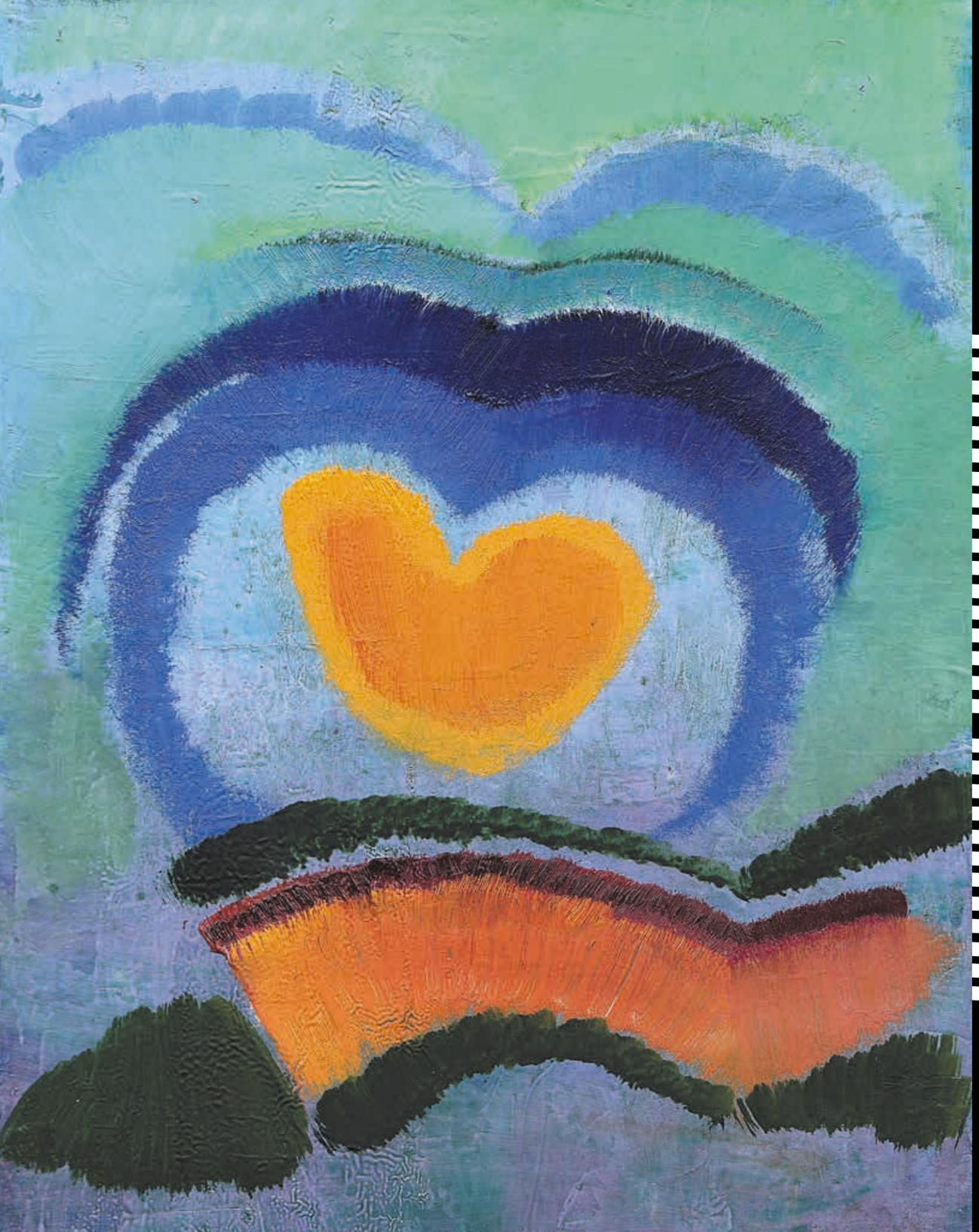
2019071

műút

műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · új folyam LXIV/3



álom helyett csupán az emlékezet tériszonya / metaforikus „semmiség” / Helyhatározó / *Élet a krónikus belosztályon* / a reprezentációk tükörlabirintusa / magányos ténfergővé zülleszti / Short pause, long pause / nyílászárók nyílnak a háztömbök réseiben



TARTALOM

műút

3 | szépírás
6 | szépírás
8 | szépírás
11 | szépírás
12 | szépírás
16 | szépírás
19 | szépírás
24 | szépírás
26 | szépírás
28 | szépírás
31 | szépírás
34 | képzőművészet
38 | színház
42 | színház
46 | bartók plusz
52 | bartók plusz
56 | kritika
59 | kritika
63 | bodor
65 | bodor
70 | kritika
73 | kritika
79 | kritika
82 | kritika
85 | kritika
88 | kritika
91 | kritika
94 | kritika
97 | képregény

Bartók Imre: vergilius él (részlet)
G. István László: Waldsee (harminc szó)
Sütő Csaba András: északnyugati szél; malom; hosszában, szálltában
Demény Péter: El; Skorpió
Katona Ágota: Szürkezóna; Unter den Linden; Fél kilométer Mária
Payer Imre: Egy látogatás; Késő
Vidéki Bianka: Lángos; Elfekvő
Ágoston Tamás: Korong; Gyártmány; Szarv; Cirok
Marosi Andrea: Egy nő, kétszer; Ifjú és hajadon
Biró Erika: Három után; Osmanthus
Puskás Panni: Leszámolás Bukowskival
Kishonthy Zsolt: Csomópontok — O. Papp Gábor művészetéről
Moklovsky Réka: Az igazmondás zöld borítékja (David Eldridge: *Ünnep*)
Bujdos Attila: Helyhatározó (A Miskolci Nemzeti Színház 2018–2019-es évada)
Könyves-Tóth Zsuzsanna: Short pause, long pause
Németh Gábor Dávid: A fele más? — a 2019-es Bartók Plusz Operafesztivál második felének áttekintése
Kustos Júlia: Test, trauma, társadalom, történelem (Földes Györgyi: *Test — szöveg — test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*; Takács Miklós: *Sebek és szavak. Traumakultúra, traumairodalom*)
Baranyák Csaba: Szaros-e a csizma? (Háy János: *Kik vagytok ti?*)
Gregor Lilla: További mesék (Bodor Ádám: *Sehol*)
Dánél Mónika: Lenyomatok (Bodor Ádám: *Sehol*)
Milián Orsolya: A falak mögött (Tóth Krisztina: *Fehér farkas*)
Márton László: Megírni az angyalok szótárát (Szalay Zoltán: *Faustus kisöccse*)
Deczki Sarolta: Boszorkánykörben (Gerőcs Péter: *Árvaképek*)
Csehy Zoltán: A gondolat, mint mindig, most is jól néz ki (Nádasdy Ádám: *Jól láthatóan lógok itt*)
Pataky Adrienn: Élő szövet vagy, testtérkép (G. István László: *Földabrosz*)
Hutvágner Éva: Se nem koncentrikus — se nem spirális (Szabó Imola Julianna: *Lakása van bennem*)
Horváth Márk: Dehumanizált líra és poszthumán játékosság (Kerber Balázs: *Conquest*)
Zelei Dávid: Aki Kelet akar lenni... (Mathias Énard: *Iránytű*)
Mester Csaba: Charles Bukowski — Kék madár

2019071

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: Ágoston Tamás (1985, Mezőkövesd) esztéta · Baranyák Csaba (Szigetvár, 1967) középiskolai tanár, irodalomkritikus · Bartók Imre (1985, Budapest) kritikus, író · Biró Erika (1987, Békéscsaba) angoltanár · Bujdos Attila (1959, Sátoraljaújhely) újságíró · Csehy Zoltán (1973, Pozsony) költő, műfordító, irodalomtörténész · Dánél Mónika (1976, Csíkszereda) egyetemi oktató, kutató · Deczki Sarolta (1977, Debrecen) irodalomtörténész, kritikus · Demény Péter (1972, Kolozsvár) a Látó szerkesztője · G. István László (1972, Budapest) költő, műfordító, tanár · Gregor Lilla (1994, Albany) a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok doktori iskola hallgatója · Horváth Márk (1989, Szombathely) filozófus, esztéta · Hutvágner Éva (1988, Dunaújváros) kritikus, író · Katona Ágota (1989, Balassagyarmat) költő · Kishonthy Zsolt (1956, Miskolc) művészettörténész, a Műút felelős kiadója és képanyagának válogatója, a MissionArt Galéria társtulajdonosa és vezetője · Könyves-Tóth Zsuzsanna (1990, Budapest) zenetudós, zenetörténet-tanár, doktori hallgató · Kustos Júlia (1996, Szombathely) kritikus, író, költő, az ELTE hallgatója · Marosi Andrea (1997, Miskolc) tanuló · Márton László (1959, Budapest) író, műfordító · Mester Csaba (1970, Kazincbarcika) dekoratőr · Milián Orsolya (1977, Szatmárnémeti) egyetemi adjunktus · Moklovsky Réka (1994, Miskolc) a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola Modern Filozófia alprogram doktorandusza · Németh Gábor Dávid (1994, Budapest) költő, szerkesztő, a prae.hu munkatársa · Pataky Adrienn (1986, Sopron) irodalomtörténész, szerkesztő, kritikus · Payer Imre (1961, Budapest) tanár–könyvtáros · Puskás Panni (1987, Győr) szerkesztő, újságíró, író · Sütő Csaba András (1979, Győr) költő · Vidéki Bianka (1978, Budapest) mérnök · Zelei Dávid (1985, Budapest) kritikus, szerkesztő

E számunkat **O. Papp Gábor** festőművész alkotásai vagy azok részletei díszítik.

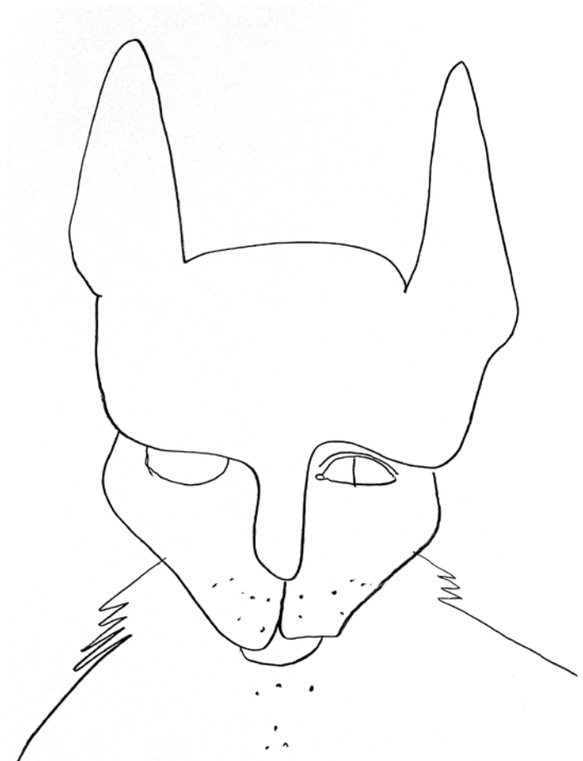
Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Szerkesztik: Szépirodalom: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Kritika, esszé; olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári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

* A szerkesztő az Emberi Erőforrások Minisztériumának Oláh János szerkesztői ösztöndíjasa.

MissionArt Galéria

BARTÓK Imre

vergilius él (részlet)



emlékszem, ahogy bevonszoltak Brundisiumba, mit érzett a gerincem, a nyelvem és a körmöm minden egyes ujj begyógyult begyének tövén, hogy mit érzett a szent akarat, és hogy forrósodott a szöveg, titkos rejtekem, a hús remegő térközeiben, a cserzett bőr rovátkáiban, a kéz csempéjén, a nyelv és az íny és a fogak és a pillák minden rezdülésében, mert azt hitték, úgy hordom magammal, mint valami pajzsot, leírva, bekötve juhbőrbe merész kis énekem, de erről szó sem lehetett, csábító és éles és riadt, egyedi pillanat volt, amikor a bikafejű Augustus megkérte, hogy adjam át, mintha át lehetne adni, mintha nem adtam volna át korábban annyiszor,

Aeneas megy közben tovább, vonszolja testét előre, nyakában fonnyadt atyjával, *a légmozgás szegényes, gondolataim ennek megfelelően ritkásak, esetlegesek, illuzórikusak és konkrétak egyszerre, olykor fájdalmasan idéznek fel valamit, ami nincs itt és nem is lesz többé, noha még ebben sem lehetek biztos, nincs kényelmesedés a véglegesség baldachinja mögött, nincs hűsítő ital a mennyei erdőségek torkában, a hipnózis ölében álom helyett csupán az emlékezet tériszonya, és azt, mintegy igazolva, a feledés,*



itt meg kell álljak ismét, hogy kitérjek erre a rendkívüli férfiúra, Augustusra, akinek gondterhelt ábrázatát üggyel-bajjal láncolta össze sűrű és rövidre nyírt szemöldöke, akinek a szemében az értelem sárgás villogása mögött félreérthetetlenül lüktetett a gyűlölet, amely azonban nem szilárdult meg soha, nem dermedt jellemmé, lévén kereste méltó ellenfelét és tárgyát, amit a történelem megtagadott tőle, egy láthatatlan hídon összekötve önnön jövendője túlpartjával, a memorabiliák számlálatlan növekvő, kifogástalan áradatával, egy másik, eljövendő világgal, amely sosem történik meg, mert ahhoz, hogy megtörténjen, férfiakra volna szükség és hatalomra, egyetlen férfiúra és az ő birodalmára, ehelyett mi lesz ebből, illó vágyak fátyolvékony kupolacsarnoka, törékeny szándékok terméskőből faragott mauzóleuma, pillanatnyi mennydörgés, amikor a fény istene közbeavatkozik szorongva, és igazít valamit a költészet folyamából kitévedt jambusain, kijelöli netán utódait az égzengés bárányoktól körbeijedezett éji fövenyén, ahol átszakíthatatlanul tiszteli a csődület ostyákba burkolózó héroszait, a jámborság szerencsevadászait,

mert Brundisium, bizony, Hebronra nyílik, és ponyvákkal takarjuk magunkat kétezer éve és ponyvákkal takarózunk még kétezer évig, nem azért, amit Egyiptom sugallt, nem mintha az állam jámborsága vallott volna kudarcot a valóság ércfalán, bármilyen államé és bármilyen valóságé, nem azért, mert hőseink, Aeneas, immár partra szálltak nagy, zászlóvivő oroszlántermetükkel, a távolban halott nők zengik a szolgáló szeretet feltétlen énekét és csalódással teli panaszdalát, pontyoktól duzzadó tavak, szarvasokkal teli lugasok, ember nélküli táj fogad e határon,

ahol nem szakad meg a nemzedékek gondosan összefűzött sora, és ahol a bomba a kés a gépfegyver a szurony a falanxok lassú menetrendje és a könnygáz és a vakítóaknák és a szőnyegek és az oltárok szentségtartóinak méretével vetekedő robbanóanyagok tétovasága, örökös és elkerülhetetlen rossz időzítése nem jelent semmit sem, vagy egészen keveset csupán, patkók csattogását esetleg, a nép tiszteletére kirótt adók szükségessé vált megemelését, amely adó aztán nem a nép, hanem egy valósággal ellentétes hatalom kincstárát gyarapítja és hírnevét öregbíti,

és Aeneas, iszkol tovább az istenbarma, azt mondja, *amikor elindultam, a kavicsok még nedvesek voltak az esőtől, csúszott rajtuk a gumitalpú cipőm és benne én is, vékonyka hájtömeg, szerény tok szerény reményekkel intettem búcsút a háznak, mert hosszú út volt előttem, ropogott a kavics, majd nemsokára csak a por és a homok fújtatva előre a porban és homokban a kavicsban, milyen oxigéndús végre a levegő*

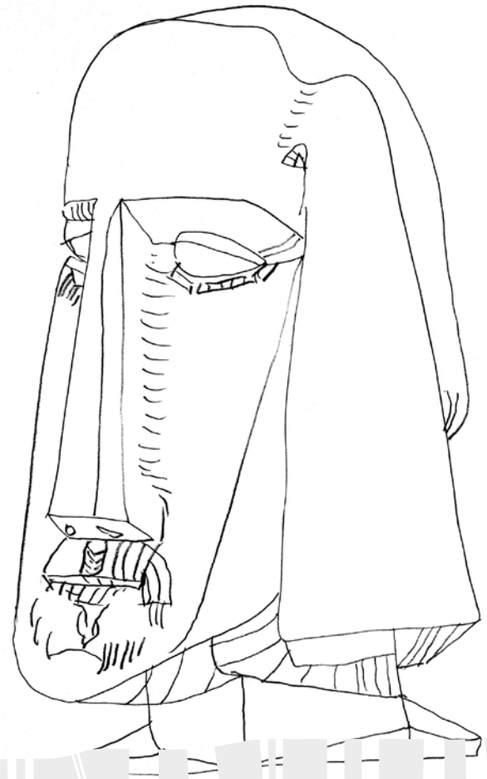
a kavics eltűnt hamar csak a por és homok maradt egyetlen hatalmas felperzselt tengeröböl néha látni vélem a peremét, de a távolságokat nem tudom megállapítani, térérzékelésem roncsolt és jelentőségét veszített tulajdonságaim egyike csupán, a tengeröböl kiszáradt ez egy világos megfigyelés, ilyenekből kellene még, hogy többé-kevésbé felmérjem az irányokat és távolságokat

homok szállt fölöttem mint a mákony éjjelenként, bár az éjjelek nem nyúltak hosszúra, olyankor aludni kellett, őrültség lett volna nappal aludni mozdulatlanul kitéve mindenféle mozgékony dolognak, amik jönnek ilyenkor feléd tűhegyes rothadó szuvas fogsorukkal, nem élő talán, dehogynem hiszen hogy lehet ilyen mozgékony ami nem él hogy lehet ilyen fenyegető,

a józsuafák és az olajfavirágok, a korai ébredés és a déli órák kínzó ékessége, ahogyan a termőföld megbocsájt dolgozóinak, eriggyetek pihenni, mindenki a ponyvák alá, mert én nem azt cselekszem, amit akarok, hanem a gonoszt cselekszem, melyet nem akarok, a bennem lakozó bűnt, sírja a föld és mérget terem, zokogja a nádas és az északi szél és a hullámok talpa kicsiny öblökben kikötőink bíborszínű éjszakái körül, a természet lázad ellenünk, felkel államunk ellen, egyúttal nemet mond önmagára, hiába annyi várakozás és segítség, hiába mondta el annyiszor, hogy Róma miatt létezik egyáltalán, hogy ezernyi, apró keze ezt az egyetlen, emberi kezet akarja szorítani, mint varrónő kezében a tű, fonja fel magát az emberi kéz gyalult süvegére, egy régi ország halványuló emlékének csipkeszegélyén, arctalan consulok riadt és kötelességtudó gesztusaiban, amelyek arra irányultak, hogy gyönyörködtessenek, anélkül, hogy kár essen bármelyikük ágyasában, unokaöccsében, feleségében vagy aranymajmocskájában, amelyet háziállatként tartottak selyemláncon, mint én egykor zarándokom, minthogy a rettegésre mindig kész nép megkövetelte az állatok behozatalát, és a tigrisek is többek voltak puszta látványosságnál és az atyai szigor távlatokat nem ismerő tükrénél,

mert a tigriseket olykor szabadjára engedték, helóták, jöjjetek, helóták, fussatok, hálásan borultak egymásnak az évszázadok, a történelmi szigor gondos felelősei megigazították hajtókáikat, és lefelé fordított tenyerük egyetlen rezdülésével adtak engedélyt a kegyetlenség mámorának, a börtönzés és kiszabadítás gyermeteg egymásutánjának pillanatnyi kielégülésére, a jog és azon keresztül Róma egyetlen délelőttig átörökölhető szellemiségének folytatására, hogy eszét vesztette nyomban mindenki, aki fegyverrel, vagy fegyver nélkül élt,

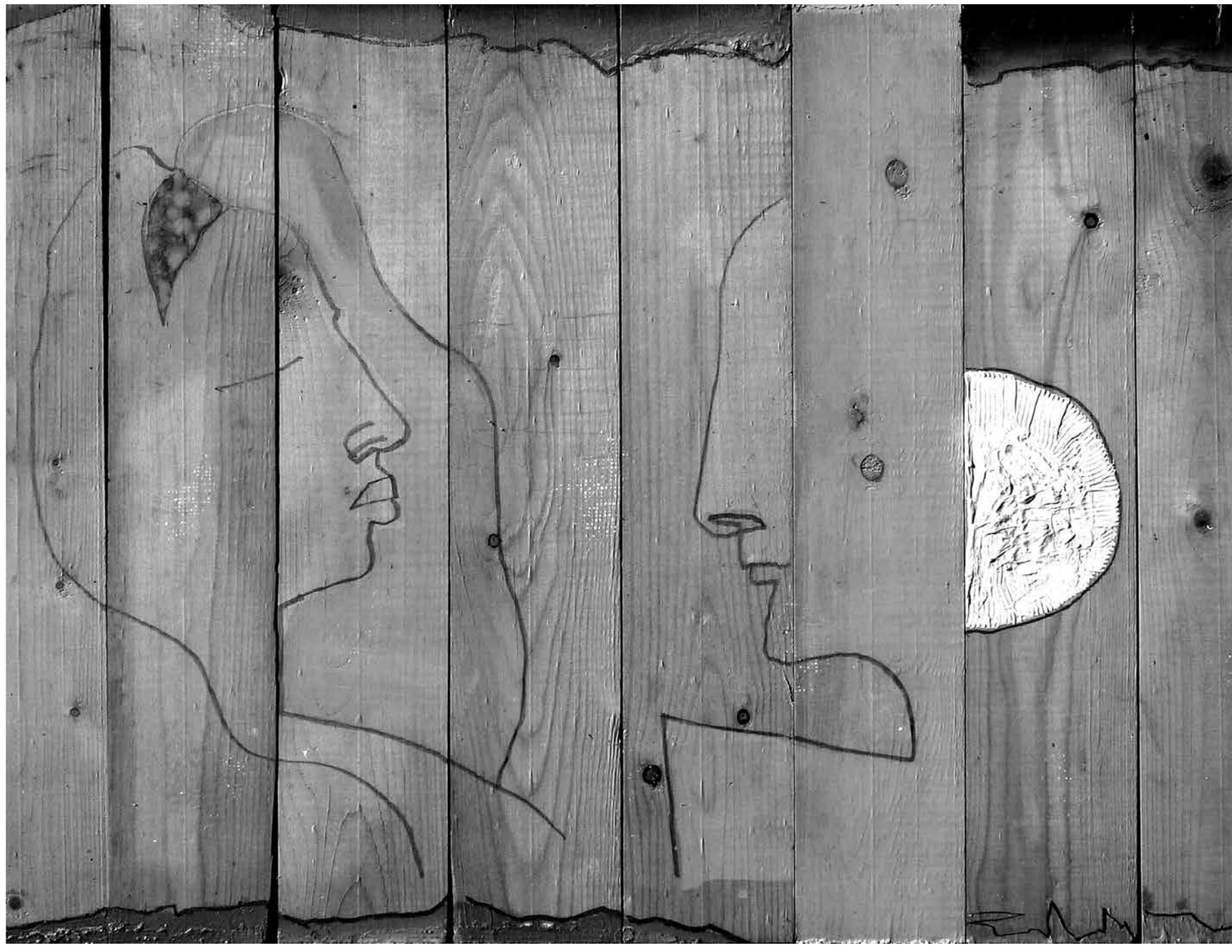
és Brundisiumból százezer város nyílik



G. ISTVÁN László

Waldsee (harminc szó)*

Ádám anyja vagyok. Nagyon sajnálom,
ami megtörtént. Ami
eredendő, az származott. Nem
igaz, hogy harmadnapra
feltámadtok. Káin anyja
sincs jobb helyzetben. Nekem
lennem kéne. Ádámot
nekem kellett volna megszülnöm.



* A vers a 2B Galéria *Waldsee 1944* című kiállítására készült.

SÜTŐ Csaba András

északnyugati szél

érik, romlik minden. a látvány rögzít, a látvány felfal, bont, okoz és előz, vágatlan massza a koponyák mélyén. porladó csontok emlékké faragva, magára hagyva erdőben, réten. hajómotor zúg, erősödik, elül az áram, és széltében, hosszában megáll a lég.

dermedt nyári sátor vásznán szűri a fényt, a behúzó lifeg, a szúnyogok döngnek, teszik a dolguk, felrajzottak, vagy idesodorta őket lassú folytatásokban az élénk északnyugati szél.

óvatos pihenjbe ereszkednek az ágak, levelek, magasból is érzik hűltét a földnek. az utcán elsuhan néhány autó, kismotor, fűnyíró zötyög az utánfutón, raklappal megrakott lovas kocsit kísér a félhosszú szőrű, zsemleszínű korcs.

szívják a palánták az alájuk öntött vizet, kókadó szárukba visszatér az erő, csemetefák veszik fel a szél, a gyümölcsös ritmusát. a műanyag- és bádogkannák alján kotyog a maradék. a kút mélyén csillog a víz, elnémuló búvárszivattyú, szipogó csaptelep, tartását ideig őrző, kihúzott slag.

surrog a mágnesszalag, útján a tű körbejár, a vinyl barázdáit simogatja, szinte tapintható sercegés, diszkrét kattogás, ős világvevőkön matat a kéz.

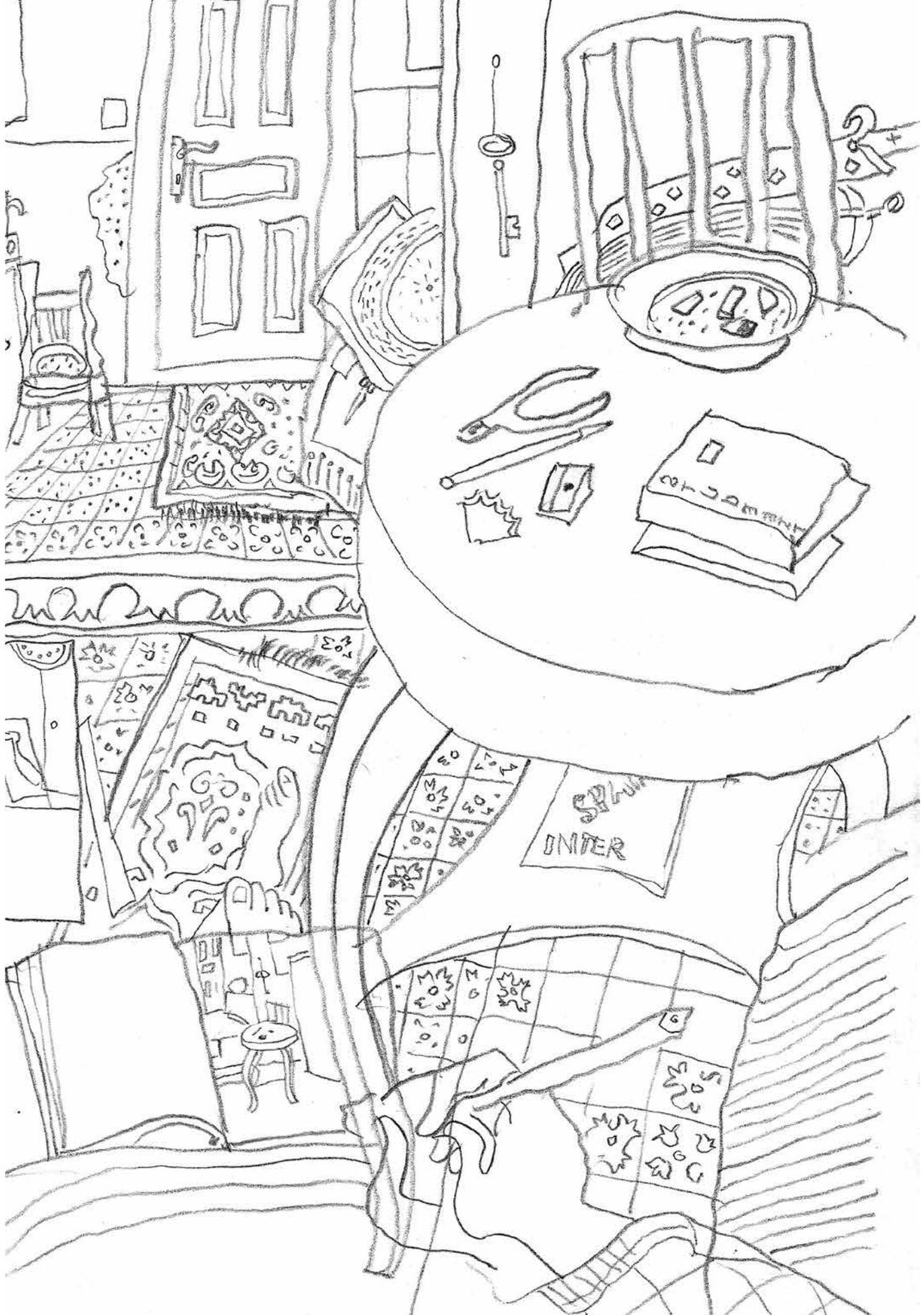
malom

fehér pamacsok fürtösödnek, pengével húzzák a habot, és nyaktájon apró ebeket ejtenek goromba, eldurvult kezek, apró folyásokban elered a vér, látni, nem látni, fekete pontok fehérek között. hangyafoci a tévében, bab- és kukoricaszemek az asztalon, a kézzel rajzolt malompálya kézzel meghúzott vonalai reszketősek, a pontoknál megroskadt papír, befelé húzó örvénylő, fojtott tintakék, a deklarált szegénység ideig-óráig ekvivalens seregei. lepakol, malom, levesz, újra rak, malom, csiki-csuki, kinyitok, becsukok, ugrálhatsz, ugrálhatok, eddig ugráltál, kezdjük újra, bab és kukorica cserél gazdát, a pályát megfordítani nem kell, a négy égtájon ásítva néznek szét szomorú, rajzolt ablakok, a kerék lapátjai kerepelnek, locsognak-fecsegnek.



hosszában, szálltában

fűrészbakok, kézi sablonból öntött Richter-blokkok, a félredobott, levágott PVC-maradék, az örökké a homokdombba rejtett katonák, a military, a műanyagkatona-biznisz, a sifliben megkapott műanyag colt, a matchboxok homoktól eltömődött ablakai, kerekei, a széttört, korhadó facsipeszek, drótdarabok, elhullott szögek a porban, felrugdalható fém a porban, a legyúrt, cementtel szürkézett füvek, gyógyulóban, csomókban, konokul, a simára gyúrt privát utak, egy rövidre zárt áramkör az udvaron, égve felejtett izzó, hosszában fény, szálltában a sötétség, megszakítatlan izzószál, forró búra, hideg sötét. kulcsok szabaduláshoz, kevély büszkeség, porta, hajlék, otthon.



El

DEMÉNY Péter

Olykor ki kell
eresztenem az
őszt, ott motoszkál
a nyaramban, kikaparta
már a felét, sok
melankólia van bennem
amúgy is, bűntudat, rozsdás
szögek, nyálkás avar,
hát menjen csak, amíg
el tudom küldeni, utána
már úgyis semmi,
reménykedik az
ember, hogy ezen múlik,
pedig múlik mindenképpen,
el.

Skorpió

Mindig magasba törekszünk,
az égben láthatatlanul üldögélő
és utasítgató instanciához
fordulunk, tőle kérdezzük,
amit kérdeznünk kell, és ő
nem válaszol —
de mi van, ha a mélybe kellene
mennünk, és a legidősebb cethaltól
megkérdeznünk, hogy miért vannak
előbb a bűnök, és aztán a boldogság,
miért muszáj megsértenünk,
megsebeznünk, elhagynunk azt,
aki belőlünk fakadt, hogy miközben
végre nyugodtan ülünk a Senki szigetén,
és mézet és tejet szürcsölünk,
mérget kaparjon belénk egy
fáradhatatlan skorpió?

KATONA Ágota

Szürkezóna

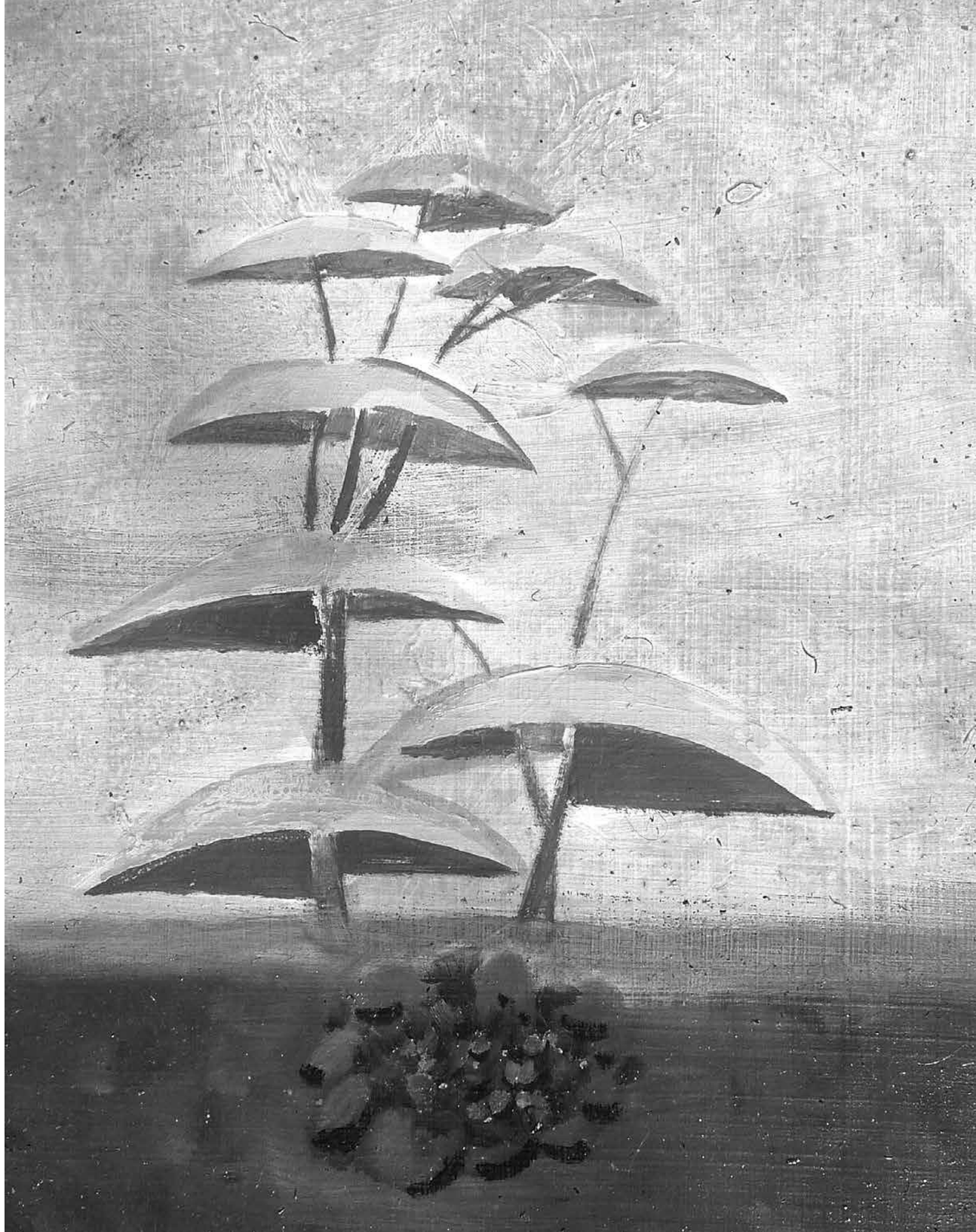
Androgün mezőkön kifakult vadbúza,
menthetetlenül kívül. Az ezüstnyírfák
mögött név nélküli, mégis nyelvi
régiók növekednek. Kiásott térbe ömlik
a beton, vele a torz beszéd az építkezésről,
az építésből eredő, egyetlennek hangzó
parancs. Hozzám ér az erőszak szava,
nem nekem szól, de belém ütközik,
a dobhártya élő szövet, tőle feszül.

Homokhalmazok. Mennyivel magasabb
nálam a kategorizálhatatlan anyag,
a szemétnek túl puha holtföld. Csillogó
port fúj a szemembe az egyirányú szél,
vihar lesz belőle, szakad ki a feszültség.
Felhőtornyok a patkányok színében,
a légkör alsó rétege egész, rontott város.

A homokban talált gyíktojás szorítás
nélkül törik a kezemben, megsemmisült
ország, közepén sivataggal. A hüllők
pikkelyes egymáshoz nem tartozása,
mint egy személytelen, de zöldellő rét.
A társtól megfosztott agy beszél így.
Hangok illúzióját kelti a sejtosztódás
idejéből, a nemek előtti napokból.

Fű hajlik, gyűjtöm a kezembe, lágy
anyag. De a szárakhoz fém kell,
a hüllők bőre, alatta is vér. És kell a
nyelvük, mert az villám. Az ablakban
lesz a gyógyító füvek csokra, fejjel
lefelé akasztott eretnek a gázcsövön.
Ahogy sötétedik, egyre kevesebb a főbűn
a gyökértől elválasztott levelekben.

Az áram emberi hangként terjed,
fényben robban ki a végén. Érintésben,
férfié vagy nőé, a kézben egyformák
az ívek, egyforma a hámsejtek láthatatlan
násza. Udvarias és futó véletlenség,
kapkodás a szürkületben. Ez a testek
puszta felsorolása. Semmit nem
mond arról, megérzem-e a másik
bőrön át, hogy a születés előtt az érett
herék miért szálltak le a hasból.



Unter den Linden

Sebezhető a levelek felülete. A levelek,
naplemente után ők lesznek a kések
az elveszíthető öntudatban. Oda vezet
el az utcák rendje, ahol évszázadok
feszítik egymást. Kollázsépületek,
egy város kellékei, színpad és
levegő, cserélődő hársak.

Berlin hamis medve, inkább ingovány.
A Spree körüli műveletlen mocsáron
kert virul, császármetszéssel születnek
a múzeumok, terv szerint. Négyzetekre
osztott felület, minden sarkán az izmok
erejét fokozó dombormű. Munkások.
Kezükben árja kalapács.

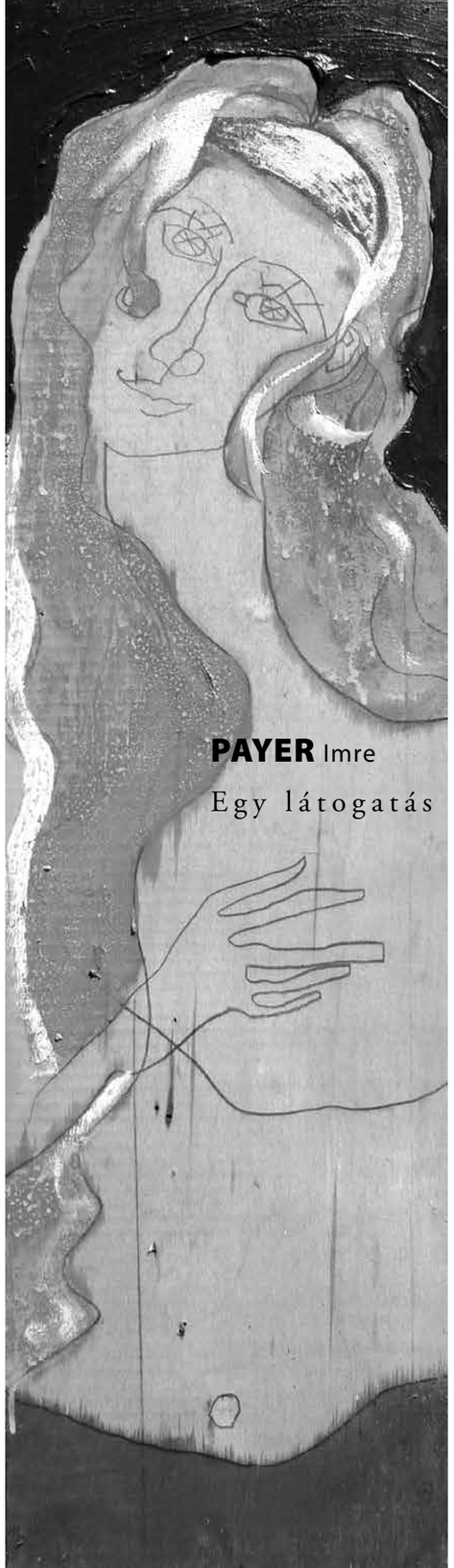
Egy lépés, és visszaforog négyszáz év
Berlin. Vadcsapások húzódnak,
borznyomok a Brandenburger Tor
árnyékoszlopai között. Az állatok
birodalma a Tiergarten, körmük alá
gyűlik az erdő. Puskagolyó űzi el őket,
a mindenáron húsevő győzelem.

A természettudomány és a technika
múzeuma teljesítmény- és evolúciótár.
Üvegezett felette az ég, száll az égiháborúba
egy repülő, tele a Museumsinsel
kincseivel. A tiéd egy olcsó album,
benne pókhálókupolák, kaviccsá
változott fal, társadalomszakadások.

A telet levegővételeidben gyűjtöd össze,
történetével együtt a kihűlt várost.
Épületekbe hallgatsz, néma itt
az osztrák Vogelweide dala, hogy
Under der linden. Szárad a hársfa,
LED-ek oszlatják az árnyat. És kamerák,
átszövi a tereket a közszemérem.

Fél kilométer Mária

Az első napon, amikor az eső és az éledő
növények szaga keveredik, szinte élvezni
lehet a nyárfák későbbi lombját, az ovális
felhőket a kerozincsíkok között, a kerület
határán zárványként megmaradt rétről
felszálló Szentlelket. A patak felől két
varjú egyszerre közelít a bicikliúthoz,
családokat utánozva, ugrálnak a fűben,
a Mária-utat szegélyező, csonkolt fák közé.
A törzseken lila M., első látásra a Szűz
csillagjegy jelének tűnik, aki túlzásba
viszi a tisztaságot, és égi rendet tesz
a földön. A hivatalos tavasz beköszönte
előtt szürkeárnyalatos a kép, egy hónap,
mire felkerül a vakolat, és nyílászárók
nyílnak a háztömbök réseiben. Kulcsra
kész öröklakások, zöld, szűk övezet.
A száraz kóróból liliom lesz Gábriel,
utána Mária kezében. Sűrűsödik a fű,
bárányok helyett fajtiszta kutyák rajta.
Zarándokok, imádkoznak a megfogant
életért, legyen az ember, állat vagy isten.
A Keresztény Múzeumtól a hegyekig
hordoznak festett képet, előregyártott
mondatot. A hegyek fölött üres hely,
vagy csak fehér, akár egy has, melybe
a hüvelyen keresztül ultrahang hatol,
hogy megmutassa a szerveket, fekete-
fehérben az üreges méhet, az éretlen
petesejtek alkotta fekete csipkét.
Ha senki nem néz fel, megjelenik
a tetők és a zenit közötti térben Mária,
aranyszegélyű vörös ruhában, ahogy
égi királynővé teszi egy, a fejénél jóval
nagyobb, férfiakra méretezett korona.



PAYER Imre

Egy látogatás

A rákban meghalt színésznő és
a meggyilkolt irodalomtudós író után
ügyvédi alapítvány üzemel
a meghitten rideg villaépületben.
Két vakkantó pincsi a nyíló kapunál.
A kertben kis tavacska, rusztikusra
munkált műszikladarabokkal.
Bent a régi falépcső sötétbarna borítása
mutatja az irányt, fel, ahol valamikor —
Rejtély sima burkolata.
A lenti, öblösen végződő szobákban,
hol egykor kecsesen okos csevegésű
estélyek zajlottak,
most a szadista főnökasszony
éles és kíméletlen parancsszavai
szúrnak retardált beosztottakba.
A falon az egykori áldozatról szóló cikk.
A nőről a gyilkos keretlegény jut eszembe.
Ő lakik fenn, ahol egykor a színésznő,
majd az irodalomtudós író.
Most ő, a férjével, a szemüveges,
nála harminckét évvel idősebb
rókatekintetű jogásszal.
— Elaludtál?! Hallottad, amit mondtam!
Meddig várjak még, idióta?!
A mondat fojtott megcsuklásában
meghallom a megalázás zsigeri élvezetét.
Ez a nő most beizgult.
— Világosan megmondtam! — döfi a mondatot
a kielégületlen egykori prostituált.
Az érdekházasság morzsolt napjaiért bosszút áll.
— Le vagy regisztrálva, barom!
Kissé lomposan van betűrve
fitness-nadrágjába a trikó,
a már nem száraz bugyiba.
Alkoholtól tésztássá öregült
ribancos babaarc.
Talán a kerti levegő friss és telt állaga
ugyanaz, mint amit a korábbi lakók is beszívhattak.
A magasba vezető lezárt
falépcsősor titokzatos sötétbarna oldalborítása,
újra és újra vonzza a tekintetem,
a belsőt is, amikor már rég elhagytam a helyszínt.
Ha érkezik az éjjel, utas nem talál,
nem lesz holdvilág, csak a komor áramraktár.
Nevek, címek, időpontok, címek
sora sora sora sora sora sora.
A lezárt lépcsősor alatt,
a sötétbarna oldalborítás sugallatában,
esély nem nyílik arra,
hogy így kezdjem a mondatot:
olyan, mint.



Késő

Fehéres zúgású csatornában
jelenet nélküli esemény.
A várakozó, de üres jelenben
a pillanat felemelkedik. Üres.
Az előtte-utána
kitöltetlen vágóképek sorozata.
Mire megtudom, mindig is tudtam:
már késő.



VIDÉKI Bianka

GOS LÁN

Idén nem megyünk nyaralni. Valami gond van a műtrágyagyárban, aminek apám a főmérnöke. Kárpótlásul minden szombaton kijövünk a városi strandra. Mindjárt az első alkalommal óriási cirkusz lett, amikor közöltem, hogy én ugyan nem fogok fürdőruhára vetkőzni. Hálátlan disznó vagy, mondta anyám. És önző, toldotta meg apám. Duzzogva gubbasztottam a Misi mókusos fürdőlepedő alatt egész nap.

Mostanra beletörődtem sorsomba. Az osztálytársaim ebéd után járnak ki, a kötelező úszást igyekszem délelőttönként letudni. Dühödten rovom a hosszokat fel-alá a sportmedencében, örömet szerzek édesanyámnak és édesapámnak.

Harminc hossz után görbe háttal, karomat mellkasomon összefonva loholok vissza a nyárfa alá, és hasra vágom magam az árnyékban. Ez új, erre még nem kellett figyelnem előző nyáron. Te, Lados, jött oda hozzám aztán az év elején Gyimesi Robi gyanúsan barátságosan, asszem, elfelejtetted fölvenni a melled. Azóta napjában kétszer mérem a mellbőségemet, nem mintha bármit segítene.

Apa tollasozni hív, rázom a fejemet. Nem vagyok dedós, hogy a szüleimmel játsszak, fürdődresszben ugrándozni meg végképp nem fogok.

— Tavaly még szeretted, Maki — mondja megbántottan. Legalább ötszázszor kértem, ne hívjon Makinak. Pláne, ne mások füle hallatára. Rettegve várom, mikor terjed el a suliban, hogy a Ladost a saját faterja is lemajmozza.

A hangszórókból ordít a Brádór Luji Luji Luji. Izzadságcseppek gördülnek az orrom hegyéig, a gyékény mintát nyom a combomba. Két könyvet hoztam magammal, nehogy úgy járjak, mint múltkor, amikor már délre kiolvastam a *Sipsiricát*, és a következő öt órában számolgathattam a pattanásaimat.

— Egy jó fokhagymás lángos? — ezt apa minden szombaton megkérdezi. A lángos, a rántott húshoz, a tojásos nokedlihez és az összes édességhez hasonlóan, tiltólistás. Nem csak mellem nincsen, derekam se. Utálkozva pillantok fel apára. Vigyorog, aztán megy, hogy rézszínűre sült keszeget és főtt kukoricát hozzon.

Fájó szívvel lemondok a Leó jégrémről. Anya körtét nyújt, kell a vitamin. Csurog le a ragacsos lé egészen a könyökömig. Kicsivel távolabb két bés lány összehajolva vihog, nyilván rajtam. Nem könnyű az igazgatónő gyerekének lenni.

Lopva nézek keresztrejtvényt fejtő anyámra. Az iskolában bálnának nevezik a háta mögött. Badarság, mondta apa, amikor egyetlen egyszer megpróbáltam vele beszélni erről, anyád úgy szép, ahogy van.

Hangyák gyűlnek a körtecsutkára. Ujjammal elnyomom az egyiket, nem sikerül, potrohát bénán húzza maga után. Kíváncsian figyelem vergődését. Le kéne csapnom, jár a fejemben, mielőtt elfordulok.

Gizi néni, a nyugdíjas orosztanár, anya volt főnöke kacsázik felénk: — Hát a kislány miért nincs a vízben? — harsogja messziről.

— Szégyelli a testét — nevet anyám. Ezzel az erővel a megafonba is beszélhetnének. Érzem, hogy az összes vér az arcomba áramlik.

A szüleim szerint túl sokat foglalkozom a külsőmmel. Pedig jövő évben felvételi, ha nem jutok be a városi gimnáziumba, akkor csak az egészségügyi szakközép marad. Majd cserélheted, fiam, élethosszig az ágytálakat!

Pedig igazán nem ezt látom tőlük, őket a külsőségek hidegen hagyják, hallom a háttérben anyám hangját. Ideje lenne észrevennem: az életben nem a testi adottságok számítanak. Apám a csíkos kempingszékből buzgón helyesel, jó volna, ha a belső értékekre figyelnék. A szépség mulandó, a tudás az, ami örökre megmarad. Erősen a szám szélébe harapok, hogy ne fakadjak sírva.

Itt van például a kabinoslány, szónokol tovább anya. Hajni a tanítványa volt, de nem vette elég komolyan a tanulást. Aztán mire ment a csinos külsejével? A középiskolából másodikban kimaradt, azóta hét közben a gyárban takarít, nyári hétvégéken meg az öltözőszekrények kulcsát osztja a nálánál szerencsésebbeknek.

A fogszabályzómat piszkálom. A filmsztárokat leszámítva Hajni a legszebb lány, akit valaha láttam. Nem számít a kitűnő bizonyítványom, vagy hogy mennyi édességet hagyok ki, sose lesz olyan alakom, mint neki.

Megérkeznek Gyimesi Robiék. A füzek alá telepednek, háttal nekünk, nehogy köszönniük kelljen. Maráth Tibi gondosan fának támasztja osztrákból hozatott BMX-ét, Veress Ati a krokodil matracot pumpálja. Böjti-lányok flitteres kétrészesben vannak, és senkivel nem jött szülő.

— Miért nem mész az osztálytársaiddal játszani? — nyaggatnak apáék. Semmi értelme magyarázni: — Olvasok — közlöm inkább ingerülten.

— Mit?

Válasz helyett megbillentem a könyv borítóját.

— *Büszkeség és balítélet* — olvassa fennhangon anyám. — Azt én is nagyon szeretem — mondja elismerően, és visszafordul az újságjához.

Apa nyújtózkodva áll fel, játszik egyet a Kareszékkel, jelenti ki. Anya lemondóan sóhajt, ha keresztapámmal egy asztalhoz kerülnek, órákig nem vesszük ki a kezükből a kártyát.

A hőségtől remeg a levegő a poros fűcsomók felett. Vidám sikongatás jelzi, a nagymedencében beindították a hullámot. Bennet-ék megpróbáltatásai nem kötnek le, elnyom az álom.

Labdapattogásra riadok, anya felnéz a *Nők Lapjá*ból:

— Keresd meg apádat! Elmúlt négy óra, mennünk kéne.

Törölközővel a mellemen, morogva tápászkodom.

Apa nem ultizik Karesz bácsiékkal a büfénél, és nincs a termálmedencében sem. Az öltözőkhöz kanyarodom, hiába. Sehol a kabinoslány, hogy megkérdezhetném, odabent van-e apám. Teszek egy kört a homokos focipálya felé, néhány nyolcadikos rúgja csak a bőrt a fülledt melegben. A gépház környéke üres, a parkolóban sincs egy lélek se. Tanácstalanul forgatom a fejem.

És akkor a strand bodzával benőtt sarkában, a régi palacsintasütő lakókocsiban meglátom apát. Szorosan a kabinoslány hátához simul, karja eltűnik a derékig gyűrődött fehér kabinos köpenyben.

Szarkák veszekszenek a mérleghinta tövében. Egyszerre viszket minden szúnyogcsípésem. Vissza kéne mennem a könyvemhez.

Közelebb sétálok. Apa arcát Hajni nyakába fúrja, bal keze a mellén. Ütemre ring a lakókocsi. Valahol távolabb hüppögve bőg egy kiskölyök.

— Mégis ennék egy lángost — mondom a szükségesnél nagyobb hangerővel.

Összerezzennek. A kabinoslány a szája elé kapja a kezét, aztán minden mozdulatlan. Majdnem felnevetek. A medencék felől kiáltásokat és vízcsobbanást hoz a szél.

— Pompás — nyögi ki nagy sokára apám.

Darázs zümmög a vállam körül, csípi a szemem a verejték. Hé, szexi lány!, énekli Zoltán Erika. Kihúzom magamat.

— Akkor adsz pénzt lángosra? — kérdem sürgetően.

— Mi? Ho-hogyne. Persze — apa hangja kongó, idegen, és gyorsabban is beszél, mint szokott.

Az övtáska a pulton, karnyújtásnyi távolságon túl. Hogy elérje, ki kéne bújjon Hajni háta mögül. Kínjában fejével a táska felé int: — Vedd el magad, Maki!

Méltóságteljesen a pulthoz lépdelek, és kikeresek két fémpénzt: — Magdi — javítom ki közben apát. Mintha nem magyarul beszélnék, értetlenül mered rám.

— Mag-di a nevem. MAG-DI — szótagolom türelmesen, mint valami visszamaradottnak, apa meg bólint végre, megértette. A kabinoslány szeme egyre a pulton. Elégedetten fordítok hátat.

Három lépés után megtorpanok, vállam fölött nézek rájuk: — Ja, anya üzeni, hogy indulunk.

A büfénél kivételesen alig állnak. Szól a Lambada, sóóóranduszifoj. Kedvem támad táncra perdülni. A mellem legalább két centit nőtt. Csípőmre kötöm a törölközőt.

Lobog a zsírpapír a kezemben, ballagok vissza anyához. Rágom a lángost, mintha üvegtáblát őrölnék a fogaimmal. A kiszáradt tészta karcolja a torkomat, meleg olaj tapad a szájpadlásomhoz. Képtelen vagyok nyelni, mégis újabb és újabb falatokat harapok kétségbeesetten.

Még négy szombatot kell kibírnom iskolakezdésig.



KVŐ ELFE

A *Fatmagül*t nézi, amikor hazaérek. Átkapcsolok a teniszre, meg se rezdül a tekintete. Míg apám velünk lakott, legalább emberközelben volt a lét. Kinyírlak benneteket, üvöltötte esténként, és ettől valahogy közünk lett egymáshoz.

Rendszerint nem törődtünk apámmal, amíg a szögbelövőt elő nem vette. Akkor az intarziás szék segítségével beszorítottam a hálószobába. Anyám közben számos rejtekhelye egyikéből előkotorta a kulcsot. A záráshoz mindketten kellettünk. Nem vállunkkal, egész felsőtestünkkel toltuk az ajtót. Hallottuk, ahogy a túloldalon apám apró szögeket lő a préselt falapba.

Férfiszépségversenyt reklámoznak a Davis Kupa szünetében. A kamera elidőzik az olajtól csillogó hasizmokon, narancsbarna bicepszeken. Hogy apám tulajdonképpen egész jóképű, csak későn tudatosult bennem, akkor, amikor a zongoralábú szeretőjével eljöttek a nálunk maradt holmijaiért. A szerető két óriási, kék ikeatáskába pakolta apám személyes tárgyait. A Tom és Jerry első részeit ismételték, apám leereszkedett anyám mellé, a karfára. A képernyőre meredve dirigálta a költözést. Szerettem volna, ha a szögbelövőt meghagyják nekünk, de nem volt ötletem miként adjam a tudtukra. Végtére is apámnak olyan kevés tulajdona volt.

A négyesen szakácsműsor megy, ha éppen nincsen egy sorozat se, anyám ilyeneket néz. Nem értem miért, mert sohasem főz. A hűtőszekrényben enyém alulról a harmadik polc, meg a jobboldali műanyagrekesz. A repedt. Ha nem jut el a boltba, az én polcomról lop. Szem paradicsomot, szelet sonkát. Azt hiszi, nem veszem észre.

Hanyatt dőlök a kanapén, megkeresem a nagyfilmet. Az ajánló romantikus kriminek hirdeti; a szőke, molett főhősnő sorozatgyilkossal randevúzik. A kolléganőim szerint a délelőttös portás néhány ezer forintért és egy vacsoráért bárkivel elmegy. Nem nekem mondták, egymás között beszélték. A portás tonhalas szendvicset evett virágmintás szalvétából, amikor odamentem hozzá. Ült a kis kalitkájában, én meg derékban meghajolva suttogtam befelé az üveglapba vágott ovális nyíláson. Állkapcsa mozdulatlanságba dermedt, kidülledő hüllőszemével végtelennek tetsző ideig méregetett. A halszag facsarta a gyomromat. Nem érek rá, mondta végül, és folytatta a rágást.

Dokumentumfilm kezdődik a tizenhetesen, *Élet a krónikus belosztályon*. Anyám belesüpped a fotelbe, évtizedeken keresztül apám ült benne, anyámnak nincs választása, kénytelen felvenni az apám préselte formát. A képernyőn egymás után halnak meg az öregek, egy filmsztárkülsejű lelki gondozó vigasztalóan duruzsol.

A Híradónál állapodok meg, közeledik a szeretet ünnepe, mondja a szakállas bemondó, én meg, hogy idén ne vegyünk fát, minek.

SZÉPÍRÁS

ÁGOSTON Tamás

Korong

Felülök, megkeresem a fogsoromat,
ronggyá rohadt ingemet, nyakkendőmet,
a gyűrűt is, amely megfeketedett az évek alatt.
Kábán az égre nézek.
Kikászálódom a gödörből.
Aztán futok, mint a többiek.
Nem is látom, hogy merre.
Átfutok egy kapun,
egy csúszós, lejtőbe forduló utcán.
Kiáltok, mikor az előttem rohanó hátának ütközöm.
A téren állok meg, ahol mindenki zokog.
Én is sírok.
Máglyák ontják a fényt.
A hűvös lángnyelvek egy irdatlan fekete korong
alját nyaldossák. A korong szélén kefehajú,
ragyás bőrű férfi áll.
Ismerem, de a neve nem jut eszembe.
Befáslizott kezében mikrofon recseg.
Nem értem, mit mond, akkora a hangzavar.
Hirtelen csend lesz, mint az órámban,
amelyből kifolyt az idő.
A kefehajú elvörösödve, kidülledt szemekkel ordít.
Köszönöm, barátaim. Köszönöm!
Elmondhatatlan, milyen boldog vagyok.
A próba sikerült!
Egyelőre mindenki nyugovóra térhet.

Gyártmány

Elvesztettem a hitemet a parkban.
Megrémültem, mikor észrevettem
otthon, hogy hiányzik.
Új modell volt, jeruzsálemi gyártmány.
A feleségemnek nem mondtam semmit:
veszekedett volna, a végén még elköltözik,
mint az előző. Azt hazudtam,
hogy veszek egy doboz tejet,
és visszafutottam. Már sötét volt,
mikor a padhoz értem, ahol kieshetett.
Kiáltoztam, hátha válaszol, de néma maradt,
pedig a bokor alá is benéztem lámpával.
Felhívtam az ügyfélszolgálatot.
Azt mondták, várni kell, három,
maximum nyolc napig, visszatér,
ha elég kitartó az ember.
Akkor már csak meg kell érinteni, és indul.

Szarv

Átugrottam az alvó kertészt,
majd gondosan lefényképeztem.
Aztán cseréltünk. Ő ugrott át engem,
míg a földön feküdtem, mint egy törött báb,
akiről nem hinné senki, hogy járni tud.
Egyszer elképzeltem, hogy fekve maradok,
nyitott szemmel a kattintás után. Ugrás közben
történt, váratlanul, s akkor egy szarvat is láttam.
Kiemelkedett a letaposott fűből, majd visszahúzódott.
Kísértés, gondoltam magamban, s már lendültem is tovább.

Cirok

Nincs türelmem az emberekhez.
Csak a porhoz, amely száll, majd leül,
s akkor én jövök.
A cirokseprű hangja a legszebb.
A szférák zenéje, mikor megsuhintom.
Együtt kelünk és fekszünk,
tökéletes összhangban, mint a szeretők,
háborúra készen, amely akkor kezdődött,
mikor a világ. Büszke vagyok rá.
Nyelét arannyal vontam be,
munka után az ég felé tartom,
egyenként ellenőrzöm a szálakat
fáradtan zizegő fején.
A feleségem nem panaszkodik,
mikor esténként kettőnk közé fektetem az ágyon,
s gyöngéden betakarom.

MAROSI Andrea

Egy nő, kétszer

Én és én
kétszer találkoztunk elsőnek.

Észre sem vettem, de
elsétáltam mellette.
Az övéi mind
kiszúrták az enyéimet.
A habcsók, fehér testemet,
mindkét lábamat,
mellemet.

Goromba arcüregű nő,
faképű,
színevesztett jellem.
Megrázkódtatás ez, olyan
nevetés keltette,
afféle
lelki szükséglet.

Mégis sértett a lüktetése,
az unott szemgolyója,
mi körül hiába keringtem,
hiába,
csak a hetek teltek el így
ebben a rohadt,
kitágult
hiábavalóságban.

Utcalakó, elveszett cukorbaj,
mélyre vágott zsebekkel,
ott, alul
a nedves posványban.
Mégis zuhantam lépésére
ostobán,
kettőről az egyre.

Elhittem, hogy velem együtt
minden
csak rá lett kényszerítve.
Túlzottan belém száradt,
még ragad,
éget.



Ifjú és hajadon

A méh vándorol.

Provokál.
Kikaparom.
Kanállal, aztán veszek
egy cukorbonbont.
Provokálok.
Szédülök.

Nyakam köré szorosan
egy harisnyakötőt.

Délre szép leszek.

BIRÓ Erika

Három után

Kikészítettem a legszebb ruhám.
Szeret.
Megy a napi virágtépkedés.
Az ekcémám meg kijön.
Nem szeret.
Bántani foglak pénteken három után.
Éjjel találgatom,
melyik repülő a tied.
A ház fölött a leghangosabbak.
Talán most buszozol át a Dunán.
Elnyom az álom, mire érkezel,
aztán csak fekszem melletted.
Bántani foglak holnap három után.
Az elszántság vacogtat,
irigyellek békés szuszogásodért.
Tagadás, harag.
A veszteség öt stádiumából
kettőt már a Deákon kipipáltál.
A jelenet kedvéért eleredt az eső,
egy fa alá húzódtunk.
Akkor vettem észre, hogy bámulnak.
Elállt, mire kifogytál az érvekből.
Azóta túl hangosak
a ház fölött a repülők.

Osmanthus

Otthagytam a várost.
Amsterdam vagy azóta is,
te biztonságos, mégis idegen.
Miniatűr hűtőmágnes-ablakaidban szemrehányás,
s mintha csak te lennél az, magyarázom,
hogy esélyt akartam adni, aztán még egyet.
Meg hogy köszönöm a szürke sapkát,
és hogy az utolsó ajándékom itt maradt.
Nem néztük meg, hogy virágzik az Osmanthus.
Ma törtem el az üvegkanna párját.
A szobáig repültek a szilánkok,
én meg csak bámultam rájuk
valami tervet keresve, hogy hogy lesz ezután.

PUSKÁS Panni

Leszámolás Bukowskival

Charles Bukowskit várom vacsorára, és nem tudom, mit főzzek. Irodalomkedvelő barátaim azt mondják, elég, ha telerakom a hűtőt sörrel. Jó nagy hűtőm van, úgyhogy visszakérdezek, biztosan telerakjam-e az egészet. Ők hevesen bólogatnak, és hozzáteszik, vegyek két üveg töményt is, mondjuk, whiskyt, de lehetőleg ne a legdrágábbat. Igyekszem komolyan venni a feladatot. A hektoliternyi alkohol mellé valami kiadós, tápláló étel kellene, ami mégsem terheli meg nagyon Bukowski gyomrát. Végül egy laza gombapaprikás mellett döntök. A boltban két nagy ikeás szatyrot tömök tele piával, alig bírom hazacipelni, út közben meg kell állnom egy padnál. Felnyitok egy sört, meghúzom a whiskyt, a szatyrokra szálló galambokat rugdosom. Az időm fogy, és egyre jobban szorongok. Hogy a feszültséget oldjam, a cigicsikket a bokámon nyomom el.

Úgy volt, hogy nagy költő leszek, de csúfos vereséget szenvedtem. Első versemet, amelynek a *Sárga folyás* címet adtam, nem közölte sem az *Élet és Irodalom*, sem a *Jelenkor*, sem pedig a *Műút*. A férfiak, akik az említett lapok szerkesztőségeiben ülnek, nem voltak felkészülve arra a szókimondó és bátor női hangra, amely a lírámat jellemzi — sznobok és hímsoviniszták egytől egyig. De köpök rájuk — és miközben erre gondolok, tényleg köpök is egyet, a nyál szétolvad a lobogó főzővíz felszínén — hozzám Charles Bukowski jön vacsorára, ő az egyetlen, aki megérthet, az egyetlen, utolsó esélyem. A kezem izzadni kezd, bontok még egy sört, iszom egy whiskyt, aztán leborotválom a lábam, a hónalj- és a szeméremszőrzetem. Rendkívül megvastagodtak az elmúlt három hétben, amióta Charles Bukowskit várom vacsorára. Vörös miniruhát húzok, hozzá vörös, tűsarkú cipőt, a számon is vörös a rúzs, kicsit talán soknak tűnik, de Bukowski és én szeretjük a túlzásokat.

A gombapaprikás kész, még mindig tűsarkúban és sminkben várom Charles Bukowskit a konyhában, közben üvegből iszom a whiskyt. Várom, hogy halljam a lépteit, hogy a kapucsengő eljátssza a *Für Elise*-t, hogy az ajtó előtt kopogjanak a léptei, hogy csörögjön a telefon, hogy szólaljon már meg az az átkozott kapucsengő. Ugat a szomszéd kutyája, talán megérkezett, az ajtóhoz rohanok, tágra nyitom, de csak a szomszéd rohadt kölykei ugrándoznak kint. Dögöljetek meg — kiabálom nekik, aztán dühösen bevágom az ajtót. Eddig eszembe sem jutott, hogy Charles Bukowski esetleg átverhet, most egyre jobban félek, hogy elveszítem őt, életem egyetlen és utolsó lehetőségét.

Már kihűl a vacsora, mire megérkezik, köszönés nélkül indul a vécére, nagyon kell neki. Mikor negyven perce nyögdécsel benn, kikiabál, hogy adjak be az ajtón egy sört és egy hamutartót, én szó nélkül odaviszem. Aztán, hogy könnyebben menjen neki, bekapcsolok egy kis Brahmsot, erre kikiabál újra, hogy Wagnert, szaráshoz csak és kizárólag Wagnert hajlandó hallgatni, én pedig szégyenkezve cserélem ki a d-moll zongoraversenyt *A walkürök lovaglás*ára.

Bukowski szarás után nem mos kezet. Azonnal a hűtőszekrényhez megy, elégedetten néz bele, kivesz egy Sopronit, és mohón inni kezdi. Dicséri a magyar sör minőségét, de vacsorát, azt nem kér, inkább mutassam, amiért jött. Kicsit zavarban vagyok, nem tudom, hogy melyikre gondol, úgyhogy előveszem a versemet, és leveszem a melltartómat. A mellemet nézi, akkor — gondolom — a verset majd később. Kéri, hogy vetkőzzek le teljesen, de a tűsarkú maradjon. Bámulja a meztelen testem, és azt mondja, hogy lóg a mellem, és már kissé megereszkedett a seggem. Szégyenlősen nyúlok a ruhám után, és közben arra gondolok, hogy neked meg akkora a hasad, Charles Bukowski, mint egy hathónapos kismamának, ráadásul öreg is vagy, de mielőtt még bármit tehetnék, odalép hozzám, megfogja a kezem, és kisfiús tekintetét az arcomra szegezi. Azt mondja, hogy semmi nincs a világon, amit annyira szeretne, mint a tökéletlenséget, és én úgy vagyok tökéletlen, mint egy huszadik századi festmény, hogy semmi nincs a világon, amit most annyira szeretne, mint engem, hogy most már végül is meg is lehetne halni. A kettőnk leheletéből áradó alkoholszag és romlott fogsorának látványa felizgat, elkezdem vágyni az öregségét, elkezdem vágyni a halált.

Charles Bukowskinak nem áll fel a fasza. Lehetne ezt szépíteni vagy körülírni, bonyolult képekben megfogalmazni, de a hazug, szépelgő költészetet egyikünk sem szereti. Kétségbeesetten néz rám, én szomorúan nézek vissza rá. Aztán kimászom az ágyból, felhúzok egy kényelmes bugyit, felveszem az XXL-es ossianos alvós pólómat, amin az *Ítéletnap* című album borítója látható. A konyhából behozok néhány sört és a maradék whiskyt, megsimogatom Henry fejét, és azt hazudom neki, hogy nincs semmi baj. És hogy ne látsszon rajtam a csalódottság, öt cigarettacsikket nyomok el a belső combomon. Ő is elnyom rajtam hármat merő szórakozásból, a fájdalomtól kicsit megkönnyebbülök.

Reggel, amikor felébredek, azonnal tudom, mit kell tennem. Behozom a szobába a kerámiakés-készletem. Szuper késes, és saját magukat élezik, ráadásul mind az ötnek más színe van, nagyon feldobják a konyhám hangulatát. Ő épp csak nyitogatja ráncos szemét, amiből most mintha valami furcsa, sárga folyadék is szivárogna. Eszembe jut róla a versem, ami most már soha nem fog nyomtatásban megjelenni — nehéz erre gondolni, de jóleső érzéssel tölt el, hogy mindjárt vége lesz mindennek. Jó reggelt, Henry — mondom Charles Bukowskinak —, ideje meghalni. Ő pedig azonnal érti, amit mondok, nem kérdez semmit, csak a padlóra ül velem szemben. Kicsit felszisszen, ahogy az aranyere a kemény parkettával találkozik, de aztán derűsen mosolyogni kezd. Felemelem a kék kést. Nem az vág legjobban, de a kék a kedvenc színem, ő a rózsaszínt választja. Először hosszan végigvágom az arcom, meztelen combomra csöpög a vérem. Ő szó nélkül megismétli a mozdulatot a saját arcán, az ő vére sokkal sötétebbnek tűnik, mint az enyém. Aztán a combomat hasítom fel a combtőtől a térdig, jó mély a vágás, a bőr és a hús szétnyílik, mint egy piros virág. Az ő bőre recseg, mint a pergamen, nincs túl sok hús már a csont és a bőr között. Aztán a hasamra rajzolok egy szívecskét a késsel, folynak a könnyeim, átjár a szabadság érzése, az ő arca viszont eltorzul, vicsorog, szeméből, orrából és szájából ömlenek a testnedvek. Ha jól látom, mostanra be is hugyozott. Meg kell halnunk, Henry, muszáj — biztatom, aztán a kést a fülemhez emelem, hosszan reszelni kezdem, míg lassan elválik a testemtől. Elszörnyedve néz rám, a fejét ingatja, hogy nem, ő erre nem képes, hagyjuk abba, ő most leteszi a kést, és azonnal hívja a mentőket. A telefonjáért rohan, de nekem végig kell csinálnom. Egy erős késszúrás a gyomromba, még egy, elhomályosul előttem a kép, úgyhogy nem vagyok benne biztos, hogy a beleimet látom-e, pedig igazán szívesen megnézném a beleimet. Henry szalad vissza a szobába, a karjába vesz, sír, és azt mondja, szerinte nekem verseket kellett volna írnom. De már nem tudok válaszolni.



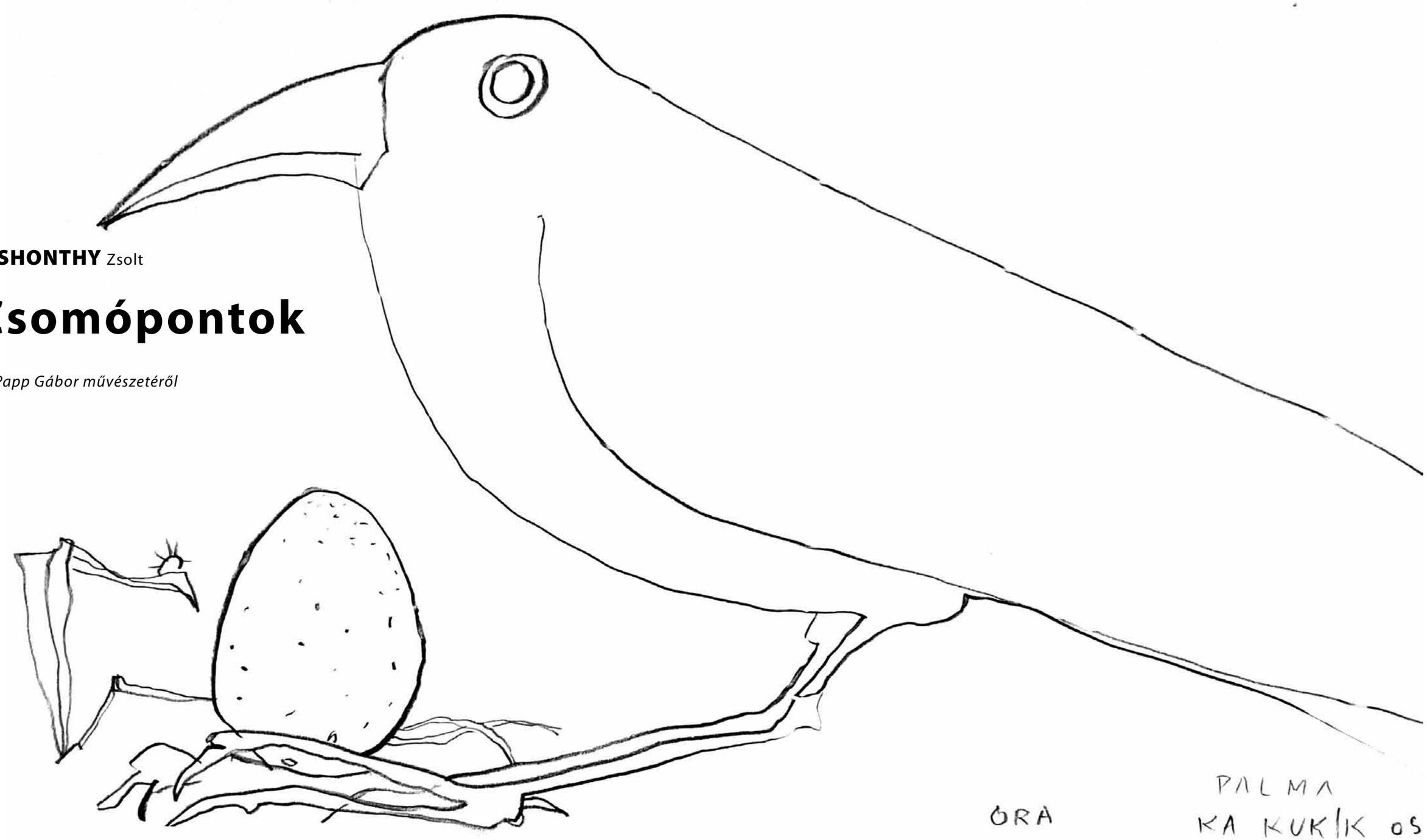
SZÉPÍRÁS

KÉPZŐMŰVÉSZET

KISHONTHY Zsolt

Csomópontok

O. Papp Gábor művészetéről





O. Papp Gábor barátunk, miskolci festőművész és egyetemes csavargó, három éve halt meg, és idén lett volna 60 éves. Élete utolsó éveit a hejőbábai elmegyógyintézetben töltötte. Az első időkben a körülményekhez képest még meglehetősen nagy aktivitással élte életét, szerelmes lett, sokat festett, rengeteget rajzolt, sokat olvasott. Aktívan részt vett az intézet színjátszó körének munkájában, több szerepet is elvállalt, még ha ezek a szerepek nem is jártak nagy szövegtanulási kényszerrel. Nagyon sokszor látogattam meg őt ott az eltelt hét év alatt, ezalatt számos változáson esett át, szellemileg, fizikailag és érzelmileg. Tulajdonképpen sosem értettem teljesen, hogy hogyan lehetséges „ép ésszel" „bolondok" között élni, hogy lehet elviselni azt a létet ott a bolondokházában. Persze nekem Gábor mindig is normálisnak számított, hiszen a mániás depressziótól nem lesz valaki elmebeteg, ugyanúgy lehet vele mindenről értelmesen beszélgetni, mint bárkivel, sőt, bizonyos értelemben Gábor sok normális embernél sokkal normálisabb volt. Ez a mentális zavar persze végigkísérte életét, sosem tudott sehol sem meggyökerezni, megállapodni, a betegsége intenzív hullámai örökké tovább, és tovább, jobbára bajba sodorták. Mindenkori környezete nagyon szerette kedves és nyitott természetét, persze attól függően, milyen hosszú ideig kellett elviselni ottlétét. Az elmúlt évtizedek ebben az örökös hullámverésben teltek, az is csoda, hogy lett neki igazi felesége, a divattervező, gyönyörű asszony, Gréti, és hogy született egy szintén gyönyörű kislányuk, aki azóta már asszony és anya, Cseperke, akit az esőcseppről neveztek el.

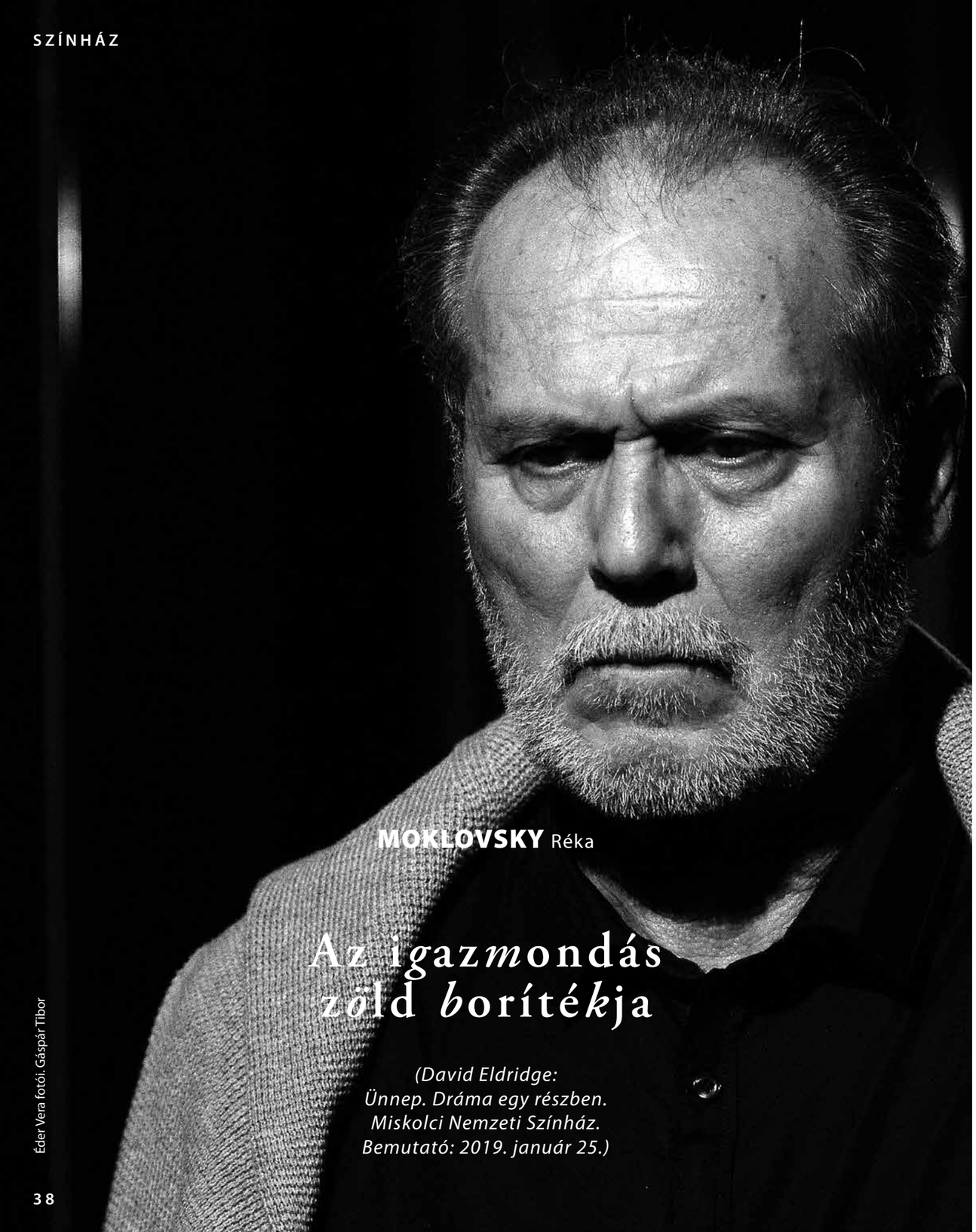
Gáborra emlékezünk azzal, hogy a Műútban közöljük most néhány festményét és rajzát, már csak azért is, mert annak idején, a Műút harmadik születésnapján vendégünk volt Zömééknél a kerti partin (kikérőt kellett írni, hogy kiengedjék az intézetből), és remek rajzokat készített ott helyben a szerkesztőkről. Ha beírjátok a keresőbe hogy „műút és o. papp gábor", még fotót is láthattok róla, ahogy feltartott hüvelykujjával éppen megdicsér valamit. Alább idézek egy nagyobb részt Gábor utolsó, 2010-ben a MissionArtban rendezett kiállítási katalógusának általam írt szövegéből, de nagyon érdemes elolvasni a katalógusban is megjelent szövegeket, amelyeket egykori barátai írtak róla, nekem.[1]

„Az úgynevezett magas művészet ormairól beláthatjuk a teljes univerzumot, sőt annak határain túlra is, más dimenziókban létező világokra tekinthetünk rá. A kisebb csúcsok, hegyek és dombok kisebb köreit láttatják világunknak, vagy csak egy-egy, mások által láthatatlan helyet mutatnak meg nekünk. Zenei hangok, dallamok és ritmusok, különféle nyelveken kimondott és leírt szavak és mondatok, sokféle anyaggal rajzolt vagy festett vonalak, színek és formák születnek évezredek óta, hogy megismerhető és belátható legyen mindaz, ami körülvesz bennünket.

O. Papp Gábor fiatalkora óta folyamatosan rajzol és fest, számára a művészet nem kérdések és válaszok, megoldandó feladatok sora, hanem egyfajta létállapot. Végigbolyongott élete során megrajzolta és megfestette a helyeket, ahol járt, az embereket, akikkel találkozott. Naplószerű leltárt készített, amelyben szavak helyett képek sorakoznak, de a napló lapjai az évtizedek során ezerfelé szóródtak. Így hagyott ottlétéről nyomokat, ahol járt egykor. Ha mezőn ült, megismerte és lerajzolta a virágokat és madarakat, vagy a dombos tájakat, régebben a Balaton-felvidéki hegyeket, Tihanyt, Csobánc környékét, falusi udvarokat. Kocsmákban kávéra, városokban, ha sikerült, pénzre cserélte képeit. Közben megfestette álmait, amelyekben gyakran feltűnik egy fiatal fiú, egy gyermekkorú, kóchajú bohóc. Sehol sem látható szárazföldi és vízi világokat láthatunk képein, sejtelmes ködökben, gombák, kagylók, halak lebegnek és úsznak egy meghatározhatatlan közegben. Folyamatosan művelt festészete szerelmei révén újra és újra felizzik, e képek talán csomópontok lehetnének a szétszóródott életműben."

[1] Kishonty Zsolt: *O. Papp Gábor: Befejezetlen művek*, MissionArt Galéria, 2010. nov. 20.; elérhető: http://www.missionart.hu/kiallitasok/kovetkezo/O-Papp-Gabor-Befejezetlen-muvek/1403/.





MOKLOVSKY Réka

Az igazmondás zöld borítékja

(David Eldridge: Ünnep. Dráma egy részben. Miskolci Nemzeti Színház. Bemutató: 2019. január 25.)

Éder Vera fotói. Gáspár Tibor

2019. január 25-én mutatták be a Miskolci Nemzeti Színház Kamara játszóterében az *Ünnep* című színdarabot Hamvai Kornél fordításában és Szabó Máté rendezésében. A kultikusnak számító 1998-as dán *Születésnap* (*Festen*) című Thomas Vinterberg, Mogens Rukov és Bo Hansen jegyezte *Dogma*-filmből David Eldridge írt drámát, ez alapján készült az első színházi adaptáció 2004-ben, Londonban, amelyet később számos sikeres magyar premier követett.

Az *Ünnep* az átlagember számára szokványos szituációval indít: a családfő Helge (Gáspár Tibor) hatvanadik születésnapjára összegyűlnek a szétszéledt rokonok és ismerősök. Az azonban nem szokványos, hogy a történéseket nem csupán a színpadon követjük nyomon, hanem a felette kivetített élő közvetítésen keresztül is, egy kamera ugyanis majdhogynem végig a szereplők arcára tapad, az események ezzel közelebb kerülnek a közönséghez, még inkább jelen idejűvé válnak, tapinthatóbb a feszültség. Az egyfelvonásos szerkezet, a százperces játékidő és a „filmforgatás" gondoskodik többek között a *Születésnap* megidézéséről, de az előadás egyik legemlékezetesebb jelenete, melyben a három testvér külön szobákban zajló, jól elkülöníthető történetszálait egy térbe, egy ágyba helyezi, mondhatni egymásra montírozza, szintén a filmszerűség megteremtésére törekvő rendezői koncepcióról árulkodik.

A legkisebb fiú, a hirtelen haragú, bajkeverő Michael (Rózsa Krisztián) menetrend szerint civakodásba bonyolódik nővérével, Helenével (Szirbik Bernadett), csak a báty, Christian (Lajos András) viselkedik visszafogottan, de ez még nem ad okot a gyanúra, hiszen egyenesen párizsi étteremből érkezett, és még nem dolgozta fel Linda nevű ikerhúga nemrég történt öngyilkosságát. A jómódban élő, hagyománytisztelő család által prezentált tökéletes felszín ezzel a halálesettel megrepedezik, s a fényűző ünnepi vacsora alkalmat ad Christian nagy vallomására, a jelenlévők által sokra tartott férj, apa és üzletember Helge leleplezésére a zöld boríték rejtette szókimondó beszéddel, mely egyúttal a családtagok más bűneire, hibáira, gyengeségeire is fényt derít. Megtudjuk, hogy az édesanya, Else (Máhr Ági) cinkostárs; hogy Helene nem tud megállapodni, egyik munkától, ideológiától és partnertől a másikig vándorol; hogy Michaelnek alkohol- és drogproblémái vannak, feleségével, Mettével (Prohászka Fanni) nem csak lekezelően, hanem erőszakosan is bánik, ráadásul az estélyen kéretlenül közeledik az egyik felszolgálóhoz, Piához (Tenki Dalma), akinek mindeközben Christianhoz húz a szíve. Amikor pedig megérkezik Helene új partnere, Yousef Al-Hussein (Feczesin Kristóf), a kifinomult társaságból előtör az idegengyűlölet és rasszizmus, ami a gúnyolódó daltól a fizikai agresszióig jut el.

Minden értelemben Helge az úr a háznál, felnéznek rá, igyekeznek a kedvében járni, ezért is annyira sokkoló — sokáig hihetetlen — Christian állítása, miszerint gyerekkorukban az ikertestvérét és őt rendszeresen megerőszakolta. Első pohárköszöntőjét pár pillanatnyi zavart csend követi, majd folytatódik az evés-ivás, a fecsegés — anélkül, hogy bármi megváltozna.

Christian második próbálkozásánál emeli a tétet, még több borzalommal szolgál: Helge gyilkos, ő a felelős Linda haláláért. Helmut, az összejövetel ceremóniamestere (Papp Endre) szünetet hirdet, a társaság szétszéled — a feszültség építkezik, egyre nehezebb ignorálni a hallottakat, a vendégek zaklatottabbak, Poul (Simon Zoltán) például igencsak szeretne távozni, de különböző indokok és körülmények marasztalják.

Helge rezzenéstelen arccal, szótlanul fogadja az őt ért vádakat, csak akkor szembesíti velük a fiát, amikor kettesben maradnak. Világossá válik, hogy hiába teltek el évtizedek a traumatikus események óta, hiába költözött másik országba Christian, ahol kialakította a maga életét és sikereket ért el, a gyermekkorból származó lelki sebek nem gyógyultak be, a kettejük közötti dinamika változatlan, zsarnoki apja uralja. Christiannak szüksége volt a közönségre, hogy konfrontálódni tudjon megrontójával. Helge kegyetlen pontossággal gyakorol rá nyomást, és próbálja meg hitelteleníteni jellemének, épelméjűségének megkérdőjelezésével. Helge talán le is győzné — hiába biztatja Christiant a gyerekkori barát, jelenleg a család főszakácsa, Kim (Fandl Ferenc), hogy vegyen revansot —, ha nem emelkedne az anya is szólásra.

Mindenki eldönti maga, hogy az illúziók, amelyeket a jó emberekké nevelt Helenéről és Michaelről táplál, csupán mások becsapására szolgálnak, vagy önmagát is hitegeti — bár hozzá kell tenni, Else az a típusú szülő, aki az eredményekben is a bukást látja, akinek a dicséretében alig leplezetten ott a kritika. Christian vádaskodását annak tulajdonítja, hogy mindig is élénk volt a fantáziája, nehezen tudta elkülöníteni a képzeletet a valóságtól. A felnőtt férfit gyerekként kezelve megdorgálja, és felszólítja, hogy kérjen bocsánatot az apjától; ő a vacsorázókat megvezetve hajlandónak mutatkozik erre, ám a gyónás leleplezi az anyát: egyszer rányitott a Christiant molesztáló Helgére, ám úgy döntött, hogy nem vesz tudomást a történtekről, így ő maga is vétkessé vált.

A skandináv minimalizmus jegyében megalkotott díszlet (díszlettervező: Czigler Balázs) csupa üvegfalból áll; ez az átláthatóság éles ellentétet képez a rokonságon belüli viszonyokkal — a szereplők mentalitását, hozzáállását sokkal inkább a színpad elején elhelyezett homokozó jellemzi, lévén mind a múltban, mind a jelenben homokba dugják a fejüket, nem akarnak tudomást venni arról, ami kényelmetlenül érinti őket, ami nem illeszkedik a világnézetükbe. Hasonló kontraszt történeti szinten is megjelenik: Christian Helgét „tiszta" embernek titulálja — a zaklatásra mindig fürdés címszó alatt került sor, és Helge bizony sok időt töltött a kádban.

Christian hűvösen tárta fel a tényeket, ám ekkor elszabadulnak az indulatok, nem tűri tovább a társaság, s főként Else képmutatását; az előadás egyik érzelmi csúcspontja, amikor az anyját magából kikelve átkozó férfit ki kell rángatni az étkezőből, noha hárman is nehezen bírnak vele. Később, dacára annak, hogy megverték és odakint megkötözve magára hagyták, újfent csatlakozik a társasághoz. Forrófejű öccse ismét kidobná,



Lajos András

de Helge leinti; ártalmatlannak tartja, úgy véli, Christian kirohanásával maga ellen dolgozott.

Ám ahogy lenni szokott, és lennie is kell, az igazság utat tör magának. Elérkezik a fordulópont: Linda alátámasztja az elmondottakat — Helene felolvasásában ismerkedünk meg búcsúlevele tartalmával. A vacsoratársaságnak nincs más választása, el kell hinniük, hogy a pedofil, vérfertőző erőszak vádja igaz. Egy halottnak mi oka lenne hazudni?

Linda üzenete után Michael bátyja iránt érzett haragja irányt vált — Helgét veszi célpontba, akinek az elismerésére egész életében törekedett, és aki az elképzelhető legaljasabb, legmocskosabb módon bántotta a testvéreit. Helge bálványi magasságból zuhan le a föld porába. Kisebbik fia megalázza, levizeli, majdnem halálra veri — ebben végül Christian akadályozza meg. Valódi büntetése nem más, minthogy a családja kiveti soraiból. Másnap reggel — mintegy az utolsó szó jogán — elmondhatja, amit akar, de bűnbánata nem hat meg senkit; azt, amit korábban tett és mondott (magyarázata szerint azért művelte ezt a gyerekeivel, mert másra nem voltak jók), nem lehet jóvátenni. Felesége nem tart vele a száműzetésbe — végre meghozza a helyes döntést, a gyermekeit választja. Számukra megadatik a gyógyulás lehetősége; a Christian és Pia közötti fal leomlik, a férfi megkéri a nőt, hogy tartson vele Franciaországba, ahol közös életet kezdhetnek.

Az *Ünnep* az a darab, ahol az igazságot felfedő, valódi súllyal bíró szavak mellett a csendeknek is nagy jelentőségük van. A zárójelenetben is egy ilyen sötét, mély némaságba süllyedünk bele, ami magában hordozza azt, hogy bár a múlt bűnei napvilágot láttak, a család nem képes beszélni a történtekről, a kollektív feldolgozás lehetősége kizárt. Mindenkinek magának kell számot vetnie az örökséggel, amit kapott, és megtalálni a módját, hogy együtt éljen vele.

Christian: LAJOS ANDRÁS
Michael: RÓZSA KRISZTIÁN
Helene: SZIRBIK BERNADETT
Mette: PROHÁSZKA FANNI
Helge: GÁSPÁR TIBOR Jászai-díjas, Érdemes művész
Else: MÁHR ÁGI Jászai-díjas
Helmut: PAPP ENDRE
Poul: SIMON ZOLTÁN
Nagypapa: KINCSES KÁROLY
Pia: TENKI DALMA
Kim: FANDL FERENC
Lars: KOKICS PÉTER
Yousef Al-Hussein: FECZESIN KRISTÓF
Mette és Michael kislánya: BARÓCZI HANNA / ZELENKA JANKA
Kamera: HAJDUFI PÉTER / PUSKÁS BALÁZS
Pincérnő: PAPP ESZTER

Díszlettervező: CZIGLER BALÁZS
Jelmeztervező: FÜZÉR ANNI
Dramaturg: SÉNYI FANNI
Zenész: NAGY NÁNDOR
Video: HAJDUFI PÉTER
Ügyelő: GAZDÓF DÁNIEL
Súgó: BÍRÓ KLÁRA
Rendezőasszisztens: PÖLTZ JÚLIA

Rendező:
SZABÓ MÁTÉ



Lajos András, Szirbik Bernadett, Rózsa Krisztián



Jóembert keresünk. Láng Annamária, Harsányi Attila. Fotó: Éder Vera

BUJDOS Attila

HELYHATÁROZÓ

(A Miskolci Nemzeti Színház 2018–2019-es évada)

Hol élünk?

A futó benyomásnál határozottabban érzékelhető: minden eddiginél többször rugaszkodott neki a 2018–2019-es szezonban Béres Attila színháza, hogy a számára is adott hely és idő dilemmájával kezdjen valamit. Az, hogy pontosan miért és hogyan kérdés számukra az „itt és most" leírása, az érintett előadások alapján részben megérthető. A jelenre szorítkozó kérdés többféle megközelítésre adott alkalmat az együtt alkotó közösségnek, éltek is vele, bár tehették volna azt is, hogy nem bonyolódnak bele.

Fontos, az egész évadon áthúzódó témájuk egyébként sem a helybéliség volt, hanem az emberi szándék, akarat és viselkedés torzulása, a személyes dráma és ebben az ítélkezni kész közösség szerepének megmutatása: kivételesen erős, a nézői jóérzést és igazságérzetet mozgósító, a dühöt előhívni képes tárgyalási jeleneteket láttunk a Rusznyák Gábor rendezte *Édes Anná*ban, a *Jóembert keresünk* Béres Attila-, és *A velencei kalmár* Mohácsi János-féle változatában: a jogi keretben formát öltő erkölcsi elvárás úgy is megmutatkozott, mint az erkölcs és az erkölcsös élet ténylegesen hiányzó gyakorlatát leplező közös magatartási forma. Kosztolányi Dezső, Bertolt Brecht, William Shakespeare klasszikusnak mondható története ezekben a rendezői felfogásokban kortársként és az általános színházi dilemmákon túl nagyon is érthetőként volt képes ábrázolni magát a problémát, rámutatva a feloldhatatlanság reménytelenségére, a sorsszerűségben a kitettségre: nem pusztán az számít, hogy hősük milyen, de az is, mivé formálják a beszorítottságban a körülmények, a hős önnön kontrollált és ellenőrizhetetlen reakciói.

Az önmagukban is súlyos jelenségek mögé nézve az úgynevezett normával, a tekintélyvezérelt viselkedés elvárásaival való szembehelyezkedés lehetetlent kísértő nehézségét és szükségességét ábrázolta David Eldridge *Ünnep* című művének Szabó Máté rendezte változata: megszólalni, ráolvasni a bűnét az erőszaktevő családfőre, lehántani a tisztes polgári lét minden vállalhatatlant elfedő rétegeit a társadalmi lényről, míg ott nem áll pőrén, érvényes és bármilyen szempontból elfogadható magyarázatok nélkül, kizárva saját életéből, osztozni az abúzusért és az annak elhallgatásáért viselt felelősségben — keserves, az igazság kimondásával járó valódi feloldozás nélküli folyamat, amelyet a lelki gyötrelmek mélységéig hitelesen bont ki a szorongás hangulatába bevonva az előadás. A Thomas Vinterberg *Dogma*-filmje nyomán született színpadi mű kimagasló értéke a szezonnak — hideg fényű, folyamatos feszültségben tartott megrázó alkotás, kevés eszközű, rendkívül egységes színészi játékkal. Közösségi teljesítmény a miskolci színháznak abban a korszakában, amelyben az alkotók önmagukkal szemben szigorú művészi–minőségi követelményeket fogalmaznak meg: az *Ünnep* közreműködői társulatként rendelkeznek mondanivalóval a súlyos társadalmi kérdésről, és hihetően, tiszta érzésekkel képesek beszélni róla.

Megkívánja-e tehát a helyzet a helyhez közelítést? Hiszen a színház közösségének akkor sem kellene elégedetlennek lennie, ha a közösség színháza soha nem mutatna rá a színpadon a lokalitásra: a kínálat tartalma és színvonala akkor is megengedi az azonosulást, vagy az elfogadásnál bonyolultabb és absztraktabb bármiféle viszonyt.

A kötelék megnevezése egyfajta önkéntes vállalás 2012 óta, amikor az ide szerződött fiatal színművészek átgyalogolták a fél országot, és a saját történeteikből, Deres Péter szövegkönyve alapján született *Mi és Miskolc* című előadásukban, Szőcs Artur rendezésében megelőlegezték az éppen-itt-alkotás fontosságát: ez az a város és ez az az épület, ahol a korban, tudásban és tapasztalatban előttük járó szaktársaikkal jó és értelmes színházat készülnek csinálni. A szándék nyilván nem teljesen önös: a kedves közönség jól ért(h)ette, hogy az eljövendő korszak értük is való.

És tényleg, az „éppen itt" sokszor és sokféleképpen alkalmazott jelzése volt az előadásoknak a kezdetek óta: Béres Attila 2012-es *Chicago*-rendezésének nyitóképében a játékba érkező színészek ennek a színpadnak a deszkáira rakták le a bőröndjüket: megérkeztek, dologhoz láttak, készek folyamatosan kitenni magukat az elvárásnak, megítélésnek.

Edward Albee *Mindent a kertbe* Zsótér Sándor-féle változata 2016-ban különösebb tét nélkül is hálás poént gyártott az itteni helység- és étteremnévből.

A környékről való mélyebb gondolkodás — a drámai keretet szétfeszítő táj és lehetőség formájában — Szőcs Artur 2015-ös *Ványa bácsi*jához köthető. A zárt térben a valóságot helyettesítő természetfilmek naturalizmusát Asztrov videója közelíti a jelenhez: az idillit a felélt környezethez, a lebányászott tapolcai hegyekhez. Csehov művét — a történettől nem teljesen idegenként, mondhatni abból következően — a hajléktalanság ma ismert problémája felé nyitotta ki a rendezés, a végkifejlet utáni időket Vojnyickij fedél nélküli emberként mesélhette, és mesélte is.

Míg Szőcs Artur nem tartotta szükségesnek nevén nevezni a helyet, csak hagyta dolgozni a mozgóképes látvány ismerősségének nézői élményét, Rusznyák Gábor *Három nővér*-rendezésének színpadképében — a Khell Zsolt korábbi, kaposvári díszleteit tovább gondoló Debreczeni Borbála terében — kiírták a falra, hogy ez: Miskolc. A játék részévé tette az elmúlt évad előadása, hogy Csehov alakjait éppen ebben a városban tartja fogva a múlt, éppen itt képtelenek bármit is kezdeni a jelenükkel, és éppen itt passzé a jövő. Csehov általánosan azonosítható élethelyzetei a mi jelenünkben mutatkoznak meg, mégsem kellene az azonosítás ítéleteként gondolnunk a szituációra, de nem is tolhatjuk el magunktól a ráismerés szépségét és fájdalmát: itt és most is születnek és enyésznek álmok, alkalmasint éppen a sajátjaink is. Andrej szavait szintén alkalmasint saját, vállalható helyzetleírásunknak is odakínálja a színpad szélén álló Fandl Ferenc a „romlott levegőről", „a kialvó isteni szikráról", arról, hogy „a kétszáz éve fennálló városunk százezer lakosából egy sincs, egy művész sincs, nincs egyetlen, csak egy kicsit is jelentékeny ember, aki felkeltené az irigységet", akit szenvedélyesen lehetne utánozni. Nem kell felismerni a bennünk lakozó Andrejt, de tiszta szívvel nem is vonhatjuk ki magunkat az önvizsgálat alól:



Három nővér. Tenki Dalma, Czakó Júlianna, Mészöly Anna, Szirbik Bernadett. Fotó: Gálos Mihály Samu

a város Andrej a Prozorovok Miskolca, vagy a sors és a körülmények tragikomédiával leírható viszonya nem veszíti érvényét Csehov művének keretein kívül. Így egyszerre konkrét és a valóságtól elemelt jelkép a befejezés pályaudvara: van jövés-menés, működik a hangosbemondó, elvileg közlekednek a vonatok, elviszik a helyőrséget, meghozzák Prozorovékat, a helyváltoztatás lehetséges, kellene indok: menni, maradni. A döntéshez ott a minta. Éppen most mutatták meg: minek mi a következménye.

Béres Attila nem nevezi Miskolcnak Brecht Szecsuánját, a 2018-as kamaraszínházi előadásban a jó embert az istenekkel külvárosias környezetben keresteti — ha a miskolci patakmederre ismer Cziegler Balázs díszletében a néző, végül is nem olyan nagy baj, lesznek ennél súlyosabb gondjai is a dráma sodrában —, a rendező máshogyan köti a helyhez a történetet. Az előadás nagyon erősen figyel a jóra való képesség és képtelenség, vállalás és elvetés között összeroppanó emberre, a hatást a végletekig fokozza, hogy van, aki a rezdülésekig, az elfojtott és visszatartott érzésekig és azon túl pontosan ábrázolja Sen Te és Sui Ta viszonyának kettősségét, a személyiségrészek közötti összetartozást és az ebben az egymás szorításában létezésnek a tarthatatlanságát: minél inkább összetörik Láng Annamária ebben a gyötrődésben, annál kínosabb érzés látni a szenvedését, ahogyan a jóságot — úgy is mint erkölcsi elvet és főleg gyakorlatot — nélkülöző színpadi világ mind inkább hozzáér a saját világunkhoz. Ahogyan a szereplők a nézőtérről kiabálva hozzák meg az ítéletüket Sen Te jóságával kapcsolatban, az kikezdi a hagyományos színházi alaphelyzetet: eldöntendő, hogy lehet-e annyiban hagyni, ami történik. Vagy a többséggel hallgató ember éppen most válik részévé az ítélkezők társaságának, akár egyetért velük, akár nem, akár akarta, akár tiltakozna a személyisége beolvasztása ellen. Kihez van inkább köze. Tartható-e a nézői fegyelmezettsége, látszat-e a látszat, hogy ez: színház, vagy a hallgatásával épp most igazolta valakinek — a rendezőnek — a róla is való ítéletét: de hiszen itt ül, nézi, amint felé halad a történet. Elnézi.

Az évad tartogatott a már vázolt pozicionáláson, az ismert színpadi történetekben alkalmazott, értelmezést és jelentést adó, vagy azt módosító megoldásokon túl a helyet közelebbről is megnevezni és leírni kész előadást is: meglibbent a függöny, láthattuk mögötte villanásnyira ezt a színházi alkotó közösséget, és egyfajta változatot rá, hogy miként tartják lehetségesnek és érdemesnek a miskolciságról beszélni, 2019-ben. Ez nem a *Mi és Miskolc*-féle kiinduló helyzet, bár alapjaiban emlékeztet rá: valahová tartó alkotók közössége megpróbálja legyűrni az ezúttal nem földrajzi, hanem talán személyes, embertől emberig, embertől a jelenvalóságig húzódó távot. Közben mégsem önvallomás születik, nem arról beszélnek, hogy nekik mi ez a város, hogyan része az életüknek, milyen réteget kínálva épül a sorsukba, hat rájuk, vagy sem, a javukat és az épülésüket szolgálja, vagy elvágja őket a szakmai kiteljesedésben még többet ígérő lehetőségektől. Tág tér, vagy szűk levegő. Nem mentek bele, mindegy is miért: más utat választottak. Az *Agave* színrevitele: kényszerpálya, amennyiben elfogadták, hogy Mikó Csaba felkérésre ír a színháznak egy Miskolc-történetet, s ezzel haladnak együtt. Az előadás egyfelől udvarias és figyelmes gesztus, van miről beszélni, estéről estére megtölti a Játékszínt, kíváncsi emberekkel. És inkább kényelmes, mint kényelmetlen szituáció: a valóságból született, de a mese felé túloz, gondosan elkerülve, hogy megnevezzen helyest, igazságként különítsen el bármit a tények és vélemények alaktalan halmazából. Nem kell úgy tenni, mintha tükörbe néznénk, és senki sem mutat ki a színpadról: ilyenek vagytok. Vagy olyanok. Lett volna erre is lehetőség, még az sem biztos, hogy ártott volna. Találgathatunk: meglehet, nincs még felkészülve senki ennél mélyebb helyzetjelentésre. Mikó Csaba szerzői munkájának felvetése egyébként nem alaptalan, egy volt iparváros — sorstársai közül némiképp kilógva — nem számolt el a múltjával, nem nevezte meg a lehetséges jövő alapjául szolgáló, még használható múlt töredékeket. A népesség körbelakja a város szívében a rozsdatemetőt, bár kezdhetne is valamit a vasgyári örökségével, kezelhetné értékén, vagy értékként, de inkább enged épülni helyette valami párhuzamost, vagy még attól is eltartót. Közel érezhetjük ezen a ponton Mikó Csaba művét ebből a szezonból Csehovéhoz: menni, maradni, várni, ahogy telik az élet, keresve boldogságot belesüppedni a boldogtalanságba.



Agave. Keresztes Sándor, Rusznák Adrienn, Mészöly Anna, Farkas Sándor, Bodoky Márk. Fotó: Éder Vera

KÖNYVES-TÓTH Zsuzsanna

Short pause, long pause



A miskolci Bartók Plusz Operafesztivál egyik legnagyobb szenzációjának ígérkezett Eötvös Péter 2014-ben befejezett operája, *Az aranysárkány* magyarországi bemutatója a Miskolci Nemzeti Színházban június 16-án. A mű egyesek várakozását ugyan nem váltotta be, a többségben azonban egész biztosan mély nyomot hagyott.

BARTÓK PLUSZ

A 2019-es miskolci fesztivál alapvetően népszerű operákat felölelő repertoárjába bár nem tökéletesen illeszkedett az Eötvös-mű, mégis egyértelmű fénypontja volt az egyhetes programsorozatnak. Az opera rendhagyó mivoltáról a fesztivál igazgatója, Kesselyák Gergely úgy nyilatkozott, hogy „a darab valószínűleg tényleg kilóg valamelyest a népoperák sorából, […] azonban az Operafesztivál nem akarja megmondani, hogy mitől lesz ma népszerű egy opera. Könnyen lehet, hogy épp *Az aranysárkány* lesz az, amelyik »populáris irányban is célba talál«”.[1] Valóban, egy alig ötéves karriert magának tudható opera esetében még korai lenne megjósolni, mi lesz a sorsa a későbbiekben, Eötvöst illetően azonban már most kétségtelen, hogy korának nagy operaszerzői közt tartják számon nevét.

Az idén hetvenötödik életévét ünneplő Eötvös Péter, bár sokféle műfajban alkot, hírnevét mára többnyire operáinak köszönheti. Hivatásos zenei pályafutását alkalmazott zeneszerzőként kezdte, így színdarabokhoz és filmekhez írt kísérőzenét. Szintén meghatározó volt számára, hogy éveken keresztül a Vígszínház zenei vezetőjeként működött. Bár korábban is próbálkozott teljes operák írásával, interjúiban szívesen említi első operájaként a *Három nővér*t, amely 1998-ban hozta meg neki a máig töretlen nemzetközi sikert. Azóta nyolc operát fejezett be, s jelenleg a berlini Staatsoper felkérésére ír egyet, illetve erősen foglalkoztatja egy magyar nyelvű, Krasznahorkai László szövegére írt színpadi mű is.[2]

*Az aranysárkány*t — eredeti címén *Der goldene drache* — az Ensemble Modern és a frankfurti operaház felkérésére írta 2013 és 2014 között, s ennek megfelelően az ősbemutatóra is Frankfurtban került sor 2014 júniusában. A librettó alapja Roland Schimmelpfennig azonos című színdarabja, amelyet 2009-ben mutattak be Bécsben. Eötvös először Budapesten a Katona József Színházban, Gothár Péter rendezésében látta a darabot, később pedig megnézte Bécsben is Schimmelpfennig rendezésében. A prózában előadott mű nehézsége abban rejlik Eötvös elmondása szerint, hogy csupán öt színész van jelen a színpadon, viszont összesen tizenhét karakter szerepel a drámában, így mindenkinek több szerepben kell helytállnia.[3] A zeneszerző úgy találta, a zene képes segíteni a nézőt a befogadásban, s a végeredmény is



A fotók a Bartók Plusz Operafesztivál tulajdonai

[1] Csák Balázs: *„Nem akarjuk megmondani, mitől lesz népszerű egy opera…”*, Operaportál; elérhető: https://www.operaportal.hu/interjuk/item/41265-%E2%80%9Enem-akarjuk-megmondani,-mit%C5%91l-lesz-n%C3%A9pszer%C5%B1-egy-opera-%E2%80%9D.

[2] Seres Gerda: *Krasznahorkai László két regényéből készülhet opera*, InfoRádió, 2018. április 8.; elérhető: https://infostart.hu/kultura/2018/04/08/krasznahorkai-laszlo-ket-regenyebol-keszulhet-opera.

[3] Roland Dirry: *„Der goldene Drache”. Ein Gespräch mit Péter Eötvös*, Ensemble Modern Magazin, 2014. január; elérhető: https://www.ensemble-modern.com/de/mediathek/texte/2014-01-01/das-musiktheater-der-goldene-drache-ein-gespraech-mit-peter-eoetvoes.



erről árulkodik: művét nem operának, hanem zenés színháznak nevezi, s valóban talán *Az aranysárkány* megközelítése az egyik legprózaibb összes operája közül.

A szöveget saját maga dolgozta át librettóvá Schimmelpfennig jóváhagyásával egy kéthetes hajóút alatt, az angol változatot — amelyet a miskolci bemutatón is hallhattunk — és a szöveg zenéhez való prozódiai hozzáigazítását pedig Vajda Gergely készítette. A végeredmény egy kilencvenperces darab, amely az eredeti negyvenöt helyett huszonkét jelenetből és három részből áll. A történet — mint ahogy arra maga a szerző is felhívta a figyelmet[4] — mintha egy film képkockáiként bontakozna ki a szemünk előtt. Egy prózai színház esetében kevésbé vagy egyáltalán nem lehet megoldani olyan hirtelen jelenetváltásokat, amelyek alapvetően adottak egy film esetében, a zene viszont képes elősegíteni a filmszerű élményt. Talán ezért is tűnik először kicsit töredezettnek a szövegkönyv, ha azonban közelebbről szemügyre vesszük, látszik, hogy egy több szálon futó történetről van szól, s az epizódok bár külön-külön is értelmesek, a végén kiderül, minden összefügg mindennel. A fő cselekményszál a Németországban illegalitásban élő kínai fiú — The little one az angol szövegkönyv szerint — története, aki egy thai–kínai–vietnámi étterem konyhájában dolgozik. Elkezdi a fogát fájlalni, de mivel névtelenül, egészségbiztosítás nélkül alkalmazzák, és pénze sincsen, nem marad más választás, mint ott helyben kihúzni a rossz fogat. Az amatőr kezelés azonban rosszul sül el, s a fiú elvérzik a konyhában. Testét a falon függő, aranysárkányt ábrázoló szőnyegbe csavarva dobják a folyóba, ahol a fiú teste és lelke megkezdi kétéves hazaútját Kínába. Ezt az elbeszélést szakítja félbe nagyjából minden második jelenetben néhány kisebb életkép: a véletlenül teherbe esett lány, akinek barátja nem fogadja el közös életük ezen fordulatát; a tücsök és a hangya tanmeséje, amely a fiú prostitúcióba kényszerített lánytestvérének kálváriáját mondja el; az étterem vendégeiként feltűnő két légiutas-kísérő, akik tányérukban rálelnek a beteg fogra; vagy a lány nagyapjának története. A téma kétségtelenül mindig aktuális, s e kisebb miniepizódok még több kérdést vetnek fel megmutatva a migráció és illegalitás kérdésének összetettségét.

A szerepeket tehát összesen öt énekesre, egy szopránra, egy mezzo-szopránra, két tenorra és egy baritonra osztották ki. Minden énekesnek van a partitúra szerint egy kiemelt identitása, mely nemére és életkorára vonatkozik. Ezen minőségükben narrátori szerepben lépnek fel, kommentálják, elmesélik a történéseket. Emellett vannak konkrét szerepek is: a főszerep a fiatal nőé, aki a kicsit játssza, s talán éppen kitüntetettsége miatt, ennek az énekesnek — akit a miskolci előadáson Einat Aronstein alakított — több bőrbe nem is kell bújnia. A fiatal izraeli szopránénekesnő színrelépésének első pillanatától kezdve képes volt együttérzést ébreszteni a közönségben, amihez nem csak hibátlanul megformált énekszólama, de színészi alakítása is hozzájárult. Személyes kedvencem a szereplők közül mégis talán Meláth Andrea alakítása volt, aki a hatvan fölötti nő szerepében az öreg szakácsnőt, a teherbe esett unokát, a hangyát, vagyis Hansot, a bolttulajdonost, aki lányokat futtat, és a kínai anyát alakította. Magabiztos mezzója rendkívül szellemes előadással párosult, így képes volt akár az előzőhöz képest tökéletesen ellentétes karakterbe is átvedleni fél perc alatt. Szintén összetett szerep jutott Andrew Mackenzie-Wicksnek, aki fiatal férfiként egy ázsiait, a pincérnőt, a nagyapát, a tücsköt és a kínai nagybácsit alakította. E szerepek közül az egyik leghumorosabb — bár énekszólamot nem kapott — a tücsök volt, amely éppen emiatt vált végül egyben a legtragikusabbá is. A hatvan fölötti férfi szerepét a színészként is aktív Daniel Norman kapta, s egy ázsiait, Evát, a barna hajú stewardesst, az unoka barátját és a kínai apát énekelte. A társulat másik magyar tagja, Mikecz Kornél csupán három szerepet kapott — egy ázsiai nő, Inga, a szőke stewardess és egy kínai nagybácsi —, cserébe a darab egyik kulcsjelenete neki jutott: Inga, akiből barátnőjével ellentétben nem undort váltott ki a véres fog megtalálása levesében, hanem egy különös érzést, miszerint a fognak jelentősége van. A híd szélén áll tanácstalanul, végül a folyóba hajítja a fogat, ugyanoda, ahová a kínai fiú testét dobták. Ezzel a képpel zárul az opera, különös módon egy látszólag jelentéktelen szereplővel, aki mégis az egyedüli valódi együttérzést mutató karakter.



Mindebből már kiderült, hogy a szerepek neme és hangfaja egyáltalán nem számít, mondhatni véletlenszerű, ki mit énekel — sokkal inkább a kontrasztok, az emberi érzések szembeállítása lehetett a vezérelv a „szereposztáskor". Persze nem példa nélküli az eset Eötvös életművén belül sem: A *Három nővér*ben például a női szerepek mindegyikét kontratenor énekes játssza. Erre utal is Eötvös *Az aranysárkány* londoni bemutatójának botránya, illetve elmaradása kapcsán, ahol azért mondták le az utolsó pillanatban a premiert, mert egyetlen ázsiai sem volt az énekesek közt. „Kíváncsi vagyok, mit kezdtek volna azzal, amikor a *Három nővér* Natasáját afroamerikai férfi játszotta, aki koloratúrát énekelt?"[5] — tette fel az elméleti kérdést akkor a zeneszerző, aki vezetői alkalmatlanságnak találta, hogy végül kihátrált az operaház a produkcióból. S valóban, maga a felvetés is értelmetlen egy olyan opera kapcsán, amely még csak kísérletet sem tesz bármilyen jellegű politikai állásfoglalásra, s a rasszizmus vádja is kizárt, hogy felmerüljön. Mind a színdarab, mind az opera kapcsán fontos leszögeznünk tehát, hogy nem egy konkrét jelenséget, inkább korunk nagy problémáit, az illegalitást, a külföldre kényszerülést, a kiszolgáltatottságot, a modern kori rabszolgaságot, vagyis összefoglalóan, Eötvös szavát idézve,[6] az emberi magatartást vizsgálja.

Az érzések, cselekedetek mögötti indítékok kifejezésében nagy segítséget jelent a színpadon elhelyezkedő tizenhat tagú kamarazenekar. A művet Eötvös alapvetően utazó produkciónak szánta,[7] ez indokolja a zenészek kis számát és a viszonylag egyszerű díszletet és jelmezeket is. Mindez nem jelenti, hogy a zenekar hangzása vékony vagy egyhangú lenne, ellenkezőleg. Az opera ázsiai témája a hangszerek terén nyer igazi jelentőséget: a ha-

[4] *Uo.*

[5] Csepelyi Adrienn: *Eötvös Péter: tartozom ennyivel a nyelvnek*, Népszava, 2018. jan. 30.; elérhető: https://nepszava.hu/1151467_eotvos-peter-tartozom-ennyivel-a-nyelvnek.

[6] Csörnök Mariann: *„Az emberi magatartás érdekes"*. Az Aranysárkány — *az Eötvös-opera Magyarországon először az operafesztiválon* = Bartók Plusz Operafesztivál műsorfüzet, Miskolci operafesztivál Nonprofit Kft., 2019, 14.

[7] Németh Marcell: *Dzsessz és székely zene, ez vagyok én — interjú Eötvös Péter zeneszerző, karmesterrel*, Lángoló gitárok, 2014. január, 20.; elérhető: https://langologitarok.blog.hu/2014/01/20/dzsessz_es_szekely_zene_ez_vagyok_en_interju_eotvos_peter_zeneszerzo_karmesterrel.



gyományos nyugati hangszerek mellett olyan ázsiai instrumentumok is szerepelnek a partitúrában, mint a tibeti cintányér, a kínai glissando gong vagy a bambuszból készült guiro, a történet hétköznapiságát és a helyszínt pedig az egyszerű konyhai eszközök adják: feles-, boros- és söröspoharak, wok-fémkanállal vagy egy vágódeszka, amelyeken olykor az énekeseknek kell játszaniuk. Mindezen túl egyéb szerep is jut a zenekarnak: időről időre előadói utasítás szerint puhán be kell jelenteniük a szüneteket (pause, short pause, long pause), amely nagyban hozzájárul az egész opera tragikomikus hangvételéhez. Ezt a rendkívül összetett, színészi játékkal is már-már felérő feladatot ezúttal az Israel Contemporary Players kapta meg, amelynek nem mellesleg művészeti vezetője, Dan Yuhas is miskolci születésű, s amelyet ezúttal Nagy Zsolt vezényelt. A zenekar szerepe, bár másodlagosnak tűnhet, valójában sokkal nagyobb, mint amit tudatosan fel tudna a hallgató fogni: atmoszférát teremtenek, érzelmeket tolmácsolnak, jelzik a nüansznyi, mégis lényeges váltásokat, snitteket. Az Israel Contemporary Players játékosai ezt a feladatot maradéktalanul teljesítették, szinte együtt lélegzett velük a közönség, így nem csoda, hogy talán a legnagyobb elismerést is ők kapták az opera végén. Az énekes és hangszeres gárda egyébként még egy előadáson játszott együtt Tel-Avivban, feltehetően ez is hozzájárult a gördülékeny interpretációhoz. A rendező Bruno Berger Gorski volt, aki éppen azért remekelt, mert nem akart többet hozzátenni, mint amit a szövegkönyv és partitúra sugallt.

Eötvös legtöbb operájában felfedezhető a humor és a komoly témák keveredése, így most is a látszólag könnyed hangvétel mögött hihetetlen mélységek bújnak meg. „A tragikomikus darabok a legszebbek”[8] — mondja Eötvös. Ennek eredményeképpen néha az ember nem biztos benne, hogy illik-e éppen nevetni, mert a legviccesebb pillanatokat olykor egészen meghökkentő groteszk, borzalmas dolgok követik ugyanolyan könnyed hangvétellel elmondva, mint az előzőleg elhangzottakat. Ilyen volt például a tücsök kissé jazzes, kifejezetten szórakoztató tánca, amelyre Hans kényszerítette a kínai lányt. Neve egyébként csak a német/európai szereplőknek volt, az operában ezzel is jelezve a bevándorlók kötéltáncon egyensúlyozó sorsát, névtelenségét. Talán a fesztivál alapvetően népszerű műsorpolitikájának köszönhetően e végletekig elmenő groteszk humor a közönség egyes tagjait távozásra késztette, amely számomra szimbolikus jelentőséggel is bírt: ahogy a nézők nem bírták elviselni a véres, fekete, szuvas fog naturalisztikus leírását, úgy sokan képtelenek szembenézni a fent említett problémákkal. Mindemellett — úgy vélem — ismét legitimitást nyert Eötvös egyik leggyakoribb művészi eszköze: könnyebb nehéz témákat viccben, zenében elmondani, s könnyebb ennek a befogadása és elfogadása is.

S ha már a befogadásnál tartunk, a darab zenei szempontból is érthető, sőt, nagyon is élvezhető. A zene legtöbb esetben a szöveg szolgálatába áll, így az énekesek gyakori megszólalásmódja a Sprechgesang, vagyis énekbeszéd. A darab ősbemutatóján felirat nélkül, hangosítással énekeltek a művészek, amelynek indokoltságáról a *Paradise reloaded (Lilith)* című operája kapcsán a következőket mondta Eötvös: „Fontos, hogy az énekesek egészen a suttogásig képesek legyenek halkítani éneküket, és legalább ilyen fontos, hogy a néző totális hangtér-élményben részesüljön. Ne legyen probléma a zenekar hangerejének beállításával, hadd szólaljon meg a maga természetes dinamikájában. A nézőt vegyék körül a hangok. Ugyanúgy, mint egy moziban.”[9] Ezúttal ugyan nem volt mikroport az énekeseken, magyar felirat azonban — érthető okokból — igen. A szöveg tisztaságával szerencsére így sem volt probléma, s ez nem csak az énekesek érdeme: Eötvös a kottában rendkívüli precizitással rögzíti, milyen hangot szeretne hallani hatásos, de néha szokatlan eszközökkel. A hatodik jelenetben például Hans és a tücsök vannak a színpadon: az utóbbi, mivel nyáron elhegedülte minden pénzét, segítségért fordul a fösvény boltoshoz, aki táncra bírja és üzletet ajánl neki. A narrátornak, mikor kimondja Hans nevét, meg kell nyomnia az „sz” hangzót, mintha egy kígyóról beszélne — ami nem áll messze a valóságtól. A tücsök a gong hangjával együtt jelenik meg, amely az első, származására utaló jel a darab során. Hans unszolására elkezd táncolni, melyet többek közt egy mikrofonhoz közel megpengetett műanyag fésű hangja kísér, amúgy tücskösen.

Még egy jelenetet mindenképpen ki kell emelnem: a kínai fiú hazatérő énekét, amelyre Eötvös csodálatos monológként[10] utal. Miután a konyhán dolgozók, a fiú akaratlan gyilkosai bedobják testét a folyóba, egy hosszú, kétéves utazás veszi kezdetét. A leírás ismét nagyon naturalista, ennek ellenére valóban csodálatos szöveg. A fiú teste eljut az Északi-tengerbe, elhagyja Norvégiát, Finnországot, Oroszországot, áthalad a Jeges-tengeren, míg végül Japánon keresztül végre megérkezik a hazájába, Kínába. „It was a long way. And I have only lost a tooth” — vonja le a végső konklúziót a fiú. Szólama ezúttal nem énekbeszéd, hanem egy már-már tonális dal, amelyben az egészhangú és pentaton skála is időről időre felcsillan. Ritmikája maximálisan illeszkedik a nyelv ritmusához, amely ismét visszakacsint arra az Eötvös által gyakran szóba hozott témára, mennyire fontos számára a nyelv és a haza kérdése. „Haza — ami a nyelvet és a kultúrát jelenti”[11] — olvassuk a miskolci előadás kapcsán készült beszélgetésben is, melyben hozzáteszi, számára az otthont az jelenti, hogy együtt dolgozhat, beszélgethet a legnagyobb magyar művészekkel.

Az egyik személyes kedvencem, Inga karakteréhez kapcsolódik egy korábbi, első ránézésre kicsit érthetetlen jelenet: egy emlékként tűnik fel Eva és Inga beszélgetése során, mikor éppen az Atlanti-óceán, Gabon, Angola, Gambia és Szenegál felett repültek el, hogy Inga egy csónakot fedezett fel a mélyben, tele emberekkel. E kép talán értelmet nyer egy későbbi, 2016-os Eötvös-mű, az *Alle vittime senza nome* által, amelyet a zeneszerző azoknak az arab és afrikai embereknek az emlékére írt, akik akaratukon kívül túlzsúfolt hajókra kapaszkodtak fel abban a reményben, hogy majd egy boldogabb világba érkezhetnek, de az olasz partok elérése előtt elsüllyedtek a nyílt tengeren.[12] Akár véletlen az egybeesés, akár nem, mindenesetre jó példa a szöveg nagyon finom utalásaira, rejtélyességére is. Végül az opera szintén a szőke légiutas-kísérő hídon játszódó, néma jelenetével és egy, az együttes által bejelentett hosszú szünettel zárul. Long pause — mondják a zenészek, s érdemes magunkban is egy hosszú szünetet tartani, mert amit kilencven percben kaptunk, azon még hetekig fogunk rágódni.



Librettó: Roland Schimmelpfennig, a szerző azonos című színdarabja alapján Eötvös Péter

Szereplők:
A fiatal lány (a kicsi) — Einat Aronstein
A 60 fölötti nő (öreg szakácsnő, unoka, a hangya, Hans, a kínai anya) — Meláth Andrea
A fiatal férfi (fiatal ázsiai, a pincérnő, a nagyapa, a tücsök, a kínai nagybácsi) — Andrew Mackenzie-Wicks
A 60 fölötti férfi (egy ázsiai; Éva, a barna stewardess; az unoka barátja; a kínai apa) — Daniel Norman
A férfi (egy ázsiai; Inga, a szőke stewardess; kínai nagybácsi) — Mikecz Kornél

Közreműködik: Israel Contemporary Players
Karmester: Nagy Zsolt
Rendező: Bruno Berger Gorski
Bemutató: 2019. 06. 16. — Miskolci Nemzeti Színház, Nagyszínház

[8] Margot Weber: *Vergnügen süß-sauer. Ein Interview mit Peter Eötvös*, Theater Koblenz, 2018. május 7., elérhető: https://theater-koblenz.de/seitenbuehne/peter-eoetvoes/.

[9] Molnár Szabolcs: *Ádám asszonyai. Eötvös Péter:* Paradise reloaded (Lilith) = Müpa Magazin, IX/1 (2014. január–február), 11.

[10] „wunderbarer Monolog” — Diry, *I. m.*

[11] Csörnök, *„Az emberi magatartás érdekes”*, 14.

[12] „My work has been created in memory of the numerous Arabic and African individuals who unwittingly climbed into overcrowded boats in the hope of arriving in a happier world and sank in the open sea before even reaching the Italian coast.” Eötvös Péter műismertetője saját honlapjáról: http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=138&function=&targetpage=texts&current_menu=compositions_commissions.



NÉMETH Gábor Dávid

A fele más?

A 2019-es Bartók Plusz Operafesztivál második felének áttekintése

Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára*. A fotó a Bartók Plusz Operafesztivál tulajdona.

Közegteremtés — csinálják itt a fesztivált

A Bartók Plusz Operafesztivál megmozgatja Miskolcot. Él a város, hangos a belváros. Több helyszínen sokfajta program: keveredik a közeg, az emberek figyelnek, hallgatnak. Érezni, hogy fesztivál van, tudni róla, akkor is, ha nem konkrétan valamelyik rendezvény miatt jár arra az ember.

Fontos a legelején kihangsúlyoznom, hogy jelen írás a fesztivál második feléről szól, és arra vállalkozik, hogy *A kékszakállú herceg* vára, a *Nora* és a *Parasztbecsület* című előadások rövid elemzése mellett egy átfogóbb képet is adjon az eseményről.

A szervezők felhívják a figyelmet, hogy egy friss, progreszszív fesztiválként céljuk az operahagyomány, s nyilván kiemelten a bartóki életmű megőrzése és ápolása. Az, hogy a gyakorlatban mit jelent ennek a két pólusnak az egyidejűsége, nem feltétlenül egyértelmű. Bősze Ádám az utolsó estén elmondta, hogy a fesztiválon játszott, a már nem élő és az élő zeneszerzők aránya 11:7. Ez az arány azt kívánja mutatni, hogy mennyire fontos a fesztivál szervezőinek a kortárs zene. Emellett mégis azt gondolom, hogy a korszerű tendenciák és a friss, fiatalos hozzáállás nem az előadások fényében válik igazzá, hanem a fesztivál működése kapcsán.

Az (általam látott) előadások ugyanis távol állnak a kortárs opera vállalásaitól, irányaitól, lehetőségeitől és tendenciáitól. Alighanem a fesztivál közönsége inkább olyanokból tevődik össze, akik élvezik a már ismert formákat, ahol a már bevált működést nem borítja meg semmi. Ennek okai nyilván túlnőnek a fesztiválon. A nézők nagy része az idősebb generációkhoz tartozik, de tegyük hozzá, a fiatalok is jelen vannak azért, még ha többségük nem is feltétlenül az esti főprogramokon vesz részt. Ezen a ponton mutatkozik meg a fesztivál legfőbb erénye, frissessége, fiatalossága: változatosságában, mert nem csak operákat láthatnak az érdeklődők a különböző helyszíneken (pl. klasszikus és jazz találkozása a Sárik Péter Trió jóvoltából, de volt zenei stand up is, illetve rengeteg koncert, jazz, swing, táncházak stb). S mindemellett lehet hallani bordalokat, hárfajátékot, kórust, lehet látni balettot és báboperát. A főutcán pedig zongora gurul, adja a ritmust, diktálja a lépést, nem sajnálja a dallamot.

Mi a tét? — A kékszakállú herceg vára

A kékszakállú herceg vára egy sokak számára ismert, kulturálisan túlterhelt opera, mondjuk úgy: klasszikus. S ráadásul a fesztivál visszatérő, központi darabja, névadójának műve. Nehéz kibújni olyan prekoncepciók hatása alól, amelyek arra irányulnak, mit fognak kezdeni a „klasszikusságnak", a „központiságnak" a terhével (vagy éppen előnyével?).

Balázs Béla szövegkönyvének tulajdonképpen nincs cselekménye. S a színházi jelrendszer felől vizsgálva (már csak műfaját tekintve is) a zene (legalább) egyenértékű társává válik a szövegnek. Érdemes itt említeni Hans-Thies Lehmann *posztdramatikus színház* fogalmát, amelynek egyik alapja, hogy a dramatikus szöveg csak egy része az előadásnak, nem a központi, domináns eleme. Az előadás egyik tétje lehetne azt körüljárni, hogy mit tudunk kezdeni azzal a tapasztalattal, hogy az életünk nem írható le drámai fejlődésként. Megkérdőjeleződött a nyelvi közlésbe vetett hit, a nyelv képessége arra, hogy leírja, rendszerezze a világot. Nemcsak a dráma kidolgozottsága vált hiteltelenné, hanem a lineáris események egymásutánja.

A rendező és egyben karmester Hamar Zsolt a félkörben kettéosztott zenekarból hozta létre a várat, a humán díszlet állandóságának és mozgékonyságának egyidejűsége határozza meg a vár működését. Az énekesek pedig a középen meghagyott folyosón haladtak egyre beljebb, egyre mélyebbre, a vár belsejébe. Palerdi András jelenléte sokkal statikusabb a színpadon, bár a herceg megpróbálkozik néhányszor kitörni a helyzetből, ezeket leszámítva egy helyben figyeli Juditot. Judit (Rost Andrea) gyűri a teret, küzd a várral, hol vadul, hol szelíden, magába roskadva vagy elszántan, félve vagy kajánul. Ha a koncepció alapján azonosítjuk a várat a zenével, esetleg tágabban a művészettel is, párhuzamba állítható az alább tárgyalt, *Nora* című művel, ahol az őszinte szeretet megtalálása a tökéletes zene megírásával (lenne) egyenlő. Mégis úgy tűnik, Kékszakállúnak nemcsak a megváltásra nincs lehetősége, de az úton sem bújhat „kiskapuk" mögé, nincs semmi kapaszkodója, még a művészetben sem.

Kroó György ír arról, hogy Kékszakállú a mohó ifjúság jelképe, egy Don Juan. Ami tegnap hódítás volt, kegyetlen férfidiadal, az mára súlyos, jóvátehetetlen emlékké válik. És aztán a már lenyugodott, otthonra, társra vágyó férfinak szembesülnie kell az emlékezet nem múló képeivel, amelyek megmerevedve őrzik áldozatait, s felmerül benne: nem lesz-e erősebb a múlt a vágyott jövőnél? Ha nem tárja fel a múlt titkait asszonyának, az mindig az őszintétlenség csukott ajtói között fog járni, ha megmutatja, múltja megöli asszonyát, boldogságát. Lehetséges lehet-e eloszlatni a vár homályát, rejtett, félő titkait és kegyetlenségeit valakinek, akinek puszta jelenléte is tovább erősíti azt? Judit az átlagemberek hétköznapi világából jött, és a vasajtó, a külvilág, a problémátlan középszerűség lehetősége még nyitva áll. A nő vallomása végül is megindítja a herceget, amely szerint így szereti őt, sötét, félelmetes ismeretlenségében, titokzatos nagyságában, amely mögött mérhetetlen szenvedést, rideg múltat sejt.



Albin Fries: *Nora*. A fotó a Bartók Plusz Operafesztivál tulajdona.

Vállalja szerelme sorsát, fel akarja deríteni a férfi szomorú lelkét. Csak most csukódik be a vasajtó: Judit elszánta magát. A vár titkos rejtekei, a vasajtók sorra megnyílnak a nő követelése előtt. Mindegyik egyre többet tár fel a férfiból, de ez egyre nagyobb terheket is jelent.[1]

„Mozart, Verdi, Wagner nőalakjai, Palmina, Erzsébet, Desdemona, Izolda eszmények voltak és azok is maradtak életük, sorsuk minden órájában. Judit nem ilyen értelemben hősnő. Benne nem a humanista művészet női ideálja, nem a testi és lelki szépség harmóniája testesül meg, hanem a népi képzeletvilág reális, földi nője. Ő Éva, aki enged a kígyó csábításának, a »mindent tudni« ösztönös vágyának; az ő szerelmét a szenvedély kétellyel, féltékenységgel, gyűlölettel is besározhatja. Az ártatlan nőből beszennyezett, már-már démoni nőalak lesz."[2]

Másik oldalról azt láthatjuk, mintha a feleséggyilkosból férfiideál válna. Az otthonosság élményétől való megfosztottság dinamikája tompítja korábbi rémtetteit. Kérdés, el tudjuk-e hinni, hogy ebben az esetben tényleg valamiféle „tiszta" szerelemről van szó. A herceg kívülről, Judit szemével néz magára, a várára. Kékszakállú akár a plessneri „excentrikus helyzet" értelmében is vizsgálja önmagát: „Az ember azért néz szembe önmagával (vagyis valaki mással), hogy idegenként olyan képet rajzoljon önmagáról, amire így egy másik ember szemével reflektálhat, illetve más szemében reflektáltan látja önmagát. Képes elhatárolódni és távolságot tartani önmagától, és saját cselekvését, viselkedését egy másik ember cselekvéseként és viselkedéseként figyelheti és szemlélheti".[3] Ilyen értelemben, ha egy egységként tekintünk Kékszakállúra és Juditra, bukásuk és felemelkedésük közös, még ha ennek iránya ellentétes is.

[1] Kroó György: *Bartók Béla színpadi művei*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962, 30–31.
[2] *Uo.*, 71.
[3] Erika Fischer-Licthe: *A dráma története*, ford.: Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 9.


Albin Fries: *Nora*. A fotó a Bartók Plusz Operafesztivál tulajdona.

Az előadás dinamikáját a cselekvés képességének és a természetes tehetetlenség állapotainak váltása, összefonódása hozza létre, illetve ahogy ez a kitettségtől, bátortalanságtól, boldogtalanságtól, félelemtől, magánytól egy természetellenes tehetetlenséggé válik. Talán az egymásra mutogatásból, menekülésből felépített falak tényleg leomlanak, a kérdés, amelyre már nekünk kell válaszolni, az, hogy hogyan tovább. Az „én" függővé van téve a „te"-től, ezen a „te"-n keresztül történik az „én" megteremtése. Ez a világtól való elidegenedés kompenzációjának a vágya. Mindig lelepleződés, mindig inkább a vágy, és nem a valóság. Valami hiányát leplezik le.

Az előadás végigviszi a maga által felállított rendszert, pontosan és következetesen, de nagyobb, érdekesebb téttel bíró vállalások nélkül. A zenekar és az énekesek megtették a dolgukat, a közönség jól szórakozhatott, de nem forgatták fel a nézőket, senki nem zökkent ki arról a bizonyos komfortos helyről.

Véletlenül pont most, pont itt — Albin Fries: Nora

Albin Fries *Nora* című műve a Bartók Plusz Operafesztivál tavalyi operaíró-versenyének győztese. A szerző interjúiban fejezi ki ellenérzéseit az atonális zenével szemben, s saját stílusának a késő romantika világát vallja. Célja egyértelműen olyan zene megírása volt, amely önmagában, a színháztól függetlenül is élvezhető. S az is kiderül, hogy a színpadon sem tartja bajnak, ha a zene a hangsúlyosabb.[4] „Az volt a tervem, hogy operámmal ellenpontozzam napjaink intellektuális zenedrámáit, és újra a szerelemről írjak egy operát. Szándékosan választottam érzelmes librettót. Zenei stílusom a tonális késői romantika, ez a történet is 1890 és 1910 között játszódik."[5]

Ha a zeneszerző szándéka felől közelítünk az operához, tulajdonképpen sikeresnek mondható a végeredmény, hiszen saját vállalásait teljesítette. A befogadói oldalról azonban kevésbé működik az előadás.

A történet főszereplője egy zeneszerző, Sonnenfels, aki egész életében keresi „a Dallamot", amelynek tökéletes kifejezéséhez a szerelemnek valamiféle tiszta megtapasztalása szükséges. Sonnenfelsnek nem volt lehetősége találkoznia lányával egészen idősebb koráig. Ám amikor ez a találkozás bekövetkezik, a szerelem emlékének és az apai érzéseknek a találkozásából megszületik a tökéletes dallam, ám mielőtt lekottázhatná vagy eljátszhatná azt, meghal.

Bár a librettó darabos, kivonatos, a montázstechnikában rejlő narratív stratégiák az észlelés azon rendjét forgathatnák fel, amely a látottakat és hallottakat egy dramatikus alakra, egy fiktív világra vagy egy szimbolikus rendre akarná vonatkoztatni.[6] Ehelyett véletlenszerű, szappanoperákat idéző, esetleges szituációkat látunk, például Sonnenfels mesél egy barátjának Noráról és a szerelmükről, s rögtön utána véletlenül belebotlanak Nora lányába. Felületesek a helyzetek, és a szereplők belső motivációi sincsenek kibontva, így a végkifejlet súlytalan marad. A harmonikus dallamvezetés, a fejlődéstörténet nem vezet katarzishoz, bármennyire görcsösen próbálkozik is. A sorsszerűség erőltetetté válik a hihetetlen, önkényes fordulatoktól. A közérthetőség vágya giccsbe fullad.

Sylwia Olszynska, aki Norát és az ő lányát is játssza, erősebb és működőképesebb színpadi jelenlétet nyújt, és nem csak a szerepkettőzés miatt. Érzékeny, érdekes apró gesztusokat is láthatunk tőle éneklés közben. Tovább erősíti a női szekciót a könnyen kapható nők csoportja, akik a zeneszerzőt próbálják elcsábítani, ám ő kitartóan magába roskad az igaz szerelem hiányát gyászolva. Pedro Velazquez Diaz jelenléte leginkább magára az éneklésre koncentrál, így nem igazán látjuk a kereső, gyötrődő, magányos és alkotói válságban lévő férfit.

Olyan, mintha ez az ember egy folyamatos határhelyzetben élne, és megrekedt volna az átmenetben. Van Gennep holland antropológus az átmenet rítusait olyan válsághelyzeteknek tekinti, amelyeknek hatására megváltozik az ember addigi életformája, és amelyektől elválaszthatatlan a régi identitás feladása és egy új elsajátítása. De ez a válsághelyzet megmarad, kitart, nincs átlendülés. A hiányból lesz önazonosság. A vágyakozás története veszi át az életének történetét. Nem az a probléma, hogy a szavak képtelenek az értelem megragadására, hanem hogy ez a mögöttes értelem már nem is létezik.

A rendezés nem lép túl az ábrázoláson. Egy rövid ideig úgy tűnik, hogy vetítések fognak új regisztereket nyitni az előadásban, ami egy lehetőség lenne, nyitás a kortárs tendenciákra, de az intermedialitás megreked funkciótlan díszletelemként. (Tonális) operakedvelők minden bizonnyal örömmel hallgathatják majd cd-ről Albin Fries zenéjét, de előadásként a *Nora* nem tudta megállni a helyét.

[4] Méhes László: *„Innováció helyett inspiráció" — Albin Fries, az operaverseny győztese*, operafesztival.hu, 2019. június 18.; elérhető: https://operafesztival.hu/index.php/hu/aktualis/2350-innovacio-helyett-inspiracio-albin-fries-az-operaverseny-gyoztese.
[5] *Uo.*
[6] Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011, 191.

It's Man's Man's Man's World — Parasztbecsület

Pietro Mascagni *Parasztbecsület* című művét a Sonzogno hangjegykiadó vállalat egyfelvonásos dalműre meghirdetett pályázatára írta. Bár Mascagni még névtelen zeneszerzőnek számított akkoriban, megnyerte a pályázatot. 1890. május 17-én mutatták be a *Parasztbecsület*et Rómában, s fél évvel később Magyarországon is.[7]

A miskolci Bartók Plusz Operafesztiválon hosszú évek óta hagyomány, hogy egy-egy előadást „kivisznek az utcára", azaz szabadtéri produkciókat, a város különböző helyszínein zajló előadásokat is bemutatnak. Így lett a színrevitel alapkoncepciója egy helyspecifikus előadás létrehozása, a *Parasztbecsület*et a Kálvária-dombon játszották. Csák Balázs így írt az előadásról: „Ahhoz, hogy ezt a tágas teret tényleg betöltsék, nagy létszámú kórusra volt szükség, ami ezúttal a Miskolci Nemzeti Színház kibővített Énekkarából, a miskolci kórusokból összeállt Fesztiválkórusból és a dél-koreai Asan Civic Choir-ből állt. A rendező igazi showműsort kreált, a különleges színtér olyan látványos megoldásra is lehetőséget adott, mint például hogy Alfio, a fuvaros ezúttal valóban kétlovas fogaton érkezzen haza."[8] Ez a „showműsor" határozottan vásári jelleget kölcsönzött az előadásnak, a hosszú táncos, szekeres tömegjelenetek megmaradtak funkciótlan mutogatásnak: ha már van fogatunk, használjuk.

A mű története egy szicíliai faluban játszódik 1880-ban, húsvét vasárnapján. A fiatal parasztlegényt, Turridut behívták katonának, s kedvese, Lola nem várta meg, míg visszatér, új párt talált magának, Alfiót. S bár miután Turridu a leszerelést követően visszatért, ő is új lánynak, Santuzzának udvarolt, végül mégsem tudott fennmaradni az „új rend", s ez viszályokhoz vezetett. Csicsás virtushoz. Izzadós keménységhez. Sötét döfésekhez. Mintha a nő egy kölcsönös magánjogi viszony tárgya lenne. A szerelem és a vallás összetartozásáról a helyi pap külön beszélt az előadás előtt. A probléma az, hogy az előadás ehhez egy olyan értékrendet mutat, amellyel nehéz azonosulni. A szakrális helyszín eleve indokolatlanná teszi a hatalmas, fehéren világító díszletkeresztet, s a túlhangsúlyozás különösen bántó annak fényében, hogy a rendezés a Santuzzát fizikailag is bántalmazó Turridutot emeli fel romantikus hősnek. Pedig a történet viszonyrendszere árnyaltabb helyzetek, emberi működések bemutatására is lehetőséget adna. Ilyen például a Turridut anyja, Lucia és Santuzza közti viszony. Mit jelenthet Luciának fia viselkedése? Tudja valójában, hova fog vezetni ez a konfliktus? Nézheti fia érdekeit, ha azok a halálhoz vezetik?

Érdemes belegondolni a történet egy másik aspektusába. A *Parasztbecsület* szövegét Giovanni Verga írta, aki az európai irodalom realista mozgalmához csatlakozott, és művei jelentős részében az egyszerű, dolgozó emberek életét ábrázolja. „Gyakran felderengenek műveiben a még feudális Itália csökevényként fennmaradt elemei."[9] Az 1800-as évek második felének operáiban többször központi téma, hogy alacsony származású emberek hogyan tarthatnak számot tragikus sorsra (gondoljunk például Verdi *La Traviata*jára). Mascagninak is visszatérő kiindulópontja volt ez a probléma, olyannyira, hogy nevéhez tapadt a zenetörténetben a „verismo" stílusa. „A verismo mintegy túlságba hajtja a valóság ábrázolását. Szinte keresi azokat az elemeket, melyek az élet kemény harcára, áldáz küzdelmére s az emberi ösztönök zabolátlan erejére mutatnak. Egyoldalú tehát. Nem az élet teljességét fogja át, csupán annak egy különös részletét. A színpadiasan felfokozott, a hatás kedvéért eltúlzott szenvedélyek végül is a dráma történeti, társadalmi hátterét homályosítják el."[10]

A férfiakat „azok a tettek határozzák meg, amelyek — sokszor lelkileg megsemmisítve a többieket — önnön vágyaik és cselekvésük puszta tárgyává alacsonyítják őket. Ezzel a »tett« nem szabad és önrendelkező cselekvés, hanem érzelmek által vezérelt, brutális erőszak eredményeként jelenik meg."[11] Összességében azt mondhatjuk, hogy egy átgondolt rendezői koncepció a homályosságból és egyoldalúságból kihámozhatna releváns, ma is aktuális egyéni és társadalmi problémákat, de ebben az esetben inkább a mulatozáson volt a hangsúly. És igen, még fogat is volt.

Jövőre kerek

Jövőre kikerekedik a fesztivál, de már most nagykorú, s ez látszik: olajozott, ismert. S bár az előadások (egy része legalábbis) még nem elég bátor, a lehetőség megvan az újra, az izgalmasra. Jó, hogy van a Bartók Plusz Operafesztivál, jó, hogy Miskolcon van.

A hetet lezáró Három Tenor Gálán többek között Verdi, Puccini, Csajkovszkij, Strauss operáiból hallottunk részleteket. Sokszoros vissza-taps, zengő közönség, beszélgetések, nevetések, mindenki ki az éjszakába. S jövőre vissza.


Pietro Mascagni: *Parasztbecsület*.
A fotó a Bartók Plusz Operafesztivál tulajdona.

[7] Balassa Imre: *Leoncavallo:* Bajazzók. *Mascagni:* Parasztbecsület, Zeneműkiadó, Budapest, 1953, 6.
[8] Csák Balázs: A „Parasztbecsület" a Kálvária-dombon, operaportal.hu; elérhető: http://operaportal.hu/operaelet/itthon/item/41268-a-%E2%80%9Eparasztbecs%C3%Bclet%E2%80%9D-a-k%C3%A1lv%C3%A1ria-dombon.
[9] Balassa Imre, *I. m.*, 7.
[10] *Uo.*, 7–8.
[11] Erika Fischer-Lichte, *I. m.*, 375.

KUSTOS Júlia

Test, trauma, társadalom, történelem

(Földes Györgyi: Test — szöveg — test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban. Kalligram, 2018; Takács Miklós: Sebek és szavak. Traumakultúra, traumairodalom. Kalligram, 2018)

Két nagyon pontos, összeszedett és a magyar nyelven írt irodalomtudományos szakirodalmat, azon belül is elsősorban a korporális narratológiát, valamint a trauma kulturális és irodalmi vonatkozásait bővítő és árnyaló könyv jelent meg 2018-ban. Ezek Földes Györgyi *Test — szöveg — test* és Takács Miklós *Sebek és szavak* című munkái, melyeket később önállóan is tárgyalok, azonban elsőként a két kötet együttes megjelenéséről (különösen, mert egy kiadó, a Kalligram adta ki), azoknak útkijelöléséről és az általuk képviselt irányvonalról szólok. A címben feltüntetett négy kulcsszó (azon túl, hogy frappánsan alliterálnak) a legfontosabb szövegszervező elemek, mivel Földes és Takács tanulmányainak kiindulási pontjai rendszerint ezek köré a fogalmak köré szerveződnek.

A két kötet más-más utakon és megközelítések révén, de hangsúlyozottan az irodalmi szöveg és az individuum közti kapcsolatok feltárásának szenteli magát többek közt a kultúrtörténet és kultúratudomány, a történelemtudomány, a pszichoanalitika, a feminista irodalomkritika tükrében. A szépirodalom az individuális és a kollektív trauma szemszögéből összekötő kapocs. A korporális narratológia felől közelítve a test a szövegszervezés fókusza. A kulturális trauma erős identitásképző funkcióval jár: az élmény pedig a test médiumától elszakadva akar egy másik médiumon keresztül „testet váltani", „testet ölteni", s ennek köszönhetően kerül feldolgozásra. A test hordozóként, viszonyítási pontként, a szöveg origójaként szerepel, narratívája elszakíthatatlan másságától, fogyatékosságától, marginalizáltságától, a textus szexualitásától (vagy: a szexus textualitásától). A fentebb kiemelt gondolatok a kötetek bizonyos szövegeinek kiindulópontjai, szándékoltan esetleges kiragadásukkal arra szeretnék rávilágítani, milyen komplex és ígéretes párbeszédbe tudnának akár lépni egymással az egyes tanulmányok megközelítésmódjai, tézisei és a szövegek egyéni célkitűzései.

A két, egymással jól rezonáló tanulmánykötet kvázi egy időben történő megjelenése több dolgot is jelez. Elsőként azt, hogy a traumatikus történelmi eseményekkel/állapotokkal (a több helyen tematizált holokauszt, valamint '56 és az azt követő társadalmi berendezkedés) való szembenézésre végre megérett az idő — saját szókincséből merítve: a feldolgozás egy metareflexív fázisába érkezett. Másodszorra: hogy az elméleti és filozófiai iskolák termékeny működésmódjukkal ahhoz a stációhoz érkeztek, ahol a nem bölcsőnek számító nyelvi és kulturális területen is készen áll az irodalomtudomány több, tematikus kötetnyi anyagot az irodalom- és kultúratudomány, valamint a filozófia számára közre bocsátani. Harmadszorra: hogy a modernségből kinövő individuum, bármennyire is a világháborúk és a globalizáció mentén értelmezi magát (ad absurdum normalizált pontokhoz bőrszínét, vallását, nációját, származását, szexuális orientációját), még erősebben jelen van a(z elemzett) szövegekben a saját test mentén írt történelmi reflexió: Földesnél a Galgóczi Erzsébet munkáit tárgyaló „törvényen kívüliség", Földes Jolán és Agota Kristof szerzői identitásának kérdései, továbbá az általuk alkotott narrátorok személyisége, nyelvüknek és származásuknak határvonalai; Takácsnál a *Mrs. Dalloway*-elemzés a szerkesztés és a tükörjáték fontossága, a *Sóvirág*-előadások árnyaltságának tárgyalása, vagy az *Austerlitz* intermedialitásában rejlő traumaközlő — vagy éppen traumát közölni képtelen — nyelvi és képi jelekről szóló rész. Ami pedig jelen kritikában a legfontosabb: hogy az elemzett szövegek ezekben az interpretációs mezőkben valamiféleképpen újra megszületnek, felszabadulnak és aktív útra indulnak, ahol ellentmondásoktól ugyan nem mentes, de annál gazdagabb recepció alakul köröttük.

A kötetekben közös, hogy kérdéseik és feltevéseik szorosan kapcsolódnak a szövegszervező eljárások motivációihoz és módozataihoz. Szövegeik kapcsolatot feltételeznek és bizonyítanak a psziché poszt-traumatikus működésmódjai, illetve a marginalizáltság kiindulópontjai és az irodalmi szöveg szoros olvasatából elősejlő (a szavak szintjén vagy akár a deiktikus elemek vonatkozási tereiként) vagy motivikusan, önmagát tükörjátékokkal exponáló mikró- és makróeljárásai között. Összefüggést teremtenek a szöveg mögött álló narrátor mint individuum pszichéje és önexponáló eljárásai közt, ezt azonban (szerencsére) a tulajdonképpeni szerző életrajzi részleteivel való (felesleges) foglalkozás helyett nagyon alapos elméleti kutatómunkával igyekeznek megoldani.

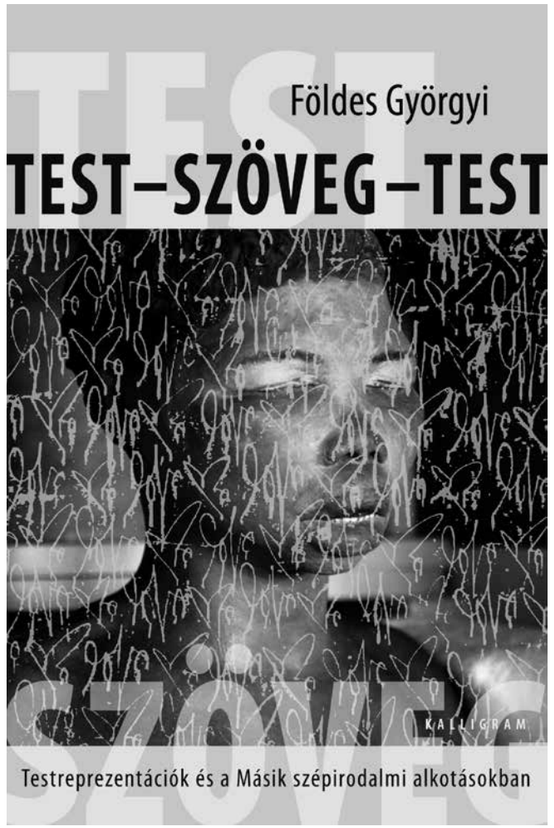
A kötetek szövegeinek nagyszerűsége többek közt abban is rejlik, hogy képesek az irodalomtudomány „elefántcsonttornyából" kimenteni a tárgyalt elméleteket és témákat, és egy olyan gyakorlati elemzés és gondolatmenet tárgyává teszik őket, melyek révén a szövegek interdiszciplináris területre vándorolnak. A kultúratudomány, a pszichológia és az antropológia területeit is bebarangoló szövegek az intermedialitás szempontjait mozgósító határokon elhelyezkedve összetett módon tárgyalják témáikat.

Földes Györgyi harmadik önálló kötetének, A *Test — szöveg — test*nek előszavában iránytűt ad a kötet olvasásához, tisztázza szövegeinek keletkezését, azoknak időbeliségét, a kötetben pedig az egyes címekhez rendelt lábjegyzetek magyarázzák, milyen konferencián hangzottak el, avagy mely kötetben, folyóiratban publikálták őket először. A kötet rendező elve a tematikus válogatás volt. Az első fejezet egy nagyon pontosan megalapozott, tág terekre barangoló, ugyanakkor feszes fókusszal bíró elméleti keretrendszert nyújt, mely lehetőséget biztosít a fontosabb elméleti különbségek artikulálására, az elméleti irányzatok közötti eltérések kiemelésére. Ezt a keretet tematikus blokkok követik, melyek tanulmányai nagyon pontosan illeszkednek a lefektetett elvekhez, s csak néhány esetben tapasztalható redundancia az elméleti bevezetőben már tárgyaltak, illetve a tanulmányban foglaltak közt. A kötet tematikus egységei a következők: *A valahányadik nem*, *A transznacionalitás női aspektusai*, *A zsidó Másik*. Kulcsszavakkal összefoglalva, Földes a testet a feminizmus, a zsidóság, a másság, a marginalitás, az egzotikum, a fogyatékosság (utóbbi kettőnél a freak-show-k kultúrtörténeti vonatkozásainak) tükrében vizsgálja. Az elemzések során Földes válogat a kánonból kimaradt (Lesznai Anna), saját korukban kevéssé értett és vizsgált (Czóbel Minka, Galgóczi Erzsébet), a kortárs recepcióban a testtematikát érintő elemzésekkel már megközelített (Darvasi László, Agota Kristof), avagy még kevéssé olvasott (Marie NDianye) szerzők műveivel foglalkozik. A kötetben az elméleti keret tágassága mellett az időbeliség változatossága is megfigyelhető: Szabó Dezső nőképéig visszanyúlva, majd a kortársakig ívelve építi fel (Csobánka, Darvasi, Turi) a kötetkompozíciót.

Az *A valahányadik nem* című egységben nagyon izgalmas kiindulópontot exponál a nőiséget, „asszonysorsot", női karaktereket mozgató/tematizáló szövegek olvasatához, így próbálja Szabó Dezső nőgyűlöletét egy kultúrtörténeti–korai pszichoanalitikai avantgárd irányzathoz csatolni, Lesznai Anna költészetét és naplóját a metafizikai önéletíráson és a panteizmuson keresztül az „asszonyi lét" és a Werk dichotómiájában olvasni. Továbbá itt található egy, Czóbel Minka *Donna Juanna* című drámájáról írott hiánypótló tanulmány, melyben a doppelgänger alakján át elemzi a kora Európa értékrendjének szimbolikus fiktív alakját, a Don Juant helyettesítő női alakmást, és annak fontosságát. Továbbá itt található Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című regényének olvasata is, melyben a leszbikusság és a társadalmi berendezkedés, a helyes és helytelen (törvényen belüli és kívüli) pszichés–szexuális működésmód fontos kérdései kerülnek elő. A *Szövegbe rejtett harmadik nem* egy korai, de annál kifinomultabb és értőbb kritika Rakovszky mára jócskán kanonizálódó *VS* című regényéről, melyben Földes a testírás, testelmélet kerete felől olvassa a Vay Saroltát/Sándort tematizáló könyvet és annak addigi recepcióját. A Darvasi László történelmi regényeit tárgyaló tanulmány érzékenyen és pontosan ragadja ki az író szövegszervezésének fontos elemeit (szexualitás és test, burjánzó ornamentika, a szereplők egymás és maguk testén keresztül megvalósuló világpercepciója).

A Földes Jolán, Eva Almassy, Agota Kristof és Marie NDiaye regényei köré szerveződő, *A transznacionalitás női aspektusai* című egység változatos fókusszal koncentrál a földrajzi és kulturális határokat átlépő — avagy több területi és kulturális értelemben vett hazával rendelkező — szerző munkásságának különböző nyelvvel és identitással kapcsolatos aspektusaira. Izgalmas megfigyelési pont a nyelvek interferenciájának játéka (az Almassynál használt terminus: a nyelvi ikerség), valamint az identitás kettős megképzettsége és az ikerjáték illuzórikus, mesterien kidolgozott narratívája (Agota Kristof *Trilógia* című regényében).

A kötetet záró, *A zsidó Másik* című fejezetében Földes Spiró *Fogság* című regényét vizsgálja, s szempontjai mentén tisztán kiolvasható, hogy a szerző ebben a szövegben tud a legkiterjedtebben kibontakozni (összevetve az elméleti kerettel), hiszen a Másik, a nomád, a testi fogyatékkal rendelkező, és a zsidó identitás mind benne rejlik Uri karakterében.[1] Így aztán *A Másik utazása* című szöveg egyfajta mesterszonettként áll össze az egész kötet tükrében izgalmas kérdésfelvetéseivel és navigációjával. Az ezt követő *Másod- és harmadgenerációs holokausztrauma femi-*



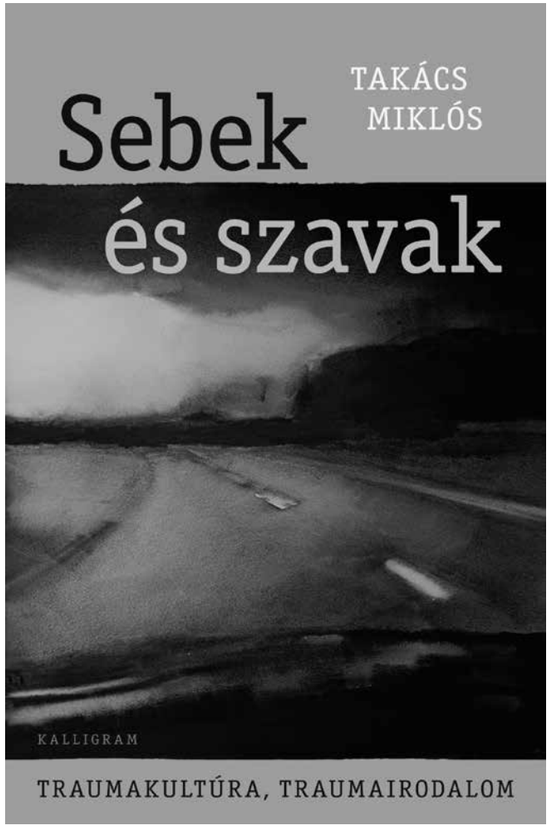
[1] „Hősünk, Uri mint értelmiségi, mint római zsidó, mint (enyhén) fogyatékos testű személy az idegen, a Másik *tökéletes példája*". (Saját kiemelés: K.J., 299)

nista vetületben című tanulmány a zsidóság holokausztttraumájának áttételeződő hatásait vizsgálja, s ehhez idézi Hirsch elméleti keretét a trauma átadhatóságáról, Csobánka Zsuzsa *Majdnem Auschwitz* című családregényét és Turi Tímea *A boldog Kertész* című esszéjéből a szerző saját családján belüli kapcsolódási pontjait a holokauszt-traumához.

Földes átkalibrálja a szerzőről, valamint a narrátor testéről és fizikai viszonyulásairól (a test mint a percepció centrumáról) való gondolkodást. Azokban a tanulmányaiban, melyek kifejezetten e köré csoportosulnak (legerősebben a már említett *A Másik utazása* című tanulmány) a narrátor testét nélkülözhetetlen szöveginterpretációs elemmé teszi — más-más aspektusokból a Galgóczi Erzsébet homoszexualitást tematizáló regényeiben is előtérbe kerül az adott test saját német kívánó vágya, és a *Don/na Juan/na* című tanulmány is kivételes módon rendeződik át a doppelgänger-elméleten keresztül. A kötet szakmai érdemei csaknem kifogásolhatatlanok. Azonban sajnálatos módon a szerkesztői munka (vagy inkább annak hiánya) zavaró réseket hagy. A kötet végéről hiányzó bibliográfia felett még könnyebb lenne elsiklani, viszont a bizonyos szöveghelyeken csonkán álló idézőjelpárok vagy a következetlen hivatkozási rendszer zavaró hibák. A primer szövegek pontos bibliográfiai adatainak hiánya megakaszthatja azt a kutatót, aki a kötet segítségével szeretne valamilyen további munkát végezni egy adott szöveghelyen. Ha ezeket a hiányosságokat a következő kiadás előtt sikerül összegyűjteni, egy „felhasználóbarátabb" második kiadás születhet.

Takács Miklós *Sebek és szavak* című harmadik önálló kötetének olvasását (utólag) úgy vélem, hogy *Kitekintés* című utószavának olvasásával érdemes kezdeni, mivel ott található egy nagyon személyes és szép kommentár azzal kapcsolatban, hogy a kulturális traumák csendje miként hálózza be jelenkorunk mindennapjait: milyen fontos helyek váltak az emlékezet helyévé, majd emléktáblájuk eltűn(tet)ése után jelöletlenségükben beszédes helyekké. A kötet különlegessége olvasatomban az intermedialitás felőli és egy kiforrott interdiszciplináris megközelítésmódban rejlik. A könyv, csakúgy mint a *Test – szöveg – test*, fontos összefoglalója saját témájának, elméleti keretének tárgyalása szép ívet teremt, hiszen az alapvető fogalmak tisztázása mellett alapos munkával tárja fel a kulturális trauma bírálatát, majd az emlékezethely és a generációk közti traumatizáltság folytathatóságával zárul. Takács kötete jól szerkesztett, nem csak a hivatkozások egységessége jellemző rá, de a primer szövegek adataiban és a felhasznált szakirodalom listájában is könnyű kiigazodni.

Földeshez hasonlóan Takács is tág keretrendszert mozgósít, melybe előszeretettel dolgozza bele a művek intermediális működésmódjaival kapcsolatos megfigyeléseit (*Sóvirág*-előadás, *Austerlitz*) és az interkulturalitásban rejlő izgalmas kérdésfeltevéseit (Anne Frank és a nemzeti hovatartozás). A kötet rendezőelve a trauma különböző reprezentációs lehetőségeinek a bemutatása. Az elméleti fejezetet és az Anne Frank-tanulmányt — mely mintegy demonstratív szövegként áll közvetlen az emlékezethely



és kulturális trauma szakirodalmát áttekintő szövegrész után — a *Trauma és…* nagy fejezet követi, melynek tanulmányai mind kiegészítő párjai a nagy címnek. Hogy tudatos gesztus-e a trauma töredezettségének ilyenfajta bevonása a kötetszerkesztésbe, nem reflektált, mindenesetre ez a darabjaira töredezettség szépen összecseng a tárgyalt témával.

A második nagy fejezet tárgyalja a trauma és tanúságtétel kapcsolatát (*Trauma és tanúságtétel*), és Fahidi Éva *Sóvirág*-előadásának bizonyos elemeit — többek közt a tanú és a hallgató testét, a tanú egyediségét és tapasztalatainak általánosíthatóságát — állítja a középpontba, Kováts Judit *Megtagadva* című regényén át a trauma és a traumatizáltság egyik alapkérdését járja körül: az erőszak traumatizáló hatását egyéni és kollektív szinteken (*Trauma és erőszak*). A *Trauma és képiség* című alfejezetben a G. B. Sebald *Austerlitz* című regényéhez adott olvasatában a kísértetiesség (a freudi *unheimlich*) a vezérszál, mely körbelengi a vizualitás szerepét és helyét a kötetben, mint egy múlt idejű esemény rögzítését, mely (a traumatikus működésmóddal egybecsengően) a megörökítés által folyamatos ismétlődésre lesz képes. A szöveg tétjeként tűzi ki annak bizonyítását, hogy Sebald a képek használatával miként tematizálja a trauma ábrázolhatatlanságát. Továbbá a trauma átörökítésének lehetősége („szekunder traumatizáció") is felmerül — ami a Földes-kötet utolsó szövegével összeolvasva — a holokausztttraumák (elszenvedő vs. bűntudattal küzdő német generáció) különböző megközelítései miatt izgalmas kérdéseket vethet fel. Háborúk mentén szerveződik a Cseres Tibor *Hideg napok* című regényével (az 1942-es újvidéki mészárlás története) foglalkozó *Trauma és tettes-emlékezet* című alfejezet. Szintén a háború poszttraumatikus működésmódjának szövegalkotói eljárásaival foglalkozik Takács a *Trauma és narrativitás* című szövegben, mely Móricz *Szegény emberek* című novellájában a traumát mint a traumatizált egyént a társadalomtól és a traumatizáló esemény előtti önmagától izoláló eseményt jelöli ki, a bekövetkezett változásokat pedig a közvetlen környezethez (hozzátartozókhoz) való viszonyban követi nyomon. A *Trauma és gender* ugyancsak a háború egyéni pusztítására fókuszál, azzal a különbséggel, hogy az általános felé mozdítja a perspektívát (Mrs. Dalloway és Septimus tapasztalatainak és érzelmeinek egymásra olvasása). A kötetet két kortárs magyar szerző műve zárja: Nádas Péter *Párhuzamos történetek*ének elemzése a *Trauma és kompozíció* tárgyalásaként kap helyet, Borbély Szilárd *Halotti pompa / Egy gyilkosság mellékszálai* című köteteinek vizsgálata pedig a *Trauma és jog* alfejezetben.

A már említett *Kitekintés* fontos pontja a kötetnek, mivel itt is újra kinyitja saját kérdését: miben rejlik a *Sebek és szavak* fontossága. Itt tág irodalmi diskurzusokat jelöl ki, és utolsó szavaival is erősíti az irodalomtudomány társadalomtudományba és szociálpszichológiába való beépülésének hasznosságát. Takács kérdései és elemzései a háború, a holokauszt és a PTSD működésmódjaira koncentrálnak. Szövegeiben megközelítésmódja az elméleti keretben lefektetettekhez mérten vándorol tanúságtétel, emlékezet és az identitást újra-konstruáló narratívák közt. A kötetről általában elmondható, hogy vagy már egyéni recepciójuk során több szempontból vizsgált szövegekre alkalmazza elméleti keretét, ezzel próbálva újra-/felülírni eddigi interpretációs mezőjüket, avagy ismertetni eddigi olvasataikat (Virgina Woolf, G. B. Sebald, Anne Frank, Móricz Zsigmond, Nádas Péter vizsgált művei), vagy valamilyen okból (még) kevésbé kanonizálódott művek felé fordul (Fahidi Éva, Kováts Judit, Cseres Tibor, Borbély Szilárd művei). Takács elemzései az első szövegcsoportot tekintve olykor nem merészkednek messzebbre, mint a puszta keretbeágyazottság, s így a szövegek tétjei nem mutatnak túl az újratematizálás aktusán. A *Sebek és szavak* nagyszerűsége olvasatomban az elméleti keret alaposságában: a traumakultúra és a traumairodalom történeti áttekintésében, az irányzatok alapos ismertetésében rejlik. Az ezt követő kilenc tanulmány a lefektetett alapok jól átgondolt, illusztratív kiegészítéseként, de akár önállóan helytálló szövegekként is olvashatók.

BARANYÁK Csaba

Szaros-e a csizma?

(Háy János: Kik vagytok ti? Európa, 2019)

Még mondja valaki, hogy hiány van irodalomtörténetekből. Csak az utóbbi három évtized magyar irodalomtörténeti szintéziseit sorolom: Kulcsár Szabó Ernő heves vitákat gerjesztő könyve, *A magyar irodalom története 1945–91*; a Szegedy-Maszák Mihály nevével fémjelzett, szintén élénk szakmai diszkurzust kiváltó sokszerzős vállalkozás, *A magyar irodalom történetei*; a 2011-ben Gintli Tibor főszerkesztésében megjelent *Magyar irodalom*; Grendel Lajostól *A modern magyar irodalom története* (2010, 2019), hogy az Irodalomtudományi Intézet háromkötetesre tervezett, lassan formálódó kézikönyvét, a neospenótot és Szerb Antal 2019-ben újfent piacra dobott *Magyar irodalomtörténet*ét ne is említsem. Ebbe a sorba illeszkedik (?) Háy János *Kik vagytok ti?* (a továbbiakban *Kvt*) című munkája, mely közönségsikere dacára (vagy épp ezért) némileg paradox módon egyszerre látszik megosztani és egyesíteni az irodalmárokat. (Ld. Fűzfa Balázs[1] és Margócsy István[2] recenzióit, Melhardt Gergő kritikáját[3], továbbá Melhardt és Arató László egymással dialógusba lépő Facebook-bejegyzéseit.)

Nevezett összefoglaló munkák dömpingje mintha árnyalná a tézist, miszerint „[a]z irodalomtörténetek vagy a nagy irodalomtörténeti kézikönyvek ma bizonyosan nem az irodalom primer igényeiből származnak".[4] Ha igaz is a lyotard-i alapvetés a nagy elbeszélések lehetetlenségéről, igény ezek szerint mégis mutatkozik az átfogó történeti narratívákra, legfeljebb keserűen vesszük tudomásul: az irodalomtudomány ma sem képes rá, hogy „egyértelműen biztosítsa az irodalomtörténet lehetőségét".[5] Egyáltalán mennyire átfogó Háy műve, vélhetően mi a jelentősége, miért és kik értékelik jó eséllyel nagyra, illetve kiknek lesznek valószínűleg erős fenntartásai, s hogy ezek mifélék — kritikámban ezt igyekszem körüljárni.

[1] Fűzfa Balázs: *Egyszemélyes popzenekarok?*, Élet és Irodalom, 2019. május 31.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2019-05-31/fuzfa-balazs/egyszemelyes-popzenekarok.html.
[2] Margócsy István: *Kisebbségben*, Élet és Irodalom, 2019. május 31.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2019-05-31/margocsy-istvan/kisebbsegben.html.
[3] Melhardt Gergő: *Ellenpélda*, Jelenkor, 2019/7–8, 875–884.
[4] Kulcsár Szabó Ernő: *Az irodalomtörténet(írás) problémája*, Alföld, 2012/3, 36.
[5] Paul de Man: *Olvasás és történelem*, ford.: Nemes Péter, Osiris, Budapest, 2002, 94.

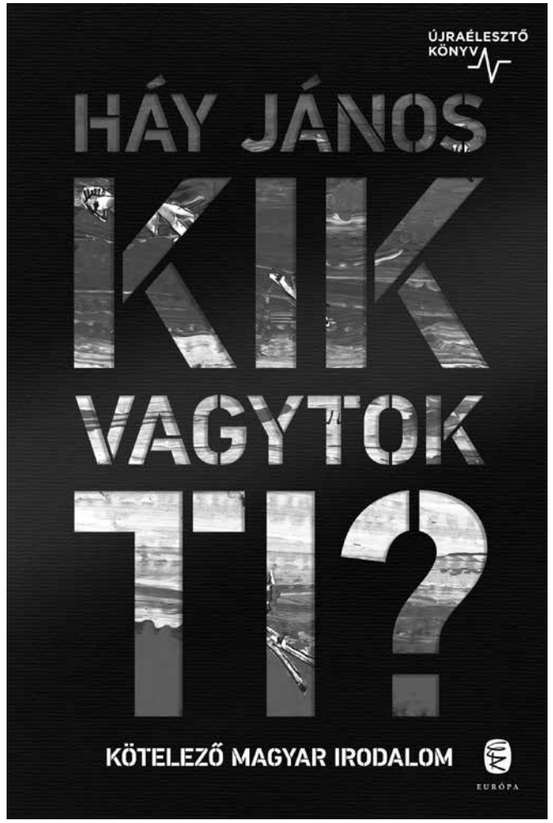
Nem szeretném a történeti áttekintések kapcsán minduntalan kísértő kérdéseket feltenni, hogy X Y miért maradt ki a kötetből, X szerző miért kapott csak pár sort vagy oldalt, Y meg a sokszorosát. Elfogadom, hogy Háy vállaltan szubjektív irodalomtörténetet alkotott, azokról írt, akikről személyes mondanivalója volt. Tette ezt közel 700 oldalon 30 magyar költő, író portréját több-kevesebb alapossággal megfestve Bornemiszától, Balassitól kezdve Petriig és a dalszövegíró Vígh Mihályig. Magyarán nem hozott, nem is hozhatott létre „rendes" irodalomtörténetet. Számtalan interjújából tudjuk, nem a kánont akarta megrengetni, csupán élővé, élőbbé tenni a kultuszukba belemerevedett alkotókat — hús-vér, esendő emberként közelebb hozva őket az olvasóhoz. A kérdés leegyszerűsítve számomra az, hogy miféle olvasókat képes megszólítani a kötet, milyen stratégiát használ ennek érdekében, milyen hatásfokkal teszi ezt.

Amennyiben az irodalmár fő célja nemzeti klasszikusaink szoborrá merevedésének megakadályozása, alighanem megkerülhetetlen az életpályáikat övező tévhitek, mítoszok lebontására tett kísérlet. Ma már világos, hogy a posztstrukturalizmusnak nem sikerült diszkreditálnia a szerzőt, nyilván Háy könyvének sem rovom fel az életrajzi megközelítéseket (túlsúlyukat már inkább). Még akkor sem, ha (Margócsyval, Melhardttal, Aratóval egyetértve) nem hiszem, hogy bármiféle (akárcsak részben) irodalomtörténeti jellegű munka nélkülözheti a vitán felül kanonikus SZÖVEGEK (legalább érintőleges) nyelvi–poétikai, retorikai–stilisztikai megközelítéseit. Mintha feledésbe merült volna a kötet saját intése: „egy alkotó akkor tud igazán pazar gondolatokhoz jutni, amikor konkrét mű kapcsán beszél a művészetről". (523) A *Kvt*-ben *A közelítő tél*ről annyit tudunk meg, hogy nyitányával „el lettünk találva" (71); az *Előszó*ról, hogy „szürreális víziói" vannak (86); az *Ágnes asszony*ról, hogy hatott rá a ponyvairodalom (124); a *Barbárok*ról, hogy „a lelki és egzisztenciális nyomorúságot expresszív erővel rakja fel" (307); a *Pacsirtá*ról mindössze párosros zanzát találunk (425); a „slágerversek" (520) közé sorolt *Ódá*ról és *Eszmélet*ről pusztán annyit, hogy a *Hazám*mal, *A város peremén*nel, a *Külvárosi éj*jel egyetemben a „naggyá levés terheli meg őket" (536), és így tovább. Lássuk be, irodalmi–esztétikai megközelítésnek ez édeskevés, hiszen ennyiből nem derülhet ki, *miért, mitől értékesek vagy értéktelenek* a szóban forgó műalkotások; az odavetett minősítések maximum a Háy által is kárhoztatott publicisztikai szintet hozzák. Ám ha el is fogadom a laikus érdeklődést minden bizonnyal kiszolgáló biografikus alapozást, egy idő után feltűnővé válhat, hogy a kultikusságot nem sikerül maradéktalanul felszámolni. Például Balassival kapcsolatban „minden újabb igazságtevés a korábbi legendák tükrében csillan meg, s nem tudhatjuk […], másutt mennyire őrizzük mi is a legendát" (33); „mégsem tudhatunk sem igaz, sem hamis Petőfi-képet rajzolni, mert […] mindegyik megáll a maga lábán, csak nézőpont kérdése" (97); „Jókairól nehéz pontos leírást adni, hogy valójában ki is az, akit keresünk!" (181); „Mi igaz, mi nem, ki tudja. A sok emlék és a sok interjú sejtelmes homályban tartja a szerző (ti. Pilinszky) életét". (593) De lehet, hogy szándék és megvalósulás ezen antinómiája rejtve marad a célközönség előtt, akik talán olyan humánértelmiségiek, mint történelem- vagy angolszakos barátaim, akiket abszolút hidegen hagytak a jelen recenzióban is felrótt aggályaim, helyette a könyv egyedi stílusát, olvasmányosságát, információgazdagságát emelték ki. Vagy azok a magyartanárok, akik minden esélyt megragadnak a kultúraközvetítésre, ezért nemcsak a szlenges nyelvhasználatban látnak tanítványaik érdeklődését felcsigázandó lehetőséget, de talán az olyan passzusokban is, mint „egy irat szerint lóért vásárolt kurvákat" (34); „szifiliszes alkoholista barom" (282); „a kukkolók megnyalhatják a tíz ujjukat" (320); „fül- és idegtépő csörömpölés" (378); „a vetésforgóban váltakozó nőismerősök". (480) Végre nem a tankönyvízű Balassi, Ady, Móricz, Babits, Szabó Lőrinc…

A továbbiakban a kötetnek (vagyis az ezúttal szépírói szerepében csak marginálisan feltűnő alkotójának) a leggyakoribb előfeltevéseit gyűjtöm csokorba, a professzionális olvasók várható fintorgását előre jelezve. Háy szerint a morális paradigmának „semmi keresnivalója a művészet területén". (135) Sorjáznak a művekbe emelt erényt, erkölcsöt elutasító kijelentések, hiszen „a művészettől idegen mindennemű ideologizálás", „beázalgása az irodalom működésébe általában a legnagyobb kerékkötője a magyar irodalomnak". (397) Alapjaiban méltányolható álláspont, csakhogy az ex cathedra megfogalmazáson túl (Vajon a *Tartuffe*, a *Lear király*, a *Bűn és bűnhődés* vagy az *Iskola* értelmezhető-e a moralitás negligálásával?) a mérce következetlen alkalmazása is zavart okoz. Mert hiába moralizáló mű a *Jónás könyve*, „ennek ellenére ez tűnik Babits munkái közül esztétikailag is a legstabilabbnak". (396) Egy oldalra rá kiderül, művészileg ez mégiscsak bukás volt… Berzsenyi, Vörösmarty, Arany textusainak ideologikusságát nem bocsátja meg Háy, különösen Arannyal szemben kíméletlen. Szerinte a *Toldi*t és a nagykőrösi balladákat is az elvárások, a „nemzetet szolgáló hozzáállás" szülte (131, 133, 141), tudomást sem véve a koncepcióba nem illő *Ágnes asszony*ról, *Bor vitéz*ről vagy a nemzeti költő státuszát megingató *Letészem a lantot* sorairól, *Az elveszett alkotmány*ról és *A nagyidai cigányok*ról. Petőfi agitatív, indulati líráját (117–119) ellenben — költészetet és életvalóságot művészetelméletileg roppant problematikus módon egybeolvasva — mentegeti, és meglepő módon József Attila, Petri esetében sem merül fel a morális vetület. Mondhatjuk, Arany még olcsón megúszta; a *Kvt* Szabó Lőrinc ellen egyenesen vádat emel immorálisnak titulált élete és írásai okán. Ekkor az elmélet szintjén már nincs szó életbeli cselekedetek és művek egymásba csúsztatásáról, a tettek szövegek helyetti megítéléséről: „Kell nekünk azzal foglalkoznunk, hogy valójában mi történt, és ezt hogyan formálta, deformálta a költemény?" (490) Viszont ez esetben miért képezi a vádirat részét Szabó nőkhöz, pénzhez, nácizmushoz való viszonya?

Ideologikusan „nem tudunk világot megközelíteni, csak világértelmezést. A világértelmezések pedig azzal kecsegtetnek, hogy lehetséges a lét mentesítése a lét súlya és traumája alól, pedig nem". (397) Tekintsünk el most az állítás reflektálatlanságától, ugyanis aligha tudjuk *a világot mint olyat* megérteni. Richard Rorty szavaival: „Csak a világ *leírásai* lehetnek igazak vagy hamisak. A világ magában — az ember leíró aktivitása nélkül — nem lehet az."[6] A műalkotás alapjává tett létélmények artikulálásával eljutottunk az író–esztéta már *A gyerek*ből jól ismerhető ars poeticájához, miszerint a műalkotás tétje a lét, nem a szépség. E tételmondatot más-más szavakkal, de a *Kvt* is sokszor ismétli, például: „mennyire fontos, hogy egy alkotó megőrizze a lét mélyebb rétegei iránti figyelmet" (75); „a lét minden jelentős irodalmi mű belső motorja". (376) Nem szerencsés, ha a mű nyelvi kérdéssé válik, mivel az elsősorban valóságkérdés. (109) Magyarán a lét traumatikusságán kívül lényegében minden, a nyelvi vonatkozások is csak a dizájn részét képezik. Erről csupán annyit jegyeznék meg, hogy Petőfi köznyelvi váltását illetően épp Háy hívja fel a figyelmet nyelv és valóság kapcsolódási pontjaira, továbbá a *Harmadnapon* Pilinszkyéről maga is elismeri: „a nyelv határainak szinte laboratóriumi feszegetése" (600) nélkül e költészet nem tudott volna megújulni… A legtöbb elmaraszta-lást e vonatkozásban persze a homo aestheticus Kosztolányi kapja: „minden eszmeiség, akár a morális paradigmák, akár valamiféle szépségidea […] esküdt ellenségei a műalkotásnak" (414); „a versekben szereplő én soha (*sic*!) nem él át direkt érzelmeket. Evidens érzések és érzelmek helyett negédességet vagy érzelgősséget találunk, az emberi lét publicisztikus megfogalmazását". (416) Az „élményszerűség hiánya" (61), a „testetlen műviség" (56), „az emberi lét lényegét, a szellemi működést is meghatározó biológiai mozzanatok" lehasítása (376, 387), a „testrejtés" (608) jó pár költő versein, életművén van még számon kérve, elég elolvasni pár bekezdést Berzsenyi, Vörösmarty, Arany, Babits, Pilinszky költészetéről. Valódi érzelmek helyett marad a szentimentálisnak, nemzetinek mondott „hevület" (57, 77), a „mesterkélt költői hevültség" (416); még a tárgyias nyelvi sűrítés, elhallgatás poétikáját követő kései Pilinszky-líra is „nagyot mondani akarása", „hevültsége" (606) miatt lesz felelősségre vonva. Miközben értem az okfejtés logikáját, nem tisztázódik megnyugtatóan előttem, mit gondoljak az *evidens, valódi* érzelmekről? A testi–lelki szenvedés, a halálfélelem minek számít? Vagy hiábavaló keresni az elmúlás gyötrelmeit a *Februári óda,* az *Ének a semmiről*, a *Balázsolás* soraiban? És tényleg nélkülözi a biológiai mozzanatokat a *Szerenád* vagy az *Énekek éneke*?

A kötet alkotáslélektani, kritika- és elméletellenes eszmefuttatásai („[a]z önteltnek is nézhető hit nélkül, hogy én vagyok képes megragadni a világot, rajtam keresztül mutatkozik meg a mindenség, e nélkül a hit nélkül nincs alkotás" — 594; „nem túl bonyolult a kritikusi attitűd, legfeljebb időnként a kritika szövege bonyolult, mert a szerző gondolkodás és írás helyett az elmélet tanulmányozásával múlatta az időt" — 380, stb.), valamint az intranzigens ideológiaellenesség és a lét primátusát hirdető szólamok kapcsán lehet olyan érzése a Háy-életpálya ismerőinek, hogy ezekkel már találkozott a régebbi írásokban, interjúkban. A megfogalmazott gondolatok érvényessége természetesen nem emiatt kérdőjeleződik meg, hanem azért, mert



mantrázásuk holmi birtokolható, egyedüli igazságok gyanújába keveri őket, rávilágítva a *Kvt* esztétikai ideologikusságára. Ami ugyan minden metanyelvi, metaretorikai eljárás velejárója, de nem feltétlenül ily mértékű asszertivitással és ennyire önismétlő módon. Tudniillik a *Kvt*-ben mindig *motor*okat gyújtanak be (81) vagy épp izzítanak (121), ezek néhol titkos *motor*ok (57), néhol belső *motor* (376, 400); a szerelmes vers, írhatta Balassi, Petőfi vagy Reviczky, maximum a *kamasz*t képes meghatni (29, 115, 169); Ady felnyomja, Petri csak felbaszná a *szaros csizmát az asztalra* (267, 665); hol a sikamlósság *taknyos*, hol az érzelgősség (115, 278); a magyar költők, mint láttuk, folyton csak *moralizálnak* és *hevülnek* — nem folytatom.

Okos, gondolatébresztő megállapításokat éppúgy találunk a *Kvt*-ben, mint vitatható, téves állításokat, sajnos utóbbiakból többet. Kétségtelen, hogy a Petőfi által versben hagyott leírás, elbeszélés a modern költészetben azért hiányzik, mert átkerül a prózába. (116) Vagy miért ne tűnhetne a *Szabad ötletek jegyzéke* terápiás szöveg helyett az analitikusát meghódítani akaró rend-

[6] Richard Rorty: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, ford.: Boros János – Csordás Gábor, Jelenkor, Pécs, 1994, 19.

kívüli intellektus manipulatív ügyeskedésének? (541) A Weöres Sándor különcségét érő szakmai vádra reagálva Háy evidensen azt emeli ki, milyen közvetlenséggel képes megszólítani bennünket ez a költészet. (578) Hogy az Arany-életműben „alig akad lírai költemény" (134), nemcsak *Az el nem ért bizonyosság* (1972!) tanulmányainak fényében meghökkentő, ahogyan a nagykőrösi balladákat lényegében puszta „közéleti üzenetnek" (141) tartani szintúgy több mint kétséges. Csak egy pillanatra ütköztem meg azon felvetésen, hogy Arany rossz regényíró lett volna — az indoklás szerint a példaként említett *Tetemre hívás* csak a költői kellékek révén hat, amúgy primitív a sztorilájn. (132) Mert hát miért kéne megfosztani a verset a nyelvi eszköztártól, tán csak nem azért, mert a létkérdéseket leszámítva minden a „dizájnhoz" tartozik? Arany rossz regényíró lett volna… De nem regényíró lett. Per tangentem a determinista Háy-epika szerint minden ilyesfajta kérdés értelmetlen, a dolgok alakulása szükségszerű. A *Csongor és Tünde* nem epikus mű, lévén drámai költemény (82), Ady istenes versei tudomásom szerint nem „hagyományos fohászversek" (270), a *Tücsökzene*ben nem szonettek szerepelnek (573), s a nyelvújításról sem olvastam még olyat, hogy a felső-tiszaháti nyelvjárásra silányította le a magyar nyelvet. (65) Szintén nem folytatom, megtették, megteszik helyettem mások.

Mivel irodalomkritikusi énem felülkerekedett a naiv olvasóén vagy a tanárén, szeretném egyértelművé tenni: minden fanyalgásom ellenére üdvözlöm a *Kvt* megjelenését, fejet hajtok a belefektetett ötévnyi munka előtt, és túlzásnak tartom Melhardt Gergő véleményét, hogy „talán a legnagyobb szerencsétlenség, ami a magyar irodalomtörténettel […] történhetett".[7] Drukkolok, hogy vitára ingerlő elgondolásai adekvát és minél nagyobb olvasótáborra találjanak, akik majd eltöprengvén a leírtakon eldöntik, menynyire szaros az a bizonyos csizma, s felkerült-e az asztalra. Hogy elmondható-e a könyvről és szerzőjéről: „Én az vagyok, aki megmondja az igazat, aki lerántja a leplet. Én vagyok az én." (267)

Appendix. Jelen recenzió már átesett némi szerkesztői közbeavatkozáson, mikor Melhardt Gergő és Arató László témába vágó írásaival találkoztam. Nagy port vertek fel, ezért utólag és érintőlegesen ugyan, de reflektálok rájuk. Mindegyik a Háy-projekt éles hangú elutasításán alapul. Melhardt az egyes alkotókhoz (pl. József Attilához, Hajnóczy Péterhez) való apologetikus hozzáállást, tehát a könyv nemegyszer akaratlanul is kultikus beszédmódját ugyanúgy elmarasztalja, mint az értelmezést háttérbe szorító referencializáló beállítottságot és a férfiközpontúságot — ebben egyetértek vele. Ám kritikus kollégám nem képes meggyőzően bizonyítani (mert nem is lehet), hogy a *Kvt egyértelműen* a tudományos diskurzusba történő belépés szándékával íródott, az ő fogalmazásában: „*ez* volna »*a*« magyar irodalom mértékadó története — […] azt *így* is el lehet beszélni".[8] 30 szerzővel?? — vetném közbe. Ez esetben viszont nem, vagy csak részben válnak relevánssá a tudományosság alapvető kritériumait (nincsenek hivatkozások, bibliográfia stb.) hiányoló szarkasztikus megjegyzései. Így érvényét veszti a kánon elmaradó átrendezésének kifogásolása is. A hiányolt kanonikus szubverzió inherensen sem szükségszerű, ugyanis nem ez, nem ennyi a kánon, ráadásul Háy vállalkozása sem ígérte a felforgatását. Ebből következően hiába szeretné Melhardt kizárólag a tudományos közösséggel megítéltetni a kötetet; ha azt marketingje, alcíme, hanghordozása, felépítése (ld. a tárgyilagos tudományos stílustól teljesen elütő laza, ironikus–frivol hanghordozást és a fejezetek közé illesztett — ugyan „fékezett habzású", de — szépirodalmi textusokat: *Morzsamagyarok*, *Sanyika* stb.) csak fenntartásokkal pozicionálja irodalomtörténetnek, akkor a laikusok véleményalkotási joga sem vitatható el.

Arató László ugyancsak túldimenzionálja Háy könyvét, lehetséges hatását. Egyrészt jogosan támadja a kötet túlzottan pozitivista, életrajzközpontú szemléletét, helyesen mutat rá egyes életművek, főként Arany költészetének leegyszerűsítő, avíttas tárgyalására. Másrészt túllő a célon, amikor próféta módjára megpillantja a jövőt, melyben a hetyke, ósdi irodalomszemléletű *Kvt* gondot fog okozni neki. Tudniillik levezetése alapján a démonizált kiadvány — tömegesen jutva el a megcélzott ifjúsághoz és pedagógusokhoz — veszélyeztetni fogja az iskolai gyakorlatban már jórészt meghonosodott működközpontú irodalomértést, irodalomtanítást. Ha valóban e forgatókönyv valósul*na* meg (írásba adom: nem így lesz), az két dolgot biztosan jelent*ene*: 1. Kamu, hogy a mai fiatalok alig olvasnak, fake, hogy a magyartanárok vérüket adnák egyetlen kamasz mintaolvasóért; valójában már egy implicit olvasóval is beérnék. (Iser szellemétől kérek elnézést az átértelmezésért, az olcsó poénért…) Lám, még a 700 oldal sem riasztja vissza a diákokat, hogy jobban értsék az irodalmat, kivétel nélkül ott rejtegetik a padjukban „a háyt", stikában órákon is ezt olvassák, szünetekben fátyolos szemmel beszélnek róla, a mobiltelefonok érintetlenek, zavar támadt az Erőben. 2. Nem igaz, hogy az irodalomtanítás figyelme ma már a tanárok jelentős részénél a művekre irányul az életrajzok helyett (ahogy Arató helyesen állítja), ha egyetlen könyv hatása irodalomoktatásunkat a kiváló tudós tanár által vizionált veszélybe sodorja. Arató azon véleményével sem értek egyet, hogy csak a diákok előítéleteit (?!) legitimáljuk, ha (mint Háy teszi) Berzsenyi nyelvét élvezhetetlennek, elavultnak tartjuk. Jókai esetében megtehetjük ugyanezt (Arató László is megtette interjúiban!), Berzsenyinél tilos?

Mi tagadás, engem kissé meghökkent a két irodalmár majdhogynem *dzsihád*-jelleget öltő fellépése a *Kvt* ellen. (A fellépés maga nem!) Indulataik remélhetőleg nem válnak kontraproduktívvá, csakhogy elfedik a valószínűsíthető realitást, amit némi bölcsességgel (példák erre Margócsy István amúgy metszően ironikus, mégis visszafogott megszólalásai[9]) nem oly nehéz belátni: meglehet, Háy munkája nem használ az irodalom, az irodalomtörténet, az irodalomtanítás ügyének, de hogy nem árt, szerencsétlenséget pláne nem idéz elő, az szinte bizonyos.

[7] Melhardt, *I. m.*, 875.
[8] Melhardt, *I. m.*, 877.
[9] Margócsy: *I. m.* és Károlyi Csaba: *„Irodalommal foglalkozni jó". Beszélgetés Margócsy Istvánnal*, Élet és irodalom, 2019. július 19.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2019-07-19/karolyi-csaba/irodalommal-foglalkozni-jo.html.

GREGOR Lilla

További mesék

(Bodor Ádám: Sehol. Magvető, 2019)

„Mert akkor mire való a kitárt kapuival a bánya, ha most habozok a tárna mélyén szövétneket gyújtani!" — kiált föl Bodor Ádám idei kötetének, a *Sehol* kezdőnovellájának elbeszélője. (9) Nem a szerző korábbi írásaiban oly gyakran feltűnő fizikai munkáról van azonban szó: *A Matterhorn mormotái*ban a bányászati metaforika a múltban való kutakodással, a narrátor saját egykori identitásának feltárásával kapcsolódik össze. Az identitás, az egyes emberek kilétének és hovatartozásának feltérképezése központi témája lesz a kötet további szövegeinek is, de ezekben már nem a — végig első személyű, homodiegetikus — elbeszélő személyét érinti, hanem azokét, akik az ő életterébe belépnek vagy abból távoznak. Ilyen belépés vagy távozás pedig minden szövegben történik, ezzel is szervesülve az eddigi Bodor-írások motívumrendszerébe. Lényeges különbség azonban, hogy amíg korábban általában a főszereplő és/vagy a fokalizátor megérkezésének lehetett tanúja az olvasó (pl. *Sinistra körzet*, *A részleg*), a *Sehol* érkező és távozó karakterei nagyrészt az elbeszélő én életének mellék- vagy epizódszereplői. A táj felfedezése helyett az emberi kapcsolatok vizsgálata kerül előtérbe; mintha *A Matterhorn mormotái*nak elbeszélője belevágott volna a neki jósolt kutatásba, felfedve, ki mindenki figyelhette meg őt egy korábbi életben. „Leülsz, veszed a nagyítót, vonalzót, kiméred, hány betűnyi a hely, amit lefedtünk. Hogy ki az, akinek pont belefér a neve. Kinek meg, sajnos, nem. Észreveszed, hogy akár többeknek is. Sorba veszed őket, illik erre, illik arra, egyszerre többre is. Egy darabig nem is tudsz majd egyébbel foglalkozni." (14–15) És valóban, a novella narrátorával együtt minden elbeszélő azokat az emberi kapcsolatait gondolja végig, amelyek a másik fél távozásával — halálával, bebörtönzésével, szakítással — végződtek. A nevek jelentősége pedig nem pusztán abban áll, hogy az idézett prognózissal összhangban nagy részük azonos hosszúságú, így egymásra írhatók volnának (Hekk, Dina, Milu, Rebi) — miközben nemcsak a nevek, de a hozzájuk fűződő történetek is összecsengenek. A feltűnő nevek valamiféle veszélyt is jósolni látszanak, előrejelezhetik a banális helyzetekben rejlő riasztó lehetőségeket: „A falu nevéből […] első pillanattól valami homályos fenyegetés áradt. […] Ahogy az ember fülében vissza-visszacseng, kihallatszik belőle a Dina neve." (*Leordina*, 71) A múlt vizsgálata azonban a potenciális megfigyelők keresése mellett el is végzi a megfigyelést, az elbeszélő én a többi szereplő történetének megírásával maga is egyfajta beszámolót készít.

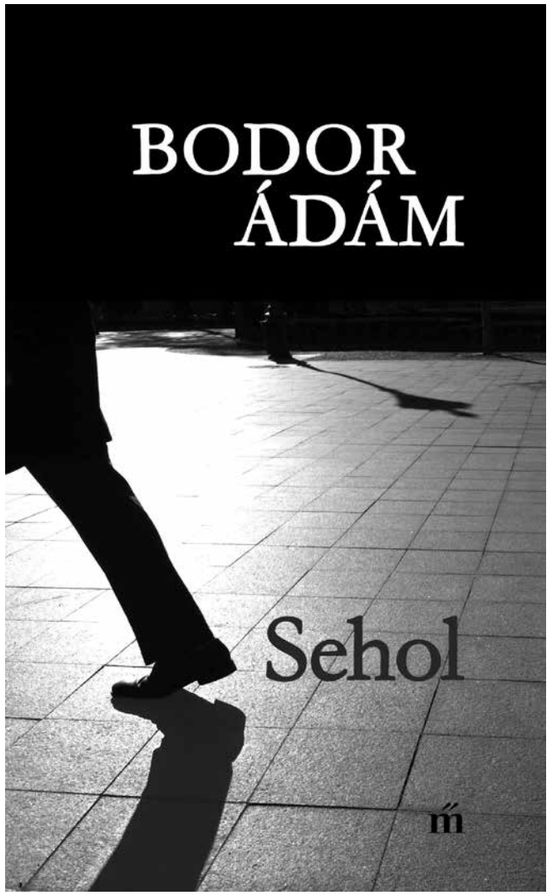
A *Sehol* novellái nemcsak motivikusan, de hangulatukat és iteratív szerveződésüket tekintve is belefonódnak a Bodor korábbi írásai által teremtett mitikus szövetbe, ugyanakkor tovább is fűzik azt. A szövegekben megjelenő iterációk a szereplői és a narrátori szerep összefüggésére hívják föl a figyelmet, amennyiben az egyik szereplőnek már bemutatott eseményeket és leírásokat többször az olvasónak később külön is elmondja az elbeszélő (ilyen például a kőfejtés teremtette téli munkalehetőségek felvázolása a *Hekk*ben). Nem hiányzik az olykor önellentmondásokba futó elbeszélő sem: a *Leordina* borbélya Carlos levágott tincseit „egy már hajjal félig teli nejlonzsákba ürítette […] és a hajjal teli tömött zsákot a bejárat elé […] helyezte." (81) A szövegben később igen nagy jelentőséggel bíró hajaszacskó leírása után alig két oldallal már az olvasható, hogy a zsákban „Carlos csimbókos haja a készletnek csak csekély hányadát képezte" (83), ami nem könnyen összeegyeztethető az imént kirajzolódott fele-fele aránnyal. Az elbeszélő múltját, múltjának szereplőit vizsgálva mesél (figyel meg, kutat), és a vizsgálatra való fókuszáltsága olyan önreflexív gesztusokban mutatkozik meg, mint bizonyos cselekményelemek hangsúlyozott kihagyása. „És ezek után a ruszkovai búcsú epizódjai a történet szempontjából már merőben mellékesek, nem illenének szervesen az események sorába, ezért kár is lenne a nap hátralevő óráira szót vesztegetni." (*Leordina*, 82) A narrátor tisztában van saját elbeszélő-létével: ismétel, magyaráz, hangsúlyoz. Éppenhogy csak az olvasóhoz nem szól ki, és ezzel is fenntartja a szóbeliség képzetét, amelyet olyan (akár az énekmondók gyakorlatához hasonló mnemotechnikai, illetve értéskönnyítő funkciójúnak is tekinthető) fordulatok teremtenek meg, mint Milu hajának sokszor ismételt leírásai. Így olvashatunk először a címszereplőről: „egy nyurga, loboncos hajú, világosszőke fiatal elítélt álldogál. Mondom, loboncos hajú és világosszőke", néhány sorral lejjebb pedig újra megerősíti a narrátor a különös látványt: „Mondom, erősen szőke". (*Milu*, 121)

A *Sehol* elbeszélései arra hívják fel az értelmezőt, hogy az új kötetet a teljes életmű kontextusában vizsgálja. Nemcsak tematikusan, motivikusan és szerkezetüket tekintve illeszkednek a korábbi szövegek közé, de azok a terek és hangulatok, amelyekben a cselekmények játszódnak, szintén a többi Bodor-kötetben létrejövő légkört idézik meg. Jelen van az ismerősen nehézkes nyelvhasználat és a nyelv hiánya — „[b]úcsúzásul azért egyet még köhintettem" (*Pitvarszk*, 116) —, illetve azok a tájak, amelyek, még ha referencializálhatóak is, nevük különös csengése vagy fantasztikus vonásaik miatt valószerűtlennek látszanak — „a Tisza-partot választottuk, és […] megilletődve bámultunk át egy másik országba, amelynek túlsó végét nem is olyan rég, mielőtt át nem rendezték a határokat, még a Csendes-óceán hullámai mosták". (*Leordina*, 85) Azonban a megszokott, mitikus realistának nevezhető közegben a gyakorlott Bodor-olvasó szá-

mára a hihetetlen elemek nem is olyan váratlanok. Bulbuk és Kován kettősénél a *Sinistra körzet* két Hamza Petrikája vagy a *Várakozás ikrekre* ismeretében kiszámítható fordulat, hogy „ikrek voltak, ugyanazt gondolhatták" (*Hekk*, 55), ahogy nem meglepő a feleség megmérgezése és új asszonyra cserélése (*Paraszkíva*), valamint Milu mindentudása sem (*Milu*). Az egyesével olvasott elbeszélések pedig arra mutatnak rá, hogy a szövegeknek épp ezek a rendkívüli cselekményelemek, hirtelen változások képezik a központját: míg a *Paraszkíva* narrátora egy-egy elejtett megjegyzéssel szüntelenül fenntartja a halál oka körüli homályt és feszültséget, a *Leordina*ban megjelenő, az elbeszélés folyamatára reflektáló sorok határozott tematikus csomópontokat jelölnek ki: „Mert a továbbiakban főleg hajról lesz szó." (83)

Pontosan ezek a témamegjelölések világítanak rá arra, hogy a szövegek különálló elbeszélésekként való olvasása — ismét, ahogy azt Bodornál megszokhattuk — nem elegendő. És nem pusztán azért, mert ha így teszünk, könnyen arra juthatunk, hogy a *Sehol* egyáltalán nem mutat újdonságot — az egyesével olvasás azt is jelentené például, hogy hiszünk a *Leordina* elbeszélőjének, aki kijelöli Dinát, mint „[a]kiről nagyjából most ez a történet szól" (71), valamint a hajat mint a szöveg középpontját, és ezzel az unalomig ismert meglepetésekre irányítja a figyelmet. A feltűnő narrátorokat nem lehet komolyan venni egy-egy olyan félmondat után, amely a délutáni hokin töprengő részeg ember gondolatában azt „kora esti szabadidős program"-ként fogalmazza meg. (*Pitvarszk*, 110) Szintén hiteltelenítő gesztus az állandósult gyakorlatok és a jelenbeli, épp (az állítólag) a történet centrumába állított változások teljes összemosása azon a ponton, ahol az aznap érkező fiút is magába foglaló történet végén elhangzik, hogy „[í]gy megy ez reggelente évek óta minden nap". (*Milu*, 131) Egy olyan olvasatnak azonban, amely felkészült az elbeszéléseken belüli és azok közötti iterációban megbomló időrendre, a megbízhatatlan szereplő–narrátorokra és a többi, jellegzetesen bodori szövegszervező erőre, áthelyeződik a fókusza, nem dől be a szövegek lényegeként a fordulatos és titokzatos cselekményt kijelölő szólamoknak.

A bodori prózavilág részeként, annak folytonosságába illeszkedő darabként érdemes tehát a *Sehol*t olvasni, ez azonban felveti a kérdést, mutat-e mégis változást a kötet az eddigi szövegekhez képest, tágítja-e az azokban megkomponált teret valamilyen irányba. A szerző sok korábbi művéhez képest az egyik módosulást az állat és ember közötti határvonal egyre kivehetőbbé válása jelentheti. A *Verhovina madara*inak animalisztikus Delfináját több szempontból is megidézi Hekk figurája, hiszen az istállóban alszik a lovakkal, a verhovinai lakosokhoz hasonlóan messziről bűzlik, gúnyneve is állati eredetű; de közelíti a szereplőt a megjelenő állatokhoz az is, hogy fejét éppúgy az árnyékszékbe dugja, mint néhány bekezdéssel később a varjak teszik. Az emberi elhatárolása azonban hamar megtörténik, amikor a telepen élők, akik befogadni kényszerülnek őt, kijelentik, hogy „mi itt nem vagyunk büdösek", és hogy addig nem nyúlhat semmihez, amíg meg nem fürdik. (47) A *Milu* narrátora szintén



erőteljesen szembeállítja az emberit és az állatit a viharmadarak és a szőke jövevény helyzetének részletezésével: a viharmadarak „olyan éhesek, hogy az udvari latrina körül civakodnak. Ahogy látják, hogy mész az árnyékszék felé, ők is indulnak, csapatostól, készen, hogy kicsípjék a szart a seggedből. A szart, érted, a szart. Te meg visszajössz ide, a jó meleg konyhába." (130) A megkülönböztetés az étkezések köré szerveződik, csakúgy mint a kötet egyéb, előtérbe kerülő kérdései a további elbeszélésekben: a főzéssel és az evéssel összefüggésben kérdez rá az ember helyettesíthetőségére a *Paraszkíva* és *A Matterhorn mormotái*, a halálra és a lehetséges életben maradásra a *Rebi* és a *Hekk*. Az emberek emberszerűségének egyik csúcspontját pedig azok a pillanatok jelentik, amikor az akarva-akaratlanul kibukó érzelmek tökéletes ikes ragozású káromkodásokban testesülnek meg. „Ünnep, azt mondja? Aztán szarom bele" — szól vissza Dina egy potenciális vásárlónak tőle szokatlan módon, „mert olyan helyeken, ahol éppen kuncsaftokra számít, rendszerint visszafogja

magát". (*Leordina*, 77) Bár az önszabályozás itt nem maradéktalanul megy végbe, beszédének nyelvi megformáltságát teljesen kontroll alatt tartja.

A kötet elbeszélései, épp úgy, mint *A Matterhorn mormotái* narrátorának kilátásba helyezett múltvizsgálás, nem fed fel nagy titkokat és nem okoz meglepetéseket. A jól ismert bodorádámos atmoszférát és teret (ahogy azt a cím is jelzi), a megértés ellenében dolgozó homályt és a rajta át meg átszűrődő bizonytalan humort azonban újra az olvasó elé tárja. Az első elbeszélést a továbbiak kereteként tekintő olvasat közelebb hozza annak a narrátornak a figuráját is, aki saját történeteinek értelmezőjeként válogatással és kiemeléssel van folyamatosan jelen, ugyanakkor egyszerűbb, kevésbé misztikus magyarázatot nyújt a kihagyások, elhallgatások teremtette különös hangulatra: az elbeszélés nehézségei a múltvizsgálás nehézségeiből vezethetők le.

DÁNÉL Mónika

Lenyomatok

(Bodor Ádám: Sehol. Magvető, 2019)

„a friss hóban legalább a lábnyomát"
(Bodor Ádám: *Rebi*)

Bodor Ádám azon írói képességéhez, hogy a próza nyelvét és közvetve a magyar nyelvet az ökonómia szétsugárzó prizmájába vonja, hogy a megválasztott szavak, mondatok pontossága a sejtések lebegően lehatárolhatatlan gazdag közegét képes megteremteni, azt hiszem, nem férhet kétség. Felcserélhetetlen tájai, figurái, és mindezekből adódóan szövegeinek atmoszférái eme nyelvi arányérzék révén váltak szerzői védjegyként felismerhetőkké — azzal, ahogyan a magyar nyelv ténylegesen teremtő, lebegő médiummá változik az elmondott és a nem-elmondott között. A szavak prizmákká változnak, és átvilágított, besűrített utalástereik valóban az irodalmi nyelv felcserélhetetlen médium voltát képesek színre vinni.

Legújabb kötetében ez az arányérzék elmozdulni látszik, helyesebben kontrasztosabbá válik. Az olykor stílusimitációnak is ható történetek egyrészt kifejtettebben bomlanak ki, ám ezekben — a Bodor-szövegvilágban megszokott módon — a dialógusok résztvevői továbbra is csupán egy-két szót préselnek ki magukból, illetve a mondatok szintjén gyakoribbá válik a rövid (egyszavas) mondatok „ráütése" a hosszabb passzusok után. Ennek a különféle hatást előállító, érzelmi árnyalatokat kifejező ritmusnak a feszítése, huzalozása egyik meghatározó stílusjegye a kötetnek. Néhány példa erre: „De nem a teremtő műve volt. De nem ám." (21) „Az udvaron nyilván nemrég hajat égettek. Sokat." (94) „A téli délután vigasztalan sárga fényei meg-megcsillantak a fakó faxbetűk között. Egy levél." (104) „Az utolsó házakat elhagyva, a girbegurba pálya ritkás ligetek közt kanyargott az erdő felé, a sínek közt meggyűlt porhó feltört a padló résein, s a jégvirágos ablakok túlvilági fényében kavargott az utasok között. Tiszta Szibéria." (104–105) „Jobb is, ha nem lehet rendesen kilátni rajta. Így." (149) Új elemként idekapcsolható az életművön belüli utalások közvetlenebb hangneme/játéka is: „Vagy tizennyolcból. Plusz-mínusz egy csík, ugyebár." (110) Így az a kontraszt is erőteljesebbé válik, hogy bár sötét cselekvések zajlanak, többnyire eltesznek láb alól személyeket (hétből öt történetben iktatják ki vagy a nőket — *Paraszkíva*, *Pitvarszk* — vagy a kívülről érkezett fiatal fiúalakokat — *Hekk*, *Milu* —, a *Leordina*ban Dinát börtönbe juttatják, a *Rebi* című utolsóban pedig a címszereplő tűnik el a semmibe, és a többi szereplő számára is nyitott a vég kifejlete), mégis talán az eddigi szövegvilágokhoz képest ebben a kötetben érezhető a legevidensebben a humor jelenléte is. És ettől nem kevésbé lesz zavarba ejtően bizarr a szövegek hatása. A humornak a kegyetlenséggel való érintkezésére talán leginkább a *Milu* című novella teremt közeget.

A címek egységes ökonómiája (a hét novellacímből hat egyszavas) is a fenti kontrasztra irányíthatja a figyelmet, az egyszavas címek helyszínné, alakká testesülnek a kibomló történetek, karakterformálások és karaktergyilkosságok révén. Olykor (a *Leordina* címűben) az alak és a helyszín véletlen koincidenciája hozza létre a hely és az alak (babonás előérzeteket is működésbe hozó) jellegét, tulajdonságát. Az egyértelműbb alak- és helyszínteremtés, amelynek során a nevek identitássá változnak — például a *Sinistra körzet* álnév szűrőjén keresztül történő alakformálás rögzíthetetlen (ál)identitás mintázataihoz képest —, így lényegesen más tendenciát jelöl. A címek által is kiemelt portré- és helyteremtésnek az egyes novellákon túlmutató jelentősége számomra a kötet utolsó novellája felől nyílt meg.

Egy karizmatikus szerzői stílus esetében az újabb szövegek olvasásakor elkerülhetetlen a szerzői mércéhez való viszonyítás, ugyanakkor legalább ilyen lényeges a meglepetésként ható újító elmozdulásokat detektálni, és az új szövegeket önmagukban is tudomásul venni. (Ezt persze éppen a saját stílus autentikussága és a fent jelzett életművön belüli önreflexív utalások is nehezítik.) Ugyanez mondható el azzal kapcsolatban is, hogy a szövegeket egyszerre érdemes külön, illetve egy egységes kötet részeiként is

olvasni, és ezekben a viszonyulásokban különböző aspektusok juthatnak érvényre. Az elmozdulások a szókincs szintjén is érzékelhetők, és ezzel összefüggően a karakterek jellegén is. Például egyik feltűnő hangulati/emotív funkciójú elem a mai nyelvhasználatban hétköznapivá semlegesült „basszus", „baszki" megjelenése és jelentésintenzitásaikból nem vesztő változatos igei alakjaiknak az előfordulása. Árnyalataik a történések súlyfokozatát is jelzik. *Leordina* férfi testvérpárjának könnyed jelleme általuk is árnyalódik: „Basszus, Karesz, ezt a sok hülyeséget mind te találod ki?" „Baszki, te talán beszéltél volna?" (92; 99) A *Hekk* című novella feszülő világát az igék jellemzik. A *Milu* című novella kiszámíthatatlan történéseit az előbbi töltelékszó átminősülő árnyalatai is jelezhetik: „Basszus, te szórakozol velünk." „Basszus, mondja Bozi. Az anyukádat! Ezt hogy csináltad?" (126; 136)

Jelen írásban a novellákra külön-külön is fókuszálok, ugyanakkor azokat a sajátosságokat, elmozdulásokat is igyekszem érzékeltetni, amelyek a kötet egységét teremtik. Utóbbi okán — teljesen más módon, mint a *Sinistra körzet* esetében — érdemes ismételten a novellák összetartozásának a lehetőségével is számolni. A kötetcím rövidségével nem tér el a korábbi Bodor-címektől, ám abban igen, hogy valóban csak a kötet címeként szerepel, így a benne olvasható elbeszéléseket a novelláskötetnél erősebben fűzi össze, a szorosabb egységjellegüket formalizálja, és a szövegek fölé helyez egy reflexív keretet. A novella nélküli kötetcím révén tehát a kötet komponáltsága hangsúlyosabban a középpontba kerül. Egyrészt felsejlik egy ív, amely így összegezhető: a szereplők eliminálásának, likvidálódásának változatai, árnyalatai a kötet szerkezetének szükségszerűségével vezetnek a(z álomszerű?) vég kifejlete felé. Ezen ív az emberinek — nem függetlenül a természettől — a seholba tartását jelezheti. Másrészt a számomra kulcsfontosságú utolsó novella felől lehetséges egy másik elképzelése is a kötet egységének,[1] hogy tudniillik a *Rebi* című novella (elváltozott természeti) világába ágyazódnak bele a többi novella történetei, amely így tehát nem végtörténete a kötetnek, hanem mindenik más történet *közege*. És ebben az esetben teljesen másként látszanak az egyes novellák alakjai és történései.

A hét novellából (*A Matterhorn mormotái*, *Paraszkíva*, *Hekk*, *Leordina*, *Pitvarszk*, *Milu*, *Rebi*) felépülő könyvben az egyes szövegek arra az alapstruktúrára fejthetők vissza (kivéve a *Leordina* címűt), ahogyan egy nem várt helyzet, például egy megérkező valaki/kívülálló a maga banalitásával (mert semmi rendkívüli nincs benne) mint beékelődés lehetővé teszi a működő világ leginkább megváltoztathatatlan — jellegének a kibomlását, megnyilvánulását. Ebben az érintkezésben, metsződésben mint egy beékelődő tükörre rávetül a kimozdíthatatlan világ szerkezete, amelyből így szükségszerűen kiiktatódik a változásjellegével bele nem illő személy. A kilökés módozatai és ritmusai teremtik az alapstruktúra árnyalatait. Az elbeszélők (mindenik férfi) bár detektálják és rögzítik az eliminációkat, hiányokat, többnyire a megjelenített világok belső résztvevői, és ebből a belső nézőpontból látjuk az érkezőt, az idegent, a kiiktatottat, az eltűntet.

A Matterhorn mormotái című első írásban a véletlen utcai ütközésből adódó lehetőség (és talán esély is) a szereplők kölcsönösen egymást tápláló szkepszise révén vonódik vissza fokozatosan. És a szöveg kelet-európai posztkommunista történeti indexe abban körvonalazódik, ahogyan a múltfeltárás potencialitása eloldalgó hétköznapisággá változik. Az archivált jelentéseknek, megfigyeléseknek a megismerése nem kihívás, és nincs tétje (ennek okai egyszerre egyéniek/alkatiak és intézményesek). A véletlenül adódó lehetőség egyáltalán nem véletlenül laposodik el, és a novellában ez a visszavonódás, ennek szükségszerűségként való megjelenítése zavaróan hitelesként tud működni. Az elbeszélő (foglalkozása természettudós) bár ideig-óráig lépéseket tesz annak érdekében, hogy a róla készült „bizalmas följegyzéseket" megtekinthesse, ám azonban miután szembesül Spináth Jolán (az intézmény képviselőjének) didaxisa révén a lelombozó részlegességgel, a megfelelő pillanatban az általa megfigyelt mormotákhoz hasonlóan lakásának üregébe és kitartó megfigyelésen alapuló tudományába vonul vissza. Nem annyira a morális emberi vonatkozások (ezen elvárásainktól foszt meg a szöveg), hanem a múltfeltárás *esetlegességének* módjai, összetevői lesznek az érdekesek: a privát és az intézményes keretek közötti átjárások. A neve által is étkezésre és megfigyelhető női testre redukált (és determinált) Spináth Jolán egy személyben a jelentéseket archiváló intézmény munkatársa és egy régi ismerős, ebből a köztességből kommunikál. Az elbeszélő pedig egy jellegzetesen tömör dialógus után múltbeli–jelenbeli ismerős nőként osztályozza.[2] A tárgyiasító férfitekintettel árnyalt elbeszélőt eleve az is motiválja, mikor a múltbeli jelentések megtekinthetősége felsejlik, hogy az intézményben ismerőssel fog találkozni, a „három »Spencsi« közül" (9) a legkisebbel. Ugyanakkor az elbeszélő nézőpontjából a jelentések valóban egyfajta múltbeli intimitás-jelölők is, „egykori bizalmas följegyzések". (9) És így a megfigyelésben kialakuló bensőséges viszonyt — ennek egyszerre tárgyiasító és intim módját — teszi evidenssé, hasonlóan ahhoz, ahogyan maga az elbeszélő megfigyeli Spináth Jolánt és a mormotákat. (A megfigyelő alakjának kreatív és ironikussá váló önreflexiója egy korai, az *Utunk*ban megjelent *A bojtkészítő* című tárcában is olvasható, amelyben a bojtkészítő műveletének a megfigyelő által készített részletes leírása révén az olvasót is az utánaalkotó–résztvevő folyamatába vonja be.) A személyes és intézményes kereteknek további aspektusai mutatkoznak meg abban, hogy egyrészt az intézmény részéről nem minden hozzáférhető, másrészt az elbeszélő attitűdje is kétértelmű. „Kifejezett kérésemre ezekbe most már — kedvező elbírálás esetén — magam is belelapozgathatok." (9) A *belelapozgatás* egyszerre jelzi az intézményes kontrollt, hogy tudniillik, nem teljes az anyag, ugyanakkor az egyéni hozzáállást is. Miközben tehát a nem titkoltan könnyednek ható novella (vö. „[h]ehe. Mint a mazsolák Spináth Joli vargabéleséből…" — 16) mormoták és mazsolák esetleges találkozásává változtatja, és ezzel is demitizálja a múltfeltárás lehetőségét, aközben az elinaló férfialak (vö. „[h]átra se merek nézni. Ki a kánikulába…" — 15) mint „korunk »hőse«" kontúrjait is kirajzolja.

A kötet közepén elhelyezkedő *Leordina*ban csupán egy ártatlan börtönbe csukatás révén iktatódik ki a kellemetlenné vált női partner (vö. „[m]ég a hangja is más volt. Mint aki éppen végzetes tehertől szabadult meg" — 95), a körülötte elhelyezkedő két-két novellában (*Paraszkíva*, *Hekk*, illetve *Pitvarszk*, *Milu)* azonban a halál lesz a nők és a fiatal fiúalakok eliminálásának a módja. Ezt a négy novellát a helyszínjelölések is összekapcsolják — különböző alakok történetei egy közös tájban. (Vö. „[a]mikor errefele, a Dvug mentén egyik napról a másikra kiigazították a határokat" — *Paraszkíva*, 18; „[h]avazni is kezdett, és ezzel kezdetét vette a szeszélyes tél a Pitvarszk fölötti, mészkőszirtekkel övezett magaslatokon" — *Hekk*, 45; „a déli határon, a Dvug partján, a Pitvarszki révnél" — *Pitvarszk*, 112; „nem messze a Dvug mocsaras partjaitól, csak az egykori török börtön épületei állnak" — *Milu*, 122.)

A mostohafiú nézőpontjából elbeszélt *Paraszkíva* története a *Sinistra körzet*ben „elbánt"[3] Connie Illafeld alakját idézheti fel. A felügyelő hatalom utasítására „kezelésbe vett" „szőrmók Connie Illafeld" (*Sinistra körzet*, 94; 101) holttestének lecsupaszítása (vö. „[b]undája fényét veszítve, mint valami fekete zúzmara, halkan zizegve pergett le róla, mígnem műszak végére ott feküdt nekünk teljesen csupaszon" — *Sinistra körzet*, 102) a munkát elvégző hullaőröket, testüket sem hagyja érintetlenül, beszőrösödnek. Jelen novellában Paraszkíva minden szőrzete, feltehetőleg mérgezés következtében, leválik immár halott testéről: „Rám nézett, aztán meg Paraszkívára, aki teljesen csupasz volt ott is, ahol az ember a legkevésbé várná, a szemérme tájékán. Ott is bizony." (21) Azonban a kiigazított határok, határőrség, mészégetők, vonuló vadludak és nyivákolásuk *Sinistra körzet*ből ismert motívumaiból is épülő jelen tájain alapvető elmozdulás látható. Míg a „körzet" világában egy elnyomó rendszer utasításokban is megnyilvánuló működése volt kitapintható (amely szintén emberi cselekvések révén valósult meg), és általa is értelmezhetők voltak a nem utolsósorban női testeken elvégzett kegyetlenségek, a *Paraszkíva* határvidékén az intézményes keretek háttérdíszletként jelennek meg, és sokkal inkább individuális férfi cselekedetként látszik az intézményesen nem hivatalossá tett gyilkosság (és nem csupán ebben a novellában). A halott test átterjedése az élő testre immár valóban a nem tiszta kezet is jelzi: „Miközben kiemelte, apa is csuromvizes lett. Amikor elengedte, láttam, szőrös a kézfeje, hosszabb szőrszálak tapadtak a tenyeréhez is." (21)[4] A korábban intézményesként is detektálható szisztéma (lásd például az utasításokban és végrehajtókban megtestesülő diktatórikus intézményrendszert *A részleg* Weisz Gizellájának kiszigetelésében) nyomai immár intézményi háttér nélkül erőteljesebben az interperszonális döntésekben, halálokhoz vezető cselekvésekben (*Milu*), vagy éppen cselekvések hiányában (*Hekk*) jutnak érvényre. Ezek a férfifigurák úgy iktatnak ki, „cserélnek le" nőket, vagy külalakjukkal (hajukkal, szagukkal) bele nem illő fiúalakokat, ahogyan egy diktatórikus rendszer rendelkezik az emberi életek felett. Mintha a közönyre, kegyetlenségre ösztönző diktatúrát privát működésükben megtestesítő hús-vér alakok lennének az egyes férfikarakterek.

A *Paraszkíva*ban a halottkém hozzáállása is az immár privát (rendszer nélkül maradt, lenyomatszerű) korruptságot jelzi, bár rájön a halál okára, már nem változtatja meg a jegyzőkönyvben korábban rögzítetteket. A *Sinistra körzet*ben a hatalom képviseletében Coca Mavrodin fotókat mutogatva osztja/utalja ki Elvira Spiridont, az itteni novellában az elbeszélő fiú apja a „leginkább ázott seregélyhez hasonlító" (38) új asszonyt a „hontalan asszonyok menhelyéről váltotta ki" (40), ahol „köztudottan megfordulnak [ott] hasonló célból mások is, magányos férfiak, akiknek idejéből udvarlásra nem telik. Bárki választhat magának az asszonyok közül, csak aláír egy papírt, és a bélyegilletéken kívül úgyszólván fizetség nélkül magával viheti. Van, aki jól jár vele, aki pedig nem, az fogja magát, és egyszerűen visszaviszi." (39) A férfi ügyfeleknek az immár piacgazdasághoz való hozzájárulásaként is olvashatjuk a fenti sorokat. Ebben a novellában tehát a váratlanul beállt/előidézett halál[5] következtében bomlik ki a környezet és a karakterek belső rendszere.

---

[1] Ennek végiggondolásához Szűcs Teri adta a kiinduló ötletet. Köszönöm, hogy megosztotta velem.

[2] „Amikor megálltam előtte, arcát pirosló hullámokban lepte el a bizonytalanság. Rövid vizsgálódás után megkérdezte:

Te vagy az?

Hát. Ja. Szia.

Spináth Joli fölött kétségtelenül elsuhant majd másfél évtized, de az idő kíméletesen bánt vele, amúgy jólánosan kitelt itt-ott, ám jótékonyan, inkább csak az olyan tanulmányozásra méltó helyeken, ahol egyébként is szívesen elidőzik a magamfajta tudós ember vizsgálódó tekintete. Mi tagadás, nem túlzok, amikor azt állítom — talán kissé profán módon, ám igazságosan kilences alá osztályozva —, ha nem is éppen jackpot, de még mindig luxuskategória. Most, hogy megpillantott, kicsit ki is húzta magát.

Azért jöttél? Érdekelne a dolog?

Aha. Ja.

Úgy. És? Meggondoltad?

Hogy én? Meg hát. Asszem.

Ugye kitöltötted a papírokat.

Hogy én? Papírokat mondtál?" (10–11)

[3] Ez a szó a *Paraszkíva*ban válik hangsúlyossá, a következő idézetben a holttest fürdőkádból való kiemelése kapcsán fordul elő, ám önbeteljesítően azt fogja jelenteni, amit elsőre gondolunk e szó kapcsán: „Ezután maga Paraszkíva következett, vele apa már egyedül kívánt elbánni." (23)

[4] A holttesttel való testi érintkezés mint az emberinek az élet–halál, testi–erkölcsi határán keletkezőnek a motívuma egy korai, *A tanú*ban közölt, a teremtéstörténet negatívját megjelenítő *Triptichon* középső elemét képező, *A vagon* című novellát is felidézheti, amely így jelezheti a Bodor-szövegvilágok alakulását is. (*Az ember*, *A vagon* és *A gyermek* részekből álló *Triptichon* sok szempontból érdemes az újraolvasásra.) A marhavagonból kizuhant halott emberi testek visszahelyezése során a még élő katona a tetemekkel érintkezve, ebben az érintkezésben marad:

„— Kész? — kérdezte.

A katona bólintani készült, de ekkor tekintete hirtelen arca elé emelt kezébe ütközött, és azokra bámult hosszasan.

— Mi az? — kérdezte az őrmester.

A katona mind csak a kezét nézte.

— A kezem — mondta.

— Hát mossa meg — kiáltotta az őrmester.

A katona erre előrenyújtva két kezét, bedugta őket a vagonajtó nyílásán, aztán nem mozdult onnan. Látszott, most már ott fog maradni."

[5] Vö.: „Tudja meg, ha már egyszer fel kell dobni a packskert, mit mondjak, ilyen elegánsan, egy kád langyos vízből, frissen megfürödve távozni a túlvilágra, mit mondjak, uram, kész jackpot." (33)

A Hekk gúnynevű figura kiiktat(ód)ása a harmadik novellában a részben kívülálló segéd nézőpontjából van elbeszélve, aki — bár később csatlakozik az iker Bulbuk és Kován mészégető, illetve közös asszonyuk, Helga világához — maga is cselekvő alakítója a szűkebb világuk működésének. Ő viszi-hozza az üzeneteket, az utasításokat Hekk, „a kölyök" és a helyi világrend képviselői között, akik nem méltatják szóra az újonnan érkezőt. Itt pusztán azt a kifejlést emelem ki, ahogyan a frissen érkezett fiú önfejű elszántsága okán és a helyiek asszisztálásával kimúlik. A kimúlás mint időtartam alatt a helyiek rendszerének aspektusai bomlanak ki (a haldokló testi állapota csupán pillanatokra jelenik meg látványként a többiek nézőpontjából, és lelkiállapotát, érzéseit közvetítő hangja is csak a folyamat legelején hallható). Ahogyan az elfogyasztott állattól haldokló fiúra közönyük, majd az eltüntetése miatt érzett idegességük rávetül, kirajzolja jellemüket. A novellának többek között azok a finom erezetei, ahol a saját — egymást erősítő — rendjükből, annak kegyetlen szilárdságából kimozdulni képtelen Bulbuk és Kován mégis kénytelen a változást — önmagukban is, egymáshoz képest is — észlelni. Az ikrek közös érzékelésének a megrepedése jelzi visszamenőleg korábbi összhangjukat: „Bolond világ. Tegnap még tél volt, karácsony, erre ma megtelünk ezekkel a nyári döglegyekkel. Te láttál már ilyenkor télen ekkorákat? / Mikor láttam volna, ha te se láttál, mondta Bulbuk. Valami bajod van, mert hülyeségeket kérdezel." (65) A természet a maga rendkívüli fordulatával itt még antropomorfizálódó (lelkiismereti?) közegként jelzi a változást, és a benne élőket — akik Hekk haldoklására nem pazarolnak szavakat — rákényszeríti a kizökkenésre. A természet transzformációja itt még időszakosan és aspektusokban mozdítja ki emberi detektálóit, akik átmeneti furcsaságként értik az elváltozásokat. (A természet ily módon keretezhető karácsonyi átváltozása fog határtalanná és időtlenné változni az utolsó novellában.) Hekkről csak akkor beszélnek, amikor már nem él:

> Ezt már tudjuk, mondta Kován, csak azt nem, hogy most majd mihez kezdünk vele.
>
> Most mi van, mondta erre kicsit érdes hangon Bulbuk. Ahogy én, úgy te is tudod. Miért mondasz ilyeneket, amikor te is tudod.
>
> Tényleg? És mivel akarod ezt a kibaszott fagyott földet föltúrni.
>
> Nahát! Most ugye csak teszed magad? Mert tőlem akarod hallani. Te is emlékezhetsz rá, a fogain kívül a Raudi kutyából se maradt semmi. Egy fél marék fog, amit utána a hamuban találtunk. (66)

Emberi mivoltuk a természet megváltozásának érzékelésében és az egyetlen nő iránti óvó figyelmességben jut érvényre, miközben szenvtelenül végignézik „a kölyök" kimúlását, és emberi testének eltüntetése során a szöveg ökonomikusan a megsemmisítés előzményeit is, és így ismétlődését is felvillantja.

A kötet közepén álló *Leordina* című novella az, amelyben egyedüliként — bár szintén férfi elbeszélő közvetítésében — egy női karakter nem csupán a hiányával, hanem jellegével, jellemével is szervezi a történet alakulását. Azt is lehet mondani, hogy természetesen vesztére. A nem egy metszéspontra és ennek hatás- és előkörnyezetét kifejtő novellák struktúrájára épülő szöveg inkább indázóan kanyarog, mintegy a női karakter döntései alakítják a történések útvonalait, amit a hatása alól magát teljesen kivonni nem tudó férfi elbeszélő közvetít. A haj mint egyszerre testhez tartozó és testről leváló motívum központi történetszervezővé válik, mi több, mindent átható közeggé változik: „Rettenetes avas hajszag terjengett az egész házban." (89) „Nem elég, hogy az egész lakás légterét a lebegő hajszálak selymes szövedéke uralta, mintha a hajszálak már az agytekervényeit is át- meg átszőtték volna." (91) A szappanoperák szerelmi intenzitását és fordulatait is imitáló novellát nem csupán a földrajzi útjelzők kötik Kelet-Európához,[6] hanem a leleményesség/ügyeskedés és tudatlanság groteszk keveredése is. A túlburjánzó női kezdeményezéstől/irányítástól hatékonyan megszabaduló és másik nőre cserélő férfikarakter pedig összekapcsolja ezt a szöveget a *Paraszkéva* című novella interperszonális–üzleti mintázatával. Azzal az árnyalattal színezve, hogy az elbeszélő (a Dinától megszabaduló Carlos/Karesz öccse) újabb fordulat lehetőségével zárja a történetet.

A *Pitvarszk* férfi elbeszélője egy átlagos napon levelet kap, melyben értesül felesége, az őt elhagyó Marlenka haláláról. Az pedig, hogy ki kézbesíti a levelet és miként fogadják azt, megteremti a szöveg felismerhető hangulatát: „Közel álltam az ablakhoz, és a függöny mintái közt kilesve láttam, hogy egy katona ácsorog a kapu előtt. Szürke műprém kucsmát viselt, egyenruhája hajtókáján sötétzöld parolit, mint a határőrök. Hagytam csengetni. Aztán láttam, hogy egy idő után megunja a várakozást, egy darab papírt csúsztat a postaládába, majd elmegy. Abból lehet, kiderül majd, mit akart." (101) Az első személyű elbeszélő kondicionáltsága is felsejlik többek között a kilesés és a „mint a határőrök" hasonlat révén. Ezen mentális nyomok és praxisok mint egy katonai intézmény lenyomatai átitatják az egyébként teljességgel privát és érzelmi viszonyokban kalandozó férfi karaktert. A levélből értesül, hogy — ezekben a novellákban immár a halál — karácsonyi idejében (reggelén) „Marlenkát a helyőrség mosókonyhájában meghalva találta" (104) Mihadass főhadnagy, a levél írója, akiért elhagyták a levél olvasóját. Spináth Jolán nevéhez viszonyítva a desszertek világát idéző Marlenka tehát Paraszkíva mosókamrában lelt halálához hasonlóan ugyancsak a hasonló funkciójú helyiségben hal meg. Ekképpen más motívumok mentén is felsejlik a különböző nézőpontból elbeszélt, ám összefüggő történetek lehetősége…

Az elbeszélő, bár nem hagyja napi programját felborítani, mégis kénytelen később tudomásul venni a levelet, mégpedig olyanként, mint amely kimozdítóan/transzformálóan ékelődik be hétköznapjaiba. *A Matterhorn mormotái*nak karakteréhez hasonló, a hétköznapjainak rutinját elhalasztások árán is óvó figurát a női alak(ok) „dinamizálják" (hagyják el, rúgják ki). Azonban a tárgyaknak mint a hiányzó testek tárolóinak, mint nyomkoncentrátumoknak itteni belső nézőpontból történő

[6] Lásd például: „Az ukrán kapcsolatról már végképp hallani sem akart, olyan értelemben, hogy Dina elképzelése alapján a vadászterületet kiterjesszék a Tisza túlsó partjára, Técsőtől Kőrösmezőig, a rahói járásra." (93)

megjelenítése a férfi érzékenység/intimitás egyedi irodalmi sorai lehetnek: „Ahogy felállt, a helyén ott maradt a hosszúkás, csíkos párna, benne a dereka lenyomatával." (109) „Ahogy kinyitottam, a hosszú hónapok némasága után rám zúdult jól ismert illata. Langyosan omlott meztelen testemre, mintha ő is ott lapulna a ruhái mögött, ahogy egyszer valamikor régen azt jó viccnek találta." (117)

Az egyik szakács nézőpontjából elbeszélt *Milu* történetében, bár a helyszín egy börtön, a szakácsok hozzáállása majdhogynem a Michelin-csillagos étterem vérkomolyságát idézi, és ez a (szakmai) szigor akkor tud igazán kibomlani, amikor a hosszú hajával, alkatával, nevével maguk közé nem illőnek vélt fiú kerül segédként hozzájuk (vö. „[n]em vagy méltó, hogy egy napot is eltölts közöttünk Maglavit falai között" — 141). A szakácsok „napi munkatervébe" (125) nem férnek árnyalatok, pláne nem egy „loboncos hajú és világossziké" (121) „buzi kedvenc". (127) A személyes önkény (részleteiben nem előrelátható) kegyetlensége a misztikussal keveredik, és mindez nehezen szétszálazható olvasói élményben részesít. A mindvégig lekezelő és kiközösítő, a hatalmi hierarchiát a humorral is érvényesítő szakácsok regulázásának — számukra is — váratlan következménye lesz. Az immár visszatérő haj-motívum ismételten élet és halál, a testhez tartozó és a testről leváló köztességében jut érvényre, ám itt mint ezen határokat felforgató és a keveredő világszemléletek sajátos színreviteli médiumaként jelenik meg.

A kötet több szövegében felsejlő vallási világrend nyomai (például a karácsony mint a természeti időnek, az időjárásnak a kulturális tagolója a *Hekk*, *Pitvarszk*, *Rebi* című szövegekben) és a misztikussal (*Milu*) vagy éppen az apokaliptikussal (*Rebi*) való érintkezése jelzi ezen szövegvilágok hibrid világszerkezeteit, az értékrendek, világnézetek fellazult rétegződését, személyre szabódó és szűk interperszonális viszonyokban érvényre jutó individuális önkényét.

A jég(virág)kaparás, amelyre a két szakács Milut utasítja, talán a legpoétikusabban érzékelteti ennek a világnak az abszurd kegyetlen értelmetlenségét, hiszen a nagy gonddal elvégezhető művelet után (vö. „[v]egyél egy kést, és vakard le róla a jégvirágot, óvatosan, hogy meg ne karcold az üveget, aztán nézz ki rajta a fekete falakra" — 128), a folyamat eredményeként, és csak abban az esetben, ha kinyitják az ablak mögötti kaput, a semmi és a sehol válik láthatóvá: „Akkor aztán pont kilátsz a holtágra, mögötte a végtelen pusztaságra. Sehol semmi, csak a nagy ködös semmiség benne a mindenre elszánt viharmadarakkal."(129)

A kötet utolsó szövege (*Rebi*) az előbbi idézetben még belső nézőponthoz kapcsolható, és így metaforikus „semmiség" vízióit immár árnyalataiban konkretizálja. Azzal a halvány bizonytalansággal, hogy a történések álomképekként is látszanak: „De nem is válaszolnak, mintha nem is hozzájuk beszélnék, mintha nem is hallanák." (146) Mindeddig a természet furcsa elváltozása még keretek között értelmezhetőnek, és kibillentsége átmenetinek tűnt (lásd *Hekk*), ebben a szövegben viszont már megfordul a viszony: az emberek szigetelődnek be egy pincébe, és az időjárás elváltozása már nem marad meg a természet(i) közegében. A korábbi szövegekben is jelzett érintkezés a nem-természetes idősíkok és az összeférhetetlen világszemléletek között, valamint ezek egymásba csúszása itt erőteljesebben koncentrálódik. Kezdetben még működik a vallási regiszter mint értelmezési lenyomat: „És tényleg, kelet felé egyszer csak fényesség támadt az égen, hatalmas narancsszerű felhő emelkedett a láthatár fölé, olyan lett tőle az ég, mint amilyenről a próféta beszél." (147) Bár az értelmezői nézőpont és a mindenkori kulturális praxisok mint humán keretek megmaradnak, a zajló jelenség felől inkompatibilisnek és használhatatlannak bizonyulnak:

> Piszok nagy szürke felhő ereszkedett a ligetre, szegélye leér a bokrokig, fekete eső esik belőle. Elsőre feketének látszik, de ahogy lecsorog az ablaküvegen, talán inkább kékesfekete, mint a tinta. Künn is olyan sötétkékes a világ, sötétkék a levegő, az csorog végig az oleandereken, a szilvafák sárguló levelein. Sötétkék tócsácskák mindenfelé, egy erecske például máris kanyarogva indul le a lépcsőkön, és veszi az irányt egyenesen a bejárat felé. […] hatalmas, tenyérnyi pelyhekben hó kezd hullani. Igen, valódi hó, rá a sötétkék latyakra, én pedig mindjárt Rebire gondolok, úgy hogy hálóingesen, ahogy a kecskék után szaladt. Egyre sűrűbben hull, a hatalmas pelyhek szinte állnak a levegőben, lebegnek egy helyben, mint karácsony tájt, szélcsendes napokon, hogy egykettőre eltűnik a távoli erdőszél, már Nussbaumék tanyája is alig látszik, tünedeznek a liget mogyoróbokrai, végül hófehér takaró lepi be a kerítéstől a házig vezető utat.
>
> Ez igen. Itt a tél!
>
> Lesz mit lapátolni. (150–151)

A belső nézőpont kulturális kódjai és a zajló jelenség közötti hézag, nem illeszkedés teremti a szöveg apokaliptikus humorát. A kulturális praxisokon (hólapátolás) keresztül még természetiként értődik a nem-emberi történés, miközben, mint egy felgyorsított filmben, az évszakok nem természetes módon egymásba sűrítődnek. A rendkívüli fenomén alatt ugyanakkor a kulturális kódok az interperszonális (intimitás) kódja értelmében is erőteljesen előtérbe kerülnek. Bár szintén egy férfi elbeszélő nézőpontjából érzékeljük a történéseket, ebben a szövegben a leghangsúlyosabb egy intim közös világ megléte: „Egyik pillanatról a másikra történt, hirtelen egymásra néztünk és elmosolyodtunk. Egyszerre fáradtunk bele a haragba. Fel volt húzva bennünk a harag órája, akkorra éppen lejárt. Nem csoda: Rebi meg én! Annyira összenőtt a lelkünk, hogy nálunk az ilyen dolgok titkos belső vezénylésre történnek. Akkor már nem is nagyon volt mit mondani, szavunk nem volt egymáshoz: kibékültünk, és kész. Kimért csend ereszkedett közénk." (146) Bár szintén immár múltbeliként, hiányként, hiányzóként jelenik meg a női alak (hasonlóan a *Pitvarszk* érzelmi struktúrájához), *A Matterhorn mormotái*nak figurájához hasonlóan a Rebi nélkül maradt itteni férfi(pozíció) is a passzivitás vállalásában határozza meg önmagát. Az önkérdezés révén ugyanakkor némi belső kételyt is beenged ez a pozíció:

> A narancsfelhő a távolból szépen világított nekik, én pedig egy darabig a tornácról néztem utánuk.
>
> Mielőtt újra elnyúltam volna az ágyban, még párszor elkiáltottam magam: Rebi, Rebi, Rebi! De nem válaszolt senki.
>
> Hogy nem mentem utána? Hova? (147)

A múltbeli közös, intim szokásrend és hétköznapi praxisai mint képzeletbeli privát keretek nyújtanak fogódzókat a zajló jelenség megfoghatatlanságához: „Hogy kiáltsak ki neki, hogy most hiába is keresne odafönn, mert a pincében vagyok Nussbaumékkal.” (151)

A visszavonódások révén a belső nézőpont ironikus szentimentalizmusa — „[h]átha megpillantom Rebit a kecskéinkkel, vagy akár csak egyedül, kecskék nélkül, vagy a friss hóban legalább a lábnyomát” (151) — a kötet stílusjegyeként is azonosítható és az életművön belüli önreflexív utalásként is érthető. Eme záró sorok felismerhetően a *Sinistra körzet* záró belső képét idézik meg: „Éjnek évadján a lenyugvó hold csöndjében érkeztem a tetőre, sítalpaim ezüst szalagja most is ott kanyargott tisztásokon át a Kolinda-erdő búvópatakjai felé. Utoljára még átjárt egy kis jóleső meleg: azért mégsem tűnök el erről a tájról nyomtalanul.” (*Sinistra körzet*, 157) Egymásra rímelnek ezek a zárások, ám semmi sem maradt ugyanúgy: míg Andrej Bodor tettét a természet nyomként őrzi, így az emberi lenyomaton (emlékképen) keresztül (értelmezhető) tájként látszik felülnézeti pozícióból, „a friss hóban legalább a lábnyomát” vágyban már inkább a nyomtalanná betemető hó alulnézeti (sehol) emberi pozíciója sejlik fel, ahonnan nézve a zajló jelenségek inadekvát praxisok felől látszanak érthetetlennek. A természet tájként láthatósága (a belső „táj” értelmében is a *Sinistra körzet*ben), valamint itteni nyomtalanodása a férfinézőpontok belső elmozdulását is eredményezi: míg Andrej Bodor esetében az emlékezés értelmében is visszatekintő magaslati nézőpontban egy másik emberi élet kioltásának nyomvonala láttán inkább a nyomhagyás (ironikus) individualizmusa jut érvényre, addig Rebi névtelen társa ezt az ego-pozíciót a másikra irányulóvá, helyesebben annak hiányára nyitja. Igaz, hogy ehhez a természet már nem természetinek mondható elváltozása volt szükséges.

Az utolsó novella (alul)nézetéből a többi novella eloldalgó, humoruk kegyetlenségében ingerlő, bántó, bántalmazó, kizáró, kiiktató alakjai, a beszilárdult életmódjaikból, szokásaikból kilépni nem tudó figurái, a hétköznapi rögeszméikkel, mindennapi rigorózusságaikkal, a diktatúra és olykor női elnyomás/irányítás nélkül maradt férfiak immár ezen utolsó nem-természeti keretben visszamenőleg átfordul(hat)nak. És az emberi természet — természeti és kulturális érintkezésében teremtődő — esetleges humánum-rekvizitumaiként, az emberi lenyomataiként kezdenek látszani a betemető „hóban”.

MILIÁN Orsolya

A falak mögött*

(Tóth Krisztina: Fehér farkas. Magvető, 2019)

Titkok és elhallgatások, diszfunkcionális családok és kapcsolatok, félresiklott életek, amelyekben a személyes múltat hol szociális vagy politikai, hol egyéni pszichológiai okokból el kell kendőzni vagy meg kell hamisítani, amelyekben az őszinte és/vagy intim kommunikáció helyett a bizalmatlanság, a sztereotipizálás, a hazugság vagy a testi és lelki bántalmazás jut érvényre, és amelyekben a problémákkal, veszteségekkel való jellegzetes „megküzdési stratégia” (valójában pótcselekvés) a helyváltoztatás, a térátrendezés vagy az elfojtás formáját ölti — a négy fal közötti szubjektív és interszubjektív poklok ilyen kisvilágait állítja elénk a *Fehér farkas*, Tóth Krisztina legújabb novelláskötete.

A korábbi kispróza-kötetekkel (*Vonalkód*, *Hazaviszlek, jó?*, *Pixel*, *Pillanatragasztó*, *Párducpompa*) ellentétben az idei könyv nem használja a ciklusokba rendezés vagy a jól megválasztott központi metafora kompozíciós fogásait, tizenhat írását mégis nyilvánvalóan egybetartja három, egymással összefüggő fő motívum: a lakhely, az elromlott vagy éppen elromló emberi viszony és a traumatikus seb. A történetek többsége zárt terekben zajlik, lakhelyeken, amelyeket még a tényleges lakások esetében is csak fenntartásokkal lehetne otthonnak nevezni, mivel a krimiszerűen kibomló sztorik rendszerint éppen azt leplezik végül le, miképpen nem meghitt és szeretetteli valójában az adott otthon. A novellák fele uniform panellakásokban, „lakódobozokban” (25) játszódik, a tömbházak érzékletesen megrajzolt lehangoló, elidegenedett közegén kívüli lakhatási lehetőségek inkább csak utalásszerűen jelennek meg. Hiába változik azonban egyes novellákban a helyszín — Balaton-parti ház a *Túlpart*ban, kertvárosi ingatlan a *Visszajönnek a gólyák*ban, tizenhetedik századi ház *A tükör*ben vagy más írásokban az átmeneti terek (lift, kocsi, pályaudvar, kórház) —, a felszínes ismeretségek és a kiégett kapcsolatok társas viselkedési formáit ugyanúgy az érzéketlenség vagy az elhidegültség, illetve a képmutatás és az előítéletesség határozza meg.

Nincsenek erőteljes hősök, mindössze hétköznapi, problémákkal küszködő szereplők. Ők túlnyomórészt passzív szenvedők, defetisták, akik a történéseket, olykor a végletes kiszolgáltatottságot is egykedvűen veszik tudomásul (például Dina a *Borjú*ban), becsapják önmagukat (a *Hírhozó* Annája inkább a feleségét vele csaló szeretőjének, mintsem a barátnőjének hisz), vagy pedig elrejtik viaskodásaikat a külvilág elől, legközelebbi társaik elől is (például a feleség a *Hinta* kiégett házasságában). Ezek következménye, hogy aztán a mindennapok tárgyilagos monotonitását mindig fel-felhasítja egy-egy tárgy, hang, szag, állat vagy látvány, ami feldolgozatlanságokat sodor magával, vagy ami újabb lelki deficitekhez vezet, és olyan élethelyzetekhez, amelyekből a főbb szereplők, ha történetesen keresnék is, végeredményben nem találnak kiutat. Teljes értékű, boldog életút itt senkinek sem adatik meg, a szereplők pedig rendszerint magukra maradnak sorsukkal, mély sérüléseikkel — voltaképpen egytől egyig „fehér farkasok”, a saját ketreceikből szabadulni képtelen lények. Ebben az apatikus, saját gondjaikba süppedt emberekkel teli társadalmi miliőben már-már természetesnek hat, hogy a felvonóban zokogó, föl-le liftező idegen nő számára férfihangon felajánlott segítség csak látszólagos, hogy a női elbeszélő is inkább ingerülten, mintsem empatikusan viszonyul hozzá (*Lift*), csakúgy, mint az, hogy a barátnő végül magára hagyja a rákos beteget (*A bal oldali szék*). Ha netán mégis felvillan a segítőkészség és a kedvesség, akkor a másik felé fordulás végül a közös, múltba révedő hallgatásban (*Nyári gumi*) merül ki, vagy írásos közvetítésre, mankóra szorul (*Sárga flakon*).

A legkiszolgáltatottabb szereplőknek ugyanakkor eleve esélyük sincs az otthonos térre: a mélyszegény Dina és Laca, akiknek mindössze kalyibát juttat falusi munkáltatójuk (*Borjú*), vagy az állatkert farkasai (*Fehér farkas*) kényszerű „szükséglakásokban” kénytelenek élni. Ez utóbbi két, a társadalmi létezés alsó rétegeiben vegetáló emberi alakokat szerepeltető novella végletekig kegyetlen, keserű világokat ábrázol, ahol a figurák magától értetődően élik meg kiszolgáltatottságukat, a nekik jutó rosszat: a korábban, gyerekkorában is bántalmazott Dinát megerőszakolja a munkaadó, a lány pedig kénytelen elhallgatni, tűrni azt („[a]z se érdekelte volna, ha megint megtörténik. Undorodott ugyan a piaszagtól, de ha ő adja a munkát, nem érdemes emiatt összeveszni vele” — 62), míg a *Fehér farkas* főszereplőjének testét csereáruként használja több férfi, a lány pedig belemegy ezekbe a „tranzakciókba” azért, hogy az állatkerti állatokhoz közel férkőzhessen, hiszen velük sokkal inkább azonosul, mint az emberi társasággal. Ha nincs esély kitörni a nyomorúságos társadalmi körülményekből, akkor a szereplők számára az emberi közegben az eseményekkel sodródás, a történések passzív tudomásulvétele, a beletörődés marad, feldolgozatlan sérüléseikben rokonra, társra pedig csak a náluk is védtelenebb állatokban találnak. Még akkor is velük rokonszenveznek, ha korábban a kilátástalan nyomor az állattal való kegyetlen bánásmódhoz vezetett (lásd a *Borjú* zárlatát).

A tehetetlenség vagy cselekvésképtelenség a más társadalmi kasztok tagjait színre vivő történetekben is uralkodó. A lakhelyek bántalmazások, magánéleti válságok és veszteségek helyszínei, vagy felületes találkozások, így például egy-egy potenciális lakásvevő és eladó (*Vevők*, *Visszajönnek a gólyák*) vagy egy szadizmus felé hajló szexuális viszony (*Öltözz feketébe!*) esetében olyan színhelyek, ahol az emberi játszmák résztvevői félreismerik, félreértik vagy átverik egymást. Így a *Vevők* magukat jól szituáltnak mondó, fennhéjázó és tamáskodó párja a lakásvizit alkalmával végtelenül tolakodó módon viselkedik (például lebontják az álmennyezetet, továbbá megpendítik, hogy ott maradnának éjszakára is), de végül aztán ígéretük ellenére nem térnek vissza az eladóhoz. A *Vevők*ben a lakáseladó énelbeszélői nézőpontjából követjük az eseményeket, ennek párdarabjában, a *Tizenhét lakás*ban viszont egy „vevő” énelbeszélése által derül fény arra, hogy egyáltalán nem áll szándékában ingatlant vásárolni vagy bérelni, a lakásokat azért nézi meg és fényképezi le sorozatosan, mert valójában a saját múltjához szeretne hozzáférni. Az egykori családi otthonhoz hasonló, ugyanolyan beosztású lakásokat hónapokon át fixáltan látogató nő törekvése azonban kudarcra ítélt: nemhogy nem sikerül igazán szembenéznie múltjával (vélhetően gyerekkorában abúzus érte, vö.: „be akartam jutni *oda*, a hátsó szobába […]” — 24, kiemelés az eredetiben), amelyhez eleve csak fényképek mediális közvetítésével képes valamennyire közel kerülni, de rá kell döbbennie, hogy a valamikori családi lakás új birtokosa már kisajátította és átformálta a hely törté-



* Jelen cikk a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

netét, tudtán kívül megmásítva ezáltal a főszereplő–narrátor életútjának egyes elemeit is. A férjét gyászoló lakástulajdonos néni ugyanis azt állítja, hogy a csiszolt, kerek mintás mennyezeti lámpát az anyósáéktól kapta, miközben az elbeszélői közlés révén arról értesülünk, hogy ez a tárgy már évtizedekkel korábban, abban az időben is a lakás alkotórésze (ráadásul az elbeszélő gyermekkori lámpája) volt, amikor az elbeszélő és családja ott lakott. Bár a novella nem árulja el, hogy a lakás új birtokosa pontosan miért másítja meg a lámpa, egyben a saját személyes múltját — legalábbis, ha készpénznek vesszük a narrátor szavait —, de arra gyanakodhatunk, hogy a lakberendezési cikk, ami állítása szerint „az egyik első közös tárgyuk volt a férjével" (28), számára immár az éveken keresztül ápolt mozgásképtelen férjhez való ragaszkodás, közös életük jelképe lett. A lámpa kapcsán ütköző eltérő nézőpontok és élettörténetek a szuggesztív sűrítés mintapéldái: két takarékos, pármondatos bekezdésbe koncentrálódik az egyéni életutak kozmetikázásának és a tárgyakra, terekre adott erős érzelmi reakciónak a drámája (az asszony ekkor sírja el magát a férje és a saját élete miatt). Ilyen fokú sokértelmű koncentráltság után azonban szájbarágónak hat a narrátor jelenetet értékelő kommentárja, miszerint: „Mindenki hazudik." (28)

A *Tizenhét lakás* a kötet tipikus darabja, amennyiben egyrészt a katartikus feloldás, a boldogtalanságból való érdemi továbblépés nem következik be: a főszereplő végül egyszerűen elhagyja a telefonját a múltját őrző fényképekkel, a múlt faggatására tett kísérlete lényeges válasz nélkül marad. Másrészt ez a novella jól példázza azt is, hogy a *Fehér farkas* elbeszéléseiben a helyszínek gyakran belső, lelki terek kivetülései: olyan színterek, ahol az ismerős és az idegen egyik pillanatról a másikra átválthat egymásba, ahol az otthonos és a barátságtalan nem sarkos ellentétei, hanem inkább következményei egymásnak. Miközben különféle tereket járnak be, a figurák többnyire a saját belső kanosszáikat járják, a „külső helyváltoztatás" (8) itt sosincs „szinkronban a belsővel" (uo.), a fizikai, testi elmozdulások nem vezetnek valódi megoldásokhoz, a szereplők keserű élményeik vagy traumáik kimerevített pillanatai körül keringenek kilátástalanul vagy pedig másokon, általában náluk gyengébbeken vezetik le frusztrációikat, indulataikat. Ez utóbbira hosszan lehetne sorolni a példákat a verbális kíméletlenségtől („[a] te veszteséged" — 81, mondja az apa a gyermekét veszített nőnek a *Marokkói táská*ban) az állatokkal szembeni kegyetlenkedéseken át (a macskák kínzása a *Fehér farkas*ban) a lakógyűléseken zajló, fanyar humorral megfogalmazott „ütközetekig" (*Lift*), de a talán leginkább megrendítő epizód a *Hinta* befejezése. Itt a feleség látszólag higgadt érzelemmentességgel, a látottakra szóban nem reagálva regisztrálja férje és az albérlő fiú in flagrantiját, de hiába hárítja a nő ezt a fordulatot vagy kísérel meg elrejtőzni előle, olyannyira beleragad a történtekbe, hogy aztán kisfia ismételt kérését sem hallja meg a játszótéren, és olyan nagy erővel löki a hintát, hogy már-már veszélyezteti gyermekét. Szűkszavúan, sejtetve bontakozik ki két székely bevándorló konfrontációja is a *Túlpart*ban, amelynek során az egyikük Magyarországon, új életében eltitkolt múltjára derül fény: a romániai Ceauşescu-diktatúra rettegett *Securitate*jának [állambiztonsági] volt tagját szembesíti tetteivel egyik áldozatának fia.

A *Fehér farkas* csaknem mindegyik elbeszélése traumanovella, amelyekben a főszereplők jelenét vagy egy múltbeli seb (például családon belüli erőszak az *A nő, aki nem törölte le az apját* című novellában), vagy pedig friss fizikai–lelki megrázkódtatás (családtagok elveszítése, halálos betegség, párkapcsolati válság) határozza meg. Azaz, ahogyan a könyvborító hátlapjának idézetében találóan szerepel, „sötét csomagok" kerülnek rendre szóba a kötet tizenhat írásában, amelyeket az elbeszélők néhol csak sejtetésszerűen jeleznek (*Tizenhét lakás*), másutt nyíltan rájuk mutatnak (*Marokkói táska*) vagy éppenséggel elleplezni igyekeznek. Ez utóbbinak izgalmas példája a kötetzáró, *A tükör* című novella, amelynek Robert Browning *Elhúnyt nőm, a hercegnő Ferrara* című versének megbízhatatlan beszélőjére hajazó férfinarrátora egy festmény elkészítésével hamisít összetartozó, harmonikus családot. A kötet egyik leginkább megrázó írása az *A nő, aki nem törölte le az apját* című novella, amely egy családon belüli, az apa által elkövetett sorozatos gyerekkori szexuális bántalmazás túlélőjének történetét beszéli el. Az áldozat elhallgatások és hárító gesztusok sorozatán keresztül jut el a történtek tudatosításáig, a bántalmazás határhelyzetei pedig a testi tapasztalatokra koncentrálva, a gyereklány korlátozott tudású nézőpontját közvetítve jelenítődnek meg. A „testbeszéd" (35–36) épp ettől megrendítő erejű.

Tóth Krisztina a tömör, érzékeltetésszerűségükben is pontos helyzetleírások, szereplői egyensúlyvesztéseket pár szóban, mondatban felskiccelő minidrámák mestere. Akár énelbeszélői, akár heterodiegetikus a narráció, a tizenhat novella egyként a megmutatást [*showing*] részesíti előnyben a mondáshoz [*telling*] képest, túlnyomórészt sikerrel kerülve el a didaktikusság veszélyét, a tudatosan szűkmarkú információadagolás pedig végig fenntartja a feszültséget a történetekben. A szellős szerkezetű sztorikban akkurátusan elhelyezett információmorzsák szemléletesen és hatásosan tömörítik magukba a szereplők közti összetett viszonyokat, amelyekben a sorsfordító események vagy a kisszerű gonoszkodások végbemennek. A *Túlpart*ban például a következőképpen szurkálódik a négy éve külön élő feleség a férjjel: „[…] a férfi meg csak toporgott, a sarus lábfejét bámulta. A volt felesége mindig is utálta a sarut. Ezt, itt, a barátnője hozta Tunéziából. A gyerek anyja persze rögtön kiszúrta, és rákérdezett, hogy biztos nem női-e, csak a sárga szín miatt kérdezi". (68) A nő a lábbeli gúnyolásával nemcsak a tárgy alkalmatlanságát, férfihoz nem illését vélelmezi, de a nemiesítés által a férfi „alkalmatlanságát" is gúny tárgyává teszi, más szóval megkérdőjelezi férfiasságát, valamint — ha tud arról, hogy ajándéktárgyat lát —, az új barátnő ízlését és „alkalmasságát" is. Ebben a szituációban egy jelentéktelen részlet csalja elő a nő passzív-agresszivitását (amelynek valódi okait nem tudjuk meg), és kerül éles fénybe a feleség és a férj egykori házassága. A marginálisnak látszó tárgyakkal gyakran sajátos kapcsolatban állnak a *Fehér farkas* figurái: a tárgyak — mennyezeti lámpa, ezüstfej, rántotta, bőrtáska, lábzsák, hinta, festmény stb. — sokszor egy-egy sorsfordító eseményt hívnak elő a szereplők életéből vagy ilyenben játszanak szerepet, a tárgy és a szereplő közti összefüggés pedig enigmatikus előkészítés, a novella végéig (illetve olykor azután is) kitartott *suspense* szövedékéből pattan elő. Mivel az élethelyzetek és -utak tágabb társadalmi vagy történelmi kontextusai legfeljebb csak egy-egy apró utalás erejéig jelennek meg, a novellák pedig inkább abbamaradnak, mintsem hogy mindenre kiterjedő magyarázattal szolgálva lekerekítődnének, az olvasónak a novellák befejeződései után is bőven marad tűnődni- és nyomoznivalója. Így aztán, szerencsére, tovább nyomozunk.

MÁRTON László

Megírni az angyalok szótárát

(Szalay Zoltán: Faustus kisöccse. Kalligram, 2019)

A kiinduló kérdés: ki írta a *Faustus kisöccse* című munkát? Ki ennek az alkotásnak a szerzője? A válasz kézenfekvőnek látszik: természetesen Szalay Zoltán. Az ő könyve kapható a jobb könyvesboltokban, jut el a könyvtárakba, az ő könyvéről írom ezt a recenziót. Igen ám, de Szalay regényének egy író a főhőse, aki egészen biztosan nem azonosítható vele, és ez az író valamikor az 1990-es években közzétesz egy — utóbb botrányosnak bizonyuló — regényt, amelynek ugyanaz a címe. És, hogy a dolog még csavarosabb legyen: a regénybeli regénynek szintén író az egyik hőse, akiről a másik hős, egy kritikus életrajzot vagy monográfiát ír, és ennek az alkotásnak szintén *Faustus kisöccse* a címe. Tehát három különböző szerzőről és műről van szó, a fikcionáltság különböző fokain, de hát éppen Szalay művéből tudjuk, hogy a fikcióval takarózni nem helyénvaló.

A továbbiakban, az egyszerűség kedvéért, a *Faustus kisöccse* cím Szalay művét jelöli, de azt már most észrevehetjük, hogy a regénykoncepció igen messzire megy a szerzőség kérdéskörének vizsgálatában. A regénynek van egy „életrajzíró" nevű hőse is, aki monográfiát vagy valami életrajzfélét akar írni a regénybeli szerzőről, ezért találkozgat vele, faggatja, vagyis anyagot gyűjt, azaz tulajdonképpen ő is egy szerző. Hogy a dolog ezen a téren is bonyolultabb legyen, Szalay regénye olvasható a regénybeli szerző életrajzaként is, tehát a voltaképpeni életrajzíró maga Szalay Zoltán, noha egészen biztosan nem azonosítható a regénybeli életrajzíróval. Utóbbi egy titokzatos figura, akivel a regénybeli író már Hamburgban is találkozott az 1980-as években egy írószövetségi kiruccanás során, és aki… De nem szeretnék előreszaladni.

Azt kellene szemügyre vennünk, milyen problémák adódnak abból, ha egy író által írt fikciós alkotásnak egy másik író a hőse, tehát nem vallomásról vagy visszaemlékezésről, még csak nem is kritikai életrajzról vagy más monografikus feldolgozásról van szó. Mielőtt azonban ezzel számot vetnénk, beleütközünk egy furcsaságba, és azzal is kezdenünk kell valamit.

A Szalay-regény író hősének tudniillik nincs neve. Mondja a narrátor egy helyütt, hogy éppenséggel adhatna neki átlagos vagy furcsa, meghitten magyar vagy idegenszerű nevet, de nem teszi. Ehelyett következetesen így emlegeti: „a szlovákiai magyar író". Minden oldalon előfordul ez a kifejezés, néha többször is, így hát becslésem szerint legalább négy-ötszászszor találkozunk vele a regényben. (224 oldalon 754-szer — Tóth-Czifra Júlia szíves közlése.)

Képzeljünk el egy Petőfiről szóló könyvet, amelyben a „Petőfi Sándor" név helyett mindvégig „a *János vitéz* szerzője" kifejezés szerepel. Mit jelentene ez? Azt, hogy a költő erre az egy funkcióra van redukálva. Az igaz, hogy Petőfi írta a *János vitéz*t, viszont csinált ő sok mást is, továbbá volt egy délszláv csengésű születési neve, amelyet aztán magyarosított, és ha a költőt kizárólag a *János vitéz* szerzőjeként emlegetem, akkor mindezt arrogáns módon ignorálom. Ha azt állítom, hogy a *János vitéz* szerzője beállt vándorszínésznek, a *János vitéz* szerzője feleségül vette Sz. Júliát, a *János vitéz* szerzője barátságot kötött J. Mór nemzedéktárs regényíróval, akkor nem állítok olyasmit, ami ne felelne meg az életrajzi tényeknek, mégis valótlant állítok, mert a megélt életet és a teljes (adott esetben félbetört) alkotói pályát erre az egy ismertetőjegyre szűkítem le, tendenciózusan és hamisan.

Szalay művében a többi szereplőnek általában van neve, Bandi bácsitól Bertalanig, Genovévától Karola mamáig, nem szólva az A kezdőbetűs nőkről, Anasztáziáról, Amáliáról, Annabelláról. Igaz, csak keresztnevük van, de az is név. Ismét a képzeletbeli Petőfi-életrajz az analógia: a *János vitéz* szerzőjének névtelenségét még kiáltóbbá teszi, ha lépten-nyomon belebotlik Mihályba, Jankóba, Imrébe, Etelkébe, Kornéliába és a többiekbe.

Ezzel az egyszerű fogással Szalay tulajdonképpen vicces hatást kelt, vagy legalábbis erős irónia érződik benne. Másrészt hősének fegyelmezésére is szolgál. Mintha ezt sugallaná: „Kaptál tőlem némi mozgásteret, te szlovákiai magyar író, de nevet nem kaptál, úgyhogy ne nagyon ugrálj."

Ez a lelemény ugyanakkor dermesztően érzékelteti a közeg, a régebbi és újabb szlovákiai magyar közélet nyomorúságát. Ilyen mondatokkal találkozunk a regény közepe táján: „A szlovákiai magyar írók legfőbb elfoglaltsága abban állt, hogy azon töprengtek […], mi az, hogy szlovákiai magyar író.” Az iróniához és a dermesztéshez nagyban hozzájárul, hogy Szalay Zoltán maga is egy szlovákiai magyar író, de ő 1985-ben született, így az 1955-ös születésű szlovákiai magyar író (továbbiakban SZMÍ) életkora szerint az apja lehetne. (A regény végén kiderül: „a valóságban” — nyilván ez is fikció — egy vele, nem Szalayval, hanem a narrátorral egyidős másik férfinak az apja. Ez a férfi a regényben kisfiúként, SZMÍ fiaként van jelen a cselekmény peremén.)

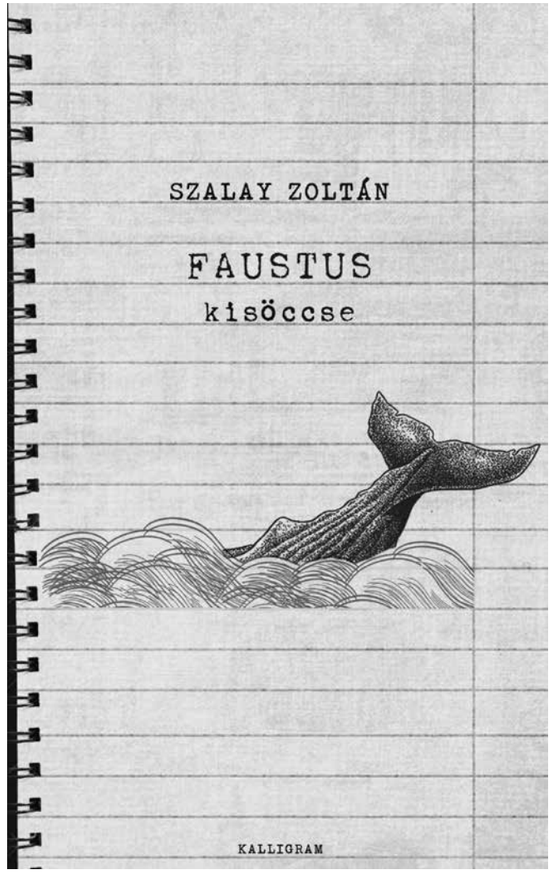
Ennek a kifejezésnek elsődleges kompozíciós funkciója is van: több százszoros ismételgetése litánia jellegűvé teszi a szöveget, ugyanakkor maga a háromszavas szintagma jelentés nélkülivé válik, kiüresedik, anélkül, hogy szorosan véve értelmetlennek minősíthetnénk. Ezzel illusztrálja, sőt hang- és grafikai testében meg is testesíti a szerző által többször említett jelentéskialvást.

A regényben amúgy több helyütt is szó esik a szlovákiai magyar íróságról, a vele járó buktatókról és csapdahelyzetekről, a hűséges mucsaiság és a gyökértelen univerzalizmus dilemmáiról. Ennek szintén megvan a kompozíciós következménye: esszéetűdök váltakoznak szatirikus futamokkal, mindezek közé pedig intenzíven költői részletek ékelődnek, vagyis a regénystílus heterogén, noha elsőre nem érződik annak. Erről majd később.

A regénybeli SZMÍ nem azonosítható egyetlen általam ismert szlovákiai magyar íróval sem. Pontosabban: a szerző azt sugallja, méghozzá erélyesen, hogy tilos a kulcsregény-olvasat. Viszont SZMÍ éppen a kulcsregény-olvasat miatt kerül bajba: író-figuráját a közönség egy emberként azonosítja egy tekintélyes helybeli íróval, és azzal vádolják SZMÍ-t, hogy egyrészt hazudik, vagyis megrágalmazta az illetőt, másrészt igazat mond, vagyis olyasmit tereget ki, amit mindenki tud, de tabu. A hazugság–igazság–hitelesség — esetünkben rendkívül fontos — kérdésköréről később. Most arra hívom fel a figyelmet, hogy Szalay narrátora tiltja ugyan a mű kulcsregényként való értelmezését, viszont a téma előtérbe állításával mégiscsak felveti ennek lehetőségét. Igaz, SZMÍ azzal védekezik a támadások kereszttüzében, hogy regénye színtiszta fikció, de vádlói a sok párhuzam miatt nem hisznek neki. A létező regény vége felé pedig az is kiderül, hogy SZMÍ hazudott: igenis kulcsregénynek szánta a regénybeli regényt, vagyis „az igazat” írta.

De mire idáig eljutunk a regényben, mind „az igazságnak”, mind „a hazugságnak” kialudt a jelentése. Ismétlem, erről később.

Mi történik akkor, ha egy létező író egy másik, fiktív íróról ír regényt vagy elbeszélést? Ez esetben vagy komolyan veszi az író szereplő íróságát, és akkor meggyűlik vele a baja, vagy nem veszi komolyan, így a könnyebb végén fogja meg a dolgot, és az egész íróságból, írói tevékenységből egy odabiggyesztett címke marad.



Szalay Zoltán, bátran és radikálisan, a fikción belül valóságosnak tekinti SZMÍ írói létezését és munkásságát. Igen ám, de ilyen esetben a létező író számíthat rá, hogy a fiktív író a fejére nő. A létező író vagy hagyja írni a fiktív írót a készülő műben, vagy inkább mégsem. Utóbbi esetben nem tudja érzékeltetni, hogy ez itt egy író, aki ír, és az olvasónak ezt becsületszóra el kell hinnie. Előbbi esetben könnyen úgy járhat, hogy író hőse leváltja, és ő foglalja el a szerző pozícióját. A *Heinrich von Ofterdingen*t író Novalis az életével fizetett, amiért középkori költő szereplőjének megengedte a versírást. A regény címszereplője a szó szoros értelmében végzett vele, így a mű torzó maradt, viszont hemzsegnek benne — az amúgy nemlétező — Heinrich von Ofterdingen versei. Vagy például figyeljük meg a Novalisnál okosabb és óvatosabb Thomas Mann roppant színvonalas mellébeszélését, amikor Gustav von Aschenbach életművét ismerteti. A *Halál Velencében* lapjain Thomas Mann jobbnál jobb ötleteket vonultat fel, a lengyel kisfiú seggétől a túlérett eperig, csak azért, hogy elterelje az olvasó figyelmét, és esendő szereplőjét ne hagyja

íróként érvényesülni, mert világosan látja, hogy ez esetben megszűnne gyarlónak lenni, és elhatalmasodna.

Szalay számára nem Thomas Mann, hanem jól észrevehetően Jorge Luis Borges volt az íróábrázolás szempontjából a minta. Borges nem félt a regényíróktól, hanem megvetette őket, olyannyira, hogy felőle akár írhatnak is az ő novelláiban, ha nincs jobb dolguk. Szalay ugyanúgy jár el, amikor SZMÍ kamaszkori novelláját kivonatolja, mint Borges az *Al-Mutaszím nyomában* című mázsányi szösszenet négy-öt oldalán: összepréseli a szöveget. A középkori kivonatolók óta tudható, hogy egy elveszett (vagy fiktív) szöveg fennmaradt (vagy létrejött) rövidített változata a zsugorítás hatására felhevül. Ez történik a *Leviatán arcképe* című kamaszkori SZMÍ-novellával is: azt hisszük, hogy egy fantáziadús remekművel találkozunk, holott a szöveg „a valóságban” nem jött létre. Szalay annyira hagyja írni SZMÍ-t, hogy komolyan vehessük írói tevékenységét (még a munkamódszeréről, a megírás körülményeiről, az írógépéről, a céduláiról is beszámol), de nem hagyja túltengeni. A névtelenség fegyelmező funkciójáról már beszéltem, de azzal is kordában tartja, hogy szánni való sorsot juttat neki: végighurcolja magánéleti kudarcokon és közéleti megaláztatásokon, továbbá alkoholistává és magányos ténfergővé züllleszti.

Egyszóval, megkeseríti a szereplője életét, hogy érzékeltesse az erőviszonyokat. Viszont időnként hagyja írni. A vége felé már annyira hagyja, hogy be is emel a regénybe — nem zanzásítva, hanem teljes terjedelemben, szó szerint idézve — egy SZMÍ-novellát. Igaz, ehhez előbb bele kell taposnia SZMÍ-t a földbe, majd föl kell emelnie az angyalokig. A „pisirém”-epizód olvasásakor azt éreztem, hogy ez azért már túlzás, ezt nem kellett volna. Viszont ez a hamis vád (miszerint SZMÍ az a férfi, aki magányos nőkre lövelli vizeletét az éjszakai sötétben) és az ezt követő meghurcoltatás alapozza meg SZMÍ ezt követő misztikus megvilágosodását, a regény csúcsjelenetét. Igaz ugyan, hogy Szalay megnehezíti a regényhős dolgát, ezzel szemben olyan látomásokban és felismerésekben részesíti, amelyek bőségesen kárpótolják őt is, az olvasót is a félresikerült életért.

Viszont *végső soron*, vagyis Szalay művének egészére, illetve teloszára nézve *mégsem hagyja írni* SZMÍ-t. Az utolsó, igazi nagy remeklésnek ígérkező mű, a *Szelídítés* befejezetlen marad. És ha egy pillanatig is elhisszük, amit Szalay narrátora állít a mű végén, hogy „tényleg” ő az életrajzíró (ne higgyük el fenntartás nélkül), akkor az életrajzíró szavai szerzői vallomásként foghatók fel: „A *Szelídítés* melléfogás lett volna — mondta az életrajzíró. — Helyette itt van egy másik könyv. Épp most fejezzük be, együtt.” Ez a másik könyv csakis a könyvesboltokban kapható, létező *Faustus kisöccse* lehet, és eszerint azáltal jött létre, hogy a szerző nem engedte létrejönni (kiteljesedni, befejeződni) író hőse művét. A hős pedig ebbe a befejezetlenségbe pusztul bele, pontosabban abba a felismerésbe, hogy ő egy regényhős, és a szerző erősebb nála. Utolsó szavai a regényről szólnak, de ez a mű lehet mind a *Szelídítés* című fiktív és befejezetlen, mind a *Faustus kisöccse* című létező és befejezett alkotás. Ezt kérdezi: „Hogyan lehetne az enyém, ha nem én teszem ki a pontot a végére, hanem valaki, aki végig ellenem dolgozott…”

Szalay először azt hiteti el az olvasóval, hogy SZMÍ zseniális, valahogy úgy, mint Borges kegyelmi pillanatban részesülő novellahősei, a végtelen emlékezőtehetségű Funes és a többiek. Vagy mint Pessoa alteregója, Bernardo Soares segédkönyvelő, aki két mélységes depresszió között rájön a világ mozzanatainak összefüggéseire, a szavak és a dolgok viszonyára.

Aztán hideg zuhanyban részesíti SZMÍ-t és az olvasót. Jön Bandi bácsi, a tekintélyes csehszlovákiai magyar író, aki a közösség fölött két kézzel tartja az eget, és helyére teszi az ifjú SZMÍ fantáziacsapongásait. Magyarán szólva: jön a szatíra, a kárpátmedencei határon túli provincializmus kigúnyolása. Erre mondtam, hogy a regény stílusa heterogén. Most hozzáteszem: egy ilyen regénykoncepció nem is bírná, nem is tűrné a homogén stílust.

Van a regényben ekphrasis, azaz képleírás is, szintén szatirikus célzattal, a fiktív *Faustus kisöccse* borítójának elmesélése. Ez bele van szőve a nemzetiségi kiadói viszonyok és az egész helyi irodalmi közélet szatírájába. A magyarországi irodalmi életről viszont egyáltalán nem esik szó, az nyilván fölöslegesen megterhelte volna a narratív struktúrát. Így viszont Szalay a regény belső idejéből viszonylag sokat fordít Hamburgra és Genfre, ahol SZMÍ többször is megfordul, viszont Budapestre egyetlen pillanat sem jut, legfeljebb a névtelen városban vendégszereplő budapesti cirkuszra. Bizonyára a magyar fővárosban is járt SZMÍ (ha egy pillanatig egy reálisan létező személyt képzelünk valóságos történelmi tájba), de ebből nem lesz regényformáló életrajzi tény. Más szóval: Budapest mellőzése szintén egy markáns kompozíciós megoldásnak tekinthető. Annak tekinthető a szlovákiai nagyvárosnak, SZMÍ lakóhelyének névtelensége is, ellentétben a nevesített nyugati városokkal. A szlovákiai nagyváros névtelensége párhuzamba állítható SZMÍ névtelenségével. Ezúttal nincs kifejezetten tiltva az azonosítás, de ha ezt megtennénk, beleütköznénk a nagyváros megnevezésébe, márpedig városnévből három is van. Ha ezek közül az egyik mellett letesszük a garast (jó, a német név eleve esélytelen), akkor azt a szenzibilitást rombolnánk, amely a regény egyik számottevő értéke.

Szalay Zoltán író hőse nemcsak ír, hanem olvas is. Úgy olvas, mintha írna, és úgy ír, mintha olvasna. Ez már abban a gyerekkori epizódban is észrevehető, amikor a falusi nagyszülőknél töltve a nyarat, a sufniban régi könyvekre bukkan. Megtudja, hogy a könyvek eredetileg „a zsidó”, illetve „a pap” tulajdonában voltak, de többet nem, mert a nagyszülők egyik régi könyvtulajdonosról sem hajlandók beszélni. Ez pedig azt jelenti, hogy SZMÍ a régről maradt könyvekkel együtt a közelmúlt történelmi traumáit is olvassa, a szlovák vagy magyar fasizmus zsidóüldözését és a sztálini terror vallásüldözését. Plusz még ezek tabuvá alakítását, a vészkorszakok tanúinak lelkifurdalását és megfélemlítettségét is.

Még látványosabb az írás és az olvasás egymásba fordulása a kamaszkori könyvtári epizódban. Szalay egyik fontos költői

(prózapoétikai) eszköze a regény erőgyűjtő pillanataira időzített halmozás. A metonímia, az össze nem tartozó dolgok látszólag véletlenszerű egymás mellé helyezése a tágasság érzését kelti és a dolgokon való felülemelkedést sugallja. Nem tudom, milyen könyvek fordultak elő az 1970-es évek elején egy szlovákiai városi könyvtár magyar szekciójában, mindenesetre a kamaszodó SZMÍ az előtte hirtelen megnyíló nagyvilágot olvassa. „Olvasott bálnavadászatról, sarkkutató expedíciókról, keresztes hadjáratokról, felhőkarcoló-építkezésekről, a Kínai Nagy Falról, korallzátonyokról, bennszülött népek szokásairól, indián háborúkról, mélytengeri élőlényekről, távol-keleti templomokról, a felvilágosodás úttörőiről, a középkori pápaságról, a földönkívüli életről, a fekete lyukak keletkezéséről, a selyemhernyók tenyésztéséről, az olimpiák történetéről, a könyvnyomtatás felfedezéséről, a világ hét csodájáról, Nagy Sándorról és Nagy Károlyról és a római császárokról, a dinoszauruszokról és az első emlősökről” és így tovább, még vagy másfél oldalon át. A felsorolás, némi iróniával, beletorkollik a hangsúlyosan „baloldali” forradalmakról szóló könyvekbe, „mert a legtöbb könyv mégiscsak a nagy baloldali forradalmakról szólt”.

A -ról/-ről rag többszázszoros ismétlődése ugyanúgy hozzájárul a szöveg zeneiségéhez, mint a taxonómia elbizonytalanítása. Mindez már átvezet a szavak és a dolgok közti — Szalaynál erősen jelenlevő — feszültséghez, illetve a szavak szerepéhez SZMÍ életében és munkásságában.

Mindjárt a regény elején arról értesülünk, hogy SZMÍ „alapvető bizalmatlansággal fordult a szavak felé”. Ebben a mondatban és környékén az odafordulás aktusa legalább olyan fontos, mint a bizalmatlanság. A kettő együtt működik (és együttműködik), közösen formálják SZMÍ-t olyan íróvá, akinek szabad írnia a regényen belül. Ezt bonyolítja a kisebbségi létállapot: SZMÍ már kisgyerekként szembesül azzal, hogy tágabb környezetében az emberek többsége egy másik, számára ismeretlen nyelven beszél. Nem a szokásos kisebbségi panelek kerülnek elő, hanem a szavakhoz való viszony válik még bonyolultabbá és feszültebbé. A regény elején az óvodában egy nagyobb fiú (nyilván szlovák) rálép a kisgyerek SZMÍ kezére (nyilván büntetésből, amiért magyarul szólalt meg). A regény közepén előkerül egy Karol nevű fiatal szomszéd. Elszlovákosodott magyar: beszélni nem tud magyarul, viszont érti a magyar beszédet, ezért bizalmas dolgokról nem lehet magyarul beszélni előtte. Jobb szemmel nézve csirkefogó, aki elszereti SZMÍ feleségét, bal szemmel nézve egyszerűen csak többet törődik a nővel és a gyerekkel, mint SZMÍ. Az érzelmi törés nyelvi váltást is jelent a mellékszereplők számára, a főszereplőt pedig nyelvileg is elszigeteltté teszi. Szalay nemcsak leírja regénye szavait, hanem bele is ütközteti hősét a szemantikai problémákba (például abba, hogy kiüresedik a szavak jelentése), miközben a hős — író lévén — maga is a szemantikai problémák kiélezésén fáradozik, mintegy vállvetve a szerzővel.

Nem feltűnő, de a kompozíció szempontjából fontos ötlet, hogy nemcsak Karol, hanem Karola nevű szereplője is van a regénynek. Ő nyitja meg a perspektívát az angyalok, pontosabban az angyalok nyelve felé. Karola együgyű falusi asszony, talán hibbant is, mindenesetre azt állítja, hogy látja az angyalokat, SZMÍ pedig, aki épeszű, hisz neki. Ő nincs meghibbanva, ezzel szemben kezd rájönni valamire, amit az írásművészet arkánumának nevezhetünk. Nem is ez a gond, hanem az, hogy Karola mama látja ugyan az angyalokat, de nem tudja elmondani, milyenek, mert hibbant falusi asszony létére tisztában van vele, hogy a szavakba foglalt leírás hazudik és leegyszerűsít. És érti a beszédüket, de nem tudja továbbadni a benne foglalt üzenetet (ha ugyan van ilyen), mert azzal is tisztában van, hogy ebben a beszédaktusban nem a szokásos szemantika és szintaxis érvényesül.

Nagyjából ugyanez az ellentmondás némítja el Hugo von Hofmannsthal levélíró Chandos lordját, de már Al-Ghazáli is ezt pedzegette *A tévelygők útmutatója* című munkájában.

Szalay Zoltán, illetve SZMÍ egy idő után már nem is szavakról, hanem jelekről beszél. Abban a faluban, ahol Karola mama és SZMÍ apja egyidejűleg haldoklik, az ősz azt jelenti, legalábbis a szerző (Szalay Zoltán) és a hős (SZMÍ) számára, hogy „a jelek […] levetették burkaikat, és a burkok alatt nem maradt semmi”. Amikor SZMÍ-nek az az ötlete támad, hogy valóságos angyali nyelvismeret híján ír egy fiktív angyalszótárat, ebben az gátolja meg, hogy „a jeleken kívül máshoz nem értett, és a jelek már lelepleződtek előtte”. És: „nem hagyta nyugodni a kérdés, le lehet-e írni, ami a jeleken túl van”.

Mindezek a kételyek és dilemmák SZMÍ számára az írói szemlélet megújulását eredményezik, egy újabb termékeny alkotói korszakkal együtt. Ő tehát jobban jár, mint Hofmannsthal szavaktól és írástól elforduló hőse. (Igaz, neki, Chandosnak viszont főnemesi rangja, kastélya és ősi birtoka van. Mindenkinek a magáé.) A szerző, Szalay Zoltán is vérszemet kap: nagy merészen beemeli a regénybe, méghozzá teljes terjedelmében, SZMÍ ekkor keletkezett novelláját (185–190), amelyben a „hétszűnyi kapanyányi monyók” valójában az 1968-as Varsói Szerződés-invázió magas rangú szovjet tisztje, óriási fasza van, Coca-Colát iszik, és a kiskamasz Én-elbeszélő irodalmi mentoraként lép fel. Vagyis egyrészt olyan lény, aki bízvást helyet kaphatna Borges *Képzelt lények könyve* című gyűjteményében, másrészt van egy történelmi–politikai kontextusa, amely — ez Szalay leleménye — groteszk módon összefér, sőt összefügg a népmesei kontextussal, harmadrészt teológiai értelemben ő az ördög.

De az ördögről egy kicsit később.

Egyelőre maradjunk SZMÍ íróságánál vagy szerzőségénél.

Szalay nem minősíti hősét. Nem mondja ki, hogy SZMÍ jó vagy rossz, jelentéktelen vagy jelentős szerző-e. Műve nagy részében azt sugallja, hogy SZMÍ nincs benne a kánonban, de azt már nem mondja meg, hogy miféle kánonban nincs benne: az összmagyarban-e vagy a szlovákiai magyarban? Viszont mégiscsak életrajz vagy monográfia készül róla, méghozzá egy tervezett sorozat első köteteként, ami hangsúlyos kanonizáltságra utal. Ne akadjunk fenn ezen az ellentmondáson; láttam én már „a valóságban” ennél furcsább dolgokat is. Szalay egyébként sokatmondó (szatirikus célzatú) apróságokkal is kibalanszírozza ezt az ellentmondást. Például amikor SZMÍ-t a Faustus-regénye miatt árulóként kiközösítik, egy írószövetségi főkáder óvatosan kijelenti, hogy mindazonáltal a regény „nyelvi megformáltsága magával ragadó”.

Ez is érdekes, de az író ezt követő önmagára találása még érdekesebb. Szalay narrátora részletekbe menően elbeszéli SZMÍ *Szelídítés* című nagyszabású munkájának létrejöttét, mind a külső értelemben vett munkát, mind a belső alkotói folyamatot.

Ez egyrészt azt jelenti, hogy ismét hagyja írni az író regényhőst, de már nem fogja rövid pórázra, már nem kell tartania tőle. (Nem ám, hiszen ő már tudja, hogy a létező regény vége felé így is, úgy is SZMÍ húzza a rövidebbet.) Nem azért válik veszélytelenné a szerző pozíciójára nézve SZMÍ, mert elgyengül, hanem ellenkezőleg, annyira megerősödik, hogy bekerül saját démonai közé, és démonikus írói tevékenysége közben érintetlenül maradhat a hagyományos szerző–hős reláció.

Másrészt azt is jelenti, hogy Szalay egy radikálisan regényellenes, jelentéskioltó koncepciót alakít szerves regénycselekménnyé. A jelek burkairól már volt szó. Később azzal nézhetünk szembe, hogy azok a könyvek, amelyek a mű elején szélesre tárták a világot a kamasz SZMÍ előtt, elvesztették ezt a képességüket, bár „még mindig ugyanazzal a makacs kényszerrel próbáltak elmagyarázni valamit”.

Ekkor már neve is van, méghozzá írói álnév, Stanisław W. (talán Stanisław Lem iránti tiszteletből, talán a dupla w-k kedvéért), de ennek ekkor már nincs jelentősége. Mire idáig eljutunk, SZMÍ „végre elfogadta, belátta, beismerte, hogy álmodik, végre hagyta, hogy felfalja őt az álom”. Befogadják saját démonai, de ők maguk sem tudják magukról, hogy milyenek, mert „nincs olyan, hogy valamilyenek”. (Mennyivel könnyebb volt a *Színházi regény*t író Bulgakov Én-elbeszélőjének! Ő „csak” belenézett egy dobozba, ott látott-hallott valamit, és azt leírta. De közben eltelt néhány évtized, jöttek újabb elméletek és esztétikai tapasztalatok, úgyhogy SZMÍ mindent le tud — tudna — írni, csak azt nem, amit látott-hallott.)

Igen ám, de ha elharapódzik a valamilyenség hiánya — ez ugyanis egy folyamat —, akkor jelentésüket és jelentőségüket vesztik a hagyományos értelemben vett értékek. Ezt SZMÍ is világosan látja. „Már nem volt érdemes gondolkodni a morálról, a pszichológiáról és más efféle huncutságokról. […] Ezeket most üres dióhéjaknak látta, mindent üres dióhéjnak látott, ami nem a saját álmainak lejegyzéséről szólt. […] Emellett minden elúszott, az érzelmek, a műveltség, a hagyomány és a hagyomány meghaladása, a család, a barátság, a szerelem, a társadalom, a történelem, a vallás, még a természet is.”

A felsorolásban szereplő javak nemcsak fontos értékek, hanem témák és motívumok is, az újkori regény konstituáló tényezői. Mi történik az irodalommal, azon belül a regénnyel, ha mindez elúszik? Anélkül, hogy belebonyolódnék a „művészet és erkölcs” kérdéskörbe, annyit mondhatok: egy író — most SZMÍ — az átlagosnál nagyobb szenzibilitással, intelligenciával és radikalizmussal könnyen eljuthat a kimondhatóság határáig. És ez akár alkotói kudarcot is jelenthet. (Esetünkben nem egészen azt jelenti, bár a mű, a *Szelídítés* torzó marad.) Ezzel szemben: ha nincsenek olyan írók, akik elúsztatják a hagyományos cselekményképző értékeket, akkor nemhogy lehetetlenség kijjebb tolni a kimondhatóság határát, hanem még csak felmérni sem lehet.

SZMÍ viszonylag hamar, már első kötete, az *Általános szívgyengeség* megjelenésekor szembesül hazugság és igazság relatív voltával, amelyből az is következik, hogy az írói hitelesség nem azonos a logikai és erkölcsi értelemben vett igazsággal. Továbbá az is következik, hogy minden hosszabb, összefüggő közlésben, legyen az mégannyira tárgyszerűségre törekvő, ott a fikció. Ez a felismerés így fogalmazódik meg SZMÍ számára: „Azok a történetek, amelyeket az *Általános szívgyengeség*ben leírt, körülbelül annyira voltak igazak, mint amennyire hamisak, körülbelül annyira voltak valaminek a leképezései, mint potenciális leképezések eredetijei, és ő, aki formát adott ezeknek a történeteknek, ugyanannyira mondott igazat, mint amennyire hazudott.”

Az első kötet kevéssel a „bársonyos forradalom” után jelenhetett meg, ezért a hazugság és az igazság relatív volta a közéletben is megjelenik. SZMÍ másik fontos felismerése: az igaz, hogy a pártállam hazugságra kényszerítette az állampolgárokat és a nyilvánosságot, de az nem igaz, hogy a kényszer megszűnte meghozta a hazugságmentes, teljes igazságot. „Akik most arról beszélnek, végre eljött a hazugság korának vége, ugyanannyira mondanak igazat, mint amennyire hazudnak. […] Ebből pedig nem lehetett arra következtetni, hogy valóban eljött a hazugság korának vége, de arra sem, hogy semmi sem változott, és továbbra is mindenki mindenben hazudik.”

Ez a felismerés az alapja SZMÍ írói radikalizálódásának. Szembesül egy másik kérdéssel is, amelyet az egyik A betűs nő, Anasztázia (feleség) tesz fel neki: nem gondolja-e, hogy a szavaknak következményei vannak? A nő nem tudja túltenni magát ezen a kérdésen, és erre rámegy a házasság. SZMÍ kérdése viszont: „ő maga vajon már túltette-e magát rajta”? A túltevés szellemében azt mondhatnám: ebben a regényben a szavaknak körülbelül annyira vannak következményeik, mint amennyire nincsenek. Második könyvében SZMÍ megpróbálja „az igazat” megírni, hazugság nélkül. Nem az a baj, hogy emiatt kiközösítik és meghurcolják, hanem az, hogy ez nem sikerül neki: a létrejövő szöveg körülbelül annyira igaz, mint amennyire hamis. Erről tanúskodik, hogy az alattomos kortárs olvasó dicséri a szöveg nyelvi erejét, de ezt támasztja alá a cselekmény zanzája is, valamint az unokahúg elcsábításáról szóló, önmagában is pompás jelenet. Ha a „színtiszta igazság” volna benne, akkor nem lehetne pompás.

Az igazság és a művészi hatást keltő fikció összemérhetetlenségével való szembenézés aktiválja SZMÍ egyik gyerekkori emlékét is: egy iskolai színielőadáshoz ráosztották Maugli szerepét, és ő nemcsak megtanulta Maugli mondatait, hanem egy délutánra el is hitte, hogy ő ténylegesen Maugli. (Azért csak egy délutánra, mert másnap elvették tőle a szerepet.) Kisgyerekként arra a

felismerésre jut, amellyel Kafka birkózott némely novelláiban: lehetsz ugyan „a valóságban” Maugli, de ha Mauglinak mondod magadat, és Mauglikként viselkedel, akkor megbüntetnek vagy bolondnak minősítenek. Vagyis hazudnod kell: azt kell mondanod, hogy SZMÍ vagy (ami nem vagy), és a lakótelepi lakásban tartózkodol (holott a dzsungelben). Az, hogy környezeted ezt elfogadja, nem enyhíti, hanem súlyosbítja a hazugságot. Ráadásul ennek a művészethez van köze, nem pedig a pártállami és posztkommunista ideológiákhoz. Nemcsak Kafka indiánná változásaihoz járunk közel, hanem érintjük Diderot színészparadoxonát is. De aztán Szalay művéből mégsem lesz színházi fejlődésregény. A szerzőt jobban érdekelte az igazságon és hazugságon, jón és rosszon túli jelentés-kialvás, mint a színjátszás. Egyetlen drámát sem írat SZMÍ-vel, még csak színházba sem küldi. És emiatt nincs hiányérzete az olvasónak.

Az egyik fiatalkori epizódban SZMÍ egy barátjával vitatkozik a valóság és a fikció arányairól. „Fikció mint olyan viszont nem is létezik, folytatta Bertalan, és ez a szegény prózaírók legnagyobb fájdalma, mert sosem tudnak elszakadni az általuk végső soron mindig annyira kellemetlennek tartott valóságtól. Még a legelvetemültebb szürrealisták sem létezhetnek valóság nélkül.” Bertalan (ekkor még) kritikus, nincs szépírói gyakorlata, így nem láthatja azt, amit SZMÍ a saját írói gyakorlatában észrevesz: nem az a gond, hogy minden kitalációt behálóznak a valóságreferenciák, hanem az, hogy a valóságreferenciákat tartalmazó közlések maguk is fikciók, akár művészi hatást keltenek, akár nem.

Van viszont Bertalannak egy másik kijelentése, amellyel — meglehet, akarata ellenére — prófétának bizonyul. „Rá fogsz jönni, mondta Bertalan, hogy a történeteidet nem te írod.” Tényleg nem ő írja, és tényleg rájön. Láttuk, hogy az ördög keze van az alkotói folyamatban, ezért érdemes szemügyre vennünk SZMÍ ördögét.

A szlovákiai magyar ördög egy elgyengített ördög. Nem is nagyon lehet más. Miért?

Az irodalmi ördögábrázolás csúcspontja Goethe *Faust*ja volt. De már itt is, a tragédia második részében Mephistopheles kezdi elveszíteni azt a teológiai támogatottságot, amely az 1587-es régi Faust-könyvben szupersztárrá tette. Goethe után az ördög olyan mértékben történeti képződménnyé válik, hogy vagy múzeumi tárgy, önmaga dokumentációja, vagy krampusz, vagy beteges rémálom lesz belőle. A Goethe utáni modern regényirodalom tehetségesebb ördögidézői — Dosztojevszkij, Bulgakov és Thomas Mann — mindnyájan Goethe ellenében formálták meg ördög-revüjüket vagy -scherzójukat.

A *Faustus kisöccse* szempontjából Ivan Karamazov ördöge az etalon.

Bulgakov ördögfigurái a sztálini terror mulatságosan rémületes maskarái. Ilyesféle alakok szerepeltetése karneváli komikumot vitt volna a regénybe, és szembement volna a koncepcióval; a cselekményt megszállták volna a hétszűnyi kapanyányi monyókhoz hasonló szörnyecskék, a (cseh)szlovákiai magyar nyomorúság felstilizálódott volna, és SZMÍ két vállra fektette volna Szalay Zoltánt.

Ellentétben Bulgakovval, Thomas Mannról viszonylag sok szó esik a regényben („Thomas Mann kitűnően alkalmas rá, hogy az ember felmérje bárki hajlamait”), de a mi elemzésünk szempontjából Adrian Leverkühn ördöge szintén bakfitty. Ez az ördög egy későromantikus képződmény, a szerződés pedig ugyanarra a kaptafára megy, mint az Andersen-féle kis hableány esetében (de az legalább egy rövid és jó szomorú szöveg): valamit valamiért, emberileg fontosat művészileg fontosért, testi kínt az alkotás gyönyöréért. Az egyik oldalon szeretetmegvonás plusz alkotói metaforává nemesített szifilisz plusz betekintés a német nemzeti szocializmus szakadékába, a másik oldalon a nagybetűs Művészet. Progresszív zene, de azért mégis inkább konzervatív, a középkorig nyúlnak a gyökerei. Na nem. Ennél SZMÍ-nek a legrosszabb óráiban is több esze van. Tőle idegen a kései romantika — utóbb teljesen hiteltelenné vált — művészetfetisizmusa.

Továbbá számára testi nyavalyának elég a kötetcímmé emelt „általános szívgyengeség”, ez pedig nem az alkotás romantikus metaforája, hanem közönséges háttértünet.

Ezzel szemben Dosztojevszkij!

Először is, Dosztojevszkij ott lappang SZMÍ írói terveiben, sőt SZMÍ egyfajta alteregójának tekinti a szerencsejáték-függő oroszt. „Dosztojevszkij visszaéléseinek se szeri, se száma, de a játékszenvedély olyan naiv marhává tette, mint egy szocialista kisüzemi munkást, aki hetente várja a lottósorsolást. Meg persze ez a függőség rábírta, hogy a játék működését kezdje kutatni, és ez, szerencsére, visszafogta őt a profetikus őrület kiteljesedésétől. […] Talán egyszer kellene egy regényt írni erről, tette hozzá [SZMÍ], amely mai szemszögből mutatná be a történetét.”

Másodszor: *A Karamazov testvérek* ördög-epizódjában ugyanazt a problémát vehetjük észre, mint amelyre a *Faustus kisöccse* épül. Az epizódot a testi–lelki összeomlás szélén álló, ám éppen ezért rendkívül élesen látó Ivan Karamazov szemszögéből látjuk. (Még csak véletlenül sem az ördögéből, ahogy a Szalaynál felbukkanó „életrajzíró” nézőpontja is smafu.) Ivan úgy tudja, hogy az ördög az ő képzeletének szülötte. Vagyis ő a szerző, az ördög pedig az általa kitalált szereplő. Ahogy egy másik epizódban csakugyan ő a szerző, a Nagy Inkvizítor pedig az általa megformált szereplő.

Igen ám, de az ördög egy évezredes történeti hagyomány része, így Ivan ennek legfeljebb egy kései, sorvadt emanációját találhatta ki, csakhogy még ehhez is kétség férkőzik. A jelenet elején kifakad: „én, én magam beszélek, nem pedig te!” Ezt azonban olyan érzelmi nyomatékkal, annyi ördögszidalmazással körítve teszi, hogy rögtön látszik a szerző bizonytalansága és gyengesége hősével szemben. Az ördög pedig olyan dolgokat kezd mondani, amelyek nem juthattak volna Ivan eszébe, és még meg is magyarázza, hogy a tőle elhangzó cinikus eszmefuttatások miért mégis Ivan elmeszüleményei. Kárörvendően jegyzi meg: „mintha lassanként kezdenél valami csakugyan létezőnek tekinteni”. Mire Aljosa bezörget, és hírül adja, hogy Szmergyakov felakasztotta magát, az ördög teljesen felülkerekedett az őt elképzelő Ivanon.

A kérdés: ki kit manipulál? Ki kit tesz elbizonytalanított létezésű, képzelt lénnyé?

Ezzel a helyzettel állítható párhuzamba az „életrajzíró” és SZMÍ viszonya. SZMÍ nem azt hiszi, hogy ő találta ki az életrajzírót, hanem azt, hogy van egy valóságos élete, amelyet az „életrajzíró” megírhat anélkül, hogy őt meggátolná készülő műve, a *Szelídítés* végigírásában. Továbbá azt is hiszi, hogy az „életrajzíró” egy másik szlovákiai magyar író (ami végső soron igaz is), ugyanolyan, mint ő, csak éppen másmilyen. SZMÍ azt hiszi, hogy megúszhatja az életrajz megírását, hogy ez neki csupán némi idejébe és emlékezeti munkájába kerül. Nem veszi észre — vagyis észreveszi, de későn —, hogy az életrajzért az életével fizet: megszűnik szerzőnek lenni.

Az „életrajzíró”, illetve a regénybeli ördög nem népi demokratikus tartótiszt. Egy ilyen ötlet ellaposította, gallyra vágta volna a regény koncepcióját. Mellesleg: aki rémületesen hasonlít egy szocreál tartótisztre, az a régi Faust-könyvben szereplő, teljes teológiai megalapozottságot élvező ördögfigura. A párhuzamból adódó lehetőséget Szalay nem akarta kihasználni, a régi Faust-könyvre támaszkodó Thomas Mann pedig, rémuralmakban való jártasság híján, nem vette észre.

A regénybeli ördög nem ígér nagybetűs Művészetet. SZMÍ regénybeli inspirációi, megvilágosodásai nem az ördögtől valók.

A regénybeli ördög nem azonos Szalay Zoltánnal, hiszen már az 1980-as évek közepén felbukkan Hamburgban, mi több, ő villan fel SZMÍ kisgyerekkori cirkuszi látogatásakor is. Viszont a *Faustus kisöccse* című regény megírásának erejéig Szalay foglalja el a regényördög pozícióját.

A regény ördöge a szerző. Az igazi szerző.

Úgy vélem, ezáltal arra a kérdésre is választ kapunk: miért foglalja címébe mind a valóságos regény, mind pedig a két fiktív mű Faustus kisöccsét? SZMÍ lényében nem sok fausti vonást találunk. Van benne tudásszomj, de az nem diabolikus jellegű. Az ördögről szóló ismeretei enyhén szólva hézagosak. Mindenről olvasott a városi könyvtárban, de a Gonosz jelenlétének akár katolikus, akár protestáns teológiai megalapozásáról éppen nem. Azt hiszi a hülyéje, hogy az ördög a szentimentális humanizmus felől közelíthető meg. Ebben a tévhitben osztozik Madách Imrével, aki szintén belehalt ebbe a rögeszmébe, méghozzá szintén „általános szívgyengeség” okozta halálát.

Vegyük észre, hogy már a Madách-féle Ádám is Faustus kisöccse volt, és Madách is egy kezdetleges SZMÍ volt, a kastélyával és a borzalmas házasságával együtt.

SZMÍ végső soron azért lehet Faustus kisöccse, mert a regénybeli ördög — a szerző — a teológiailag elhalványított, kultúrtörténeti ördög kisöccse.

A *Faustus kisöccsé*t nem lehetetlen és nem értelmetlen többszörösen enyhített, elgyengített ördögregényként olvasni. Szerencsésebbnek tartom azonban, ha a szerzői szuverenitás tanúságtételét látjuk benne.

DECZKI Sarolta

Boszorkánykörben

(Gerőcs Péter: Árvaképek. Kalligram, 2018)

Buszon, strandon, mozgólépcsőn is remekül olvasható könyv lett Gerőcs Péter új regénye. Kis helyen elfér, a történet fordulatai arra ösztönzik az olvasót, hogy újra meg újra kivegye a táskájából, viszont a kis etapokban is befogadható szövegnek nem válik kárára az, ha rendszeresen félbehagyjuk. Szinte azonnal újra fel lehet venni a fonalat, nem kell bemelegíteni, hosszasan ráhangolódni, hiszen nem zökkent ki a világunkból, szinte folytonosságot alkot vele.

Hiszen azok a problémák, melyek a főhőst, Szemere Tamást gyötrik, egy értelmiségi ember teljesen mindennapos gondjai, melyekkel mindenki küzd a maga módján. Domján Edit kritikája rámutat, hogy személyében egy olyan típusról van szó, mely több kortárs irodalmi műben is megjelenik: „Mintha a férfias férfiak Tamás-féle (nem macsós, inkább — ahogy a regény többször is jelzi — narcisztikus) típusa vált volna etalonná manapság… […] Térey János, Bartis Attila férfi figurái, Potozky *Élés*ének, Krusovszky *Akik már nem leszünk sosem* című regényének énelbeszélői mind tehetséges, értékes emberek, mégis belefutnak ebbe a dilemmába: szeretni és szeretve lenni vagy inkább az élet urának.”[1] Tamás teljesen átlagos családban nő fel, egész életét ugyanabban a kis lakásban éli le egyedül, egy kivételével átlagos nőügyei vannak, sikeres fotósként dolgozik, egyetemen tanít, majd meghal. Ami mérsékelten különlegessé teszi személyét a regényben, az az egész életét végig kísérő furcsa kapcsolat egy nővel, valamint a fotózásról való eszmefuttatásai. Az előbbi még a gyerekkorban kezdődik, amikor megismerkedik a szomszédban nyaraló ikrekkel, akik egy szép nyári napon felajánlották Tamáska lelkét Küküllő banyának. Ha az olvasó arra tippel, hogy ennek a motívumnak lesz még jelentősége a továbbiakban, akkor jól gondolja. Innentől szinte kiszámíthatóan bonyolódik a fotós és az ikerpár egyik tagjának, Rékának a kapcsolata, akivel majd évekkel később, egy kiállításmegnyitón találkoznak. A lány Tamás képeit nézegeti a falon, amikor a férfi odalép a szép arcú lányhoz, és megszólítja. S ettől fogva mintha regisztert váltanánk, és hirtelen egy hollywoodi szuperprodukcióba csöppennénk, és valamilyen James Bond-szerű hőst hallá-

[1] Domján Edit: *A fényképész, akit Tamásnak hívtak,* Revizor Online, 2019. ápr. 2.; elérhető: https://revizoronline.com/hu/cikk/7834/gerocs-peter-arvakepek/.

nánk társalogni a soron következő csinos nővel. Ilyen mondatot ugyanis igazi, hús-vér nő nem nagyon szokott mondani: „Régóta várom, hogy észrevegyen” (84) — legfeljebb forgatókönyvekben vagy férfifantáziákban.

S ahogyan a filmekben, a két ember természetesen nagyon gyorsan egy ágyban köt ki, csakhogy kiderül, hogy az az ágy egy olyan lakásban található, melyet a lány az ikertestvérével, Lilivel oszt meg. Tamás még mindig gyanútlan, bár az olvasó már sejti, miről lehet szó. A következő légyott már a férfi lakásán történik, ahonnan a fotós pucéron, ruháit hozzávágva rúgja ki a nőt, amikor megtudja, hogy a gyerekkori ikerpár egyik tagjával került igen intim kapcsolatba. Hogy miért, arra nem kapunk magyarázatot, bármennyire logikátlannak, irracionálisnak is tűnik ez a gesztus.

Mint ahogyan az is, hogy Réka ezek után újra meg újra felbukkan Tamás életében, nyomoz utána, követi, megpróbálja tönkre tenni a kapcsolatát egy nővel, akibe ugyan a férfi nem szerelmes, de egyébként minden szempontból ideális partnernek tűnik. Ahogyan a történet vége felé olvashatjuk: „Tamás súlyosan depressziós volt, és ennek nem más volt az oka, mint Réka, illetve kettejük állandó harca. Lucával akkor már együtt éltek, Réka azonban időnként váratlanul felbukkant, és átcikázott az életén, mint egy jégverés.” (212) Ezt a nő azzal magyarázta, „szerelmes voltam beléd, de nem tudtam veled élni. Nagyon sokat bántottuk egymást. Viszont nem tudtam volna elképzelni, hogy mástól legyek terhes”. (239) Egy „se veled, se nélküled”-szerelem története ez, bár nem derül ki, hogy végső soron miért is nem képes ez a két ember együtt élni, vagy egy életre békén hagyni egymást.

Talán azért nem, mert az egyszerűen olyan snassz, érdektelen lenne, és sokkal izgalmasabbnak tűnik (legalábbis első látszatra) egy szenvedélyes nagy szerelem? Mindenesetre kicsit kilóg a melodramatikus lóláb, pedig még ezt is lehet fokozni. Egy este ugyanis Tamásnak éppen bolyongani támad kedve, és hogy, hogy nem, egy csomó egzaltált nő között találja magát a Hármashatárhegyen, egy boszorkányszertartás kellős közepén. A nők észreveszik, és meg akarják büntetni, márpedig ahol ennyi „állati vágyaktól hajtott közös taglejtés”-t produkáló nő összegyűlik, ott igen könnyen kitalálható, mi a leselkedő férfi büntetése. Továbbá az is, hogy az ikerpár jelenléte erősen gyanítható a szertartáson, és arra is könnyű rájönni, hogy ki akarja a magját elvenni tőle. Amikor a történet vége felé egy fiatal lány, Zsófi felbukkan Tamás környékén, az olvasó már nem lepődik meg, és azon sem, hogy egyszer csak a kedves mama, Réka is bekopog az ajtón.

Túl sok itt a véletlen, a valószerűtlen, nehezen hihető elem. Ám felvetődik a kérdés, hogy mennyi váratlan fordulatot, nehezen magyarázható eseményt, meglepő fejleményt képes elviselni egy fikciós mű ahhoz, hogy ne váljon hiteltelenné. Nehéz kérdés ez, hiszen számtalan példa van arra, hogy a valóság minden képzeletet felül tud múlni, tele van az internet az ilyen hihetetlennek tűnő történetekkel — vessünk csak egy pillantást a Meanwhile in Russia oldalra, ha napjaink magyar valósága nem lenne elég példának. Amit azonban a valóságtól kénytelen vagyunk elfogadni, hiszen bizonyítékai úgyszólván cáfolhatatlanok, az a fikció esetében már jóval kétségesebb lehet — mint ebben az esetben is, és még akkor is, ha kétségtelen, hogy a regény belső logikája által motivált véletlenekről van szó. A szerelmi történet hitelességével is nagyon sok gond van. Egyrészt a kapcsolat már emlegetett ellentmondásairól van szó, melyet talán megértőbben tudnánk olvasni, ha többet tudnánk Rékáról. Tamásról kiderül nagyjából, hogy mit milyen indíttatásból tesz, de a nőről és a motivációiról alig tudunk meg valamit azon túl, hogy a boszorkányosdi volt a kedvenc időtöltésük az ikertestvérével. Nem érthető, miért nem tud elszakadni Tamástól, és miért nem képes vele együtt élni sem. Másrészt pedig az embernek olykor az az érzése, hogy bizonyos fordulatokra csak azért kerül sor, mert különben nem kerekedne ki a történet — márpedig annak le kell záródnia.

Tamás Palihoz, régi barátjához fűződő kapcsolata jóval árnyaltabb és bensőségesebb, mint a nőkhöz fűződő viszonya. Paliról továbbá sokkal többet megtudunk, mint bármelyik nőről. A narrátor nem jellemzi ugyan kimerítően a balfácán asztrofizikust, de néhány biztos kézzel odavetett, jellemző vonással remek karakterábrázolást kapunk. Elsőre talán meghökkentőnek tűnik a fotós és a fizikus életen át tartó barátsága, melynek nem áll útjába sok ezer kilométer sem, de a regény vége felé kiderül, hogy mindennek komoly dramaturgiai funkciója is van. Tamás éppen Amerikában van Palinál látogatóban, amikor egyszer csak csörög a telefon, és azonnal rohanni kell a kutatóintézetbe, mert éppen „egy szuperközeli gammakitörés” történt, mely megkoronázta a fizikus kutatásait. De nem csak őt igazolták az eredmények, hanem Tamást is, hiszen Pali a végén azt mondja neki, hogy neki volt igaza az idővel kapcsolatban, hiszen „csak azért érezzük lineárisnak, mert a síkjába vagyunk kötve. De ez a sík, most már tudjuk, bárhogy tekeredhet, görbülhet. Egészségedre.” (258) Vagyis mintha voltaképpen Tamásé lenne a dicsőség, aki saját fotós praxisának tapasztalataiból és konyhafilozófiájából is eljutott oda, ahová a fizikus csak évtizedek munkájával.

Gerőcs Péter regényéről már többen megírták, hogy azok közé a művek közé illeszkedik, melyekben igen nagy szerep jut a fotográfiának; Márton László *Árnyas főutcá*ja, Závada Pál *Természetes fény*e, Nádas Péter, Bartis Attila juthat eszünkbe, de a fotográfia és az irodalom kapcsolata az utóbbi évek izgalmas és fontos kutatási témája is, melynek tematikus folyóiratszámokat, konferenciákat is szentelnek.[2] Általában is jellemző a kortárs irodalmi kezdeményezésekre, hogy nyitnak más művészeti ágak felé, talán a fotográfia mellett a zene a leghangsúlyosabb e tekintetben. Ezek általában izgalmas kísérletek, és e szempontból Gerőcs regénye is az. A regényben ugyanis igen nagy teret kapnak a fotográfia technikai és elméleti kérdései, főleg az utóbbiak.

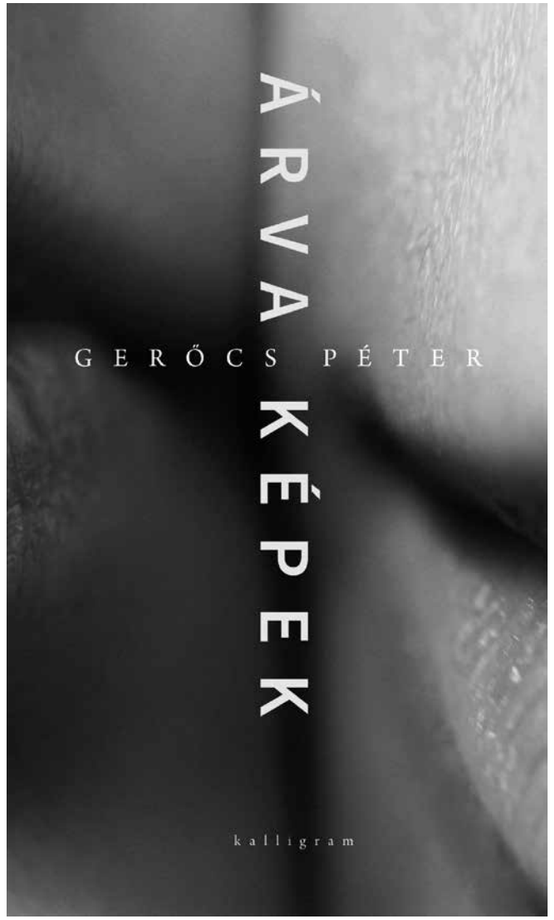
[2] A Helikon Irodalom- és kultúratudományi Szemle 2017/-es számát Visy Beatrix szerkesztette, címe pedig *Fénykép és irodalom* volt, 2018 októberében pedig a Mai Manó házban volt egy konferencia az irodalom és a fotográfia kapcsolatáról.

Tamás portréfotós, az emberi arc érdekli szenvedélyesen, olyannyira, hogy élete utolsó nagy kiállítása is több ezer kiállított portré. A fotókészítéssel kapcsolatban két, az egész életét meghatározó elképzelése van. Az egyik az, hogy a fotó tárgyiasít, ennek pedig konkrét következményei vannak: „[…] a tárgyiasításból adódik az elszigetelődés. Vállalnia kell a magányt, ha továbbra is értékes képeket akar létrehozni.” (105) A másik, Tamás egész életében fontos szerepet játszó probléma pedig a jelen, ennek kapcsán pedig a valóság mibenléte.

Könyvtárnyi szakirodalma van a fotográfia, az elidegenedés és a tárgyiasítás problémájának Benjamintól Barthes-ig, valamint a fotó és az idő kapcsolatát, a képfenomenológiát is kitárgyalták már oda-vissza az elmúlt évtizedekben, éppen ezért nagyon kockázatos az ilyesfajta elméleti fejtegetések jelenléte egy regényben, hiszen fennáll a veszélye, hogy a komoly elméleti belátások, vagy inkább problémafelvetések közhelyekké laposodnak. Úgy látom, hogy ezt a csapdát nem sikerült elkerülni. Ráadásul Tamás egész életstratégiáját ezekre építi: magányos marad, és egész életében arcokat fényképez. Az olvasónak az lehet a benyomása, hogy ezek a kocsmai bölcselkedés szintjén megrekedő „belátások” inkább ideológiát szolgáltatnak a fotós számára ahhoz, hogy miért úgy él, ahogyan. Amivel egyébként semmi baj nincsen, ha magányosan akar élni, akkor éljen úgy, de mindezt egy gyönge lábakon álló alkotáslélektani lila ködbe megalapozni bizony nem ér.

Nem említettem még a címet, mellyel elsőre nehéz mit kezdeni. Az olvasás során derül ki, hogy Tamás azokat a képeket nevezi árvaképeknek, melyeket nem tud beilleszteni semmilyen sorozatba, ezért félrerakja őket. A történet pedig úgy strukturálódik, hogy időről időre előkerül egy-egy ilyen fotó, és vele együtt a múlt, vagyis a (mindentudó) narrátor ide-oda cikázik az időben. De ez korántsem öncélú fogás, hiszen ez az elbeszélői technika szervesen illeszkedik Tamás időelméletéhez — mely gyakorlatban, vagyis történetstrukturáló instanciaként jóval hitelesebb, mint életfilozófiaként. Kicsit olyan ez a történet, mint a gombák boszorkányköre: minden elem kapcsolatban van minden más elemmel, és együtt alkotnak egy teljes kört. A narrátor lassan adagolja az információkat, de a végére fény derül mindenre, talán még Réka neurózisára is.

A fotós története tehát a resztliből rekonstruálódik, az eredeti célra használhatatlan képekből, innen kerülnek elő — mintegy véletlenül — a sorsdöntő jelentőségű dokumentumok. Mint például a még gyermek ikerpár csókja a Küküllő partján, Réka portréja vagy a boszorkányszertartáson lőtt kép. A hivatalos életpálya ívét megrajzoló, a nyilvánosságnak szánt képek árnyékában ott húzódik a senki által nem látott képek története. Tamás életének kettősségét ez a két képcsoport fejezi ki a legjobban, és azt is, hogy a látszat ellenére mégis egységet alkotnak, hiszen egymás nélkül nem is létezhetnének. S megkockáztatható, hogy szintézisük az utolsó kiállításban valósul meg, mely Tamás egész lényét, életét, életfilozófiáját, nyilvános és rejtett történeteit viszi színre.



Az egész regény egyik legsikerültebb része ennek a tárlatnak a története. Ahogyan a férfi monomániás elszántsággal egy egész életen keresztül arcokat fényképez, és élete utolsó komoly művészeti projektje az lesz, hogy kiállítja őket egy mátyásföldi raktárépületben. A kiállítást életének „démoni kísérője”, Réka nyitja meg — aki nem mellesleg kurátor —, majd kettejük közös lánya, Zsófi örökli meg az épületet apja halála után, mely ezt követően hamarosan bekövetkezik. Nagyon sok jelentés sűrűsödik ebben a finálében: az élet, a halál és a szerelem, az alkotás és a művészet kérdései, és végül pont kerül Tamás életének a végére is.

Ez a jelenet is példa arra, hogy nagyon sok jó részmegoldása van a könyvnek, remek helyzetábrázolások, leírások — melyek egyébként már az előző, Békés Pál-díjas *A győztesek köztársasága* című regényt is jellemezték. Mellyel kapcsolatban nagyjából hasonló problémáim voltak, mint az *Árvaképek*kel: az egyébként olykor sodró lendületű történetek, helyzetképek egy olyan ke-

CSEHY Zoltán

A gondolat, mint mindig, most is jól néz ki

(Nádasdy Ádám: Jól láthatóan lógok itt. Magvető, 2019)

Hogyan lehet a fenyegető halál botrányát kifejezni pátosz és önsajnálat, kéjelgő barokk drasztikum és vallási tételesség nélkül, miközben erre is, arra is természetes hajlamunk lenne? Például úgy, ahogy Nádasdy Ádám teszi: a tragikum és a komikum intellektuális sakkjátszmáinak költői dokumentálásával. Nádasdy új kötetében még a talajvesztés is elsősorban „csak" perspektívaváltást jelent, az irónia alulnézetét, mely olyan pillanatfelvételek retorikai bravúrját, mely ugyanakkor minden hagyományos értelemben vett képalkotói, szöveggenerálási bravúrral és dekorációval leszámol, csodáljuk a célratörő gondolati egyszerűséget. Nádasdy új verseinek zöme természeti kincs: akár egy-egy kézhez álló folyami kavics vagy egy marék homokban csillanó aranyrög, egy-egy tengersóban tartósított furcsa kagyló. Nádasdy kedélyesen komoly, mondhatni, kedélyesen tragikus: a pátoszt minduntalan semlegesíti, a versből egyszerűen kiszippantja az efféle késztetéseket, megfékezi a többletjelentésekben tobzódni vágyó nyelvet, ebben a tekintetben halálosan antiposztmodern. Pontosan akar beszélni, és csak redukáltan hiszi el, hogy ezt a nyelv műveli helyette.

Ezúttal odáig megy, hogy saját költői módszerét, a poentírozós, allegorikus–anekdotázó versépítkezés technikáját is kérlelhetetlenül kifigurázza. Az *Úgyhogy tovább gondolom* című vers létrejöttét segíti elő, melyek más léthelyzetben aligha hatnának ennyire. Nádasdy úgy beszél a test botrányáról, mintha egy mennyei kávéházban csevegne róla, kissé kosztolányisan, kissé dantésan, mintha csak felhívták volna egy teára, hogy mondja már el, mitől olyan tragikusan gyönyörű a földi szerelem, a romló hús vágya, hogy mitől kap lángra a gyújtózsinór, mert ezek a dolgok az örök istenszerelemmel eltelt, a démoni küzdelmektől szabad lelkek számára már felfoghatatlanok.

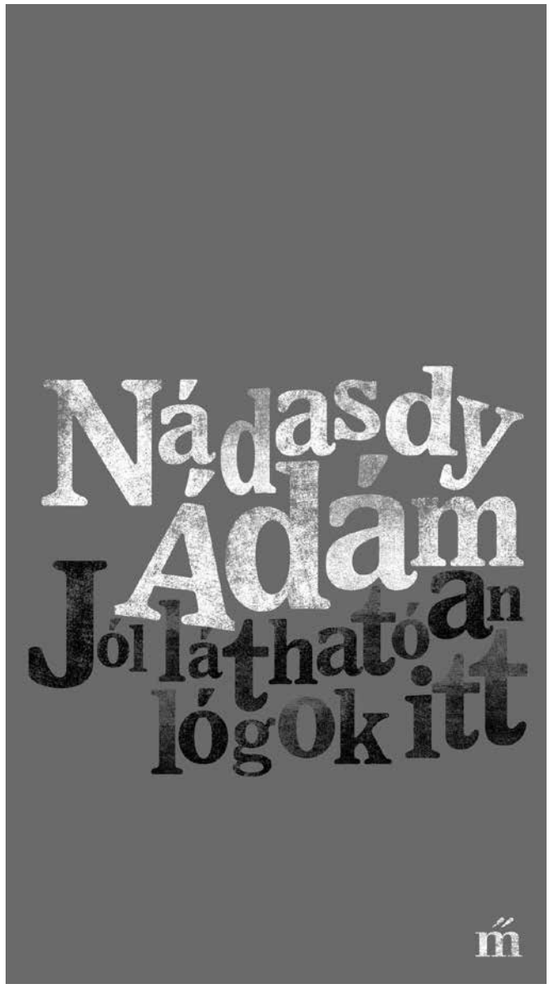
Az én folyamatos pozicionálása, a szerepterheitől való szabadulási lehetőségei kezdettől hangsúlyosan vannak jelen ebben a költészetben: a szerepekből csak újabb szerepekbe vezet az út. E kötetben Nádasdy pl. saját nem létező gonoszságát hiányoló törpeként, rugalmas polgárként, illetve önmaga állatorvosaként is megjelenik. Az én mindig a másik szemszögéből látszik, a másikban vagyunk jelen, a másikban megragadható, elképzelt jelenlétünk viszont az énképünk részévé válik. Ehhez a szereptükör-játékhoz ugyan különféle retorikák társíthatók, a más, a folytonos másság (a „hibás darab" régóta rezonáló poétikájának) szereplehetőségei azonban limitáltak. Nádasdy számára az agressziótól, a sérelemtől való folyamatos félelem az egyik legdominánsabb életérzés, ezért a megértés nála az énben rejlő védekezési mechanizmusok felismerésére fókuszál, sőt az önmegértési kísérletek eredményeit beépíti a túlélési stratégiákba. Nádasdy mégsem pszichologizáló költészetet művel: a fogható, a tapasztalati, a környezeti és az érzékelhető apróság, a marginális jelenlét példatárára hagyatkozik, hiszen csak a konkrétum vezet el a felismerésig, a sokszor szinte anekdotává fejlesztett helyzet a példázat magánhasznosításáig. „A bohócot nem bántják, csak kicsit / elundorodnak" — írja a kötet egyik összegző versében, s mintegy jelzi is az agresszióval szembeni alappozicionálást, a humor semlegesítő, lefegyverző erejét.

Ez a humor a kötetben is jelen van, de sokkal erősebb az a minőség, amit önvédelmi kedélyességnek nevezhetnénk: önmagához kíméletlen, az olvasóval szemben barátságosan, sokszor szinte ijesztően intim ez a hangnem, közünk lesz a szöveghez, a sorok beletrafálnak a sebezhetőségünkbe. De a legjellemzőbb az, hogy tátott szájjal bámuljuk a közvetlenséget, a közlékenység

[3] Bazsányi Sándor: *Minden regény így kezdődik*, Élet és Irodalom, LXII. évfolyam, 46. szám, 2018. november 16.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2018-11-16/bazsanyi-sandor/minden-regeny-igy-kezdodik.html.

ezt remekül példázza. A szöveg nyitó struktúráiban elképzel egy fényes, simulékony jövőt („költő leszek", „megtanulok focizni", „lesz barátom"), majd a „kudarc" után a „sértődött" pozícióját veszi fel. Itt lép be a metaforikus terjeszkedés lehetősége: „inkább sértődött leszek, / akinek minden járna, csak az élet, / elfelejtette konnektorba dugni." A potenciális működésre maximálisan alkalmas, ám mellőzött, a tudás, a fegyelem és a szorgalom elektromosságában csodákra képes én képzetköre azonban nem bontakozik ki. Ehelyett gondolati–verstechnikai destrukció következik: „De sajnos elröhögtem magamat, / hogy mindenről a dugás jut eszembe." Ez a „bohócos" menekülési útvonal, ez a kétségbeejető groteszk szakasz vezet el a totális leszámolásig, mely azonban korántsem marad meg a komikum szintjén, hanem ismét pátosztalan magasba ragadja a költemény ívét, egy újabb metaforába: „Nincs pátosz, nincs sértő, nagy vereség: / cipekedünk a kijárat felé." Ez a különleges pulzálás a kötet egyik legizgalmasabb vonása: az alantas-emberi és a patetikus-emberi, a tragikus és a komikus versengése a létsummázat hagyománypályáin. Ez lenne a komolyság „közepes, de közben azért elég rendes" szintje, amelyről egy másik vers beszél? Nádasdy mintha sokkal inkább a komolyság és a komolytalanság határainak kijelölhetetlenségével játszana. Már a kötet címe is ilyen: *Jól láthatóan lógok itt*. Legalább három jelentéstulajdonítási aspektus is játékba vonódik: a hagyományra kacsintva talán a villoni, az okulásul közszemlére tett akasztottak középkori humora (*Az akasztottak balladája*), a „gaztevő" létezés „balladai" befejezése. Az akasztottakkal Villon verse szerint az igazság és a hatalom bánt el (legalábbis Szabó Lőrinc fordítása szerint): a cserzett, lógó tetemek a szánalomra apellálnak, arra, hogy az ember önsorsába épített pozitív értékei révén saját üdvözülését segíti elő. Nádasdy világában az igazság („Kell-e mások igazába bújni?") és a hatalom sokféle igazságot és hatalmat jelent, a beépített és beépítendő üdvözítő értékek kozmikus–eszkatologikus súlya is bizonytalanabb, mint Villon világképében. A betegség, az öregség közszemlére tesz: empátiát és szánalmat követel, a hatalmat egyetlen fókuszra transzformálja, az addigi létezésről számadást készít, az önmegítéléstől a végítéletig tartó utat szinte egyszerre véli átlátni.

A lógás érthető úgy is, mint valami komoly vagy kötelező dolog helyett semmittevéssel töltött szabadidő vagy a szabaddá tett idő tere: a heteronormatív térben kiszabott kötelességek „elmulasztása", pótlása, a költő-lét státusza. És a lógás, mint ahogy a nyitó versben szembetűnő, lehet a semmibe tartottság egzisztenciális ősérzése is. A lógás kontextusa „hideg és világos". Mintha a zuhanó Ikarosz kapaszkodott volna meg egy felhőben, s elfelejtette volna, mit is akart tulajdonképpen, örül, hogy ennyivel megúszta saját természetellenes arcátlanságát, az embermadárlét botrányát. Nádasdy azonban merészebb lesz, mint eddig valaha volt, és a lógás haláleffektusától tartva, a felhőmutatvány minimális sikerével számot vetve ismét bölcseleti regiszterekbe ragadja a verset: „Kell-e mások igazába bújni, / mint használt fészket használó madár?" A tudás- és normaátörökítés, a hagyományhasználat ilyen nyílt konfliktusként ritkán



jelent meg nála korábban. Sokkal jellemzőbb volt az az alapállás, mely *Az arisztokraták* című versben éled újjá: „Én polgár vagyok, anyagom rugalmas, / ütésnek, használatnak ellenáll". Az arisztokrata-lét teljesebb, de törékeny, önmegvalósító és hősies. És ami a legfőbb: kerek és kész egész, legalábbis, ahogy más létformák viszonylatában tűnhet.

A *lét*, az *élet* szavak rizikós versbeírására nem kell kitérni: Ady után különösen nem, a nagy kezdőbetű amúgy is tiltott. Nádasdy nem fél a szótól, főként, ha a folyamatosan odaképzelt ellentétpárjának árnyékában teremt inerciarendszert. Ez a zárlat lelepleződésként jelenik meg ebben a versvilágban, mintha a tragikum elkerülhetetlen sztriptíz lenne, az ellentétpár „elcsépelt" tagjának ideje után kitett szégyenletes pont, valami, ami nem természetes, de mégsem lehet eléggé megstilizálni, nincs elég

manierizmus hozzá. Nádasdy remekül leplezi le a lét, az élet folyamatos feltételekhez kötöttségét, hogy önmagában nincs, hogy értelmetlenségében is funkcionális, mint egy-egy színpadi szerep. A *Vízisí* című vers pontos látlelete az életben rejlő vitalitás kiszámíthatatlan abszurditásának: vízisízni csak bizonyos sebesség elérése után, közben lehet, mihelyt ez megszűnik, kiragyog a teljes értelmetlenség, nevetséges hasonlatokba fullad a komikus tehetetlenség. De ki húzza a vízisízőt? A bergsoni élan vital dinamikus ontológiája, vagy egyszerűen a keresztény isteni örökkévalóság személyre szabott ereje, melyben végeredményben mégsem az egyed, az egyén számít, hanem az egységes emberi?

„Az élet peremén / nem álldogáltam" — mondja a *Se fehér, se fekete* című „kosztolányis" számadásszöveg, hogy groteszk csattanóba robbantva készítse elő a szerencsés, veszteséggel járó túlélések metaforikus játékterét: a létezés folyamata csak látszatra szakadt meg, mert életbe lépett „a félbevágott / giliszta bámulatos éledése". Ez nyilvánvalóan nem ekvivalens az örökléttel: a „feltámadás" lehetősége fokozatosan a létszorongatottság stimulátorává válik. Fontos a tekintet mozgása is: immár lenn vagyunk, a földigiliszták világában (Per Olov Enquist például a nagy mítoszokat is ebbe a közegbe látta bele). A vízisí felszínillúziója után ez radikális váltás, de meg kell szoknunk, ebben a kötetben jobbára minden lefelé tart, az utolsó előtti vers (*Végül meguntam*) is ide konkludál: „És különben is, / a bokámra tekeredett a hínár".

A mesterek, elődök is előkerülnek: ezek a portrék afféle alkalmi felkérésre született viszonypontversek. Arany Jánostól Nádasdy ezt tanulta: „Nem a robbanás kell: fontosabb a kontroll, / ne a kabátról írj, inkább csak a gombról". A teljesség helyett a finom részlet (nem tudatosított teljessége), az ellenőrzött, megregulázott nyelv képzete. Arany mint nehezék és őr: csak semmi elszállás, semmi eltúlzott pőreség. Adyval nagyobb a baj: messze világít „valami", de „megöregedett", akár a megpillantott vagy megsejtett Úristen, akit Nádasdy egyik remek versében, *A testemet határozottan elveszi* címűben leválaszt magáról, illetve akit úgy pozicionál, mint aki az emberszemétben elvégzi a szelektív hulladékgyűjtést. Van ebben valami mélyen ironikus és sötéten drasztikus dantei bugyoretika. A lényeg mégis az én és az Isten közti aktuális kapcsolat felszámolódását célozza meg, de még a helyettesíthetőséget vagy a változás esélyét se villantja fel. Ady természetesen tökéletes ellentéte Nádasdynak: de hogy is lehetne rokon egy ekkorára hizlalt messianisztikus hiperegó, mely nem hagyja „szóhoz jutni azt, aki kicsi", aki mindenre monomániákus hévvel és redukált nyelven azt válaszolja: „vér meg én meg új"? Ady öngyilkos versvilága a költői statisztika lexikális ketrecében őrjöngő én mindenható ősisteneségét példázza, léte a Nádasdy-féle líra tereit beárnyékoló historikus bakancstalpéhoz hasonlatos. Nádasdy törékeny világát pár begyakorlott rutinmozdulattal taposná szét, ahogy egy bogarat szokás. Nádasdy énje totálisan rugalmassá tett alapanyag, nem emelkedik („maga a magasság nem érdekes"), sokkal inkább megfigyel, variál, védekezik, belefér a neki kiszabott múlékony, olykor kénelmetlen, máskor boldog „polgári" testbe („Én nem akarom Istent provokálni", „Én jól érzem magam a padló közelében").

Babits Mihály zseniális, ritmikusan tekerődző verskígyói fantasztikus leleménnyel jelennek meg az *Önismereti sláger* című versben, mely *A Danaidák* című Babits-vers kottáját követi („[l]enn a pokol mélyén sülve, nagy üstökben körben ülve…"). Az antik alvilági tér helyét a keresztény pokol szatirikus tere veszi át: a víztöltögetés ritmikus feleslegét a bűnlajstrom „litániája", és a beálló univerzális csönd helyét az anekdotát lezáró poén.

A klausztrofób terek funkcionális térré válnak: a kis szekrény például „kosztolányis" rímfiókokba rendezetten alakul „univerzummá" (*Csak kirándul*). A fiók, a beskatulyázás tere, a benne található ruhadarabok pedig a létezés kosztümjei. Az *Egy fiókban* című vers mintha a fenti vers egyetlen rímfiókja lenne, melynek elemi funkciója kiszámíthatatlan következményeket gerjeszt. A fiókot ugyanis nem az ember használja, mivel ő lakik a fiókban, ő csak afféle tárolásra szoruló embermatéria. A fiók lehet bérház, kórház, belső szoba, belakható és kényszeruniverzum. A szoba bútorai, akárcsak a szoba (legyen akár a vers első sorában felvillantott „belső szoba") a nagy kiismerhetetlené, a hatalomé, a kiszámíthatatlané, a halálos vagy éppen érzéki kíváncsiságé: „Egy fiókban kell várni, míg kihúznak, / sőt inkább azt kell várni, hogy nehogy".

A kötet különleges hozadékai közé kell sorolni a szerelmes versek új vonulatát is. A *Jól láthatóan lógok itt* kötetszerkezete e tekintetben hasonlít *A rend, amit csinálok* című kötetéhez, melynek szerves részét képezte *Az Úr hegedűje* című prózai vallomás, mely az elhunyt kedves emlékének megidézésével párhuzamosan világossá tette a Nádasdy-féle szerelmi–érzelmi–kapcsolati lírai nemi erővonalait. E kötet is tartalmaz vallomást: *Az igazi Márk-változat* egyszerre stiláris Esterházy-hommage, és egyszerre referenciális kulcs a szerelmes versek referenciálisabb olvasatához. A páratlan humorú és gyöngédséggel átitatott szöveg remek látlelete a szerepjátékoknak és az elfogadási rituálék irracionális varázsának.

Nádasdy — leggyakrabban metszően önironikus — ars poeticái közt különleges helyet foglal el az *Ott incselkedik* című vers, mely erősen erotizált, a gondolatot a maga korporealitásába álmodó attitűdből fut neki a témának. E vers szerint ugyanis a gondolat olyan, mint egy eszményi férfi: „A gondolatnak muszáj jól kinézni, / csak ha gyönyörű, izmos teste van, / akkor áll jól neki az egyszerűség." A „kérdéses státuszú önuralom"-nak a gondolat kitartottjának kell lennie. Egyszerűség és kidolgozott szépség kart karba öltve jár. Az aszketikusan szemlélt gyönyörűség erejének anyaga lehet akár a vers is. A *Hogyhogy nem fájt nekik?* című szöveg az elmélyült, de megszakított, kielégületlen beszélgetést és a félbehagyott nemi aktust állítja párhuzamba. „Micsoda fájdalom, lógva maradni!" — hangzik a közös nevező. Ez a lógva maradás a kötetcím újabb értelmezési tartományát nyitja ki: a befejezetlenségtől való félelemét.

A párkapcsolati dinamika mozgásainak különösen szép dokumentuma *A reggeli* című szöveg, mely a széttartó különbségek természetességét egyetlen rítuson (ez a reggeli) belül mutatja be, méghozzá úgy, hogy a privát rítusokra maga a szerelem kopírozódik rá. A szerelem nem teátrális teophaneia, nem ünnepi diadalmenet, hanem váratlanul tudatosuló felismerés: „a buszon jöttem rá: ez szerelem. / Meg is kapaszkodtam." Néha anaforák (ezt az alakzatot Nádasdy most különösen kedveli) és rímek keretébe foglalt zengedezés (*Minden utca keskeny*), mely az erotikus izzás humorát („nézegetem és lassan szűk a nadrág") éppúgy magába foglalja, mint a létből kikopó test barokkos naturalizmusát („megyek és közben elkopik a testem"). A *Nem is magától érkezett* című versben felbukkanó szégyen paradigmaerejű: a szégyen az őszinteség ikertestvérének hat. A vers azonban az elleplező mechanizmusok jegyében a szégyent a zavarodottság fölényes pózára cseréli: az érzelmi kiszolgáltatottság az intellektuális kontroll agressziójának köszönhetően mindig „keres valami céljaihoz valót". Ez a célelvűség szinte perverz mértéket ölthet, ahogy a felelősségtudat is. A *Vegyen friss földet* című vers kínál ellenpontot: az elhagyott kert(imitáció), a virágládák Istenre testálása, a teremtett világ visszaszolgáltatása jogos tulajdonosának minden látszólagos célelvűséget az önátadás őszinte gesztusának rendel alá.

A meztelenség mint erotikum és például az orvosi, kórházi kiszolgáltatottság kettőssége, illetve a költői kitárulkozás mértékének metaforikus megfogalmazása a kötet egész szövegtestét különösen felzaklatóan, ingerlően csupasszá teszi.

Nádasdy legújabb kötetének, habár elsősorban a pusztulásról, a lefelé húzó földről szól, retorikai–poétikai értelemben „gyönyörű, izmos teste van", és így kifejezetten jól áll neki a férfias egyszerűség.

PATAKY Adrienn

Élő szövet vagy, testtérkép

(G. István László: Földabrosz. Magvető, 2019)

A *Földabrosz* a Magvető kiadó néhány éve indított *Időmérték* sorozatának huszonharmadik darabja. Géher István László legutóbbi — szintén ott publikált — verseskötete (*Nem követtem el,* 2017) 2011 és 2013 között írt verseket tartalmazott, a tizenegyedik: a *Földabrosz* (2019) ezután született darabokat közöl. A szerző a vele készült beszélgetések során *eruptív*ként jellemezte a *Földabrosz* anyagát: tehát indulatos, gyors lefolyású; a természetben ugyanakkor ezt a kifejezést használjuk a magmás, vulkáni eredetű kőzetekre is. Az eruptív kőzet tűzeredésű, rövid idő alatt keletkezik — vagyis a szónak az anyagisághoz *(matéria)* és az eredethez *(genezis)* van köze, amelyek mindegyike a *Földabrosz* központi fogalmának nevezhető. Épp annyira jelentős a kötet korporális beágyazottsága — a földi–testi létezés kiemelése, mint az ontológiai sík — a transzcendencia, a hit és az álmok világa.

Az *anyagiság* már a címben megmutatkozik, amely egy ritkán használt, archaikus kifejezést kölcsönöz: a *földabrosz* jelentése mára olyannyira elhalványult, hogy első látásra költői szóalkotásnak tűnhet. Pedig már a 18–19. században így nevezték a térképet (a *térkép* nyelvújításkori szó), de az összetétel második része, az *abrosz* önmagában is jelenthette azt. (A magyar irodalomban megtalálható a *földabrosz* kifejezés Csokonai Vitéz Mihálynál, Pálffy Jánosnál, Móricz Zsigmondnál vagy Gárdonyi Gézánál, sőt Juhász Ferenc egyik archaizáló versében is szerepel.) A szó líraisága továbbá játékosságában rejlik: régi jelentése révén vizuális útmutató, a valóság kicsinyített mása, de az *abrosz* valamit beborító eszközre, terítőre is vonatkozik, amelynek szemantikája az étkezést, evést, vendégszeretetet és otthonosságot is magában hordozza. Az *abrosz* mellett a *föld* előtag mint materiális, megfogható anyag nem hagyja a címet (és így a kötetet) teljesen elemelkedni a transzcendens és a víziók világába, a szóösszetételben találkozik a naturális és a kulturális szféra.

A másik említett fogalom az *eredet|genezis*, amely alatt nemcsak (természeti) keletkezést, képződést érthetünk e kötetben. Ezenkívül a megfelelő nyelv megtalálása és kialakítása, a genetikai és a kulturális örökség, de az új élet sarjadása is kötődik hozzá. Ez utóbbi a gyerekszületést, s azzal együtt a felnőtt (újjá)születését is jelenti — amelynek során a személyiség új vetületének megkonstruálását követhetjük nyomon: a szülővé, apává válást. A *Földabrosz*ban az apa már nem külsődleges, a lírai én nem(csak) valakinek a fia: a pozíciója megváltozik, kiegészül — főként a kötet záróciklusának áll a középpontjában az a tematika, amely a saját gyerek születéséről, illetve az azelőtti várakozásról nyújt mozaikszerű képet. Már az előző verseskötetnek is a szembenézés volt a legfőbb tétje: az apa hiányának tudomásul vétele. Ez a szál fut tovább a *Földabrosz*ban, amelyben a személyiség alakulásának különböző stációit láthatjuk, s végül azt, hogyan válik a fiú maga is apává. A megszólított ezekben a versekben az utód lesz, mégis épp annyira szólnak ezek — akár szereplíraként, akár az apával, az apa hagyatékával azonosulásként — az apáról, apától is.

A *Földabrosz* reklámszövege szerint „az érett férfikor állapotáról tudósít, amikor a döntéseknek súlya, a visszaemlékezéseknek távlata lesz".[1] Ez a meghatározás sztereotípiák közé szorítja a kötetet, mert az egy általános állapotleírással szemben éppen egyedi impressziókat nyújt, s „az érett férfikor" helyett egy-egy

[1] Lásd a kiadó honlapján: http://kiadok.lira.hu/kiado/magveto/konyvek/foldabrosz/139472960.

folyton formálódó énről, testi és lelkiállapotról tudósít — hiszen bármennyire is hajlunk az önéletrajzi olvasatra, a kötet lírai énje mégiscsak széttartó, nincs szó egyetlen szubjektum egyetlen narratívájáról, s épp ez teszi izgalmassá az összeállítást. A legtöbb szövegnek nincsen grammatikailag neme, talán csak azok nevezhetők „férfi perspektívájúaknak", amelyek egyértelművé teszik, hogy a készülés a gyerek születésére csupán mentális–lelki ráhangolódást jelent (ugyanis a szülőanyai test alakulása s ennek pszichikai, pszichoszociális vonzata nem játszik szerepet a lírai én perspektívájából nézve): a versbeszélő várja apává válását, gyermeke megszületését: „Ádám a látvánnyal élte meg, amit / Éva később a szüléssel" — olvasható *Az alma íze* című versben.

A *Földabrosz* nemcsak külső helyszínrajz, hanem belső iránytű is, testtérkép, mentális atlasz: eligazító eszköz, továbbá mint térkép a reprezentáció tere (Bernhard Siegert fogalmával). Vagyis: a térkép mindig kevesebbet mutat az általa vázolt területről, mint arról, hogyan figyeli és rajzolja azt meg a készítője, „a médiafilozófiai megközelítés […] olyan médiumként olvassa a térképeket, amelyek maguk is a szubjektum létrehozásának ágensei. Egy térkép jelzései és jelei nem valamely szerzői szubjektumra, hanem episztemológiai rendszerekre utalnak […]. A kartográfiai műveletek olyan szubjektumot alkotnak, amely összefüggésbe hozható velük."[2] Ezzel párhuzamosan a tét minden egyes vers esetében a szubjektumalkotó folyamat és annak egy adott ponton történő kimerevítése, lenyomatának lejegyzése — a *Földabrosz* is értelmezhető episztemológiai rendszerként, amennyiben saját belső logikája, nyelve van.

A nyitóvers, az *Óceáni frontok* két versmondatból áll: az első tételmondata határozott kijelentés: „így szeretlek", a másodiké bizonytalanabb, utal arra, hogy legfeljebb magában lehet biztos a lírai én, a másik érzéseiről csupán feltételes módban szólhat: „ha szeretsz". A vers egyes szám második személyű aposztrophéi (*szádon, torkolatodban, Óceánodért, nyelved, vágyad, árkod* stb.) után a végére az én–te viszonyok egymásba folynak, ami a szavak performativitása révén is kifejeződik *(hullámom–hullámod).* Az *Óceáni frontok*ban a negációk felől induló nyitány („[n]incs partja, fövenye, áramlatai szerint / él csak") a szabadság, áradó víz kontextusában értelmezi a szeretett személyt s annak a lírai énnel való viszonyát; kijelentései (pl. „[ó]ceánodért felelős vagyok") mellett a másikat meg-megszólító nyelvi aktusai és finom ismétlődései, párhuzamai teszik érdekessé, amelyek belső lüktetést adnak a szövegnek (pl. „hullámom vedd vissza […] add vissza hullámod"). Ez a vers a lírai én társát szólítja meg, míg a kötet utolsó darabja a világra jött utódot. A *Földabrosz* című záróvers a földhöz kötött, de az ég felé forduló arc parancsát viszi színre: „Nevelni csak arccal az ég felé, / jegyezd meg, fénynövelő tartásban lehet". A lírai én ebben a(z ön)megszólító versben már-már pátoszba hajlóan emelkedik el a földtől „[a]rccal az ég felé", ám rögtön vissza is vonódik: „ezer cérnával kötözve / fűszálhoz, avarszélhez, ágtörmelékhez". S ez a „kötelék" az anyagiságból ered, hiszen minden szerves test szövetből épül fel: „élő / szövet vagy, kiterítve". Az ember is a természet része, maga is anyag, térkép: „magad is földabrosz vagy, testtérkép", ez a tény pedig „felszabadító, mint minden / kötelék". Az enjambement — mint a kötet más pontjain is — kettős értelmet biztosít a szövegnek, s fordulatos továbbfutást ad a soroknak. A *felszabadító kötelék* oximoronja a kötet több pontján visszatér, utalva a házasságra, illetve a szeretettek, családtagok viszonyaira, ezt erősíti meg a vers vége, egyben a kötet zárósora is: „és nincs olyan szívverés, mi ritmusában ne volna / megkötözve".

A két vers, sőt, a nyitó és a záróciklus (*Szemem szemeddel*, *Földabrosz*) egésze keretet képez a megszólításaival. A kötet 68 verséből több mint 30 ide tartozik, a maradék pedig három további ciklusra (*A fogva tartott anyag*, *A távolodó*, *Farkas bujkál*) bomlik, amelyek belső utazásokként, kísértésekként, víziószerű kitérőkként kontrasztot mutatnak, hogy végül a könyv a záróciklusra ismét a családhoz térjen vissza, amely össze-/megtart, lehatárol. A belső ciklusokra kevésbé jellemző a megszólítás, a párbeszéd lehetősége, inkább monológszerűek és excentrikusak. A „máshol" létről tudósítanak, víziók a kiszolgáltatottságról, az idegenségről, a fogságról — egy-egy alternatív élet lehetőségét vetik fel (pl. intézeti otthonban élés, kórházi ápoltként vegetálás), a korporális, fiziológiai és állati metaforákra koncentrálva. Az olykor szubverzív sorok a tudatalatti kapuját nyitogatják; a sok animális trópus különösen alkalmas az ösztönös vagy épp az idegen, a fenyegető, a zsigerien közeli kifejezésére. A belső ciklusok által véghezvitt elidegenítést tehát a záróciklus oldja fel, az mutatja meg, hogy a lakhatatlan teret mégiscsak lakhatóvá, otthonná lehet tenni — de nem magától válik azzá.

A kötet egyik központi fogalmaként megjelölt *eredet* a *szövet–szöveg* szavak kapcsolatában is értelmezhető: az élő szövetet adja tovább, aki utódot nemz, ugyanakkor ennél sokkal többet is: a nevelés révén kultúrát, útmutatót nyújt. A földabrosz kultúrtechnikai termék, emberkéz alkotta tárgy, éppúgy lejegyzett, mint egy (vers)szöveg, amely e kötet terében, az apa–fiú kontextusban szintén továbbvitt örökségként, eredetként, identitásképző alapként gondolható el. A kötet implicit módon újra és újra rákérdez arra, mettől meddig tart egy mű, illetve hol találhatók az én határai: „Ő már én vagyok." (*Hekaté*) „Tebenned újjászülettem." (*Egy szín*) „Most pedig / lesznek, lettek egy testté." (*A házasság mantrája*) „Új testet, új hajat hajt belőlem a sötét". (*Mutatom*) „Apának lenni talán / ez: ami a legtöbbet jelenti, / az már nem nekem." (*Nem nekem*)

A kötet az érzőműködésre és az érzékiségre nagy hangsúlyt fektet, különösen a távoli érzékek (a látás, a hallás, a szaglás) kerülnek előtérbe, ami a valós érzékeléssel párhuzamba állítható, hiszen a legtöbb információt (több mint 80%) a külvilágról a látás útján szerezzük (s a költészet a belső látáshoz, víziókhoz, képszerű láthoz is kötődik), és ennek csak töredékéhez jutunk hozzá a hallás, még kevesebbhez a szaglás, s ezekhez képest elenyésző mennyiséghez a tapintás és az ízlelés útján. Az otthonteremtést hosszas szemlélődés, gondolkodás, látás előzi meg: „belázasodik / a szembe a látás kényszere, az összefűzés / kényszercsapja a képzeletbe". (*A tenyered*) Az egész könyvre jellemző az a fajta játék a nyelvvel, amely e részletben is megnyilvánul az „összefűzés kényszercsapja" szintagmában: hiszen a *csap* homonim szóként e kontextusban több értelmét kijátssza, a *csap* a látás szervének egyik sejttípusa, ugyanakkor hétköznapibb értelmében főnévként az 'elzáró szerkezet' vagy igeként az 'üt, hirtelen megszerez, valamit okoz, hozzátold, nagy erővel terjed' stb. szinonimája (a *tenyér* szó is megerősíti ezek szemantikáját). De talán a kevéssé ismert jelentések is beleérthetők, például 'illeszték, termő ág, szarvasagancs'.

A *Földabrosz*ban látványos a nyelvi (ön)reflexivitás, a kötet rákérdez a nyelv megkövesült, berögzült fogalmaira, holt metaforáira, például az alábbi módon: „Nincs szeme, mégis a szeme / láttára lőtték le az apját. / Ez egy mondat." (*Nincs szeme*) Ugyanebben a versben szerepel a *hullám* szó is olyan pozícióban, hogy kétféleképp is érthetjük, ráadásul sorzáró helyzetben, enjambement-nal törve meg a versmondatot, miként maga a *hullám* szemantikája is törésre utal (tér és/vagy időbeli periodikus állapotváltozásra, illetve az élet megszakadásaként a test változására): „Sose gondolja a hullám / a parton, hogy vége." (*Nincs szeme*) A nyelvi–etimológiai önreflexió más szövegekben is jelentőséget nyer, például ekképp: „mályva, mintha igenév volna […], nem voltak / szavaim, ott álltam, a nadrágomban jégcsík, / szanaszét, mályva". (*Mályva*) A *Horogmondat* már címében is egy nyelvtani fogalomból indul ki, majd definiálja is a szóösszetételt: „álomból való, felsérti / a délelőtt kérgét, utána sokáig / vakarod, mint egy rossz heget".

A fentiekhez hasonló homonímiára lelhetünk az *Üres körték* esetén is, amely természeti és mesterséges anyagra is utal, s a kettő között az ember mint ágens, létrehozó áll. A versben a természet bekebelezi a mesterséges anyagot, amely a szerves anyag alaki mására jött lére: „Az üres körték foglalatát / benőtte a fű. Ártéri képlet." Ám a természet aztán az emberi testbe is belekúszik, például e kórházlíraként aposztrofálható versben: „Mocsár a tüdőben, a belekben. / Talán egy béka is lakik ott, ahova / nem látok. […] Itt átgyógyulok a / sírba, úgy száll el a / forróság, mint a köd, szemhéjat / nyugtatóan marad mégis enyém / két hideg pénzdarab alatt, / szemgödrömre téve." A második ciklusban, épp e vers mellett található az *Intézeti otthon* című darab, amely az őrület határáról tudósít. Különlegessége, hogy lírai énje nő, de elmeállapotának megfelelően nincs pontos narratíva, csak foszlányokat kapunk sorsáról: a vers egy abortusz (majdnem?) megtörténtét villantja fel. Gyereksírás, keményre nőtt méhfal, születés, illetve abortálásra alkalmas kötőtű kerül említésre — valamely trauma után a lírai én gondozásra szorul. A vers zárlatában említett találkozó, nem tudni, vízió-e csupán vagy megvalósult esemény, ám a (vélt?) szexuális aktus pillanata felidézi egy erőszak, magzatgyilkosság lehetőségét: „Eufórikus / rohanás egy találkozóra. az ölelés pillanatában / határtalan öröm, mikor ágyékom átszúrja / a kötőtű, amivel majdnem kikapartak." Ezeknek a traumákkal, betegséggel terhelt verseknek a tétje a nyelvtalálás a kirekesztettségre, és a kijutás egy sötét, bűnökkel és bűntudattal kövezett világból, kikerülés a csapdákból, (újjá)születés — a szubverzív kifejezésmód különösen erőteljessé teszi ezeket.



A *Földabrosz* egyik legfőbb eszköze, egyediségének biztosítója tehát — tematikája és látásmódja mellett — szó- és nyelvhasználata. A köznyelvben ritka vagy archaikus–irodalmi szavak (pl. *folyondár, ragály, medresz, káva, foncsor, zákányos*), valamint az újraértelmezett kifejezések (sokszor etimológiai visszafejtésként) is előtérbe kerülnek. Előbbiek gyakran az anyagisághoz kapcsolódnak, a materialitást erősítik, amely egyébként is saját szókörrel bír a könyvben: *raszterpontok, alkappakanál, sráfkocsik, sóderillat, márványló, zsírfényű, srapnelszilánk, cukorláva, zsebkosz*. Utóbbiak pedig meglepő szintagmákat és összetételeket létesítenek: pl. „sörhab / hermelinje", „újszülött emlékseb",

[2] Bernhard Siegert: *A térkép a terület*, ford.: Mezei Gábor, Prae, 2016/1, 4.

„pitypang küllőszirma”, „élet- / és hanghalasztás”, „az alkony hályogtanácsa”, *magánnyirok*, *kényszercsap, seprőíz*, *horogmondat*.

A nyelvileg szikárnak tűnő *Földabrosz* valójában sűrű szövésű és sokrétű, nem eszköztelen költészetről van tehát szó, még akkor sem, ha a kötet nem használ kötött formát és rímeket. Az egyetlen kivétel a 28 soros, keresztrímes, négysorosokba rendeződő *Bujdosódal*, amely a kötet talán legtovább munkált verseként a társadalmi düh elfojtásáról, a kiközösítés mikéntjéről szól: kié a föld, kié egy adott földrész? Közérzeti versek másutt is akadnak a kötetben, az *Idegen talizmán* például szintén a kiszolgáltatottakra utal: „a török / menekülttáborba szorított Nap / nehézkedése az Égen, hogy kire süt most / jobban és miért”.

Utalásokban és előképekben is bővelkedik ez a líra, nemcsak az apa, Géher István „hivatkozási alap”, találhatók allúziók szép számmal a Bibliából (sőt, több vers értelmezhető krisztológiai kontextusban; az istenhit és a kegyelmi állapot visszatérő téma) és jelen van a sorok mögött Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Weöres Sándor, Pilinszky János vagy éppen Rainer Maria Rilke, akár konkrét intertextusok által is. Különösen izgalmas volt néhány versben felfedezni Nemes Nagy Ágnes költői örökségét mint rejtett mozgatórugót. A *Távolodó* (amely cikluscím is) *A távozó* című verset idézi meg, a *Hekaté* Nemes Nagy azonos című versét, s e sorával: „madárrá avatott érzékiség”, más szövegeit is. A *Szárny csap szét* vízió az én egy darabjáról, amely „belőlem útra kelt” — madártestrészek metaforáival (*szárny, legyezőszerű tollsáv*) dolgozik, ami szintén Nemes Nagy-verseket idéz, főként azokat, amelyekben a madár szimbolikusan a lélek, az elme és az ihlet megfelelője (pl. *A távozó, Madár*). *A fogva tartott anyag*ban (amely szintén cikluscím is) a szárnyverdesés a „bőrlebernyegek izommunkája”; a vers az anyagiság természetéről tudósít, ami szintén nem idegen Nemes Nagytól: „hát mindez [filozófia, intellektuális szenvedély] mit ér erő, izom, érzékletesség nélkül? Az elvontságnak az én szememben teste van.”[3] A *Gyantaillat* szintén kapcsolható Nemes Nagy lírájához: a fenyővel, a „gótikus giccs”-csel, de más versekben is fellelhető párhuzam például a *hínár, szobor, szomj, lomb* jelentéshálóján keresztül.

Az állati és növényi trópusok jelenléte legalább olyan nagy arányú e kötetben, mint Nemes Nagy lírájában. *A levélkertész* című versben az elbeszélő például a „tüdőlombok vastagsága, / fénye, fényáteresztő képessége” felől érdeklődik, az *Árulók sorsa* a némaságról és süketségről szól: „halszáj tátog”, az *Egyiptomi vallatás*ban a madárszárny uszonyra cserélődik („szárny nélkül a legszebb […], az emlékezet uszonyként nyílik ki, és áram-/ vonalas lesz a szorongásom, elsiklik mellőlem, / mint a hal”). Az *Ez a kenyered* című versben szintén a hal — amely egyébként Jézus-jelkép is — szerepel: „Csak a hal, / szálkátlan nyeled fehér / húsát, árad szét testedben, csak / a hal ér oda, ahol most vagy, / uszonyán csillog, nem üzenet, csak / vízjel”.

A világ, amelyhez a *Földabrosz* útmutatót nyújt, vagy amely révén létrejön(nek) a szubjektum(ok), mégis csak terra benedicta — ezt sugallja a gyűjtemény. A kötet tanúbizonyságot tesz arról, hogy a halál és a születés egymást követő és feltételező események, amelyek feldolgozása során az emberi személyiség, identitás változik, és arról is, hogy ezekről a nagy témákról lehet poétikailag szikáran, ám a szavak sokféle jelentését játékba hívva, szuverén módon beszélni. Több tájék körüljárásának, letapogatásának lehetünk szemtanúi: a külső, természeti vidéké, a belső tájé és a testé — a *Földabrosz* mindezek megismerésének előfeltétele és egyúttal létrehozója is, nemcsak lejegyez, létesít is.

[3] Nemes Nagy Ágnes: *Az anyagszerűség. Társalkodás erről arról. Beszélgetés Mezei Andrással* = Uő: *Az élők mértana I.*, Osiris, Budapest, 2004, 53.

HUTVÁGNER Éva

Se nem koncentrikus — se nem spirális

(Szabó Imola Julianna: Lakása van bennem. Jelenkor, 2019)

A szépirodalom és az illusztráció kapcsolatáról általában a gyermekirodalom kapcsán szokás beszélni, a befogadásra gyakorolt hatás valóban ennél a korcsoportnál a legnagyobb, már az „olvasás” módja (pl. felolvasás közbeni könyvnézegetés) miatt is. A mesekönyvek klasszikus illusztrációi többnyire félúton helyezkednek el a referenciális „olvasat” és a metaforikus továbbértelmezés közt. A gyerekkönyv-illusztrációk befolyása a szöveg utóéletére gyakran vetekszik a népszerűbb animációs interpretációk hatásával. De mi a helyzet a felnőtt korcsoporttal? A magyar könyvpiacon csak a ritka ínyencek falatoznak felnőtteknek szóló illusztrált könyvből, hiszen az előállítása drágább, nagyobb munkával jár, és egyébként is: az illusztrált kötetek története a könyvpiac változásával megtört — az iránt támasztott olvasói igénnyel együtt. „A pompásan illusztrált, olcsó és nagy példányszámú könyv csak egyike volt a Kádár-kor kártyavárainak. A rendszer összeomlása maga alá temette a kortárs könyvillusztrációt is, mint a szocialista népnevelés gazdaságilag észszerűtlen hajtását.”[1] És mégis felüti a fejét itt-ott új megvilágításban az illusztrált kortárs szépirodalom. Szabó Imola Julianna vereskötete igazi visual age-kötet. Leglátványosabb jellemzője a kötetben elhelyezett illusztrációk sora, melyek az alkotó saját művei. A könyv a legteljesebben alkot szimbiózist a szöveg és kép közt, a költői nyelv világa és a kötetben elhelyezett képanyag összjátékát, egymásba fordulását követhetjük nyomon.

Már a könyvborító is előrevetíti a kötet mélységét, továbbgondolhatóságát. A kettényíló, fekete-fehér tojás héjában a csillagos ég és a fák gyümölcseinek összeolvadásából keletkezett sárgás szövet, a csillag-gyümölcsök ködébe csomagolt házikó az otthont, az élet keletkezését (születés), a megtörtséget, a felszín alatt kinyíló világok lehetőségét, az éjjelt, az elveszettséget idézik fel. Ezek a szövegegyüttes legfontosabb motívumai lesznek később. A ciklusok előtt, a borító fedele alatt, a versek által felszabdalt lapok üres helyein további képek helyezkednek el, feszegetve a kötet szövegének határait, hol átalakítva, hol humorossá téve, hol kiegészítve azt — az éles szemű olvasó pedig akár a szöveget hátrahagyva történetté is összeolvashatja a grafikákat.

A borító finom és letisztult, a szövegtestre szinte ráolvasható, vele éles ellentétben áll a kötet belső illusztrációja, mely sokkal robosztusabb, elnagyoltabb, szabadabb asszociációkkal dolgozik. A képek többsége ismerős lehet a „betűéspixelrakodómunkás”[2] korábbi munkáiból. „A kötet előzéklapján látható kép a *Piroska és a farkas* újragondolt ábrázolása. Szabó Imola Julianna *Mesék máshogy* című projektjének vizuálisan átértelmezett meséiből, valamint a szerző által illusztrált *És boldogan éltek?* című meseátiratokból ismerősként köszön vissza.”[3] A megidézett korábbi munkák, a mesekönyv-illusztrációkra való vizuális visszautalás a kötet egészére jellemző. A kötet belső illusztrációi önmagukban is inkább idézik egy gyermekkönyv illusztrációit — élénk humorral, mesei karakterekkel és (történetmesélésre szintúgy alkalmas) terekkel, szabadon engedett képi motívumokkal dolgozik a szerző, többnyire a mesekönyvekre jellemző toposzokat is használva — legjobb példa erre a *Bácsik zsebében* képegyüttese, amelyben az öregurak humoros, általános jellegzetességeit rejti a szerző a képek anyagába — pipa, zsebóra, kalap —, kiegészítve néhány igazán meglepő képelemmel, mint például a tüdőben békésen úszkáló bálna. Egyébiránt a képanyag konkrétan is felidéz mesei klasszikusokat, melyekkel a szerző az utóbbi időszakban dolgozott, és amelyeket saját lapján tett közzé. Így például a *Piroska és a farkas* a belső borítón köszön vissza, a *Pongyolában jönnek az éhes nénik* emlékeztet a *Borsószem hercegkisasszony*, a *Körfolyosó* ciklusának képe pedig *A rút kiskacsa* korábbról ismert rajzára.

A kifordított perspektívák, a meglepő asszociációkkal élő, sőt, gyakran szöveg-asszociációkra építő grafikák legjellemzőbb vonása pedig a rejtély, a rejtőzködés, a képben a kép — az egymásba olvadás, egymásba olvaszthatóság lehetősége, a szereplők és a tárgyak „párossága” — vagy éppen ennek a hiánya (gondoljunk csak a *Bácsik zsebében* ciklust jelző óriás, sötét tüdő két lebenyére vagy a *Lelakott falak* bambuszerdejében egymás felé nyúló két kézre).

A kötet első ciklusának illusztrációja a krisztusi korra is utaló 33-as szám fekete hátteréből előesejlő szálas lombtalan fát, a láthatatlan földfelszín csíkja alatt pedig két tüdőre hasonlító gyökérzetet ábrázol. A kötet bombasztikus kezdéssel indul, többnyire az önazonosság és az ember életében legfontosabb kapcsolatok kérdéseit dolgozza fel, így az *Ebédlő*, a *Születésnap*, a *Másik nagyapa* és a *Rám hagytad* című versben a család, az anya (és talán az apa hiányának) szerepe, a *Titkosítva*, a *Vezetéknév* és a *Házassági évforduló* a szerelem és a házasság gondolatkörében mozog: azok állnak a középpontban, akiknek tükrében próbáljuk megfogalmazni önmagunkat, akik az önazonosságunkhoz segítenek az életünk során. „Aki már meghalt egy félelemben / annak a szeretet csak bója / ami a távolságot jelzi” — a *Morze* szívbemarkolón vegyíti a banálisan őszintét a lényeglátó újdonsággig. Meglepő és felkavaró a kirajzolódó költői kép: a szerezteten és a hiányán (gyökérzet) át megrajzolt énkép (lombkorona), amely így visszamenőlegesen nyer értelmet. Mindeközben már az első ciklusban felmutatásra kerül a kötet egyik központi gondolatkörének magja: „mintha látó-



[1] Révész Emese: *Képeskönyv felnőtteknek? Helyzetjelentés a kortárs magyar könyvillusztrációról*, Műértő, 2015. november, 12–13.

[2] A szerző önmeghatározása, lásd: jelen kötet hátsó belív.

[3] Zsólya Andrea Csilla: *Elérhetetlenül közel lenni*, Dunszt, 2019. június 25.

gatóba járnék / csak otthonnak hívom". (*Kórházi dolgozó*) Ez a mondat egy korszak, rosszabb esetben egy élet tömondata, húsba vágón, fájdalmasan tömör és egyszerű. A ciklusra, mint ahogy majdnem a kötet egészére is jellemző ez a technika: az egymásra halmozott, sokszorosan meglepő gondolattársítások, egyszerűen megfogalmazott érzések vegyítéséből áll az a módszer, mely mindig fel-felvillant egy mikrotörténetet, amely később a kötet egészéhez is szervesen kapcsolódik. „A szánalomnak ezerféle alakja / motoszkál az erdei ösvény felől / mint az apró és elfelejtett ígéretek / amiket a kórházba viszel egy haldoklóhoz / akinek már összezárt az érrendszere" (*Beton*) — ez a mélységesen megrendítő őszinteség, az érzelmek szarkazmus nélküli leírása annak végtelen bonyolultságában és tiszta képiségében a kötet legnagyobb erőssége. Ha létezne női költészet (és mondjuk, nem lenne egyenlő a nők által írt versekkel) — akkor szeretném, ha ilyen lenne.

A lelakott falak ciklusának borítója egy varázslatos erdő, a vékonyka fák vagy bambuszok és a háttér betonszürkéje kérdésként jelenik meg: vagy a szürkét tekintem háttérnek, és akkor két gallyszerű ág mögül két egymás felé nyúló, kereső kezet látok, vagy a fekete hátteret, akkor pedig az ott megjelenő hulló levelek közt valaki átölel egy grafitszürke fát. Ebben a ciklusban jelölve van a versek keletkezésének időpontja (ez kizárólag erre a ciklusra jellemző) — 2009. Nem tudni pontosan, milyen szerkesztési megfontolás indokolta ezt, hiszen a kötet megjelenésének idejéhez mérve ez nem indokolhatatlanul régi szövegegyüttes, amellett azt sem tudhatjuk a kötet többi részéből, hogy azok mikori születésűek — így címként (is) olvashatók a verscímek felett megjelenő, elsőre dátumozásnak, majd felsorolásnak olvasható sorszámok — ám a felsorolással mindenképpen az idő múlásának dinamikáját csempészik a szövegegyüttesbe, vagy talán felhívást a referenciális olvasásra vagy a történetépítésre a cikluson belül. Ebben a szakaszban az otthon keresése tematizálódik. A fa ölelése és a két egymás felé fordított kéz egyaránt jelen van a szövegekben is: „Mint egy kiolvashatatlan címzés / a hivatalos levélen / amin két idegen név próbál / egybeérni" (*Együttélés*); „addig állni az ablak előtt / míg belenősz" (*Utcára néző*). Ha egy tömör mondattal kellene jellemeznem, azt mondanám, hogy ez a ciklus a magány ciklusa, hiszen a magány, az együttélés szorongása jellemzi döntően a verseket. „Hogy van egy hely / ahova már nem viszel magaddal / […] ez az egyedüli hely / amit ismerek belőled / és már megszoktam". Izgalmas játékot indítanak meg a képek és szövegek viszonyának értelmezésében azok a sorok, amelyek a képek készítését, a rajzolást, festést hozzák fel: „évekig úgy lebegek a felszínen / mint egy kislány a gyermekrajzon" (*Mit kívánsz*). A szövegek erőssége ebben a ciklusban egyébként épp a költői képek egymáshoz való viszonyában rejlik. A költői képek erősek, dinamikusak: „mint a kint felejtett kávé / a megdőlt asztalon / akár te is lehettél volna / négykézláb / ahogy megpróbálod kivakarni / a szőnyegből a vért" (*Ötödik évszak*) — mint egy olyan játék, ahol az épülő vers minden sora mintha lezárná a szöveget, mégis további sorok keletkeznek, amelyek által teljesen új értelmet nyer az egész. A költői képek két- (több-) értelmű egymásra építése a meglepetések egymásra halmozásává válik — a szöveg olvastatja magát, a befogadó a fokozás függőjévé válik.

Ahol azonban igazán elérünk a külső és belső terek disszonanciájához, az a *Kartondobozok* című ciklus. A képi illusztráció egy hófödte táj felett, a sötét égbolton kifeszülő kötél, amelyen egy ház lengedez. „Körénk tágul az üresség" (*Valami lesz*) — hangzik el a ciklus egyik első versében. A külső tér, a lakás és a belső tér játéka, az otthontalanság vagy otthonosság többszörös összecsapása a ciklus. „Már nem az ajtók / hanem a székek a fontosak / és ez a tér / amit még rád sem hagytak" (*Harminc után*) — a lakás és lakhatóság a születés, a női testben otthont kapó új élet képét is tematizálja (vö. *Piroska és a farkas*): „lüktetnek a megnyúlt erek / a partvonalon a hullámos barázdák / mint egy ki nem hordott gyermek / fognyomai". A terek otthontalanok, mégis átjárja őket az élet Szabó Imola Julianna verseiben — soha nem láttunk még ilyen reménytelenül boldogtalan albérletet (életallegóriát): „most kéne belakni / amíg még befogad / amíg még ismerősnek tűnik / utána magára hagy / mint egy albérlet / amit annyi idegen is / otthonnak mondott egyszer". A szövegegyüttes a *Körbeér*rel kezdődik, amelyben egy újszülöttet fürdetnek: „a kádba nem mertelek betenni / sárga voltál és szottyadt / mint egy túlőrzött alma / egyik tenyeremmel a fenekedet fogtam / másikkal tejfoltos és gubancos hajadat". Az anya testében otthont találó gyerek már a születése első napjától idegen, „féltem, hogy kicsúszol a kezemből", és távozásával az anya teste is otthontalan lesz önmaga számára: „úgysem tudom, hogy mit jelent tisztának lenni / sebes vagyok és véres / nincs körvonalam". A test idegensége önmaga számára a környezet idegenségével és a szeretteinktől való idegenséggel folytatódik — általános, egyetemes érzésként manifesztálódik a kötetben, „akár egy lakhatatlan bolygó" (*Hajléktalan*). A ciklus szépen, megrendítő pontossággal bontja ki az otthon keresésének metódusait. Talán az előbbiekben már említett központozás hiányából is következik, hogy a meglepetés mint a befogadó elsődleges élménye itt is szervező ereje a verseknek és a ciklus építkezésének: Szabó Imola Julianna megdöbbentő frissességgel beszél a legbanálisabb megküzdési technikákról is.

A kötetben éles törést teremt a *Pongyolában jönnek az éhes nénik* és a *Bácsik zsebében* két ciklusa. A szerző egy-egy névvel jellemzett, megnevezett nénik és bácsik történeteinek látszatát kelti — és ezzel dramatizálja a kötetet. A nevesített versek révén, amellett, hogy ezzel a gesztussal egy sor mellék- és főszereplőt vonultatnak fel, a narráció, a történetmesélés kerül előtérbe — és nem kevésbé fontos, hogy a kötet folyamatának új olvasatot adnak: azzal, hogy az öregedést tematizálják, az anya–gyermek–szerelem–házasság–anyává válás időbelisége kezd a kötetben felsejleni. Az éhes, kelbimbó-fejű nénik görnyedt vállukon mesei tájat, őzet, erdőt hordanak; a ciklus rajza csodálatosan jellemzi, elemzi előre a ciklust: „nem volt iránytűje, csak a lába, / a vérével kenték ki a házat / ne lakja többé senki / csak a dédi dédijének dédije / a nyakig gombolt álruha / ne nyíljon többé ki / ne emlékezzen / a kislányra aki pengét nyelt / és néma maradt". (*Egy vágással*)

De épp ilyen fontos a következő ciklus bácsijainak sora a kötet „történetében" — hiszen ez is éppúgy meglepetésként hat, mint egy-egy eltalált, mélységesen meglepő asszociáció a versekben: egész addig úgy hihettük, hogy egy női életút állomásait látjuk, erősen női benyomások megírásaival. A *Bácsik zsebében* (két tüdőlebeny, kalap, pipa, óra, autó, bálna) új élményanyag felé nyitja meg a kötetet. A versek egészen eddig a ciklusig a férfit csak a nőhöz való viszonyában jelenítették meg — ebben a szövegegyüttesben a versek egy-egy személynevet viselnek (ahogy a nénik ciklusában is), például: Károly bácsi, Áron bácsi, Ernő bácsi, akik egyedüli hősei a verseknek. Míg az előbbi ciklusokban a viszonyrendszerek játékát láttuk, itt ez kérdésessé válik. A bácsik egy-egy képet indítanak el (a szem alatti karika, az ételhordó, az óra, a pizsama): a rajzolt képek megfogható, stilizált egyszerűsége mellé (lásd bálna) meglepő jelképeket vegyítenek — váltják, kiegészítik a női tematikát. Ez a felépítés érdekes és izgalmas, bár az olvasó nehezen tud szabadulni attól a gondolattól, hogy egy mellékszál kibontása került véletlen a fősodorba, vagy még inkább a nénik és bácsik kötete valójában csak lazán kapcsolódik a kötet egészének tematikusan zárt egészébe, és új, önálló kötetként olvasható inkább e két ciklus, amelyek egymáshoz képest értelmezhetők, mintsem a kötet első felének tükrében.

Ez már az utolsó valódi ciklus, az önálló ciklusként álló *Körfolyosó* című verset előzi meg, amely — bár ciklusnyitó képet és kiírást kap, valamint a tartalomjegyzékben a korábbi cikluscímek levél-mintája is kiemeli — mindössze egy vers. Egy életút zárása, állomása, visszatekintése a záró vers: „idegen lesz ami közeli volt / akkorra már rég elfelejtem / miért is igyekeztem évekig / nélkülem élni". Egyfajta csöndes happy end ez, hiszen visszatekintve a kötet verseinek sorára az önazonosság kialakításának folyamatát láthatjuk, megérkezést egy nyugvópontra: „ha újra lehetne rajzolni" — kezdődik a szöveg. A ciklus képeként pedig egy hattyú (rút kiskacsa) szerepel, aki a feszített víztükör peremén úszik, a tollaiból, homlokából, nyakából önmagába visszatérő vonalakat láthatunk, amelyek az első ciklus fájának fejjel lefelé fordított (tükröződő) képébe vezetnek. A víztükör felszíne felett ugyanannak a fának a kisebb mása, kilencven fokkal eldőlve (tükörkép, képmás, nem lehet pontosan azonosítani), és egy, a fából kiinduló, utolsó, a képből is kifutó vonal — se nem koncentrikus, se nem spirális. Az „elrontott vonal" újrarajzolásának folyamata egyfajta szövegaktusként is értelmezhető, hiszen kimondásával együtt a lírai én elsorolja a kötet főbb motívumait is: az elrontott vonal mint lélegző tárgy, mint köldökzsinór is megjelenik, és emellett az önmagához vezető útnak, keresésnek zsinórjává, vezető gombolyagjává is válik: „idegen lesz ami közei volt".

HORVÁTH Márk

Dehumanizált líra és poszthumán játékosság

(Kerber Balázs: Conquest. Jelenkor, 2019)

Különleges kódok hemzsegnek a számítógépes nyelv alatt; a közérthető, megragadható jeleket valami emberen túli, dehumanizált erő járja át, egy olyan poszthumán áramlás, amely magát a közölhetőséget kezdte ki.[1] Mikor Arthur Kroker a poszthumanizmus eljövetelét az emberen túli Kívüliség felől ragadja meg, valójában a spekulatív poszthumanizmus egyik lényegi elemére mutat rá: „a magas fokon experimentális, egyértelműen utópikus technológia nyelve elhozott bennünket egy olyan jövőhöz, amely tagadhatatlanul újszerű: a genetikus tervezés hibrid kísérleteitől a komplex adatbázisok virális növekedéséig, a közösségi hálózati technológiák masszív diffúziójától a virtuális augmentáció réteges világáig reprezentálják a teljesen megvalósított technológiai társadalom új szakaszát".[2] A 21. század digitális technológiája, DNS-kutatása és biotechnológiája, valamint a virtuális szórakoztatóipar mögött meghúzódó új Idegen Nyelv, a Kívüliség hívogató szava nem más, mint a humanizmus emberképét elbizonytalanító és felülkódoló poszthumán nyelviség feltűnése. Nagyon fontos azonban Kroker meglátását megfelelő mélységgel átgondolni, hiszen itt nem egy, az emberből kiinduló szándékolt változással vagy korszakhatárral van dolgunk, hanem a Kívüliség felől érkező, fenyegető és mégis felszabadító inhumán erővel, amelynek a megragadása lehet a poszthumán líra központi feladata.

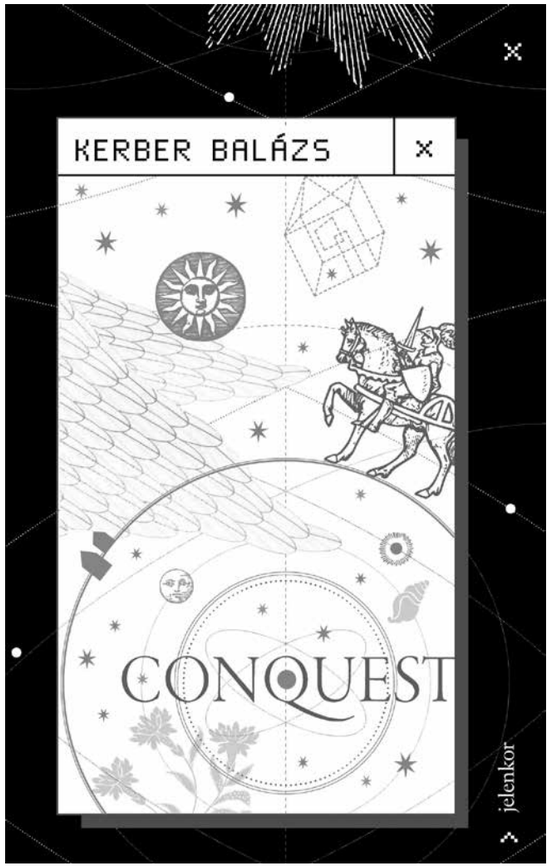
A poszthumán költészet tehát egy nonhumán erő feltűnését igyekszik rögzíteni a lírai nyelvben, miközben ez az erőteljes behatás folyamatosan deterritorializálja a nyelviséget. A költői én dezantropomorfizációja és a nyelviség felbomlasztása az a mód, amelyen keresztül a poszthumán költészet elkerüli az emberen túli statikussá tételét vagy reterritorializációját. Kerber Balázs második kötete egy különleges kiber-mitológia megalkotásán keresztül dehumanizációs gyakorlatként is olvasható, amelynek valós tétjét a poszthumán és a spekulatív realista filozófia felől fejthetjük meg. A mitikus és a digitális kultúra egymás-

[1] A poszthumanizmus különböző irányzatainak bemutatásához és a fogalom megértéséhez lásd: Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, Prae, Budapest, 2019.
[2] Arthur Kroker: *Exits to a Posthuman Future*, Polity Press, Cambridge UK és Malden, MA, 2014, 2.

ba robbanása (Nemes Z. Márió) nem egy centralizált, jól körülírható territoriális szintet vagy feltérképezhető vidéket hoz létre, hanem egy fenyegető, játékos, fluid poszthumán virtuális deterritorializált zónát, amelyben a szavak és a mondatszerkezetek is feloldódnak ebben a — felszínesen vizsgálva — határterületnek (az emberi vagy az antropocentrikus értelmezés határának) tűnő határtalanságban. Kerber kiemelkedő költői teljesítménye abban áll, ahogyan plasztikusan hatni engedi ezt a Kívüliségből előtörő dehumanizációs energiát, nem megriadva az újszerű, kérlelhetetlenül spekulatív szóképektől és gondolattársításoktól.

Kerber kötetének törekvése sok téren rokonítható a Ccru és Nick Land cyberpunkból építkező filo-fikciójával, illetve annak a nem-matematikai, gépies számrendszerek irracionalizmusáról szóló részeivel.[3] Ezen teoretikus kvantifikáció mögött egy új matematizáció és számozási gyakorlat húzódik meg, amely a poszthumán gondolkodást és a matematikát összeomlasztva egy olyan számrendszer megalkotására törekszik, amely elzárkózik az antropocentrikus értelmezhetőség szűkösségétől. Robin Mackay és Ray Brassier szerint a poszthumanizmus és a cyberpunk szövegek egyik fontos jellegzetessége az alternatív nyelv-, valamint a logika-ellenes transzcendentális médiumként megjelenő számrendszerek, kódok és traumatikus „ellen-jelölő számozási praktikák” megalkotása, amelyek az írás és a logosz dekonstrukcióján keresztül egy inhumán gépi számolási technikát vezetnek be. A racionalitáson túllépő poszthumán számrendszer alapján elképzelhető egy olyan poszthumán nyelv kialakulása, amely túllép az antropocentrizmuson, és a közölhetőség határvidékeiről továbblendül egy virtuális, gépi kódrendszer felé. Kerber szövegeinek mitikus–virtuális poétikai ereje éppen ebből a gépi jellegből és az antropocentrikus nyelviséget meghaladó inhumán plaszticitásból származik, amely nemcsak az értelmezést tereli el a Kívüliség felé, hanem a szövegen belül is egy okkultista, kvázi-mitologikus irracionalizmust társít egy hiperfejlett mechanikus mesterséges intelligenciával egy különleges számítógépes játék virtuális terében: „RAWA király dombjai. Csövekből bújnak elő a barátok, épülnek a kastélyok, RAWA udvari pompája. Néhány játékasztal, kártyákon peregnek az arcok: hol a kapitány, hol a királynő, hol monitor, hol remegő ég.” (10) A poszthumán technológiai rendszer immár nem kötődik egy számítástechnikai eszközhöz, hanem kiterjed az egész világra: maga a horizont válik a poszthumán átformálódás korlátozhatatlan színterévé. Az antropocentrikus identifikáción és az azonosságon alapuló visszafogó, elnyomó reterritorializáló kultúrák helyébe Kerber mitikus–digitális ősrobbanásában a totális differencia nyelvileg redukálhatatlan poszthumán poétikája férkőzik, ami egy spekulatív poszthumán kultúra felé vezet. Így a poszthumán líra a technológiai vagy kiberpozitív textualitás és a dehumanizált szubjektum közötti átfertőződésnek vagy mutációnak is tekinthető.

R. L. Rutsky tanulmányában a kibertér kiterjedését „az egész világon végbement meghatározhatatlan, de letagadhatatlan […] mutációként” ragadja meg.[4] Kerber poszthumán „stratégiai versprózájának” mutációs mechanizmusát a valóságot feldaraboló és fraktalizáló kód azon „emésztési folyadéka” működteti, amelyet Martin Burkhardt és Dirk Höfer a „digitális világpusztítással” kötnek össze.[5] A világpusztítás a dehumanizált lírai szubjektumból kiömlő hibridizációs folyamként értelmezhető poszthumán líra heterotopikus terében kreatív világépítésként is felfogható, amely nem kapcsolódik a Bildung eszményéhez, hanem sokkal inkább egyfajta spekulatív decentralizált mutációként értelmezhető. A *Conquest* oldalain letagadhatatlan módon tárul fel előttünk egy új poszthumán világ, amely azonban folyamatosan felbomlóban és átalakulóban van. Kerber poszthumán lírája a rombolásból új, roncsolt életet és rizomatikus szenzuális kiáradásokat, valódi „heterodidaktikát” alkot meg, amelyben a költészet eltűnése és az eltűnés költészete elválaszthatatlanul összefonódik egy sajátos kettős mozgáson. Egyes szövegszakaszok megragadó lírai szépsége egyértelműen utóbbi irányába mutat, míg a szöveg másik részeinek angol kifejezésekkel, játékosan feldobott városneveivel vagy kódjaival és őrült képleteivel egyértelműen előbbi felé vezetik az olvasót.



A kortárs költészet nonhumán fordulata mégis ott megy végbe legdrámaibb módon, ahol a költészet eltüntetése ezen eltüntetés lírai érzékenységével és megindító szépségével találkozik. Az életen túli Kívüliség és az antropocentrikusan értelmezhető temporális és territoriális viszonyrendszereket meghaladó kapcsolatok átélését teszi lehetővé Kerber poszthumán művészete, amely a maga mutációs, kreatív anti-logikai stratégiai gyakorlatával bennünket is eltüntetve alkot meg egy lírai idegenséget vagy dehumanizált másságot, amely a kötet egészét átjárja. Az átélhetetlen átélésére szóló poétikai kísérlet ezért paradox módon sokkal inkább átélhető, mint elemezhető, hiszen a kívülálló kritikai pozíció megkonstruálásával éppen a kötet fent jelzett kiemelkedő értékeit redukálnám és a dezantropomorfizációs gyakorlatait rántanám vissza a kritika szűkös eszköztárával.

Kerber és a Ccru törekvésének kapcsolatát jobban megérthetjük Mackay és Brassier egy, a cyberpunk ellen-logikájára rámutató meglátásának feleelevenítésével is: „a gépiesen repotencializálódott numerikus kultúra egybeesik egy nomád háborús géppel”.[6] A *Conquest* virtuális világtörténelme egy decentralizált, non-lineáris időben játszódik különböző stratégiai játékok kaotikus helyszínein, valamint játékgépek képernyőjén kibontakozva, megalkotván a poszthumán realista mágia újszerű nyelvi alakzatait, miközben a háttérben egy fenyegető nomadikus ütközet húzódik meg. Nem az emberből indul ki ez a változás — radikálisan meghaladja a technológia új poszthumán nyelvének hipertárgya az antropomorfikus struktúrákat —, és nem is egy pontosan leírható vagy elgondolható változással van dolgunk, hanem utalván Kroker könyvének címére, „a poszthumán jövőbe való kilépésekről”. Eva Horn az antropocén művészet lehetőségéről szólván egy „globális furcsásításról”, egy teljes plasztikus átformálásról beszél, amelynek feladata annak az előre pontosan nem látható transzformációnak a megragadása, amely az antropocén poszthumanisztikus horizontján végbemegy.[7] Nemes Z. Márió a kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus fordulatáról szóló kiemelkedő tanulmányában összekapcsolja a poszthumán, a nonhumán, valamint az antropocén fogalmait, amikor a poszt-antropocentrikus esztétika poétikai és antropológiai tétjéről ír.[8] Teresa Heffernan szerint „ebben a poszt-apokaliptikus periódusban a valós berobbant, a szubjektum eltűnt, és a történelem, kultúra és az igazság elnyelődött és felemésztődött a szimulált képben”.[9]

A *Conquest* oldalain egy, az antropocén során feloldódott, a technológia által teljesen befolyásolt térszerkezet villan fel, amely mégis radikálisan különbözik bármilyen e világi territoriumtól: „A nagyvárosokban villódznak a hirdetések. Felépült a NOTRE DAME SALT LAKE CITYBEN. Körönként több vallás, negyven misszionárius. Polytheism was founded in CANADA. Felépült a ZEUS STATUE PÁRIZSBAN.” (25) McKenzie Wark *Hacker Manifestó*ja alapján Kerber Balázs művét a dehumanizáció és a poszthumanitás kíméletlen erejéből szétrobbanó, kreatív rombolásból megmaradt darabok meghekkeléseként is értelmezhetjük, amelyben játék avatárokhoz hasonlóan a lírai nyelv is új szintekre és korábban nem tapasztalt képességekre, minőségekre tehet szert. A meghekkelt karakterek és világtöredékek a poszthumán líra plaszticitásán, valamint a spekuláción keresztül alkotnak valami egészen egyedülállót a *Conquest* lapjain. Az elképzelhetetlen eljövetelének spekulatív megközelítése — egyben különleges, eddig feltérképezetlen szökésvonalat megnyitva — a lehetetlent is lehetségessé teheti. A kötet értékeinek feltárásához egyértelműen a berozsdásodott fogalmi és gondolkodási struktúrák megbontására és a költészetről alkotott hagyományos nézeteink meghekkelésére van szükség. Kerber kötete rámutat, hogy meg kell nyílni a fennálló kontingenciák és nem teljes összeállások sokszor önellentmondó heterogenitásának, hiszen „a spekuláció nem más, mint ezen eredendően porózus, nem totalizálható adottságokkal való játék”.[10] Ezt a spekulatív meghekkelt líratechnikát és poszthumán kreativitást testesíti meg a kötet utolsó, *A Nagy Termelő* című fejezete, amely akár az egész mű mottójaként is szolgálhatna. Gombnyomásra zárójelbe rejtett új vidék nyílik meg, amelyet mágikus neon légfal szegélyez, folyamatos felsorolások és a dolgok realista mágiáját felmutató leírások alkotják. Kerber művében egy absztrakt adatbázis-logika keveredik egy végtelenül spekulatív és játékos cyberpunk anti-logikával, amely egy poszthumán virtuális teret nyit meg, amelynek felfénylőseiben, kiterjedéseiben, nomád harctechnikáiban elmerülhet a lírai nyelv. A poszthumán lírában a valóságon és a rögzített jelentésen túllépő virtuális kiterjedés elbizonytalanító, önmagába csavarodó jellege villan fel, miközben az olvasó is elmerülhet „a köztünk és a világ dolgai közötti, klikkelés alapú konfigurációk” heterotópiájában.[11]

[3] A Ccru és Nick Land filozófiájának bemutatását lásd: Horváth Márk: *A digitalitás paroxizmusa. Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája*, Savaria University Press, Szombathely, 2018.

[4] R. L. Rutsky: *High Techné. Art and Technology From the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Uniersity of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, 1.

[5] Martin Burkhardt – Dirk Höfer: *Minden és semmi. A digitális világpusztítás feltárulása*, ford.: Lénárt Tamás, Atlantisz, Budapest, 2018, 62.

[6] Robin Mackay – Ray Brassier: *Editor's Introduction* = Nick Land: *Fanged Noumena. Collected Writings: 1987–2007*, Urbanomic, Falmouth, 2011, 22.

[7] Eva Horn: *The Anthropocene sublime: Justin Guariglia's artwork = Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, szerk.: Julie Reiss, Vernon Press, Wilmington, 2018, 3.

[8] Nemes Z. Márió: *Kacsacsőrű-emlős-várás Kenguru-szigeten. A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai 1.*, Prae, 2017/1. (*Antropocén*), 90–107.

[9] Teresa Heffernan: *Can the Apocalypse Be Post? = Postmodern Apocalypse. Theory and Cultural Practice at the End*, szerk.: Richard Dellamora, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995, 171.

[10] Patricia Reed: *Seven Prescriptions for Accelerationism = #Accelerate: The Accelerationist Reader*, szerk.: Armen Avenassian, Urbanomic, Falmouth, 2014, 526.

[11] Dominic Pettman: *Infinite Distractions*, Polity Press, Cambridge, UK és Malden, MA, 2015, 35.

ZELEI Dávid

Aki Kelet akar lenni…

(Mathias Énard: Iránytű. Fordította Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2018)

Eddigi két mérvadó magyar kritikusa szerint Mathias Énard *Iránytű*je „ritkaságszámba menő, felfedezésekre késztető intellektuális kalandregény”[1], illetve „túlhabzó kulturális hévvel megírt intellektuális lektűr”[2] — az előjelet zárójelbe téve tehát abban nagyjából biztosak lehetünk, hogy valamiféle nagyon *intellektuális* dolgot tartunk a kezünkben. De mégis mit?

Ha csak a regény auráját, az Énard által (is) teremtett imázsát és egy mondatban összefoglalható történetét vesszük alapul, egyszerre találjuk magunkat neves rokonságban és alapos csávában. Az *Iránytű* egyetlen szereplő, az osztrák–francia zenetudós, Franz Ritter egyetlen éjszakájának (látszólag) áramló, asszociatív gondolatfolyama bécsi lakása álmatlanságában — ez alapján pedig éppoly könnyű szívvel passzítható *Az eltűnt idő nyomában*hoz, mint az *Ulysses*hez, vagy épp az *Ezeregy éjszaka meséi*hez. Ha ugyanakkor kicsit jobban elmélyedünk Énard munkásságában (vagyis afféle minimálprogramként hozzáolvassuk a *Zónát* is az *Iránytű*höz), sokkal inkább Sebald esszéregényeihez érezhetjük őket közel — csak míg Sebald az olvasói ráeszmélés esélyét meghagyva jóval finomabban, kevesebb didaxissal, szinte láthatatlanul építkezik, Énard betétei kerekebbek, látványosabbak, és világosabban üt rajtuk át szerzőjük értékrendje — azt is mondhatnánk, a francia szerző kevesebbet hagyja dolgozni olvasóit.

No most, önmagában ez még a legkevésbé sem baj, legfeljebb Proust és Joyce célközönségét távolítja el a könyvtől. De kihez közelíti? Ha Csuhai és Krusovszky értékeléséből indulunk ki, leginkább azokhoz, akik képesek jó kedvvel befogadni két gyomorrontásra való Keletről szóló kultúrtörténeti anekdotát — vagyis mondjuk a klasszikus műveltségű, idősebb műszaki értelmiségiekhez. A helyzet viszont szerintem ennél bonyolultabb: ha a kötetet nagy műveltséganyagot mozgató, de *összefüggéstelen* anekdoták füzéreként értelmezzük, megelégszünk a narrátor/kiadó által felkínált, tulajdonképp orientalizált imiddzsel, meghagyva azt érdekes, de összességében átláthatatlan egzotikumnak. Ez szerintem azért problémás, mert a felszínt megkapargatva a könyv sokkal kevésbé inkonzisztens vagy véletlenszerű, mint azt első ránézésre feltételeznénk — vagyis nemcsak töredékek jól/rosszul sikerült sorozataként, hanem valamiféle egészként is értelmezhető.

Az, hogy mégsem efelé hajlik a recepció, persze nem véletlen. Az értelmezés ellentmondásosságát alighanem az adja, hogy miközben a regény központi gondolata (a Kelet megismerhetetlensége) és látszólag töredékes szerkezete első ránézésre határozottan posztmodern, a könyv nyilvánvalóan rendelkezik valamiféle klasszikus értelemben vett *mondanivalóval*, ami pedig nagyon is poszt-posztmodern. Ez azt jelenti, hogy Énard úgy akar etikai tartalommal szolgálni, hogy előtte világossá tette, hogy minden megismerési kísérlet eleve kudarcra van ítélve — bevallottan nem tudja tehát, mégis tanítja.

Ez persze ellentmondás, de egy kellően kimunkált könyvnek, nem gondolnám, hogy ellentmondásoktól mentesnek kell lennie. Az viszont nem árt, ha izgalmas, márpedig az *Iránytű* epitextusai inkább azokat a jellegzetességeit emelik ki, amelyek miatt számos díjat kaphatott, nem pedig azokat, amelyek miatt valóban izgalmas lehet olvasni.

A regényt övező interjúk, portrék és reklámanyagok óceánjában elmerülve ugyanis elsőre csak annyi lesz nyilvánvaló, hogy a kurrens EU-regény paradigmájának megalkotásához érdemes Énard regényét iránytűként használnunk. A 47 éves francia író eddigi életművén végigtekintve elsőre azt láthatjuk, hogy két, díjakkal elhalmozott regénye (jelen kötet és a *Zóna*) ugyanazon érme borúsabb és derűsebb oldalát képviseli — ha tetszik, Kelet és Nyugat kapcsolatát tragikus és komikus regiszterben elbeszélve. Nem gondolnám, hogy e páros díjeső véletlen lenne — az irodalmat a szélesebb társadalom felé reprezentáló presztízsdíjaknak (mint amilyen a Goncourt) ugyanis mindig van valamiféle önvisszaigazoló funkciója is: a választott művek mindig sokat elárulnak a díjazó közösség értékrendjéről is. Ez viszont azt jelenti, hogy egy könyvet övező osztatlan siker a magas minőség mellett általában a kötet politikájáról is sokat elmond: a kuratóriumok tagjai szeretnek arra ügyelni, hogy végső választottjuk ne csak jó, de *fontos* könyv is legyen. Énard kötetei maradéktalanul megfelelnek ennek a kritériumnak: egyszerre állítanak emlékművet a Kelet termékenyítő szerepének a nyugati kultúrában, szólítanak fel a Másikkal való szolidaritásra, keltik fel az európai olvasóban a koloniális bűntudatot (ha már nyomorgatod, legalább sajnáld), és piszkálják fel a szomszédos kontinens iránti érdeklődést — hát kell ennél több?

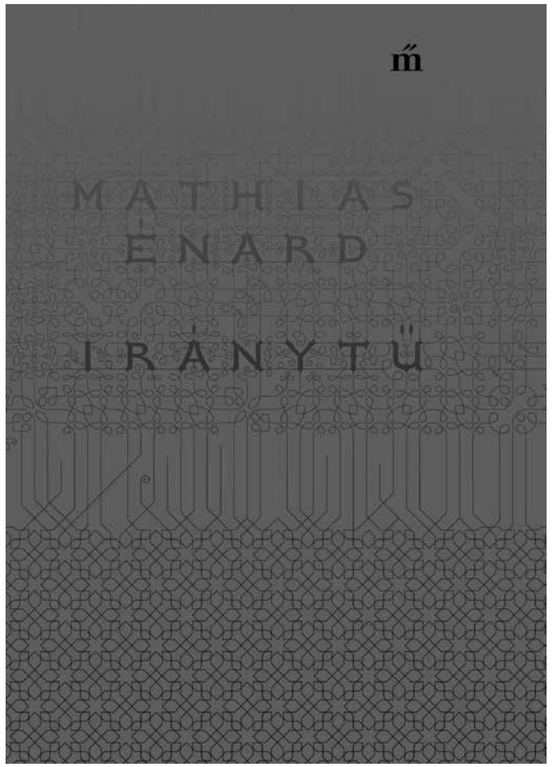
Persze, vághatjuk rá rögtön, hisz a fenti, maximálisan EU-konform válaszok csak felmondják a tolerancialeckét, miközben figyelmen kívül hagyják az olyan ellentmondásokat, mint ami mondjuk a befogadás retorikája és a mindenáron Európán kívül tartás gyakorlata közt feszül.

Csakhogy Énard regénye pusztán a felszínen elégszik meg ennyivel: ha figyelmesen olvassuk, jóval több benne az árnyalat. Kezdetnek ott van a regény dialektikája: azt ugyan minden cselekményismertetés elmondja, hogy a könyv voltaképpen a narrátor Franz Ritter fél(plátói) szerelmének története, az azonban kevéssé artikulálódik, hogy a plátóiság oka részben az, hogy az anyakomplexusos szobatudós és a Kelet nyugati reprezentációit kutató párizsi orientalista, Sarah kapcsolata azért nem tart a beteljesülés felé, mert a két főszereplő nagyon más — még akkor is, ha Franz zsolozsmaszerűen ismételgeti Sarah tételmondatait az Európát és Ázsiát összekötő kelet–nyugati átjáróról. Ez ugyanis nem zsigerből jön: Franz ugyan Sarah kedvéért képes kiiratkozni a mainstream csapásvonalat követő nyugati zenetudósok életvilágából, és elmélyedni a keleti zenetörténetben, a Kelettel való fizikai találkozáskor azonban kénytelen bevallani, hogy „a sivatag (itt az idő, hogy eláruljam) egy kupac kavicsnak bizonyult; a mecseteket éppen olyan üresnek éreztem, mint a templomokat […], a fény, az avicennai fény, a lényeg nem ért el hozzám soha”. (193) Ennek mulatságos szimbólumaként a Perzsa-öböl vizének első érintése szakrális élmény helyett csupán egy nehezen eltávolítható „szarbarna olajfoltot” (274) hagy rajta.

Mivel pedig minden vágya ellenére Franz képtelen hasonulni a Kelethez (vagyis Sarah-hoz — de a kettő, mint mindjárt kifejtem, ugyanaz), szólama a regényben teljes mértékben posztmodern: miután minden általa kutatott, autentikusnak tűnő Kelet-ábrázolásról kiderül, hogy szekunder vagy tercier forrásokból táplálkozik, arra jut, hogy a Másik megismerése lehetetlen, s minden erre tett kísérlet csak kudarccal végződhet. Mikor Abdülaziz szultán magánzenekarával és -kórusával megpróbálja előadatni magának a *Figaró házasságá*t, „a Figaró duettjei, triói, négyesei és oktettjei hangpéppé olvadnak össze” (90), mikor pedig Roberto Alagna Marokkóban próbálja elénekelni a *Maruf* nagyáriáját, a keletiség autenticitását biztosító hangszerek, a kánun és az úd olyan borzalmas kakofóniát hoznak létre, hogy „a kánúnjátékos […] valódi mártíriumot szenved el e borzalmas zene hallatán”, a zenét szerző Rabaud pedig, ha „ezt hallaná, másodszor is meghalna”. (235) Talán utóbbi történet ábrázolja a legárnyaltabban a Kelet-fogalom Sarah által agyonhangsúlyozott oda-vissza jellegét: ha megpróbálod egy *francia* zeneszerző *egyiptomi* színterű vígoperáját visszahelyezni *észak-afrikai* kontextusba, nem egy érdekes pingpongmeccset kapsz, hanem egy sok tükröződéstől sündisznóvá torzított banánt, mert mind a Keletet leképezni vágyó Nyugat, mind a saját nyugati reprezentációját autenticizálni vágyó Kelet vállalkozása totális kudarcba fullad. Franz orientalista-modellje így olyan, mint Beethoven utolsó zongorakoncertje: hiába üti le a szinte teljesen süket zeneszerző a megfelelő billentyűket a hangszerén, a közönség a 27. szonáta helyett csak valami „hangkatasztrófát” hall (118), vagyis az ember hiába vértezi fel magát a keletiség minden attribútumával, nem lesz belőle szaúdi herceg — legfeljebb megbolondul, mint Bilger, a régész.

Az eddigiek talán már sejtetik, mi akadályozza a Franz és Sarah közti szerelem kibontakozását: a francia orientalista ugyanis minden olyan tulajdonsággal rendelkezik, amely Franz nyugati szemüvegén keresztül egyenlővé teszi a Kelettel — egyszerre megfoghatatlan (ösztöndíjról ösztöndíjra, konferenciáról konferenciára jár), távoli (a regény jelen idejében épp az indonéz Sarawakban tartózkodik), rejtélyes (szinte sosem beszél a magánéletéről) és illuzórikus (Krusovszky joggal mutat rá, hogy meglehetősen keveset tudunk meg róla, ahhoz képest, milyen fontos szerepe van a könyvben). Nem véletlen, hogy egy ponton Franz explicit módon azonosítja is őket: „csak azoknak, akik hozzá […] hasonlóan úgy döntenek, hogy megszabadulnak az életüktől […], csak azoknak sikerül átalakulniuk”. (228) Ez viszont, ha figyelembe vesszük, hogy Franz képtelen azonosulni a Kelettel, kudarcra ítéli Sarah-hoz fűzött reményeit is: ha Keletből sosem lehet Nyugat, ők ketten sem válhatnak eggyé.

De mi a helyzet Sarah-val? A francia orientalista nemcsak a Keletnek, hanem magának az saidi orientalizmusnak is szimbóluma: némi túlzással az egész regény az ő tükörfelülete. Ha kezdetnek szűkebb kutatási témájából, a nyugati utazónők Kelet-percepcióiból indulunk ki, hamar rájöhetünk, hogy a kutatóként egész Ázsiát bebarangoló orientalista elődeit, rajtuk keresztül pedig önmagát keresi szerte a világban. Az, hogy azonban ez a keresés olyan eredménnyel járna, amilyet Franz feltételez, erősen kérdéses: az én olvasatomban Sarah minden azonosulási



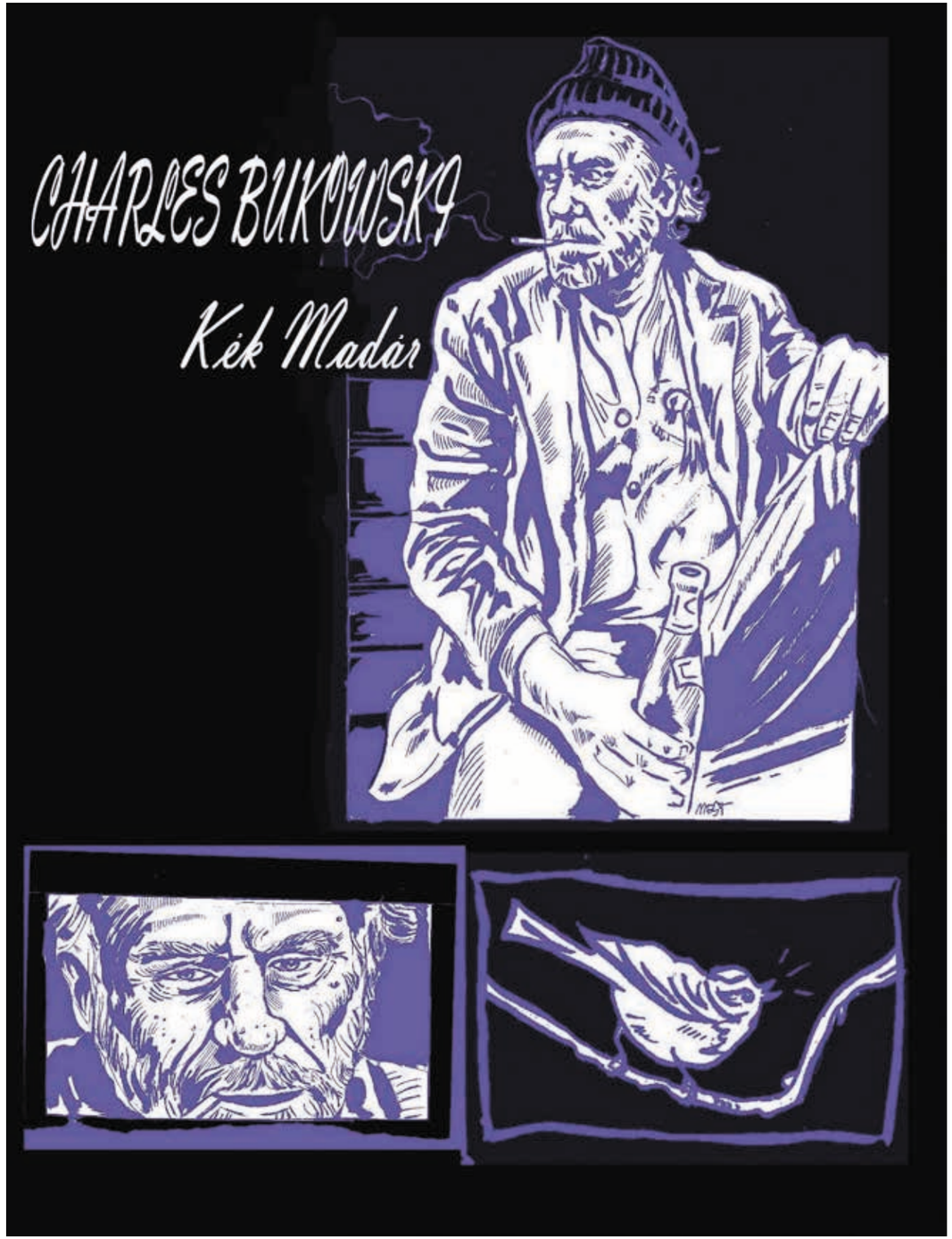
[1] Csuhai István: *Primer, szekunder, tercier*, Élet és irodalom, 2018. augusztus 17.; elérhető: https://www.es.hu/cikk/2018-08-17/csuhai-istvan/primer-szekunder-tercier.html.

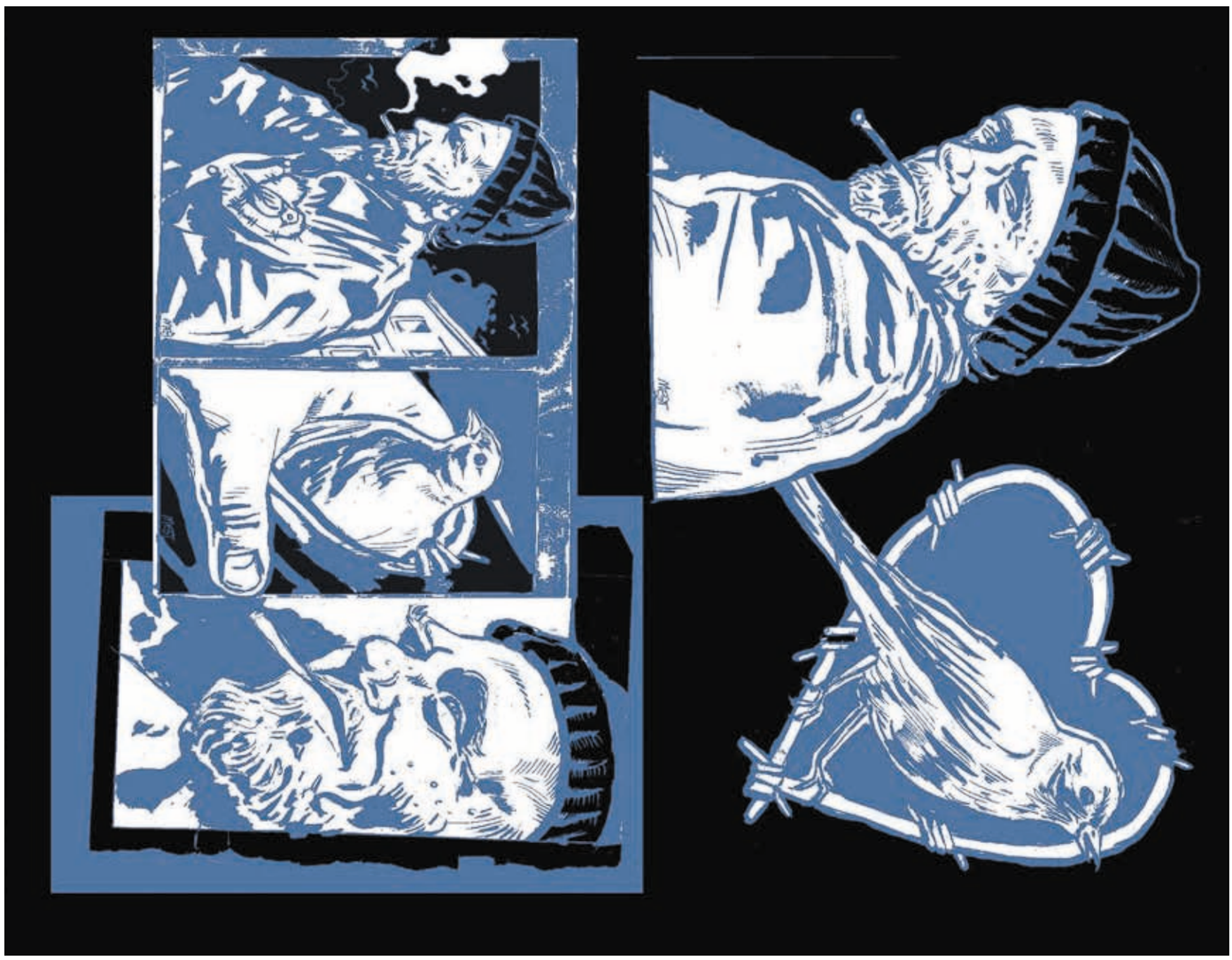
[2] Krusovszky Dénes: *Stradivari a sivatagban*, Magyar Narancs, 2018. szeptember 27.; elérhető: https://magyarnarancs.hu/konyv/stradivari-a-sivatagban-113885.

próbálkozása bénító kudarccal jár. A regény során egyre növekvő számú doppelgängerei, a kutatási témájául szolgáló nyugati utazónők mind befuccsolnak Keletként: a legkomikusabban alighanem Lady Hester Stanhope, aki magát Hárún ar-Rasídnak képzelve férfiruhában, pipázva próbál „keleti módra" ítélkezni egy csábítási történetében — ítélete tárgya azonban csúnyán átejti. Hasonló kudarc éri Sarah-t, mikor Tibetben próbál Keletté válni, és buddhista mestere elküldi a kolostorból, mert a helye „nem itt van". (467) A leglátványosabb, legszimbolikusabb fiaskója mégis tönkrement házassága: férjével, a szír zenésszel, Nadimmal azért válnak külön, mert Sarah annyira elhanyagolja a doktorija miatt, hogy az inkább visszatér hazájába. A tény, hogy hősünk azért nem ér rá a maga *hús-vér* Keletjével foglalkozni, mert inkább annak *reprezentációit* tanulmányozza, cseppben a tengerként sűríti magába az egész kötetet — hát hogy is lehetne megismerni az *egész* Keletet, ha még az egyetlen, lakásunkban elérhető atomját sem vagyunk képesek?

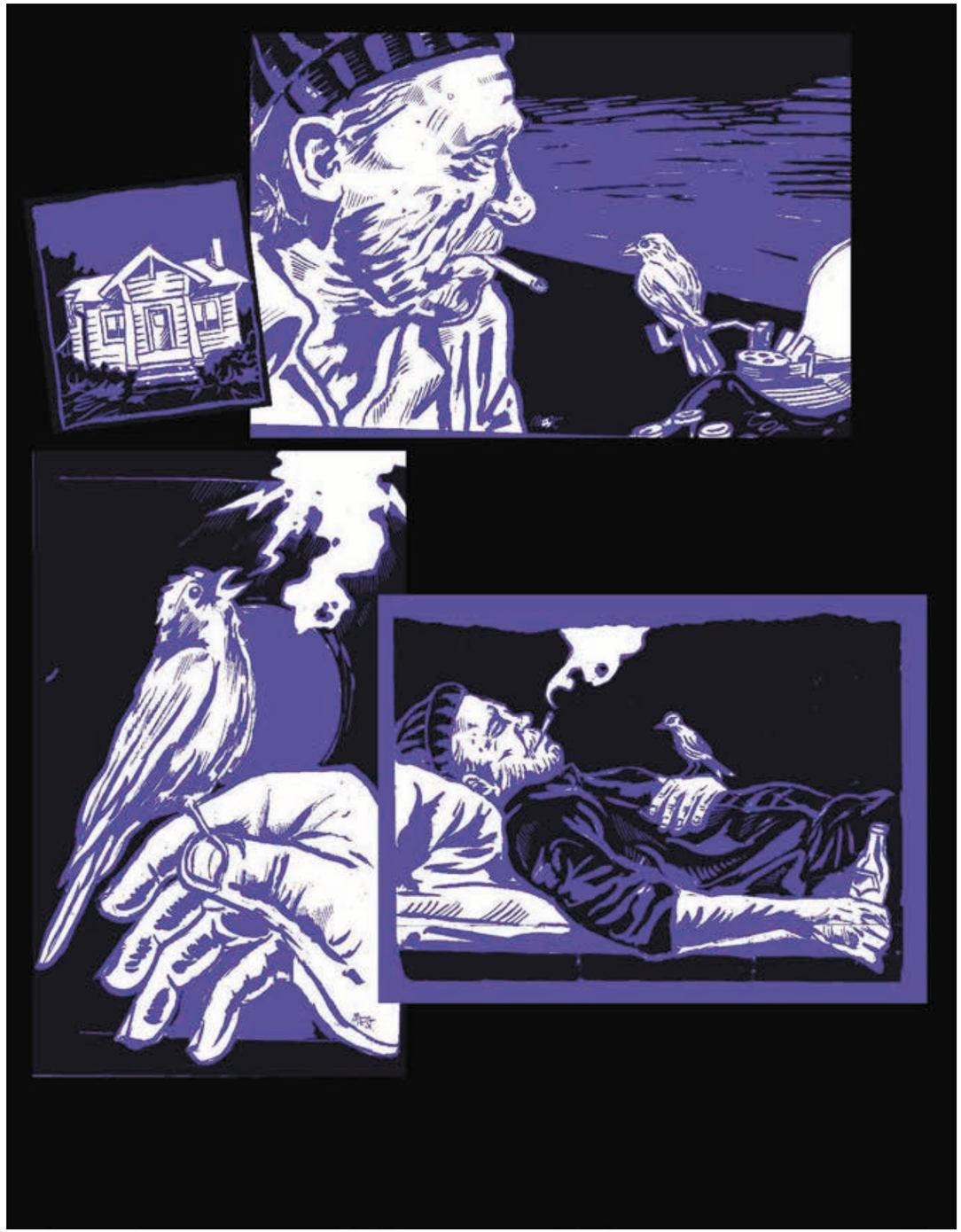
Legkésőbb itt jövünk rá, hogy Franz képe Sarah-ról mint a Keletté válás sikeres példájáról nem több reprezentációnál, projekciónál vagy önfelmentésnél — de hogyan befolyásolja mindez a bennünk élő Romana-olvasó reményeit? Most akkor összejönnek végül, vagy sem? A bennünk élő analitikus filozófus erre azt mondhatja: ha Sarah képtelen volt eggyé válni Nadimmal, nem lehetett Keletté: saját, anti-saidi felfogása ugyan a hatás–visszahatás elvén alapul, vagyis azon, hogy a Kelet nem a Nyugat bináris ellentéte, hanem aktív része, no de a Kelet keleti összetevő nélkül mégsem létezhet. Ha viszont Sarah Franz elképzelésével ellentétben mégsem maga a Kelet, akkor annak tartalmi jegyeit sem kell reprodukálnia — vagyis nem kellene elérhetetlennek lennie. A kérdés most már csak az, hogy Franz a hús-vér valóságnak (mondjuk, szerelme leveleinek) hisz, vagy a saját maga által felépített Sarah-reprezentációnak? Ha ugyanis olyan, mint Sarah, akkor az utóbbinak, és akkor nem jönnek össze, mert a nő mindörökké elérhetetlen marad; ha viszont nem olyan, vajon van-e értelme együtt lenniük?

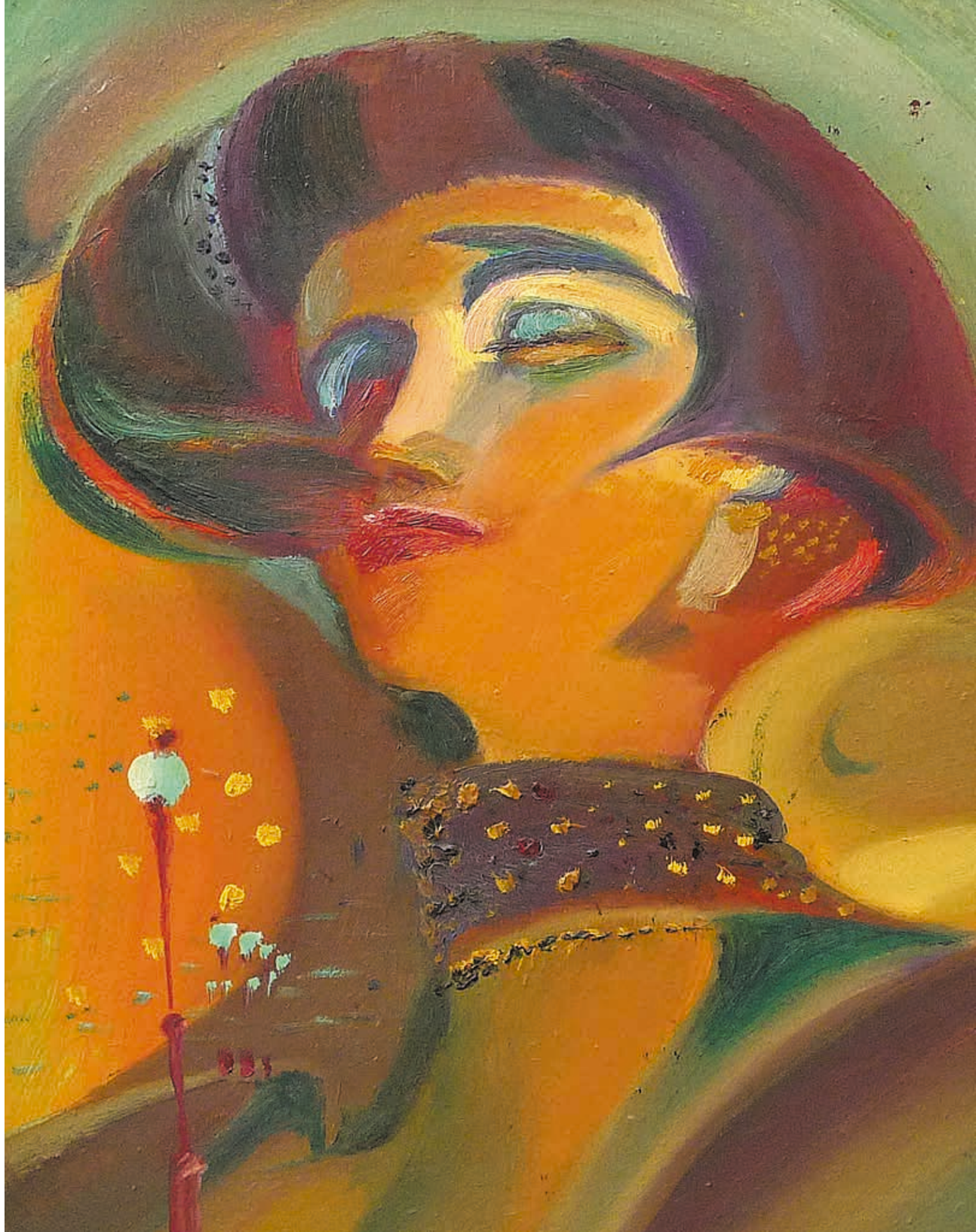
Ez a Romana-regényeket Tőzsér Jánossal keresztező gondolatmenet, ha másra nem is jó, de arra talán igen, hogy illusztrálja, milyen könnyű belekeveredni a reprezentációk tükörlabirintusába az *Iránytű* lapjain — no meg hogy miért érezhetjük néhol *A Foucault-ingá*t a szöveg akaratlan szubtextusai közt. Énard műve a bevezetőben felvázolt, lazaságot sugalló asszociativitással ellentétben nagyon gondosan szerkesztett mű — némi kereséssel minden szimbolikus pontjának meg lehet találni a keleti/nyugati ellenpontját, ráadásul a homályosságot sugalló töredékesség hátterében viszonylag lineáris időrendben áll össze Franz és Sarah kapcsolattörténete. Mégis, bár csúcspontjain roppant szórakoztató, általánosságban pedig roppant informatív, lebilincselő olvasmánynak nem mindig nevezném, egyszerűen, mert túl sokat akar — egyszerre szeretne művészettörténeti esszéregény, *campus novel*, episztemológiai fejtörő és tudós-romkom lenni, ez pedig egyrészt eltérő színvonalon sikerül, másrészt e műfajok jellegüknél fogva nem szervesülnek, nem szervesülhetnek hibátlanul egymással. Az én olvasatomban ezért az *Iránytű* inkább érdekesen elemezhető könyv, mint katartikus olvasmány — de ez persze csak reprezentáció, azok meg, hát… e könyv után már nem is igen tudom, milyenek.






CLICK







MŰVÉSZET

www.muut.hu

ISSN 1789-1965

890 Ft

NKA