, a langyszellő libben be az ablakon, ettől azonnal megindulnék a szabadba, de valahogy egy vákuumban érzem magam, földbe gyökerezve a vihar közepében, csönd van, lassított felvétel, de tudod, olyan kitörés előtti csönd, érzed, hogy nem úszod meg, tudod, hogy úgyis történik valami, ami végérvényesen és visszavonhatatlanul megváltoztatja az életet.

úgysem megyek sehova, az ember nem megy egyedül a dombokra, nem áll széttárt karokkal, nem szívja be a zsongást, nem csomagol magának ischlert, sem pogácsát, hanem befordul a gépébe, úgy csinál, mintha dolgozna, vagy értelmeseket böngészne, aztán csak könnyes szemmel bámulja a ráncfelvarró-akciót, a kabrióreklámot, a fogszabályzó-divatot, majd a felugró ruhás hirdetést, ami pörgeti a szexinél szexibb ruhákat. hálistennek egyik sem volt a méretemben.

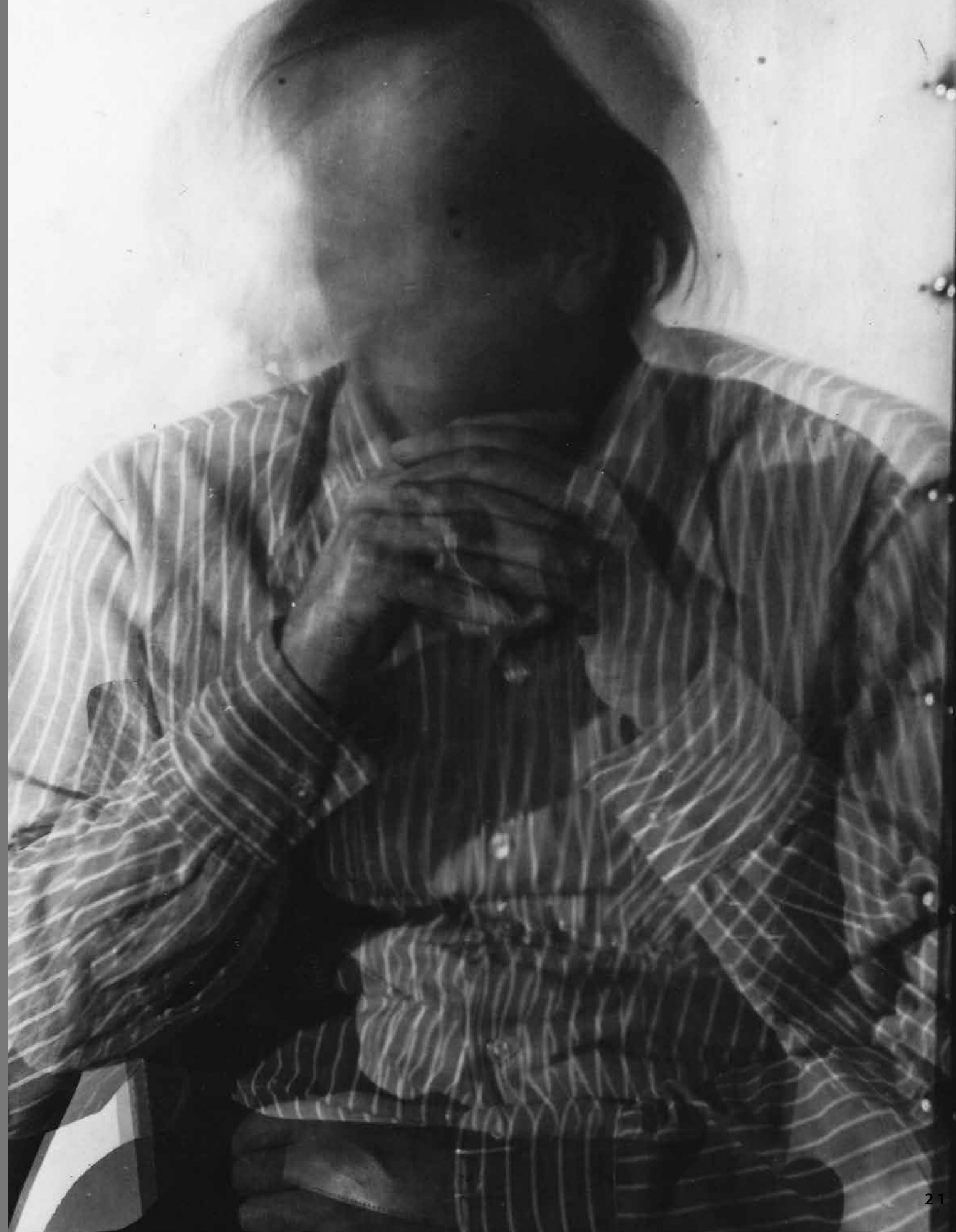
mióta kizártalak

mindig ugyanazon a falépcsőn
mentem le a bányatóhoz
hogy figyelhessem a nádasból
kírajzó vadkacsákat
egyszer téged is elvittelek
meztelenül hevertünk a stégen
akkor történt hogy a halór
a tilalomról velünk hosszan
elbeszélgetett s közben kacér
melleidben gyönyörködött
bosszantott hogy a pólómat
nem kérted el
szóvá is tettem de kinevettél
— vizet fröcskölve támadtál rám
és engedted hogy a stég
tartóoszlopába
kapaszkodva szeresselek

OLÁH András

megkarcolva

kontakthibás áramköreink
már nem érzékelik
a kötelező haladási irányt
hiába zsarolsz a hófoltos
decemberéjszakával
szavatosságunk lejárt
megkarcoltál összevéztelek
ideje tempót és sávot váltani
folyton indulni készültél te is
de igeidők foglya vagy
valami vonz valami küld
valami visszatart
ám ami hív nincs sehol
— kivételt képezek
csalétek vagyok és hitszegés
mégis megtalálsz
hogy arcomra simíthatod
a búcsú szikkadt könnyeit



PIROS Vera

Egyismeretlenes



Apám

a kórházi ágyon, fekete pólóban, erre gondolok
 az előző éjszaka, minden éjszaka, mert nem sikerül elaludnom, üveg sör,
 Nervenpflege, két tableta, nem alszom. Rögzíteni, erre gondolok,
 az arcát, a szemét. Mintha az eget nézné,
 szája eltátva, maszkot tettem rá a légy miatt,
 beszállt az ablakon a déli melegben.
 Rögzítenem kell. Hanyatt fekszem,
 sárga ingben, a trikó kitüremkedik, az ágy sem ugyanaz,
 a lepedő rózsaszín csíkokkal, a paplan kék-fehér virágmintás huzatban,
 semmi sem ugyanaz,
 fekszem az ágyban, a szemüveget levettem,
 kezemben az iPhone, kinyitom a szám, nagyra, a fogam éppen látszik, egy picit,
 pont úgy, szemem balra felnéz.
 Harmadikra sikerül a szelfi, hasonlítok apámra.

 Lehúzzam a redőnyt, kérdezem.
 Lányom, a redőnyt leengedjük.
 Miközben lehúzzom a redőnyt,
 figyelem a mozdulatot, ahogy húzom,
 a redőny ereszkedik. Igazad van,
 a redőnyt leengedjem, kérdezem.

 A fotelben
 dől a térdére, a háttámlának.
 Aztán nekem dől.
 A háttámlának,
 a térdére,
 nekem. Nekem dől.
 Térdére, háttámlának, nekem.
 Mi lenne, ha egy kicsit pihennénk, kérdezem.
 Nevet, a háttámlának dől, és elalszik.

Azt mondja, nyugodtan kapcsoljam el a tévét,
nem követi. Vizuális ingerekre
adott csökkent reakció.
Ritkán válaszol, nem válaszol. Verbális ingerekre adott
csökkent reakció.
Elmosolyodik, oldalról látom, a szeme sarkában
mosolyog, valami vicceset mondhattam. Nevetőránccok
lassú elhalványulása.
A fotelben előredőlve a térdén támaszkodik, furán
tartja a fejét. A nyak hiperextenziója.
Alszik, jobb szemhéja félig nyitva, a szemhéjak
nem csukódnak.
A lámpafénynél nem látom rendesen,
mintha, a pupillák nem reagálnak.
Hörgés, bizonyára ez az.
Vérzés az emésztőrendszer felső szakaszában, zárójelben a gyomorban,
ellenőrizhetetlen.
Kiegészítem,
kiesik kezéből a telefon. A végtagok koordinálatlan mozgása. Majd
merev vizes tekintet, erről egyáltalán nem írnak.

Nem számított erre, azt mondja,
mire számított,
fájdalomra, gondolom, kibírhatatlan fájdalom
végstádiumban, az neki nincs.
Rosszul érzi magát, azt mondja, nem érti,
mit érzel, kérdezem.
Gondolkozik, böfög, előre-hátra dől
a fotelben, fejét tenyerébe dönti, lányom,
nem tudom megfogalmazni.
Ez már a vég, gondolom, ha nincs rá szava, ezt nem mondhatom neki,
apu, talán nem kell mindent megfogalmazni.
Nevet. Elnézően.
Nem mondhatom meg neki, nem tudom,
mikor lehet megmondani, hogy ilyen az, amikor a halál
a testben egyre nagyobb helyet foglal, hogy rohamosan kiszorul az élet,
a test felszínén kapaszkodik, ezt érezheti, a kapaszkodást. Honnét
tudom ilyen biztosan,
biztosan érzem.
Nem tudom, mikor szólhatok neki, hogy apám,
hogy a halál határozottan beléd ütközött,
hihetetlen, nem tudja,
aztán az éjszaka megmondtam neki,
előtte újrafogalmaztam.

A kezemet
fogja, előre-hátra dől a fotelben,
a gyapjútakaróban,
az ágyban mellette fekszem, fogom a kezét.
Aztán,
ölelem a gyapjútakarót.

Higgadtan beszél, magyarázza.
Egy ideje tudja, bármit mondhat,
nyugalmat kapott, gondolom,
miattam, szeretném ezt gondolni,
biztosan így van.

Az asztalon papírlapok, morfincsepp, jogosítvány,
szalvéta, zárójelentések, adatvédelmi levelezések, Xanax, két doboz
sör, körömrészelő, szaturáció kilencvenhárom,
receptek, pipetta, tizenöt csepp, cédére írt röntgen-
képek, Negró klasszikus, fekete,
megfoghatatlan nevek, Emedron vagy Emetron,
mindegy, apám tudja,
mindez negyvenszer hetven centiméter üveglapon, vérnyomásmérő,
orvosi szakszavak, a kulcsot nem találjuk. Távirányító.

Az ágy mellett, lavórban az Emetron vagy Emedron,
receptek, háromszor tizenöt csepp, snitzer, francia gyártmány,
félig bontott morfintapaszt, pohár sör,
apám visszafogottan, látszólag, gondolom,
irányít, teljes idegbajban
keresem a kulcsot,
a mentősök nyugodtan.
Keressük a lakáskulcsot. Aztán megvan.

Nem néz rám, nem értem,
zavarodottan csókolom, simogatom a kezét,
azt mondom, holnap jövök,
nem néz rám,
előrenéz, bámul, éjszaka az Uzsoki udvarán apámat kísérem
a tüdőgyógyászatra, nem néz rám,
próbálok a szemébe nézni, nem értem,
nem tudom, mi ez a tekintet,
mintha vizes lenne a szeme, vagy nem tudom,
ezt nem ismerem.



ELTER András

FOLTOS

A dolgoknak nincs különösebb okuk. Valami elkezdődik, később pedig befejeződik. Esetleg úgy marad. Nem kutatjuk, miért van így. A kertben fekszünk, nézzük az eget. Az égen felhők vonulnak, csillagok bújnak elő. Ha a szél feltámad, egymásra nézünk. Nem keressük, honnan jön és merre megy. A nap lágyan simogatja arcunkat, a hold éles árnyékot vet. Nem kutatjuk, miért. Foltos érkezésével is így volt.

A Város védett zónájának felsőbb részén kaptunk lakást. Nem kérdeztük, miért. A teraszról jól látható a Város szinte egész területe, a többszintes repülőterektől és a szürkébe vesző emeletes tömegszállásoktól a szürke folyón át a hegy aljáig terjedő erdős területig. Olykor egy-egy embert is észreveszek. Jól felismerhetők különös fejformájukról. Ami nem látható, az a Fal. Ott húzódik az erdőben, de sehonnan sem látható. Nem mintha bárki is látni akarná.

A lakások többségéhez tartozik macska. Az előző lakó szerint a mi lakásunkhoz egy zsemleszínű kandúr tartozik. Amikor beköltöztünk, az előző tulajdonos szólt, hogy ne felejtsük el etetni a macskát. Megígértem, hogy nem fogom elfelejteni. Csak éppen a macska nem volt sehol.

A történeteknek nincs különösebb okuk. A feleségem is tudja ezt. A kertben feküdtünk, ahogy mindig. Illatokat hozott a szél.

— Nincs macska ehhez a házhoz? — kérdezte.

— De van. Még nem jelentkezett.

— Ha van, akkor el fog jönni.

Este volt, a nap még magasan táncolt. Egy felhő ereszkedett a védett terület felé. Eső hullott, ahová kellett. A Városban lassan kigyúltak a tüzek.

Innen a kertből könnyű tekintet esik a Városra. Könnyű tekintet esik lefelé. Szinte megkönnyebbülés. Nézni az alant elterülő Várost. Az erdő fölött nézni a Városra. A tekintet ilyenkor megakad az erdős sávban, akár kereső ujjak egy életlen pengében. Látom a fákat, a lombok habos íveit. A törzsek és ágak szürkéje olykor kivehető a zöldben. Ami nem látszik, az a Fal. Olykor illatot hoz a szél az erdőből. Idegen, fémes illatot érzek. Reménnyel pattan le a tekintet a lombok szegélyéről a Városra. Mintha festmény lenne, olyan mozdulatlan. Csak egy-egy autó és repülő teszi élővé. Olykor felfedezek egy embert. Hunyorítva követem, ahogy halad. Olyan mások, mint mi. Talán a fejük formája miatt. Ahogy járnak.

Az eső elállt. Csak a tüzek maradtak.

Nem sokkal ezután történt. Mint minden délután, akkor is a kertben ültem kényelmes nyugágyamban. Magasan fekvő lakhelyünkről jól látszott, ahogy a Várost ellepő füstködben érdekesen megtört a fény. Az erdőn túl a folyó és a magas épületek csillogtak a napsütésben. Ekkor lelógó kezem alá puha test csúszott. Bármikor is visszagondolok arra a pillanatra, soha nem emlékszem arra, hogy meglepődtem volna. Ezért gondolom azt, hogy nem is lepődtem meg. Automatikusan simogatni kezdtem a macskát. Csak jóval később néztem rá. Foltos volt, akár egy tehén. A pofáján láttam, hogy nőstény. Békét éreztem. A feleségem és a gyerekek boldogok voltak.

Gondolataink egyszerűek és heurisztikusak, akár a többieknek, akik a Falon innen laknak. Nem tudom, minek nevezték volna a Városban. A macska foltos volt, ezért mi Foltosnak hívtuk. Hallgatott a nevére. Ekkor éreztük először, hogy otthon vagyunk. A gyerekek játszottak a macskával. A feleségem felvette az ölébe, én pedig simogattam. Foltos, mondtuk neki, ő pedig ránk nézett. Máskor eltűnt. Vadászni ment. Puha tappancsaival nesztelenül átosont a kerítés alatt, és belopózott a szomszéd kertbe. Ilyenkor elkiáltottuk magunkat:

— Foltos! Merre vagy? — és ő megint ott volt mellettünk.

Aznap is olyan nap volt, mint bármelyik. Erős, illattalan szél fújt a felhőtlen napsütésben. Foltosra gondoltam és szólítottam. Leeresztettem karomat. A macska szőrébe túrtam. Finom volt, puha. Létezik ez a puhaság a Falon túl? Simogattam, markoltam a szőrt, Foltos pedig hangos dorombolásba kezdett. Ez a hang, egy bizonyos pontból származó, de az egész testét kitöltő hang harmonikus egységbe tömörült. Akár egy dal. Így simogattam Foltost, a nyugágyban a Várost nézve. Egy pillanatra megálltam. Talán csak a képzelet. Erős szélöket csapott meg. Fémszagot hozott. A macska bundája olyan finom volt, hogy szinte érzéki gyönyör volt hozzá érni. Talán ezért is fedeztem fel. Tovább simogattam, és akkor éreztem újra. Kétségtelen, egy ponton hiányzott a szőre. Amolyan félálomba kerülhettem. A Város és a tüzek ott lent csak homályosan jutottak el hozzám. A szél elült. A szag megszűnt. Minden a koraeste némaságába temetve. És akkor a macskára néztem. Valóban, egy kisebb folton hiányzott a szőre. Finom, rózsaszín bőre törékenyen világított a háta közepén egy szürke folt határán.

Tekintetem megpattant a zöld pengén. A Várost néztem megint. Nem keressük, miért. Hiszen nyilvánvaló volt. És mégis eltűnődtem. Foltos nem kerülhetett a Falon túlra. A Falon, az erdő sávján nem mehetett át. Lehetetlen, hogy átment volna. Odaátra csak a tekintet jár. Végig itt volt velünk. Vagy éppen puha tappancsaival a sűrű növényben osonva vadászott. De akkor eszembe jutott, hogy mi itt nem keressük az okokat, nem keressük, miért, hiszen a dolgoknak nincs különösebb okuk. Esett az eső, illatos szél fújt, a Városban tüzek égtek megint. A gyerekek a macskával játszottak, feleségem az ölébe vette, szólították, Foltos. Én simogattam. Kezem szőrébe túrt. A sebet elkerülte.

Álmomban olykor megjelenik a Fal. Így volt ez aznap is. Az erdő álmomban soha nem kopár, most mégis lehullatta leveleit. Egyszerű, magas fal, fehér, tapintása fémes. Valószerűtlen könnyűséggel mászom meg, de nem akar vége lenni. Velem együtt nő ki a földből. Odalent a Város parányi, még kisebb a védett zóna. A szelek, a tüzek és a csillagok sem látszanak már. Ekkor feltekintek, és csak egy karnyújtás a teteje. Felhúzó magam, könnyedén, súlytalanul. A Fal összemegy, pompás kilátás adódik a Városra. Hatalmasra fúvódva ülök ott. A másik oldalról ekkor megragadják a lábamat. Kezembe harapnak, levonszolnak, idegen fogsorok csattogásában tűnök el. A feleségem is álmodik a Falról. Nem szokta elmondani.

Nyilvánvalónak tűnt minden. Kezem a seb körül magától körözött. Körbejártam határát, beléje nem merészkedtem. Tekintetem a zöld pengén túlesve a Várost kereste megint. Mintegy fojtó kéz, kúszott fel a nyakamon az álom szorítása. Merthogy az okokat nem keressük. Nem keressük.

Az okokat nem keressük.

— Az okokat mi itt nem keressük — mondtam ki hangosan is. — Itt nincsenek okok.

Nincsenek, ezt is gondoltam. Elcsukló hangom mégis némán halt el az üres kertben. A szorítás nem engedett, szinte sípolt, ahogy kiáltottam volna. A Fal, mondtam volna.

— A Fal — mondtam is hangosan. Odaát vannak-e okok, kérdeztem volna.

Csend, illatok, a felhők és a szél.

Bármennyi idő eltelhetett, míg újra a macskára néztem. A tüzek tették vagy a nap és hold váltakozása, esetleg a csendben hulló eső. Okok nincsenek. Mégis éreztem valamit, amikor a sebet újra megláttam és a fogak nyomait a seb körül. A szorítás egyszerre megszűnt. Nincs oka és nincs jelentősége, éreztem valamit. Iszony, izgalom és a megkönnyebbülés keveréke. Bármennyi idő eltelhetett, és el is telt minden biztonnal, a gyerekek megint játszottak a macskával, a feleségem újra az ölébe vette, én pedig simogattam, szólítottam, Foltos, a sebet elkerülve simogattam, és csak ezután néztem rá megint, csak ezután néztem meg a fognyomot a seb körül, illetve egész pontosan a sebben, mert a sebben benne volt ez a fognyom, és fedeztem fel most már tényleg, hogy az pontosan olyan, mint a miénk, egy rendes fogsor nyoma, nem emberi fogsoré, nem a Falon túlról, a Városból származó, hanem egy Falon inneni fogsoré, akár az enyém is lehetne, pedig tudtam, hogy nem az enyém, és nem is a gyerekéké vagy a feleségemé, és a szomszédoké se.

A dolgoknak nincs különösebb okuk. Olykor elkezdődik valami, aztán pedig befejeződik. Néha úgy marad. Nem kutatjuk, miért. A kertben fekszünk, az eget nézzük, az égen felhők vonulnak. Csillagok bújnak elő. Ha a szél feltámad, egymásra nézünk. Nem keressük, honnan jön, merre megy. A nap lágyan simogatja arcunkat, a hold éles árnyékot vet. Nem kutatjuk, miért. Nem keressük az okokat. Foltos eltűnésével is így volt.

PEGE Ibolya

a n a f i l a x i a

banánhéj a látószögön.
 egy körte nőiessége mögött
 lábatlan szilvák zuhannak súlytalan.
 szférikus málnaillat,
 glicerines szemek lesnek
 minden ózonlyukon.
 holnaptól gyümölcskosarat gyógyítunk,
 magvakat ültetünk a fáradt talamuszba.
 narancsot nem, azt az úrbe lőjük,
 héjuk odakint dagerrotíp eső,
 legbelül lumboszakrális fájdalom.
 barack-csillók az ablaküvegen,
 küszöb alatt bekúszó dinnyehéj.
 a TV tetején egy tál eper,
 alatta handmade népi Fibonacci.

i g n o r o

mamalgás rizs,
 cipőtalp lapcsánkák.
 anyám kalapban,
 apám cylinderben.
 halántékomon
 technót járnak az erek.

véradóim éhen hagyom.
 kirántott húsomat,
 sült velőmet szopogassák.

a fazékban hamis gulyás
 is lehetne,
 de felesleges vagyok,
 mint nagy C mellett a BNO.
 tegnapra megjön a rendelés,
 intarziás cselekedet.

rombusz alakú csomagolás,
 állaga kőzetlemez.
 kibontom, megterítek.
 apa, anya, skoll.





SZENTLÉLEKY-SZABÓ Ágnes

**Trabant,
Fiat,
filodendron**

Viszem az álkamerát a Kamaraerdőbe. Vagy a Kamaraerdőre. A telefonban nem tudtuk eldönteni, hogyan kell helyesen ragozni a parkot, ahol Andris reklámfilmlet forgat. Az álkamera nehéz, úgy öt-hat kiló lehet, és már nem jó semmire. Van rendes kamerája is, professzionális, játékfilmeknél is használnak olyat, azzal veszel fel mindent, de a kisebb mérete miatt a megrendelők nem hiszik el, hogy csúcstechnológia. Az álkamerát bekapcsolja, ott hagyja, hogy megtévessze a marketingeseket, de nem rögzít vele semmit. A rendes kamera drágább volt, mint a közös autónk, közel dupla annyiba került, mint a királykék Fiat. Egyszer olvastunk egy tanulmányt arról, hogy világos járművekkel arányában több baleset történik, aztán találtunk több másikat, amik ugyanezt írták a sötét színűekről. A miénk tehát valószínűleg középen van, nincs se több, se kevesebb esélyünk meghalni benne, mint egy feketében vagy fehérben. Egyszer elütöttünk egy macskát, legalább fél óráig nem mertünk kiszállni, hogy megnézzük, mi történt. Egyszer benzin helyett gázolajat tankoltam. Nem tudom, mikor dőlt el, hogy nála marad a kocsi, és nem tudom, miért maradt nálam az álkamera. Szombat van, délután. Ülök a 41-es villamoson, és azon gondolkodom, mivel érvelhetett a szakítást követő osztozkodáskor, de nem jut eszembe semmi. Odaadtam egy autót, és nem emlékszem, mit kaptam érte cserébe. Egy fél autót, pontosabban. Mióta tudom, hogy látni fogom Andrist, minden nap csináltam valamit, amit nem tettem volna, ha ezen a szombaton nem találkozunk. Visszavárom a tavaszi kabát leszakadt gombjait, új körömlakkot veszek, rúzsokat próbálgatok Liza fésülködőasztalánál, egyet kölcsön kérek. Lemondom a hétvégi programokat. Nem megyek születésnapra, kora reggel spárgáért a termelői piacra, este ismerős ismerősének akusztikus koncertjére szívességből. Elhoztam az álkamerát a Kamaraerdőhöz, mondjuk így. Két farmerdzsekis lány vár a megállóban, bemutatkozni sincs időnk, sietve kísérnek be a forgatás helyszínére. Már egy papírpohárból szürcsölöm a termoszos kávé, amikor észreveszem Andrist. Integetek, nem int vissza, a lányok furcsán rám néznek. Régen társaságokban igyekeztem minél többféleképpen mások értésére adni, hogy együtt vagyunk. Nálam jobban nem ismeri senki, mások azt sem tudják, kicsoda. Mások unalmasak, mi nem. A világ összes embere azt sem tudja, mi a szerelem, csak mi, ezeket gondoltam. Odaviszem neki a kamerát, mondja az egyik lány, addig a másiknak megjegyzem, hogy Andris nem lát jól, mínusz hármas a kontaktlencséje, nyolchatvanas görbülettel, álomból felébredszte is tudom, és képzelje, egy éve nem vagyunk már együtt, de még mindig van olyan táskám, amit ha felkapok, lötyög benne az Opti-Free kontaktlencse folyadék. Anélkül nem mentünk sehová. Küld egy sms-t. Hello, itt max ket ora mulva vegzek ha megvarsz elviszlek enni, thx a kamerat, eletet mentettel. Leülök egy kempingszékre és megvárom, hogy elvigyen enni. Egy zöld Trabant körül belótt hajú, vékony lányok ugrálnak úszódrészben és szőrmebundában, kezükben valami üveges sör, azt reklámozzák, nem nagy koncepció. Elolvasom a szanaszét hagyott szórólapokat. Víz, árpamaláta, komló, élesztő, hat százalék,

öt száz milliliter, eredeti magyar termék angol receptúra alapján, mangó, zöldcitrom, nyújts ki a kezed a trópusokért. Hogy jön ehhez még a Trabant is? Nem kellene szólni nekik, hogy ez hülyeség? Másfél órája várom, hogy múljon az idő, jön egy üzenet. Mindjárt kész vagyok el ne menj. Nem megyek. Húsz perc múlva már a parkoló autók felé tartunk Andrissal, nem hoz magával semmit, majd a többiek elpakolnak, nem akar tovább vártni. Egy slusszkalccsal ismeretlen fekete autót nyit. Hát ez meg mi, hol a Fiat, kérdezem. Rossz, mondja. Ha rossz, akkor jó, mondom, és nem is érdekel az egész. Megyünk az idegen fekete autóval a Balatoni úton a Balatonnal ellentétes irányba egy újbudai hamburgeresig, és vagy lesz balesetünk, vagy nem. Egy értékesítési tréningen mondták, hogy ha üzleti ebédre hívnak, vagy én hívok meg valakit, olyan értékben illik rendelni, mint a partner. Itt alig hétszáz forint a különbség a legolcsóbb és a legdrágább burger között, igazából tök mindegy, mit kérek, ha illedelmes akarok lenni. Miért fontos ez, nem is akarok az lenni. Szemben ülünk egymással, most is rám szól, hogy húzzam ki magam. Idegesítő zene ordít a fejünk feletti hangfalból. Meg tudnám tippelni, hogy ki az előadó, de nem akarom megjegyezni, mi ez a dal, túl sokat játsszák a rádiók, nem hiányzik, hogy folyton ez a jelenet jusson róla eszembe, ha megint hallom. Figyelj, nincs háromszázszáz beleadni az új kamerámba, kérdezi. Cserébe el tudja intézni, hogy minden klipnél meg filmnél legyen tüntetve az én nevem is a stáblistában. Tulajdonképpen van háromszázszázem, de azt mondom, hogy nincs, és sosem álmodtam ilyen hírnévről, csak akkor tarháljon tőlem pénzt, ha jobb ajánlatai vannak, ezzel rövide is zárjuk. Gyere fel hozzám, visszaadom az esőkabátodat, amit kölcsönadtál. Megyek. Szeretem azt az esőkabátomat. Persze vehetnék másikat, és persze meg is várhatnám a ház előtt, hogy lehozza nekem. Az esőkabát csak ürügy, de azért eljártunk. Hónapok óta ide-oda cserélgetünk egymással mindenféle kacatot, csak legyen indokunk újból találkozni.

Mire megérkezünk egészen besötétedik. Bemegyek a fürdőszobába, kezem mosok. A csap mellett ott a zöld címkés kontaktlencse folyadék, a tükör előtt Dior szemceruza meg egy barna üvegben Estée Lauder Advanced Night Repair. Az értékelő oldalak szerint ez az egyik leghatékonyabb éjszakai regeneráló szérum kombinált bőrtípusra. A kád szélén sampon, tusfürdők, olyan színekben, amik a természetben nem is fordulnak elő. Kijövök a fürdőszobából, Andris velem szemben a konyhából két hatalmas bögre teát visz a nappaliba, lobog a teafilter sárga címkéje. Te már nem is egyedül élsz itt, mondom. Lerakja a két forró bögrét, ha nálam csinálná, rászólnék, hogy nyomot fog hagyni az asztalon, most meg nem érdekel. Megfordul és rám néz, ugye nem fogsz azon kiakadni, hogy az élet nem állt meg. Nem akadok ki, csak nem akarom elhanyagolni, amit nem kellene elhanyagolni. Nem kell kérnem, tudja, hogy a fekete teát citrommal és egy szem édesítőszerrel iszom, úgy van elkészítve.

Reggel én ébredek hamarabb. Elvakít a szoba fehérsége, fehér a fal, fehérek a bútorok, a szőnyegek, a plafontól padlóig le-

begő függöny, csak két hatalmas, gondozott filodendron világít zölden a földön. Andris bőre is fehérebb, mint másoké, csak a háta egy része és a válla sötétebb valamennyivel. Két évvel ezelőtt másnaposan nem érzélve az időt, véletlenül elaludtunk Cala Blanca tengerpartján az égető napsütésben. Előző este a Siete Cabezas klub parkolójában ittunk és fogyasztottunk mindent, emiatt nem érzékeljük az időt még másnap sem. Mire felkelünk a parton, már eltűnt felőlünk a bérelt napernyő, a táskámból a pénzünk meg a telefonjaink. Másodfokú égési sérülés. Ha sorrendbe rendezném az eddig átélt legnagyobb fájdalmaimat, a leégés utáni napok az elsők között lennének. Minden egyes percben fáj, napokig semmire nem tudtunk koncentrálni, csak arra, hogy fáj, mondhatni tevékenységsterüen. A hátamon és a combomon is látszik még. Más ott a bőr. Vagy nem is látszik egyikünkön sem, és már csak én képzelem oda. Ha nem bánám, hogy felébred, most forgatnám mindenfelé. Keresném rajta Cala Blancát. Halkan kimegyek a fürdőszobába, aranykeretes szögletes tükörben nézem magam, de a hátamat nem tudom. Körben a falon fehér metrócsempe. Kurva fehér az egész lakás, és ez nyomasztó. Beteszem a táskámba az Estée Laudert, elhozom. Az ebédlőasztalon egy borítékra piros tollal rá van írva, hogy szerda tizenkilenc, nulla, nulla. Jegyek a Pincészinházba. Miért pont oda? Nem kellene szólnom nekik, hogy tudnék ajánlani jobbat? Összeszedem a cuccom, a konyhaszék karfájáról magamhoz veszek egy kapucnis fekete pulóvert, rá van írva, hogy staff. Köszönés nélkül eljövök. A lépcsőház bejárati ajtaját nyitva beengedem az éppen érkező lányt, aki nem köszöni meg, de kedvesen mosolyog. Azon gondolkozom, biztos ő az Andris nője. Vagy az utca szemben lévő oldalán dobozokat cipelő lány az. Vagy az, aki most támasztja le a bringáját a dohánybolt elé. Alig teszek meg száz métert a ház bejáratától, amikor a sarkon észreveszem a leparkolt Fiatot.

SCHMIDEG Ádám



Eljutni
a
harmadikra

Ebben az irodaházban van az egész főosztály, még a bérszámfejtés is, fent a hatodikon. Oda ritkán megyünk, semmi dolgunk velük. Egy időben beszélték, hogy mi is átköltözünk az új székhelyre, ahová a jogi részleg is, abba a hatalmas üvegepületbe. Egyszer jártam ott, minden egyenes, a liftek megszakítás nélkül felszaladnak a huszadikra. A folyosókon nincs elágazás, a magasból ellátni a Megyeri hidig.

Nálunk félhomály fogad a folyosón, enyhén vibrál a neon, ki kéne cserélni rég, de a karbantartókkal mindig csak a gond van. Margit szerint isznak is munkaidőben, egyszer látta a csoportvezetőjüket egy Dreheres üveggel, tizenegykor, délelőtt. Nem délután, arra még ráfoghatnánk, hogy mindjárt lejár a munkaidő.

Ezen a folyosón, amiről beszélék, balra rögtön van két ajtó egymás mellett, de nem egyformák, az egyik jó húsz centivel magasabb. A magasabb ajtóra ki is írták a csoport nevét és a félfogadási időt. A kisebb ajtón viszont nincsen semmi felirat, mintha az nem számítana. Pedig igenis számít, alig fél éve újramázolták, elüt a környezetétől, olyan fehér. Ha megpróbálsz benyitni, akadozik a kilincs. Amúgy is kopogni illene először. Hogyha kopogsz, bentről motozás csapja meg a füled, mintha munkához láttak volna hirtelen. Ha erősebben nyomod le a kilincset, gondolva, benyitsz, legfeljebb szabadkozni fogsz, elnézést, ide küldtek a kartotékozóból, de hiába eszelted ki ezt a trükköt, az ajtót zárva találsz.

Az ajtóval szemben, a folyosó túloldalán egy feketére festett virágtartó lóg a műanyag lambériáról, benne három cserép kornyadozó növény. Az egyik Dieffenbachia, egészen sárga a fényhiánytól, a másik kettőt már nem lehet azonosítani. Megtapogatom a földjüket, enyhén nedves, locsolják őket gondosan. Ki kéne hordani az udvarra őket két-három naponta egy kis napfürdőre. Pár méterrel tovább egy régi, felpöndörödött szélű plakát hirdeti, hogy rendszeresen ellenőriztesd vérnyomásodat, azzal elkerülhető a baj.

Sok hasonló folyosó van az irodaházban. Ez csak abban különbözik a többitől, hogy aki ezen áthalad, az meghal.

A csoportunkhoz új ember érkezik. Már két napja leszóltak a személyzetiről, hogy jönni fog, elintézve a formások, erkölcsi bizonyítvány, nem régebbi, mint egyhónapos, B-kategóriás jogosítvány (vajon minek, itt nem vezet senki, az épületen belül minden elintézhető vagy maximum egy telefon), ésatöbbi. Elsejével vették állományba. Büszkén feszít barna kordöltönyében, amit bizonyára erre az alkalomra vett. Fiatal srác, ez lehet az első munkahelye. A borotválkozást még gyakorolni kéne, két helyen vágta meg magát. Nyilván izgult is. Az ajtóhoz legközelebbi asztalnál áll, kicsit rátámaszkodik, lenéz a földre, a kopott parkettát láthatja, amelybe világos csíkokat hasított a forgószék görgője, de mi már észre sem vesszük. Eligazításra vár.

Hogy mi lesz a dolga. Melyik az ő asztala. Hánykor van ebédszünet. És hogy nem probléma-e, ha tíz perccel hosszabbra nyújtja. Margit a fal mellett iktat éppen, abbahagyja, az új fiút

figyeli. Pál, a mi Excel-mágusunk egy szokatlanul hosszú oszlopban összegzi a számokat. Keze az egéren, ő is erre néz. Ők már tudják, mi következik.

— El kell hozni egy iratot a 317/D szobából. Ez lesz az első feladatod. Egy 2014-es ingatlanelhelyezési pótbeadványról beszélünk. Tehát nem maga a kérelem kell nekünk, hanem a pótbeadvány. Ezt általában PB-vel jelöljük a jobb felső sarokban. Vagy a bal alsóban, de az inkább a régebbi ügyeknél fordul elő, 2010 előtt, akkor alakították át az iktatási rendet.

— Hol van a 317/D szoba? — kérdezi a fiú.

— Arra még figyelni kell, hogy ha sárga mappában van az irat, akkor a csatolmányt is hozni kell, ezt közvetlenül mellette találsz fehér kötésben. Az azonosítójuk megegyezik, már persze a legvégén a betűjel különbözik, de ezt talán nem kell magyaráznom.

— És a 317-es...

Pál visszatér az exceléhez, Magdi iktat tovább, végzem én is a dolgomat, nem érünk rá egész nap rostokolni. A fiú egy darabig tétovázik, aztán kimegy az ajtón. Hallani a távolodó lépteket.

Ez az első szabály, a beavatás szabálya.

A 317/D-hez például úgy lehet eljutni, hogy kilépve egyből jobbra fordulsz, a lépcsőn lelépsz a félemeletre. Ahogy leérsz, mindjárt balra, ezzel mintegy pont alattunk jársz, de tovább kell menni, koppanásig. Ott találsz egy ablakot, amely a belső udvarra nyílik, itt néha elidőzik az ember egy kicsit, kinéz, és arra gondol... mindenki másra. Innen csak pár lépés a lift. Ki van rá írva, hogy csak belső használatra, és külön kulccsal használható. Az utóbbi már nem igaz, valaki beletörte a kulcsot évekkel ezelőtt, akkor a karbantartók megbütykölték, azóta megy simán. Beszállsz, benyomod a 2. feliratú gombot. Ez trükkös, a félemelet miatt szerelték be így. A harmadikon kiszállsz, követed visszafelé azt az utat, amin mentél, csak most két emelettel följebb. Ott is van egy ablak a belső udvarra, ilyen magasból már kilátni a kerítés fölött a szomszédos foghíjtelekre. Egymás mellett találsz a 317 A-t, C-t, D-t. Jogos észrevétel. A B valamiért kimaradt.

Ez a hosszabb út. Úgy is mehetsz, hogy a félemeletnél átvágsz egyenesen, be egy barna vasajtón, ott is van egy lift, ami felvisz egyből. Ez az út azon a bizonyos folyosón át vezet.

A feladatot többféleképpen meg lehet oldani. Ha szerencséje van az illetőnek, eltéved, és a túloldalon lyukad ki, ahol már biztonságban van. Vagy éppen, amikor lefordulna a vasajtó felé, meglát egy kosztümös középkorú hölgyet, aki a gimnáziumi magyartanárára emlékezteti. Pár lépést tesz is abba az irányba, aztán elfeledkezik a vasajtóról, és más utat keres.

Egyszer egy különösen eszes új kolléga megállt a lépcsőfordulóban, és fél órán át figyelte a többiek útvonalát. Feltűnt neki, hogy az egyik folyosót kerülik. Az okát nem tudta ugyan, de úgy döntött, más irányt választ ő is.

Előfordulhat az is, hogy az új fiú megkérdez valakit. — Elnézést, ma kezdtem. Meg tudná mondani, merre találok a 317/D szobát?

— Tegezz csak nyugodtan — fogja a kolléga felelni —, mi itt egy nagy család vagyunk. Segítünk, ahol tudunk. Ez sajnos nem az én asztalom.

A fiú megütközve áll. Másnál is próbálkozik, de valahogy nem sikerül útbaigazítást kicsiholnia. Ez a második szabály, az önállóság szabálya.

Miután a fiú távozott, Margit az ajtóhoz oszon, és utánanéző.

— Balra indult — jelenti halkán. Latolgatjuk az esélyeit. Talán lejut az előcsarnokba, ahol a portásfülke mellett ki van függesztve egy hozzátvetőleges térkép még a tavalyi átrendezés előttről. Ha ott beszáll a liftbe, az egyenesen a folyosóhoz viszi. Ha viszont a 3.-at nyomja meg, és ezzel persze a negyedikre érkezik, kiszáll, körbenéz, és mire észbekap, már el is hívták a liftet, ilyenkor kedden nagy a forgalom, mindenki a hétkezdő értekezletre készül. Akkor kénytelen lesz gyalog lemenni, és így szerencsésen hátulról jut a 317-eshez.

— Remélem, megcsinálja — mondja Pál. — Ügyesnek látszik. A személyzeti lapja szerint kicsit németül is gagyog. Jól jönne a saarbrückeni projekthez.

— Alig győzzük hárman a munkát — teszi hozzá sóhajtván Margit. Hallom a hangján, hogy nemsokára kicsoszog cigiszünetre.

Húsz perc múlva érkezik vissza fiú. Hóna alatt egy világosszürke mappa. Most már megmutatjuk az asztalát, azt kapja, amelyiktől Sanyi februárban nyugdíjba ment. A monitoron igazítani kell, kicsit ferde és sárgás a fénye, mintha mézen átnézve dolgozna az ember. — Majd megszokod — biztatom —, vagy lehet szólni a karbantartóknak is, bár elég elfoglalt bagázs.

Elemérnek hívják, Veszprém mellől származik, kamaszkorában modellrepülőket ragasztott. Ennyit tudunk meg róla ebéd alatt. Siet vissza az irodába, mi még maradunk kicsit, hogy megigyuk a kávé. Találgatjuk, merre mehetett a 317-es felé. De megkérdezni tőle nem szabad. Ez a harmadik szabály, az önuralom szabálya.

Visszamegyünk mi is. Egy hetet várni kell, akkorra kiderül, megmarad-e az új kolléga. Ennyi idő alatt hat a folyosó.

CSÉKA György

Hegel
ellenszéljegyzetek
Baranyay
András
munkáihoz

„Körülvitorlázhatom magam,
de nem tudok túljutni magamon,
az arkhimédészi pontot nem tudom felfedezni.”
Søren Kierkegaard: *Az ismétlés*¹

„A fenomenológia abból a felismerésből indul ki,
hogy a teoretikus értelemben *teljes*, hézagatlanul
megmagyarázott fizikai összefüggésekből álló világ
nem maga a világ. A világot, az érzékelhető dolgokra
és a többi emberre vonatkozó tapasztalatunk egészét
csak *önmagából lehet értelmezni* és végső,
megmagyarázhatatlan tényként kell kezelni.”
Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*²

Baranyay András 2016-ban lezárult életműve újraértelmezésének, újraolvasásának fontos lehetőségét teremti meg műcsarnokbeli retrospektív kiállítása és annak katalógusa, amelyek talán az eddigi legteljesebb áttekintését adják ennek az egyedülálló, de hatását és recepcióbeli súlyát tekintve inkább *háttérbe húzó* munkásságnak.

A mű *háttérbe húzódásának* okai között kétféle módon is ott van a biográfiai elem, egyrészt az alkotónak az önérvényesítéssel, azaz kiállítások rendezésével, publikációkkal szembeni közömbössége, másrészt, és talán épp ezért, alkotásainak erőteljes biográfiai olvasata, amit látszólag maguk az önéletrajziság kontextusába beíró művek is előhívják. A biográfiai olvasat egyik következménye művészetének konzervatívként, kismesteriként való rögzítése.

Élet és mű azonban ebben az esetben sem olvad össze, a közöttük lévő viszony is inkább problémaként, semmint magyarázatként, vagy ok-okozatként körvonalazódik.

Baranyay munkáinak kiindulópontját, ősélményét egyfajta — pozitív értelemben gondolt — *gyenge, szegény* fenomenológiaként lehetne leírni. Jellemzőik közé tartozik a lemondás mindenről, ami közvetlenül, a személy, az egzisztencia által nem érzékelhető, tapintható. Számúznak minden akcidentális elemet, tárgyat, történetet, narratívát és azt vizsgálják, milyen az, és ki az, aki létezik. Mit érzékel, mit lát, ha magát látja közvetve, tükrökön, fényképezőgép lenszén keresztül, vagy közvetlenül, a szó szerint *kéznéllevő* kezeit. A fókusz így szükségszerűen mindig csak részleteket, fragmentumokat mutat, ezek a vizsgálat, a reflexió tárgyai, hiszen minden, ami ezen túl van, az összkép, az egész látása, az inkább fikció, teória, konstrukció. Baranyay kiindulópontja a *nemtudás*, hogy semmi sem vehető biztosra, minden, főképp az Én, illékony, nem egy örökre megszilárdult és ekképp tárgyiasítható, megismerhető, leírható mag, hanem egy folyamat, amelynek a legnagyobb része sohasem átlátható, mert hiszen, aki lát, az maga is e folyamat része. Nem *kívül* van.

Ezért lesz fontos számára a romantika, a szubjektivitás és fragmentum, és különösképpen Kierkegaard: „Ha megnézed Hegel filozófiáját, abban is benne van, hogy ő a filozófia minden területéről mindent tud, az utódai is mindent tudtak, még Marx is mindent tudott, és ez egészen Leninig eltartott, Lenin

is mindent tudott. Ez volt, mondjuk, a kommunizmusnak is az egyik jellemzője. Tudták azt, mink azt tudjuk, elvtársak, ugye, hogy kell csinálni. Szerintem ez egy abszolút múlt századi gondolkodásmód maradványa. Ez vonatkozik aztán a technikára is: az emberiség, amit ebben a percben nem tud megoldani, biztos abban, hogy meg fogja oldani. A Titanic pusztulása volt az első pofon. Mindenki tudta, hogy ez a hajó elsüllyeszthetetlen, és mégis elsüllyedt. Azóta nincs meg ez az abszolút bizonyosságérzet. És én ilyen szempontból tartom Kierkegaardot nagyon jelentős gondolkodónak: ő ennek a kellős közepén volt képes arra, hogy ennek pontosan az ellenkezőjét állítsa, hogy egy francot, nem tudunk mi semmit, illetve így is magyarázhatjuk a dolgot, úgy is magyarázhatjuk, semmit sem tudunk.”³

Kierkegaard Én-tapasztalata az Én rögzíthetetlenségének, leírhatatlanságának és megsokszorozódásának tapasztalata. Munkáinak legnagyobb részét különféle álneveken adta közre, azzal az utólagos magyarázattal, hogy „...az a kérésem, hogy ha bárkinek eszébe jutna a szóban forgó könyvek egyik-másik kijelentését citálni, tegye meg nekem azt a szívességet, hogy a megfelelő álnevet idézi, nem engem... Jómagam ugyanis egy titkárból és — ironikus módon — egy vagy több szerző dialektikusan megkettőzött szerzőjéből összegyúrt egység vagyok.”⁴

Az Én, a szubjektum minden rögzítési, ábrázolási kísérlete kudarcra jár, hiszen csak egyetlen, pillanatnyi arcot, állapotot tud rögzíteni, egy maszkot, amilyenek épp akkor látom vagy látni szeretném magam, hiszen tudatában vagyok annak, hogy látom magam, és ez máris megzavar, szétrombolja önmagam tárgyként való szemlélésének, leírhatóságának illúzióját. Az Én az mindig több, többféle lehetőség összege, melyek közül eldönthetetlen, melyik az *igazi* vagy a *fő*.

Baranyay tematikai, motivikus szegényessége innen, ebből az élethosszig tartó fenomenológiai vizsgálódásból eredeztethető. Hiszen ha az Én a magam számára bizonytalan, rögzíthetetlen valami, akkor az a legpontosabb, ha folyamatosan rögzítem, pontosabban kifejezem ezt a rögzíthetlenséget, az Én mozgását, elmosódását, többszöröződését.

Baranyay, a szerző már az ábrázolás pillanatában sem azonos azzal a Baranyayval, akit ábrázolni törekszik. Az már egy Másik, egy idegen.⁵ Azaz az önmagára reflektálás pillanatában egy sza-

¹ Søren KIERKEGAARD: *Az ismétlés*, ford.: VALACZKAI László = Uő: *Írásából*, Gondolat, Budapest, 1982, 264.

² MAURICE MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, ford.: FARKAS Henrik – SZABÓ Zsigmond, L'Harmattan, Budapest, 2006, 287.

³ HAJDÚ István: *Az elbűjt ember — Baranyay András* = Uő: *Előtt-utóbb. Rongyszönyeg az avantgarde-nak*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999, 68.

⁴ Søren KIERKEGAARD: *Szerzői tevékenységéről*, ford.: Hidas Zoltán, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 9.

⁵ „Egyébként, ha előszedem a régi melóimat, aztán az öt évvel későbbiek, aztán megint öt évvel későbbiek, és egymás mellé rakom őket, az én számomra majdnem olyanok, mintha nem is én csináltam volna, hanem valaki egészen más. Én annyira képes vagyok idegennek érezni már magamtól, szóval olyan, mintha húsz évvel ezelőtt geometrikus absztrakt képeket festettem volna.” HAJDÚ István: *Az elbűjt ember — Baranyay András* = Uő: *Előtt-utóbb. Rongyszönyeg az avantgarde-nak*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999, 73.

kadás, törés keletkezik, ahogy Waldenfels megfogalmazza: „Ez az idegenség nem rajtam kívül, hanem bennünk kezdődik: az intrasubjektív és éppígy az intrakulturális idegenség alakját öltve. Nemcsak hogy van másik, második én, *alter ego* is, hanem áll az is, amit Rimbaud mond: „én másik vagyok” (*Je est un autre*); az én nem jelölhető meg minden további nélkül „első személyként”. Mint megszületett lény, amely eleve egy nem általa alkotott világban találja magát, amely másoktól kapott nevet visel, és amely — mint valami tükörben — a másik szemében fedezi fel magát, olyan szakadás, olyan meghasadás jegyét viselem magamon, amely megakadályozza, hogy bennem az, aki „én”-t (*je*) mond, valaha is egybeessék a kimondott énnel (*moi*).”⁶

Erre reflektál Baranyay a fotó manipulálásával, megdolgozásával, színezésével, karcolásával, sötétítésével, azaz saját maga elidegenítésével, idegenségének és ábrázolhatatlanságának felmutatásával. A fotográfia médiuma ellen és azzal összhangban is teszi ezt, hiszen a fotográfia a pillanat megállításával, a mozdulat, arckifejezés kimerevítésével, véglegessé változtatásával holtá, maszkká változtatja az élő, valami kísértetiesé. Baranyay képeinek alanya mintha folyamatos mozgásban lenne, mintha nem egy pillanatot, hanem pillanatok sokaságát, egymásutáni-ságát vagy éppen egymásra íródását látnánk, egy majdhogynem kivehetetlen palimpszesztet. Az idő dimenziójának felmutatása filmszerű narrativitást visz a rögzített tárgyú fotográfiába. Mintha képkockákba sűrített filmeket látnánk egy egzisztenciáról, egzisztálás közben.

Az egzisztálás Baranyaynál nem cselekvést jelent, nem konkrét történeteket, eseményeket, hanem az Én belső életét, ami természetesen bemutathatatlan. Csak a testéből, kezeiből tudunk következtetni arra, mi történik *belül*. Szorong, ideges, bizonytalan, fáradt, boldog, aggódik. Vagy csak egy könyvet olvas. Alszik. Baranyay képeinek világa — mert a lélek belső élete az arcon bemutathatatlan, sohasem Az, ami — egy rendkívül *testies*, érzéki, tapasztalati világ. Magát, az arcát senki sem láthatja közvetlenül, egy tükörben pedig már az önszemlélés reflexiója meghamisít, kizökkent: „A tükör azért ösztönöz bennünket gyakorta arra, hogy arcokat vágjunk, így kívánunk ugyanis menekülni a maszkká válásnak a tükörben lappangó fenyegetésétől, s sokszor ezért nézegetjük a rólunk készült fényképeket a kelletlenség érzésével. Aki a tükörben keresi önmagát, az valaki mást fog ott találni. E tükörben látható arccal csak akkor azonosulhat, ha mozgásba hozza azt.”⁷

Saját testemet, annak bizonyos részleteit, a kezeimet viszont láthatom, azok többé-kevésbé bizonyosságok. Így lesz munkássága másik fontos motívuma a kéz, ami persze ugyancsak egy önarckép, a fentebb leírt értelemben, hiszen a kezeket is élet-hosszig próbálja *megragadni*. Az érintés, a tapintás nélkülözi a reflexiót, ha önmagamot megérintem, megfogom a saját kezem vagy egy másik ember kezét, az valami biztosat jelent, kevésbé illékonyat, mint egy arckifejezés vagy egy pillantás. Baranyaynak a kézfragmentumai pályája kezdetén még viszonylag pontosak, leíróak, a képeken jól láthatóak, fotók esetében élesek a kezek,

legtöbbször egy-egy kéz az ábrázolás tárgya. A későbbiekben, az önarcképekhez hasonlóan megmozdulnak, összefonódnak, kulcsolódnak, egymásba záródnak a kezek, azaz megjelenik a másik kéz, az 1972-es balatonboglári *Kézfogás akció*ban pedig egyenesen a mások keze.

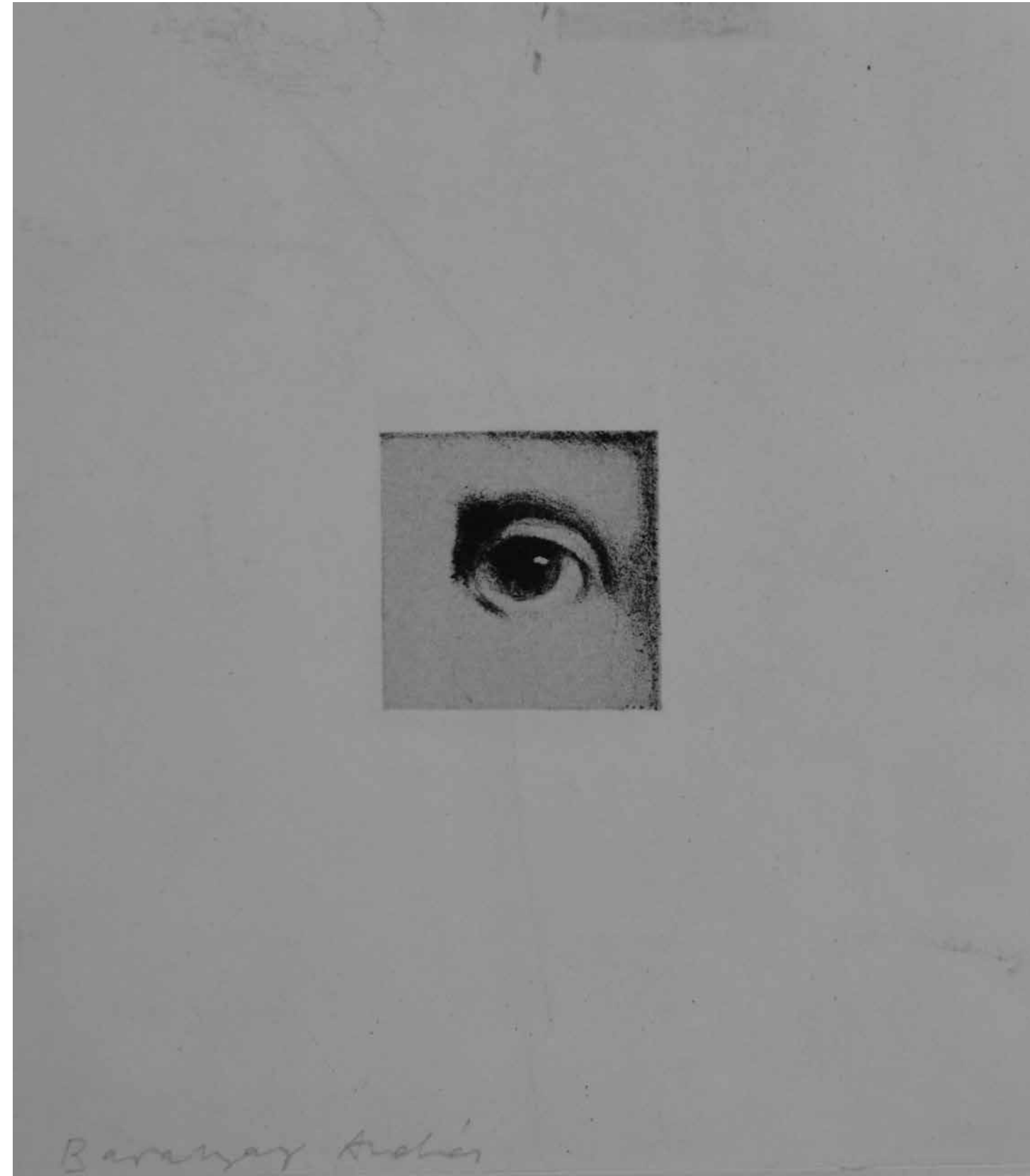
A saját kéz ábrázolása egy művész esetében különösképpen figyelemreméltó, hiszen egy bonyolult önreflexiós hurokban azt ábrázolja a *kezével*, hogy a keze éppen semmit nem csinál, csak *él*, mozog, kifejez. De nem alkot. Vagy ha igen, akkor csendéletet. Igen jellemző Baranyay fenomenológiai látásmódjára, hogy csendéletet is úgy alkot, hogy a csendélet tárgyát a kezével érinti, megfogja, tartja, beavatkozik. Hiszen az életben a legritkább esetben statikus bármi is. Az élettelen dolgok mozdulatlanok, a kövek. Az élő mozog, változik, *bemozdul*. Baranyay munkáiban az egzisztencia életét, *bemozdulását* mutatja meg.⁸ Élethosszig tartó témáinak ez a logikája, akkor zárható le a mozgás, ha az élet megszűnik, ha a szubjektum eltűnik. Így műveinek létmódja is igen izgalmas, legtöbb esetben nem egyedi, saját címmel rendelkező, leírható műveket alkot, hanem majdhogynem végtelen sorozatokat *önmagából, kezeiből, csendéleteiből*.

Ebben, és persze számtalan megfontolásban — egyébként valóban egyedülálló, különleges és rokontalan — művészete Tandori Dezső munkásságával rokon. Sőt, ha Tandori pályájának alakulását, első két kötete utáni nagy váltását nézzük, feltételezhető Baranyay munkásságának hatása. *A mennyezet és a padló* (1976) című kötetével Tandori is bezárkózik a legkézzelfoghatóbb, biztosan tudható, és persze kiismerhetetlen dolgok körébe, saját életébe.

⁶ Bernhard WALDENFELS: *Felelet arra, ami idegen*, ford.: TENGELYI László, Gond, 1999/20, 8.

⁷ Hans BELTING: *Faces — Az arc története*, ford.: V. HORVÁTH Károly, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2018, 236.

⁸ „Az észlelt világ (egy festményhez hasonlóan) nem tér-időbeli individuumok sokasága, hanem a testem mozgása által megnyitott ösvények összessége.” MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 276.



Nincs mit szépíteni:

globalizáció és rasszizmus
Raoul Peck *Irtsd ki mind a vadakat* című dokumentumfilmjében



JUHÁSZ Tamás

Ezen nincs mit szépíteni, állítja Raoul Peck az HBO-n idén áprilisban bemutatott, a gyarmatosítás és globalizáció történetét faji-etnikai szemszögből elénk táró minisorozatában. Valóban, a forgatókönyvíró–rendező–narrátor Peck kísérletet sem tesz arra, hogy a modernitás megszokott apológiájaként akárcsak érzékeltesse is azt a sok „szépet” és „jót”, amit a fejlett nyugati civilizáció az elmúlt két évszázadban létrehozott, sokak szerint ellensúlyozva ezzel azt az emberi szenvedést és környezeti kárt, ami mindennek során keletkezett. Nem mérlegel, és csak kötelező gesztusként mond köszönetet az HBO-nak, a globalizációkritikáját milliók számára bemutató és a film létrejöttében egyébként is lényeges szerepet játszó globális platformnak. Számára a (művészi) „szép” a címet is sugalló Joseph Conrad tenger- és vérszagú írásművészetére szorítkozik, és a (tudományos) „jó” azt a haditechnikai fejlettséget jelenti, ami már Conrad idejében, azaz a 19. és 20. század fordulóján lehetővé tette, hogy egy gépfegyver egy másodperc alatt kilenc lövedéket röptsen akár 900 méterre (ami mindenképpen „jó” például közelharcot preferáló, öslakos ellenállókkal szemben). Fredrick Jameson híres megfogalmazásából, mely szerint a kapitalizmus „egyszerre katasztrófa és fejlődés”,¹ a katasztrófa része érdekli: Peck egyfajta meg nem alkuvó, akkurátus könyörtelenséggel tárja nézői elé, hogy miképpen vezetett először kulturális–intézményes rasszizmushoz, később pedig sorozatos genocídiumhoz a fehér faji felsőbbren-

dűség eszméje által átjárt gazdasági és tudományos fejlődés, gyarmatosítás és globalizáció.

Filmes története vállalt személyes elfogultsággal összeállított, gyors tempóban váltakozó, látszólag impresszionisztikus módon felvillantott képsorozatok montázsa, ami ugyanakkor egyfajta metanarratíva igényével emelkedik az esetleges, az egyéni, a tudományosan (bizonyos részleteiben talán) vitatható kategóriái fölé. Univerzalitás és személyesség e kombinációja az egyik legérdekesebb sajátossága a sorozatnak. Peck nem kevesebbet fűz össze alapvetően egyetlen történetté, mint a középkori kereszties hadjáratokat, a spanyol inkvizíció tevékenységeit, az amerikai kontinens meghódítását, az Afrikára irányuló rabszolga-kereskedelmet és a gyarmatosítást, a Holokausztot, sőt még Hiroshima és Nagaszaki bombázását is.² Forrásként elsősorban három történész — Sven Lindqvist, Michel-Rolph Trouillot és Roxanne Dunbar-Ortiz — írásaira támaszkodik, ugyanakkor alig jeleníti meg vagy idézi őket. Alighanem azért, mert a beszélő fejek, az idézetek, a hagyományosan távolságtartó kísérőszövegek az ismeretterjesztés vagy egyfajta filmes tudományos esszé irányába vinnék el a dolgot, márpedig, ahogy ezt a rendező ki is mondja alkotásában, a lényeg nem a kutatás folyamata vagy eredménye (hiszen, bár fontos részletek mindig előkerülhetnek, a különféle elnyomó hatalmak tájékozottabb lakosai alapvetően minden korszakban tudták, államuk milíciái miket művelnek távoli

vidékeken). A lényeg a történet, a maga tragikus mélységével, kortárs relevanciájával, a szembesülés és az etikai állásfoglalás alkotóra és nézőre egyaránt kiterjedő kényszerével.

Peck változatos narrációs eszközökkel éri el, hogy a felkavaró tartalmak valóban magukra vonják a néző figyelmét. Archivált fotográfiákat és mozgóképfelvételeket villant fel, ezeket színészek által eljátszott, megrendezett jelenetekkel keveri, gyakran folyamodik a dokumentarista keretektől távolabb álló animációs technikákhoz, és előszeretettel idéz a populáris kultúra területéről, hogy ezzel is érzékeltesse, a különféle filmek és kalandregények miképpen teremtettek romantikus, egzotikus vagy hősi narratívát azokból a történelmi eseményekből, melyek igazi mozgatórugói a kapzsiság és hatalomvágy volt: ahogy James Baldwin megfogalmazta, az amerikaiak mészárlásból csináltak legendát.³ E különleges kollázsban önmagában is sajátos elidegenítő hatása van, mivel nem engedi, hogy egyetlen, jól ismert műfaj elvárásai szerint nézzük az előttünk pergő képsorokat. Mivel a rendező vállalt politikai aktivizmusának célja, hogy nézőit felkavarja, megrendítse, és megláttassa velük azt, amit eddig is láttak-tudtak, de a „hivatalos” nyugati történelemírás belüli marginalizált szerepük miatt afféle sajnálatos kitérőként, „történelmi háttérként” vagy mellékszálként fogadtak el (ilyen például az amerikai öslakosok kiirtása annak a nagyobb, fontosabb, máig tartó történetnek a kontextusában, amelyben az Egyesült Államok globális szuperhatalommá vált), a tartalom szintjén is mehökkentő defamiliarizációs elemekkel találkozhatunk. Így például Kolumbusz először partra szálló embereit a helyiek rövid úton meggyilkolják, és mindezt tudomásul véve az egész flotta visszahajózik Európába, máskor pedig az afrikai dzsungel ösvényeit járó fekete bőrű misszionárius arra lesz figyelmes, hogy egy helybeli, szintén sötét bőrű rabszolgavadász hajtja maga előtt friss zsákmányát, egy csoport fehér bőrű gyereket (a genocídiumok művészi megragadásához hasonló reprezentációs stratégiát választott Martin Amis is a holokausztról szóló, 1991-es *Időnyíl* című regényében: történetét fordított időrendben mondja el, így például egy koncentrációs tábor orvosi laboratóriumából a kezelték friss léptekkel, húsz évvel megfiatalodva sétálnak ki).

E filmes technikák egyik különösen figyelemre méltó eleme, hogy a rendező, egyfajta szimbolikus szemkontaktust tartva közönségével, a saját családjához és szakmai fejlődéséhez kapcsolódó felvételeket is elhelyez történelmi narratívájába, ezzel a hangsúlyos jelenléttel érzékeltetve, hogy mondandóját személyes, részben átélt élmények alakítják. Láthatjuk őt szülőházájában, Haitiban (melynek turbulens történelme például a *Haitian Corner* és a *Lumumba* című filmjeinek a témáját határozzák meg), a Kongói Demokratikus Köztársaságban (ahová Haitiből a Duvalier-diktatúra elől menekültek a szülei, olyan állásajánlatokat elfogadva, amelyek a belga gyarmatosítók vonakodó, megkésett elvonulása után üresedtek meg), Brooklynban (ahol iskolái egy részét végezte, és ahol még bőven érzékelhette azokat a faji problémákat, amelyeket később a James Baldwinról szóló, *I Am Not Your Negro* című alkotásában ragad meg), és Berlin-

ben (ahol filmakadémiára járt, és ahol Németország náci múltját megkerülhetetlen horizontként érzékelte). Bár e felvételek közül inkább csak a gyermekkoriak azok, ahol Peck ténylegesen a kamerába néz, a befogadó számára mégis szimbolikus párhuzam alakul ki ezen felvételek, és azok között a fotográfiák között (a rendező nagy számban válogatott ilyeneket különféle archívumokból), ahol megnyomorított, néha haláluk küszöbén álló indiánok, zsidók, afrikai öslakosok vagy más népcsoportok bámulnak rezignált engedelmisséggel a nyugati fotográfus lencséibe. Ahogy Richard Brody megjegyzi kritikájában, e megörökített tekintetekkel az áldozatok egyben tanúkká is válnak,⁴ azaz a dokumentumfilm által képzett vádirat erejét erősítik azzal, hogy jelen voltak, a különféle borzalmakat (látható módon) látták. E tanúságtételben csatlakozik hozzájuk a rendező, az ügy súlyosságának teljes tudatában, a tanúskodást mégis vállalva és legjobb cinematográfiai tudása szerint előremozdítva, hiszen, jelenti ki a film egy pontján, a semlegesség nem elfogadható álláspont.

Ideális esetben a semlegességből vagy közönyből az első érzelmi lépések a részvét felé vezetnek a nézőt. Maga a filmes műfaj különösen alkalmas lehet erre, mivel, ahogy azt Eva Sorum írja a modern empátia történetét áttekintő monográfiájában, az empátia létrejöttének esztétikai feltétele is van, a szenvedést láthatóvá tevő perspektíva megteremtésével vagy elfogadásával („perspective-taking”) kezdődik.⁵ Az érzelmi nézőpont létrejötté ugyanakkor csak lehetőség, aminek a rendező tudatában van, és ezért igen érdekes módon kapcsolja össze részvét és vizualitás fogalmait. Egyfelől: sokkoló képeket mutat. Másfelől: tisztában van vele, hogy bár a kép ugyanaz mindenki számára, mégsem ugyanazt látjuk. Azért nem, mert nem ugyanabból a (kulturális–érzelmi) perspektívából nézzük: ha nem lenne az egyik leg-

¹ Fredrick JAMESON: *Postmodernism, or, The Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, DC, 1991, 47.

² Ahogy a felsorolás mutatja, a fehér felsőbbrendűség híveinek nemcsak azt nehéz biológiai–etnikai alapon meghatározni, ki nem számít fehérnek, de azt is, ki számít annak (így például a filmben sokszor felbukkanó íreket a rendező egyszerre jeleníti meg mint az amerikai indiánok véreskezű üldözött és a gyarmatosított népet, az angolság lenézett etnikai Másikját. Valóban, őket még Ralph Waldo Emerson sem tekintette fehérnek). Peck csak viszonylag vázlatosan foglalkozik a fehérség koncepciójának létrejöttével, a dokumentumfilm jobb megértéséhez ezért hasznos kísérőolvasmányokat adnak a huszadik század vége felé megjelenő, úgynevezett „whiteness studies” szerzői. Műveik közös gondolata, hogy a fehérbőrűség — hasonlóképpen a többi „rassz” meghatározásához — nem valamiféle alapértelmezett történelmi állapot, hanem olyan kulturális–ideológiai konstrukció, amelyet különféle gazdasági és politikai érdekek hoznak létre. Ahogy Eric Williams megállapította már 1944-ben: „a rabszolga-kereskedelmet nem a rasszizmus hozta létre, a rasszizmus a rabszolga-kereskedelem következménye”. (ERIC WILLIAMS: *Capitalism and Slavery*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1994/1944, 7.) Ennek értelmében bárkivel, bárhol, akár Európán belül is létrehozható a faji felsőbbrendűséggel magyarázott, gyarmatosító-gyarmatosított viszonyrendszer. (Lásd JUHÁSZ Tamás: *Idegen nő, idegen szöveg. A Bibliotheque Pascal és az európai posztkolonialitás jelensége*, Apertúra, 2012. tél.)

³ James BALDWIN: *The Cross of Redemption. Uncollected Writings*, szerk.: Randall KENAN, Pantheon Books, New York, 2010, 76.

⁴ Richard BRODY: „*Exterminat e All the Braves*,” *Reviewed: A Vast, Agonizing History of White Supremacy*, The New Yorker, 2021. április 9.

⁵ Eve C. SORUM: *Modernist Empathy: Geography, Elegy, and the Uncanny*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019,

felkavaróbb képsor, a 3. epizód egyik részét akár e tétel didaktikus, túlzottan pontos bemutatásának is felfoghatnánk. E trópusi közegben felvett jelenetben először egy fiktív, színész által eljátszott, a század elején aktív fotográfust láthatunk, aki a megörökítendő, de az adott kameraállásból nem látható emberekhez beszél, és a szokásos módon instruálva, jobbra-balra igazgatva, egymás segítségére biztatja őket („Give him a hand”). A kameraállás változásával azonban egyszerre derül ki szavainak borzalmas kétértelműsége és saját perspektívájának bármiféle empátiára képtelen, pusztán technikai jellege: az immár nem színészekből álló, hanem archív, eredeti fotón ábrázolt csoport tagjai olyan afrikai őslakosok, akik társaik csokorba szedett, a gyarmatosítók által büntetesként levágott kézfejeivel pózolnak. A fotográfus ezek esztétikus elosztására, azaz egy-egy kéz átadására vagy cseréjére kéri őket („Give him a hand”). A régió történetét ismerők itt azt a gyakorlatot ismerhetik fel, amire a sorozat más pontokon is utal: a belga gyarmatosítók rendkívül kegyetlen módon bántak a leigázott kongói lakossággal, és egyebek mellett kézlevágással büntették például azokat, akik az igen jövedelmező gumifanedy gyűjtésében nem teljesítették a megkövetelt mennyiséget.

Ez a rész egyike azoknak, amelyek a címválasztást (részben Sven Lindqvist 1992-es, azonos című könyvének keresztül) inspiráló és a Belga Kongóban zajló folyamatokat fiatal felnőtteknek személyesen is megtapasztaló Joseph Conradot idézik meg. A lengyel–brit író hatása a doku-sorozatra számos ponton érzékelhető, amit nem csupán a tematikus érdeklődés bizonyos hasonlóságai, hanem az ezeket lehetővé tevő életutak hasonlósága is magyarázhat. Mindkét alkotó politikai okok miatt hagyta el még gyermekkorában azt az országot, amelyek sorsát gyakran határozták meg a közeli nagyobb hatalmak (egyik oldalon a cári Oroszország, a másik oldalon az Egyesült Államok) érdekei, mindketten a többnyelvűség állapotában bontakoztatták ki tehetségüket, és mindketten tekinthetők egyszerre gyarmatosított–alávetett ország és hódító–gyarmatosító ország polgárainak (Lengyelország és a Brit Birodalom az egyik esetben, Haiti és Franciaország–Egyesült Államok a másikban).

E hasonlóság miatt is gondolhatta Peck — a huszadik-huszonegyedik század olyan jelentős alakjához hasonlóan, mint például Ford Coppola, Barack Obama, Peter Jackson vagy Edward Said —, hogy Conradnak (sajátos élettörténete és művészi–intellektuális intuíciója révén) különösen mély és komplex ismeretei voltak a gyarmatosítás jelenségéről. Ezek egyik lényeges eleme az a (Peck által inkább csak az erkölcsi felháborodás szemszögéből vizsgált) tétel, mely szerint a kolonizáció egyben a modernitás és globalizáció története is: ahogy Maya Jasanoff írja Conradról szóló könyvében, „függetlenül attól, hogy története hol játszódik, a szerző minden írásában a globális világban való létezés következményeit próbálja megragadni”.⁶ Conrad kulcsfontosságú novellája, a *Sötétség mélyén* (*Heart of Darkness*, 1899/1901) éppen ezt érzékelteti már első, narratív keretként szolgáló néhány oldalán is. Itt egy, a Temze-torkolatban lehorgonyzott hajó fedélzetén zajló beszélgetést követhetünk nyo-

mon, melynek során London világkereskedelmi szerepének kiemelése, az akkoriban még elefántcsontból készített dominók képzete, illetve a később következő főtörténet „sötét Afrika” motívumának művészi összekapcsolása London civilizált, mégis „sötét” jellegével erőteljes nyitányává válik annak az írásnak, amely az európai kulturális és gazdasági hegemonia alighanem legerőteljesebb, leghíresebb irodalmi kritikájává vált. A dokumentumfilmben ábrázolt, több nem összefüggő jelenetben is felbukkanó és ezért egyfajta általános, allegorikus jelentéssel felruházott, Josh Harnett által játszott „fehérbőrű gyilkos Akárki”⁷ szintén a Conrad-novella Kurtz nevű, hangsúlyosan globális főszereplőjére utal, hiszen bár a név németes hangzású, Conrad nem egyetlen nemzetet hibáztat a gyarmatosítás folyamatáért, helyette afféle meghatározhatatlan, pán-Európai hátteret vázol fel ördögi karakterének. Peck gyors tempójú, számos helyszín, több kontinens és idősík között cikázó filmje a maga decentralizált történeti jellegével is a hódítás és kizsákmányolás globális és visszafordíthatatlan jellegét ragadja meg.

Eközben Conrad végig jelen van. Akkor is, amikor a rendező–forgatókönyvíró a regényíró által közvetlenül nem tárgyalt témát, az amerikai őslakosok szinte teljes kiirtásának történetét mondja el. Hiszen Conrad, akinek a személyes dél-amerikai tapasztalata annyiban állt, hogy tengerész korában hajója (valószínűleg) egy-két napra lehorgonyzott Venezuela partjainál, „profetikus”⁸ képességekkel rendelkezett, és megírta azt a *Nostromot*, amely bizonyos vélemények szerint a világirodalom egyik legpontosabb modern Dél-Amerika-ábrázolása lett. Bár a monumentális mű elsősorban a térség véget nem érő politikai instabilitására fókuszál, lényeges szál benne a nem indián címszereplő által képviselt, de valójában az amerikai őslakosokhoz köthető archaikus kultúra és gazdasági berendezkedés felszámolása,⁹ azaz egy olyan, bizonyos történelmi helyzetekben genocídiumot megelőző–előkészítő fázis, amelyre az *Irtsd ki mind a vadakat* is számos ponton reflektál. És akkor is jelen van Conrad, amikor egy, a címet hordozó, szuperkanonikus novellájánál jóval kevésbé ismert munkájának, *A haladás előrsének* (*An Outpost of Progress*, 1897) a borítója villan fel egy pillanatra. Az Afrikában magára maradó, kulturálisan teljesen izolált, depresszióba süllyedő két európai története előrevetíti a doku-sorozat befejezést. Eszerint a fehér felsőbbrendűség eszméje változatlanul jelen van korszakunkban, és bár a huntingtoni értelemben vett civilizációk harca során kibontakozó politikai populizmus kifejezetten táplálja azt, ezzel párhuzamosan a rasszizmus egyfajta egyre nehezebben viselhető teherré is válik, amelynek ledobása valamiféle, a záróképek erősen szimbolikus jellege miatt egyelőre

⁶ Maya JASANOFF: *The Dawn Watch: Joseph Conrad in a Global World*, Penguin, New York, 2017, 22.

⁷ Lisa Wong MACABASCO: *'Sometimes, it's shocking': Raoul Peck on his bold new colonialism series*, The Guardian, 2021. 04. 07.

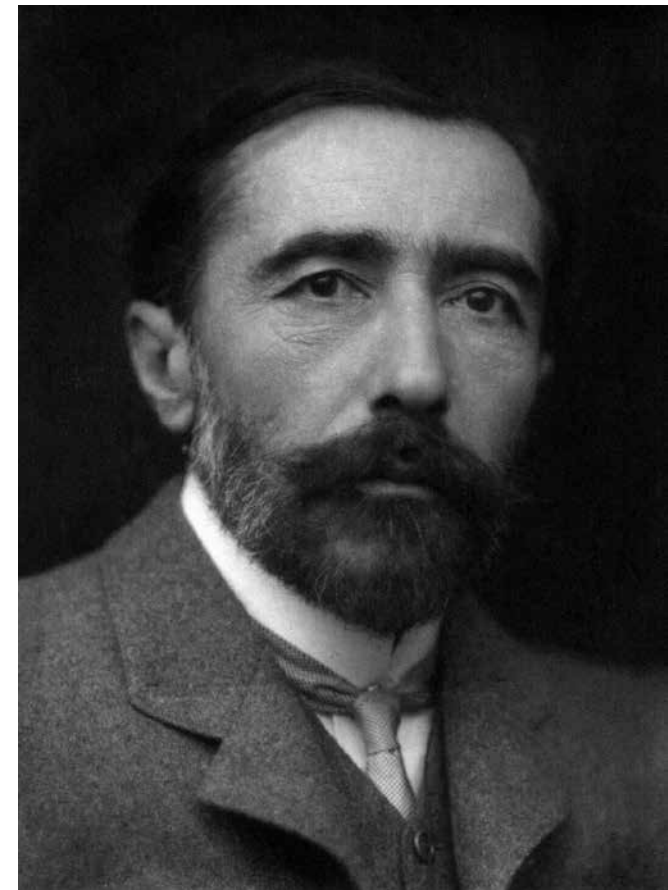
⁸ Maya JASANOFF, *The Dawn Watch*, 7.

⁹ Lásd JUHÁSZ Tamás: *The End of Potlatch. An Anthropological Approach to Nostromo. Choice in Economic Contexts: Ethnographic and Theoretical Enquiries*, szerk.: Donald WOOD, Elsevier, Oxford, 2007, 285–298.

meghatározhatatlan, csak a művészi képzelet szintjén látszó új kezdetet ígér.

E kezdet nem csupán a múlttal való szembenézést, annak esetenként radikális újraértelmezését követeli meg, hanem a múltnak a jelenben való továbbélésének, új konfigurációinak, meglepő alakváltozásainak a felismerését is. Így a számos történelmi alakot megnevező–megidéző, számokkal és tényekkel dolgozó Peck legfontosabb figurája tulajdonképpen a névtelen, láthatatlan, derridai értelemben vett kísértet. Ő az, aki kontrollálhatatlan módon áramlik múlt és jelen között, akinek szellemeszerű jelenléte egyszerre fed fel a múlt (ez esetben kolonialis) utópiái által okozott sebeket és ezen jövőképek kudarcát, akinek kényes, nehezen megközelíthető alakjával kizárólag az igazság fogalmának újraértelmezése által lehet párbeszédbe lépni.¹⁰ Történetmondása során Peck mintha maga is afféle kísértetfigurává válna: távoli, testetlen hangon beszél hozzánk, idegenszerűségét fokozza, hogy a nem anyanyelvűként beszélt angol nyelvet használja, és minden ismertsége–sikere ellenére is tisztázatlan, hogy tulajdonképpen honnan, milyen pozícióból beszél közönségéhez (a dokumentumfilm utolsó epizódjában ténylegesen szó is esik a kísértetéről: itt a rendező–narrátor a szüi indiánok között az 19. század végén elterjedő, és egyfajta tömeges vallási kifejezéssé váló, a résztvevők „indiánságának” teljes restorációját ígérő, úgynevezett szellemtáncok megrendítő történetét mondja el).

Az élők és halottak között húzódó határvonal instabil voltán kívül Peck egy másik, hagyományosan szintén megkérdőjelezhetetlen különbségtétel korlátaira is felhívja a figyelmet. Bár csak közvetve, afféle mellékszálként teszi ezt, talán nem is teljesen szándékoltan, ezzel mégis egy újabb, különösen izgalmas, kortárs dimenziója tárul fel a filmnek: ahogy a címben szereplő „vadak” (*brutes*) szó is sugallja, a film a gyarmatosítás, a modernitás és a globális expanzió által okozott ökológiai pusztításra is kitér, végső soron állat és ember viszonyát vizsgálva. E kapcsolat történetileg igen sokszínű, komplex módokon kapcsolódik gyarmatosító és gyarmatosított viszonyához, hiszen az alap gondolat, mely szerint az őslakos népek állatias, emberi mivoltukban hiányos lények, annak a hierarchikus (azaz végsőig kizsigerelő) rendnek a megteremtését tette lehetővé, amely ember és állat között a mai napig létezik. Így tehát Conrad címadó novellájának is van olyan igen érdekes kritikai olvasata, amely szerint Kurz enigmatikus feljegyzése („Irtsd ki mind a vadakat — Exterminate all the brutes”) tulajdonképpen nem a bennszülöttek kiirtására vonatkozik, hanem az afrikai elefántokéra, mégpedig annak a jelenségnek a részeként, amikor a századfordulón zajló tömeges elefántmészárlás elválaszthatatlan volt az őslakosok mészárlástól.¹¹ Mindennek pedig, akárcsak a filmet bejáró kísérteteknek, egyszerre van köze a múlthoz és a jövőhöz, hiszen, egy bizonyos, optimista állatvédelmi érvelés szerint, azért számíthatunk az állatvilághoz való viszonyunk gyökeres átértékelésre, mert ugyan csak hosszú idő eltelte után, de a múltban általánosan elfogadott, alig-alig megkérdőjelezett rabszolgaság intézményének esetében is eljött az a pillanat, amikor az időben



Joseph Conrad (George Charles Beresford fotója, 1904. Forrás: Wikipédia)

visszatekintve a rabszolgaság már barbárnak és elfogadhatatlannak tűnt. Így az ember és az élővilág közötti kapcsolat átértékelése is egyike lehet azoknak a döcögős, oly távolinak tűnő, egyelőre inkább művészi és nem annyira társadalmi cselekvés szintjén megnyilvánuló új kezdeteknek, melyeknek lehetőségét Peck műve lezárásokor érzékelteti.

¹⁰ Jacques DERRIDA: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, ford.: Peggy KAMUF, Routledge, New York, 1994, 28.

¹¹ Lásd Ryan Francis MURPHY *Exterminate the Elephant in „Heart of Darkness”* című tanulmányát (The Conradian, 2013/2, 1–17). Murphy érvelése szerint Kurtz üzenetében a „brute” szót nem bennszülöttekre, hanem elefántokra értette, néhány kortárs gondolkodó azon különleges nézetét tükrözve ezzel, amely szerint — bármennyire is sajnálatos folyamatról lenne szó — mégis jobb lenne, ha az afrikai elefánt kipusztulna, ugyanis az értékes, nagy mennyiségben és globális szinten kereskedett elefántcsont hiányában az afrikai őslakosság elpusztításának egy jelentős motivációja is eltűnne (hiszen, amint arra már a híres felfedező, Henry Stanley is rávilágított, a két folyamat elválaszthatatlan egymástól. A rendező történeti víziója szintén párhuzamba állítja az egyes állatfajok és emberi populációk eltűnésének lehetőségét).

Egyre kevesebbszer, de még mindig fel-felmerül egy új magyar horrorfilm megjelenésekor, hogy az éppen adott alkotás az „első” valamiben: néha — eléggé tévesen — úgy általában az első magyar horrorként utalnak rá (mint legutóbb épp Bergendy Péter *Post Mortem*-je kapcsán, amit számos portál reklámozott ekképpen), vagy éppen az első magyar slasherként emlegetett *A marifüi rém* (ami pedig sokkal inkább pszichotriller és korrajz, mint hentelés horror). Ez a tendencia némiképp érthető annak fényében, hogy első blikkre és guglizásra bizony valóban nem túl izmos a magyar gyártású, egész estés horror-felhozatal, de ha egy kicsit megkapargatjuk a felszínt, hamar kiderül, hogy nem is annyira példátlan, és semmiképp nem precedens nélküli, ha belefutunk egy ilyenbe.

SZABÓ R. Ádám

Rémfilmek a nagymama házából

A kortárs magyar
B-horrorfilmekről



Bill Borchardt (b.) és Mark Borchardt (j.)

Természetesen továbbra sem tartozik a legnépszerűbb magyar filmes műfajok közé, a jelenlegi filmes állami főszponzor, a Magyar Filmintézet pedig láthatólag nem is a legnagyobb borzongás-rajongó, mert abban például valóban első Bergendy rendezése, hogy ez az első magyar horrorfilm, ami közpénzből készül. Ennek ellenére évek óta készülnek úgy magyar, mint angol nyelvű, de szinte teljes egészében magyar gyártású rémfilmek, amelyekhez a készítő, akár csak mondjuk az Egyesült Államokban, leginkább saját maguk teremtik elő a költségvetést, egyaránt szerepeltetve a nagyapa házáat és az összes barátot. A kis költségvetés ritkán eredményez A-kategóriás fesztivályőzelmeket, de elég gyakran eredeti, alkotói filmeket, amikből csak úgy süt a lelkesedés és a tenni akarás. Arról nem is beszélve, hogy ha az amerikai mintát vetítjük le a hazai terepre, akkor egy remek alkotói keltető is ez a szcéná, ahol a szakma fortélyait remekül elsajátíthatják a (legtöbb esetben) fiatal alkotók, mindeközben pedig egészen szórakoztató és egyedül, még ha nem is mindig hibátlan alkotásokat is létrehozhatnak, amikre ugyanakkor érdemtelenül kevés figyelem háru.

Ebben a tanulmányban egy kicsit körbenézünk a magyar független-horrorfilm szcénán kritikusi szemmel, de a megfelelő kontextualizálás érdekében az amerikai B-film közegét is segítségül hívjuk, hogy ezt megfelelő szempontok szerint tegyük.

1. Álom mundánkivitelben

Emlékszem, 15 éves koromban meglátogattam Erdélyben egy magyarországi barátom, akinek, velem ellentétben már akkoriban is volt filmkészítő mobilja. Hogy, hogy nem, két nap után máris horrorfilmet forgattunk nagymamám házában, amolyan egyszerű Blair Witchest, pedig maga a telefon akkor még alig tudott egyszerre felvenni pár percet. A filmekhez azonban mindkettőn vonzódtunk, még ha nem is feltétlenül a rémfilmekhez, de valahogy logikusnak tűnt a horror műfajához nyúlni, nem pedig a komédiához vagy a drámához, hiszen azt a zsigeri érzelmeket, amit a horror szeretne általában kiváltani, egyszerűbbnek és (nem utolsósorban) olcsóbbnak tűnt megvalósítani, mint bármilyen más műfaji célkitűzést.

Ezt a kis történetet csak azért mondom el, mert nagyon sok filmes alkotó gondolkodott hasonló fejjel, amikor első bátortalan mozgóképes szárnypróbálgatásait megtette, valahogy ez a műfaj az, ami a legkönnyebben imitálható, és a legkisebb költségvetéssel is hatásosan megvalósítható. Azt, hogy ez a tendencia nem ma indult, remekül mutatja be például az *American Movie* (magyarul *A filmcsináló* néven futott, pedig az angol eredeti, az „Amerikai film” pont ebből a szempontból sokkal többet mondó) című 1999-es dokumentumfilm. Ez egy amatőr filmkészítő története, Mark Borchardt viszontagságait meséli el, akinek élete (amerikai) álma, hogy végre befejezze első kisköltségvetésű, egész estés horrorfilmjét, bármi áron (leszámítva a pénzt, persze, mert az sosincs neki, maximum mínuszban). A költségvetés egy részét a zsugori, nagy pénzen potyára csücsülő nagybátyjától igyekszik

kicsikarni, statisztának régi barátait és családtagjait kéri fel (már amikor az anyukájának nem kell bevásárolni mennie), ráadásul mindeközben három gyermek édesapja is próbál lenni.

Egyszerre tragikus és olyan történet az övé, amellyel általánosan lehet azonosulni, hiszen kívülről nézve nyilvánvaló, hogy mennyire hiú álmokat kerget, és számos ismerőse és barátja próbálja is erről felvilágosítani, ám pont azzal, hogy mindezek és számos más akadályozó tényező ellenére is Mark kitart amellett, hogy neki meg kell csinálnia a *Northwestern* címre hallgató nagyjátékfilmjét, illetve egy több éve készülő félórás rövidfilmet, amelyek nyilvánvalóan nem lesznek a filmkészítés csúcscsúcsai, sem pedig számára anyagi sikert és elismertséget hozó befektetések. Ugyanakkor az is kiviláglik *A filmcsináló*-ból, hogy szó sincs itt műfaji elkötelezettségről, sokkal inkább van általában a filmkészítés iránt érzett izgalomról, a valóságról szóló egyéni mondanivaló megfogalmazásáról — Mark például azzal okolja meg a riporter kérdésére a filmkészítés iránti vágyát, hogy amikor annak idején hollywoodi filmeket nézett, az ég mindig kék volt bennük, a díszletek túl tökéletesek, ehhez képest ő kiszáradt fákkal és szürke éggel, fekete-fehérben akar élethű tájakat és valódi embereket ábrázolni, valóságnak ható párbeszédekkel.

Mindehhez a horror csak egy ideális háttérrel biztosít, meglehetősen könnyen használható és felismerhető műfaji jegyekkel, amelyek ráadásul összeegyeztethetők a kevésbé papírmásé és giccses, anti-álomgyári mondanivalóval, amire ugyanakkor, némiképp érthető módon, jóval kevésbé szívesen szereznek pénzt producerek, és némi pénzzel rendelkező laikusoknak sem túl kecsesítő a *Northwestern*-féle személyes alkotásokra „pazarolni” a megtakarításukat. Így pedig marad a mikro- vagy éppen nullköltségvetés, egy nagy halom tenni és mondani akarás, és egy alkotói réteg, ami ismeretlenségre kárhözott. Vagy mégsem?

2. B-ből A-ba, boszorkányháton

*A filmcsináló*val egy évben jelent meg az egyik talán legnagyobb hatású horrorfilm, ami egyrészt bizonyította a producereknek, hogy nincs feltétlenül szükség dollármilliókra, hogy ugyanennyit lehessen vele kaszálni, a házi filmkészítőknek pedig azt, hogy nincs szükség sok kamerára, díszletre vagy kosztümre, igazából még ténylegesen ábrázolt szörnyre sem ahhoz, hogy egy igazán hatásos rémfilm alkossonak. Ez a film, természetesen, a *Ideglelés* (vagyis a *Blair Witch Project*), ami ugyan nem volt az első ún. „found footage” (vagyis megtalált felvétel-típusú) horrorfilm, de mindenképpen ez hozta be a hollywoodi fősodorba, és ennek köszönhető, hogy a megjelenése óta eltelt 22 évben szinte folyamatosan kapjuk a hasonló technikával készült horrorfilmeket, úgy az A, mint a B kategóriából.

Fontossága mellett szinte már mindegy is, mennyire lett valóban jó vagy éppen ijesztő film a *Ideglelés*, mai szemmel nézve különösen feltűnő, hogy mennyire kevés dolog is történik benne, amiért viszont mégis kiválónak mondható az azóta megjelent klónoknak, folytatásoknak és rebootoknak a tükrében is, az



az a tény, hogy végig betartja a saját szabályait. A később készült „found footage” alkotásokra (mint például a *Cloverfield*, vagy a hasonló kaptafára készült *Paranormal Activity*-sorozat) például jellemző, hogy a történet kerekése érdekében néha „kilépnek” a képek az egy szem kamerából, hogy a látványos elemek szinte annyira látványosak maradnak, mint egy „normál” amerikai filmben.

Ehhez a képet a *Ideglelés*-ben sok infó kimarad, amit aztán a nézőnek kell behelyettesíteni, és valahol pont ettől lett annyira hatásos és életszagú az egész, hogy a kétezres évek elejei, alig-internet korban elég volt egy jól eltalált virális marketingkampány, hogy számos néző teljesen valóságosnak higgye a vásznon játszódó eseményeket. És többek között ez is vezetett ahhoz, hogy számos, pénzzel nem vagy alig rendelkező fiatal alkotó fogott a kezébe videokamerát és vonult ki a közeli erdőbe valami ijesztőt filmezni.

3. Magyar Blair Witch „Finnországban”

Ezzel el is érkeztünk a talán legmunkásabb magyar horror-műhely történetéhez, ami nagyjátékfilmes karrierjét egy jópofa *Ideglelés*-klónnal kezdte, a 2014-es *Bodom*-mal. Ez a stúdió pedig nem más, mint az Elekes Pictures, aminek két tagja, Gallai József és Elekes Gergő azóta is szinte folyamatosan gyártják a kis- vagy null-költségvetésű horrorokat, a mai napig alig kevesebb, mint 30 hosszabb-rövidebb alkotással jelentkezett a független filmes stúdió.

A két fő alkotó első kollaborációja (amiről viszont ténylegesen elmondható, hogy első valamiben: ez az első magyar gyártású, egész estés „found footage”-film) szinte egy az egyben követi a *Ideglelés* történetét, csak éppen ezúttal a szereplők és a helyszínek lettek európaiak. A történet a finnországi Bodom-tó környékén játszódik, ahol még az 1960-as években történt egy rejtélyes eset, amelynek során az ott táborozó négy fiatalból három nem élte

túl az éjszakát. Ehhez a tóhoz (mármint a valóságban vélhetőleg egy magyarországi, hasonló vízfelülethez) látogat aztán két „finn” fiatal, Annikki (Turzó Vivien) és Pietari (Kovács Bence), hogy dokfilmet forgasson az egykori tragédia helyszínén egyetemi diplomamunkájukhoz. Itt megismerkednek két turistával, Inkerivel (Tábori Kata) és Jussival (Szabó Dániel), és egy átmulatott éjszaka után furcsa dolgok kezdenek el történni az elhagyott tó környékén, oda nem illő zajok és alakok bukkannak fel a környező erdőben, és hamarosan a túlélésért kell küzdeniük a fiataloknak.

Ahogy az amerikai eredetiben, úgy itt sem nyilvánvaló a filmet végignézve, hogy történt-e egyáltalán valami természetfölötti az erdőben, vagy az egész eseménysor valakinek a gonosz játéka, de ez itt is hatásosabbá teszi a végeredményt. Ami pedig mindenképpen az amatőr filmek fölé emeli Gallaiék első (és igazából későbbi) filmjeit is, az a karakterek központba helyezése. A legtöbb Mark Borchardthoz hasonló filmcsináló ugyanis sokkal inkább a kezdetleges effektekre, a minél véresebb és látványosabb elhalálásokra helyezi a hangsúlyt, addig Gallai József forgatókönyvében legalább annyira fontos szerepet kap a szereplők közötti viszony, mint a pszichológiai és fizikai tortúra, aminek akaratlan részesei lesznek.

Míndeközben az sem válik igazán zavaróvá (maximum az elején kissé megmosolyogatóvá), hogy a „finn” szereplők végig magyarul beszélnek, és még a helyszínek (a címbeli tó, a környékbeli erdő, a romos állapotú szállás) is meglepően hihetően alakítják finn megfelelőiket, még arra is odafigyelt az apró stáb, hogy az autó rendszámát finnre cseréljék, így pedig nagyon hamar túl lehet lépni a nem egyező nyelvi közegen.

Az amatőr hangulatú felvételek pedig alapvetően betartják a „found footage” játékszabályokat, ugyanakkor a készítők nem is bíztak semmit a véletlenre, és a bizonyítékként megtalált felvételeket egy ál-dokumentumfilm keretbe helyezik. Ez egy kicsit elvesz ugyan a dekontextualizált, hiányos élményből (az erede-

ti *Ideglelés*-hez is készült ál-doksi, csak az éppen az emlegetett virális marketingkampánynak volt a része, nem pedig magának filmnek), de mindenképp megmutatta, hogy az Elekes Pictures nem akart megragadni kizárólag a rázkódó kézikamerás szinten, többre is van ambíciójuk.

A *Bodom* utáni következő Elekes-egészítés a két évvel később bemutatott *Moth* volt, amiben már elindult az a tendencia, ami azóta is jellemzi a kis, veszprémi illetőségű stúdió filmjeit: vagyis hogy nem magyar nyelven, hanem jórészt angolul beszélnek a szereplők, néhol megmosolyogatóan magyaros akcentussal, lévén ezeket a filmeket a *Moth*-szal kezdve már elsősorban nemzetközi piacra szánták a készítők. Ez sajnos rengeteget elvesz az amúgy továbbra is színvonalas forgatókönyv értékéből, és bár ebben a filmben alapvetően megokolt az akcentus és az angol használata is (egy ukrán származású tanárnő egy svéd származású diákjával Angliából érkeznek Magyarországra, hogy a titokzatos Molyember nyomába eredjenek), a *Moth* az idegen nyelvű színészi játék félszége miatt sokkal amatőrrebb hangulatot áraszt magából, mint a *Bodom*.

Emellett a „found footage” is lazábban alkalmazott, és másodikra azért már nem üt akkorát, mint az első Elekes Pictures-produkcióban. A történet szerencsére még mindig inkább karakter-, mint ijesztgetés-központú, a kortárs horrorokra oly gyakran jellemző, zsigeri ijedség-reakciót előidéző „jumpscare” sem igazán bukkan fel, sokkal inkább a szereplők bomló pszichéje és a környezet teszi némiképp horrorszikussá a filmet.

A 2020-as *Spirits in the Dark* tovább folytatja a karakterközpontú nyomasztást, ebben egy feleségét és lányát elvesztő srác barangol elhagyott egykori katonai épületekben (ebben a filmben érezhető talán a legjobban a rendező-író Gallai vonzódása a lepukkant, elhagyott épületek iránt, nagyjából a film felét kiteszi a hipnotikus, első személyben láttatott romjárás), hogy aztán (talán?) szellemi közbenjárásra félelmetes események részese legyen.

Első blikkre nem túl izgalmas a történetvezetés, de a steadyccammal felvett részek egy idő után képesek magukkal ragadni a nézőt, és videójátékszerű hangulatot kölcsönöznek az egész filmnek, a sötét erdőben titokzatos betűk után kutatva például már szinte interaktív lesz a befogadás, hiszen a mi szemünk is elkezd keresni a fákra felaggatott, a sötétből kivilágító papírlapokat. Ezzel a megoldással még mindig nem teljesen lépnek ki az Elekes-filmek a found footage-kliséből, de már egy jó lépéssel továbbmennek a felhasználás terén, és egészen más hangulatot eredményeznek a *Spirits in the Dark*-nak, mint a korábbi alkotásaiknak.

4. Összegzés

Nem vesszük most végig az összes Elekes Pictures-filmet (amelyek ugyanakkor folyamatosan készülnek, idén jelent meg a legújabb, *The Poltergeist Diaries* címre hallgató horror, amelyhez Elekesék valahogy még az Oscar-jelölt Eric Robertset is sikerült

meggyőzniük egy mellékszereplésre), de talán már a fenti három egy-másfél órás, csupán lelkesedésből és haveri összefogásból elkészült alkotás is példázta, hogy feltörekvőben, de legalábbis megszületőben van Magyarországon is a B-horrorfilmek gyártása.

Ráadásul nemcsak a veszprémi csoportosulás gyártott az utóbbi években szórakoztató, minimális költségvetéssel készült rémfilmeket, 2017-ben egy IndieGoGós, vagyis közösségi támogatásból, valamint angol és amerikai koprodukciónak leforgatott horror is megjelent, amelynek a legnagyobb hibája talán a címe. Ugyanis az Illés Zoltán rendezésében készült *A pince* (vagyis angolul a *The Basement* — ez is főleg angol nyelven, külföldi befogadóknak készült) előtt épp egy évvel jelent meg egy átlagos, unalmas és azonos című amerikai horrorfilm is, ez pedig jórészt még a filmre vonatkozó Google- és IMDB-találatokat is leföli. Pedig a magyar verzió (amelynek se történet szintjén, sem pedig hangulatban semmi köze az ame-



rikaihoz) kifejezetten élvezetes, ráadásul egészen jó castingot is sikerült a készítőknél összehozni, Gera Marina a hentesbabamaszkos gyilkos, de leginkább (akit az *Ürpiknik*-ben láthattunk legutóbb) Takács Zalán a kellemesen utálható Kolos szerepében alakít fergetegeset.

Állami költségvetésen túl is van tehát horrorfilmes élet hazánkban. Most már leginkább csak egy igazi rémfilmfesztivál hiányzik a palettáról, lehetőleg magyar alkotóknak fenntartott kategóriával, hogy ne kelljen minden áron angol nyelven készülnie minden minimál büdzsésű alkotásnak ahhoz, hogy eljuthasson a műfajt kedvelő nézőkhöz külföldi szolgáltatókon és fesztiválokon keresztül. Szerencsére úgy tűnik, az itt felsorolt alkotók mindegyike hasonlít annyiban Mark Borchardthoz, hogy ha van, ha nincs nézősereg, ők kitartóan alkotnak, ha máshogy nem lehet, hát a nagybácsi pénzéből a nagymama házában.

SOMOGYI Gyula

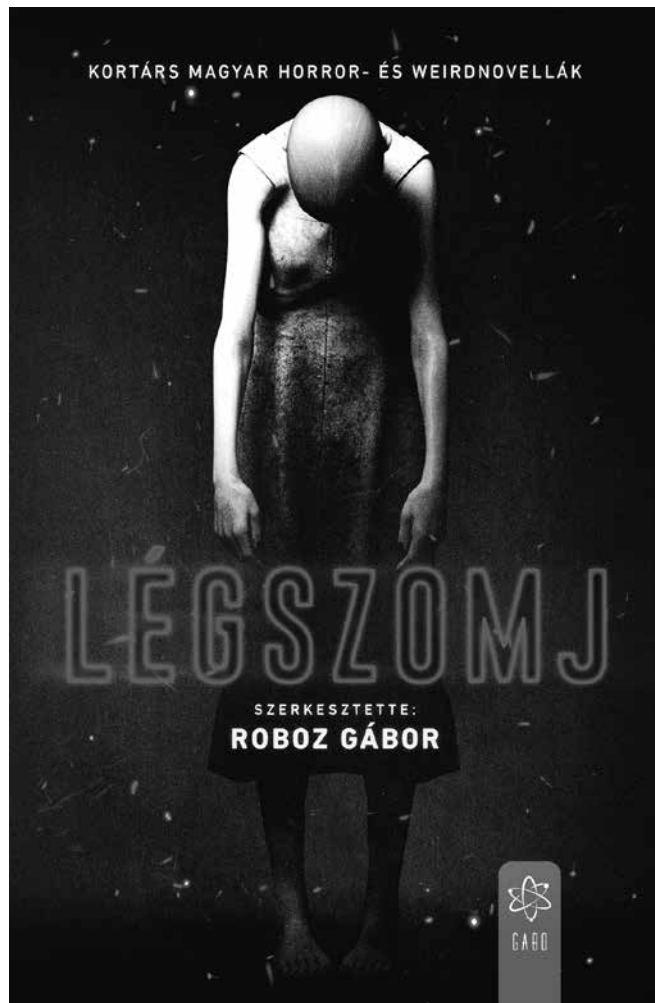
„Ablakok más hová”

(Légszomj. Kortárs magyar horror- és weirdnovellák. Szerk.: Roboz Gábor. Gabo Kiadó, 2021)

(bevezetés) Fantasy- és horror-rajongóként mindig érdekelt, vajon milyen visszhangokat keltett a magyar irodalomban a gótikus regény, vagy a rémregény. Viszont amikor elkezdtem ezzel a kérdéssel foglalkozni, azonnal látszott, hogy nem beszélhetünk semmilyen folytonos hagyományról, csak elvétve található nyomai nálunk ennek a műfajnak az irodalom történetében. A *Helikon* 2020/2-es posztmodern gótikának szentelt számának megjelenése azért volt számomra különösen örömteli pillanat, mert sok mozzanatot bemutatott ebből a történetből, és nagyban hozzájárult a horror és a weird fogalmainak kritikai diskurzusba emeléséhez.¹ A *Tempevölgy* és a *Prae* magazinok kortárs spekulatív fikcióról szóló számai is nemrégiben jelentek meg,² szóval úgy gondolom, hogy szerencsés pillanatban jött ki egy válogatás magyar horror- és weirdnovellákból a Gabo kiadó jóvoltából, hiszen értő közönségre lelhet már nemcsak a laikus, hanem a professzionális olvasók körében is.

(a pályázati formátum kérdésköre) A *Légszomj* szövegei egy 2019-ben meghirdetett irodalmi pályázat alapján álltak össze, amelynek az adta az apropóját, hogy több olyan pályamű érkezett *Az év magyar science fiction- és fantasynovellái* pályázatra, ami inkább a horror kategóriájába sorolható, így úgy érezték a kiadónál, hogy „megérett az idő egy magyar szerzős horrorantológia összeállítására”.³ (Érdekes lenne egyébként megvizsgálni azt, vajon mi okozhatja ezeknek a típusú írásoknak a megszorodását a fiatal szerzőknél, de itt nem mennék bele ebbe a kérdéskörbe.) Nem a *Légszomj* az első példa arra, hogy a magyar horror színterén novellapályázatot hirdetnének, a *Fangoria Magyarországi* háromszor is irt ki ilyet, s egy gyűjteményes kötet meg is jelent Bőjtös Gábor szerkesztésében 2006-ban (*Rémsegek könyve*).⁴ A horrorpályázatokban mostanában messze *The Black Aether* közösség a legaktívabb, 2017-ben indult a *Pickman Öröksége* elnevezésű grafikai és irodalmi pályázatuk,⁵ 2018-ban pedig a *Borzongással* és a *Cinegore*-ral közös pályázatukra nevezhettek a magyar szerzők.⁶ 2019-ben indult *A mítosz elszabadul*,⁷ 2020-ban a *Grimmoire*,⁸ 2021-ben a *Paganus*.⁹

A Gabo szerkesztői „egyszeri, tematikus antológiát”¹⁰ terveztek, erre 193 pályamunka érkezett be, melyek közül 6 biz-



¹ NEMES Z. Mária, WIRÁGH András: *A halottak globálisan lovagolnak. Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba*, *Helikon*, 2020/2, 148–150.

² Nemrég az *Alföld Online* jóvoltából volt szerencsém elgondolkodni ezekről a magazinokról, amelyek sokat tettek a '90-es évek magyar nyelvű fantasy alkotásainak kritikai kontextusba helyezéséért (és talán rehabilitációjáért), s megmutatták, hogy a kortárs magyar irodalomban milyen izgalmas konstellációk alakulhatnak ki a posztmodern próza és a spekulatív fikció alkonyzónájában. SOMOGYI Gyula: *Spekulálunk, spekulálunk?* *Prae*, 2020/4., *Tempevölgy*, 2020/4., <http://alfoldonline.hu/2021/04/spekulalunk-spekulalunk/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

³ *Indul a GABO új novellapályázata!*, Gabo SFF, 2019. 10. 31., https://gabosff.blog.hu/2019/10/31/indul_a_gabo_uj_novellapalyazata (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁴ *Rémsegek könyve*, szerk.: Bőjtös Gábor, Fangoria Magyarország, Budapest, 2006.

⁵ TOMASICS József: *Pickman öröksége — Grafikai pályázat*, *The Black Aether*, <https://www.theblackaether.com/2017/12/03/pickman/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁶ Bőjtös Gábor – TOMASICS József: *A The Black Aether magazin és a Borzongás Horror magazin novellapályázata*, *The Black Aether*, <https://www.theblackaether.com/2018/04/16/a-the-black-aether-magazin-es-a-borzongas-horromagazin-novellapalyazata/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁷ TOMASICS József: *A mítosz elszabadul! — Cthulhu-mítosz novellapályázat*, *The Black Aether*, <https://www.theblackaether.com/2019/02/24/a-mitosz-elszabadul-cthulhu-mitosz-novellapalyazata/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

tos befutót választottak ki, s hírt adtak több revízióra érdemes kézirat gondozásáról is.¹¹ Mivel a végleges kötet 15 novellát tartalmaz, ezért meglepő lehet az első körben kiválasztott kisebb szövegekpusz, a szerkesztők ezt azzal magyarázták, hogy „a pályaművek nagy része egyértelműen azt tükrözte, hogy az alkotók még keresik a horror magyar nyelvét, egyelőre inkább csak az angolszász filmekből és könyvekből próbálják átvenni az azokban olajozottan működő megoldásokat”.¹² Talán a covid-helyzetten kívül ennek is volt köszönhető, hogy a 2020-as megjelenés végül 2021-re tolódott.¹³

Maguk a szerkesztők is számot vetnek a kiválasztási folyamatban rejlő szubjektív és esetleges mozzanatokkal,¹⁴ amit csak részben enyhítenek az anonim szövegválogatás eljárásai. Nyilván futhatnánk pár kört a pályázatokban rejlő hatalmi struktúrák vizsgálatával,¹⁵ de egyetérték a *Spekulatív Zóna* blog 2017-es megállapításával, hogy „a magyar fantasztikus könyvkiadás aranykorát éljük, ahonnan lehetne még előrelépni, de elsősorban meg kell becsülnünk, ami van. Hozzáértő emberek válogatják a könyveket”.¹⁶ Roboz Gábor kiváló munkát végzett, amikor összeállította a *Légszomj* végső kereteit, rendkívül izgalmas novellák kerültek a gyűjteménybe.

(szerkesztői bevezető) Imádom szerzői/szerkesztői bevezetőket olvasni, hiszen ezekből sok minden kiderül arról, hogy a sorok írója hogyan kontextualizálja és pozicionálja a terítékre kerülő szövegek tétjeit. Roboz egy komoly felütéssel indít: „Túlzás lenne azt állítani, hogy ez az antológia légüres térbe érkezik, az viszont vitán felül áll, hogy nincs magyar horror-irodalom.” (7) Ez szerintem bizonyára annak is köszönhető, hogy „nálunk eleve nem épült ki az az intézményes háttér, amely lehetővé tette volna a horror hazai kibontakozását. Míg a magyar szerzők fantasy és sci-fi könyveinek a kilencvenes években létrejött a kiadói háttere, kizárólag horrorkiadással foglalkozó könyvkiadónk soha nem volt, így az ehhez a zsánerhez köthető regények és novelláskötetek többnyire kisebb kiadóknál, esetleg magánkiadásban jelentek meg, csak ritkább esetben bukkantak fel szélesebb olvasóközönséget elérő (és ezáltal a zsánerről alkotott képünket eredményesebben formáló) kiadóknál.”¹⁷ (8) Ezután kapunk egy áttekintést a közelmúlt ide kapcsolható írói példáiból és szellemi csomópontjaiból, de láthatólag nem érzi úgy Roboz, hogy ezek a próbálkozások már egy olyan kritikus tömeget reprezentálnának, ahonnan már azt mondhatjuk, hogy „van” magyar horror-irodalom. Ha jól értem, akkor ez azt jelentené, hogy nagyobb kiadóknál megjelenő regényekre lenne szükség, amik széles olvasóközönséghez juthatnak el. Erre az alkotói műhelyek jelenléte és a tehetség gondozás mellett is kevés esély van, valószínűleg a műfaj rossz híre miatt is, viszont ahogyan a spekulatív fikció nyomai megjelennek a kortárs magyar prózában,¹⁸ úgy a horror és a weird elemei is be fognak szívárogni a „magasabb” irodalmi alkotásokba.

A bevezető kísérletet tesz a weird definíciójára is, ami talán kevésbé ismert fogalom a magyar olvasók számára, azonban a kötet alcímében a horrorral azonos helyiértéket képvisel:

„a fantasztikum olyan alakzataként írható körül, amely nem választható le más hagyományokról: szoros kapcsolatot ápol a horrorral, de áttemelhet ezt-azt egyebek mellett a sci-fi és fantasyirodalomból is”¹⁹. (11) Roboz szerint a weird „nyugtalanító, szokatlan, meglepő helyzeteket, lényeket és jelenségeket ábrázol,” ami illeszkedik is a kötet programjához, amennyiben olyan szövegek kerültek kiválasztásra, amelyek el tudnak kanyarodni a már meglevő hagyományoktól és képesek felülírni az előzetes elvárásainkat (12).

⁸ TOMASICS József: *Grimmoire, avagy tündérporba kevert kozmicizmus, előszó a novellapályázathoz*, *The Black Aether*, <https://www.theblackaether.com/2020/04/04/grimmoire-avagy-tunderporba-kevert-kozmicizmus-eloszo-a-novellapalyazathoz/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁹ TOMASICS József: *Paganus, avagy pogány kultuszok, titkos társaságok és páholyok a Cthulhu-mítoszban — novellapályázat*, *The Black Aether*, <https://www.theblackaether.com/2021/01/10/paganus-avagy-pogany-kultuszok-titkos-tasasagok-es-paholyok-a-cthulhu-mitoszban-novellapalyazata/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁰ *Indul a GABO új novellapályázata!*

¹¹ *Készül az első magyar horrorantológiánk*, Gabo SFF, 2020. 07. 01., https://gabosff.blog.hu/2020/07/01/a_legszomj_horrornovella-palyazata_eredmenyhirdetese (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.). Érdemes összevetni ezeket a számokat a *The Black Aether*, *Borzongás*, *Cinegore* pályázattal, ahol 130 pályamunkából 5 darabot tudtak azonnal kiválasztani, s további 12 szerzővel folytatták a közös munkát. TOMASICS József: *Novellapályázat eredményhirdetés és összefoglaló*, *The Black Aether*, <https://www.theblackaether.com/2018/11/21/novellapalyazata-eredmenyhirdetes-es-osszefoglalo/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹² SÁNDOR Anna: *Miért nincs magyar horrorirodalom?*, *Könyves Magazin*, 2021. 07. 08., https://konyvesmagazin.hu/nagy/legszomj_robos_gabor_horror_interju.html (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹³ *Készül az első magyar horrorantológiánk*.

¹⁴ A „válogatás minden esetben szubjektív, és olyan tényezők is befolyásolják, amiknek nincsen köziük az adott novella minőségéhez (például, hogy vannak-e még más novellák erősen hasonló témával, megközelítéssel, nem épül-e több novella ugyanarra a mitológiai alapra).” *Néhány gondolat a novellapályázatról*, Gabo SFF, 2019. 07. 23., https://gabosff.blog.hu/2019/07/23/nehany_gondolat_a_novellapalyazatról (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁵ Például Jae Nichelle veti fel ezeket a gondolatokat: „az írópályázatok fenntartják az irodalmi világ fennálló hatalmi struktúráit [...]. De végül is ki dönti el, hogy mi a »jó«? Ki dönti el hány pályázó »nyerhet«? És ki nevezte ki azokat, akik meghozzák ezt a döntést?” Jae NICHELLE: *Writing Competitions — Are They Worth Entering?*, Jae Nichelle Ghostwriting Services, 2021. 01. 07., <https://www.jaeghosts.com/learn/writing-competitions-worth-entering> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁶ PINTÉR BENCE: *Milyen és mire jó a magyar fantasztikum intézményrendszere?*, *Spekulatív Zóna*, 2017. 07. 25., <https://spekulativzona.blogspot.com/2017/07/milyen-es-mire-jo-magyar-fantasztikum.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁷ Roboz a *Könyvesmagazinnak* adott interjújában is így fogalmaz, „a horror a nyilvános, érdemben inkább csak a kilencvenes évektől került be a magyar könyvkiadás érdeklődési körébe, és akkor is csak nagyon óvatosan, kevés szerzővel indult el a folyamat, leginkább a Valhalla Páholyok és a Szukitsnak köszönhetően. Az, hogy ezekenél a kiadóknál egyértelműen a sci-fi és a fantasy dominált, és a horror háttérbe szorult, szerintem a piaci igényekkel és a tulajdonosi preferenciákkal magyarázható”. SÁNDOR Anna, *Miért nincs magyar horrorirodalom?*

¹⁸ NEMES Z. Mária: *Spekulatív hibridek. A magyar prózapoeitika spekulatív mutációja a kétezertizedes években*, *Prae*, 2020/4, 27–40.

¹⁹ Fekete I. Alfonz is hasonlóan ír a fogalomról a *Helikonban*: „a weird irodalom a fantasy, science fiction és horror különböző arányú összeolvasztásából életre hívott formátlanság, ami kisgömböcként kebelez be minden további, útjába kerülő műfajt.” FEKETE I. ALFONZ, *New Weird*, *Helikon*, 2020/2, 211.

GREGOR Lilla

Hc Svnt Dracones

(*Rémesen népszerű. Szörnyek a populáris kultúrában.*
Szerk.: Limpár Ildikó,
Athenaeum,
2021)

Bár közel sem beszélhetünk az akadémiai körökben való elfogadottságukról, a fantasy, a science fiction, a horror és a weird fiction kategóriába sorolható alkotásokról egyre több elméleti megalapozottságú, tudományos elemzés születik. Ha csak az elmúlt egy évet gondoljuk végig, számba vehető a Prae spekulatív fikció tematikájú lapszáma, a 2020/4-es *Tempevölgy* Gáspár András-blokkja vagy Keserű József *Lehetnek sárkányaid is* című monográfiája. Az Athenaeum Kiadónál pedig szintén nemcsak szépirodalmi munkák szoktak megjelenni a fantasztikumközeli területekről, hanem 2016 óta minden évben napvilágot látott egy-egy újabb ismeretterjesztő kötet is, amelyben a fenti műfajokat képviselő alkotásokat társadalom-, természet- vagy bölcsészettudományi keretben tárgyalta. A tudományterületek szerint vegyes kiadványok (többek között a politológia, a pedagógia, az orvostudomány és a robotika köréből kikerülő írások gyűjteményei) után 2021-ben teljes egészében bölcsészettudományos megközelítéssel jelentkezett a *Rémesen népszerű* című tanulmánykötet.

Alcíme — *Szörnyek a populáris kultúrában* — a szörnyek kiemelésével rámutat a gyűjtemény fókuszára, ugyanakkor felveti az ehhez hasonló vállalkozások jellemző nehézségét is: a popkultúra mint vizsgálódási terep kijelölésével a cím kiemeli (sőt akár újra is termeli) a „magas kultúrától” való elválasztottság képzetét, illetve felrémlik általa a kanonikus szépirodalom és az alternatív kánonok közötti értékhierarchia állításának emléke. A popkultúra fogalmát nem tisztázza sem az (egyébként nagyon alapos) előszó, sem az egyes tanulmányok, végső soron azonban épp ezáltal válnak semmissé a cím kapcsán felmerülő problémák: az elemzett alkotások megjelenési idejüket, médiumukat és kánonbeli helyüket tekintve is széles spektrumon mozognak, így a válogatás alapjának a popkultúra kategóriája helyett inkább az tűnik, hogy „a hazai közönség számára ismerős művek” kerüljenek elemzésre. (7) Egy ilyen, az akadémiai kanonizációt kevésbé figyelembe vevő, Angela Carter és Mary Shelley regényeit a *Star Trek*, a *Macskanő* vagy éppen a *Legenda vagyok* mellett vizsgáló gyűjteményre pedig láthatóan nagyon is szükség van,

amennyiben az elméleti elgondolások és a primer szépirodalom befogadói és művelői közötti szakadékot szűkíteni vágyjuk. Mert ez a szakadék hatalmas, amit jól példáz a *Rémesen népszerű* eddigi recepciója is: szinte kizárólag fantasy/sci-fi/horror-témájú blogok foglalkoznak vele, és elsősorban tematikus szempontokat taglalva; kultúratudományos szakmunkaként, tanulmánykötetként egyelőre alig van bármilyen fogadtatása.¹

A már említett szerkesztői előszóban Limpár Ildikó bevezeti a kötetben következetesen hivatkozott elméleti kereteket és felveti a tanulmányok során előkerülő főbb kérdésköröket. Az antológia koherenciájának egyik alapja az egységes szakirodalmi bázis, amely olyan szerzők munkáira épít, mint Jeffrey Jerome Cohen és Barbara Creed. A legtöbb szövegben definíciós igénnyel feltűnő szörnyfogalom körüljárását szintén megkezdí az előszó. „Szörny, szörnyeteg — azaz monstrum. A latinból származó szót a *monstrare* (megmutat, avagy demonstrál) és a *monēre* (figyelmeztet) igék gyökeréhez kötjük etimológiailag [...]. Megjelenési formájuk, megnyilatkozásuk felér egy demonstrációval, azaz láthatóvá teszik, milyen félelmeket vagy vágyakat testesítenek meg.” (5)

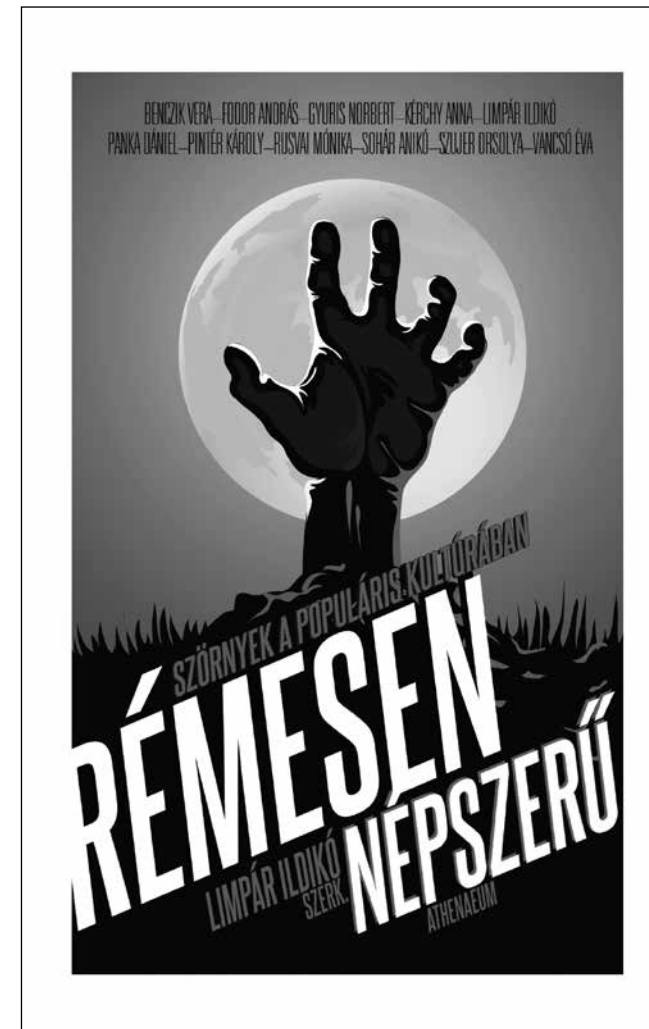
A szörnyek rámutató jellegének hangsúlyozása, illetve az emberi érzések kivetüléseként való értelmezésük mellett az előszó felhívja a figyelmet a tanulmányok abbéli törekvésére, hogy lebontsák egy-egy szörny kizárólag metaforikus olvashatóságát. Természetesen megjelennek hagyományosabb, megfejtő–metaforizáló értelmezések is, de legtöbbször inkább bevezető jelleggel, a további elemzés megalapozásaként. Például a zombiregények általános társadalomkritikai jellegét, illetve a zombikat mint az emberiség széthullásának toposzát felvetve képes rámutatni Limpár Ildikó tanulmánya a zombi tinédzserek paradox jelképszerűségére, illetve a zombik fejlődésének rendhagyó lehetőségére (a „zombildungsroman” műfajára, a Daryl Gregorytól származó kifejezéssel, 238, 245) Hasonlóképpen vezeti fel Szujer Orsolya *Lehet, hogy dorombol, de ne felejtse el, karma is van* című tanulmányában a macska és a nőiesség közötti, a vizuális kultúrában manapság általánosnak látszó összefüggést, hogy azután bemutathassa az ettől való eltéréseket. (113)

A fenti példákon is látható a tanulmányok azon jellemzője, hogy szinte minden felhasznált műfaji kategóriát, elméleti megfontolást, de a legtöbb témát is alaposan körbejárják, mielőtt elmélyednének bennük. Ez egyfelől néhol az elmélyedés lehetséges terét veszi el — a túlzottan sok történetmeséléssel Sohár Anikó *Vadkanapó*-elemzése például egy ponton egészen kommentárszerűvé válik. Másfelől a kötet jellegéből adódóan talán elkerülhetetlen is, hiszen olyan sokszínű olvasóközönségre lehet számítani, hogy a redundancia olykor szükséges: a primer műveket kevésbé ismerő, irodalom-, film- vagy kultúratudományos közeg kedvéért a cselekményeket, illetve a műfaji hagyományokat kell jobban részletezni, a sci-fi-, fantasy- és horrorrajongók számára pedig az elemzések háttérül szolgáló elméleti munkákat fontos

alaposabban bemutatni. Akár tankönyvszerűen is forgathatóvá válik ezáltal a kötet, az érdeklődő olvasó sok alapos összefoglalót és definíciós igényű leírást találhat: például a science fiction és a fantasy elkülönítéséről, valamint összeférhetőségükről Benczik Vera *Legenda vagyok*-elemzésében (215), a növényhorror hatásmechanizmusáról Rusvai Mónika tanulmányában (262–263), vagy épp a mesterséges intelligencia meghatározásáról és rémisztő voltáról Gyuris Norbertnek az öntudatra ébredő MI-eket szörnyként értelmező szövegében. (38–39)

Visszatérve a központi kérdésre: mi a szörny? A kötet összes írásában felmerül, és minden szerző újabb és újabb gondolatokkal gazdagítja a szörny fogalmát. A stílszerűen elsőként szereplő, a science fiction sarokkövének tekinthető Frankenstein-mítosszal foglalkozó tanulmányban Panka Dániel a társadalomban jelenlevő szorongások és aggodalmak leképezőinek tekinti a szörnyeket, és arra is felhívja a figyelmet, hogy az adott történelmi pillanat mennyire fontos szerepet játszik egy-egy teremtmény borzalmasként való értelmezésében. (29, 33) Sohár Anikó *Szörnyetegek a Korongvilágon* című írása szintén a kontextus jelentőségét emeli ki: eszerint a „szörny(ü)ség mércéje [...] folyton változik: az, ami az egyik korban, egyik kultúrában elfogadható, a másikban borzadályt ébreszt”. (183) Az emberitől eltérő etikai kategóriák használata, az emberi léptékekkel való felmérhetetlenség jelenti a Gyurisztanulmányban felidézett intelligenciák rémségét, hasonlóan Fodor András Miéville-elemzéséhez, ahol a nyelvben való kifejezhetetlenség és a nyelv általi megérthetlenség adja a szörnyesség alapját. Szintén Fodor emeli ki, hogy „a szörny is akkor válik szörnyességévé, ha a szem, amely ránéz, annak értékeli”. (204) Ebből pedig egyenesen következik az a több tanulmány által is megfogalmazott kijelentés, hogy a szörnyőség gyakran egyszerűen másságot jelent, a többségtől való eltérést. A szörnyőség annyit tesz, „hogy nem illenek bele a dolgok hagyományos rendjébe” — emeli ki Vancsó Éva Jeffrey Jerome Cohen (a kötetben is) sokat hivatkozott elméletéből. (87)

Ez a *Star Trek — The Original Series* tárgyaló szöveg vezet be a következő három tanulmányt meghatározó „szörnyű nőiség” témáját, és teszi explicitté, hogyan helyezik a nőt korokon és médiumokon keresztül biológiai adottságai és társadalmi szerepét jellemző tulajdonságai a mindenkori Másik kategóriájába. Izgalmasan fejti fel azt a helyzetet, hogy „bár a *Star Trek* világában 2265-öt írnak, a sorozat nagyrészt az 1960-as évek társadalmi nemekre vonatkozó elképzeléseit reprezentálja”. (102) A szövegek kötetben belüli párbeszédképessége talán itt, Vancsó és Szujer tanulmánya esetén a legizgalmasabb. Mindkettő Barbara Creed *The Monstrous Feminine* című munkájából indul ki, de míg előbbi a *Star Trek* Nancy Craterének szexualitása általi hatalomszerzését a patriarchális rendet potenciálisan felforgató erőként mutatja be (93), utóbbi rávilágít, hogy az aktív női szereplők nem tekinthetők feminista karaktereknek, ha a patriarchátus határait nem megingató módon pusztán szexualitásuk által juthatnak hatalomhoz. (116, 130)



A *Selina nagy dobása* című képregény segítségével arra is mutat példát Szujer, hogyan változtathatja meg a narratíva azt, hogy valakit szörnynek tekint-e a befogadó (130) — ellentétben például azzal, amit Panka a frankenstein narratívák közös jellemzőjeként vet fel, azaz hogy a teremtett lény szörnyeteg, és mindig az is marad. (33) Pintér Károly a szörnyű elfogadásának első fantasztikumkumbeli megjelenéseként elemzi H. G. Wells *Világok harca* című regényét; megadja az előzményét mindazon későbbi alkotásoknak, amelyekben „az idegen válik érdekessé”. (62) Ilyen idegenek, Mások pedig a Macskanő/Selinán kívül is számos alkalommal kerülnek elemzésre a *Rémesen népszerű* tanulmányiban. Benczik Vera a *Legenda vagyok* című regényben mutat rá a szörny kategóriájának rugalmasságára, amely azonban a filmváltozatokban háttérbe szorul: amíg Richard Matheson eredetijében (és a 2007-es film testverziójában) a főszereplő rádöbben, hogy a poszthumán világban már nem ő a norma, és felhagy a zombik tömeges gyilkolásával, a két megjelent filmben a szörny-lét ilyen felülbírlása nem történik meg. A másságot (és egyúttal a normativitást is) relativizáló, a szörnyűséget a kisebbségben léttel pár-

¹ Utóbbira az egyetlen általam ismert példa Moskát Anita kritikája. Moskát Anita, *Meglátni a szörnyben önmagunkat*, Szépirodalmi Figyelő, 2021/1, 97–102.

huzamba állító regény lépcsőfoknak tekinthető afelé a teljes elfogadás felé, amely például Rusvai Mónikának a *Lavondyss* című regényéről adott elemzésében tűnik fel: „ha a *máshoz* közelebb kerülünk, valójában mindig önmagunk egy addig ismeretlen részét látjuk meg benne”. (Kiemelés az eredetiben, 276)

Bölcsészettudományi háttérű tanulmánykötettől szokatlan módon mintha a hétköznapokra alkalmazható üzenettel, tanulságokkal bírna a gyűjtemény, és sokszor az egyes szövegek is: hamarosan muszáj lesz megbarátkoznunk a mesterséges intelligenciával (33); a másság megismerése önismerethez vezet (276); szörnyek lehetnek „az én határain belül” is (296); illetve általában is olvasható a kötet a másság elfogadására való buzdításként. Az írások témáinak választott alkotások között akadnak itthon kevésbé elemzettek, de az ismertebb és többet kutatott művek értelmezései is szolgálnak újdonságokkal filológiai alaposáguk (Panka Dániel) vagy újszerű kontextualizációjuk (Kérchy Anna) révén. A szerzők nagyrészt angol–amerikai intézményes háttérnek előnye az e területen megszokott szerkezeti tisztaság, az egyértelmű célok kijelölése, a szövegek könnyű érthetősége — ezek pedig sokszorosan fontosak egy nem csak akadémiai olvasókörzönségre számító antológia esetében. A szerkesztési–korrektúrázasi hibák sajnos a kötet vége felé exponenciálisan szaporodnak, mintha a szerkesztő idő közben elfáradt volna, illetve az illusztrációként használt képek logikája sem mindig érthető — bizonyos grafikák teljesen fölöslegesnek tűnnek, míg a vizuális alkotásokat (filmet, képregényt, sorozatot) elemző tanulmányokhoz sosem tartozik kép. A szépirodalmi kánonból még mindig kiszoruló műfajoknak és írásmódoknak a *Rémesen népszerűben* megjelenő értő és szakmai olvasatai azonban fontosabbak annál, hogy ilyesfajta hiányosságok az olvasó kedvét szegjék.

SZEMES Botond

A digitális bölcsészet mint kódfejtés

*A nyelv statisztikai vizsgálatának hagyományáról**

Mikor Claude E. Shannon 1948-as korszakalkotó cikkében az információ mérhetőségének és továbbíthatóságának problémáját eloldotta az üzenetek jelentésének vizsgálatától,¹ nemcsak a digitális hírközlés elméleti alapjait fektette le, hanem egyben a nyelvstatisztikai elemzés kultúrában betöltött szerepének évszázados hagyományát újította meg. Ez a lappangó hagyomány ugyanis a könyvnyomtatás, a gyors- és távírás, a kódfejtés és a nyelvtanítás területein már mindig is a kulturális működés alapjaira vonatkozott: a szövegek létrehozása, megfejtése és az azokat felépítő kódrendszer elsajátítása mind statisztikai műveletek mentén alakultak az európai modernségben. Ezek a műveletek mégsem képezték a kulturális önértésünk részét — egészen a legújabb időkig, amikor a digitális eszközök elterjedésével maguk a művészetek–kulturális folyamatok leírása vált lehetségessé statisztikai számításokra alapozva. Az alábbiakban ezeket, a kódfejtéstől a digitális bölcsészetig húzódó történeti összefüggéseket kívánom röviden felvázolni. Shannon elméletének kiindulópontja, hogy a kommunikáció során küldött jelek információértéke azok statisztikai valószínűségük alapján meghatározható: minél váratlanabb, azaz valószínűtlenebb egy jel előfordulása, annál nagyobb az információértéke, vagy Shannon terminusával: entrópiája.² Könnyen belátható, hogy ha biztosan mindig ugyanazt a jelet küldjük (minimális entrópia és maximális redundancia), akkor nincs is szükség kommunikációra, hiszen a címzett számára a jel nem hordoz semmiféle információt, mivel előre tudhatta, hogy az fog megérkezni. Az információérték maximumáról ezzel szemben akkor beszélhetünk, ha egy jelrendszerből a különböző jelek egyenlő valószínűséggel kerülhetnek kiválasztásra, azaz ha a legnagyobb fokú a bizonytalanság abban, hogy milyen jel érkezik a feladótól. Ahhoz, hogy ezt a bizonytalanságot — az üzenet/jel információértékét — meg tudjuk adni, ismernünk kell tehát a jelek előfordulásának gyakoriságát, hiszen csak ezen keresztül következtethetünk előfordulásuk valószínűségére. Ennek a statisztikai tudásnak nem csak elméleti, hanem fontos gyakorlati következményei is vannak,³ ahogyan azt a különböző

mesterségek már jóval az információelmélet megszületése előtt is tudták. Shannon például a távírásra hivatkozik, ahol a betűk előfordulásának gyakorisága szabja meg a hozzájuk rendelt jelek bonyolultságát; hiszen a gyakran használt betűkkel érdemes egyszerűbb jelekkel kódolni:

Ezt bizonyos mértékig meg is valósították a Morse-távíronál, ahol a leggyakrabban előforduló angol betű az E csatornaszimbólumát egy pont jelzi, míg a kevésbé gyakori betűket, pl. a Q, X, Z-t pontok és vonalak hosszabb sorozata jelképezi. Ezt az elvet bizonyos kereskedelmi kódoknál még tovább fejlesztették és itt gyakori szavakat és kifejezéseket 4–5 betűs kódcsoportokkal jelölnek, ezáltal jelentősen lerövidítve az átlagos átviteli időtartamot. A manapság szabványosított üdvözlő és évfordulói táviratoknál ezt az elvet odáig fejlesztették, hogy egy vagy két mondatot viszonylag rövid számsorban kódolva visznek át.⁴

Ez a nyelvstatisztikai tudás nem csak az üdvözlőlapok hatékony táviratozását teszi lehetővé. Ugyanezen a felismerésen alapul a gyorsírás technikájának vagy a titkosított szövegek megfejtésének kora újkori gyakorlata is. Az előbbi esetben a leggyakrabban használt betűket és betűkombinációkat kell a legegyszerűbben és leggyorsabban leírható jelekkel helyettesíteni az írásfolyamat gyorsításának érdekében, ahogyan azt Timothy Brigh, a modern gyorsírás megalapítója már 1588-as, *Character: An Art of Short, Swift, and Secret Writing by character* című könyvében is kifejtette.⁵ A kódfejtés egy ennél összetettebb folyamatot jelöl. Szövegek titkosításának az ókorban kialakult művelete szerint, ha minden betűt egy másik, az ABC-ben x távolsággal követő betűre cserélünk, akkor egy olyan értelmetlennek tűnő szöveget hozhatunk létre, amelyből rekonstruálható az eredeti üzenet, amennyiben ismerjük a betűk eltolásának (x) mértékét (azaz a titkosítás „kulcsát”). Feltörhető azonban egy ilyen titkosított szöveg a kulcs előzetes ismerete nélkül is; elég ehhez csupán az adott nyelvre vonatkozó betűk gyakoriságát ismerni. Hiszen a titkosított szöveg leggyakoribb betűi a nyelvben előforduló leggyakoribb betűket fogják helyettesíteni, amely megfeleltetés alapján már könnyedén meghatározható az eltolás mértéke is. Ezek a nyelvstatisztikai ismeretek a titkosított üzenetek feltörésén túl az adott nyelv szerveződésébe is bepillantást nyújthatnak: „Azok, akik titkosírással foglalkoznak, jól tudják, hogy a »w« előfordulása egy (a betűk felcserélése nélküli vagy e felcseréléstől már megtisztított szövegben) rejtjelezett francia nyelvű üzenetben csaknem biztosan egy idegen szó jelenlétét jelzi”⁶ — jegyzi meg például Abraham Moles is az információelmélet és az esztétikai élmény összefüggéseit tárgyaló könyvében. Friedrich Kittler *Könyv és perspektíva* című tanulmányában a kódfejtés e technikáját Leon Battista Albertinek, a lineáris perspektíva elméletét és gyakorlatát 1436-ban összefoglaló tudósak tulajdonítja. Az európai modernitás kialakulását a perspektivikus ábrázolás és a könyvnyomtatás „médiamszövetségéből” levezető tanulmány szerint Európának a földgolyóra kiterjesztett hatalma és szellemi–technikai fejlődése egyaránt a dolgok helyiértékét meghatározó találmányoknak köszönheti: amíg a perspektivikus rajz

mint rácsozat a látvány elemeit rendezi el a felület síkján,⁷ addig a könyvnyomtatás a térközzel elválasztott diszkrét betűk egymáshoz viszonyított helyét jelöli ki a papírlapon.⁸ Ezek a gyakorlatok az elemek címezhetőségét (pozíciójuk meghatározását és viszonyát), megszámlálhatóságát, valamint pontos reprodukcióját tette lehetővé, egy olyan médiarendszert alkotva, amelyben széles körben váltak reprodukálhatóvá a technikai ismeretek (geometriai–szerkezeti rajzok és a hozzájuk tartozó leírások formájában).⁹ Ez a médiaszövetség (nyomtatott könyv és perspektivikus rajz kölcsönhatása) érhető tetten Alberti munkásságán belül is, aki ugyanis a perspektivikus szerkesztés meghatározása mellett a modern kódfejtés megalkotójaként „nem tett mást, mint hogy alkalmazta a titkosírások elemzésére Gutenberg betűszekrényeinek elementáris elvét, mely szerint a gyakoribb betűkből többet kell készletben tartani, mint a ritkábbakból, s ennyiben már eleve betűgyakorisági analízisek.”¹⁰ Azaz egy nyelvben gyakrabban előforduló betűket gyakrabban kell használni a nyomdai szedés során, ezért azokból egyszerűen több darabra van szükség a szedőszekrényben, mint a ritkábban előfordulókból — így a szövegek létrehozása a nyomtatott kultúrában már mindig is az Alberti által a titkosírás feltörésére alkalmazott nyelvstatisztikai elemzésekre van utalva. Shannon — aki maga is dolgozott kódfejtőként — tanulmányában a nyelv statisztikai alapokon történő szerveződését az alábbi kísérlettel szemlélteti.

* Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ „Az üzeneteknek gyakran jelentésük van; ez azt jelenti, hogy valamely — bizonyos fizikai vagy fogalmi dolgokkal jellemzett — rendszerre vonatkoznak, illetőleg aszerint korreláltak. A hírközlés elméletének e szemantikai vonatkozásai közömbösek a műszaki probléma szempontjából. A lényegi kérdés az, hogy a tényleges üzenet, egy sor lehetséges közül kiválasztott egyetlen üzenet.” Claude E. SHANNON – WARREN WEAVER: *A kommunikáció matematikai elmélete*, ford.: TOMPA FERENC, Országos Műszaki Információs Központ, Budapest, 1986, 45.

² *Uo.*, 47–50.

³ Az információelmélet legfontosabb gyakorlati következménye a biztonságos és hatékony kommunikáció meghatározása. Vö.: SZEMES BOTOND: *Ortlík Budája és az ideális kódolás = A mindenség ertnyőjére kivetítve. Havanyéves az Iskola a határon*, szerk.: OSZTRULOCZKY SAROLTA, Kortárs, Budapest, 2021, 234–235.

⁴ SHANNON–WEAVER, *A kommunikáció matematikai elmélete*, 54.

⁵ vö.: HAJDICSNÉ VARGA KATALIN, *Információkövetítés gyorsírással*, Új Jel-Kép, 2014/3, http://communicatio.hu/jelkep/2014/3/hajdicsne_varga_katalin.htm (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁶ ABRAHAM A. MOLES: *Információelmélet és esztétikai élmény*, ford.: PLÉH CSABA – VAJDA ANDRÁS, Gondolat, Budapest, 1973, 57. Vö.: „A köznapi angol nyelv redundanciája, a kb. 8 betűnél nagyobb távolságokra nem véve figyelembe a statisztikus szerkezetet, durván 50%. Ez azt jelenti, hogy amikor angol nyelven írunk, az írott szöveg felét a nyelv szerkezete határozza meg, míg a másik felét szabadon választjuk.” SHANNON–WEAVER, *A kommunikáció matematikai elmélete*, 73.

⁷ Vö.: BERNHARD SIEGERT: *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, ford.: GEOFFREY WINTHROP-YOUNG, Fordham, New York, 2015, 121–147.

⁸ FRIEDRICH KITTLER: *Könyv és perspektíva*, ford.: ADAMIK LAJOS = *Médiatörténeti szövegyűjtemény*, szerk.: PETERNÁK MIKLÓS – SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék Budapest, 2011, 9–11.

⁹ *Uo.*, 13–14.

¹⁰ *Uo.*, 10.

Az ezt a szerveződést leíró ismeretek vonatkozhatnak betűk és szavak gyakoriságára, sőt ezeknek kombinációira is: digramok esetében egy betű/szó előfordulásának valószínűségét a megelőző betű/szó határozza meg, trigramok esetében a megelőző két elem, és így tovább. Shannon kísérlete arra irányult, hogy milyen mértékben generálható értelmes szöveg csupán ezekre a statisztikákra hagyatkozva. Szavak digramjának gyakoriságából kiindulva egy olyan félig-meddig értelmes mondatot alkotott meg, amely éppen a szöveget hagyományos úton létrehozó írók ellen intézett támadásról ad hírt: „THE HEAD AND IN FRONTAL ATTACK ON AN ENGLISH WRITER THAT CHARACTER OF THIS POINT IS THEREFORE ANOTHER METHOD FOR THE LETTERS THAT THE TIME OF WHO EVER TOLD THE PROBLEM FOR AN UNEXPECTED.”¹¹ Ez a „betűkre vonatkozó másik módszer” új fénytörésbe helyezi a nyelvet, amely így már nem csak az értelmetlen, nem-emberi zajok leválasztásának eredményeként jön létre, hanem pusztán valószínűségi megvalósulásának is a terepe: „ezután a betűk nem részesülnek jobb bánásmódban, mint a számok a maguk korlátlan manipulálhatóságában.”¹² A szövegek ilyen irányú tanulmányozása mégis távol állt a hagyományos irodalomtudomány működésének fősodrától, és inkább a nyelvészet területén található költők és írók stílusának kvantitatív szempontú leírása vált jellemzővé.¹³ Zsilka Tibor *Statisztika és stilsztika* című, 1974-ben megjelent könyve például gyakoriságelemzéseken keresztül világít rá stílustörténeti, vagy adott szövegek stílusára vonatkozó jellegzetességekre — bár az elemzett szövegek terjedelméhez képest gyakran általánosítónak, vagy túlzónak hathat egy-egy kijelentése.¹⁴ Könyvének központi kérdése „a szöveg stílusának és hírértékének az összefüggései, valamint a szépirodalmi stílus információs tartalmának a matematikai vizsgálata,”¹⁵ amely során az információelméletből merít ösztönzést, hogy a különböző elemek frekvenciáját kiszámítva irodalmi művek esztétikai karakterét ragadhassa meg. Az irodalomtudományban ezzel szemben a szavak előfordulásának gyakoriságelemzése inkább az ismétlés poétikai szerepének nagyhatású leírásaiban öltött testet, amelyekben a redundanciát egyrészt mint a művészi anyag „formává szerveződésének az elvét”¹⁶ másrészt mint a többletjelentéseket létrehozó retorikai figurát tárgyalták, hiszen semmilyen szemantikai ismétlődés nem identikus ismétlést jelent, hanem új kontextusokban új összefüggések létrehozását.¹⁷ Ezek a megközelítések ugyan hangsúlyozzák, hogy a művészet a váratlan és az ismétlődő elemek kettősségében alakul,¹⁸ ám kevésbé érvényesítik Shannon matematikai belátásait, hanem inkább a rendszerelmélet és a kibernetika felől írják le az irodalom és a művészet (ön)szerveződését.¹⁹ Holott még a 20. század első felében a szoros olvasásnak mint az értelmezéseket előállító, elsődleges irodalomtudományos gyakorlatnak a kialakulásakor is felfedezhetjük a gyakoriságelemzés különböző módozatait. Sőt az Új Kritika korai időszaka „a szoros olvasás és a statisztikai analízis keresztződéséniek történeteként”²⁰ is elmesélhető, amennyiben rávilágítunk a központi szerzők pedagógiai tevékenységeinek sokszí-

nűségére. I. A. Richards és C. K. Ogden munkássága például a *close reading* módszerének kifejlesztése mellett az ún. *Basic English* létrehozását is magában foglalta.²¹ A *Basic English* (British American Scientific International and Commercial English) egy olyan 850 szót tartalmazó lista, amelynek segítségével bármely angol szöveg értelmesen visszaadható egyszerűsített formában. Ez a lista a korabeli szógyakorisági listák alapján jött létre, amelyek a *Basic English*-hez hasonlóan pedagógiai célokat szolgáltak és a legtöbbet használt angol kifejezéseket tartalmazták, amelyeket egy végzős diáknak tanulmányai végére ismernie kell. Ogden és Richards vállalkozása a nemzetközi és tudományos kommunikáció általános nyelvének létrehozására (amelyet manapság leginkább *Erasmus English*-nek nevezhetnénk), a nyelvtanítás elősegítésére, valamint a költői szövegek „üzenetének” könnyebb megragadhatóságára irányult.²² De ugyanígy fellelhetők hasonló

¹¹ „A FEJ ÉS FRONTÁLIS TÁMADÁSBAN EGY ANGOL ÍRÓVAL SZEMBEN HOGY E PONT KARAKTERE ENNÉLFOGVA EGY MÁSIK MÓDSZER A BETŰKRE NÉZVE AMI ANNAK AZ IDEJE AKI VALAHA A PROBLÉMÁT MONDTA EGY VÁRATLANRA.” SHANNON–WEAVER, *A kommunikáció matematikai elmélete*, 60. A fordítást módosítottam — Sz. B.

¹² Friedrich KITTLER: *Jel és zaj távolsága*, ford.: LÖRINCZ CSONGOR = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk.: BÓNUS TIBOR – KELEMEN PÁL – MOLNÁR GÁBOR Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 462.

¹³ Lásd például: DEME LÁSZLÓ: *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata*, Akadémiai, Budapest, 1971; NAGY FERENC: *Kvantitatív nyelvészet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1972.

¹⁴ A legrészletesebb számítások a *Mérések a szöveg fonetikai, ritmikái és morfológiai szintjén* című fejezetben található, amelyben Tóth Árpád, József Attila, Kassák Lajos és Weöres Sándor négy-négy költeményének összehasonlítását végzi el: a hangzás kapcsán fonémák (mássalhangzók–magánhangzók, rövid-hosszú magánhangzók, zöngés–zöngétlen mássalhangzók aránya), a ritmus kapcsán szótagok, az irodalomtörténeti korszakolás (impresszionizmus vs. expresszionizmus) és a szövegek tematikus szintje (pl. tárgyilagosság, társadalmiság) kapcsán a szófajok előfordulásának gyakoriságát számítja ki. ZSILKA TIBOR: *Stilsztika és statisztika*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974, 46–76.

¹⁵ *Uo.*, 11. Zsilka Shannon entrópia-fogalmát és képleteit is alkalmazza — vö. pl.: „Entrópiáról a nyelvvel kapcsolatban is beszélhetünk: szemantikai szinten a szavak várható vagy váratlan előfordulásában, az adott helyen történő felhasználásuk kisebb vagy nagyobb valószínűségében gyökerezik.” *Uo.*, 28.

¹⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve* = Uő: *Világkép és stílus. Történeti–poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 367. Vö. MOLES, *Információelmélet*, 92; és Umberto ECO: *A nyitott mű*, ford.: DOBOLÁN Katalin – MÁRTONFFY Marcell, Európa, Budapest, 2006, 146.

¹⁷ SZEGEDY-MASZÁK, *Az ismétlődés...* 370–71.

¹⁸ *Uo.*, 371; ECO, *A nyitott mű*, 54, 146–165.

¹⁹ A kibernetika entrópia-fogalmához lásd: NORBERT WIENER: *Cybernetics. Bevezetés*, ford.: TARJÁN Rezsóné = Uő: *Válogatott tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1974, 77; a művészetelméleti megközelítéshez: WILLIAM R. PAULSON: *The Noise of Culture*, Cornell UP, Ithaca–London, New York, 1988.

²⁰ Yohei IGARASHI, *Statistical Analysis at the Birth of Close Reading*, New Literary History, 46/3 (2015), 485.

²¹ *Uo.*, 485–487.

²² *Uo.*, 492–495. A nyelv redundanciájának vizsgálatakor Shannon is a *Basic English*-re mint az egyik szélsőértékre hivatkozik: „A redundancia két szélsőséges példája az angol prózában a *Basic English* és James Joyce *Finnegan ébredése* című könyve. A *Basic English* nyelv szókészlete 850 szóra korlátozódik és redundanciája igen nagy. Ez tükröződik abban a tényben, hogy egy bekezdést *Basic English*-re lefordítva az meghosszabbodik. Másfelől Joyce megnövelte a szókészletet és — úgy tartjuk — a szemantikai tartalom tömörítését érte el.” SHANNON–WEAVER, *A kommunikáció matematikai elmélete*, 74.

műveletek Richards legnagyobb hatású tanítványának, William Empsonnak a munkásságában is. Az *Othello* értelmezésekor például abból von le interpretatív következtetéseket, hogy a *honest*, illetve *honesty* (‘becsületes/őszinte’, illetve ‘becsületesség/őszinteség’) szavak 52-szer fordulnak elő a szövegben, ami más Shakespeare-drámákhoz képest kiugró értéknek tekinthető.²³ Szintén a digitális irodalomtudomány módszereit idézi központi eljárása, amely során egy költemény szavainak lehetséges jelentéseit szótárak segítségével gyűjti össze, majd ütközteti egymással — a vektortér alapú szemantika nagyon hasonló módon jár el, amikor szavak jelentéseit eloszlásuk, azaz a környezetükben gyakran előforduló más szavak jelentései mentén határozza meg, és amely eljárás Empson módszeréhez hasonló, a szavak polisziemiáját kibontó értelmezések létrehozását teszik lehetővé.²⁴ Napjaink digitális irodalomtudománya szinte minden esetben a szövegek részeinek összeszámlálásából indul ki. Ez leginkább a szerzőattribúciós kutatások területén, azaz az ismeretlen szerzőségű szövegek alkotójának meghatározásakor szembetűnő. Ezek a kutatások ugyanis több ízben bizonyították már, hogy a szövegek tematikus szintje alatt létezik egy ún. „szerzői ujlenyomat”, amely a leggyakrabban és ezért nem tudatosan használt szavak, főként konkrét jelentés nélküli funkciószavak (névelők, kötőszók stb.) eloszlására vonatkozik, és amely eloszlás a szerzők különböző időszakban írt, különböző műfajú szövegeiben is hozzávetőlegesen állandó.²⁵ A leggyakrabban használt szavak olyan mennyiségű adatot szolgáltatnak a matematikai számításokhoz, amelyek alapján lehetőség van az egy alkotóhoz tartozó műveket elkülöníteni másokétól. Ez nem csak a vitatott szerzőségű szövegek esetében jár fontos következménnyel, hanem a stílus fogalmának gyökeres megváltozását is maga után vonja, amely innentől kezdve statisztikai módon, egyszerű gyakoriságelemzés útján válik leírhatóvá. Ez természetesen csak a digitális lehetőségnek köszönhetően „egyszerű”, hiszen az elemek összeszámlálása számítógépes kapacitással és parancssorok segítségével gyorsan és hatékonyan végezhető el. Bár ennek a módszernek is található előzménye a digitalitást megelőző korokból. Wincenty Lutoslawski lengyel filozófus például már a 19. század végén a szavak frekvenciájának és eloszlásának számítását hívta segítségül, hogy meghatározza Platón dialógusainak kronologikus rendjét.²⁶ Statisztikai alapokon nyugvó módszerét a digitális stílus kutatásban is átvett „stilometriának” keresztelte el, és az így elért eredményeivel komoly hatást gyakorolt a 20. század filozófiatörténeti és klasszika-filológiai munkáira is. „A Mester mosolygott volna azokon, akik szövegeiben a szavakat számolják. De ha a modern mechanika a Platón számára még ismeretlen módszereket alkalmazva a bizonyosságnak arra a fokára lépett, amely alapján az emberi lélek bármely vizsgálatánál egy egzaktabb tudománynak tarthatjuk, akkor nem engedhetjük Platón nyelvi szépticizmusának, hogy távol tartson bennünket stílusának ilyen irányú elemzéséről.”²⁷

Léteznek továbbá a nyelv olyan matematikai megközelítései, amelyek irodalmi szövegek értelmezésében is fontos szerepet

játszhatnak. Ezek az eljárások Zsilka Tibor stilsztikai kutatásaihoz hasonlatosak, amelyeket ugyanakkor a számítógépes kapacitásnak köszönhetően precízebben és a kvantitatív kritériumoknak sokkal inkább megfelelő módon tudunk elvégezni. Erre példa a szókinccsgazdagság mérése, amelynek alapja típus–token arány (type–token ratio, TTR), azaz a szövegben előforduló típusok (mint szótári alakok) és a tényleges szavak számának hányadosa. Ugyanakkor ezzel a módszerrel a különböző hosszúságú szövegek nem összehasonlíthatók, hiszen minél hosszabb egy szöveg, annál redundánsabb, azaz annál gyakrabban ismétlődnek benne az egyes szavak. Zsilka még különböző képleteket alkalmaz, hogy mérései az eltérő hosszúságú szövegek esetében is használhatók legyenek, ám ezek csak hozzávetőleges és nem minden esetben megbízható eredményekre vezetnek. Megoldást jelent viszont a problémára a Georgia University kutatói által fejlesztett szoftver, ami csak egy beállítható nagyságú szakaszban vizsgálja a típus–token arányt az összehasonlítandó szövegekben, például 500 szavanként: az első 500 szó után egyetlen szót tovább lépve szintén kiszámítja ezt az arányt a 2. és az 501. szó által határolt egységben is, majd így tovább, egyesével lépegetve a szöveg végéig. Ezáltal egy mű egészét átvizsgálja a megadott lépték szerint, és az így megkapott arányszámokat átlagolva (ez a type–token arány mozgó átlaga, a MATTR, azaz a Moving–Average Type–Token Ratio) ad meg egy olyan értéket, amelyek már összemérhetővé teszik a különböző hosszúságú szövegeket, hiszen ezek az értékek ugyanakkora szövegrészek átlagát mutatják.²⁸

Még inkább szoros kapcsolat létesíthető a statisztikai mérések és a szövegek értelmezése között a téma-modellezés (*topic modelling*), illetve a kulcsszó-elemzés (*keyword analysis*) során. Az előbbi a szöveget témák „keverékéként” gondolja el,

²³ WILLIAM EMPSON: *Honest in Othello* = Uő: *The structure of complex words*, Harvard UP, Cambridge MA, 1989.

²⁴ MICHAEL GAVIN: *Vector Semantics, William Empson, and the Study of Ambiguity*, Critical Inquiry, 2018/44, 641–673.

²⁵ Lásd pl.: HARALD BAAVEN: *Word Frequency Distributions*, Kluwer, Dordrecht, 2001.

JOHN BURROWS: „Delta”: *A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship*, Literary and Linguistic Computing, 2002/17, 267–287.

PATRICK JUOLA: *Authorship Attribution*, Foundations and Trends in Information Retrieval, 2006/1, 233–334. Stilometriai kutatásokat összefoglaló tanulmány: MACIEJ EDER: *Style-Markers in Authorship Attribution. A Cross-Language Study of the Authorial Fingerprint*, Studies in Polish Linguistic, 2011/1, <http://www.ejournals.eu/sj/index.php/SiPL/article/view/2261/0> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

²⁶ „Ugyanazon szerző két azonos méretű alkotása közül az áll közelebb időben egy harmadikhoz, amely nagyobb számú stílusbeli sajátosságokon osztozik vele, feltéve, hogy figyelembe vesszük a sajátosságok eltérő fontosságát, és hogy ezek száma elegendő ahhoz, hogy meghatározza mindhárom mű stílusi jellegzetességét.” WINCENTY LUTOSLAWSKI: *The Origin and Growth of Plato's Logic: With an Account of Plato's Style and of the Chronology of His Writings*, Forgotten Books, London, 2018, 153.

²⁷ *Uo.*, 65.

²⁸ MICHAEL A. COVINGTON – JOE D. MCFALL: *Cutting the Gordian Knot: The Moving–Average Type–Token Ratio (MATTR)*, Journal of Quantitative Linguistics, 2010/2, 94–100. A magyar nyelv agglutináló jellege miatt érdemes ezeket a méréseket a szövegek szavainak lemmatizált formáján elvégezni.

és arra próbál választ adni, hogy milyen témák milyen arányban jellemzők rá. A témák jelen esetben olyan szócsoportokat jelentenek, amelyek szavak frekvenciájából és egymáshoz képesti előfordulásuk mintázataiból hozhatók létre; a hozzájuk rendelt arányszám pedig azt mutatja, hogy milyen súllyal szerepelnek a szócsoport szavai egy-egy dokumentumban. A kulcsszó-elemzés olyan eljárások összefoglaló elnevezése, amelyek két szöveg/korpusz összehasonlítását végzik el szintén a bennük előforduló szavak gyakorisága alapján. Egy kifejezés akkor tekinthető egy szöveg/korpusz más szöveghez/korpuszhoz viszonyított kulcsszavának, ha az előbbiben nagy számban, míg az utóbbiban ritkán fordul elő (azaz a funkciószavak ebben az esetben nem játszanak fontos szerepet, hiszen azoknak minden szövegben magas a relatív gyakorisága). Akiko Aizawa rámutat arra is, hogy a legtöbbször használt kulcsszó-elemző eljárásnak, a „kifejezésgyakoriság — fordítottdokumentum-gyakoriság” módszerének (*term frequency — inverse documentum frequency*, közismert nevén: TF-IDF) matematikai háttere magyarázható az információelmélet entrópia-fogalmával, valamint Shannonnak az entrópiát — a váratlanságot — kiszámító képletével.²⁹

Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a téma-modellezés és a kulcsszó-elemzés alkalmazási köre jócskán túl mutat az irodalomtudomány területén: a tudományos világon kívül a gazdasági életben, a marketing-stratégiák és hirdetések megtervezésében is jelentős szerepet játszanak, többek között a felhasználók profilálásában (miről, hogyan beszélnek az egyes felületeken), illetve a keresőoptimalizálás folyamatában, azaz azoknak a kulcsszavaknak a kiválasztásában, amelyek által egy szöveg keresőmotorokon való megjelenése javítható. Ezek a szövegelemzés olyan módoszatai, amelyek talán a legnagyobb hatást fejtik ki mindennapi életünkre.

Végezetül említhetjük azokat a bölcsészeti kutatásokat is, melyek szövegek egymáshoz viszonyított hírértékét, újszerűségét kívánják meghatározni az entrópia fogalmán keresztül. Ekkor első lépésként olyan, formai és/vagy tartalmi szempontokat kell a kutatásnak meghatároznia, amelyek előfordulása mérhető, és amelyek a szövegek fontos jellemzőit képesek leírni (pl. téma-modellek). Ezt követően két szöveg, vagy akár egy szöveg részei közötti különbség az emberi megismerés folyamata felől válik feltárhatóvá: azaz annak matematikai kifejezése, hogy egy szöveg mennyiben tekinthető meglepőnek vagy váratlannak egy másik szöveg után olvasva — ezt jelöli az *eltérés* (*divergence*) terminusa.³⁰ Ezáltal lehetőség nyílik a szövegek közötti különbségnek a kognícióhoz kötött, aszimmetrikus leírására (azaz rámutatni arra, hogy X szöveg nagyobb információértéket hordoz Y szöveg ismeretét követően, mint fordított sorrendben), szemben a különbséget a *távolság* szimmetrikus, térbeli metaforájával leíró számításokkal. Az eltérés kiszámításának köszönhetően feltárható egy könyv érvelésének jellemzője (pl. a fejezetek egymásra épülése analitikus vagy szintetikus módon fejtik-e ki a gondolatmenetet), illetve meghatározható egy olyan harmadik szöveg

is, amely két szöveg között képes közvetíteni azáltal, hogy megkönnyíti azok egymást követő feldolgozását (tehát Y ismeretét követően X könnyebben hozzáférhető lesz, ha előbb Z-t dolgozzuk fel).³¹ Ezek a kutatások a „kulturális evolúció” elképzelésének tágabb kontextusába ágyazódnak, amely a kultúra területén végbemenő újítások és azok rendszerezésének dinamikáját kívánják leírhatóvá tenni.

Talán ennyiből is látszódnak azok a kapcsolódási pontok, amelyek szövegek létrehozásának, értelmezésének, elemzésének és tanításának különböző, statisztikai ismereteken nyugvó gyakorlatait kötik össze. Ez a rövid áttekintés nem azt kívánja bizonyítani, hogy a statisztikai mérésekkel a nyelvi vagy az irodalmi működés egésze leírható lenne, és nem is azt, hogy hasznos lehet az irodalom- és kultúratudomány számára a nyelvi elemek gyakoriságvizsgálatát az olvasástapasztalattal és a jelentésalakulások nyomon követésével ütköztetni. Sokkal inkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a keresés és a számolás gépiesíthető műveletei, valamint az olvasás és az értelmezés szellemi gyakorlata sohasem egymástól függetlenül fejtik ki hatásukat, hanem már mindig is részét képezik egymásnak a szövegekkel való legkülönbözőbb tevékenységeink során. Ezt az összefonódást, amely az európai modernség egészét végig kíséri, napjainkban a statisztikai eljárásokat humántudományos kérdések megválaszolására alkalmazó digitális bölcsészet teszi láthatóvá — amennyiben nem feledkezünk meg saját interpretatív karakteréről sem.

²⁹ Akiko AIZAWA: *An information-theoretic perspective of tf-idf measures*, Information Processing and Management, 2003/1, 45–65.

³⁰ Kent K. CHANG – Simon DEDEO: *Divergence and the Complexity of Difference in Text and Culture*, Journal of Cultural Analytics, 2020/1, 1–12.

³¹ *Uo.*, 12–36. Az újdonság ilyen típusú mérhetőségére izgalmas példa a francia forradalom parlamenti felszólalásainak témáit elemző kutatás, amely az egyes szónokok, politikai csoportosulások és intézményi tisztségviselők szerepét vizsgálta a forradalom információáramlásában: mely felszólalók hozták a legtöbb újdonságot beszédeikkel a parlamentbe, melyek voltak képesek leginkább a későbbi témákat alakítani és melyek ismételték, tartottak napirenden korábbi ügyeket. Simon DEDEO et. al.: *Individuals, institutions, and innovation in the debates of the French Revolution*, Proceedings of the National Academy of Sciences, 2018/18, 4607–4612. Ez a kutatás arra a tágabb kontextusra világít rá, hogy az emberi kultúra különböző információfeldolgozó és -szervező intézmények, személyek és médiák történeteként is elmesélhető — amely szereplők tevékenysége az információelmélet matematikai meghatározásának köszönhetően számszerűsíthető.

ZELEI Dávid

Az irodalom lágyszívű motorja

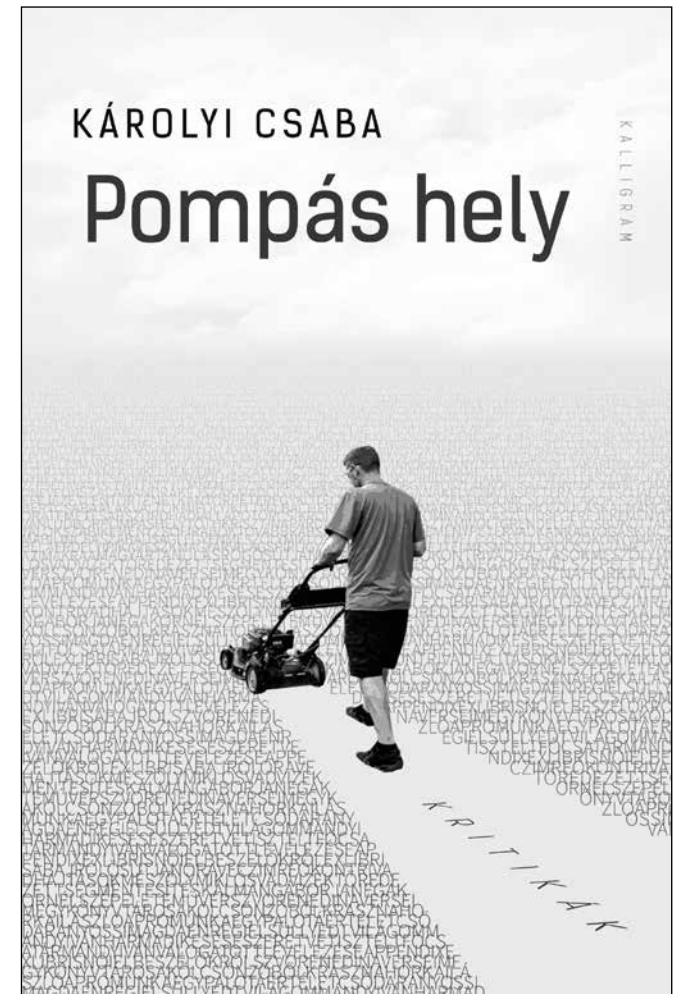
(Károlyi Csaba: *Pompás hely*. Kalligram, 2019)

Valahogy úgy akartam kezdeni, hogy Károlyi Csaba a magyar irodalomkritika régi motorosa, de aztán jobban elgondolkodtam, megszállt az OuLiPo szelleme vagy tán lecsúszott egy pohár fröccs, és rájöttem, át kell rendeznem a szavakat és betűket, hogy igazat mondjak: Károlyi Csaba régóta a magyar irodalom motorja. Amellett ugyanis, hogy az *ÉS* kritikarovatának vezetőjeként kevesek látnak rá jobban hivatalból a magyar irodalom teljes horizontjára, Károlyi mindenütt ott van: évtizedek óta képzi a kritikusokat az ELTE Esztétika Tanszékén, elképzelhetetlen nélküle a FISZ-tábor kritikaműhelye és a Libri-díj zsűrije, képből tartja az aktualitásokról a magyar irodalom fordítóit Dunabogdányban, szervezője, moderátora és leiratozója az általa kiadott *ÉS-Kvartett*nek,¹ mindemellett pedig a „másik oldal”, a szerzők is szóba állnak vele: a magyar irodalom egyik legjobb kérdezője, legyen szó interjúról,² nyilvános³ vagy rádióbeszélgetésről.⁴ Tíz éve a szerkesztőm, szeretném azt hinni: a barátom.

Mindez azonban most mellékes, mert a *Pompás hely*ben kritikusként áll előttünk (szereti azt mondani, hogy minden más minőségében is az, s valóban: a szerkesztés, műhelyvezetés, zsűrizés és néhol a tanítás is kritikai munka), ekként kell hát látnunk és értékelnünk.

A *Pompás hely* Károlyi negyedik kritikakötete, és zömében 2014 és 2018 közt született írásokat tartalmaz: átlagban tehát nagyjából megfelel az ősi bölcselők kívánalmainak („egy kritikusnak tízévente kell kiadnia a keze alól egy kötetet”), gyakorlatilag azonban letükrözi pályája első bő évtizedét. Gyors egymásutánban, 1994-ben és ’98-ban született kötetei után ugyanis tizenhat évig nem jelentkezett kritikagyűjteménnyel, majd húsz évvel az *Ellakni, nézelődni* után a kilencvenes évekhez hasonló ütemben jött a második két kötet (2014 és 2019 eleje).

Hogy Károlyinak négy év alatt ismét kigyúlt egy vaskos kötetre való mondanivalója, összefügg saját, rég konzekvensen hangoztatott identifikációjával, a zsurnálkritikuséval, aki érthető nyelven, esszéisztikusan, határozott véleményt formálva, a tudós-kritikus éthoszától távol maradván igyekszik a művelt nagyközönséghez szólni — csaknem minden héten. Ennek két



oldala van: egyrészt nála szélesebben kevesen olvassák a magyar irodalom mainstreamjét, másrészt a felfokozott tempó sok feledhető írást is kitermel — ahogy ezt maga is bevallja a *Literának* adott interjújában.⁵ Károlyi Balassa Péter tanítványa, és megvan benne mestere őszinte lelkesedni tudása (szinte látjuk, ahogy a levegőbe csap, mikor Péterfy Gergely nyolcadikra végre megírja régen várt nagyregényét, hogy Krusovszky-áriáját ne is említsük), alkatilag ugyanakkor nem a felfedező, inkább a követő kritikusok táborát gyarapítja, mint mondjuk Radnóti Sándor.

¹ A *Kvartett* 2009–2015 közti beszélgetései e-könyv alakban is megjelentek: *ÉS-Kvartett 2009–2015* (2016), Károlyi pedig 2019-ben összegezte a sorozat első tíz évét: *Az ÉS-Kvartett*ről, Korunk, 2019/9, 47–53.

² Interjúkötetei: *Non finito* (2003), *Mindig más történik* (25 irodalmi beszélgetés, 2015).

³ Legutóbb a Városmajor 48 Irodalmi Társaság beszélgetéssorozatát vezette.

⁴ Korábban a Klubrádióban vezetett irodalmi beszélgetéseket.

⁵ „A *Követési távolságba* írt recenzióim több, mint a felét kihagytam. Egy zsurnálkritikus többet termel, mint amennyi maradandó (a válogatás még így is túl bőséges).” KÁROLYI Csaba: *Alapvetően konzervatív alak vagyok*. (Jánossy Lajos interjúja), Litera, 2020. január 30., <https://litera.hu/magazin/interju/karolyi-csaba-alapvetően-konzervatív-alak-vagyok.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

Ha megnézzük idoljait, élénk tárul a huszadik századi magyar irodalom kánona: Kosztolányi és a *Nyugat*, Nemes Nagy és az *Újhold*, Esterházy és a prózafordulat írói — ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy figyelme csakis rájuk összpontosulna. A kötet ötvenegy kritikája — nagyjából harmadrészben — merít a középgeneráció és a harmincasok írásaiból is, ha igazán fiatalokhoz (talán Kemény Zsófi kivételével) nem is nyúl — ahogy verseskötetekhez, világirodalomhoz, zsánerhez sem. Dicséretre méltóan szemlézi ugyanakkor a határontúli irodalmakat — és itt megint csak ki kell emelnünk: nemcsak Markó Bélát, Végel Lászlót és Grendel Lajost, de Márton Evelint, Orcsik Rolandot és Kálmán Gábort is.

No de mégis hogy? Károlyi kötet szerkezetileg négy részre bomlik („hosszabb, rövidebb, még rövidebb és legrövidebb kritikák”⁶), stratégiái ugyanakkor a szöveg kiterjedésétől függetlenül hasonlóak: mindegyikben igyekszik körülírni a szerzőt és pályáját, majd az általa művelt irodalom közegét és jellegét, végül különböző oldalakról megfogni magát a szöveget — csak míg a kötet első részének hosszabb írásaiban van ideje ellakni, nézeledni elemzett műveiben (részletesen végigböngészni az életmű állomásait, a recepciót, a kiadástörténetet, a szövegek sorrendjét, ívét stb.), addig az egyre csekélyebb terjedelemben e részek kiterjedése is zsugorodik. Nem mondom azt, hogy sűrűsödik, mert Károlyi szövegeiben mindig ott a szellősség, az esszé stílussal járó kisebb-nagyobb kanyarok lehetősége — ez azonban csak akkor zavaró, ha azok túlszaladva átfordulnak locsi-fecsibe. Ilyen amikor a Kemény *Lúdbörjében* a szerző ötven irodalmi pillérjéről szólva nem állja meg, hogy hozzá ne tegye: „Nekem nagyjából az említett művek ötven százaléka nyerő, de épp az a jó, hogy elkezdtem »vitatkozni a listával«. Az biztos, hogy nálam is az *Odüsszeiával* kezdődik minden, és az is, hogy az *Egri csillagokat* be nem vettem volna. A többi részletkérdés.” (254) Vajon művelt nagyközönségként elengedhetetlenül fontos-e tudnunk ezt a kötet értelmezéséhez vagy értékeléséhez? Nyilván nem — ahhoz viszont igen, hogy a szerzőt letakarva is kitaláljuk, ezt Károlyi Csaba írta, aki talán még a bevásárlólistát is kritikai szellemben elemzi kedvenc Aldijában.

Eddigi recenzensei szinte kizárólag laudálták Károlyi gyűjteményét — én viszont nem látom problémamentesnek, ezért most (gyaníthatóan a recepció záróköveként) inkább néhány olyan problémára hívnám fel a figyelmet, ami kevésbé szoros időprésben (vagy ha nem ő lenne önnönmaga szerkesztője) alighanem elkerülhető lett volna. Ilyen mennyiségű (368 oldalnyi) szöveg közt ugyanis elkerülhetetlen, hogy kikandikáljanak bizonyos sallangok: én most kettőt emelnék ki közülük.

Az egyik ilyen a lista mámora, mely Dragomán *Máglyájának* kritikájában a legfeltűnőbb. Károlyi itt a regény kulcsszavainak nyomába eredve egymás után idézi be az egyes kulcsmotívumokat tartalmazó szöveghelyeket (néhol hetet-nyolcat is), melyek ugyanakkor a regény ismerete vagy egy erősebb értelmezési segédlet nélkül nagy adag kásaként állnak a kritika olvasója előtt. Ez ugyanakkor felveti a teoretikus kérdést: vajon a művelt nagy-

közönségnek szóló kritikák feltételezik-e, hogy olvasójuk már olvasta a kötetet, vagy épp orientálni akarják, megvegye-e azt?

A másik probléma épp az előző ellentéte: a levegőben hagyott mondatok. „Fontos szerepet kapnak a regényben a zenék, melyeket ki-ki hallgat, apja a terepjárójában, Bálint a vonaton, a nárszép az esküvőn (érdekes: a tudógondozóban miért nem szól sose a zene?)” (138) — állapítja meg szerzőnk Krusovszky regényét elemezve, de hogy mi is lenne ez a fontos szerep, arról semmit sem tudunk meg. Azt hiszem, e két probléma valójában egy töről fakad: abból az állapotból, amikor az ember teljesen elmerül egy szövegben, és a hirtelen mélységből nem látja, mit nem lát egyszeri, naiv olvasója. No de most akkor haragudjunk Károlyira azért, mert magába szippantotta a magyar irodalom?

Látható, így harmadszor átforgatva a kötetet folyamatosan puhulok, s ezek a problémák egyre kevésbé rontanak jelentősen alapvetően pozitív összbenyomásomon. Nincs ezzel másképp szerzőnk sem: szíve, ahogy öregszik, egyre lágyul. Vannak ugyan skrupulusai Dragomán *Máglyájának* didaktikus és Demény Péter *Vadkanragyogásának* giccses lezárásával, Kemény Zsófi *Rabok továbbjának* hitelességével, vagy épp Kukorelly *Országközi divatokjának* sikerültességével (bár ezt azért elég megúszós megoldás a címbe emelni [„Ez nem sikerült”]), de igazán keményen talán csak Garaczinak szúr oda. Mivel sose választ olyan könyvet, amit ne akarna szeretni,⁷ ilyenkor néhol a kelletnél hosszabb és körkörös indoklásba kezd: ironikus, hogy leginkább talán akkor magyarzza túl ítéletét, mikor épp annak szájbarágósságát kritizálja.⁸ No de most akkor haragudjunk Károlyira azért, mert kedvenc szerzői ballépései őt hozzák kínba?

Ne haragudjunk. Inkább, mint Károlyi, kérdezzünk, vitatkozzunk, morcogjunk, örüljünk, ilyen lendülettel, évtizedeken át. És persze: olvassunk.

A harag ugyanis rossz tanácsadó. A jó kritikus sokkal jobb.

⁶ Uo.

⁷ „Inkább arról szeretek írni, aminek örülök”, szerepel például a *Nincs harmadik híd* hátoldalán. Uo.

⁸ „Persze, meg kell érteni, mi történt. [...] *De nem kell az olvasó szájába rágni, mit gondoljon. Elég, ha megérti a két Emma, a nagymama és az unoka sorsát.* Ezen keresztül érteni fog mindent. *Nem kell a szereplők szájába adni moralizáló mondatokat.* Mert ezek nem erősítik, hanem gyengítik a mű által a világról fogalmazott nagyon találó képet. **Emma és Emma én vagyok, mondhatná az író, és mondhatná az olvasó is. Ennyi elég lenne.**” (118, kiemelések tőlem, Z.D.). A kurzívval, illetve félkövérrel kiemelt mondatok gyakorlatilag teljesen megismétlik egymást 3-4 mondaton belül.

DECZKI Sarolta

Az emancipáció felé

(Gács Anna: *A vágy, hogy meghatódjunk. Magvető, 2020*)

Provokatív a cím, és a könyv borítója sem mindennapi. Ez a szókapcsolat: „a vágy, hogy meghatódjunk”, azzal a kényelmetlen ténnyel szembesíti az olvasót, hogy itt bizony róla is szó van, az ő vágyáról és az ő meghatódásáról. A többes szám és a címhelyzet ugyanis arra utal, hogy a szerző szerint egy általános emberi sajátosságról van szó, amely mindenkire érvényes, akármenynyire is szeretné bárki eltolni magától a szentimentalizmus gyanúját. Hiszen a fő cím éppen ezzel provokál: azt sugallja, hogy mindannyiunkban ott a vágy arra, hogy olyasmit élhessünk át, ami erős érzelmi hatást gyakorol ránk, aminek azonban a nyugati kultúrában jóval kisebb becsülete van, mint a racionális meggyőzésnek és meggyőződésnek. A meghatódásnak ráadásul van valamilyen pejoratív jelentésárnyalata is, hiszen a tömegmédiában különböző csatornáiból szinte kicsordul a rengeteg érzelmes film, sorozat, fotó, mém és társaik. Egész iparágak épülnek arra, hogy minél több ember minél jobban meghatódjon.

A borítón (Gerhes Gábor munkája) pedig tizennyolc színes kockát látunk. Ezekből háromban a szerző neve, a cím és az alcím szerepel, a többin pedig fotórészletek láthatók. Egy pucér kisgyerekről és egy pucér nőről készült fotó darabkái, összekavarodva. A szerkesztés nyilvánvalóan szándékos: összekeverednek az egyes részletek, és a szerzővel készített beszélgetésből azt is megtudjuk, hogy a két személy ugyanaz, Jo Spence brit képzőművész, csak az idő ment el közben, olyan jó negyven év. A művész „vette egy saját kisbabakori fényképét, majd 40 évesen, meztelenül utánozta a hason fekvő pózt, és egymás mellé helyezte a fotókat. Miért van az, hogy a kisbabát pucéran lefényképezni, és a képet mutogatni oké, a középkorú, duci nőt, hogy ha nem úgy néz ki, mint egy modell, akkor nem az? Ezeket a beállított fotókon keresztül kritikusan próbált rámutatni azokra a reprezentációs keretekre, amelyek meghatározzák, hogyan nézzünk magunkra, és milyen szerepeket jelöl ki számunkra a társadalom.”¹ Miközben általánosan elfogadottak a kisgyerekekről készült meztelen fotók, addig egy negyvenes, nem éppen a kor szépségideáljának megfelelő testű nőtől ez már a közizlés provokációjának számít.

S ezzel máris a könyv által felvetett problémák kellős közepén találjuk magunkat: hogyan látjuk magunkat a társadalomban, és hogyan látnak-olvasnak minket mások, hogyan alakultak az elmúlt évtizedekben az önprezentáció és öndokumentáció mintái. Ahogyan a szerző írja: „olyan kérdésekre gondolok például, hogy milyen körülmények között találkozunk ma önéletrajzi elbeszélésekkel, és hogyan befolyásolják ezek a körülmények azt, hogy hogyan értjük meg őket. Mi a jelentősége ma annak, hogy az önéletrajzi megnyilatkozások sokféle médiumban zajlanak, és átlépik a mediális határokat? Kinek az önéletrajzi történetével találkozunk a mai nyilvánosságban — mondjuk egy száz vagy ötven évvel ezelőtti állapottal összehasonlítva?” (20) Aki nem professzionálisan foglalkozik ezekkel a kérdésekkel, annak eszébe nem jutna, hogy ezeknek jelentőségük, sőt, adott esetben óriási tétjük van a mai kultúránkban. Gács Anna azonban meggyőzően bizonyítja, hogy nem perifériális problémáról van szó, hanem olyanról, melyben valamennyien érintettek vagyunk.

A könyv egy személyes történettel indul, Gács elmeséli, hogyan találkozott először egy Gergő nevű fiatalember alkotásával, egy önéletrajzi jellegű videóval, melyben a fiú elmeséli, hogy lett skinhead, majd hogyan lépett túl ezen. A videó a *Vitrimmesék* — *A Soá családi narratívái* című gyűjtemény egy darabja, és ennek kapcsán máris előkerülnek az önéletrajziság problémái, jelen esetben a digitális történetmesélésre, ennek felhasználására, módszerére vonatkozóan. Gergő története keretet is ad a könyvnek, hiszen az utolsó tanulmányban is visszatér rá a szerző, melyben még mindig arról ad számot, hogy nem hagyja nyugodni az a feszültség, mely a pedagógiailag megnyugtató végkifejlet és a fiú öngyilkossága között feszül. A könyv végkövetkeztetése ennek tükrében: „úgy látszik, néha belebotlunk olyan önéletrajzi aktusokba is, amelyek nem simulnak be más történetek közé, inkább úgy működnek, hogy tudatosítják bennünk az értelmezésnek vagy kisajátításnak azokat a rutinjait, amelyeket nap mint nap művelünk”. (249) Ez egyszerűen annak a becsületes beismerése is, hogy nincs módszertan, elméleti–történeti mátrix minden történet értelmezéséhez. Vannak olyanok, melyekkel mintha azért találkozoznánk, hogy nyugtalanítsanak, provokáljanak, és az általa felvetett problémák átgondolására készessék az embert.

A szóban forgó könyv éppen ezt a feladatot teljesíti. Gács több tanulmányban, elemzésben is számot vet a kortárs önéletrajz-kultúra többféle aspektusával, kialakulásával, recepciójával, mediális feltételeivel, szerepével a nyilvánosságban. A könyv elején az elméleti–történeti kereteket vázolja, majd utána tér rá konkrét esettanulmányokra, melyek többféle mediális környezetben vizsgálják az önéletrajz közvetítésének lehetőségeit: a filmben, az irodalomban, a színpadon, blogokban, archívumokban, a képzőművészetben és az internetes fórumokon.

¹ CSONTOS Erika: *„Mintha egy térben lennénk vele”: Beszélgetés Gács Annával, Élet és Irodalom, LXV. évfolyam, 3. szám, 2021. január 22., <https://www.es.hu/cikk/2021-01-22/csonotos-erika/-mintha-egy-terben-lennenk-vele.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).*

Az első tanulmány, a *Bevezetés: Az önéletrajzi megnyilatkozások kortárs formáinak kutatásáról* hívja fel az olvasó figyelmét arra a jelenségre, mellyel valószínűleg gyakorta találkozott már a mindennapi élete során, csak nem tudatosult benne: „történetek olyan özőnében élünk, amire korábban nem volt példa, és e történetek nagy hányada önéletrajzi jellegű”. (23) Hiszen kinek jutna eszébe, amikor a Facebookon a barátai idővonalát nézegeti, vagy a tévében *talk-show*-t néz, hogy most voltaképpen mások önéletrajzi konstrukciójának a szemtanúja? Márpedig erről van szó — ahogyan Gács írja —, és ennek történeti előzményei vannak a '90-es évek memoárboomjában, amikor egyre sikeresebbek lettek az önéletrajzi jellegű könyvek. Mégpedig nemcsak a híres emberek művei, hanem a hétköznapi emberek történetei is.

És ennek kapcsán hívja fel a figyelmet Gács egy nagyon fontos jelenségre, méghozzá arra, hogy a mindennapi, magántermészetű történetek megjelenése a nyilvánosságban szubverzív, emancipációs aktusként fogható fel, ahogyan erre a következő fejezetben (*A privát történet — áldás és átok*) számos példát is hoz. Arra nevezetesen, amikor „a nem reprezentált, marginalizált vagy elnyomott közösségek tapasztalatainak felmutatása képes lehet az univerzálisnak gondolt normák megkérdőjelezésére és ezeknek a közösségeknek a pozitív identitásépítésére”. (54) Ilyenek például a kismamák blogbejegyzései, melyek egy, az intim szférába száműzött tapasztalatot osztanak meg másokkal. Olyan tapasztalatot, melynek a nyilvánosságban rendszerint csak előregyártott narratív keretben, gondosan kontrollált módon van helye, ha van egyáltalán.

Mindemellett hosszan elemzi azokat a szerzőket is, akik aggodalmukat fejezték ki annak kapcsán, hogy mennyire megszorodtak a privát történetek a nyilvánosságban. Ebben annak a veszélyét látták, hogy „eltűnik a privát történet példaszzerűsége, univerzális érvénye” (48) — ahogyan Jürgen Habermas látta. A nyilvánosság ilyen átalakulása annak privatizálódásához vezet, és megszűnik a közügyekről való nyilvános vita terepének lenni, valamint a privát történetek áruvá válnak. A veszély valós, de Gács arra is hoz példákat, amikor ezek a nyilvánosságban megosztott intim történetek valódi emancipációs gesztusként értelmezhetők.

A booktuberekről (*A Booktube személyessége — Az olvasás [újra]tanulása*) szóló fejezet kilóg a többi közül, noha itt is egy olyan új szubkultúráról van szó, mely tagjai számára identitásmeghatározó erővel bír. A kortárs könyves kultúra nagyon izgalmas szegmense itt a téma, hiszen hangsúlyozottan amatőr, nem professzionális olvasók számolnak be videóban könyvéljárásokról. Gács külön felhívja rá a figyelmet, hogy az olvasásnak ez a szenvedélye egyáltalán nem tekinthető kapudrognak ahhoz, hogy ezek a lelkes kamaszok később kedvet kapjanak belépni a magas irodalom intézményrendszerébe, ez inkább egy attól teljesen független, vele párhuzamosan létező olvasási kultúra, melynek alapelvei a részvételiség és az anarchikus olvasás.



Az egyik legmegrendítőbb (és talán éppen ezért: legszebb) tanulmány a brit Jo Spence és a magyar Horváth M. Judit egy-egy képsorozatát veti össze egymással. Mindkét fotográfus a saját betegségének folyamatairól, a saját beteg testéről készített fotókat, melyek teljesen szembemennek a test megjelenítésének kortárs normáival. Ezek a testek nem szépek a szépség normatív értelmében, és nem is épek. A képeknek tehát egyrészt kritikai és emancipációs funkciójuk van, másrészt pedig performatív erejük: „visszaveszik a saját testet és kiszolgáltatottságból, visszailllesztik az önéletrajz szövetébe, újraintegrálják biográfiai, társadalmi összefüggéseibe”. (109) Gács reflektál a két művész alkotásai között eltelt időre is, mely gyökeres változást hozott az efféle képek percepciójában is.

A saját, a közös és a mindenkié: Nádas Péter Saját halál című művében és Forgács Péter filmadaptációjában című tanulmány azt a bonyolult viszonyt vizsgálja az önéletrajziság szempontjából, mely Nádas könyve és Forgács filmje között jött létre. Hogyan lehet egyáltalán adaptálni egy ilyen végtelenül személyes, határhelyzetben létrejött tapasztalatot, és hogyan válik ez a tapasztalat Forgács számára is sajátjává. Gács azt gondolja, hogy „az alkati

rakonság lehet az egyik olyan sajátság, ami miatt a film és a szöveg szinte egymás fordításának hathat a néző szemében”. (128) Továbbá azt is kiemeli, hogy a halál éppúgy tabunak számít a nyugati kultúrában, ahogyan a fent említett művészek munkáiban a betegség.

A *Húsz másodperc hírnév — Tracey Emin Top Spot című filmje és az önéletrajzi értelmezés problémája* című tanulmány voltaképpen egy húsz másodperces jelenet kultúr- és médiatörténeti kontextusát elemzi. Ahogyan Tracey Emin, a kortárs brit képzőművész egyik sztárja beszáll egy helikopterbe és elrepül vele. Gács alaposan szétszálazza, mi a jelentése ennek az említett filmben, Emin életművében — melynek a kezdetektől központi motívuma a feltárulkozás, a saját élet és test megjelenítése —, és hogyan értelmezi újra a film a hazatérés toposzát a celebritás és az autoetnográfus szemszögéből.

Az *Egy asszony online és offline életei — Affektus és közösség Péterfy-Novák Éva Egyasszony című művében és recepciójában* című tanulmány több szempontból is az egyik legizgalmasabb. Egyrészt azért, mert Gács ugyanazon tapasztalat, élettörténet különböző médiumok általi megformálását veti össze egymással: hogyan lesz egy blogból könyv, abból pedig színdarab. Hogyan válik mindeközben egy traumát átélt nő szerzővé, története pedig emancipációs történetté. Ráadásul nemcsak a saját történetévé, hanem mindazok történetévé is, akik hasonló tapasztalatot éltek át, de kénytelenek voltak hallgatni róla, elfojtani azt. Az *Egyasszony* sikere többek között éppen annak köszönhető, hogy hangot adott ennek a traumatikus életeseménynek a nyilvánosságban, s ezáltal „az élettapasztalatnak olyan epizódjai s általuk az identitásnak olyan aspektusai emancipálódnak, válnak diskurzusok csomópontjává, amelyek korábban az intim szférába voltak száműzve, vagy egy hegemon elbeszélésnek voltak alárendelve”. (178) A blog, a könyv és a színdarab — ahogyan Gács alaposan elemzi — erős érzelmeket és empátiát vált ki a befogadóból, mely közösségérzetet teremt számukra, s lehetővé teszi azt, hogy ezek a belátások és érzelmek politikai aktivitássá konvertálódjanak.

A könyv utolsó, s egyszersmind összegző fejezetének címe: *A holokausztról szóló video-tanulmányok gyűjteményei a kortárs önéletrajz-kultúrában*. Két, túlélők vallomásait tartalmazó archívum módszerét, stratégiáját, küldetését veti össze egymással, és ágyazza szélesebb kulturális-politikai kontextusba a tanúságtétel aktusát. Az egyik archívum a Steven Spielberg által létrehozott Vizualis Történeti Archívum, mely gondosan kidolgozott forgatókönyv szerint készíti interjúkat, a másik pedig a Yale Egyetemé, és az előzővel ellentétben itt a beszélgetések nem szerkesztettek és nem irányítottak. A holokauszt-túlélők a saját történetüket mesélik el, a saját önéletrajzukat, és — ahogyan Gács erre rámutat — ennek az egyik feltétele az a nyilvánoságtörténeti változás, hogy hétköznapi emberek történetei is megjelenhettek a különböző médiumokban. Hiszen a túlélők bizonyos értelemben hétköznapi emberek, civilek, nem a kivételes teljesítményük okán vagyunk kíváncsiak a történetükre,

hanem amiatt, amit átéltek, elszenvedtek. Mindemellett „a tanúságtétel közösségi gesztus, olyan elbeszélés, mely bár az individuális tapasztalatot helyezi a centrumába, azt egy közösséghez való tartozás kinyilvánításaként vagy egy közösség létrehozását szem előtt tartva értelmezi”. (243) Éppen ezért válhatnak a tanúságtételek is emancipációs gesztussá, melyek hozzájárulnak egy közösség identitásának a megerősödéséhez és a nyilvánosságban való láthatóságához.

Gács nagy erudícióval és érzékenységgel, a személyes érintettséget, nézőpontot is bátran vállalva gondolja át a kortárs önéletrajz-kultúra kérdéseit. A könyv sok szempontból revelatív, hiszen a témában kevésbé jártas olvasó számára új megvilágításba helyez akár általa is ismert jelenségeket, alkotásokat, vagy olyan hétköznapi dolgokat is, mint a blogok, a *talk-show*-k. Ezeket keresztül mutat rá a nyilvánosság kortárs változásaira, melynek voltaképpen valamennyien részesei vagyunk; akár szemlélőként, akár aktorként, vagy akár érintettként. S ezek a változások egyáltalán nem tét nélküliek: bizonyos tapasztalatok, élmények nyilvánosságbeli reprezentációja olyan emancipatorikus folyamatokat indíthat el, melynek komoly egzisztenciális tétje van az érintettek számára.

Éppen ezért lenyűgözően izgalmasak ezek az elemzések, és azért is, mert Gács könnyen befogadható, olvasmányos stílusban mutat rá ezekre az összefüggésekre, melyek ráadásul több tudományterületre és művészeti ágra is kiterjednek: az irodalomtudományra, médiatudományra, esztétikára, az irodalomra, a film-, fotó- és képzőművészetre. Ettől azonban nem válik széttartóvá a kötet, sőt, ez a sokféleség inkább hozzásegít a megértéshez és a belátáshoz. Amelyre alighanem nagy szükségünk van.

KÖSZEGHY Ferenc

Az ízléscement megkötött

Ízlés?¹

Ha a szépirodalom társadalmi összjáték, akkor a kritikusok vége nincs meccs sportkommentátorai. Szépirodalmi folyóiratainkon keresztül szurkolnak, mindig közvetítve a mérkőzés állását. Sajátos pozíciójuk miatt nem tudnak úgy megszólalni, hogy ne közvetítsenek. A játék szabályait illetően azonban nincs konszenzus közöttük. Beszédpozíciójuk kitüntettségét épp ennek a konszenzusnak hiánya adja. E konszenzus megszűnése (vagy korábbi létének feltételezése, amellyel szemben immár megszűnhetett) történeti alakulás eredménye: a normativitás felbomlása alapvetően a 17–18. században kialakuló új művészet- és világfelfogás hozománya: A felvilágosodásban — a modernség egyik kijelölt kezdőpontján — a szubjektum „előtör” (különböző infrastrukturális/társadalmi változások következtében). Esztétikatörténeti fogalmak mentén a szabályesztétikát felváltja az ízlésesztétika. De mit jelent az, hogy ízlés? A fogalom a művészetén kívülről jön, a társas viselkedés teréből, a 18. században az ízlést elsődlegesen nem mint művészetelméleti kérdés, hanem sokkal inkább mint ismeretelméleti és etikai probléma értelmezték. A 18. század az ízlés százada, száz év vitája alapozza meg mindazt, ami mára csak következmény a gondolkodásunkban.

Az átfoghatatlan méretű és végeláthatatlan következményekkel rendelkező diskurzusból most mégis önkényesen kiemelek (e mozdulat jelen dolgozat koreográfiájának leggyakoribb eleme) egy részt, mely feltételezésem szerint szorosan kapcsolódik a bevezető mondatokhoz. A vita egyik központi kérdése, hogy létezhet-e jó ízlés, ha az ízlés alapvetően szubjektív, azaz az ízlésnek mi a kapcsolata a sensus communisszal, az általános ítélettel.² David Hume *A jó ízlésről* című szövege ezt tematizálja. Ahogy Radnóti Sándor rámutat, Hume esszéjének revelatív ereje abban áll, hogy a társadalom felől vizsgálja az ízlést.⁴ Tehát Hume az ízlés társas jellegéből indul ki: az ízlésítéleteinket szeretjük megvitatni, az ízlés önmagában megosztandó, közös. A vita során előbb-utóbb kialakulnak konszenzusok és autoritások.⁵ Hume szerint tehát kritikus az lesz, akinek ízlése társadalmi ízlésítéleté válik. Ezen autoritások ítélete aztán időtállóbb, mint a természettudományos ítéletek, hiszen ezen ítéletek képesek felismerni és rögzíteni a klasszikus műveket, így mércét adnak. Tehát két koordinátánk

van: ízlésítélet és idő. Hume szerint a „mérce” mindig létezik, de nem mindig könnyű rálelni, sőt ellentétes vélemények „egyeztetéséből” sem biztos, hogy felállítható — a nagy mű egyik egyezményes definíciója pedig egyenesen az, hogy megváltoztatja a kor mércéjét, ami még „nem áll készen” rá. Ilyenkor magán a konszenzuson kell változtatni, mert az elavulttá vált. Azonban Hume itt megáll, az önmozgató ítélet-gép gondolatát nem viszi végig. Radnóti Sándor szerint Hume elméletét továbbgondolva az ízléskonszenzus elképzelhető úgy, mint ami állandóan, természetes módon változik (és nem egyszeri mérce), folytonosan önkorrekcióna képes és dinamikus. Sőt, és ez már jelen dolgozat állítása, azt is feltételezhetjük róla, hogy minél dinamikusabb, azaz mozgása minél intenzívebb, annál fontosabb ez a társadalmi összjáték.

A 21. századba lépve ma számos gondolkodó a kultúra dinamizmusának gyengülését, a közös ízlés „megkötését” érzékeli. A kultúra mintha egyre csak kristályosodna (Mark Fisher), mintha egyfajta retrománia uralkodna annak minden területén (Simon Reynolds), sőt mintha saját jövő-tudata veszne el apránként (Franco Berardi). Ez a felsorolt teoretikusok szerint nem véletlen alakulás, hanem szoros összefüggésben van az egész társadalmi-gazdasági rendünk vélt válságával, melynek, csakúgy mint az szubjektum előretörésének, infrastrukturális okai (digitalizáció) vannak. Habár e megfigyelések, vagy még inkább megérzések együttese semmiképp sem áll össze egy koherens világmagyarázattá (ilyen természetesen kimerítő módon nem adható) belőlük kiindulva számos kulturális jelenség érthetőbbé válhat, sőt ha specifikus területekre szorítjuk ezeket a megfigyeléseket, talán tisztább képet kapunk a nagy egészről is.

Jelen dolgozatban a kortárs magyar szépirodalmi mező ízlését vizsgálom, kritikák segítségével. Csakúgy mint a 18. századi ízlésviták, a kortárs közeg sem átfogható egy narratíva segítségével. Egyfelől azért, mert a kortárs szépirodalom mű- és kritikatermelése mennyiségileg befogadhatatlan, másfelől azért, mert még nem alakult ki a történeti távlatnak nevezett narratíva-előállító tekintet, mely képes lenne homogenizálni egy végletesen heterogén valóságot. Azonban rész-narratívák, pillanatszerű megfigyelések és zavar-jelenségek leírásai továbbra is adhatók. A kritika azért jó forrásanyag a közeg vizsgálatára, szétbontására, mert sajátos beszédhelyzete folytán reflektálatlan megszólalásaival is jelez. Ennek megfelelően jelen dolgozat tárgya két kortárs próza-kötet recepciójának elemzése. Bartók Imre 2013-as regényének,

¹ A dolgozat megírásához köszönöm a segítséget: Szabó Csanád, Zágórhidi Zsigány Domonkos, Kondor Tamás, Prágai András és Nemes Z. Márió.

² Bővebben lásd: SZÉCSÉNYI Endre: *Az ízlés mint sensus communis*, Laookon, 1, 35–68, <http://laokoon.c3.hu/szamok/1.html#szecsényi> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

³ David HUME: *A jó ízlésről = David Hume összes esszéi I–II.*, ford.: TAKÁCS Péter, Atlantisz, Budapest, 1994, 222–245.

⁴ RADNÓTI Sándor: *Jöjj és lásd! — A modern művészetfogalom keletkezése — Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010, VII. *Ízlés* című fejezet.

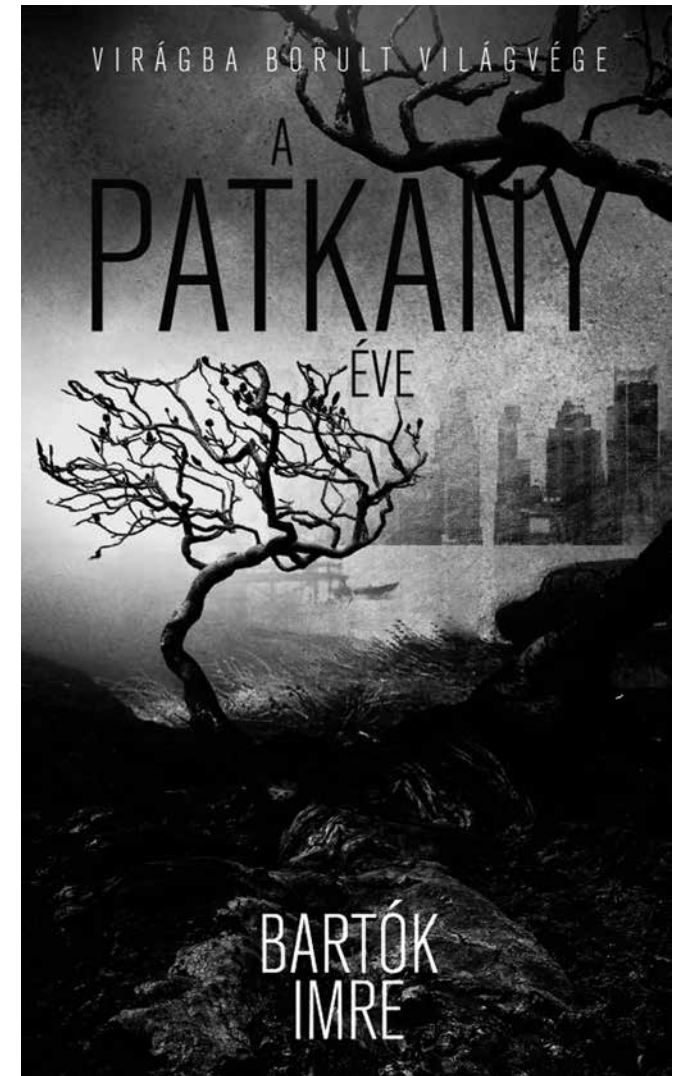
⁵ Nagyon hasonló ennek szerkezete ahhoz, ahogy a morálfilozófiájában az empátián keresztül jutunk el a morális normákig.

a *Patkány évének*⁶ és Krusovszky Dénes 2018-ban *Akik már nem leszünk sosem*⁷ címmel megjelent művének fogadtatását állítom kontrasztba. A kapcsolat természetesen esetleges, de mint azt bizonyítani igyekszem majd, nem motiválatlan. Írásomban a két kiválasztott recepció alapján kívánok következtetéseket levonni a kortárs (szép)irodalmi mező működéséről. Megközelítésem így kísérleti jellegű, azonban a közeg átfoghatatlansága miatt szükséges ilyen irányú, véletlen bemetszéseket tenni.

Bartók Imre: *A patkány éve*

Bartók Imre regényének sikere visszafogott. Vásárlási és olvasási statisztikákkal nem rendelkezem — az eladási statisztikák a hazai kiadóknál nem nyilvánosak —, mindenesetre az jelzésértékű, hogy az eredeti megjelenés után hét évvel egy leértékelés keretében jutottam hozzá az első kiadáshoz, így új példányom borítójával eggyé vált a matrica: 499 Ft. A kritikai fogadtatás kapcsán pedig az utólagos megszólalások meglehetősen ellentartásra emlékeztetnek. Egy 2018-as interjú keretében a kérdező maga összegezte a recepciót: „A trilógiát (a magyar irodalomon belüli) »eretnysége« miatt nem szerették a kritikusok, sőt mintha nem igazán találta volna meg a helyét a magyar irodalomban.”⁸ De a szerző is ellentartást regisztrált, sőt heves indulatokat. „Kétségkívül sokan gyűlölik a trilógiát, amennyire meg tudom ítélni, a populáris olvasat miatt.”⁹ A szerzőn túl is minden megszólaló a populáris műfaji rétegek, másképp fogalmazva a „kulturális javak”¹⁰ és a szépirodalom kódjainak szabad keverésében látták a negatív fogadtatás okát, e prózapoétika komolyan vehetlenségét, sőt a mező számára bűnös voltát megjelölve az ellentartás eredőjeként. Úgy tűnik, a közös emlékezet szerint Bartók Imre egyfajta Judásként lett beállítva, aki elárulta asztaltársait. Hisz Bartók asztaltárs volt, ha nem lett volna, regényéről, lehet, nem születtek volna szépirodalmi kritikák — ahogy erre Lengyel Imre Zsolt is felhívja a figyelmet: „első ránézésre olyasféle szövegnek mutatja ugyanis magát, amilyenről a magyar irodalom szokásrendje szerint efféle folyóiratokban [Lengyel Imre Zsolt írása a *Műút*-ban jelent meg] nem is szokás írni [...]”¹¹ Azonban ahogy a mindennapi, úgy a kulturális emlékezet is torzít. Áttekintve az általam elérhető kritikákat a *Patkány évéről* (összesen nyolc írást), nem kevés pozitív, és még több érzékeli a kötet műfaji keverésre alapuló poétikai játékát, tehát határozottan nem fogadnak el egy tisztán populáris vagy tisztán szépirodalmi olvasatot (ilyenek szerintem se adhatók a könyvről). Ám az valóban igaz, hogy a könyv recepciójában a hibrid poétikai programhoz való hozzáállás a választóvonal, így kritikákat tehát a műfaji játékhoz való hozzáállás szerint rendeztem.

Az egyik korai kritika (időrendben a negyedik), Turi Márton írása kifejezetten pozitív hangvételű.¹² A kritikus érzékeli a műfaji játékot, és annak provokatív jellegét, és ügyes keverésként értékeli: „Kétségtelenül ügyes stílusához van szerencsénk, aki gördülékenyen, kiváló fantáziáról árulkodó ötletességgel válogatja a legkülönbözőbb műfajok tartalmi és stílusi regisztereit.”¹³ Turi



Márton üdvözli tehát a regény szabályszerűségeit, a populáris és a szépirodalmi közegek közötti határok elmosását. „Ennek jegyében *A patkány évében* magas- és tömegkultúra különbségei lényegében teljesen szertefoslanak.”¹⁴ A lényeg azon van, hogy

⁶ BARTÓK Imre: *A patkány éve*, Libri, Budapest, 2013.

⁷ KRUSOVSZKY Dénes: *Akik már nem leszünk sosem*, Magvető, Budapest, 2019.

⁸ MODOR Bálint: *Bartók Imre: Ennyit a hőstörténetekről*, litera.hu, 2018. szeptember 29., <https://litera.hu/magazin/interju/bartok-imre-enyit-a-hostortenetekrol.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁹ *Uo.*

¹⁰ NEMES Z. Márió: *A szörnylét örömei és gondjai*, Alföld, 65. évf. 9. sz. (2014), 123, http://epa.oszk.hu/00000/00002/00184/pdf/EPA00002_alfold_2014_09_123-128.pdf (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹¹ LENGYEL Imre Zsolt: *A részek lázadása*, Műút, 2013039, 67–72, 70, <https://www.muut.hu/archivum/2479> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹² TURI Márton: *Bonctanilag látni a világot*, Műút, 2013039, 72–75, <http://www.muut.hu/archivum/2487> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹³ *Uo.*, 74.

¹⁴ *Uo.*, 75.

hatáseffektusok tekintetében mindezt Turi szerint a szöveg kreatívan és humorosan teszi. A szerző előző regényével, a *Fémmel* szemben az új mű erényének tekinti, hogy képes egyszerre „kacagtató” és „elborzasztó” lenni. Mindezt a boncolás és a rothadás jelenségei felől értelmezi, így olvasás-ajánlatában a teljesség, az organikus egész hiányának elfogadására, és a részek játékos humorának élvezetére buzdít. Hasonló olvasói stratégiát kínál Csuka Botond írása is: „A regény azonban éppen akkor lesz érdekes és magával ragadó, amennyiben képesek vagyunk fölülírni az elvárásainkat, és átadni magunkat »a céltalan gonoszságokból összeszőtt játék«-oknak (29), az egyes epizódok lenyűgöző rettenetnek, valamint annak az elszabaduló szövegáradatnak, amely hol szép, hol visszatartó, de mindenképpen a szerző figyelemreméltó sajátja.”¹⁵

Más kritikusok, annak ellenére, hogy regisztrálják a kötet műfaji hibridizációs játékát, szembe helyezkednek azzal. Ez van, hogy paradox retorikát eredményez. A legjobb példa erre Nyerges Gábor Ádám, aki a műfaji értéktársításokról való lemondással keretezi állításait, de közben mégis működteti az előzetes hierarchiát: „Ha azonban félretesszük a műfaji prekonceptiókat, találunk dicsérni valót is, hiszen Bartók nagyszerű íráskészséggel alkot szabatos, többnyire jó ritmusú, ügyesen poentírozott prózát, amely döbbenetesen nagy műveltséganyagot mozgatva (igaz, azt inkább csak egzotikumként, szervesen beépítve) válhat közkedvelt strandolvasmánnyá.”¹⁶ Habár „félretesszük a műfaji prekonceptiókat” Bartók regénye minden erényével együtt is csak „közkedvelt strandolvasmánnyá” válhat a kritikus szerint: prekonceptió-mentes limonádéfigyaszítás a szépirodalmi mezőn napozva. Szerencsére a kritikus az újszerű műfaji kísérletek UV-sugárzása által sem ég le, hisz a látszólagos értékszabadság napernyője megvédi. Ahogy arra Nemes Z. Márió rámutat: „»Elviekben« ugyan sokan elfogadják a kulturális tranzakciók lehetőségét — lévén ez egy posztmodern közhely —, ugyanakkor mintha erősen korlátozott lenne a nyitottság annak tekintetében, hogy »mi« és »hogyan« kerülhet ilyen csereformálások útján »vissza« a »szépirodalom« látóterébe.”¹⁷ Ennek a kritikának is van párja: Nyéki Gábor írása, amely a legelső megjelent kritika (legalábbis az én gyűjtésem szerint). Nyéki szintén érzékeli a műfajkeverést: „[...] *A patkány éve* — leegyszerűsítve a kérdést — alapvetően nem csinál mást, mint újbóli kísérletet tesz az akcióregények ötvözésére a »magas kultúra« világával.”¹⁸ Viszont a műfaji keverést látszólag nem önmagában, inkább annak módja által ítéli félresikerültnek. „Jelenlegi, inkább felhasználó, mint újraértelmező formájában a megszólalásmód java része legalább annyira teszi semmissé a szöveg előrelépéseit, mint amennyire építi azokat; pusztán azzal, hogy nem képes egyensúlyban tartani egyik oldalról a mű szuggesztív erejű képességét és gondolatvilágát, másíkról pedig az írástechnika igénytelenségét. Ez pedig, ha kiközösíti az olvasót, már hibaként róható fel.”¹⁹ Itt elsőre a „mi” helyett inkább a „hogyan” tűnik fel visszásnak. A kritikus szerint például a regény csak sorolja a „szórakoztató műalkotások” gyengeségeit, még hozzá „komolykodó” hangvétellel, így a

narráció „attól a fajta bájosságtól fosztja meg a könyvet, ami miatt rendre a b-filmek felé fordulunk.”²⁰ Az írástechnika egyetlen biztosan állítható „hibája” azonban a kritikus szerint az olvasó „kizökkenése”. Itt felvethető, hogy bármely műfaji-hibridizációs kísérlet (vagy bármely egyéb kísérlet) szükségképpen kiközösít a megszokott olvasási stratégiáinkból, hisz egyedi, kevert kódot igyekszik létrehozni a már létező műfaji konvenciókból. Tehát csupán az, hogy a könyv „kizökken” épp nem a hogyan, hanem a mi elutasítása felé fordítja vissza a kritika érvelését, mégiscsak alapvetően a hibrid-program hozza létre a hibás működést Nyéki Gábor szerint is, hiába a látszólagos értékszabadság, a mű megalkotottságának kritikája ismét kontaminálódik az irodalmi kódok értékéről elfedve fenntartott előfeltevésekkel.

Átérve a kritikák harmadik csoportjára, a legkomolyabb szépirodalmi olvasás-ajánlatot (tehát nem kevert, de nem is szórakoztató-irodalmi) Lengyel Imre Zsolt dolgozta ki.²¹ A könyvről való kritikai megszólalás érvényességét épp azzal magyarázza, hogy a könyv „alternatív kontextusai” csupán álruhák, a könyvet levetkőztetve valójában csupasz szépirodalommal van dolgunk, „[...] ez a látszólagos zsánerregény afféle szaprofág gazdatest csupán...”²² és így a könyv a szépirodalmi kritika számára visszahódítható. A leleplezés létrehozásához azonban fontos megkülönböztetéssel kell élnie a kritikusnak: elkülöníthetőnek tekinti a könyv biopunk zsánerregény és posztthumán rétegét. Így a regény folytatásával kapcsolatban reméli, „hogy az emberek kivésésével a titok és az akció is odavész, és inkább e posztthumán szövetburjánzás époszát írja meg [a szerző].” E különválasztás annyiban problematikus, hogy a posztthumán (habár nehezen átfogható, alapvetően széttartó jellege folytán) általában hierarchiaellenes, így gyakran inspirálódik különböző szépirodalomon kívüli zsánerekből, szubkulturákból. Tehát a könyvben feltűnő, a poszthumanizmushoz kapcsolt tematikus elemek forrása részben éppen a biopunk zsánerregény műfaja, melyet leválasztani igyekszik a kritikus.

Lengyel Imre Zsolttal szemben a többi szépirodalom felőli olvasás-kísérlet sokkal kevésbé igyekszik megindokolni saját pozícióját. Borda Réka kritikájának alaphelyzete, hogy bizonyítani kívánja egy barátja számára a könyv szépirodalmiságát: „Amikor elkezdtem olvasni *A patkány évét*, és meglátta egy ismerősöm, egyből nézett, hogy minek olvasok én ilyen örültségeket. Mondtam neki, hogy ez ugyanúgy szépirodalom, mint horror,

és ne kötekedjen. Ő erre azt válaszolta, hogy bizonyítsam be.”²³ Ennek nyomán e kritika is arra jut, hogy a „biopunk zsáneresség is csak póz”, valamint a szépirodalomból kilógó elemeket, úgy, mint például a femme fatale (Cynthia) vagy a nyomozó (Stone) karikatúraszzerű alakja, egyszerű „kidolgozatlanságként” értelmezi. A szöveg szépirodalmiságának bizonyítéka pedig a „színvonalas hasonlatok és mondatkompozíciók”, a „múlt századok filozófusaira történő töméntelen utalás”, valamint egy meglehetősen piaci szempont: a célközönség. „Továbbá ez esetben a célközönség alapvetően egy intellektuális réteg, mely értékeli a lírai nyelvezetet, ismeri Alfred Hofmann szerepét a drogok világában, vagy legvégső esetben akár még a kémiahoz is konyít.”²⁴ Borda Réka tehát körkörös logikával érvel: mivel ez szépirodalom, szépirodalmi olvasóknak van írva, tehát szépirodalom.

A végére hagytam a leghesebben ellenálló (szépirodalmi) kritikát: Radics Viktória írását.²⁵ E kritika szerzője sem próbálja érvényesnek láttatni pozícióját (még Borda Rékához hasonló keretesszel sem él), egyszerűen kritikájának elején bevallja, hogy mű kontextusaival nincs tisztában, és gyorsan hozzá is teszi, hogy a regény hatására „örökre elment” a kedve tőlük. A regényt a szépirodalom megújítására tett végletesen sikertelen kísérletként értelmezi, a narrációs eljárást egyszerűen „retardált”-nak látja. Zaklatottságának oka, hogy tézisregényként próbálta olvasni a könyvet, csak hogy tézisek helyett „infantilis szórakoztató narráció”-t és „olcsó” poénokat talált. A szerző kapcsán nem is érti, hogy „miután kritikusan viszonyul a klasszikus és a modern filozófiákhoz, mire föl szavazott bizalmat a bestseller- és trashműfajoknak.”²⁶ Itt megjelenik a korábban említett bensőséges kitüntetetségi Bartók Imre személye iránt: e kritika narratívájában a regény leginkább eltévelyedés, Bartók Imre pedig az eltévelyedett. Nemes Z. Márió szavaival élve ez a kritika „a nihilista tömegkultúra csábításának áldozatul esett tehetség fausti történetét rajzolja meg.”²⁷

Egy olvasási stratégiát nem mutattam be eddig: a zsánerregényként történő olvasást. Szöllősi Barnabás ennek mentén némiképp kilóg minden értelmező közül: habár nehéz detektálni olvasási pozícióját, bizonyos jelekből úgy tűnik, ő leginkább „minőségi tömegkultúra”-ként próbálta olvasni a könyvet.²⁸ Ennek mentén mintha nem tűnne fel neki a krimi-szál parodisztikussága (melyet minden eddigi értelmező valamilyen mértékben szóvá tett). A cselekmény lelassulását, a filozófusok életének mindennapjait, tehát azokat a jellemzőket, amelyeket a legtöbben szépirodalomként regisztráltak, ő „túlbeszél állapotábrázolás”-ként értelmezi, továbbá a „vállaltan burjánzó és virtuóz” prózanyelvet „fölsőlegesen túlírt”-nak látja. Írásának nagy részét a történet újramondása foglalja el, ennek megfelelően a könyvvel szembeni legfőbb kifogása, hogy annak „legsikerültebb leírásai nem épülnek szervesen a szeszélyesen el-elakadó, majd újra előretörő történetbe.”²⁹ Így számára a regény nagy része csak „öncélú képzeldés”.

Összességében kijelenthető, hogy habár a kritikai fogadtatás abszolút negativitásának utólagos benyomását nem igazolták vissza az általam vizsgált írások, a könyv értékelésében a legfőbb

szempont minden kritikusknál a szépirodalmi mező határaihoz való viszonyulás volt, másképpen fogalmazva a kritikák többségében a döntő tényezőt az jelentette, hogy a műfaji játék, a szépirodalmi keret provokálása szimpatikus gesztusnak számít-e az adott értelmező irodalomértése felől. A legpozitívabb visszajelzések mind a könyv hibriditását elfogadó olvasásajánlatok mentén artikulálódtak, míg az intakt szépirodalmiságot fenntartani igyekvő vagy épp számonkérő olvasatok az olvasás élvezetének kudarcát jelentették be, illetve egy esetben a popkulturális olvasat is terméketlennek bizonyult.

A kritikákon túl született még két írás a könyvről, egy tanulmányértékű kritika Sepsi Lászlótól, továbbá a már többször is idézett Nemes Z. Márió-tanulmány. Mindkét írás újszerű koordináták bevezetésével igyekszik elhelyezni a könyvet, valamint magyarázatot próbál találni a könyv befogadásának nehézkedéseire. Sepsi László a regény cselekményének és motivikus hálózatának széthullás-tapasztalatát a trashkultúra (pontosabban a trashfilm-kultúra) sokkesztétikájával magyarázza. A könyv működésmódját saját műfajisága kapcsán a regény egy sorának kifejtésével illusztrálja: „[...] a »mindegy, csak üssön« logikája — vagy, ahogy a regény fogalmaz: »Nem az számít, hogy mi értelme van, hanem hogy a dolog kellőképpen érdekes.« — a költői képek, gegek, sokkjelenetek és idézhető egysorosok halmozásán túl meghatározza *A patkány évének* viszonyát saját műfajiságával is.”³⁰ Számos kritikával szemben Sepsi nem érzi öncélúnak, vagy épp infantilisnak a széthulló narrációs eljárást, azt egy új világtapasztalatként, „a bahtyini karnevál-fogalomhoz köthető” ellenkultúra megvalósításaként értelmezi. „[...] a regény hatásorientáltsága is a túlérett, pusztulásra váró világegyetem ábrázolását szolgálja. A széthullás és kiüresedés, ami egy trashfilmben gyakorta pusztán költségvetési kényszer eredménye, *A patkány évében* így válik egy haldokló és abszurd világ leírásának eszközévé.”³¹ Hogy ez a karnevál-jelleg milyen viszonyban áll a posztmodern világtapasztalattal (mely szintén a széthullást és a kiüresedést helyezi előtérbe), arra Sepsi nem reflektál, de írásának pozitív hangvételéből arra lehet következtetni, hogy szerinte Bartók regénye valamiképp újszerű az irodalmi hagyományban, akár mint a posztmodern program radikális beteljesítése, akár mint e radikális beteljesítés általi „meghaladása”.

²³ BORDA Réka, *Halálos filozófia*, felonline.hu, 2013. augusztus 22., <https://felonline.hu/2013/08/22/patkany/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

²⁴ *Uo.*

²⁵ RADICS Viktória: *A mindegy kultúrája*, Magyar Narancs, 2014/4 (01. 23.), <https://magyarnarancs.hu/konyv/a-mindegy-kulturaja-88402> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

²⁶ *Uo.*

²⁷ NEMES, *A szörnnyelét örömei és gondjai*, 123.

²⁸ SZÖLLŐSI Barnabás: *A fantázia felelőssége*, Litera, 2013. 07. 11., <https://litera.hu/magazin/kritika/a-fantazia-felelossege.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

²⁹ *Uo.*

³⁰ SEPSI László: *A szorongás valódi*, Új Forrás, 46. évf., 1. szám (2014. január), 50–55, 53, http://epa.oszk.hu/00000/00016/00190/pdf/EPA00016_uj-forras_2014_01_050-055.pdf (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

³¹ *Uo.*, 52.

¹⁵ CSUKA Botond: *Elszabadult tenyészet*, kulter.hu, 2013. szeptember 07., <http://kulter.hu/2013/09/elszabadult-tenyeszet/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁶ NYERGES Gábor Ádám: *Termékeny bomlás*, nol.hu, 2013. október 05., http://nol.hu/kultura/20131005-termekeny_bomlas-1417587 (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁷ NEMES Z., *A szörnnyelét örömei és gondjai*, 124.

¹⁸ NYÉKI Gábor: *Biomassza*, Apokrif, VI. évf., 3. sz., https://issuu.com/apokrif/docs/21_apokrif_2013_osz (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁹ *Uo.*, 65.

²⁰ *Uo.*

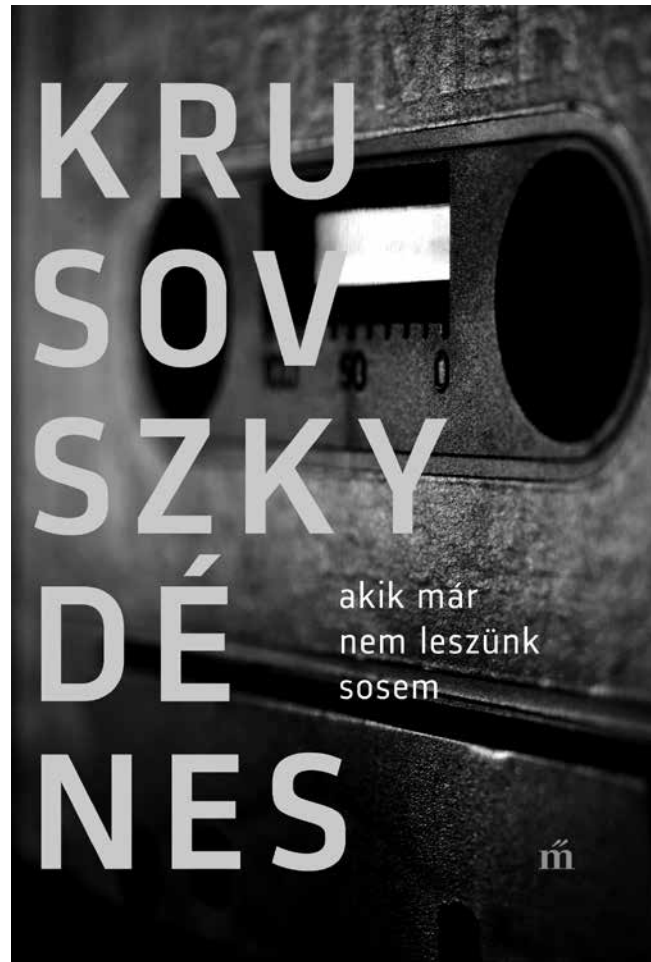
²¹ LENGYEL, *A részek lázadása*.

²² *Uo.*, 70.

sokkal inkább a liberális, a demokratikus ellenzék és az „értelmiséget” meghatározó publicisztika világnézetét és nyelvi formuláit használja. Így akár értelmezhető paródiaként is, hisz a főszereplő és elsődleges narrátor Lente Bálint egy depressziós, életunt és ellenszenves publicista, világnézete ismerős lehet bármely olyan közéleti újságból, melyet feltehetőleg a könyv olvasóközönsége olvas (félreértések elkerülése végett: én is), de a befogadást nem ez jellemzi, sokkal inkább a teljes egyetértés Lente Bálint világnézetével. Károlyi Csaba érzékletesen foglalja össze a könyv viselkedésajánlatait a hatalommal szemben: „Ha bármit akarnak, hogyan viszonyuljanak a hatalomhoz? Álljanak bele a harcba (mint Bálint és barátja a Reflexnél)? Cinikusan, na, jó, pragmatikusan használják ki a lehetőségeket (mint Tuba öcsce és az ő vágási barátai, meg tulajdonképpen Roland és Dorka is)? Vagy húzódnak vissza a magánszférájukba (mint Bálint, Magda, Janka és Juli is)? Netán menjenek külföldre (mint Bálint nővére és a férje, illetve Hárs Juli és a férje, aztán végül Bálint és Janka is”.⁶¹ Lehetséges, hogy valóban csak ennyi lehetősége van a magyar embernek az érvényesülésre, mindezek felismeréséhez azonban nem szükséges szépirodalmat olvasni, ez nagyjából az „ellenzéki” kilátástalanság jól ismert konszenzusa.

A legtöbb kritikus számára a regény helyzetértékelése mégis revelatívnak hat, vagy úgy állítja be, mintha az lenne, a könyv felszínes/parodisztikus politikai világlátását nagyon kevés értelmezője ismeri fel. Utóbbira a recepcióban csak három példa van. Bárány Tibor szerint a politikai háttér „csak jelzesszerű”, ami akaratlanul is feltűnik az olvasónak (a kritikusokra a recepció alapján ez statisztikailag nem igaz). Bartók Imre (!) szerint „[...] a könyv által feldobott témák többségéről azt érezni, hogy [...] előre adott értelemalakzatként kerülnek elének anélkül, hogy bármiféle nyelvi-narratív tapasztalaton át lennének égetve.”⁶² Végezetül pedig Nényei Pált idézem: „[...] érződik, hogy a szerző, Krusovszky Dénes ebben a művében inkább politikai újságíró, mint szépíró: elsősorban nem esztétikai céljai vannak a regényírással, hanem regényét politikai véleménye kifejtésére használja”.⁶³ Habár valószínűleg a regényíró (Krusovszky Dénes) és az elbeszélő (Lente Bálint) nem azonos — habár maga a regény közelíti a kettőt, tele van életrajzi vonatkozással, amiket nem is kendőz —, így nyílik lehetőség a már említett parodisztikus olvasatra: Lente Bálint egy karikatúra csupán, mely provokálja/visszatükrözi mindennapi gondolkozásunkat. Ilyen olvasatot azonban egy értelmezője sem adott a regényről, valószínűleg azért, mert ehhez el kéne utasítani a regény otthonosságát, Lente Bálintot, illetve az általa kimondott bölcséleti tanulságot is, melyhez a kritikusok többsége ragaszkodik.

Számos kritikus szerint ugyanis a regény összes eleme egy egzisztencialista tétel felé mutat, a címben is jelölt „akik már nem leszünk sosem” igazságának belátására. Károlyi Csaba szerint a regény értelmezésének kulcsát épp a címe adja: „A szerkezeti és narrációs megoldások a regénycímre mutatnak. A rosszul idézhető cím abból a szempontból remek, hogy egy szokásos regénycímnél sokkal jobban összefoglalja a mű lényegét. Igen, ez



a regény pontosan arról szól, amit a címe mond! Nem kell tehát kulcsot keresnünk, kezünkbe adja maga a szerző.”⁶⁴ Krusovszky Dénes lírájában is sokszor foglalkozik egzisztencialista kérdésekkel, azonban így prózába emelve vált „komoly” üzenetté érdeklődése, annak ellenére, hogy sok értelmezője szerint az üzenet banális. „A történet végén Lente egy kanális partján cigarettázva jön rá, és fogalmazza meg a (konyha)filozofikus gondolatot, amivel mintegy összefoglalja a könyvet: »Akik már nem leszünk sosem, épp annyira mi vagyunk, mint akiknek hisszük magunkat.«”⁶⁵ A banális szót nem én használom összefoglalásul, hanem az egyébként dicsérő kritikákban fordul elő újra és újra: például Modor Bálint szerint a regény bölcséleti tartalma „költőien ba-

⁶¹ KÁROLYI, „Ki volnék”.

⁶² BARTÓK Imre: *Akik már nem leszünk sosem, avagy a csalódás, amit Trónok harcának hívnak*, dunszk.sk, 2019. június 06., <https://dunszk.sk/2019/06/06/akik-mar-nem-leszunk-sosem-avagy-a-csalodas-amit-tronok-harcanak-hivnak/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁶³ NÉNYEI Pál: *Belekortyolt*, prae.hu, 2019. augusztus 24., <https://www.prae.hu/news/35475-belekortyolt/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁶⁴ KÁROLYI, „Ki volnék”.

⁶⁵ SZALIMÉR, *A Nagy Magyar Regény*.

nális”,⁶⁶ de még Károlyi Csaba is úgy látja, hogy a regény fenntartására, hisz ebben is otthonosságra talál. „A fővárosi újságíró számára az esküvő és az azt követő lagzi lesz az, amelyben tisztán megmutatkozik az egész kisvárosi életnek a bornírtága, sekélyessége. Az olcsó, ízléstelen ünneplőkbe szuszakolt testek, a borvirágos orrok, a vőfély frázisai, a mulatós zene, a rongyázás és ízléstelenség fúziója, és a mindezek mögött ásitó üresség. (Nagyon jó, hogy valaki végre megírta ezt is.)”⁷² Ennek megfelelően a könyvet „bildungsromanként” értelmezi, vagy sajátosan poszt-nevelődésiregényként: Bálint nevelődése már megtörtént (hisz már városi ember), most pedig visszamegy szörnyülködni oda, ahonnan jött — és vele együtt az olvasó is elmerülhet az élvezetekben. „Az ő [Lente Bálint] élete nagyjából úgy alakult, ahogyan szerette volna. Az esküvőn pedig szembesülhetett vele, hogy ki nem lesz ő már soha: a helyi zavarosban halásgató szerencselovag, rosszul szabott öltönyökben fesengő vörös arcú tótumfaktum.”⁷³ Úgy tűnik, a regény kiváló lehetőséget nyújt arra, hogy a fővárosban élő olvasó elkülönítse magát a kisvárosi „szerencselovag”-októl, „vörös arcú tótumfaktum”-októl és egyéb, a feltételezés szerint vidéken található rémségektől. „Nagyon jó, hogy valaki végre megírta ezt is.”

Ha a kritikusok szociális háttére felől közelítünk, akkor viszont a sajátlagosság olvasatára, azaz oda, hogy a recepció szerint hol húzhatók meg az olvasók világának határai, mégpedig úgy tűnik, ezek pontosan kijelölhetők: Budapest városának határaitól van szó. Az értelmezők szerint a regény a „vidéki és városi lakosság”⁷⁰ viszonyait, ellentétét ábrázolja. Itt Deczki Sarolta kritikáját érdemes megnézni közelebbről, hisz már címében erre a problémára utal: *Bazi nagy magyar lagzi*.⁷¹ Értelmezésében a regény kulcseleme, hogy a főszereplő, Lente Bálint, már egy hangsúlyosan „fővárosi” egzisztenciával bíró fiatalember. Ebből sajátosan az következik Deckzi szerint, hogy Bálint már a „felvilágosodás és a humanizmus értékeit magáénak valló ember”, és akivel így bátran lehet együtt undorodni a magyar vidéktől: „A fővárosi újságíró számára az esküvő és az azt követő lagzi lesz az, amelyben tisztán megmutatkozik az egész kisvárosi életnek a bornírtága, sekélyessége. Az olcsó, ízléstelen ünneplőkbe szuszakolt testek, a borvirágos orrok, a vőfély frázisai, a mulatós zene, a rongyázás és ízléstelenség fúziója, és a mindezek mögött ásitó üresség. (Nagyon jó, hogy valaki végre megírta ezt is.)”⁷² Ennek megfelelően a könyvet „bildungsromanként” értelmezi, vagy sajátosan poszt-nevelődésiregényként: Bálint nevelődése már megtörtént (hisz már városi ember), most pedig visszamegy szörnyülködni oda, ahonnan jött — és vele együtt az olvasó is elmerülhet az élvezetekben. „Az ő [Lente Bálint] élete nagyjából úgy alakult, ahogyan szerette volna. Az esküvőn pedig szembesülhetett vele, hogy ki nem lesz ő már soha: a helyi zavarosban halásgató szerencselovag, rosszul szabott öltönyökben fesengő vörös arcú tótumfaktum.”⁷³ Úgy tűnik, a regény kiváló lehetőséget nyújt arra, hogy a fővárosban élő olvasó elkülönítse magát a kisvárosi „szerencselovag”-októl, „vörös arcú tótumfaktum”-októl és egyéb, a feltételezés szerint vidéken található rémségektől. „Nagyon jó, hogy valaki végre megírta ezt is.”

Ismét a végére hagytam a nyelvi kérdést. A *Patkány évé*-vel szemben az *Akik már nem leszünk sosem* kritikusi a regény

mondataival kapcsolatban többnyire hallgatnak. Érthető, hisz aki nem így tesz, az általában arra jut, hogy a regény nyelvvel problémák vannak. Bárány Tibor épp a regény rossz mondataival indokolja „alacsony” (7/10) pontozását. „[...] több pontot is adhattam volna, csak sajnos a könyv tele van rossz mondatokkal. Képzavarokkal, klisészerű hasonlatokkal, miközben persze van benne egy csomó jó hasonlat is [...]”.⁷⁴ Bazsányi Sándor is „pongyolaság”-okat, „fésületlenség”-ket vél felfedezni a könyvben. (Itt bukkan fel egyedül egy parodisztikus olvasat lehetősége a recepcióban: „Ugyanakkor lehet, hogy ez szándékolatlan tartozik hozzá a játékhöz, hogy éppen ilyen elbeszélőt talált ki a szerző. De kell nekünk egy ilyen elbeszélő? Aki ennyire idegesítő stílári regiszterben mozog?”)⁷⁵ A két negatív hangvételű kritika is a regény mondatainak elemzése mentén hoz ítéletet. Nényei Pál szerint a regény a mondatok és a szavak szintjén „ponyvába kortyolt”, az elbeszélő nem úgy tűnik fel, mint aki „tudatos művészi-nyelvi gesztusokkal élne”.⁷⁶ Bartók Imre szerint a probléma abban áll, hogy a regény nyelve „tökéletesen transzparens”, „textuálisan halottá dermedt”, azaz semmit nem bír az olvasóra, leginkább „didaxistól burjánzó” prózanyelvet működtet. Sőt szerinte a mű befogadása épp azon múlik, mennyire vagyunk hajlandók észrevenni a szöveg nyelvének problémáit: „A könyv fogadtatását látva úgy tűnhet, hogy nincs középút: vagy látjuk a szövegtechnikai problémát és annak konceptuális háttérét, és ekkor — mivel az a mű minden rétegére rátelepszik — kénytelenek leszünk azt elutasítani, vagy pedig mindezt nem detektáljuk/megbocsájtjuk/elfe(le)djük stb., és megmerítkezünk a regény által közvetített valóság szirupjában.”⁷⁷ Ha ezeket a megszólalásokat érvényesként fogadjuk el, akkor úgy látszik, a kritikák összessége újabb paradoxonhoz vezet, amely szerint Krusovszky Dénes könyve annak ellenére „jól megírt”,⁷⁸ hogy rosszul van megírva. Újabb végtelen redukcióval tehát a recepció szerint *Az akik már nem leszünk sosem*: rossz írás, de jó, sőt fontos mű.

⁶⁶ MODOR Bálint: *Célzott emlékmű*, revizoronline.com, 2018. augusztus 01., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7398/krusovszky-denes-akik-mar-nem-leszunk-sosem/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁶⁷ KÁROLYI, „Ki volnék”.

⁶⁸ ÉS-KVARTETT, Károlyi Csaba.

⁶⁹ BARTÓK, *Akik már nem leszünk sosem...*

⁷⁰ KÉSZ, *Kik volnánk akkor*, 143.

⁷¹ DECZKI, *Bazi nagy magyar lagzi*.

⁷² *Uo.*, 92.

⁷³ *Uo.*, 93.

⁷⁴ ÉS-KVARTETT, BÁRÁNY Tibor.

⁷⁵ ÉS-KVARTETT, BAZSÁNYI Sándor.

⁷⁶ NÉNYEI, *Belekortyolt*.

⁷⁷ BARTÓK, *Akik már nem leszünk sosem...*

⁷⁸ SZALIMÉR, *A Nagy Magyar Regény*.

A cement megkötött, a kritika leépült

Ha a két mű fogadtatását egymás mellé helyezük, kitűnik, hogy mintha egymás inverzei lennének. A reciprok recepciók összedásával érdekes eredményre jutunk a szépirodalmi mező kapcsán. Az akik már nem leszünk sosem kritikai fogadtatásának megértéséhez Szolláth Dávid írása jelenthet kiindulópontot: azon túl, hogy megismétli a fogadtatás eddig felmutatott elemeit, némi magyarázattal is szolgál a könyv szakmai és közönség-sikerére.⁷⁹ Habár Szolláth szerint is „fontos” regény Krsuvoszky könyve — „pontos és korhű, és reményeim szerint maradandó is, elolvastathatom majd a gyerekeimmel tíz év múlva”⁸⁰ —, nincsenek illúziói, hogy kiknek és kikről szól: „Krusovszky [...] már azzal lekenyerez, hogy az én világomat, a könyvet megvásárló olvasó világát megírásra méltónak találja.”⁸¹ A mű sikeres fogadtatásának okát ezen túl az „olvasót jutalmazó” narrációban látja, epikai kísérletét hajlamos a „mai magyar kritika tesztöként értékelni.”⁸² A teszt eredményei megérkeztek: a mai magyar kritikus értékeli, ha saját világát fedezheti fel egy narrációs szempontból teljesen transzparens (vagy akként értelmezett) műben. Ezzel szemben a tematikai és narratív idegenséget, amit a *Patkány éve* példáz, többnyire elutasítja, annak csak szalonképes (tehát már ismert) elemeit hajlandó befogadni. Nem arról van szó, hogy Krusovszky Dénes regénye szándékosan a kritikai „keresletre” lett volna írva, míg a *Patkány éve* szándékosan nem, inkább arról, hogy e két regény recepciója rámutat arra, mi a kereslet a kritikai mezőben: az otthonosság, az ismert konvenciók, a nyelvi minőségtől függetlenül.

Ha a megfigyelt jelenséget anomáliaként, és nem „rendes” működésként értelmezzük, akkor fel kell tárnunk annak okait. Természetesen a kortárs kritikai és szépirodalmi közeg megértéséhez komoly történeti áttekintést kellene adni, ilyenmel adós maradt mind ez ideig az irodalomtudomány (és jelen dolgozat is), habár a munka már megkezdődött.⁸³ Ehelyett én egy távolinak tűnő diskurzust, a bevezetőben már említett kortárs (részben popkulturális) kultúrkritikát szeretném bevezetni, most már részletesebben, az eddig felmutatott probléma felől. Számos, a kortárs kulturális közeget értelmező teoretikus egy sajátos jelenségről számol be a kétezres évek után: kulturális tereinket és produktumainkat teljességgel uralja egyfajta ismerős és állandó otthonosság, retrománia. Úgy tűnik, a kultúrát az új évezredben leginkább a visszatekintés és a korábbiak utánzása, újraalkotása érdekli, de nem egyfajta új reneszánszként, inkább állandó stagnálásként. A kultúra haladásának, újszerűségének erotikus vágya elveszett. Az élet ment tovább, de kulturális tereinkben, ahogy Mark Fisher fogalmaz, az „idő valamiképp megállt”,⁸⁴ vagy Franco Berardi szavaival „a jövő apránként visszavonódott”.⁸⁵ Ugyanezt Simon Reynolds úgy fogalmazta meg, hogy a neofilila nekrofilia fordult.⁸⁶ A kultúra látszólag halott tehát, és saját testét boncolja. Hogy ez valóban így van-e, az kérdéses, azonban most leginkább a lehetséges okok az érdekesek. Az olasz kommunista filozófus, a fentebb idézett Franco Berardi (Bifo) szerint

a jelenség oka a 2000-es évek digitális robbanása, pontosabban a kapitalista gazdasági rendszer digi-kapitalizmusra való váltása. Berardi a munkaszemélyek új évezredbeli kudarcát vizsgálja, és arra jut, hogy a munka feltételeinek átalakulása okozza a mozgalmi ellenállás csődjét. A digitális kapitalizmusban ugyanis maga a munka alakult át. Már nem individuális munkásokra van szükség, hanem individuális munkafolyamatok elvégzésére. Az új, digitális valóságban az egyéni és szociális autonómia megbontható,⁸⁷ hisz az egyén jelekre bonthatóvá, és a piacnak megfelelően bármikor újrakonfigurálhatóvá vált a számítógép által, valamint a végtelen részekre bontott munkafolyamatok miatt elveszett a munkás-közösség és a szolidaritás lehetősége. Ez az atomizáció⁸⁸ alapvetően alakítja át az egyén és a gazdasági rendszer kapcsolatát. A 20. században Bifo szerint az autonómia volt az az erő, mely képes volt a kapitalista gazdasági akarattal szemben érvényesülni és társadalmi változást létrehozni,⁸⁹ a 21. századi digitalizáció ezt az autonómiát teszi lehetetlenné. Az autonóm közösségi ellenállás veszélybe sodródása a kultúrában is jelen van, épp abban a mezőben, amely hagyományosan arra hivatott, hogy az ellenállás lehetőségeit biztosítsa, hogy alternatívát nyújtson. A befogadás felől nézve Mark Fischer szerint (Bifo nyomán) épp az emberi egyén megbontása (atomizálása), figyelmének állandó ostromlásától egyszerre kimerült és túltöltött inszomniás állapot az, amivel magyarázható a kulturális befogadásunk (vagy ez esetben inkább fogyasztásunk) lemondása az újszerűről, és éhsége az ismerős, az otthonos felé.⁹⁰

Mindez a kritikai mező megfigyelt működése kapcsán is releváns. Hisz ideális esetben a kritikai mező olyan tér, ahol autonóm ítéletekre és az újszerűsége (vagy inkább alteritásra) való nyitottságra van szükség. A művészet társadalmi szerepe épp autonómiáján keresztül érthető meg. E mező autonóm jellege által képes alternatívát nyújtani (gazdasági, politikai stb.) hatalommal szemben, így pusztán létével korlátozza azt (csakúgy mint Bifo koncepciójában az autonóm munkaszemélyek a kiszákmányoló gazdasági rendszert). A művészet autonómiája az, amikor „[...] a művészeti gyakorlat saját immanens aktivitása révén ellenáll a külső érték szempontok szerinti megítélésnek,

⁷⁹ Továbbá a recepcióban majdnem teljesen egyedülálló, gender-szemponturnó olvasatot is ad a műről.

⁸⁰ SZOLLÁTH, „A kritikai realizmus jelentősége má”, 119.

⁸¹ Uo., 116.

⁸² Uo., 123.

⁸³ SIPOS BALÁZS: „Mégis mit számít, ki beszél?”, Dülb, 2018028, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2018, <http://www.muut.hu/archivum/28557> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁸⁴ MARK FISHER: *Ghosts of my life, Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, John Publishing Ltd., Laurel House, Station Approach, Alresford, Hants, 2014, 12.

⁸⁵ FRANCO BERARDI: *After the Future*, AK Press, 2011, 13.

⁸⁶ SIMON REYNOLDS: *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Farrar, Straus and Giroux, 2011, 411.

⁸⁷ BERARDI, *After the Future*, 77.

⁸⁸ Uo., 89.

⁸⁹ Uo., 10.

⁹⁰ FISHER, *Ghosts of my life*, 16.

társadalmi hasznosulása pedig épp abban áll, hogy önerőből képes társadalmi értéké, közjóvá válni.”⁹¹ Mivel az autonóm művészet önerőből képes az alteritás termelésére, saját igazságot hoz létre, így ellenhatalomként funkcionál a társadalomban (ez az esztétikai hatalom). Ezért annyira veszélyes, ha egy gazdasági logika, illetve egy ideológiai-társadalmi rend teljesen leuralja a művészeti termelést és befogadást, mert akkor a művészet saját funkcióját veszíti el — szeretném hangsúlyozni, hogy sosem létezik a teljes függetlenség állapota, a művészeti mező mindig a hatalmi mezők része, azonban a megfigyelt kritikai működésben a művészeti mező önfelszámolásának lehetünk tanúi. Bourdieu szavaival a „kulturális termelési mező önállósági foka abban mutatkozik meg, mennyire van alárendelve a külső hierarchizálási elv a belső hierarchizálási elvnek”, azaz a mező saját normáit mennyire képes érvényesíteni a gazdasági és politikai hatalommal szemben, a kulturális javak termelőinek uralmi kasztja, az épp sikeres szerzők mennyire igyekeznek a piaci és a külső ideológiai erők helyett saját mezőjük szabályainak megfelelni.⁹² A kritika és a kritikus egy sarokpontja e termelési viszonyoknak, ugyanis hagyományosan a kritikus szerepe a mező kommunikálása a szűk szakmai körön, azaz a mező belső területein kívülre, és nyilvánosan⁹³ jelezni és számonkérni a mező belső, autonóm értékalakzatait a megszülető műveken. De mintha a belső értékalakzatok tűnnének el, pontosabban mintha autonómiájukat elvesztve rögzültek volna, mintha a művészeti mező hagyományosan alacsony kodifikációja és ebből következő dinamizmusa vált volna statikussá, így viszont saját alakulása, valóságviszonya, társadalmi értéke, jövője tűnt el. A mező alakulásáért a mező minden szereplője felelős, nemcsak a kritikusok. A kritikus feladata mégis kitüntetett, ők a közvetítők, kulturális mediátorként való működésük célja az értékítélet mellett az egyedi és a különleges, tehát a mező autonómiájából következő művek megnyitása, befogadásuk megkönnyítése. A kritikus visszacsatolja az alakuló kánonba az olvasókat, mert saját olvasói tapasztalatát „publikussá, összehasonlíthatóvá és vitathatóvá” teszi, valódi kritika nélkül a történő irodalom nemcsak láthatatlanná válik, de eseményzerűsége is befagyasztható,⁹⁴ sőt társadalmi szempontból eljelentéktelenedik, mert önmagában forgó és önmagára zárt lesz.

A két regény recepciójában a szépirodalmi kritikusok a magaskultúra fogalma felől értékelték, a legtöbb megszületett írás azt vizsgálta, hogy az adott könyv megfeleltethető-e a szépirodalmiság kritériumainak. Ez azonban az esztétikai érték koncepcionális félreértése. Ahogy arra Bagi Zsolt rámutat: „[a] »magas kultúra« kifejezés elsősorban egy szociológiai fogalom, amely a társadalom bizonyos csoportjainak befogadási szokásait kitüntetve emel bizonyos kánonformákat (alkotókat, műveket) az »alacsony kultúra« fölé.”⁹⁵ Az esztétika Bagi szerint nem egy társadalmi osztály — vagy jelen esetben inkább fogyasztói kör — ízlésének kielégítését jelenti, hanem a konszenzus és disszenzus termelését, erre alapul a modern értelemben vett kultúra, melynek két formája (konszenzuális és disszenzuális)

csak funkcióban, és nem hierarchiában különül el, és főképp nem társadalmi csoportok ízléséhez van kötve. A konszenzuális kultúra, vagy más néven tömegkultúra funkciója a közös érzék (*sensus communis*) termelése, míg a disszenzuális kultúra, más néven szűken vett kultúra, ezt a közös érzéket vitatja, „olyasmit kell felmutatnia, ami a közös érzék számára láthatatlan”.⁹⁶ A kető dialektikus (és nem alá-fölé rendelt) viszonya tehát a modern kultúra, ebben jött létre az esztétika. Az esztétika [...] első sorban modifikációs aktus.”⁹⁷ Az esztétikai értékítélet ezt hivatott felmérni, megítéli a kultúrát esztétikai cselekvése, modifikációs aktusa felől. Ám a két recepcióban felvett pozíciók a modern kultúra egyik formáját sem tükrözik. Nem a konszenzus felől vizsgálunk, hisz nem a társadalom egésze számára érvényes gyakorlatokat kérjük számon, és nem is a disszenzus felől, hisz értékítéletükben nem az alteritásra figyelnek. Ehelyett szerintem egy harmadik, felemás pozíciót vesznek fel: szubkulturális konszenzust képviselnek. A kortárs kritikai közeg gyakran azért nem bír valódi esztétikai értékítéletet létrehozni, mert se nem a tömegkultúra, se nem a szűken vett kultúra előfeltételei felől vizsgálják tárgyukat. Egy csoportízlést, egy szubkulturális konszenzust hoznak létre, hagyományosan szépirodalminak vélt eljárásokat, gondolati alakzatokat, írástechnikákat kérnek számon, egy szűk, történetileg kialakult, majd magára záródó csoport (a „szépirodalmi” olvasók) ízlését. Hogy hogyan szubkulturalizálódott a hazai irodalmi mező, emellett, vagy ezzel szoros összefüggésben hogyan piacosodott, tehát hogy a piac logikája hogyan vált a műalkotások törvényévé,⁹⁸ annak komoly történeti elemzés tárgyává kell válnia, erre most nem vállalkozom. Ellenben annak az ízlésnek, amelyet ez a szubkulturális és piacosodott mező, vagy inkább csoport képvisel, nagyjából meghatározható az eredője, a kortárs kritikusok leginkább a prózafordulat hagyományaira alapoznak. A prózafordulat mint ellennarratíva a létező szocializmus (vagy államkapitalizmus) alteritása volt, olyan disszenzualitás, amely az akkori hatalomgyakorlat konszenzu-

⁹¹ BORBÉLY András: *Kultúrharc helyett: miért nem inkább forradalom?*, Litera, 2020. szeptember 5., https://litera.hu/irodalom/publicisztika/borbely-andras-kulturharc-helyett-miert-nem-inkabb-forradalom.html?fbclid=IwAR0ut2xiSGj9Sohemv-92ijMZF9x6d6Q4ugNtNIVYhEmvjOvDnHxEBGnLys#_ftnref3 (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁹² Pierre BOURDIEU: *A művészet szabályai, Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford.: SUREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 239.

⁹³ A nyilvánosság szempontja, mely fontos alkotóeleme az itt felvázolt modellnek is, veszélyben van, a tudásközvetítési csatornák hiánya miatt, bővebben erről: BÁRÁNY Tibor: *Az élesztőaffér. Vázlat kritika és hatalom viszonyáról*, Korunk, 30. évf., 9. sz., 26–37, https://epa.oszk.hu/00400/00458/00658/pdf/EPA00458_korunk-2019-09_026-037.pdf (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁹⁴ NEMES Z. MÁRIÓ: *A Galactus-per. Kritika az irodalmi multiverzumban*, Korunk, 30. évf. 9. sz., 61–65, https://epa.oszk.hu/00400/00458/00658/pdf/EPA00458_korunk-2019-09_061-065.pdf (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁹⁵ BAGI Zsolt, *Az esztétikai hatalom elmélete*, Napvilág, 2017, 92.

⁹⁶ Uo., 109.

⁹⁷ Uo., 94.

⁹⁸ Uo., 98.

sát kérdőjelezte meg, ahogy erre Sipos Balázs is rámutat.⁹⁹ Ez a dinamikus időszak tehát az alapja a mostani szépirodalmi ízlésnek, ám ez a gyakorlat anakronisztikus: egy másik hatalmi struktúrában létrejövő esztétikai eljárások érvényességét mindenképp felül kell bírálni, ha olyan mértékben változik meg a struktúra körülötte, mint itthon a rendszerváltás során (és a digitalitás megjelenésével). Nem a „konzervatív ízléssel” van gond, az újítás hiányával szembeállítva, hanem saját esztétikai formáink céljainak félreértéséről, a felülbírálat és így a valódi hagyományviszony kialakításának elmaradásáról (a vizsgált recepciókban). Ezt a felülbírálatot azonban csak egy új, autonóm és disszenzualitásban érdekelt irodalmi mező lenne képes megtenni, melynek kialakulását számos tényező gátolja. Azonban ahhoz, hogy az irodalom szubkulturalizálódását felszámoljuk, ilyen mezőt kell létrehozunk.

„Kültúrhiperon, a sematizált sematizmus művészetén [...] olyan kulturális jelenséget értünk, amely nem változtat a mindennapiság struktúráin.”¹⁰⁰ A hazai szépirodalmi kritika sem igyekszik a mindennapiság, akár csak a mező mindennapiságának struktúráiba beleavatkozni (a vizsgált recepciókban), helyette épp azt csinálja, mint minden Mark Fisherék értelmezése szerint: zajt. Így a kritikai ízlés a legegyszerűbb normatizáció felé tart, a mindenki által érthető otthonosság felülértékelése felé. Ha a gazdasági érdekek felől közelítünk, akkor az látszik, hogy a piac általában nem tart el magas színvonalú, egyedi irodalomértésű kritikusokat, nincs rá szüksége (az állam pedig jelentős mértékben kivonult a kultúra e területéről is). A mostani rendszer sajátos kiadói érdeket követ: minél megkötöttebb a közös ízlés, melyre hatással van a kritika (ez csak feltételezés, nem empirikus tény), annál biztonságosabb a piaci működés. Krusovszky Dénes kiadója pontosan tudta, hogy az *Akik már nem leszünk sosem* szépirodalmi sikerregény lesz, míg Bartók Imre könyvei eladhatatlanok (Bartók Imre: „[A *Jerikó épül*] melleleg a kiadóm szerint eladhatatlan”).¹⁰¹ Minél egészségesebb a szépirodalmi mező, annál egészségesebb és egészségesebben változékonyabb a szépirodalom piaca is, így a szépirodalmiság formái és határai egyfolytában alakulnak. Ám a tőkének ez nem érdeke, hisz rövidtávon nem térül meg. A hosszú távú befektetés, amit a közízlést kerülő, újszerű és alternatív szépirodalom jelentene (mert csak hosszútávon válik kifizetődővé, ahogy idővel és mediátori munka által kanonizálódik, így kivívva saját közönségét),¹⁰² pedig kiveszni látszik a kiadói gyakorlatból. Ebben a piaci helyzetben új szerepbe kerül a kritika is: a szépirodalmi kritika (felteszem, tudta nélkül) legtöbbször ajánlóként funkcionál, célja nem a befogadás elősegítése (hisz ezt meggátolják előfeltevései), hanem a fogyasztásé. Egyetlen szóban összegezve: reklám.

A helyzet nem végleges. Habár a jelenlegi rendszer nem ösztökéli, továbbra is lehetőség van autonóm világnézetek és irodalomértések kidolgozására és közvetítésére, reflektált kritikai pozíciók felvállalására. Ahogy ezt számos irodalmár meg is teszi. „A kultúra öntermelése azt is jelenti, hogy a kultúra folyamatosan differenciálja saját magát, folyton új területeket épít ki és

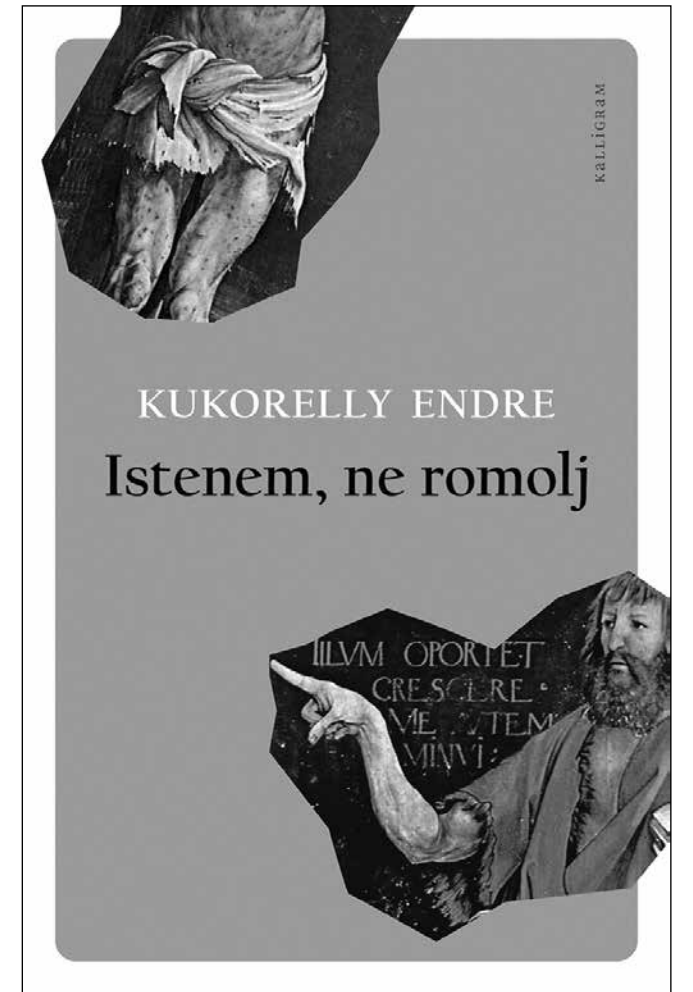
lak be, állandóan kiterjeszti magát.”¹⁰³ A szépirodalom és a művészet mindig képes volt újabb és újabb alteritások felvállalására (hisz ez sajátos pozíciójának legfőbb tulajdonsága), nemcsak a művészeti ágak, hanem maga a művészet is állandóan „kirojtosodik”. Ez nem a művészet halálát bizonyítja, sokkal inkább azt, hogy nagyon is él, azaz: dinamikus. A hazai ízlés kötöttsége dinamikus rendszer építése helyett egy statikus állapotot rögzít (mely statikus állapot hagyományai egy korábbi dinamikus időszakban, a prózafordulatban alakultak ki), az ízlés állandósága megdermeszti a közegét. A hazai szépirodalmi kultúra jéggégé, sőt üveggé „kristályosodik”. Kérdés csupán az, hogy olvasóként meddig vagyunk érdekeltek egy átlátszó üvegpalotában.

NAGY Csilla

Minerva baglya a kertben

(Kukorelly Endre: *Istenem, ne romolj*. Kalligram, 2021)

Kukorelly Endre új verseskötetével kapcsolatban kritikusi már megfogalmazták, hogy illeszkedik abba a posztmodern alapállású, ám az avantgárdhoz is kapcsolható líranyelvbe, amely a szerző pályáját eddig is jellemezte. Demény Péternél olvasható, hogy Kukorelly lírája mintha ma is „a taitai író táborok levegőjét hordozná. A sok akkori posztmodern közül ő talán az egyedüli, aki a mai napig az maradt”.¹ Csehy Zoltán pedig egy alapvető szövegalkotási stratégiára mutat rá, amikor arról ír, hogy minden vers azonos „rituálé” szerint „felkínálja a sétát a könnyed, ismerős, szinte tapintható közvetlen benyomások terepéről a mélységbe, az örvényszerűen megnyíló belső univerzumba, mely a leginkább egy önreflexív kivetüléseibe belezavarodó tükörrendszerhez hasonlít”.² Ugyancsak a labirintus-jellegre utal Vásári Melinda, szerinte „Kukorelly Endre kötetét olvasva mintha egy szövegüniverzumba lépnénk be, s ha járkálunk benne körbe-körbe, egyre ismerősebbé válik, ugyanakkor a tájékozódást mindig el is bizonytalanítja valami, a szabályosság folyton megtörik”.³ A nyelv performatív működését kiaknázó, nyitott, hálózatszerű szövegvilág; a grammatikai szerkezetek teherbírásának a csúcsra járatása; a hétköznapi, a pillanatnyiság és a véletlenszerűség látszatát keltő, fragmentált beszédmód határozza meg ennek a költészetnek az alapvető kereteit, és a már adott kompozíciók dekonstruálása, az egyes szövegek korpuszban elfoglalt helyének a megváltoztatása, azaz a kontextusfüggő jelentések és olvasatok sokszorozása, a vers hatókörének kiterjesztése is sajátja. A pálya összefoglalását, sőt invenciózus átértékelését adta a *Mind, átjavított, újabb, régiek* című, gyűjteményes kötet, amely azt is explicitte tette, hogy a Kukorelly-poétika alapvető tulajdonsága az át-/felül- és a hozzáírás: miközben át- és felülírta, vagy éppen eredeti változatára alakította a korábban megjelent verseinek egy részét, érzékelhetővé tette azokat a vonulatokat, amelyek felé ez a látszólag homogén, ám folytonos változásban lévő pálya mégiscsak elmozdul. Ugyanis a szövegvilág nyitottsága nemcsak horizontálisan, az adott korpuszban egymás mellé kerülő szöveghelyek logikája mentén, hanem vertikálisan, a pálya (vagy legalábbis az idő) lineáris előrehaladásával egymásba nyíló szövegek esetében is értelmezhető: Kukorelly újra meg újra „hozzáír” darabokat bizonyos verscsoportokhoz, amelyek elemei



szekvenciaszerűen jelentek meg korábban, és amelyek így le nem záruló sorozatként vannak jelen az életműben. Ilyenek például az *Istenem, ne romolj* kötetben azok a szövegek, amelyek címe egy évszám (1958), valamilyen formai kötöttségre való utalás (pl. 666), vagy épp a Hölderlin-hatástörténet (*Bevásárlás után közvetlenül*), esetleg a magyar irodalomtörténeti kontextusok (pl. *Chill out*, Szabó Lőrinc; *Magányban 2., 3.*, Arany) felől értelmezhetőek.

Termékennyé válhat egy olyan olvasat, amely ezekre a visszatérő tematikus vagy formai megoldások alapján szerveződő verscsoportokra koncentrálna. Az új verseskötet tartalmazza az összegyűjtött versek *Harmadik könyvének* csaknem teljes anyagát

⁹⁹ SÍPOS Balázs: *A polgárság mint autonóm kontrasztársadalom (ellenkultúra). Néhány megjegyzés a késő Kádár-kor irodalmának közösségiüléséről*, Academia.edu, https://www.academia.edu/27970086/A_polg%C3%A1rs%C3%A1g_mint_elenkult%C3%BAr_a_k%C3%A9s%C3%A9s%C5%91_K%C3%A1d%C3%A1r_kor_irodalm%C3%A1r%C3%B3l (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

¹⁰⁰ BAGI, *Az esztétikai hatalom elmélete*, 94.

¹⁰¹ MODOR, *Célzott emlékmű*.

¹⁰² VÖ. BOURDIEU, *A művészet szabályai, Kétféle gazdasági logika*, 162–167.

¹⁰³ BAGI, *Az esztétikai hatalom elmélete*, 110.

(ez a fejezet a kötetben addig meg nem jelent írásokat közölte), valamint (egy vers kivételével) egy ciklusként közli az *Élet és nem* cím alatt megjelent verseket, amelyek a kilencvenes évek végétől íródnak, és — a gyűjteményes könyvön kívül — a 2001-es és 2010-es kötetben jelentek meg (*Kicsit majd kevesebbet járkalok, Mennyit hibázok, te úristen*), a ciklust pedig az (20/04/26) *Ez olyan* kezdetű, új vers nyitja. Olyan szövegekről van szó, amelyek tulajdonképpen nem rendelkeznek önálló címmel: a gyűjteményes kötetben *Élet és nem ezeket ismételtetik* cím alatt, valamint dátumra utaló hatjegyjű kóddal szerepeltek, most pedig az *Élet és nem* című fejezetben, *Élet és nem, ezeket ismételteti* ciklus- vagy alcím alatt, a kóddal és a vers első két szavának megjelenésével azonosíthatók. Az, hogy a módosított cím mintegy összevonja a versek beszélőit egyetlen maszka alá, és hogy a hatjegyjű kódok 1999 és 2020 közötti dátumoknak feleltethetők meg, az öndokumentálás látszatát kelti, a szövegek azonban nem az élettörténetek, hanem az állapotok rögzítésére koncentrálnak. Olvashatók történetként, amely úgy problematizálja az én integritását, illetve időbeliségét, hogy a szűk metszetben érzékelt környezet mikrotörténeit látatja. A ciklus első (20/04/26) *Ez olyan* kezdetű verse például a Kukorelly költészetében sokféleképpen, eltérő jelentéstartalommal szerepeltetett kert-motívumot helyezi a középpontba, amely azáltal, hogy a tér és idő végtelenségéből kismetszett darabként, szinte tartályként (egyfajta átlátszó falú lombikként), és szent helyként, a bibliai kerthez hasonlóan a világból kiemelt dolgok kvázi reprezentatív mintájaként értelmezhető: „van eleje- / vége, és simán kilátni az égbe, // épp annyi, darabra annyi / fű meg bogár / van benne, / mintha egyenest ama / réges-rég beígért Para- / dicsom lenne”. (61) Ez a hely alkalmas arra, hogy a centrumában helyet foglaló szemlélő az önmagára és (a fákon túlra, a kert által védett közegből kitekintve) a világ általános rendjére vonatkozóan vonjon le következtetéseket. A kertből (ki)nézve a látszat és a valóság egymásra rakódik („a fák közt / a lehetetlenségig olyanok / olyan emberek élnek itt, / mintha állandóan filmeket bámulnának, / onnan vesznek / mindent”, 61); a múlt a növényvilág burjánzásához hasonlóan talál utat magának („ez olyan hely, ahol / ősrégi, meg nem dolgozott / ügyek és / bajok bújnak / elő, mint a tavaszi rügyezés”, 62); az egyén pedig, körbetekintve, a másokhoz való viszonyulásban véli körvonalazhatónak az önazonosságot. Ahogy Csehy a kötet kapcsán megfogalmazza, „[t]érfigyelő kameraként működik ez a költészet: ez az első benyomásunk. Csakhogy ez a kamera befelé is látni kezd: önmagunkba és a másikba, a másikban látszó önmagunkba.”⁴ Ez a vers problematizálja az identitás szerveződését, az én autonómiájának a kérdését, valójában azonban mégsem (csak) ez a tét: a szöveg utolsó harmada („lassú film, / a kamera nehezen / fordul körbe”, 63) épp azt mutatja meg, mi van a védett, paradicsomi közegen túl, és a részvét hangját szólaltatja meg: „igen, a föld, hát igen, alszanak / a földön. a betonon, / kapuk alatt, / az utcán, / nem Föld, hanem föld, ember / melegíti a házfalat.” (63) A tautologikus, a leírt szó át- és felülírásából adódó alakzatokkal operáló versbeszéd arra az ellentmondásra is rámutat ironikusan, hogy

a részvétteljes tekintet szükségszerűen felülről, kvázi egy másik dimenzióból közelít az elesettekhez (bizonyos élethelyzetek épp azzal távolsággal leírhatók, amely a kert, az onnan látszó ég, és Föld között mérhető).

Azt a tematikát, és azt az érzékeny versbeszédet viszi színre a vers, amely például a *Mennyit hibázok, te úristen* kötet *Nyugodt Szív*⁵ című darabját is meghatározta, és nem ez az egyetlen hasonló vers az új kötetben. A *Nem arra való* című szöveg például megismétli a felülről való letekintés, valamint a házfal és az emberi test együttes látványának a mozzanatát, amikor Hermészt fiatal férfi alakjában jeleníti meg, aki „Az ablaknál áll, néz le / a harmadikról”, és „Az ablak- / keretnek dől. Fekszik igazából. / Aki így / támaszkodik, az erős és fáradt.” (11) Míg Hermész lefelé tekintve mindent lát, és sajátja a részvétteljes tekintet („Ha nagyon idős nőkre pillant, elfutja / a szemét a könny”, 12), addig azok, akiket Hermész vezet, „nem látnak / semmit abból. Nem látják, / mert sötét van. Nem látják, / mert kitakarja előlük a ház sarka.” (13) A világ dolgainak érzékelése, értékelése ebben az értelemben a helyzet és a nézőpont, a látószög kérdése: Kukorelly új kötetében hangsúlyosnak érezzük azokat a szöveghelyeket, amelyek ezeket a váltásokat, viszonylagosságokat színre viszik. A megfigyelő karakterét háttérbe helyező szövegek, a kölcsönösségek és ellentétek felvonultatása, a khiasztikus retorikai szerkezetek, a tagadások és tautológiák alkalmasak arra, hogy a világhoz való viszony sokfélesége, a világban való létezés variabilitása, és a meg nem értés mibenléte, az egyik és a másik ember helyzete közötti határvonal érzékelhető váljon: „ketten vannak külön / az külföldön lakik / külföldön él úgy néz / neki ez külföld / a fejét fölfelé / tartva csodálkozik” (92); „Kifárad a várakozástól. / Nem lát meg valamit. / Azt hiszi, oda tapadt valami zavaros megoldáshoz. / Vagy bármely megoldás zavaros. / Azért olyan fáradt, mert védekezik.” (20) A Balázs nevű karaktert szerepeltető, valamint az utolsó, *A mindenféle mindez* című ciklusban elhelyezett szövegek ezeket a kérdéseket az idő múlására, a személyes múlt feltárhatóságára, az öregségre, a veszteségre való reflektálással kapcsolják össze.

A *Mindenhez közelebb* című versben a beszélő kertjébe egy bagoly repül be, elhelyezkedik egy ágon, majd egy fekete madár is „csapódik mellé”, és „átlibben” egy messzebb lévő ágra. A vers cselekménye tulajdonképpen törekvés a kép megragadására, amelyben a két madár egyszerre szerepel, ez azonban csak az „átzúdulás” pillanatában valósulhat meg, ezáltal a megfigyelés és a látvány kvázi tudatosítása, rögzítése csak körülírás lehet: „mozdulataik elemien / felvigyáznak / a rendre, // megfelelő, senki / azoknál hívebben / meg nem felelne // természet, nem az, / mi más, / vágyakozás, ígézet, végzet”. (17) A valóság (isten, haza, szerelem, politika, elesettség, múlt, halál stb.) pillanatnyi rendjének a megragadása, ennek a „megfelelőségnek” a keresése a sajátja Kukorelly új kötetének, de ahogy Hegel ismert metaforája

⁴ CSEHY Zoltán, *Uralni a húsz másodpercet*.

⁵ KUKORELLY Endre: *Nyugodt Szív* = Uő: *Mind, átjavított, újabb, régiek*, Libri, Budapest, 2014, 145.

szerint Minerva baglya is alkonyatkor kezdi meg a röptét, úgy ennek a költészetnek is a legfőbb tapasztalata a rögzítés, vagy legalábbis a meghatározás utólagosságában és viszonylagosságában, ennek a „billenékenységnek” a tudatosításában rejlik.

SZIRÁK Péter

Kukorelly „természete” — A strand, a kert és az ismeretlen

A mérvadó recepció Kukorelly Endre ’80-as–’90-es évekbéli költészetét (*A valóság édessége*, 1984; *Maniére*, 1986; *Én senkivel sem üldögélek*, 1989; *Azt mondja aki él*, 1991; *Egy gyógynövény-kert*, 1993) az exkluzív költői nyelv későmodern dogmájától való eltávolodásként jellemezte, „a líra »kódját« provokáló textuális stratégiák alakításában beálló olyan változásként, melynek során a depoetizáltak, »alustilizáltak«, a hétköznapi vagy a beszélt nyelvhez közelítőnek mondott lírai beszédformák magának a nyelvi (illetve egyfajta kommunikatív) kompetenciának a relativizálásában rejló poétikai lehetőségekre világítottak rá.”¹ A nyelv mögékerülhetetlenségének, a nyelvnek való kiszolgáltatottságnak a színrevitele az ismétlés redundáns, tautologikus retorikája, valamint a mindennapi nyelv irodalom alatti rétegeinek megidézése révén e poézisben oly módon történik, hogy a beszédeseménynek nem a beszélő a meghatározó vonatkozási pontja, amennyiben maga a diskurzus (egy nyelvi masinéria, „a gép poétikája” — ahogy szintén Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmaz) létesíti a nem sejtett, nem akart effektusokat, az előre láthatatlan nyelvi eseményeket, melyek a beszélőt éppúgy meglepik, mint az olvasót, mégpedig — Tandori módjára — az írás- és olvasás-aktus pillanatában.² A szövegképződés éppen a beszélőtől való elidegenedés/elidegenítés jegyében zajlik, s elsősorban grammatikai-szintaktikai véletlenszerűségek³ generálása, vagy inkább az effajta nyelvi „botlások”, esetlegességek „engedése”, „vissza-nem-

javítása” révén, vagyis nem annyira a megidézett műfaji diskurzusok, hangnemi és verstani normák szisztematikus megsértése által. S ez talán az egyik legfontosabb különbség Kukorelly és Parti Nagy Lajos versszerzői attitűdjei között, amennyiben a Tandori- és Petri-féle ún. „hiba poétikája” az utóbbinál mindinkább a szójátékra (a szó szintű alakítás humorforrásának kiaknázására) és a felülnézeti ironiára alapozódó programos szerepversparódia üzemeltetésévé automatizálódott.⁴ A ’90-es években, elsősorban az *Egy gyógynövény-kert* megjelenése révén kanonizálódott Kukorelly-féle írásmód sem változott az ezredlőn jelentékeny mértékben, talán leginkább annyiban, hogy a dilettáns költő modora visszaszorulni látszik, így az vált e költészet kulcskérdésévé, hogy a grammatikai-szintaktikai „kisiklásoknak” ez a megszervezettsége és megszokottsága képes-e a műképződés nyelvi gépezete és az alakítottság relációjában⁵ valamilyen formában meglepetést okozni a versolvasónak. S ezzel szoros összefüggésben: a korábbi darabok olvasásának megváltozott távlatai hozzásegítenek-e bennünket a kanonizálttól eltérő esztétikai tapasztalatokhoz?

Ez a kérdés akár úgyis megfogalmazható, hogy elégséges-e Kukorelly költészetéhez egy olyan testpoétikát, illetve látványképzést társítani, amelynek középpontjában kizárólag a néző, szemlélődő, sétáló vagy inkább járkáló, hétköznapi tevő-vevő, (gépiesen) beszélő ember vagy emberszerűen szóló gép áll? Különös tekintettel az „új szenzibilitás”-sal való rokoníthatóságra, amennyiben erre az irányzatra a „nagyvárosi kulisszák szinte kizárólagos jelenléte, illetve a természetlira agresszív elutasítása”⁶ a jellemző. Lehetséges-e, hogy témakészletében, vershelyzeteiben részint el is tér ettől a trendtől Kukorelly költészeté? S ha így lenne, akkor az önmegtapasztalásnak mennyiben válik közegévé az érzékelés, a naturával való érintkezés, s ezek transzponálása milyen bonyodalmaikat okozza a nyelv fenyegető, mert nem csak építő, hanem romboló, kitérítő, megszálló vagy akár elhallgattató potenciáljával való szembesülésnek? A sétáló-jár-

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal - NKFIH 132092 azonosító számú, *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* című OTKA-pályázat támogatásával készült.

² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest, 2007, 418–419.

³ OLÁH Szabolcs: „Valami továbbibbent mindíg” = *Az újraértett hagyomány*, szerk.: KERESZTURY Tibor – MÉSZÁROS Sándor – SZIRÁK Péter, Alföld Stúdió, Debrecen, 1996, 218; illetve KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 419; valamint lásd még Zoltán KULCSÁR-SZABÓ: *Zwischen Sprachkritik, Neue Sensibilität und „Poesis memoriae”*: *Lyrik nach 1960/70 = Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, szerk.: ERNŐ KULCSÁR SZABÓ, de Gruyter, Berlin, 2013, 555–599.

⁴ „[...] a versekben megidézett pragmatikai keret gyakori elbizonytalanításáért alapvetően a szintaxist szervező meghatározatlanságok, az enjambement grammatikai determinációt kiséltető vagy felfüggesztő teljesítménye és az ellipszis domináns alakzata felelősek.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika*, 420.

⁵ Lásd BALOGH Gergő: *Nyelvautomata* (Parti Nagy Lajos: *Létfűfű*), 2018/12, 117–123.

⁶ Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: „Magát mondja, ami írva van” — *Jegyzetek az újabb magyar líráról*, https://www.prae.hu/prae/content/journals/Prae_kort%C3%A1rs35_bellapok02.pdf (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika*, 380.

az (általa működtetett, benne elszabaduló, s így akár tőle függetlenedő) „gép” közötti feltételezett küzdelem azt sem teszi egykönnyen lehetővé, hogy elkülönítsük az általuk „szerzett” szövegrészeket. S ez egyszermind a klapancia (a rossz vers) és jó vers, illetve a hétköznapi és a magasztos egymásba íródását, konkurenciáját is jelenti.

hazafelé a kórában veszek
sört rovarirtót vaj paradicsom
lefújok a konyhában egy legyet
ez mind úgy van hogy csöppet sem unom

eltelt idő gyomor telt idomok
kiabálok mert más is kiabál
rossz sör jobb sorok körkörös romok
senki senkit soha meg nem talál

írtam már verset címe strand ezer
kilencszázhetvenhatban úgy tudom
huszonhat év s ha működik azér
nem marad jel de marad némi nyom

az változott hogy most már így marad
meleg van víz hideg én jól vagyok
felhív három nő fél óra alatt
hangos bemonadás hangtalan vacog

„Ki” és milyen mértékben felelős azért a szövegfunkcióért, amely a hétköznapi teendők lejegyzését irodalmi–költészet-történeti szövegnyomok beírásával kapcsolja össze? A versgép a geminációnak és epiphorának egyaránt nevezhető, lexikális–idiomatikus („fűvön ül füvet szív fűbe harap”), illetve hangtani ismétlésekkel („rossz sör jobb sorok körkörös romok”), valamint szövegközi allúziókkal („lecsavarhatna téged némiképp”; „körkörös romok”; „huszonhat év”; „hangtalan vacog”) dolgozik, amelyek a beszélő énhöz kapcsolható, a szöveg határait megbontó önreflexív szólammal („klapanciákat könnyű gyártani / ha nekikezdesz nem áll le a gép”; „írtam már verset címe strand ezer / kilencszázhetvenhatban úgy tudom”) ötvöződnék.

A természeti elemmel való testi érintkezést mindössze három mozzanat idézi föl („napozgatással múlik el a nap”; „fűvön ül”; „meleg van víz hideg”), de a „fűvön ül füvet szív fűbe harap” epiphorája végre is hajtja a szó szerintiből²⁰ a figurálisba való átmenetet. (A „tegnap-gyártás” így szorosan kapcsolódik a bódulat és a halál képzetéhez.) A nominális (epideiktikus) felsorolás („rossz sör jobb sorok körkörös romok”) az o és az ü hangtani ritmusán (egyfajta „gépi” programon) alapul, ezt revelálja a „jobb sorok” szemantikai többértékűsége, minthogy azt a ’sorbán állás’-ra, sőt a ’gyártósortok’-ra való utalásként éppúgy lehet érteni, mint ahogy az önreflexív szólam részeként (’jobb verssorok’) is. A „körkörös romok”, a „huszonhat év” és a „hangtalan vacog” a vers magasirodalmi utalásrendszerét alkotják, mindhárom kötéskötésben áll. A Borges-allúzió a hangtani ritmizáció részeként és az életminőség romlásának („rossz sör”) szemantikai paradigmájában, a „huszonhat év” az életmű két mozzanatának évszámszerű összekapcsolása (lásd az 5. szakaszban: „eltelt idő”)

mellett (rontott) Szabó Lőrinc-utalás, a *Reménytelenül (Lassan, tűnődve)* című József Attila-vers idézete a hangosság — akár — mechanikus ellentétként bukkan fel (lásd korábban: „kiabálok mert más is kiabál”), s a külsőt a néma belsővel állítja ellentétbe: „hangos bemonadás hangtalan vacog”. Persze a grammatikai–szintaktikai eldöntetlenség miatt a sor (illetve a versszak) más-hogy is olvasható: mintegy a harmadik sor („felhív három nő fél óra alatt”) folytatásaként, a telefonbeszélgetés részeként, vagy akár a strand hangosbemondójára utalva. A komparáció további, a parodisztikus–travesztiaszerű relációt előtérbe állító szempontja lehet, hogy a citátum egy olyan versből származik, amely a humán ágens ekképpen szituálja: „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér”... A kívül-belül komplexitásához pedig érdemes megjegyezni, hogy a József Attila-versben a szemlélődő szíve kívülre helyeződik saját magán: „A semmi ágán ül szívem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek és szelíden / nézik, nézik a csillagok.” Ez az itt ki (vagy *be*) nem mondott ’semmi’ relációba kerül az első szakasz — szó szerint értendő — ’semmi’-jével (s egyébként a másik megidézett háttérszöveg, a *Semmiért egészen* „semmi”-jével is), azzal szembeállítva, hogy mennyire lehet vagy nem lehet a semmit szó szerint (vagy hétköznapi értelemben?) érteni.

A strand mellett Kukorelly költészetében a másik fontos kulissza, vagy inkább „természet-display” a *kert*, amely — előbbi tömegkulturális kötéseivel szemben — jóval kiterjedtebb és tagoltabb kultúr-, művészet- és költészet-történeti hagyománnyal bír, gondoljunk csak a kert-toposzk sors- és életfelfogást közvetítő jelentéskomplexumaira az Édenkerttől a Getszemánin, a Heszperidák kertjétől Árgirus kertjéig, vagy Zeusz szerelemkertjétől az epikurosziai és a sztoikusok kertjén át a felvilágosodás refugiumaiig.²¹ A világlíra és a magyar költészet-történet is bővelkedik híres kert-versekben, Csokonaitól (*A rózsabimbóhoz*, *A boldogság*, *A tanúnak hívott liget*) Arany Jánoson (*Kertben*) és Ady Endrén (*Az életem kertje*; *A bűnök kertjében*) át Nemes Nagy Ágnesig (*A kertben*) és Juhász Ferencig (*Vérsző, őszi kertem*) stb.

Kukorellynél az első jellegzetes, s egyszermind unikális példa az *Egy gyógynövény-kert*. Az 1991-re datált, az 1993-as első gyűjteményes kötet címadó verse azért különleges, mert hangoltságában, retorikai szólamszerűségében, látványszerkezetében, természet-érzékelésében egyaránt elüt az akkoriban az életműben általánosnak mondható dilettáns költői modortól.

²⁰ A szó szerinti kiemelése szempontjából lásd még a *Valakik a kerítés mögé bújva* sorait: „[...] Nem főzött semmit az apám olyan nagyon. / Nem lett kifőzve semmi, szó szerint. Vedd szó szerint.”

²¹ L. Vörös Imre: *A kert-motívum típusai a felvilágosodás korának irodalmában*, Irodalomtörténet, 1983/1, http://epa.oszk.hu/02500/02518/00233/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1983_01_001-026.pdf (utolsó megtekintés: 2021. 09. 16.).

Amikor a kert valahány aprócska zugában villogva elől, vagy a mély árnyékban hátramaradt minden szabad kis virágfejjet ingatni kezd a szél, és valamennyi megbújó szálcakát és levelet, a lebegőt, a lehullót s a földet is, a köveket meg a kövön szétrnyító

vörös vagy sárga, bordó, mézszínű gyümölcsseit a kertnek, a kibújó, kibukó, kemény, nedves, lassan csak fakult barnára száradó magvakat, a sehová araszoló, sehová futkározó ijesztő égi-földi, vad és ijedt berregő szerkezeteket, játékszobalepedőnyi eltépett szárnyat, levált

lábacsakát, finom, olajkék páncélok roppanását, a csorgó, még átetszőn csillogó, halk-éles-fájdalmasan szakadó, s az épphogy, csak épp az imént széjjelnyomott puha testeket is: ha egyetlen csak tejszín- és zölden csillogó elvált hajszálnyi erecskét ingatni kezd a szél, és ezt az igyekvő

és elszáradó, elkorhadtt, széthullt, már porlani kész mérhetetlen felszín valami lélek párája futja pedig be. Ő felfele néz, a szélben a pára kicsit föl száll, hogy megint lecsapódjon. Az egész kert figyel, fölfelé. Csak fölfelé figyelt. De lefelé tekintettek rá.

A Kukorellynél nem gyakori feszes szerkezet szemantikai, képi és érzékleti dinamizmusa itt két meghatározó mozzanatra épül: két természeti tényező, a szél horizontális és a pára vertikális mozgására. A vers fókuszában egyetlen pillanat megragadása áll, azé a momentumé, amikor a kert tartozékait, virágait, leveleit, gyümölcsseit, szerves törmelégeit, tetemeit, élőket és életteleneket „ingatni kezdi a szél”. A beszélő háttérben marad, de az emberi tekintet optikája jól felismerhető a látvány „kiválasztásában” és összerendezésében, illetve értelmező gesztusaiban, valamint az emberi beavatkozás nyomaiban (ami már persze magában a *kert*, s különösen a *gyógynövény-kert alapítottságában* tetten érhető): „[...] a / sehová araszoló, sehová futkározó / ijesztő égi-földi, vad és ijedt / berregő szerkezeteket, játékszoba / lepedőnyi eltépett szárnyat [...] csak épp az imént széjjelnyomott puha testeket is”. Ugyanakkor az ingást előidéző szél mozgató ereje éppúgy kívül esik a humán ágens hatókörén, ahogy a rovarok gépiessé (gépies vehikulumokká vagy akár gyermekjátékokká) metaforizált („berregő szerkezetek”) mozgásának iránytalansága (vagy beláthatatlan, s ezért ijesztő irányultsága²²) is. A kert lokalizálhatatlan és *felmérhetetlen* „temetetlen temetője” (lásd a felmérés-re tett kísérlet kudarcát: „[...] játékszoba / lepedőnyi eltépett szárnyat, levált / lábacsakát”; „porlani kész mérhetetlen felszín”) is mozgásba jön, s ez az a pillanat, amikor az emberi tekintet

jelenlétének erős jelzéseként mindezt „valami lélek párája futja pedig be”. A kép sajátossága a predikatív szerkezet két tagjának szemantikai feszültségéből származik: az állítmány a szétterülés, szétterjedés, benövés, elburjánzás elsősorban növénytani képzetet kelti föl, míg az alany a párat egy láthatatlan, megragadhatatlan entitáshoz köti. Vagyis itt nem annyira vagy nem csak az időjárás tüneményről, a vízgőzről, a finom ködről van szó, hanem inkább az érezhető és látható, a valaki/valami által kilehelt, kifújtt levegőről.²³ Ennek horizontális terjedése és aztán már a szél általi mozgatása, le-fölszállása mintegy „láthatóvá” válik, ám eredete, gazdája, az a bizonyos „lélek” megragadhatatlannak látszik. A szél és különösen a pára mintha azért kerülnének elének, hogy „általuk az esztétikai tapasztalat a létérzékelés metafizikai irányába hangolja a befogadást”.²⁴

Az utolsó öt sor mintha eme „valami lélek” kilétének/mibenlétének kifürkészésére, vagy éppenséggel titokban tartására (hagyására) irányulna. Az „Ő felfele néz” kötése bizonytalan: a személyes névmás akár utalhat a párat kilelegző „lélek”-re is, de vonatkozhat az attól különböző, a látványt eddig is „szemlélő”, de immár *kívülről látott* beszélőre úgyszintén. Ez utóbbi változatot erősíti az alany jelölésének eltérő határozottsága: az „ő”-vel szemben a „valami lélek” bizonytalansága. A pára — a természeti összefüggéseknek megfelelően — a szél által mozgatott marad, úgyis mondhatnánk, hogy bármitől/bárkitől származik is, mintegy a természet, „e mérhetetlen felszín” részeként tapasztalható meg. A pára vertikális mozgásával analóg a tekintetek párhuzamos és ellentétes irányultsága („felfele”, „fölfelé”, „lefelé”), miközben a cselekvő identifikálhatósága tovább bonyolódik: eldönthetetlen, hogy az „egész kert”-tel azonosítható, vagy egy attól különböző megfigyelő. (S ez már a perspektívák igazi szövevénye: a felfele néző láthatja-e egyidejűleg a fölfelé figyelő kertet?) További bonyodalom, s a cselekvő alany(ok) grammatikai–pragmatikai beazonosíthatóságát az is nehezíti, hogy az utolsó két mondat múlt idejű, miáltal a nyelvtani identifikációt az időbeli különbség rombolja („Az egész kert / figyel fölfelé. Csak fölfelé / figyelt”). Az egész kép mintegy kimered, a jelen múlttá, pillanatnyi emlékké válik. Akár a (megszemélyesített) kerté, akár a kert tanúságtevőjévé e figyelem, iránya megkérdőjelezhetetlen. A figyelő (s a kert) egyszermind (odafentről) látott/megfigyelt is.

Kukorelly monográfusa meglehetősen kifejtetlen kommentárjában a szél által mozgatott természeti „kicsisígek” iránti

²² A szél által felkapottak mozgása a humán ágens számára beláthatatlan („sehová araszoló, sehová futkározó”), domesztikálhatatlan („vad és ijedt”) lényekről, s a róluk leszakadt testrészekről van szó, de a mérték emberi (vö. „lepedőnyi eltépett szárnyat”).

²³ A kilehelt levegő értelmében a párat éppúgy kapcsolhatjuk az állathoz, mint ahogy az emberhez is, sőt — a ’szerencsétlen, szegény pára’ állandósult szókapcsolatban — magát az állatot/embert is jelentheti. A lélek szó a lélegzettel hozható összefüggésbe.

²⁴ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Szótest-látvány-hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = Uő: *Költészet és korszakküszön. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 106.

„szinte misztikus érzületben” és eme „látottság” mozzanatában ragadja meg a „Pilinszky-közeliség”-et.²⁵ A bonyolult időviszonyairól, gazdag bibliai allúzióiról, tautologikus fogalmazásmódjáról, iteratív motívumszerkezetéről és igen komplex kompozíciós rendjéről híres „hosszúvershez”, az *Apokrif*hez egyes reminiscenciák révén valóban közelíteni látszik az *Egy gyógynövény-kert*. Az „Amikor” verskezdet utalhat az *Apokrif* „Mert elhagyatnak akkor mindenek” deixisére; a kicsinyítő képzős szavak („ap-rócska”, „szálacska”, „lábacska”, „erecské”) Pilinszky nevezetes diminutívumaira („fácskák és ágacskaikat”); az utolsó két mondat kimerevítő múlt ideje az „Akkorra én már” utóidejű jelen idejére. A „látottság” mozzanata is rokonítható, noha amott a „Látja Isten, hogy állok a napon” performatív kijelentése (az egész költemény keresztény utalásrendszerébe foglalva) ennek határozottabb religiózus keretet szab, mint emitt a „De lefelé tekintetek rá” zárómondata, amelyben a többes számú ige legfeljebb valamilyen antik isten-képzetet enged meg. A Kukorelly-vers zárlatában sem azt nem tudhatjuk biztosan, hogy ki vagy mi az, aki/ami „fölfelé figyelt”, s azt sem, hogy kik (voltak) a lefelé tekintők. A fölfelé irányuló *figyelem* éppúgy karakterizálatlan, s így általános jellegű marad, ahogy a lefelé irányuló *tekintet* is. A szemantikai reláció szempontjából a figyelem egyfajta készültséget, várakozást, esetleg sóvárgást implikál, a letekintés inkább csak pusztán nézést. A két — ki nem mondott, rejtve maradó — attitűd aszimmetriájának kétségkívül lehetségesek metafizikai implikációi. Ezzel együtt a két vers közötti reláció mégis inkább csak erősen korlátozott szövegközöttiségként jellemezhető, jóllehet Kukorelly „istenes” verseinek²⁶ tüzetes vizsgálata ezt a konnexiót akár tovább is bonyolíthatja.

A Kukorelly-életműben megfigyelhető számos további kertszcénájú vers²⁷ közül kiemelkedik a 2013-ra datált *Mindenhez közelebb* című költemény.

Ma reggel hat óra
harminckét perckor
halálosan komoly

szárnysuhogással-suhogtatással
egy kisebbfajta
bagoly

repült át a kerten
fönről lefelé az
őszibarackfa

ágára, úgy *helyezkedve*,
mintha már mindig is

ottmaradna,
örökre végig,
úgy helyezte el magát azon
a helyen,

oldalvást, mégis
vadul szembe-
fordulva velem,

körbetekerte a fejét,

olyan volt, mintha
engem nézne,

mozdul, nagy, szaga van,
hangos, veszélyes, enniváló,
miféle,

és azonnal egy másik
fekete madár is mellé
csapódott, mintha

üldözné őt,
vagy követné csak, mert az volna
így a minta,

mindez úgy három méterre
tőlem, könnyű
volna lemérni,

három vagy négy,
lemértem,
az illet valami biztos méri,

a fekete aztán azonnal
átbillent egy
másik ágra,

egy közelebbire,
úgy, mint aki nem
akarja magára

hagyni magát,
és én nem tudtam dönten
melyiket nézzem,

ezt is kicsit,
a másikat is,
vagy az egészet egészen,

elkap, elfog a kép,
mozgás, mozgás,
mint halat a háló,

a bagoly vagy miféle
a füléből felfelé
kiálló

hegyes tollakkal,
meg az a fekete,
nagytestű madár, a-

hogy átlibben arra a mindenhez
közelebb
levő ágra,

²⁵ Farkas Zsolt gyors összehasonlításképpen az *Impromptu* negyedik versszakát idézi („S a részletek, a kicsiségek! / Egyszál virág a puha szélben, / akár egy néma csecsemő / forgatná ámuló kezében.”), a zárlatot pedig — közvetve — az *Apokrif* 3. részének első sorával („Látja Isten, hogy állok a napon.”) rokonítja. Lásd FARKAS ZSOLT, *Kukorelly Endre*, 113–114.

²⁶ Pl. *Néha hiszek, Talán a könnyem, Egy-Úgy, Azt mondja, aki él, Te Úristen én, Végső Dolgok*.

²⁷ A *Mind, átjavított, újabb, régiek. Öszegyűjtött versek* (2015) című kötetben: *Kert/1, Nekifogok, kiásom ezt, Valakik a kerítés mögé bújva, Megfordul velem; az Istenem, ne romolj* (2021) című kötetben: *Chill out, Eddig lebegett, Herbstaag, A kertem vad, Szép az élet, de*.

de ez már volt,
ág, ég,
és nincs túl nagy kedvem verset írkalni

a természetről,
- politika, szerelem, satöbbi, Petőfi
vagy akárki —,

ez a barackfának vágódó
bagoly, és ott
az a másik

madár, ahogy,
figyeld csak,
átzúdul a közelebbi ágig,

a mozdulataik elemien
felvigyáznak
a rendre,

megfelelő,
senki azoknál hívebben
meg nem felelne,

természet, nem az,
mi más,
vagyakozás, ígézet, végzet,

s már lendülnek is az égbe,
néhány pillanat volt, felejtsetd el
egyben az egészet.

Az alapított (körülkerített) és művelt (a természetet megzabolázó, hasznat és kellemet adó) kertben míg a gyomnövények, a szemmel nem látható kórokozók és a rovarok nagy többsége hívatlan, addig a madarak többnyire szívesen látott vendégek, de mindannyiuk a körülkerítettség, a zárt éden, a megszervezett otthonosság, a külvilágtól elválasztott refugium ellen hatnak, s a kertész számára csak módjával kontrollálhatók. A *Mindenhez közelebb* című vers témáját két madár (egy bagoly és egy „másik fekete”) érkezése, s rejtélyes jelenléte adja. A madarakhoz való viszonyulásban, viselkedésük *olvasásában* már mindig is ott vannak a humán perspektíva kultúr- és költészettörténeti aspektusai („halálosan komoly // szárnysuhogással-suhogtatással / egy kisebbfajta / bagoly // repült át kerten”²⁸), többé-kevésbé önkényes tulajdonításai, s ez utóbbi itt még az idegenség túlolaldalán az átképzelés komikumával is társul („*mozdul, nagy, szaga van, / hangos, veszélyes, enniváló, / miféle*” — kurzív az eredetiben). A közelség és távolság, a fent és a lent, a pillanatnyi és az örök, az átmeneti és a végérvényes, a rész és az egész relációjában, megragadhatóságuk jegyében szerveződő versszöveg egyik fontos aspektusa az idő és a tér *mérhetősége*. Ezt hangsúlyozza a nyitány a konvencionális idő pontos meghatározásával („Ma reggel hat óra / harminckét perckor”) és a becsült távolság rögzítésével („mindez úgy három méterre / tőlem, könnyű / volna lemérni”). A madarak megjelenése ugyanakkor e mérhetőség, sőt mibenlét humán és nem-humán perspektívájának különbségét is felveti: az emberi megfigyelés itt sejtés és tulajdonítás. A szemlélődő szá-

mára a madár „helyezkedik”, „elhelyezi magát”, mégpedig valamilyen hozzáférhetetlen, nem-emberi mérték, „minta” szerint. „[...] úgy *helyezkedve*, / mintha már mindig is / ottmaradna, // örökre végig, / úgy helyezte el magát azon / a helyen”; „és azonnal egy másik / fekete madár is mellé / csapódott, mintha // üldözné őt, / vagy követné csak, mert az volna / így a minta”. A közel s távol, a pillanatnyi és az örök, a rész és az egész, az egyedi és az általános (mint példaszerű) relációja végigvonul a költeményen. A szemlélődő számára *mérendől/mért*²⁹ (kimért távolság, mért idő, felmért látvány) nem mérvadó a megfigyelték szempontjából: a madár nem méri, hanem mintegy *megéli* (viselkedésével kiméri) a távolságot („mert az volna / így a minta”). A humán ágenst lefegyverzi, mintegy megbénítja az így domesztikálhatatlannak bizonyuló *természeti ismeretlennel* való szembenézés: a delejes hatást jelzi, hogy nem tud dönten, merre fordítsa a tekintetét, az egészt vagy a részt nézze. A látvány magával ragadja, foglyul ejti („mint halat a háló”³⁰), miközben az önreflexív apparátus úgy utasítja el a természetvers hagyományát, hogy implicite jelzi, a „felmérést”, a madármegfigyelést mégis csak a természetlira toposzrendszere³¹ mozgatja. Miközben a humán ágens felől megközelíthetetlen „minta”, „rend” madarak általi követése az *ismétlés* s ezáltal az egyediség hiánya révén történik, a lírai alany éppen ezt utasítja el: a hagyomány vagy egyáltalán a téma, a tematikus vers ismétlését („és nincs túl nagy kedvem verset írkalni // a természetről / — politika, szerelem, satöbbi, Petőfi / vagy akárki —”). Mindezt úgy, hogy egy ismétlésen kapja magát: „hogyan átlibben arra a mindenhez / közelebb / levő ágra // de ez már volt.” A költemény egyik legizgalmasabb *poétikai fordulata* az (ismétlődő) „ág” hangtani–szemantikai átbillenése („ág, ég”), amely a lent–fönt, az örök és a rend iteratív motívikus relációjában nyitva hagyja a létérzékelés metafizikai irányait.

²⁸ A madár mozdulatait minősítő „halálosan komoly” kitétel humorforrása az, hogy az önkéntelen (ösztönös) mozzanathoz intenciót és modalitást társít. A madár méretének megítélése oly módon kerül ezzel kötésbe, hogy a „kisebbfajta bagoly” kuvikként, vagyis egyfajta jelként, a „halál madaraként”, a „halál hírnökeként” válik azonosíthatóvá.

²⁹ A mérés mint „emberi–antropomorf tapasztalás” és mint „műszeres–technikai észlelés”, áll Lőrincz Csongor kiváló *Téli éjszaka*-interpretációjának közepontjában. A mérés a József Attila-vers „kiemelt önprezentációs metaforájának tartható”, mely egyfajta „poetometriává” válna „a téli éjszaka» generalizált neve alatt tulajdonképpen a hang és a fény minőségeit, összekapcsolódásuk mediális intenzitását méri.” Vö. LŐRINCZ CSONGOR: *A ritmus némasága? József Attila: Téli éjszaka*, Alföld, 2017/4, 35–53. A Kukorelly-vers a tér és az idő mérésére szöveppontosít, s ennek humán mércéjét szembesíti az ebből a távlatból mérhetetlennek bizonyuló animalitással.

³⁰ A *Halak a hálóbanra* utaló Pilinszky-citátum itt elveszti biblikus–religiózus karakterét, s mintha inkább arra utalna, hogy a humán ágens saját mércéjének, fogalmi hálójának, nyelvi kereteinek („ketrecének”) a foglya.

³¹ Pataki Viktor a madárénekek és a költői megszólalás közötti hagyománytörténeti összefüggéseket taglalva írja, hogy a madárénekek és az ahhoz közvetlenül kapcsolódó madármegfigyelés központi szerepet játszik a természetlira és az európai filozófia hagyományában. Vö. PATAKI VIKTOR: *Zaj-hang-ének. Oravecz Imre: Madárnapló, Alföld*, 2018/1, 86. A *Mindenhez közelebb* már az által is szakít e tradícióval, hogy „néma”: ugyan nem kizárólag a vizuális érzékelésen alapul (a „szárnysuhogással-suhogtatással” auditív effektusként is fölfogható), de a madarak hangját „elhallgatja”.

A *Mindenhez közelebb* nem felel meg a természetben menekedőket találó lírai hős romantikus eredetű sémájának. A madarak viselkedése mintaszerű, „megfelelő”: illeszkedik egy nagyobb rendbe, s épp ezáltal felel (meg) a természetet kikérdezni megkísérlőnek. Ez egy nem válasz-szerű megfelelés. Eközben a lírai alany is konstatálja, hogy amit szemlél, amit kérdez, az nem a natúra, mert ahhoz nem férni hozzá: a természet elzárkózik, miközben emberi vágyakat és képzeteket kelt föl („természet, nem az, / mi más, / vágyakozás, ígézet, végzet”). Az esztétikai tapasztalat előállításában nem annyira az érzékek részesedésének van kiemelt szerepe, mint inkább annak, hogy az érzékletek nem tisztíthatók meg a kultúr- és költészettörténeti toposzoktól és a nyelvi történésektől. A (természet)költészet toposzainak és a nyelv gépszerű közbejöttének következménye a *távolság, az idegenség, az ismeretlen* fennmaradása.

ZÖLLNER Anna Júlia

Szikár hangok a szélviharban

(Katoná Ágota: *Kezdetben, mégis vihar. Fialat írók Szövetsége, 2021*)

Katoná Ágota első kötete magabiztos megszólalás, versei kérdőjelektől és felkiáltásoktól mentes, szikár kijelentések sora, néhol szinte definíciók, tételmondatok, lábjegyzetelt állítások. A határozott megszólalás mögött mégis ott a keresés és a vágy, hogy megtalálja saját nyelvét, vagy inkább visszataláljon ahhoz, ezt nagyon szépen mutatja a *Határkövonal* című vers:

Földrengésbiztos helyet keresek,
nincs, vissza akarom kapni
az időjeleket az égből¹,
a kimozgatott talapzatot.
Vízések jelzik a természet-
védelem határát. A vonal,
melyet nem léphetek át, hosszútűrő².
És akaratlan, túl kedves.

¹A levegő az az ország, ahonnan
az alapnyelv szavait látom.

²Ha igaz, hogy poeta non cogitat,
olyanná lettem, mint az érc.

A magabiztos megszólalás onnan is fakad, hogy számos kultúrtörténeti réteget mozgatnak meg és vetítenek egymásra a szövegek, bekerülnek a görög–latin mitológia szereplői, a zsidó és keresztény vallásosság szimbólumai, bibliai motívumok, vagy épp az épített és természetes táj. Ez a kultúrtörténeti rétegzettség megjelenik a ciklusok közé ékelt analóg kollázsokban is, amelyek szintén Katoná munkái, ikonok, festmények, egy bordakosár röntgenfelvétele rakódnak egymásra ezekben a képekben.

Emellett kapcsolódik a kortárs hazai költészet jelenleg meghatározó ökoepikai nyelvezetéhez is, leginkább a versbeszélő és a természet (növények, bolygók, állatok) viszonyát tekintve. A szikár és kortárs nyelvezet ellenpontjaként az egész kötetet átfűti valamiféle romantikus esztétika, sőt inkább gótikus hangulat — éjszaka van, sötét, romokba, elhagyott épületekbe és boszorkányokba botlunk, a halál végig ott motoszkál a szövegekben, és a kötetben „forr az éj”, ahogy Deres Kornélia írja a fülszövegben. Több szöveget is olvasva Czóbel Minka neve jutott egyből eszembe, akit aztán meg is találunk a kötet egyik forrásként megjelölve. Katonánál a szép és a romantikus gyakran hasonló

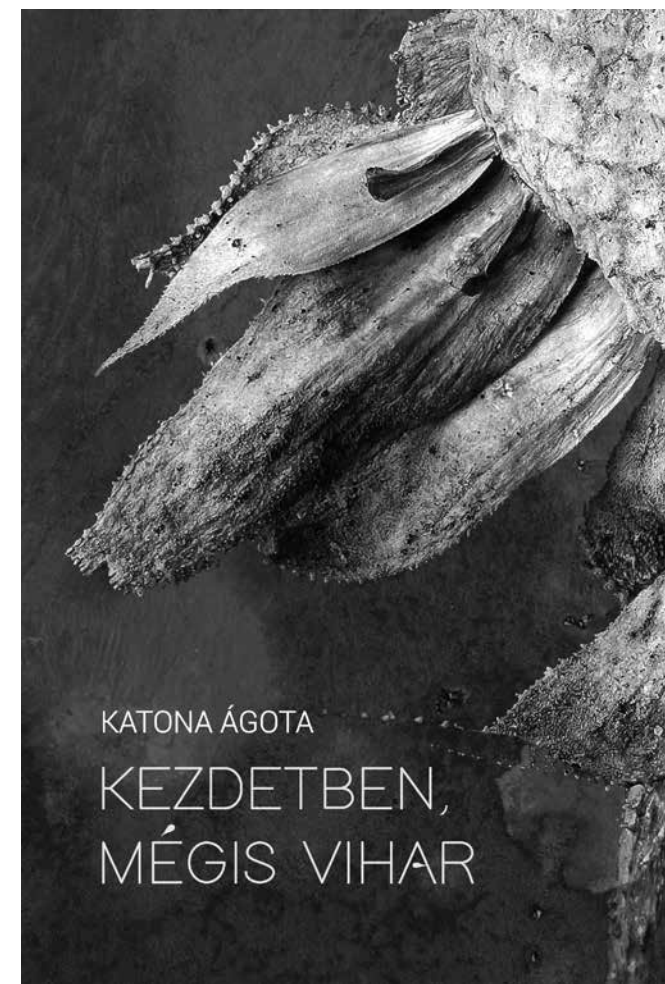
módon találkozunk a meghökkentővel, mint Czóbelnél, valamint több versében is megjelenik a boszorkányszerep és a boszorkány személyével szembeni erőszak. Mintha egy magabiztos hangon megszólaló női líra csakis valami boszorkányos erő lehetne?

Nem egészen; a kötet másik fontos utalása a mottóként választott Verlaine-idézet az első kötetéből, a *Szaturuszi költeményekből*, Térey János fordításában. A szaturusziak útja eleve elrendelt, „vad logika szerint, rossz Befolyás alatt”. Katonánál így jelenik meg: „csak két istenem, a Merkúr és a Szaturusz” és „Nyolc hónapra születtem, / mint egy gyors betegség, a Szaturusz / visszafele haladt az égen.” (*Ívrombolás*) Ez a két archaikus, az egyik erősen női (boszorkány) és a másik maszkulin (Szaturusz) szerep mitologikussá, időn kívülé teszi a megszólalót.

A romantikus esztétikát erősítik azok a versek is, amelyek szinte urbánus balladaként olvashatók, elhallgatott történetek foszlányai rajzolódnak ki belőlük. (*Leírás, Épületmag*) Visszavisszatérnek témák, mint például a kórház, az erőszak vagy a halott anya, amelyek adnak a kötetnek egy epikus olvasható réteget is. Térben és időben is hatalmas távolságot járunk be, a mitikus időktől a jelenkorig, a Szaturusz bolygótól a vizek mélyéig. Ezek alapján valami túlságosan grandiózus és széttartó versbeszéd is létrejöhett volna, de Katonának a szövegek nagy részében sikerül egybetartani és egyenrangúan összeilleszteni ezeket a széttartó rétegeket. Néhol ezek a szálak szétcsúsznak, például a vallási kontextus túlzott patetikus hangnemet eredményez, vagy a rideg mondatok a meghökkentés kényszeres érzetét adják. (Például a „Lepedőbe csomagolt halottak; / fehér zsákban várakozó szennyes” sorok számomra túlságosan erősek verszáró képként a vers egészéhez képest, túlzott ridegséget sugároznak.)

Négy rövid, cím nélküli (bár a kapitálisan szedett kezdő szavakat tekinthetjük címnak) vers tagolja négy részre a kötetet. Ezek a rövid versek kijelölik az azt követő ciklus fontosabb motívumait, és ezek a visszatérő elemek tartják egyben ezeket az egységeket, de a négy ciklus nem különül el egymástól szigorúan, ugyanis vannak epikus szálak (kórház, anya, erőszak), amelyek az egész kötetet végigvonulnak.

A kötet nyitóversében a cím nélküli, SZŰZFÖLD kezdetűben nyolc sorba sűrítve jelennek meg a kötetben átívelő témák. Tájvers ez, ahol a szűzföld, az ártatlanság mellé kerülnek a barázdált dombok, mint az erőszakos behatolás terei. A megszólaló széllelkések közepette áll (ezek a széllelkések később többször visszatérnek: „A viharos szél taszításai / szemből érnek”, *Növénytársulás*; „Magam ellen fordítani a változó / szélviszonyokat nincs jogom”, *Vadon él*), kiszolgáltatva a „négy elemnek”, akinek a tűzkar és a fémlábak antropomorf külsőt kölcsönöznek, de mégis beazonosíthatatlan marad, a táj ember nélkülinek tűnik, ahol a fekete lombok és a halott avarban az anyafák az egyedül élők. Szorosan ideköthető a ciklus első verse is, a *Növénytársulás*, amelyben az urbánus és a természeti kerül egymás mellé, szeméttel, ami elfoglalja a tájat, csak az érkező széllelkések hordozzák magukban a bükkerdők titkát, a távlatban pedig a budai



hegységek rajzolódnak ki, de a látóhatárt agresszívan foglalja el a kórház épülete. Több versben is látjuk, nem a tájban áll az ember, hanem ő maga is a táj részévé válik, a testhatárok eltűnnek, növényé, állattá, a természet részévé íródnak át, ahogy ezt a kortárs biopoétikában gyakran tapasztaljuk.

A SZŰZFÖLD nyitóvers rímelt kötet utolsó szövegére, amely szintén olvasható tájversként, megjelenik benne a kirándulók által jól ismert Mária-út, a táj tavaszodik, és égi jelenésként Szűz Mária tűnik fel, mint élő anya. De a halál itt is felbukkan, hiába tavaszodik, a fehér hegy képe átíródik egy női hassá, amelybe ultrahang hatol és üresnek mutatja azt. Az anya a kezdő és záró versek között több szövegben is halottként van jelen. Először csak „klórszagú folyósok”, a kórház jelenik meg a halál tereként, halotti anyakönyvi kivonatok dátumai határozzák meg az időt, majd egy későbbi versben: „Az anyai kéz az emlékeimben / a halál allegóriája. Kórházi csempék / között vág utat magának a fagy.” (*Égés, hamu, albedo*)

De ha az anya halott, akkor hogyan lehet visszanyúlni az anyanyelvhez vagy az anyatermészethez? A Mária-jelenéshez kapcsolható a korábban már idézett sor: „vissza akarom kapni / az

idézőjeleket az égből”, „a levegő az az ország, ahonnan / az alapnyelv szavait látom.” A vágyott nyelv az anyával együtt elérhetővé vált. Helyette marad az „apajogú nyelv” mint kés a torkon. Az idézet a *Vadon él* című versből van, amely számomra Izsák feláldozásának történetét idézi meg, ahol Ábrahám kést emel saját fiára a mennyei parancsot követve, majd az utolsó pillanatban az Úr áldozati állatot küld, Izsák helyett. Az erőszak szintén olyan motívum, amely végigkövethető a kötetben.

Több szöveget is nevezhetünk tájversnek, ezekbe az antropocén tájakra keveredik a természet és az ember alkotta, utóbbi pedig erőszak formájában jelenik meg. Az erőszak metaforái sokfélék: fizikai, nemi erőszak, térhódítás, gyarmatosítás. A terek és a testek elleni erőszak gyakran nem elválasztható. A tájban megjelenő emberi beavatkozással lehet leírni a test elleni erőszakot. Például a *Védőkör* című versben, ami egyben szerepvers is, a megszólaló boszorkány égetése egybeíródik egy erdőtüzzel. „A testem éghető, menedék. / Jól táncolnak velem a lángok, / lány vagyok, páratlan / elfoglalt szervekkel.” (*Védőkör*) Vagy a *Szürkezóna* címűben: „Kiásvott térbe ömlik / a beton, az építkezésből eredő, / egyetlen hangzó parancs. Hozzám / ér, nem nekem szól, de belém hatol.”

Az ábrázolt viszonyok nem mindenhol erőszakkal teltek, de elszakítottság jellemzi azokat — ennek legszemléletesebb példája az *Arisztophanész mítosza*, amely utal a görög történetre, mely szerint minden ember kezdetben gömb alakú volt, két fél kapcsolódott össze, és az istenek büntetése, hogy ezeket a gömböket szétválasztották, innen ered az ősi vágy, hogy a földi életben az emberek azóta is folyton a másik felüket keresik. Katonánál ez a mítosz íródik bele a jelenkori városi utcaképbe, ahol a kitett szemét „össze- és szétköltözések” nyomáról árulkodik.

Erőszak, elszakítottság, halál, fagyos hideg és szürke könyvborító száraz növényvel. Hiába első kötet, Katona nagyon tudatos szókészletet és jelképrendszert használ, rendszeresen visszatérő elemekkel (például labirintus, határvonal, éjszaka, széllelkések, fagy), mondatai letisztultak és fegyelmezettek, mégis erősen érzékiek, valóban szürke, gomolygó vihar dúl a szövegek terében, az olvasó pedig didereg a széllelkések közepette. Egyetlen melengető sugárként az élő anyafák és Mária távoli képe tűnik fel a horizonton.

B. KISS Mátyás

Növényi erőszak

(Normal Gergely: *Körletellenőrzés. Tiszatáj könyvek, 2020*)

Normal Gergely első, *Körletellenőrzés* című kötete sokkolja a befogadót, felszámolja a médiumok elválasztottságát, szervesen kompozíciókat épít és deperszonalizációs technikákat alkalmaz — könnyen érzékelhető az avantgárd és neoavantgárd poétikával való rokonság. A korábban képzőművészként és zenészként alkotó szerző grafikáit és zajzenei kompozícióit is beépítette kötetébe, utóbbiakat a szövegek mellé helyezett QR-kódok segítségével. A mű ezzel a technikai médiumokat is mozgásba hozza: az emberi szem számára értelmezhetetlen kódolást a digitális kamera fejti fel. A kötetben nincsenek sem oldalszámok, sem tartalomjegyzék, a tájékozódást csak a cikluscímek és az egyes darabok számozása segíti. A *Körletellenőrzés* szövegvilágában könnyű eltévedni, hiszen a kötetet a motívumok és témák rizomatikus burjánzása, a tér- és testpoétikai eljárások folytonos variálódása jellemzi.

A versek börtönök, kaszárnyák, kórházak, dologházak, munka- és haláltáborok helyszíneit villantják fel, Kafka novelláihoz és Piranesi börtönlabirintusaihoz hasonló, nyomasztó atmoszférát teremtve. A másik vezérfonal a folyamatosan mutálódó, átalakuló emberi test, amely rovar-, madár-, állat-, s legfőképp növényyszerű tulajdonságokat vesz fel. A szövegek talányosan, az iróniát és fekete humort sem mellőzve kapcsolják össze a válság- és deviancia-heterotópiák sötét képeit a posztumán tematikával. A kötet szervesen versépítkezése, komplex és rizomatikus szövegvilága ellenállni látszik a koherens narratívák keresésének, ugyanakkor a kórház, a fertőzés, a mutálódás és a test átalakulása állandóan visszatérő motívuma megenged egy olyan olvasatot, amely a testi változásokat egy különleges betegség eredményeként azonosítja (ezt az olvasatot erősíti például a *Kijárási tilalom 2.* „tudjuk, hogy megfertőződünk aratáskor”) sora. A megrázó költői látomások, grafikák és a (néha kellemes, néha fájdalmat okozó) hangok egyidejű bombázása a befogadót passzív helyzetbe löki, ezért is jogos Orcsik Roland megállapítása, aki a fülszövegben „verbo-vokovizuális költői terrorizmus”-ként jellemezte az alkotást. A fenti terminus Tóth Kinga intermedialis költészetéhez kapcsolja a kötetet, akivel a szerző számos közös művészi vállalkozást va-

lósított meg (köztük számos vizuális költészeti műalkotást, a Tóth Kína Hegyfalú zajzenei duettet és az Orbondonor nevű punk projektet).

Már a kötet cím sejteti, hogy a *Körletellenőrzés* egyik legnagyobb erőssége a térpoétika, amely elválaszthatatlanul fonódik össze a területet felosztó és kontroll alatt tartó uralommal. Ám hogy ez az uralom lokalizálható-e, azonosítható-e, korántsem egyértelmű. A kötet történelmi utalásai bonyolult koordináta-rendszert alkotnak (az első világháború, a holokauszt, a sztálinizmus és a hidegháború eseményeivel egyaránt összekapcsolhatók a szövegek), ám a versépítkezés eközben folyamatosan aláaknázza a tér- és időbeli referencializációt. Jó példa erre a kötetnyitó *territorium* ciklus első darabja, amely az államszocialista diktatúrák hatalmi nyelvének töredékét építi be a szövegbe: „tömött sorokban kígyózunk / fel a dombra elvtársak / testünkől épüljön / mi vagyunk az érkezők és távozók csavarodó spirálja / mágikus kaleidoszkóp”. A központi kép sorról sorra alakul és bontakozik ki, hogy aztán a megkapó kaleidoszkópmetaforában teljesebben ki. A szöveg ezután elmozdítja a fókusz: „a füvet zöldre festik a szolgálatosok / sorra azt kérdezik, helyiek vagyunk-e / mi kitartóan morgunk a látogatókra / fémszálas üveg alatt nyugtatót fújnak / majd kivezényelnek az ünnepre / branültől lyukas kezek / mi, kezelték, megteesszük, / ürülékünkkel kenjük a cella falát”. A fű zöldre festése, mely az anekdoták szerint Ceaușescu látogatásai előtt volt szokás, ahogy az ünnepre való kivezénylés is, az államszocialista múlthoz kapcsolódó utalásként olvastatják magukat. Az utolsó sor viszont egy teljesen más történelmi eseményhez, az 1970-es években bebörtönözött IRA-tagok elkese-redett és brutális tiltakozásához, az ún. *dirty protest*hez kapcsolódik (az északír foglyok történetét Sorj Chalandon *Visszatérés Killybegsbe* című, lenyűgöző regényében dolgozta fel).

Normal Gergely építőköcsként bánik a történelmi utalásokkal: kiszakítja a historiográfiai összefüggésrendszerből, hogy saját (szervesen) verskompozícióba emelve, lírai vízióinak alkotóelemeiként használhassa őket. Ám eközben játszik is az olvasóval, a felfejthető történelmi utalások egy olyan elvárási horizontot hívnak elő, melyet a kórházi (illetve a kötet későbbi pontjain a botanikai) tematika azonnal össze is omlaszt. A heterotopikus helyszínekkel együtt a hatalom képviselőinek kiléte is folyamatosan mozgásban van: míg a gyakran ismétlődő „káderek” kifejezés a pártállami időkre alludál, a kötet későbbi ciklusaiban már egy „herceg” is megjelenik az autoritás birtokosaként, miközben az előbbi kód is érvényben marad. Jó példa erre *ma inkább ünnepeljünk* ciklus két részlete. A negyedik versben a herceg ellenőriz mindent („a herceg birtokolni akarja az utat / összekötni a tereket / körletellenőrzést mindennap”), míg az ötödik szöveg a hidegháború korához kapcsolódó utalásokkal dolgozik (miközben a *territorium 1.* korábban idézett sorait is átveszi): „a szövetkezet kutyái megkötve / láncokat csöröggetik / ez bábország, pokoli birodalom / vasfüggöny mindkét oldalán / ez létromlás, beszorult mada-



rak / a látóhatáron vibrál a kép / és a szélben csak tátognak ránk / mi kezelték megteesszük / ürülékünkkel kenjük a cella falát / így telnek napjaink / megannyi immunválasz”. A szerteágazó történelmi utalások arra engednek következtetni, hogy a *Körletellenőrzés* témája nem az uralom valamely konkrét történelmi változata, hanem maga a fegyelmező hatalom és mechanizmusai. Talán épp erre utal, a kötetben többször felbukkanó „legfelsőbb vezetés” hatalmi instanciájának rejtélyes megfoghatatlansága. Mélyen ironikus s egyben provokatív megoldás, hogy a *territorium 3.* zárósora („a legfelsőbb vezetés ajánlásával”) lett a kötet mottója.

A nyelvi szerkezeteket áttekintve, az eddigi idézetek alapján is szembetűnő lehet a beszélői én hiánya. A kötet minden verse többes szám első személyt használ. Ez a megoldás a lírai nyelv (részleges) deperszonalizációhoz vezet: a beszélői szubjektum feloldódik a kollektivitásban. Ez a beszédmód látszólag közel áll az avantgárd költészetben gyakori kollektív én nyelvi-retorikai alakzataihoz. Ám a (forradalmi) avantgárd költészetben — ez már Kassák *Mesteremberek* című versében látható — legtöbbször a tömeg politikai cselekvőként való színre lépéséről, vagyis egy kollektív szubjektum megképződéséről van szó. A *Körletellenőrzés* viszont éppen a szubjektivitástól való megfosztottság világát teremti meg: a totális hatalom egyszerre semmisíti

meg az egyéni szabadság polgári eszméjét és a kollektív felszabadulás eseményének lehetőségét. A „kezeltek” és „ápoltak” kollektívja nem cselekvő szubjektum, hanem a hatalom normalizáló és fegyvelmező eljárásainak pusztá objektuma. Ezt a kollektívát az alávetettség mellett a test módosulását okozó, rejtélyes betegség tartja össze.

Foucault egyik előadásában arra hívta fel a figyelmet, hogy a míg a leprára hagyományosan *negatív* módon (a betegek kizárása a közösségből) reagált a társadalom, addig a pestisre a hatalom *pozitív* választ adott (blokád és karantén, a betegek helyhez kötése és adminisztratív ellenőrzése). Foucault szerint az a hatalmi technika, amely 18. század óta jellemzővé vált Európában, s amely az individuumból helyhez kötésére, ellenőrzésére és fegyvelmezésére törekszik, nem a lepra, hanem a pestis kezelési módjának felel meg. A hatalom pozitív technológiája nem kutasítani kívánja a deviáns vagy beteg egyéneket, hanem alávetni őket a normalizáló fegyvelmezés pozitív mechanizmusainak.¹ A *Körletellenőrzés* változatos helyszínei (melyek mögött a versek láthatóvá teszik a nyomasztó hasonlóságot) legtöbbször a normalizáló-fegyvelmező intézmények heterotópiái. A „helyhez kötő” hatalom már a fentebb idézett nyitóversben tetten érhető („sorra azt kérdezik, helyiek vagyunk-e”). A betegség és a folyamatos testi átalakulás maga az ellenőrizhetetlenség, amely szükségessé teszi a hatalmi beavatkozást, ám minduntalan ki is csúszik az ellenőrzés alól.

Vizuális szinten is tetten érhető, hogy a kötet egyik központi témája a tereket felosztó hatalom: a kötet első felében a *kerítés* a grafikai vezérmotívuma. A képek ötletes megoldásokkal variálják a motívumot, hol a szín, hol annak hiánya láttatja a dróthálót, amely mindig a befogadó és a képen ábrázolt alakok közé ékelődik (mintha éppen erre a helyzetre reflektálna az *ébredés fel ha odaértünk* ciklus ötödik szövegének sora: „egymást nézzük a dróthálón keresztül”). A kép és szöveg együttes hatása különösen erős a *Territórium* ciklus 6. darabjában: „csak átutazó turisták vagyunk / benyugtatózott huszárokat figyelünk / a pirulák kizárják az alapzajt / a kezeltek és a cellafal között / kombájnok zsizsegnek / dagad a timföld, és delirál a barakk / ez magasabb szintű speciális szabadság”. A vers sokrétű iróniája ezúttal is alássa az egyértelmű referencializálhatóságot kereső olvasói automatizmusokat. A versnek a Radnóti *Hetedik eclogájára* rezonáló, utolsó két sor ad igazán súlyt. Ez az áthallás elemi erővel üti meg az olvasót. A szöveghez remekül illeszkedik a vers mellé állított grafikán a kerítés mögött kibontakozó, Edvard Munch alkotásaira emlékeztető sötét vízió.

A második ciklusban (*Az étel kész*) a teret uraló hatalom összekapcsolódik a kötet másik legfontosabb motívumkörével, az emberi test posztumán mutálódásával. Ez a ciklus harmadik szövegében érhető tetten: „pórusainkból tollak bújnak elő / a tábori örök révületben / a cellablakból látszik a legelő / [...] szárnyaink membránként rezegnek / a szomjúság a hát ívét viszi / az idegrendszer grimaszai / a dns-variáns mint neon vibrál / egykedvűvé tesz minket a gravitáció / a tollak-

ból páfrányok lesznek”. Az idézett részlet második sora („a tábori örök révületben”) mintegy a visszájára fordítja a fentebb idézett *Territórium* 6. zárlatának alaphelyzetét (ez az előre- és visszautalásokra építő játék gyakori megoldás a kötetben). A testi átalakulás kimenetele bizonytalan: az ember először madárszerűvé válik (miközben a „membránként rezgő” szárny inkább a rovarokra hasonlít), s csak ezután alakul növényyszerűvé. Különösen erős a mutálódó dns-t a neon vibrálásához hasonlító, kulcsfontosságú sor.

A ciklus hatodik darabja az ezúttal könnyebben felfejthetővé tett geopolitikai kódot „könnyedebbnél” nyelvi humorral vegyíti: „a tankok nem a mi emlékeink / nem a mi harcunk / valahol otthon szovjet utódállam / fertőző viszony a szolgálati lakásban / megmérgezték, lenyomjuk a torkunk / eszméletlenül boldogok vagyunk / mindenki kacsint, játszik a család / játék határok nélkül”. A kötetben ez az egyetlen pont, ahol hangsúlyossá válik az otthon, a családi élet tere (jellemző viszont, hogy ez a tér sem mentes a hatalomnak való kiszolgáltatottságtól, hiszen a szolgálati lakás az állam tulajdona). A családi élet biztonsága, otthonossága megszűnt, ám a kétértelműséget ironikusan kijátszó sorok („eszméletlenül boldogok vagyunk”; „játék határok nélkül”) azt is nyitva hagyják, hogy a játék még ebben az esetben is hordozhatja a területiális hatalmi logikák alóli felszabadulás lehetőségét. A vers korábbi szövegváltozata dalszöveggé alakult szerepelt a már említett *Orbondonor* zenei projekt *Gyors leszek* című albumán (*az étel kész* 2. és a *botanikus naplójából* 7. szintén szövegszerűen kapcsolódik az album dalaihoz).

A kötet másik központi motívumköre, vizuális szinten is, a növényé alakuló emberi test. E téma, grafikai szinten a kötet második felében válik uralkodóvá, átvéve a dróthálók helyét. A legfőbb inspirációt minden bizonnyal la Mettrie *Az ember mint növény* című esszéje jelentette, melyben a francia orvos–filozófus az emberi (és állati) test működését kiterjedt botanikai hasonlatok segítségével írja le (hogy aztán a szervezetek különbségeire is rámutasson). Az emberi test nemcsak a versszövegekben, hanem a képeken is folyamatos változásban van, mindig új alakban jelenik meg. Normal Gergely a popkultúrális utalásoktól sem riad vissza, az embernövényi alakokat bizonyos pontokon a szuperhős-képregények ikonográfiai megoldásaival ábrázolja. A növényi átalakulás kulcsszövege a *Kijárási tilalom* első része, mely a testi transzformációt olyan folyamatként mutatja meg, amely a teret felosztó hatalomtól való függetlenedés lehetőségét hordozza: „az üres őrtornyok felett rózsaszín ég / mélyen bennünk lakoznak a színek / szemhéjaink alól csomókká burjánzik a mag / nap felé fordulunk, lábaink a patakban / erre a világra születünk, lenyűgöznek fényei / kikopnak belőlünk a hormonok / körmeink és hajunk fotoszintetizál / a hangosbemondó nyugalomra int / de fülünk már más tartományt érzékel”.

¹ Michel Foucault: *A rendellenesek. Előadások a Collège de France-ban*, ford.: Berkovits Balázs, L'Harmattan, Budapest, 2014, 59–61.

Szintén kulcsszöveg a *botanikus naplójából* ciklus hatodik darabja: „az ápoltak nem érzik a botanika súlyát / de az eredmény dokumentált / mindig hasznos energia szabadul fel / így szól a növényi krónika / krízishelyzetben felszabadulunk / majd a főkertész átoltja / precízen teremt, de hanyagul tartja fenn azt / a mi mennyországunk a flórák birodalma”. A főkertész figurája szintén hatalmi figuraként értelmezhető, különösen ha la Mettrie esszéjével olvassuk össze a szöveget: „Hát nem úgy nyesegetik az embert is [...], mint a fát? [...] A szép embereknek az a csodás erdeje, amely Poroszországot beborítja, az elhunyt király gondozásának és ápolásának eredménye.”² A test folyamatos mutációja, átalakulása ugyanakkor a teret ellenőrzése alatt tartó hatalom alóli felszabadulás lehetőségét teremti meg: „ha odakint minden fel van parcellázva / sejtjeink új rendszert álmodnak” (*ébredés fel ha odaértünk* 4.). A felszabadulás a kötet záró ciklusában (*ma inkább ünnepejünk*) spirituális élményként érkezik el (a versek ezúttal is komplex utalásrendszert mozgatnak, egyszerre építve a kereszténység, a hinduizmus és az iszlám elemeire). A metafizikai dimenzió megnyitását előlegezik a kötet korábbi pontjain megbúvó, rejtettebb biblikus allúziók.

A *Körletellenőrzés* legtöbb verse — bár nem mindegyik — szeretlen kompozíciókkal dolgozik. Peter Bürger szerint az avantgárd megsemmisíti a klasszikus művészet organikus műeszményét, mely a részek és az egész egységére épült, s ehelyett emancipálja a részeket az egész szemben, montázsszerűen kapcsolja össze egymással a valóságtöredékeket, így teremtve meg a szeretlen műalkotás elvét.³ Normal Gergely sikerrel alkalmazza ezt az eljárást. A versépitkezés leghangsúlyosabb eleme a sor, a kötet legtömörebb és legerősebb szövegrészeiben minden sor egy újabb vízió. Néhány példa kiváló sorokra: „a látóhatáron beszorult madarak vibrálnak” (*műszakváltás* 2.); „a falon fecskék lógnak, mi a teheneiben ülünk” (*a botanikus naplójából* 5.); „a borotvált majmok elhozzák az örök vákuumot” (*ma inkább ünnepejünk* 1.). Vannak azonban gyengébb pontok is a kötetben, mint a *territórium* 5. („ha saját traumára vágyunk / eleven csöndre találunk”), az *ébredés fel ha odaértünk* 7., illetve a *műszakváltás* 1. és 5., ahol a szeretlen technika öncélúvá és üressé válik. E poétika gyenge pontja, hogy viszonylag kevésbé tudja kihasználni a nyelv materialitását és hangzóságát. Abban a tekintetben pedig kevésbé radikális az avantgárdnál és neoavantgárdnál, hogy nem függetleníti a jelölőt a jelöltől.

A szövegek mellé állított QR-kódokról beolvasható, a *Reisebüro86* név alatt elérhető zajzenei kompozíciók erős atmoszférateremtő képességgel bírnak, nagyban hozzájárulva a kötet nyomasztó hangulatához. A zörejek, zajok, rejtett dallamok és ritmusok sokszor eredményeznek meditatív, ambientes kompozíciókat. A zeneművek közül a *badlands.data* albumon szereplő, kísérteties *II. track*, illetve a *cosmic circumstances nr. 4893* albumon megjelent, kellemes dallammal induló, kakaóniába forduló *SSSS* című dal volt számomra a legemlékezetesebb, de szeretném kiemelni az *a hereditary monarchy* album

II. movement című számát is, amely — legalábbis fülhallgatón hallgatva — nehezen elviselhető sípolást alkalmaz. Erősségnek látom, hogy az alkotónak van bátorsága irritálni a befogadót, fájdalmat okozni és kizökkenteni. Bürger megállapításait kiterjesztve megkockáztatható, hogy ezek a zeneművek maguk is szeretlen, posztavantgárd kompozíciók. A dalok közzétételi dátumai (2013–2017) arra engednek következtetni, hogy a zeneművek korábban keletkeztek, mint a szöveg, és utólag kerültek a versek mellé.

Az intermedialitás azonban nem egyszerűen azt jelenti, hogy a zajzenék pusztá hangulati aláfestésként szolgálnak, hanem azt is magával hozza, hogy a szövegek is kapcsolódnak a zeneművekhez. Szembetűnő, hogy a versek milyen gyakran szerepeltetnek különböző auditív hatásokat. Néhány példa: „fogainkon dobolnak / [...] / múlthatatlan, teátrális szólamok / atmoszférikus zajok” (*az étel kész* 7.); „parányi fémlemez csilingeltek a mederben / egyre halkuló monoton cipipelés” (*a botanikus naplójából* 1.); „ebben a zürzavarban is összhangot keresünk / hogy megszólaljon a formamentes hangzat” (*ébredés fel ha odaértünk* 3.). Az emberi beszédhang is gyakran zajként, értelmezhetetlen benyomásként érzékelhető. A kezeltek/ápoltak hangja több ponton állatiassá, kutyaszerűvé válik (ezt fontos összekapcsolni azzal, hogy a láncikat csörgető, egy-egy térdarabot őrző kutyák képei szintén ismétlődő motívumot jelentenek): „mi kitartóan morgunk a látogatókra” (*territórium* 1.); „az ápoltak csaholnak” (*ébredés fel ha odaértünk* 6.). Az emberi hang más pontokon is ellátiatiasul, például *az étel kész* 10. mellbevágó soraiban („megszoktuk a turbinák zaját / kukákban a csecsemők morgását”) és a *ma inkább ünnepejünk* 4-ben („a fogvatartottak vartyognak, mint a sirályok”).

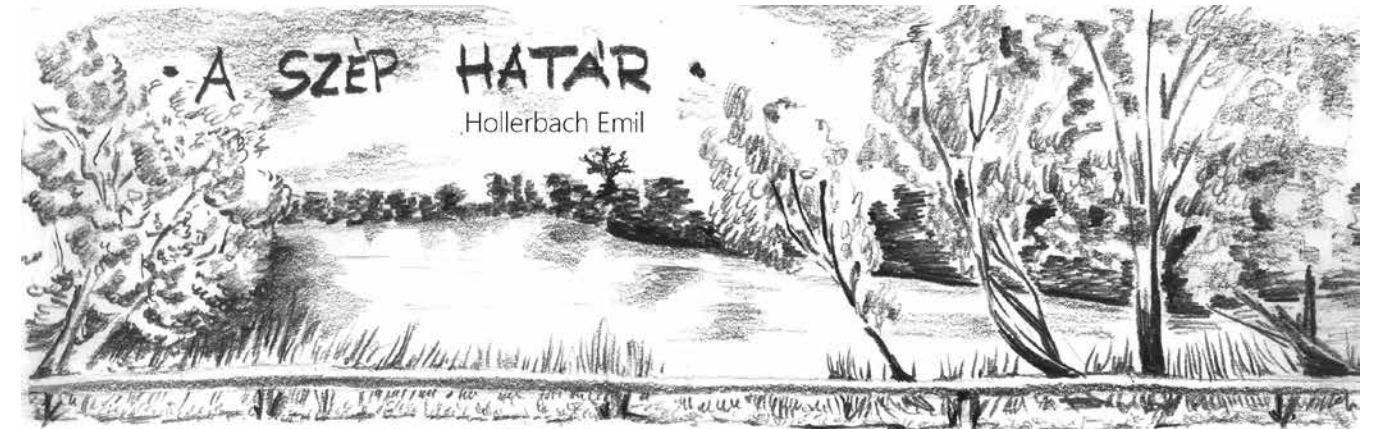
A *Körletellenőrzés* komplex intermedialitása és rizomatikus építkezése kihívást állít a befogadó elé. A látomásos képek egymásra építése a tudatalatti asszociatív logikájához illeszkedik (a versek szövegszinten is gyakran utalnak módosult tudatállapotra, illetve a tudatalattihoz való kapcsolódásra, de az alantás/felettes gyakori említései is könnyen értelmezhető pszichoanalitikus utalásokként). Orcsik Roland értő fülszövege, rövidsége ellenére is sok támpontot nyújt az érdeklődő olvasó számára. Megállapításaival csak egy ponton szeretnék vitatkozni. Véleménye szerint „[a] *Körletellenőrzés* a felügyelet és büntetés posztsovjet korszakának generációs könyve, látélete [...]”. Ezt a kijelentést leginkább történelemfilozófiai szempontból szeretném vitatni (eltekintve a generációs kötet címke esetleges ürességétől). A posztsovjet korszak ugyanis, legalábbis Közép-Europában, *nem* a felügyelet és büntetés korszaka. Deleuze egy látnoki esszéjében⁴ már 1990-ben rámutatott arra, hogy

² Julien Ofray de la Mettrie: *Filozófiai művek*, ford.: Horváth Henrik–Zigány Miklós, Akadémiai, Budapest, 1968, 217.

³ Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, ford.: Seregi Tamás, Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2011.

⁴ Gilles Deleuze: *Utóirat az ellenőrzés társadalmához*, ford.: Ivacs Ágnes = *Buldózer. Médiaelméleti antológia*, szerk.: Sugár János, 1997, <https://mek.oszk.hu/00100/00140/html/01.htm> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 17.).

a Foucault által oly plasztikusan leírt fegyelmező társadalom (mely a gyár, a börtön, az iskola zárt terei köré szerveződött) a 20. század második felében válságba került, hogy átadja a helyét az új típusú, *ellenőrző társadalomnak*, ahol az intézmények immár egyetlen organikus korporáció részei, s ahol a hatalom hálózatos és kibernetikus módon szerveződik. Innen olvasva a művet, úgy látom, hogy a *Körletellenezés* inkább az uralom múltbeli formáit tematizálja (ez persze nem von le semmit vízióinak erejéből). Bár a fülszövegben szereplő idézet kiemelése („a tankok nem a mi emlékeink”) ezt sugallhatja, mégsem gondolom azonban, hogy a kötet tétje a kortárs emlékezetpolitikai háború frontvonalainak átrajzolása lenne. A kötet igazi tétje szerintem abban rejlik, hogy tud-e a befogadót megrázó, elemi erővel ható víziókat építeni, melyek akár a hatalomhoz (beleértve a *fegyelmező és ellenőrző* típust is) való viszony újraértékeléséhez is vezethetnek. A *Körletellenezés* megteremti ezeket, a többi a befogadón múlik.



Ideges vagy?



Nem, igazán nem.

És te?



Hé! Mit csinálsz?!

De...



Megbeszéltük.

De még nem értünk oda.

Most fogok parkolni.

Ó. Nem tudtam.



Akkor most elveszed?

Ha odaadod...

Vigyázz rá kérek!



Biztonságban lesz.

Cserébe rád bízhatom a tűzliliomokat?



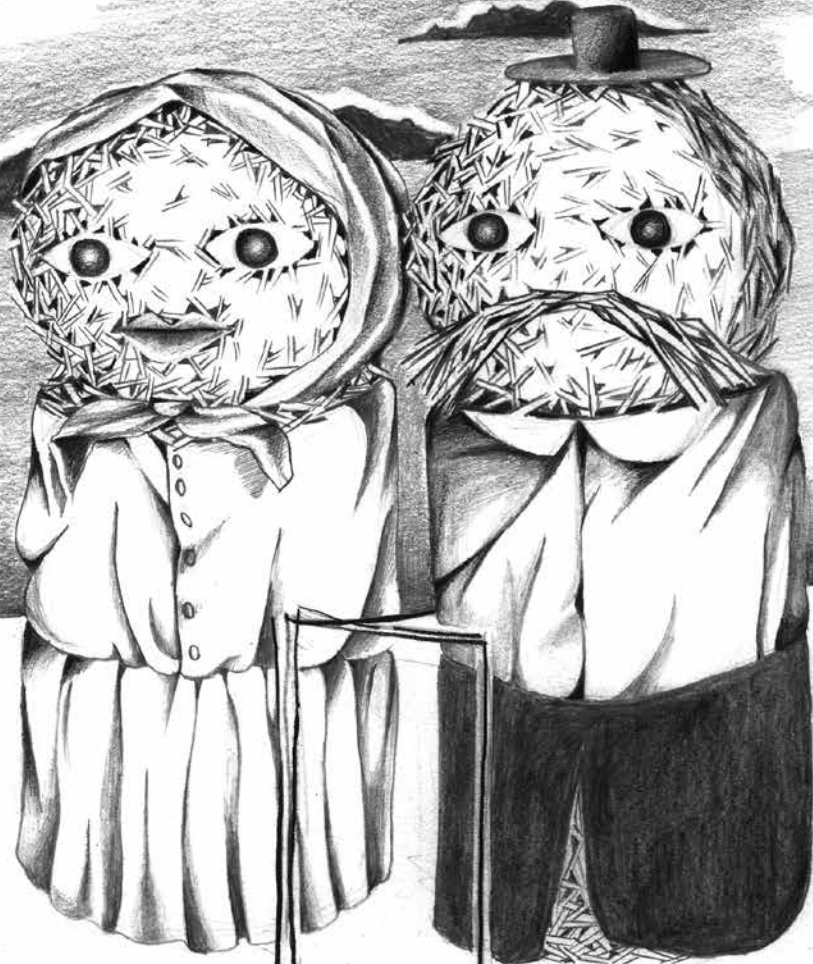
Nagyon óvatos leszek!





Édesanyám, Édesapám.
Szeretnék bemutatni valakit.

Csókolom.



Menjünk be, hideg van már
kinn beszélgetni.



Itt is
vannak!



A harminckilences
megfelel?

Túlélem.



Köszí.

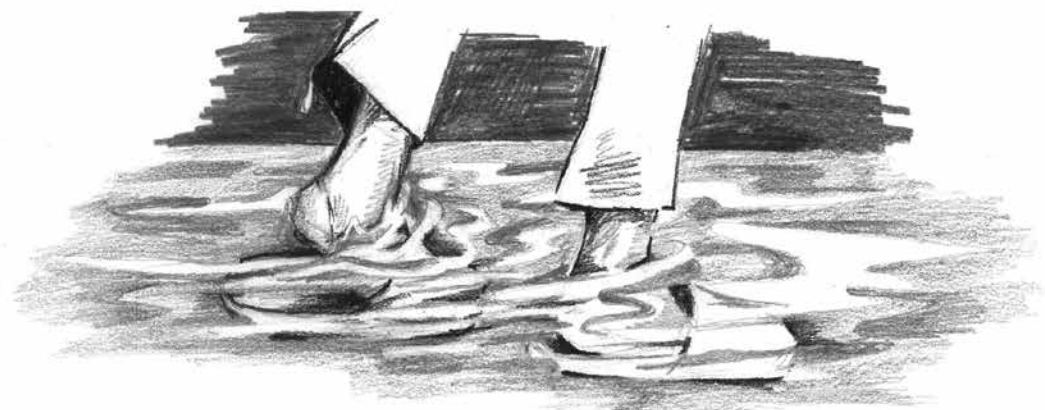


Éhes vagy?
Én éhes vagyok.



KLIK

Mutatom hol tudsz
kezet mosni.

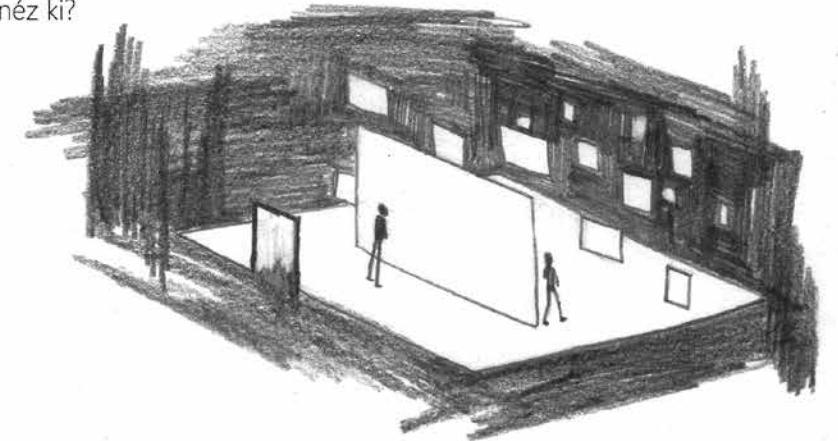


Megtennéd hogy vízbe rakod a virágokat?

Hát persze.



Ugye, milyen jól néz ki?



Óh!



Hé, most meg mi bajod?

Megbeszéltük!



Mi bajod?



Hogy összefogdostam a kiskori képed?

Menjünk lassan.

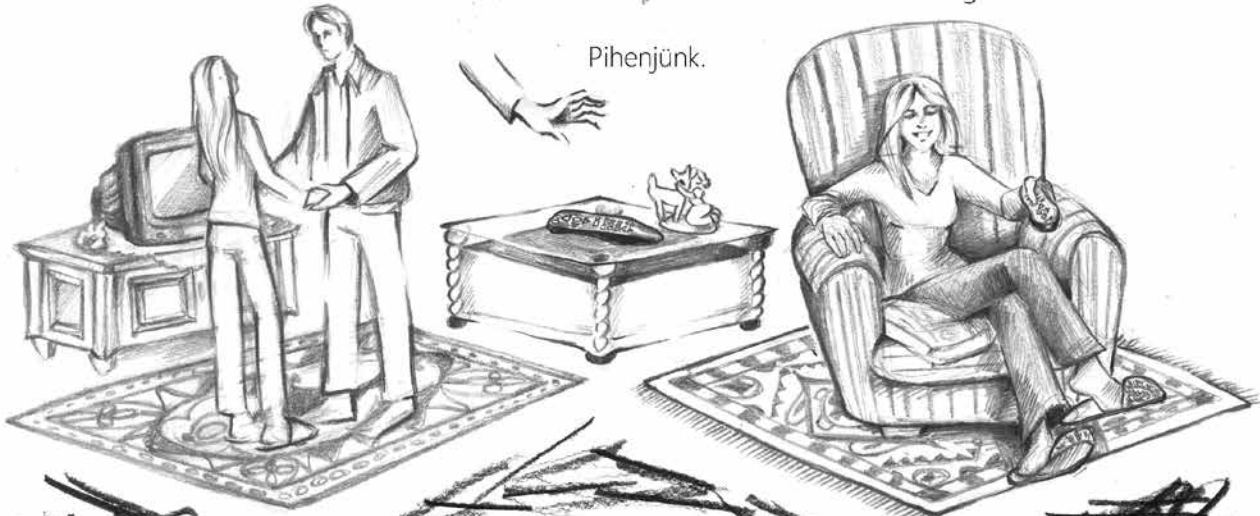
Üljünk még le!



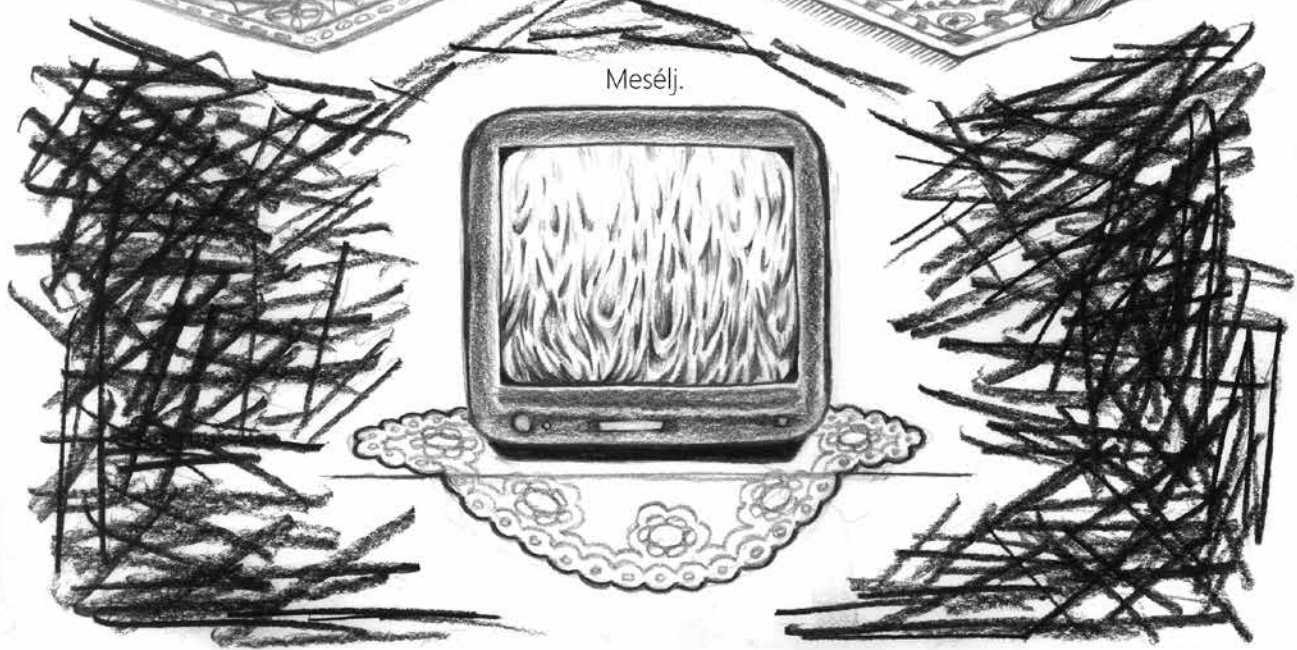
Alig értünk meg.

Beszélgessünk.

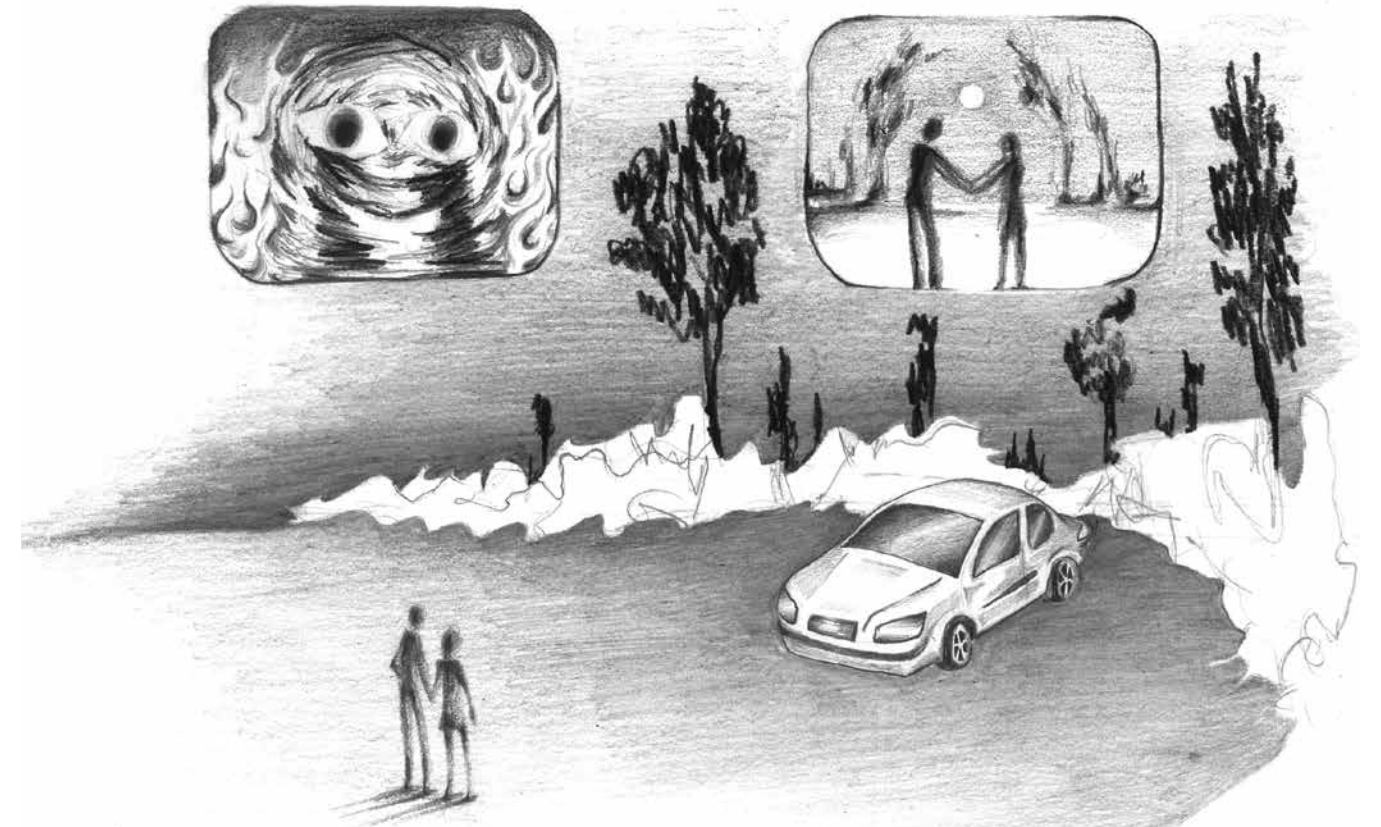
Pihenjünk.



Mesélj.



Kezdek kicsit elfáradni.



Tényleg kedvesek voltak.
Örülök hogy eljöttünk.



Jól érezted magad?

Én is.



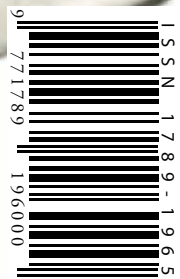
Szeretlek.

Szeretlek.





www.muut.hu



890 Ft

nka

muut