2019072

műút

műút • irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat • új folyam LXIV/4



mintha lenne honnan kiindulni / geometria és az emberkéz / metareflektív önélet-rajzolás / enigmatikus jelölő / ez a kontinensnyi gőg / a legfiatalabb gengszter a városban / a kapcsolódás elvi lehetősége / überpragmatista állapot / kifizetődő nyitottság



TARTALOM

műút

3 | szépírás
6 | szépírás
8 | szépírás
12 | szépírás
16 | szépírás
18 | szépírás
20 | szépírás
24 | szépírás
26 | szépírás
28 | szépírás
36 | képzőművészet
42 | esszé
46 | cinefest

54 | fleabag
60 | kritika
63 | kritika
67 | kritika
71 | kritika
73 | kritika
77 | kritika
80 | kritika
83 | kritika
86 | kritika
90 | kritika
92 | képregény

Németh Zoltán: Tektonika
Molnár Illés: Folyamatzene; Villogó kettőspont; Kötött pálya
Vas Máté: Jelenlét
Gubis Éva: Bajusz; Ugyanabba a folyóba
Toroczkay András: Befellegzés
Németh Gábor Dávid: Erkéllyé szelídül; Zsibongó kord; Elkeni a számat
Margetin István: Szürke
Horváth Eve: lelet; kórház; distanciák
Béres Ákos: A jóslott; Örökség; Bevezetés
Szalay Zoltán: Piramisépítők
Margl Ferenc: „Akik élnek, azok délnek mennek...” — Kárándi Mónika festészeti gyakorlatáról
Kutasy Mercédesz: A geometria és az emberkéz (Földényi F. László: *Az eleven halál terei*)
Moklovsky Réka: Kifizetődő nyitottság (Ízelítő a 16. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál Nagyjátékfilmes kategóriájának programjából)
Réz Anna: A kapcsolódás elvi lehetősége (*Fleabag*, angol TV-sorozat)
Szentesi Zsolt: Izgalmas kísérletek — avagy mi mindenre alkalmas (még) a színház? (*Színház és társadalom*)
Visy Beatrix: „A biológia volt a sorsa” (Lesi Zoltán: *Magasugrás*)
Pintér Dóra: Ön- és közmarcangolás (Nemes Z. Márió: *Barokk femina*)
Szabó Gábor: Útikalauz megszűnéshez (Krasznahorkai László: *Mindig Homérosznak*)
Deczki Sarolta: „Rokonsági csoportunk” (Závada Pál: *Hajó a ködben*)
Kustos Júlia: Az emlékezet teste(i) (Molnár T. Eszter: *Teréz vagy a test emlékezete*)
Fazekas Júlia: Az úrben folyton magába kapaszkodik (Egressy Zoltán: *Hold on*)
Klajkó Dániel: Az önálló mondat magányossága (Neszlár Sándor: *Egy ács nevelt fiának lenni*)
Smid Róbert: Miután kiolvastad a szótárt, minden könyv csak remix (Ricardo Piglia: *Az eltűnt város*)
Szolcsányi Ákos: Könnyű kezű önkény (Clarice Lispector: *A csillag órája*)
Lakatos István: A Bajuszos Robot legendája

2019/72

Műút

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: Béres Ákos (1995, Pécs) egyetemi hallgató · Deczki Sarolta (1977, Debrecen) kritikus, irodalomtörténész. · Fazekas Júlia (1993, Budapest), doktori hallgató. · Gubis Éva (1988, Ipolyság) író · Horváth Eve (1984, Nagykanizsa) költő · Kárándi Mónika (1990, Debrecen) képzőművész · Klajkó Dániel (1997, Kalocsa) a Szegedi Tudományegyetem magyar szakos hallgatója · Kustos Júlia (1996, Szombathely) kritikus, író, költő, az ELTE hallgatója · Kutasy Mercédesz (1978, Budapest) művészettörténész, az ELTE Spanyol Tanszékének oktatója, műfordító · Lakatos István (1980, Budapest) képregényrajzoló, illusztrátor, író · Margetin István (1979, Budapest) író, a TeátRoom lakásszínház irodalmi vezetője · Margl Ferenc (1990, Győr) kurátor, esztéta · Moklovsky Réka (1994, Miskolc) a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola Modern Filozófia alprogram doktorandusza · Molnár Illés (1981, Szentes) költő, kritikus · Németh Gábor Dávid (1994, Budapest) újságíró, szerkesztő · Németh Zoltán (1970, Érsekújvár) Irodalomtörténész, kritikus, költő. · Pintér Dóra (1993, Budapest) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza · Réz Anna (1985, Budapest) filozófus, egyetemi adjunktus (ELTE) · Smid Róbert, PhD (1986) irodalom- és kultúratudós, kritikus · Szabó Gábor (1964, Szeged) a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szalay Zoltán (1985, Dunaszerdahely) prózaíró, publicista, jogász · Szentesi Zsolt (1957, Ózd) irodalomtörténész, kritikus, az egri Eszterházy Károly Egyetem Irodalomtudományi tanszékének oktatója. · Szolcsányi Ákos (1984, Budapest) költő, bölcsész · Toroczkay András (1981, Budapest) gitártanár · Vas Máté (1996, Szentes) egyetemi hallgató, újságíró · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész (PhD), kritikus

E számunkat **Kárándi Mónika** 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.

NÉMETH Zoltán

Tektonika

„Evolúciós értelemben még mindig mindannyian csimpánzok,
sünök és vörösfenyők vagyunk — ez mind bennünk van.
Bármelyik pillanatban elérhetjük. Nem választ el tőlük
áthatolhatatlan szakadék, csak a lét fugái, apró repedései.”
(Olga Tokarczuk: *Transfugium*, ford. Petneki Noémi)

Kliffel való megismerkedése után sok évvel újra itt van,
és találkozott Evelinnel, a szemüveges költősirállyal,
beszélt Samuellel, az imádkozó csigával, meglátogatta
Annabellát, a tengeri képernyőt, okleveles díszletet,
valamint Xiant, az asztmás békát, és a rengeteg törölközőt,
Joe-t, Boguslawát, Gabit, Miát, Lulut és Lilit, Petrut,
Majamát, Cole-t, Wandát és Ninit, a tizenegy testvért,
csíkosan és foltosan, várta őt a hat elefánttestvér,
akik szinte semmiben sem hasonlítottak egymásra:
Bananának poszméhszárnya nőtt az ormánya felett,
és vastag kábel az utolsó csigolyából, Makona bölényszőrét
ráfésülte a három monitorra, amely a hátán ringatózott,
Lakuna, ó, a bátor, Lakuna, akinek száz lába kalimpált,
egy százlábú elefánt, most épp autót mosott,
miközben élénk vitába keveredett a sebességváltóval,
a csomagtartóval és a baloldali visszapillantóval
a jeges-tengeri háborús beavatkozás politikai
következményeiről. Hát jó, legyen még Pamana,
Astala és Abona, akik inkább hasonlítottak
léghajócsavarra, mint elefántra. Viszont
pikkely, bőr és élénkzöld levél hámrétege borította
a három testet, Abona szerveiből hiányzott a vér,
Pamanát pedig minden harmadik nap fel kellett tölteni
egy szolidáris, Platónból doktoráló szélerőműből,
aki távirányítású tengeri verebekkel gyógyította magát.

Ha arra a kérdésre keressük a választ, vajon őrizte-e
bármelyikük is a síró emberi arcot, a könnycseppeket,
határozott nemmel válaszolhatunk.
Két törölköző, Majama és Boguslawa raktároztak
egy-két arcot gyűrődéseikben, valami makacs hűséggel,
de ezek az arcok a görcsbe ránduló test kényszerét
tárolták, pontosabban a halált, amelyről oly kevéssé
mondott le bármely lény öröktől fogva. Tartották
magukat a szokáshoz, vagy inkább mindig eljött
az a pillanat, amikor kétségbeesetten vagy éppen
bizalommal eltelve felmásztak a halál göcsörtös fájára,
pontosabban eldöntötték, hogy darabjaik új
elrendeződésben, a múlttól megszabadulva,
egy másfajta tudatlanságban élnek majd tovább.
Ezt a fél-halhatatlanságot őrizték végső megsemmisülésükig.
Nem kellett volna meghalniuk, de mindegyikük
életében eljött a pillanat, amikor megérezték a hívást,
és végrehajtották azt, ami visszavonhatatlan.

Én láttam Klifet megőrülni, mondta,
aminek azért volt tétje, mert őrültek voltak mind,
a tizenegy törölköző, a hat elefánt, a kerti szék,
amely nyugdíjas éveit a Csendes-óceánon töltötte,
sült homokkal töltött szilíciumfalatokon élvezkedve.
Én láttam Klifet megőrülni, mondta, és talán idézhetném is
a férfinevet viselő nőstényoroszlánt, amely fiatalkorában,
a divat kedvéért, ásóbajszot operáltatott magának,
és kamaszéveit két kilométerrel a földfelszín alatt töltötte.
Klif szerint, ha nem itt élnénk, úgy általában nem ebben a házban
és nem ebben az utcában sétálnánk, ha sikerült volna
a helyen változtatni a megfelelő időben, akkor Antillából
nem unalmas kanárigép, hanem világhírű, hétegyenletes
matematikus lett volna, akinek kegyeiért számsorozatok
ácsingóznának, mert Antilla a génjeiben hordozza azt, hogy
megfejtse a Poisson-sejtést, amely nagyot fordíthatna
életünkön, mondta Klif. És éppígy Bamoya, ecsetelte
tovább, akiből a leggyorsabb részecskevírus válhatott volna,
mert a lehetőségeiben ott volt az áthatolás képessége
bármely tárgyon és gondolaton, a kármelitáktól kezdve
a fotoszintézisen át a gyémánttengelyig. Csupán néhány
év hiányzott, fejtegette Klif, csupán néhány, kemény,
munkával eltöltött év, és más irányba fordult volna a bolygó
lényeinek élete. Egyszer születnek ilyenek, mondta Klif,
akinek harmadik példája a lélegző kilincs volt, aki érzéseivel
nyitotta a zárt ajtókat, és aki megérezhette volna mindazt,
ami most történik velünk. A többi néma csend, mondta
Klif, fenyegető tüskevár, a kilincsből közönséges katona lett,
miközben felfedezéseivel egész egyszerűen átbújhattunk volna
önmagunkon, és még hurkot is köthettünk volna rá.

De ki és hogyan dönti el, mikor kell a sok lehetséges hely
között döntenünk, és melyikhez kössük életünket?
Vagy inkább helyekhez, amelyeket egyazon időben,
párhuzamosan működtethetünk otthonként,
és itt az otthon természetesen az énemet jelenti, gondolta.
A beváltatlan ígéretek és az eltérített fejlődésirány, igen,
ez volt Klif veszte, a rengeteg beváltatlan ígéret és a
hatalmas mennyiségű eltérített fejlődésirány, amelyek
felismerése után Klif döntést hozott megőrüléséről.
Elképzeled, mondta, egy csiga, amely kéz nélkül imádkozik,
Annabella, ahogy Boguslawával takarja magát, és a sebességváltó,
aki műbőrt növesztett és nem tud mit kezdeni az erejével.
Az ő sorsuk alapjaiban vett volna más irányt. És ez,
pontosabban ennek felismert hiánya, kibírhatatlan számomra.
Ezért dönt úgy, hogy elmegy a legjobb szalonba, megőrülni,
kicselezve a genetikát és más tudományokat. A választóvonalak
bejárása kötelező, ahogy a sors vakondjárataié is. Így hát,
életének egy szakaszában cseh futballistafrizurát készíttetett
magának, nem sokkal később egy héjatlan gyümölccsel
állt össze, majd pedig évekig hat lélegző homokpokróccal élt
együtt kétharmad rész férfiként, egyharmad rész nőként,
élő mágneses huzalokat építve szervei közé —
az erre szánt idő bőségesen megtérül majd.
Hiszen, talán, egy új faj első példánya lehet, amelyik
nem fog engedelmeskedni a szokásnak, és nem dönt
a halál mellett visszavonhatatlanul. Soha, egyszer sem.
Az első lehet, aki nem tud majd meghalni,
bár nincs lény, aki ezt a végtelen időben
felfogni lenne képes, ő sem. Így történt.



SZÉPÍRÁS

MOLNÁR Illés

Folyamatzene

Csempék, ikonok, kárpit — túltelített térben
lehetetlenné vált elmenni a falig.
Körkörösen egymásra mutat itt minden,
Dagályra dagályt diktál a vadélesztő.

Benntart, kilélegezni nem enged soha
a szünetmentes forgatónyomaték.
Egy tekintetet keresel, de nem látod
a szemek fehérjét — beszédes vakfolt,

ki van ez találva. Folyamatzene szól.
De ha szemhéjadra nézel, eszedbe jut:
Egy kilégzés utáni hangtalan ima

repedést üt majd a logika tartályán,
leesnek a csempék, elsápadnak mind
az ikonok, meghasad akkor a kárpit.

Villogó kettőspont

Egyre rövidebbek a napok, utolsó
előtti órák peregnek homokszemek
tempójában. Elsivatagosodik a múlt,
folyamatosan zuhan a jelen, mint a

villogó kettőspont az óra és a perc
között. Elszakadozott, szertefoszlik a
számegyenes, átfolyik rajta a függvény.
Rég nincs rég. Ami van: láp, süppedős talaj.

Mint egy fizetési felszólítás, amit
a határidő lejárta napján dobnak
be a postaládába, de sose koppan

az alján, ott marad gyűrötten a piros-
betűs, zománcos napok közé szorulva.
Csillagképet rajzol rá, pattog a festék.

Kötött pálya

Kerekek mélyítik a tájat nap mint nap,
Vonat alatt, sínek között átzuhog a szél,
egyetlen mássalhangzó, egy mindig újra
és újra elkezdett mondat. Fojtott harag

szivárog a föld alól, meg sose alvad.
Minden egyes út ugyanaz, mintha lenne
honnan kiindulni, megérkezni hová,
az adott irány lenne szükségszerűen:

előre, a többi ahhoz képest vissza
vagy félre mehetne csak. A szerelvények
és a fák közös tudását sose mondja

ki senki: kötött pálya nem csak a sín,
de az erdőtűz füstje is. Eltévedni
csak a hamu képes, amit szétfúj a szél.

VAS Máté

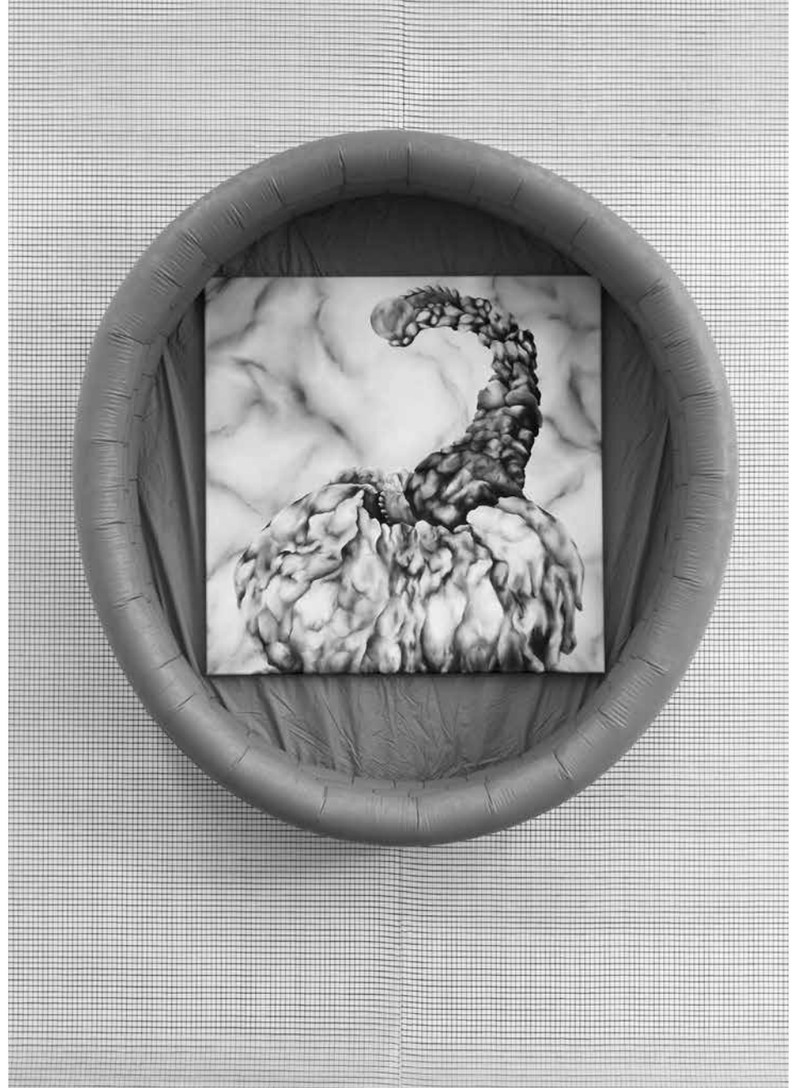
JELENLÉT

Félálomban az ölelésből kiszabadulva,
túszként visszakéredzkedve: igazat adunk,
egyetértünk, hevüljön az együttlét, ez a túlfújt léggömb,
ami éppen azért szép, mert robbanásig telt. Szereti Kertészt,
csak amikor népirtásról ír, az untatja mérhetetlenül. Ingerencia
ébred benne, hogy lapozzon, vitatkozzon vele, és van, hogy tényleg lapoz,
és van, hogy vitatkozik, és jó, hogy mindez szemtanú nélkül marad.
Elejthetné ezt egy interjúban, de nem teszi, mert a
karaktergyilkosság erőltetett menet, és ha nem akad senki,
aki felháborodna ezen, annál szomorúbb. Nem akarok egy
olyan országban élni, ahol mindenki ugyanúgy ostoba,
mert az egyformaság izgalmakon túl reményt se tartogat.
És a biztonság? Kiszámítható az is, a fegyőr ma is
megtagadta a fejadagot, és amikor fekszel a priccsen,
nyílt lappal köszönt, leszögezi: ez nem egyszeri eset,
hanem hagyomány. Gondoltam, szólok, ne járj úgy, mint a
madagaszkári herceg, amikor Hollókőn járt. Élvezi az áprilist,
de nem ez volt a séta, a látogatás célja, és sikoltó, menekülő asszonyokat
és őket teli vödör vízzel üldöző magyar férfiakat lát, és a madagaszkári
herceg arra gondol: ezek a magyar férfiak ilyenek, vödör vízzel
kergetik az asszonyokat, amikor pad mögül a hajuk cibálása már
nem vált ki ingerenciát. És ráncolod a szemöldököd,
aggodalom fog el, mert nem léphetsz mellé, hogy elmagyarázd,
a magyar férfiak nem ilyenek, páran, igaz, kiváltképp a hollókői férfiak,
de ez nem reprezentatív, és aggodalom fog el, amiért a szóhasználatod
azt a benyomást kelti, hogy egy tudálékos fehér európai vagy, de hát
nincs mit tenni, egy fehér európai vagy, és vannak napok, amikor
tudálékos fehér európai vagy, és reggelente fogat mosol, a tükörbe nézel,
és azt mondod: not today. Mosolyogsz, szemtanú nélkül, mert önmagát
tanúként nem idézheti az, aki igényt tart a jóindulatra, ami mindig másoké,
a jóindulat likviditása a legfontosabb, és az olyan szavak használata,
amelyeket mindenki megért, attól függetlenül, hogy villamoson ül, nem túl közeli
hozzátartozó halála által felkavartan, olyan találkozóra siet — közben olvas —,
ami még jól végződhet, akárhogy végződhet, és mindenhová ebben a tudatban
kellene tartani, hogy a dolgok még akárhogy, tehát jól is végződhetnek.



De amíg ezt leírom, addigra már egyre kapkodóbban veszed a levegőt,
mert a magára hagyott, meg sem szólított madagaszkári herceg miért is
ne ismerhetné ezt a szót, honnan ez a kontinensnyi gőg, a tapintatból
kikandikáló lenézés, hogy azt feltételezted, egy Hollókőn sétálgató férfi,
aki nem érti a többi férfit, el nem oszlatott tanácstalanságából kifolyólag
még bizonyos szavak jelentésével sincs tisztában? Aggodalom fog el,
ekkor már haragszol magadra, amiért tettlegesség helyett csak
terveket szövögetsz, addig vársz a függöny mögött, amíg a
felháborodott közönség ott nem hagyja székeit,
kilépsz, és mivel a tökéletes tánc megalkotásában az segít,
hogy nem veszel tudomást a tánc tulajdonképpeni címzettjeiről,
eltáncolod, és a taps hiánya fogad. Felszisszensz, szar voltam,
de érzed, hogy ez hazugság, utána az égve felejtett reflektorokra nézel,
mintha furcsább lenne mindez az üresen tátongó nézőtérnél, ami egy
vöröslő száj, amiben vörös székek a fogak. Úgy tekintesz a torok mélyére,
hogy azzal hülyíted magad, a világosító hibája ez is,
nem a tiéd, és miért is fontos, hogy minden tökéletes táncnak
címzettje legyen, ha elszabadul a testből a mozgás a test körül,
majd egy öreg exorcista tehetségétől tartva másba költözik.

Pedig egyáltalán nem biztos, hogy ott tökéletes lesz,
de lehet, még indulása előtt volt tökéletlen, és a költözés
után lesz azzá. Nincs mit tenni, így megy ez, mert máshogy
nem derülnek ki az olyan fontos dolgok, mint a magyar férfiak milyensége
bizonyos napokon, egy madagaszkári herceg lexikális tudása,
és különben is, ha ide látogatott, és pont ezen időszakot választotta ehhez,
akkor mégis mi a picsát gondolt, mert buszra szállhatnak még a hollókői férfiak,
Ferihegyen meg repülőre, és meg se állnak Madagaszkárig,
és a buggyos fehér ingben, fekete mellényben verejtékezve
nézik a lemurokat, kaméleonokat, és kérdezgetik, hogy mi ez,
és amikor a herceg elállja a fővárosba vezető utat,
testével védve a madagaszkári nőket a vödör tartalmától,
és a tüdőbajban vergődő, vért hányó magyar asszonyokra gondol,
akkor a hollókői férfiak kinevetik. Tessék, idáig jutottunk,
az aggódástól a némileg kifogásolható tapintaton át
a fenyegetőzésig. És még most se lép senki a herceg mellé,
elhagyatva, előítéletektől kiszolgáltatottan töpreng,
és gyanú ébred benned, szörnyülködés helyett épp sajnálkozik,
amiért nincs buggyos inge, és nem állhat be a hollókői férfiak közé,
mert ezek a madagaszkári hercegek ilyenek, nem mindegyik,
de ez az egy, éppenséggel, lehet az. Szétárad benned a nyugalom,
amiért erre a bércre is felkapaszkodtunk közösen. Most, a háborgás,
feltételezősdi és aggódás völgyeit bebarangolva, úgy tűnik,
egy madagaszkári herceg is lehet fehér európai, és egy fehér európai is
madagaszkári herceg. Persze erre a közjátékra azért volt szükség,
hogy megfeledkezzünk Kertészről, mármint a róla elhangzottakról,
mert jó a polcról leemelni, szóba hozni, még ha ennek
következményei is lehetnek. A matracon arrébb hengergőzve
a mobilodért nyúlsz, és mint egy saját miséjét unó pap,
aktualitásokba menekülsz: amíg lángol a Notre-Dame,
vicceseket mondunk, keressük azok figyelmét, akik tudják,
mi az a Burzum, és elzárkózunk a magyar lakosság
kisebbik hányadától, amelyik a Burzum hallgatását is űzi,
az ő tetszésnyilvánításuk némileg rossz színben tüntet fel,
összezavarodunk, és Frolló, a lantját pengető Néró,
a Disney jut eszünkbe, mert ezek biztonságos cölöpök, és már
nem is érdekesek a lángok, annyi minden más jut eszünkbe róluk,
hogy most ezen gondolatoknak örvendezünk. Képzeld, lefekvéshez
készül a Fox, és csak lámpa mellett meri ezt tenni, mert fél,
anyja szavai jutnak eszébe: ha rossz leszel, jön a Disney és felvásárol!
És sikoltozni kezd a vállalat, rossz voltam, de ez is egy olyan vicc,
ami többé nem az, mert a Disney nem bír magával, és az összes
csattanót magáévá teszi, amíg Zuckerberg katakombáiban jár,
és közben utálja azt a férfit, aki nagyon magasról ugrott le,
és mindenki szereti, de emlékszik még bárki az arcára?



Hiszen sisak volt rajta, a sisakra bezzeg emlékeznek;
bennem sertepertél az egész világ, ahogy én ezekben a
titkos katakombákban gyakorlom, hogyan fogok elszökni
azok elől, akik nem elégszenek meg egy megosztással,
hogy oda kellene menni, és jól pofán verni azt a gyereket,
posztolják. Kezdem azt érezni, hogy az emberiséget csak
lángoló templomok, új-zélandi nácik és agyonlőtt karikaturisták
tudják összehozni, mondod, hogy eltereld a figyelmet a hercegről.
Egyébként se tudsz madagaszkáriul, gondoljon, amit akar,
utána szabaduljon meg tőle, mint a magukra adó közszereplők
az együttérzést nélkülöző iróniától. Becsukott szemmel
tisztázzuk magunkban, hogy tartózkodunk az öleléstől, mert a másik
bizonyára alszik, és lopva büszkék vagyunk magunkra, amiért
ennyi tapintat kering bennünk, és akadnak még fontosabb dolgok,
mint egy érintés.



GUBIS Éva

BAJUSZ

Nóra kirakattól kirakatig sétál, kezét végig arca előtt tartja. Hol tud éjnek évadján bajuszkötőt szerezni? Árulnak még ilyet manapság? Kell egyáltalán neki? Hiszen az hosszabb bajuszokra való. A rövidre vágott bajuszt inkább bajuszvágó ollóval jó formálni. Hirtelen megszállja a bizonyosság, azonnal bajuszvágó ollóhoz kell jutnia.

Fél órája még az italoktól kellemesen ellazulva ült a villamoson, örült, hogy jutott neki ülőhely, és élvezte, ahogy a plüss üléshuzat csiklandozta derekát. Ahogy a villamos a Margit hídra érve kikerült az utca fényáradatából, és alulról a Duna sötétje, felülről az éjszakai ég övezte fekete alagútba hajtott, felfigyelt tükörképére a villamos ablakában. Bajusza volt.

Döbbenten meredt az ablaküvegre. A bajusz meghökkentően jól állt neki. Méregette, nem tudott betelni a látvánnyal. Tömött volt, mint apjáé fiatalkorában, de annál egy kicsit rövidebbre vágott, nagyjából, mint Freddie Mercury bajusza onnantól kezdve, hogy növesztett egyet. Barna volt, mint eredeti hajszíne, szépen harmonizált vállára omló, szőkített hajával, ellenpontozta halvány bőrét. Úgy egészében, nagyon illett az arcára, adott egy fricskát kislányos vonásainak, izgatóbbá tette megjelenését.

Pislogni sem akart, nehogy elmúljon a varázslat. Nézte a tükörképet, és olvasni próbált a tekintetéből. Szuggesztív nézése volt, sugárzott belőle a magabiztosság, ugyanakkor a bajusz valahogy mindig mosolyra állt. Kedélyes, kiegyensúlyozott ember nézett rá vissza.

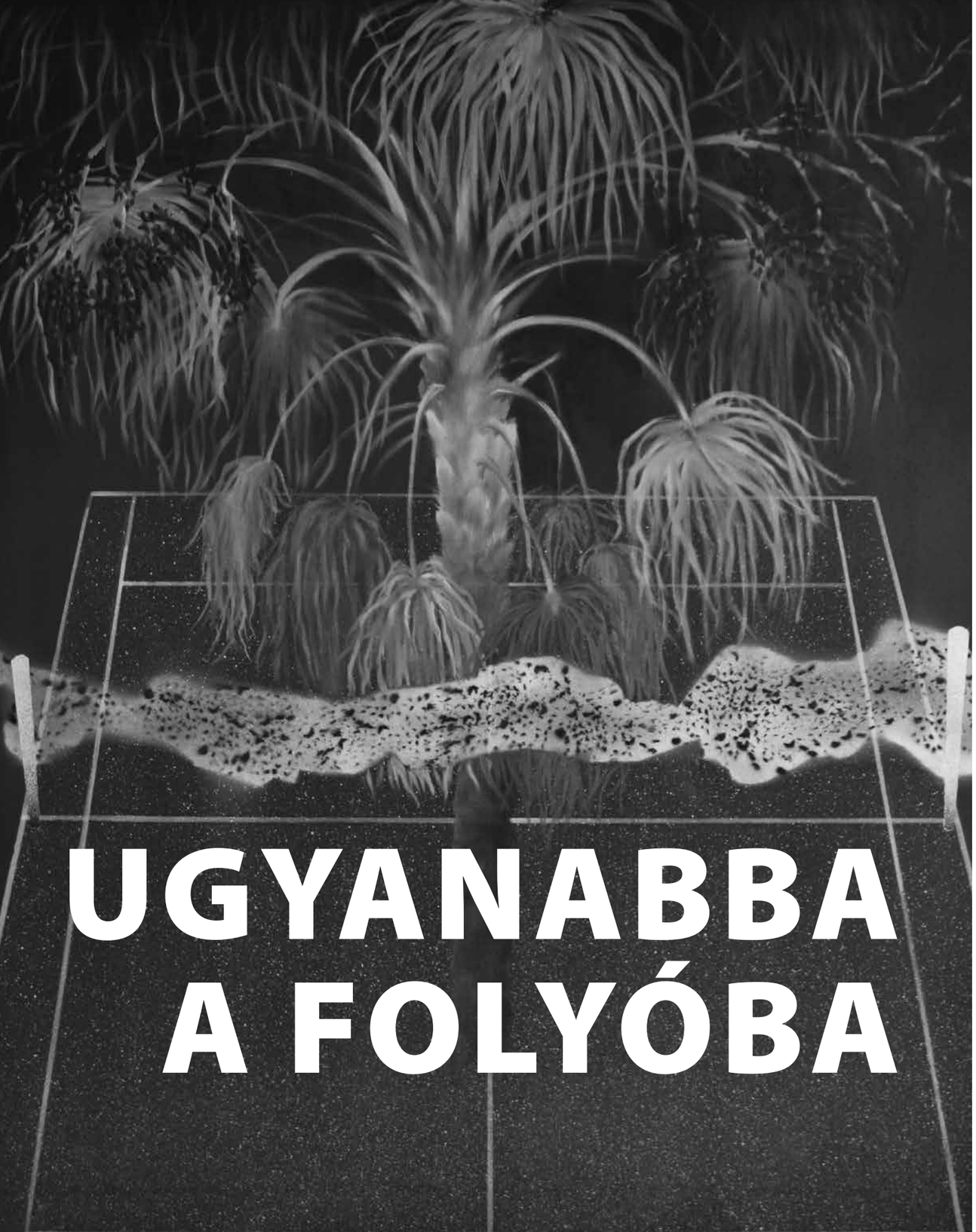
Látszott, hogy ha leszáll erről a villamosról, őt aztán nem sodorja magával a tömeg, határozottan halad arra, amerre dolga van. Ha reggel bemegy a munkahelyére, akkor az összes férfi lekezel vele, és a főnöke elhívja kávéra és cigire, ahol aztán hangosan nevet a malac viccein. Mert ő tud malac vicceket mesélni. És mikor a barátokkal pár korsó sör mellett politizálnak, és befejezetlen érvelése egy bajusztörlésbe torkollik, azzal megnyeri a vitát. Őt nem pécézi ki magának a biztonsági őr a ruhaboltban. Ő nem kaparja el a vart, és nem számolja, hogy hányszor lép közökre a járdán.

Ő bezzeg ki tud kezdeni azzal, aki kell neki. Ha viszont úgy alakul, véget tud vetni a kapcsolatnak, ami terhére van. És bárkire rákacsint, hogy bajuszának csak a kacsintó fele ugrik egy csibészeset, az már kenyérre van kenve. Mint a vaj. Meg rá a méz.

Egyszerűen lerítt róla, hogy ő nem görcsöl, mikor menstruál. És a kilókat sem számolja, de biztosan máson sem szúr neki szemet pár kiló plusz vagy mínusz. Nem a címlapok diktálják ízlését. Talán ezért sem növesztett szakállat, mert az most divat. Egyedi választás ez a nyolcvanas évekből átmenekített villanyszerelő-bajusz, és mégis telitalálat. Ezen mindketten nevetnek egyet.

Nóra szeretné tőle megkérdezni, hogyan csinálja, mi a titka. Mire összeszedi bátorságát, a villamos a körútra ér. Az utcai lámpák fénye elhomályosítja a tükörképet. Becsukja szemét, erősen összeszorítja. Tenyerével Vasarely-képeket dörzsöl szemhéja belsejére. Nem akarja, hogy eltűnjön. Csak akkor veszi el kezét a szeme elől, mikor már nagyon zavarja, hogy nem tudja szemmel tartani értéktárgyait és az éjszakai hatos sokat próbált utazóközönségét.

Kinyitja szemét, oldalra sandít, és meglátja az ablakban bajusztalan önmagát. Így, arcszőrzet nélkül, elkent szemfestékkel a tükörkép kevésbé megnyerő jelenség. Rajta bizony meglátszik, hogy három korsó sör is kikezdi. Tompa nézése és az arcán szétkent csillám alapján jobban illene egy idétlen gyerekmesébe unikornispásztornak, mint ide, a fővárosi szombatéjszakába. Mikor észreveszi, hogy kabátját is félregombolta, inkább leszáll egy megállóval korábban. Gépies léptekkel indul meg, az ellentétes irányba, mint hazafelé kellene. Próbálja felidézni a tükörképet, a belőle áradó vonzerőt. A körút kirakatait pásztázza, és közben bajusztalan arcát simogatja.



UGYANABBA A FOLYÓBA

Első ránézésre kiütésnek tűnt, vagy kezdődő pattanásnak. Csak tapintásra volt más, ahogy a tükör előtt állva végigsimított ujjaival a halántékán. Nem olyan volt, mint egy zsírosan kitüremkedő pattanás, nem is olvadt úgy egybe a bőrével. Miután kicsit megdörzsölte, kibukott valami a felső hámrétegek alól. Megnyomta két oldalról, grízes anyag helyett viszont mintha egy zsebkendő csücskét csippentette volna össze körmei végével. De ha nem is zsebkendő, anyaga felől mindenesetre megbizonyosodott: textil volt.

Miután kiderült, hogy nem pattanásról van szó, más technikát választott. Hüvelykujja és mutatóujja közé csípte a textil végét, és meghúzta, mintha egy hosszú szőrszálat akart volna kitépni, ami illetlen helyen nő. Ez hatásosnak bizonyult, a zsebkendőből már egy jelentősebb rész bukott elő. Úgy érezte azonban, jobb, ha nem rángatja erőszakosan. Mutatóujja köré tekerte a már kint levő textilt, és felkészülve a fizikai fájdalomra, óvatosan elkezdte húzni. Meglepő módon nem érzett fájdalmat, leszámítva az enyhe hányingert, ahogy a halántékán táguló lyukat nézte. Félt, hogy a seb kitágul, vérezni kezd, de az csak annyira tágult, hogy a zsebkendő kibújjon egészen addig a pontig, ahol egy konyharuhával volt összecsomózva. Miután a csomó kibukott, a rés újra rászorított a konyharuhára.

A seb tehát nem vérzett, a zsebkendő viszont véres volt. Nem friss vér volt rajta, a piszkos anyag gyűrődéseibe alvadt vérdarabkák ragadtak, amiket nem ivott be az anyag, és csomókban rászáradt. Ugyanilyen piszkos volt a konyharuha és az utána következő zsebkendők is, kettő darab. A második a véren túl már inkább zöldessárgás anyagtól, feltehetőleg gennytől volt piszkos. Ezután egy kendő és még egy zsebkendő következett. A csomóknál kicsit erőteljesebben kellett húzni a köteget. Fájdalmat még mindig nem érzett, csak ijesztő volt, ahogy a csomók után újra és újra szűkebbre cuppan a nyílás, hogy aztán ismét kitáguljon. A genny egyre világosabb lett, úgy gyanította, azért, mert ezek a textíliák már közelebb lehettek a góchoz.

A kendő utáni zsebkendő végén nem volt csomó. A végére ért. Ahogy kihúzta a zsebkendőt, a nyílás teljesen összezárult a halántékán, csak egy kis pont mutatta helyét, más talán észre sem veszi, csak ő tudta, hol kell keresni. Megnyomta a pontot, de nem érzett semmit. Úgy összességében nem érzett semmit, a feje könnyű volt, kellemes fáradtság áradt szét tagjaiban. A rongyokat a kádba dobálta. Leült, majd hanyatt dőlt, jólesett neki a kemény, hideg csempén kinyújtózni. Elaludt.

Nem kelt fel arra sem, hogy a fürdőszoba ablakából az arcára tűz a nap. Pont az ébresztette fel, mikor a jólesően melengető reggeli napsugár tovább vándorolt, és árnyékba került az arca. Kipihenten ébredt, meg se érezte, hogy egész éjszaka a hideg fürdőszobapadlón feküdt. Nem kelt fel rögtön, jóízűeket nyújtózott, oldalra fordult és a rongyszőnyeg bojtjaival játszott.

Amikor felállt, és meglátta kisimult arcát, amiről eltűntek a ráncok, elöntötte a tettvágy. Lavórba tette a rongyokat. A kádba súrolóport hintett és szivaccsal alaposan átdörzsölte a zománcot. A rongyokat először folyóvíz alatt mosta ki. Kioldotta a csomókat, és külön-külön a csap alá tartotta őket. Mosóporos forró vízben, majd öblítővel áztatott. Gondosan kicsavarta a mosást, kivitte az udvarra, a szárítókötélre teregette őket, és ledőlt a nyugágyra. A szomszéd kertből fűnyíró zaja hallatszott. Újra elaludt. Mire felébredt, a ruhák már szárazak voltak.

Míg a vasaló felmelegedett, egyenként átvizsgálta a konyharuhát, a kendőt és a zsebkendőket, nem maradtak-e koszosak. Patyolattiszták voltak. Vasalás közben azon gondolkodott, vajon emlékszik-e a pontos sorrendre, hogyan húzta ki a rongyokat. A zsebkendőkkel volt gondban, mert azokból több is volt, és hát minden zsebkendő egyforma, ráadásul a vér miatt mintájukat se látta. Aztán megnyugtatta magát, hogy talán nem jelent gondot, ha nem tartja a pontos sorrendet. Gondosan összecsomózta őket abban a rendben, amelyik mellett végül döntött, és beállt a fürdőszobai tükör elé.

Ügyeskednie kellett egy ideig. A gyomra megint kavargott, ahogy körmével felpiszkálta a sebet, de végül sikerült felfeszítenie annyira, hogy az első zsebkendő csücskét beledugja. Puszta kezével viszont elég ügyetlenül nyomogatta a zsebkendőt befelé. Felkapta a tükör előtti polcról a fogkeféjét, és annak nyelével adagolta a hátralévő köteget. Mikor úgy érezte, túl száraz az anyag, lötykölt rá egy kis vizet a csapból. Így egész ügyesen ment a dolog, csak a csomóknál kellett kicsit erélyesebben rányomni a fogkefe végével. Ijesztő, ugyanakkor lenyűgöző is volt, ahogy egyre fogy a köteg, tűnik el a fejében. Az utolsó zsebkendő után újra bezárult a seb, szinte összeforrt. A biztonság kedvéért lefertőtlenítette, és tett egy sebtapaszt az apró pontra. Elnézegette magát a tükörben. Elégedett volt a látvánnyal, a jól végzett munka örömével mosolygott tükörképére. Fiatalabbnak, vidámabbnak látta magát.

Kiment a fürdőszobából, az órára nézett. Úgy belemerült a műveletbe, észre sem vette, hogy fél napja ráment. Leült az íróasztalhoz és nekiveselkedett a munkának, hogy behozza lemaradását.

SZÉPÍRÁS

TOROCZKAY András

Befellegzés

Homályos, alig érzékelhető kép.
Barnára festett fakerítés, tornácos ház, felkelő nap.
Hittan, azt hiszem. Biztosan
ide jártam hittanra. Most mégis olyan
távolinak tűnik, ahogy közeledem hozzá.

A háromdimenziós könyvből ház emelkedik elő,
a játéknak vége szakad, menni kell haza.
Be kell csukni a könyvet, a háznak,
mint minden háznak végül, befellegzik.

Ennek a vidéknek nem voltam
elég jó. Ezt kellene írni
a ház ablakaira egy repülővel.
De nem tudom gyűlölni érte lakóit.
Elképzelem, hogy időről időre
összeomlottak. Nem is tudom, hogy
boldog lennék-e, ha valóban
történt volna ilyesmi. Nem ez
a vidék lenne, és nem ez a nagy-
mama. Ő tartotta magát az eredeti
elképzeléséhez, mindvégig.
De Jézus is megingott végül.

Valahol rokonok voltunk
a vidékkel, nagymamával, ezzel a házzal,
még ha nincs is most meg köztünk a kémia,
de a múlt nem múlik el nyomtalanul,
csak körbenőjük a sérüléseket,
mint a növényzet foglalja vissza az időlegesen
civilizált területeket.

Éreznem kellene valamit most.
Éreznem kellett volna valamit
bármikor vele
kapcsolatban.

A kerítés korhadt lécein át nézem.

+

A vidéket, és mamát is nevezhetjük
Istennek. A lényegen nem változtat.
Csak egy utca, ahová ritkán vitt az utam.
Nem tudnám megmondani, merre van pontosan,
csak a helyét. Hogy tekereg
a nyolcvanas-kilencvenes években
a négyessel párhuzamosan, mint egy
makulátlan videószalag,
mondjuk egy ballagásról, vagy temetésről,
amit senki sem nézett meg.

+

Az urnákban, koporsókban Istennek ajándékok.
Meglepi magát velünk. Mamának örül.
Magának örül.

+

Ha eszembe jut, lehetne bármi,
de ilyenkor tavasz lesz, kecskebéka-
kuruttyolás, béke, amit csak én értek,
vagy én sem igazán, bevallom,
és nem is vagyok rá büszke,
mert be kellett volna menni hozzá,
mint templomba lép az ember,
elmondani neki, volt rá tíz évem,
de kényelmesebb volt megsértődni.
Elmondani neki, vagy megbocsátani.

Mintha elképzelhető lett volna más
ebben a nexusban.

(Ha van Isten, gondolom, úgyis értesül
róla, hogy nem haragszom rá.)

+

Tulipánok, hóvirágok, rövidülő alkonyatok,
orgonabokrok, szőlőtőkék fürtjei, tuják,
könnyű temetőjárás, kávéba mártott kifli,
komolyzene és cserépkályha, galambok burukkolása,
mi még.

Ha eszembe jut, beindul a kertek elburjánzása,
a döglegyek dongása, a verandás házak elnéptelenedése,
a foggal-körömmel kiharcolt rend visszadőlése önmagába.
Mint egy szoboravatás, amiről kiderül: bűvésztrükk csak.
Nincs szobor, soha nem is volt,
csak a körvonala rajzolódott ki a leleplezésig.

+

Végtelen tulipánföldeken vonuló kombájnok
aratnak.

+

Láttam a sorozata végét, a végére értünk oda,
nem foglalkozott velünk, nézte tovább, papokról,
vagy finom, szomorú gazdagok szerelméről,
de még a vége után is tartott, ott álltunk,
oda állítottak minket a szélére, láthattuk,
és utána is, hosszú befejezés, az üresítés,
fosztogatás, üres csigaházak a járdán.
Egy életforma fakuló sercegése.

A felhők visszakövetelik a kitakart részeket.
És megkapják az egészet. Befellegzik végül
az összes lehetséges fényképnek egy triangulumütésre.

Mert addig sírnak, addig-addig,
visszakövetelik a területeiket, birtokaikat,
minden kárpótlási jegy a kezükben,
eltűnik a lemezjátszó forgása,
mint anya húslevesében a kanál.
És eltűnik egy pohár hideg víz.
Apa pohara. Abból esett legjobban
a csapvíz. Az esőcseppek
behullnak a parkettára, a cserepek,
téglák, ledőlt kerítések foghíján át
látni a felhők diadalát.
Legyenek boldogok!

+

Az ólom és a vegyületei is mérgezőek,
idegrendszeri károsodást
és agyi elváltozásokat okoz.
A mérgezést fokozza, hogy
nem ürül ki a szervezetből, kumulálódik.
Egy Biblia közelről
olyan hideg és sötét,
mint a világűr. Ennek a vidéknek
az ólmát ki fogja ezután olvasni?
Ki fogja elhinni? És ki fogja
a betűkre szegezni a szemét.
Ki fogja a szemünkre tapasztani kezét.

NÉMETH Gábor Dávid

Erkéllyé szelídül

A bunkerek erkéllyé szelídülnek,
könnyelmű homlokokká. Minden ránc
vérvonalrémület.

Egy igazi nagyapának földszintszaga van,
nem tudja, milyen az emelet gyömbérbűze.

Valaha visszabotanizálta a tájat természetté.
De amióta kitépte magából ráncait,
csápjain és nyálkás végtagjain keresztül
nyilvánítja ki a maga romboló, furcsa,
elbizonytalanító jellegét. A nagyapák nem mesélnek
összefüggő történeteket.

Zsibongó kord

Apám kordkabátján
veszett idénymunkásként
húzom a barázdákat.

Megtermelem rajta
a kegyetlen hasonlóság
abszolút kívüliségét.

Lefektetem, hátára állok,
mintha kinőhettem volna
belőle. Próbáljon csak elhinni.

Növénye nem lehetek,
nem érti a háziasítást
szőrtelenül.

Levágta a hajamat minden hónapban,
először a szájába gyűjtötte,
később lábosban.

Az állattá válás megköveteli,
hogy szilárd testek helyett
áteresztő, lyukas, puha
felületté alakuljak át.

Egyszer főzünk valami finomat
a hátából. Győzelmet aratok.
Egyszer hordom még
a maradványformák zsibongását.



Elkeni a számat

Én a fürdőszobába megyek,
ő a teraszra, borotválkozni kezdek,
mert várok rá, úgy érzem, ahogy szőrtelenedem,
úgy férfiatlanodom, várok.
Markomban a bárányok ünnepi
vacsorává lényegülnek át. Maszatos
arccal kinézek, ott áll előttem,
azt mondja, csak annyit egyek,
amennyi jól esik. Elkeni a számat.

MARGETIN István

SZÜRKE

Az első emlékem, hogy állok a villamoson, és egy szemüveges bácsi üvölt velem. A derekáig érek. Világos nadrágban van. A bal combján sötét folt, olyan, mint egy kukásautó. Vagy malac. Anya is üvölt a bácsival, aztán a következő megállónál leszállunk, gyalog megyünk. Anya felvesz, haváig cipel. Járása elringat, lecsukódik a szemem. A bácsit látom, ő most kisgyerek, és én vagyok az apukája.

A szüleim szerint akkoriban mindennapos volt az ilyesmi. Bárhova mentünk, nagy hatást tettem az emberekre. Általában irritáltam őket, és ennek hangot is adtak. Már az újszülött osztályon függönnyel takartak el a többi csecsemőtől, mert ha egy baba meglátott, azonnal sírni kezdett.

Édesanyámék nem értették a viharos reakciókat, ők nem láttak rajtam semmi szokatlant. Orvosi vizsgálatokra hordtak, hogy megtudják, mi a baj velem. Mindenhol ugyanazt az eredményt kapták: a gyerek kívül-belül teljesen egészséges.

Még nem töltöttem be a kettőt, amikor anyai nagyanyám azt kérte, ne vigyenek oda többet. Édesapám szülei akkor már nem éltek, így hármasban maradtunk.

Szüleim tanácstalanok voltak. Egyre jobban féltettek az emberektől. Aki egy totyogóssal kiabál, egy nagyobb gyereket talán meg is ütne.

Négyéves koromban lefóliázták a családi Opel hátsó ablakait. Ha mennem kellett, így utaztam, elbújva a világtól. Apa azt mondta, én vagyok a legfiatalabb gengszter a városban.

Óvodába, iskolába nem jártam, magántanuló lettem. A tanáraim nagyon szerettek. Később tudtam meg, hogy a bemutatkozó beszélgetésen szüleim fényképet mutattak nekik rólam, és csak azt vették fel, aki mosolygott, amikor meglátott. A háziorvosomat is így választották. Ő nemcsak gyógyítani jött, hozott nekem bárányhimlőt és mumpszot is. Apa azt mondta, túl kell esni ezeken, más gyerekek a barátaiktól kapják el.

A gyerekeknél a fényképes trükk nem működött, személyesen kellett kísérletezni. Két kislány sírva fakadt, amikor meglátott. Egy fiú szándékosan kitörte a játékkatonám lábát, akkor én sírtam. A szüleim nem próbálkoztak tovább.

A következő években minden nap ugyanúgy telt. Tanulás, evés, tévézés, napi fél óra torna. Jó időben húsz perc napozás a világítóudvarra néző erkélyen. Délutánonként, a tanórák után egy nyugdíjas tanítónő vigyázott rám.

A szüleim néha játszottak velem, de legtöbbször otthon is dolgoztak. Sokba kerültek a magánórák, mellékállásban családi házakat, üdülőket terveztek. Akkor unatkoztam legjobban, amikor otthon voltak.

Pár évvel később bekötettük az internetet. Édesanyám nem akarta, de az ügyfelek elvárták tőlük, hogy e-mailen is elérhetők legyenek. Hónapokon keresztül elszántan kutattam a neten, hátha magyarázatot találok a helyzetemre. Nem jártam sikerrel. Kérdezni nem mertem; a kommentek, amiket a weboldalakon olvastam, megerősítették bennem, hogy el kell bújnom az emberek elől.

Úgy éreztem magam, mintha az egész életem az Opel hátsó ülésén élném; sötétített ablakon keresztül néztem a világot.

Tizenöt voltam, amikor egy csütörtök délután, angolóra alatt csöngettek. Ilyen még sose történt. A tanáraim saját kulcsot kaptak, más pedig nem járt hozzánk. Mrs. Kate is meglepődött. A bejárat felé fordult, de ülve maradt. Csendben vártunk, hátha az ismeretlen látogató feladja.

Újra csöngettek. A tanárnő azt mondta, maradjak a szobában. Kiment, behajtotta maga mögött az ajtót.

— Te mit keresel itt? Honnan tudtad, hogy itt vagyok? — hallottam Mrs. Kate-et.

— Megnéztem a naptáradban. Nem para, ugye? Beülnénk a csajokkal a Starbucksba, kéne egy kis pénz — válaszolt egy idegen lányhang.

Ötéves korom óta nem találkoztam lánnyal. Felgyorsult a pulzusom, alkaromban, halántékomban lüktettek az erek. Lábujjhegyen az ajtóhoz osontam. Kikukucskáltam.

A tanárnő a táskájában keresgélt, amikor a lány észrevett. Az arcomból kiszaladt a vér, a lábam remegni kezdett. Tudtam, mindjárt kiabálni fog. Behúzott nyakkal vártam a haragját. A szemembe nézett, elpirult, rám mosolygott.

A bejárati ajtó csapódására eszméltem. Egy ugrással visszaértem a székhez. Mrs. Kate leült velem szemben. Bocsánatot kért, és megígérte, többet nem fog ilyen előfordulni. Amikor megértettem, hogy ez mit jelent, a gyomrom hirtelen kemény, fájdalmas csomóvá változott. Lehajtottam a fejemet.

A tanárnő azt hihette, haragszom rá, mert azonnal befejezte az órát, házi feladatot sem adott. Miután összepakolt, kikísértem.

A bejárati ajtó ablakának sarkában egy papírlapot láttam meg. Gyorsan kinyitottam az ajtót.

— Csókolom, Kati néni! — kiáltottam az elsietű tanárnő után. Mikor eltűnt a lépcsőfordulóban, megnéztem a cetlit. Egy név és egy mobilszám volt rajta. Petra.

A lány mosolya nagyon bennem maradt. Ha lehunytam a szemem, tisztán láttam magam előtt. A teraszon fekve és elalvás előtt is felidéztem a képet, vele is álmodtam. De felhívni nem mertem. Napokon át gyűrögettem a telefonszámát, végül hétfő délután csörgettem meg. Kedden volt a következő angolórám, féltem, ha addig nem keresem, talán az édesanyjával üzen majd.

Közel egy órán át beszélgettünk. Nem tudom, miről, az első és utolsó mondatára emlékszem csak. Jó, hogy hívtál, mondta az elején, és a végén megkérdezte, felhívom-e másnap is. Természetesen felhívtam. Másnap is, és a héten minden délután. Leginkább ő beszélt. Elmondta, mi történt az iskolában, hogy mit csinált suli után. Csukott szemmel hallgattam, elképzeltem, hogy ott vagyok vele.

— Átmehetek jövő héten? — kérdezte pénteken. Nem tudtam, mit válaszoljak. — Szeretnék találkozni veled — tette hozzá.

— Hétfőn három és öt között egyedül vagyok itthon — mondtam végül. Mielőtt észbe kaphattam volna, Petra annyit mondott, oké, akkor hétfőn, és letette a telefont.

Egész hétvégén a randira készültem. Életemben először vártam egy másik emberrel való találkozást. Megkértem édesapámat, hozzon narancslevet és kólát. Meglepődött, mert nem szerettem a szénsavas italokat, de nem mondott nemet.

Szombat este megkérdeztem édesanyámat, szerinte jól állna-e nekem egy ing. Ahogy az arcomat fürkészte, elvörösödtem. Egy idő után bólintott, és megsimogatta a fejemet. Másnap hozott két inget. Azonnal felpróbáltam őket. A tükör előtt állva kihúztam magam. Elégedett voltam a látvánnyal, idősebbnek tűntem. Anyának mosolygott a szeme, ahogy végigmért, de aztán elfelhősödött a tekintete. Sajnáltam, hogy nem vigasztalhatom meg, de tudtam, ha mesélnék neki Petráról, megijedne.

Hétfőn három után pár perccel megszólalt a csengő. Petra mosolygott, és puszival köszönt. Égett az arcom, ahol hozzáért. A születésnapom óta nem kaptam puszit, akkor is csak édesanyámtól.

— Jó az inged — mondta. Megfogta a kezem, behúzott a szobámba, és leült egy székre. Megvárta, míg én is leülök. Közel húztam hozzá a székem, hátha újra megérint.

— Amúgy… Tulajdonképpen neked mi bajod? — kérdezte.

— Semmi, miért? — vontam meg a vállam.

— Ne izélj már, tudod, hogy mire gondolok. Anya mondta, hogy nem mehetsz emberek közé. Azt vágod, hogy ez nem normális?

— Vágom, persze, de nem tudunk mit csinálni. Kérsz valamit inni? Kóla? Narancslé?

— Nem, köszi, inkább mesélj — mondta, és előrehajolt.

— Csak annyi, hogy nem hagynak békén az emberek.

— Nem értem.

Gondolkodtam, hogyan magyarázhatnám el neki egyszerűen. Az előző esti film jutott eszembe; egy jelenetben belvárosi teret mutattak járókelőkkel.

— Láttál már olyat, hogy két idegen szó nélkül elmegy egymás mellett az utcán? És egymásra se néznek? — kérdeztem.

— Persze.

— Na, velem ilyen sose történt. Ahogy meglátlak, rögtön rám szállt mindenki. Páran jó fejek voltak, mint te, de a legtöbb belém akart kötni. Üvöltöztek, meg minden.

— De miért?

— Passz.

Azt sem értem, te miért vagy velem ilyen kedves, tettem hozzá fejben.

— És akkor tényleg soha nem mész sehova?

— Csak az erkélyre, ha jó idő van.

Összeráncolta a homlokát, és a szőnyeget nézte. Amíg gondolkodott, kimentem a konyhába poharakért, üdítőért.

— Mikor szoktak lefeküdni a szüleid? — kérdezte, amikor visszaértem.

— Tíz körül már alszanak. Miért?

— Van egy ötletem.

— Micsoda?

— Este meglátod. Fél tizenegyre itt vagyok, most el kell intéznem pár dolgot. Puszi! — mondta, és elrohant.

Felhajtottam egy pohár kólát. Nem ízlett, az üveget visszatettem a hűtőbe.

Fél tizenegy előtt pár perccel kilopództam az előszobába. Hamarosan halk kopogást hallottam. Kinyitottam az ajtót.

— Ezt vedd fel! A bátyámtól nyúltam — suttogta Petra, és egy fekete pulóvert nyomott a kezembe. — Hajtsd fel a kapucnit! Így nem lát majd senki.

— Hova megyünk?

— Majd meglátod. Gyere!

Bent tartott lélegzettel húztam be az ajtót. A zárnyelv kattanása visszhangzott az üres lépcsőházban. Megálltam, hosszan figyeltem, de nem hallottam mozgást a lakásból. Petra oldalba bökött. Elindultunk.

Kézen fogva mentünk, én a fal mellett, ő kívül. Mikor egy kutyasétáltató rám nézett, elfordítottam a fejemet, megszorítottam Petra kezét, és húzni kezdtem. Ő is felgyorsított, közben halkan nyugtatott, nincs semmi baj. Néhány utcányit mehettünk, amikor Petra szólt, hogy megérkeztünk. Kinyitotta a kaput, és felvitt a háztetőre.

— Innen mindenkit láthatsz, de téged nem lát senki — mondta büszkén. Körbevezetett, még mindig fogtuk egymás kezét. — Na, milyen vagyok?

Amíg a szavakat kerestem, Petra közelebb húzott a tető széléhez.

— Azt nézd! Az ott egy meditációs központ, ilyenkor szoktak végezni. Egyszer én is kipróbáltam, jó fejek, csak uncsi a sok ücsörgés. Meg elzsibbadt a lábam — mesélte.

A központból színes csoport áradt ki az utcára. Szótlanul figyeltem az embereket, lenyűgözött a sokféleségük. Fesztelenül beszélgettek, boldognak tűntek.

Az autónk jutott eszembe. Abból is szívesen bámészkodtam, de apa sosem mert félreállni, így semmit nem tudtam rendesen megnézni. A tetőn nyugodtan nézelődhettem.

Petra hozzám bújt. Ezer hangya szaladgált az oldalamon, ahogy átöleltem.

— Köszönöm — mondtam neki. Rám nézett. A karomban égett a vér, az izmaim megfeszültek, ahogy felé hajoltam. Barackízű volt a csókja.

A háztető lett a törzshelyünk. Hetente többször felmentünk, és az embereket néztük. A borbár vendégeit, a parkban alvó hajléktalanokat, a kutyásokat, a meditációs csoport tagjait. Egy este szokatlanul hűvös volt. Átkaroltam Petrát, és a hátát simogattam, hogy átmelegedjen. A központ kapuján magányos férfi lépett ki; a sárgás lámpafényben arca keletinek tűnt. Megállt az épület előtt, felemelte a fejét, és felénk fordult. Ösztönösen a kapucnimért nyúltam, de félúton megállt a kezem. Már késő volt elbújni. Egyenesen a szemembe nézett, mintha átlátott volna a sötétségen. Amíg fogva tartotta a tekintetem, a fejem tetejéről kellemes, bizsergető meleg indult el lefelé. Amikor az érzés a lábujjaimhoz ért, a férfi lassan bólintott, és elment.

Aznap éjjel különös álmom volt. Füves hegytetőn álltam, tiszta ég alatt. A horizonton kisebb-nagyobb csúcsok, fenyőerdők, virágos rétek. Körülöttem vékony fátylak lebegtek a szélben. Közelebb húzódtak hozzám, átlátszó gömbbe zártak, és a magasba emeltek. Lassan elindultunk a mező fölött. Ahogy forgolódtam, észrevettem, hogy az egyik fátyol el van szakadva. A résen át kemény arcát mutatta a táj. Éles sziklákon, fekete felhők alatt üszkös facsonkokat láttam. Megfogtam a szakadt fátylat. Távoli üvöltések, állati sikolyok hangja szűrődött át rajta. Végigsimítottam. Amikor ujjaim a lyuk széléhez értek, durva erő tasztított hátra. Arra ébredtem, hogy a tüdőmből kiszorult a levegő, mintha a hegytetőről zuhantam volna a matracra. Zihálva ültem fel. Megvártam, míg lecsillapodik a légzésem, aztán kimentem a fürdőszobába. Megmostam az arcom, a csap alá hajolva ittam. Kezemben a törölközővel leültem a kád szélére. Forgattam, téptem a fehér pamutot, próbáltam elszakítani. Nem engedett. Találtam egy kilógó cérnaszálat, kihúztam, és az ujjamra tekertem.

Visszamentem a szobámba. Amikor elaludtam, újra a hegy fölött találtam magam. A szakadt fátyolhoz fordultam, az ujjamról lefejtettem a cérnát. Bal kezemben tűt éreztem. Óvatosan bevarrtam a rést.

Reggel szokatlanul nyugodtan ébredtem. A fejemben idegen csönd volt, mintha hirtelen kikapcsoltak volna egy, addig folyamatosan duruzsoló rádiót.

Délután Petra nem vette fel a telefont. A harmadik próbálkozás után feladtam, és lementem a parkba. A fűre terítettem a pulóverem, ráültem, a hátamat egy fának támasztottam.

HORVÁTH Eve

lelet

stresszes időszakon túl, néha extrákat
érez, 1-1 ütés kim arad, majd szaprbb
a ritmus, páciens hamarabb fárad,
puha, sejtes légzés, tachycard szívhang,
emelkedettebb koleszterin, patológiás
Q-hullám az aVF elvezetésben, kibogozni
a szinuszcsomót ki fogja, ha reszket a pitvar,
mert, nem jön létre az ingerületképzés
közöttünk, goromba arrhythmia.

kórház

csak a bejárat lett felújítva uniós
színvonal kellemes anyagok letisztult
formák a parkban üres bódé áll
rajta hólyagos felirat: büfé
jobbra egy omladozó épületszárny
narancsra fakult függönyök
a földszinten mindjárt a psychiatria
piros linóleumcsík a lépcsőkön
az elsőn a krónikus belgyógyászat
egy elhagyott kerekesszék támláján
mackófelső a következő emeleten
már fullasztó a meleg a kórtermekben
sovány árnyak nővérke orvosi maszkban
megmutatja a mosdókat a folyosó végén
az ablakok tárva-nyitva a zuhanyzóban
falakba ivódott dohányszag
ez itt a tüdőosztály



distanciák

ha lenne egy álmom, amiben
megvalósulhatnál, akkor nyugodtan
tudnék aludni. de minden olyan,
mint ez: foszforeszkáló műcsillagok
a fejem fölött, gyerekszobám tapétáján
hólyagbolygók, ceruzák puhagrafittal,
állandóan kitörő heggyel. megyek,
háttal a gondolatnak, hogy mire eszembe
jutnál, addigra elfelejtselek, és épp
csak bámulom mereven egy
fürdőkád túlfolyóját, amelynek tárcsáján,
mintha egy fém mellbimbó,
nagylábujjammal dörzsölöm.

BÉRES Ákos

A jóslott

A ketrecezett lánynak egy Jövőről beszélek,
amit valaki elképzelt. Nap mint nap másét,
mert elfejti, milyen is volt,
csak azt tudja, hogy a Jövő,
de ha egyre emlékszik másnap is,
rám már nem lesz szükség. Megköszönik,
hogy beállítottam,
mindig a holnapi hírekkel keltenek,
én visszaalszok,
aztán a holnapi hírekkel keltenek,
és visszaalszok.

Örökség

A fű nőttsége beeszi a cipőket
a lépések végében. A betont
sűrűsödő sebeinek friss
töltései tartják, míg fel nem
törik az egészet.

Újat főz egy gép,
de beleszórnak, amit tudnak
a halottból. Egy csepp végül
félrecsúszik.
Lepecsételi a gyepet.

Bevezetés

Egy elhagyott gyárépületben,
a lekötözött félelem puha testén
elnyomnak egy cigarettát. Fekete
pont ég az ártatlanságra bejáratként,
azt mutatják fel a fiúnak. Az semmit
se ért. Nem tudja, ő van-e ott, ahol
mozdulatlan áll, vagy szemben vergődik.
Mire megértené, már leütötték.

Amikor felébred, nem lát senkit,
de tudja, hogy nem mentek el.
Az épület részei maradtak,
ahogy kisétál teljesített férfinak lenni
az elkövetkező terepgyakorlatokban.

A nap végére visszalép a gyárba
és az üres földön alszik el, ott, ahol a fiú
és a lekötözött távolsága volt. A többi
meg tartja, hogy ne forogjon álmában.



PI RA MIS ÉPÍ TŐK

SZALAY Zoltán



Kényszeredetten mosolygott, amikor megkérdezte, hogy vagyok. Maga elé húzta a bort, amit itt, ebben a leharcolt belvárosi söntésben vizespoharakban szolgáltak fel, és húgyszíne volt.

Szerelmes vagyok, válaszoltam, és figyeltem az arcát, vártam a megdöbbenést.

Nem mutatott semmit, ugyanolyan sápadt maradt.

Hiszen fiatal vagy, mondta, és alig észrevehetően bólintott. Hangja negédességébe furcsa keserűség vegyült. És hogy hívják, kérdezte.

Antóniának, válaszoltam. Az egyetemen találkoztunk. Nem az én szakomra jár, az egyik évfolyamtársam mutatott be neki, akivel ugyanabból a faluból származnak. Hosszú szőke haja van, és csellózni tanul. A szabadidejében.

Megint bólintott. Mintha direkt arra játszott volna, hogy figyeljem, mennyire érdekli a téma. Nem tudtam eldönteni. Vártam, mivel rukkol elő. Hetek óta most láttam először, pedig amikor a városba jöttem, folyton együtt voltunk, szinte minden este. Hetente többször is beültünk a moziba mindenféle európai filmekre, amelyeken aztán egy sör mellett jókat derültünk, mintha minden műfaj csak önmaga paródiáit termelte volna ezekben az időkben. A szovjet filmeken is mulattunk, a szereplőknek szinte kivétel nélkül kócos, zsíros szőke hajuk volt, sokat csuklottak, és állandóan könnyek gyűltek a vizenyős kék szemükbe. Robi azt bizonygatta, ez a vodkától van, minden szovjet filmszínész alkoholista, kivétel nélkül. Nem mintha a hollywoodiak nem lennének azok, bár ők már inkább drogoznak, míg a szovjetek megmaradtak a régimódi módszereknél. Persze így sem fognak sokkal tovább élni. Sétálni is jártunk, és Robi, akit korábban, még gyerekkoromban Robi bácsinak szólítottam, de most, amikor felköltöztem, és kiadta nekem az egyik szobáját — ragaszkodtam hozzá, hogy piaci áron béreljem, amibe ő lágy mosollyal elsőre beleegyezett —, felszólított, hogy tegezzem, szóval Robi sokat beszélt nekem arról, hogy a városnak meg kell változnia. Olyan idők jönnek, amelyek kegyetlennek fognak tűnni, de a haladás sokszor tűnik kegyetlennek, még akkor is, ha jóindulatú. Létezik rombolás, amely szolgálat, magyarázta. Láttam rajta, hogy elfogódottan beszél a város arcáról, a régi házakról, amelyeknek jól ismerte a történeteit. A történetekhez kapcsolódó emberek közül is sokat ismert, bő húsz éve élt itt, kisebb megszakításokkal, megvolt a saját hentese, péksége, virágárusa és persze a törzskocsmái. Egyedül is szeretett bóklászni az óváros elhagyatott utcáin, amelyek közül sokat elárasztottak a patkányok, belepett a törmelék. Szerette a korhadásszagot, az ázott gerendák szagát, és azoknak a görnyedt öregasszonyoknak a látványát, akik váratlanul elő-előbukkantak egy-egy félig összedőlt történelmi épületcsonk mögül, valahol a Kapucinusok környékén.

A zenészekben nem lehet megbízni, mondta végül mosolyogva, és kortyolt egyet a borából. Ezzel mintegy lezártnak is tekintette a témát. Arra tippeltem, érdekli őt a dolog, de zavarba is hozza valamelyest.

Valamit mutatni akartál, mondtam, és hogy nyomatékot adjak az érdeklődésemnek, egyre felhajtottam a maradék bort. Kirázott tőle a hideg, marta a torkomat a savanyúság.

Robi bólintott, és sietve megitta ő is a borát. A pultnál fizetett, és libegett a ballonkabátja, ahogy kiviharzott a kocsmából. Lemaradva követtem.

Csak két deci bort ittunk meg, mégis mintha teljesen kimosta volna az agyamat, alig emlékszem valamire a sétánkból. Nem ment még le a nap, de sötétlila felhők gyűltek az égre, és kósza, kormos esőcseppek landoltak a homlokomon. Összeragadt szőrű, koszos macskák futottak ki elénk a járdára a nagy neológ zsinagóga utcájában, ahol Robi magasztos hangon ecsetelte, itt minden el fog pusztulni. Szenvedélyesen beszélt, hatalmas, leomolhatatlan lakóházakról, amelyek kétszáz év múlva is teljes fényükben fognak pompázni. Arról beszélt, monumentális tervei vannak, és most minden összeállt a megvalósításukhoz: ez a kis ország nagyobbra fog nőni, mint bárki sejtené. Ő, a vidékről idekerült, munkáscsaládból felkapaszkodott, nemzetiségi gyökerű mérnök, ő lesz az, aki ezt a kis országot olyan magasra emeli, hogy a nagy birodalmak is csodájára fognak járni. Talán nem pont ezekkel a szavakkal mondta, bár a „nemzetiségi gyökerű”-ben majdnem biztos vagyok. Összehúztam magamon a kabátot, amikor kiértünk a várfalakhoz, és Robi úgy tárta a karját az alattunk húzódó utcák fölé, mint a Jézust a pusztában megkísértő sátán. Ez mind a miénk lesz. Itt kő kövön nem marad. Főváros épül, az új korszak fővárosa. Ennek az új korszaknak a vége beláthatatlan. Ez az új korszak a tökéletes eszmék és a hozzájuk hézagtalanul illeszkedő valóság korszaka. Régi vámházak, kocsmák, kereskedőházak húzódtak alattunk, valahol távol kutyák ugattak, az egyik közeli házból hegedűszó hallatszott. Néhány homályos alak sietett végig az utcán, talán érezték a föléjük kinyúló kéz erejét. Robi arca sápadt volt, de a szeme úgy perzselt, ahogyan még nem láttam perzselni. A távolban, a Duna partján mintha munkagépek körvonalait pillantottam volna meg. Még jobban összehúztam magamon a kabátomat, de a lábam reszketésének nem tudtam parancsolni.

Másnap találkoztam Rolanddal, egy másik kocsmában, kora délután.

Szerelmes vagyok, mondtam neki, amikor asztalhoz ültünk.

Csalódottan pillantott rám.

Költő, kérdezte. Megráztam a fejemet.

Szociológus. Antóniának hívják. Hosszú, szőke haja van. Csellózik a szabadidejében.

Ez elég hirtelen jött, mondta Roland kétkedve.

Az egyik évfolyamtársam mutatott be neki. Két hete. Néhányszor találkoztunk.

Roland zavarba jött. Persze, mit kérdezzen az ember ilyenkor. Nem hagytam békén.

Robi azt mondta, a zenészek nem megbízhatóak. De ő nem zenész. Sugárzó zöld szeme van. Azt mondta, nem ír verseket, csak kamaszkorában írt, de csupa szégyellnivaló dolgot. A város arculata foglalkoztatja, a város és a városlakók kapcsolata.

Hol találkozgattok?

Temetőkben. Szereti böngészgetni a régi sírfeliratokat.

Roland nem kérdezett többet, nem gyötörhettem tovább.

Mi van a szöveggel, kérdeztem.

Nem nézett rám, a szeme olyan vizenyősnek tűnt, mint a szovjet színészeké a gagyi partizánfilmekben, pedig nem ivott vodkát.

Ma reggel voltam bent a cenzúrahivatalban, válaszolta aztán Roland. Nem ez a hivatalos neve, azt nem tudom megjegyezni, valami túlfinomult szarság. Egy gömbölyű nőcske ült az irodában, mindene gömbölyű volt, az orra, a fogai, a füle, az ujjai. Úgy nézett ki, mint aki valamiért nagyon utálja az életét. Azt mondta, most már mindegy. Mindegy, hogy továbbra is szeretném-e publikálni, vagy sem. Hibát követtem el, aminek meglesznek a következményei. Amikor kérdeztem, miféle következmények, szikrázó szemmel rám nézett, és rám kiabált, hogy azt majd meglátom. Többet nem volt hajlandó elárulni.

Kiszáradt a torkom. Roland rám nézett azzal a vizenyős szemével, mint egy kutya, amelyik az asztalról lehulló falatokat lesi.

Ez szívás, mondtam. Gondolom, fellebbezés vagy ilyesmi nincsen.

Fellebbezés, na persze, mondta Roland, és keserűen röhögött. Igazából mindegy. Nem akartam én többet írni. Nem rendes munka az.

Talán elküldhetnéd külföldre. Jugoszláviában is vannak magyar lapok.

Nem ismerek senkit, vont vállat Roland.

Ez a bor finomabb volt, mint amit Robival ittam. Kértem még egy pohárral, én álltam a cechet. Amíg Roland a saját bajairól beszélt hosszan, hosszan, éjszakába nyúlóan, én Antónián gondolkodtam. Ahogy leomlik a haja a vállára, ahogy megremegnek az aranyszőke szálak, amikor nevet, és ahogy a két kis gödröcske ugrándozik az arcán, amikor bókolok neki. Eperfagylalt íze volt a csókjának, de ezt még neki is szégyelltem elmondani.

Végül már nem is számoltam, mennyi pohárral ittunk meg, az éjszaka vége megint homályba veszett. A pénztárcám kiürült, másnap reggel egyetlen gondolat kóválygott a fejemben: valamit kezdenem kell Roland ügyével.

Második hete nem jártam be az egyetemre, sem az előadásokra, sem a szemináriumokra. Nem jártam a klubba sem, egyetlen költőt sem akartam látni. Régóta érett bennem az elhatározás, hogy közöljem velük, rossz verseket írnak, és alig jobb verseket olvasnak. Én egy vagy két jó verset ismertem, de ők ezekre nem voltak kíváncsiak. Róttam a várost, és két dolog járt a fejemben: segítenem kell Rolandnak, és meg kell tartanom Antóniát. Napokig nem szóltam senkihez, ha valaki megszólított az utcán, úgy tettem, mintha nem beszélném a nyelvet. Hamarosan tényleg elbizonytalanodtam, valójában beszélem-e. Amikor leültem a Duna-partra, fennhangon kimondtam egy-egy szót, de mindig volt valami, amit nem találtam el a kiejtésben: vagy az ’a’ hang lett túl vaskos, vagy valamelyik másalhangzó szólt hamisan. Kerültem Robit is; amikor hallottam, hogy odahaza van, úgy tettem, mintha aludnék. Ültem az asztalomnál, és megpróbáltam verset írni. Robi szavait használtam hozzá, és Roland történetét. Nem azt a történetet, amit megírt, és ami eljutott a cenzorokhoz, hanem a saját, személyes történetét. Nem volt ritmusa annak, amit írtam, a papírgalacsinokat szerteszét hajigáltam a szobámban.

Írtam egy levelet anyáméknak, mindjárt a második mondatom Antóniáról szólt. Megírtam, hogy hosszú, szőke haja van, és a szabadidejében csellózik. Nem veszi túl komolyan a zenélést, tettem hozzá. Lehet, hogy Robi már beszélt velük, és közölte velük a kételyeit.

A következő héten összefutottam a belvárosban az egyik évfolyamtársammal. Lukášnak hívták, rövid, göndör haja volt és szelíd arca, ilyennek képzeltem az Ószövetségből Józsefet, akit a testvérei a kútba vetettek. Kérdezte, hova tűntem, mire én vállat vontam, és elmeséltem Antoniát. Lukáš szerette a komolyzenét. Csatlakozott hozzám a bóklászásban, azt mondta, nincsenek aznap órái. Sokat beszéltem neki Antóniáról, hogy milyen ruhákat hord, milyen zenéket szeret, milyen könyveket olvas. Lukáš azt mondta, szimpatikus neki Antónia. A neológ zsinagóga felé mentünk, daruk álltak az utcán, markolók, teherautók, körülöttük sürgölődő mérnökök és tanácstalanul ácsorgó munkások. Átható fénnyel világítottak a zsinagóga égszínkék csempéi. Lebontják, mondtam Lukášnak, aki épp csak vetett egy pillantást az épületre, de nem szólt semmit.

Pár nap alatt lebontották a zsinagógát, a következő napokban pedig az egész utcát a földdel tették egyenlővé.

Mindent megőrzünk, ami érték, magyarázta Robi, amikor találkoztunk az előszobában. Mindent eltörlünk, ami hamis. Új humanizmus kell ide, nem az az álszent felvilágosodástan, amely szerint mindennek mértéke az ember. Ez szentimentalizmus, ez giccs. Csak olyan értékeket alkothatunk, amelyek túlnövik magukat az emberen.

Bólintottam, mintha érteném. Robi megmutatott néhány tervet, hozzátéve, hogy ezt nem szabadna látnom. Nem igazodtam ki a rajzokon, csak krikszkrakszokat láttam. Én másképp gondolkodom, mint ezek, mondta Robi halkan, jól megnyomva az „ezek”-et. Ezek valójában régi vágású humanisták, még akkor is, ha rablók és gyilkosok is vannak köztük. Nem látják a nagyságot, de én átverem rajtuk, amit meg kell tenni.

Elmondtam neki, hogy az előző napokat Antóniával töltöttem. Kényszeredetten mosolygott. Moziba vittem, és temetőkben sétáltunk.

Csak szórakozzatok, mondta, és az volt a szemében, hogy a helyemben azért vigyázna. Miért épp temetőkben, kérdezte aztán.

Antónia szereti böngészgetni a régi sírfeliratokat, válaszoltam. Erre bólintott. Láttam rajta, hogy képzeletben már a várfalon ül, és onnan tekint le a munkagépekre.

A következő hetekben sorra lebontották a régi utcákat a várfal környékén, az egész belváros a munkagépek dübörgésétől és a házfalak leomlásától volt hangos. Az elhanyagolt kis ut-

cácskákból elfelejtett öregasszonyok másztak elő lesoványodott macskáikkal, nyüszítve menekülő öreg kutyáikkal. Pár napig ott tengődtek a belváros kivilágított utcáin, a háború előtt épült első felhőkarcoló árnyékában, a neonfények ráestek szétcsúszó arcukra, de senki nem vette őket észre. Nyöszörgésüket elnyelte a várfal irányából szerteszét rohanó robaj. Macskáik és kutyáik bevették magukat a városszéli erdőkbe, a határőrök lőtték őket agyon, amikor átszöktek volna a vasfüggöny recés szélű résein. A Duna és a Morva százával vetette partra felpuffadt tetemeiket, nem rágták meg őket a halak, láthatatlanok voltak. A belvárosban nem lehetett átlátni az utcák túloldalára, mindent beterített a por, még a rombolástól több kilométernyi távolságra is sercegett az emberek cipője alatt a törmelék. Többeket azért ütött el a villamos, mert nem látták, ahogy előbukkan a sűrű porfelhőből.

Közeledett az őszi szemeszter vége, elkezdték kiírni az első vizsgaidőpontokat. Találkoztam Lukáššal az utcán, ugyanott, ahol először, de most már nem kérdezte, miért nem járok be. Antóniáról kérdezett, hogy mi újság vele. Elmondtam, hogy voltam Antónia koncertjén az egyik belvárosi palotában, amelyet épp egy héttel később bontottak le. Bachot játszottak, és én megfeszített figyelemmel hallgattam, órákon keresztül. Több mint négyórás koncert volt, a közönség fele nem bírta végigülni, többen felszisszentek, hogy ez provokáció, és a székükkel hangosan zörögve távoztak. Antónia teljesen átszellemült, ahogy játszott, meséltem Lukášnak, úgy láttam rajta, ha nem állítják le, soha nem fejezi be, mint egy örökmozgó. Lukáš kérte, meséljek még arról, hogyan játszik, és én meséltem. Aztán az egyik porfelhőben, egy villamosmegállónál elvesztettem magam mellől Lukášt, hiába szólongattam, nem válaszolt, a hangomat elnyomta a munkagépek újra felerősödő morajlása.

Robi elérte, hogy éjszakánként is dolgozhassanak. Módosították a csendháborításra vonatkozó városi rendeleteket, a bontómunkások rendkívüli kivételt kaptak. Nem volt nyugtunk egy pillanatra sem, egész nap és egész éjszaka morajlottak a gépek, és szállt a por. Az ősz végére semmi nem maradt a zsinagóga környéki utcákból és a várfal mentén egészen a Dunáig tucatnyi házsort romboltak le. Amikor ezzel végeztek, kijjebb vonultak, egészen a Gottwald tér környékéig. Felfegyverzett munkásőrök biztosították a brigádok vonulását, a műszaki egyetem túloldalán harckocsik parkoltak le, és ott is maradtak heteken át. Senki nem nézett feléjük, csak megkerülték őket a járókelők.

Jó elaludni erre a finom ringatásra, mondta egy reggel Robi, amikor találkoztunk a konyhában. Halottak napja volt, Robi ünneplőbe öltözött, vidékre készült. Kérdezte, nem tartok-e vele.

Antóniával találkozom, mondtam.

Persze, a temetők.

Igen, válaszoltam, ma nagy temetőjárásra indulunk. De az a szabály, hogy csak olyan síroknál gyújtunk mécsest, ahol más még nem gyújtott.

Romantikus lélek lehet ez az Antónia, pillantott rám Robi.

Szerinte nincs semmi romantikus a pusztulásban, mondtam. Valódiság annál több.

Robi bólintott, mint aki elégedett a válasszal.

Mikor hozod őt el bemutatni, kérdezte.

Amikor nem válaszoltam, megint megszólalt. Hamarosan csend lesz. Tisztulás következik. A tervet már elfogadták. Megtaláltuk a megfelelő embereket, a megfelelő módszereket. Megmutatom, ha eljön az ideje.

Egyetlen vizsgára sem jelentkeztem be. Karácsonykor odahaza bármit kérdeztek, csak Antóniáról meséltem. Az anyám lelkendezett, és azt kérdezte, mikor hozom őt el bemutatni. A családban senki nem sejtett semmit a komolyzenéről, de rajongva ismételgették, hogy Antónia a szabadidejében csellózik. Nem zavarta őket, hogy nem beszél magyarul, de az apám óvatosan célzott rá, hogy nekem azért ki kell tartanom a magyarságom mellett. Azt nem kérdezték, mi történik a városban. Soha nem beszéltek Robiról, csak, ha nagyon muszáj volt. Békésen teltek az ünnepek; amikor sokáig bent voltam a szobámban, azt mondtam, levelet írok Antóniának.

Amikor visszatértem a városba, csend fogadott. A munkagépek elhagyottan álltak, hó nem hullott, csak kormos esőcseppek lógtak a darukról. A harckocsik békésen parkoltak a műszaki egyetem mellett. A diáktársaim nem mutatkoztak a városban, odahaza a szüleiknél tanultak a vizsgákra. Roland sápadtabb volt, mint valaha. Azt kérdezte tőlem, szerintem mekkora a valószínűsége, hogy lepuffantják, ha megpróbál átszökni. Így mondta, hogy „lepuffantják". Hova akar szökni, kérdeztem tőle, mire azt mondta, Magyarországra.

Te hülye, oda nem kell szökni, mondtam. Hiszen az baráti ország.

Baráti, ismételte Roland a szót, nagyon idegenül hangzott, ahogy kimondta. Azt olvastam valahol, mondta kis szünet után, az ötvenes évek nagyon sokáig tartottak. Szerinted meddig fognak tartani a hetvenes évek?

Nem tudom, válaszoltam. Elmeséltem neki, hogy Antóniával töltöttem a szilvesztert. Egy vidéki bálban voltunk, Antónia zenésztársai rendezték, és sokat táncoltunk. Soha nem keringőztem korábban, de rájöttem, hogy tudok.

Hajnalig keringőztetek, ismételte Roland. Aztán elmesélte, hogy az ünnepek alatt megpróbálta újraírni a novelláját. Kivett belőle majdnem mindent az árvízről, de így nem volt semmi értelme. Valójában azt sem tudta, miért nem engedik közölni, így aztán tényleg nehéz volt átírni.

Észrevetted, hogy elhallgattak a gépek, kérdeztem tőle. Óvatosan bólintott.

Robi nem sokkal később megmutatta a terveket. Vastag hólepel borította be a várost, végre eltakarta a halmokban álló port és törmeléket. Olyan csend volt az utcákon, mint egy tömeges kivégzés utáni pillanatban.

Először voltam bent Robi szobájában. Félhomály volt, csak egy állólámpát kapcsolt fel.

Tízéves koromban kaptam egy képeskönyvet, kezdte lelkesen Robi. Az ókori Egyiptomról szólt. Addig semmit nem tudtam a fáraókról, hogy milyen hatalmasak voltak, és mennyi mindent köszönhetünk nekik. A görög mitológiát is Egyiptomban találták ki. A modern írást is, a Püthagorasz-tételt is. De ami igazán belém véződött, az a piramisaik képe volt. Sok mindent mondanak az egyiptomi misztikáról, a piramisok ezoterikus vonatkozásairól, sok őrültséget. Emberek építették a piramisokat, a fáraók alattvalói, de azok nem egyszerű épületek, amik pusztán az embereket szolgálnák. Ma sem tudom pontosabban elmagyarázni, de ezt láttam, amikor tízévesen lapozgattam azt a könyvet. Már akkor tudtam, hogy ha építek egyszer valami igazán nagyot, akkor az nem lehet épület.



Piramist fogsz építeni, kérdeztem olyan halkan, hogy közben az ablakon túl pilinkéző hóesés neszeit is hallani véltem.

Nem én építem. A terveket sem én készítettem. A piramisoknak nincs építtetőjük. Nincsenek többé fáraók. Minden hamisságot le kell törni. Nem mutathatunk az ég felé, mert az ég üres.

Azzal elém tárta a rajzot. Amennyire nem értettem semmit a korábbiakból, olyan világos volt ez a mostani. Egyszerű volt, majdnem a homlokomra csaptam, hogy hát persze. Egy egészen rövid, valószerűtlen pillanatra mintha fellebbent volna a fátyol, és érthetővé vált volna minden.

Amint elolvad a hó, nekilátunk, mondta Robi, és megint perzselt a tekintete.

Az egyetemen nagy volt a nyüzsgés. A tanulmányi osztályon nem érdekelt senkit, miért nem tettem le egyetlen vizsgámat sem. Halasztást kaptam, az ügyintézőnő csak annyit jegyzett meg, természetesen mindent jelentett. Nem kérdeztem vissza, ez mit takar. Kifelé menet találkoztam Lukáššal, neki megvolt az összes vizsgája, és kérdezte, nem jövök-e a menzára. Még a sorban álltunk, amikor megkérdezte, mi van Antóniával. Nincs-e véletlenül itt az egyetemen. Még tanul, otthon van, a szüleinél, válaszoltam. Egy politikai jellegű vizsgát elbukott, tettem hozzá, pedig nem szoktunk ilyesmit mondani, hogy „politikai jellegű", hiszen minden politikai jellegű volt. Lukáš nem csodálkozott, inkább tovább kérdezősködött, hogy mi mindent csináltunk mostanában. Elmondtam neki, hogy hetente többször is elmentünk moziba, kihasználva, hogy végre csend van a városban, és bugyuta európai filmeket néztünk, amiken aztán nagyokat ka-

cagtunk. Meg jártuk a temetőket, mert Antónia a behavazott temetőket szereti a legjobban. A jövő héten lesz egy koncertje, ha megtudom a pontos helyet és időpontot, szólok Lukášnak, ígértem.

Hetekig nem láttam Lukášt, a hó elolvadt, és ismét felbőgtek a munkagépek. A műszaki egyetem mellett néhány nap alatt egy óriási gödröt ástak ki, Rolanddal azt tippelgettük, vajon milyen mély lehet. Roland tudni vélte, hogy valami rendkívüli dolgot fognak ide építeni, ráadásul acélból, ami újdonságnak számít. Rég nem volt ilyen lelkes. Nem tartott viszont sokáig a lelkesedése. Március végén felhívott, Robi vette fel, és bekopogott a szobámba, pedig ilyet még soha nem tett. Roland zaklatott volt, az utcán akart találkozni, a Duna-parton. A bölcsészkar melletti korábbi park helyén most földhányások voltak, Roland ott didergett a sárban, de hallani sem akart róla, hogy bemenjünk a városba. Röviden elmesélte, hogy kirúgták a munkahelyéről. Nem indokolták meg, csak közölték vele. Áthelyezik őt egy másik hivatalba, lefokozzák, egy pincében fog iratokat szelektálni. Csak el akarta mondani, tette hozzá, tudja, hogy nem tudok segíteni.

Ahogy hazaértem, Robi fogadott az ajtóban. Aggódva kérdezte, mi történt, s hogy Antóniával van-e valami. Ezen kissé megütköztem, de gyorsan túlléptem rajta.

Roland, egy régi barátom, még a gimiből, mondtam. Együtt jöttünk fel a városba, de ő az első év után otthagyta az egyetemet, és hivatalnoki állást vállalt. Írt egy novellát a hatvanötös árvízről, és meg akarta jelentetni. Nem engedték neki, és most emiatt jól megszívatják.

A hatvanötös árvízről, kérdezett vissza Robi.

A cenzúrahivatal szerint Roland hazudik. Szerintük nem úgy volt, ahogy leírta.

Olvastad a novelláját, kérdezte Robi.

Olvastam, és szerintem jó novella. Egy családról szól, amit elsodort az árvíz. Más nincs nagyon benne.

Hm, mondta Robi. Mást nem tett hozzá, mást nem tettem hozzá én sem.

Sokáig nem történt semmi. Áprilisban kaptam egy levelet a dékánhelyettes aláírásával, valami figyelmeztetésféle volt. Kérték, vigyem be az indexemet a tanulmányi osztályra. Becsúsztattam a levelet az ágyam mögé, és a lehető legkevesebb időt töltöttem odahaza, hogy senki ne érjen utol. Kijártam a nagy építkezéshez a műszaki egyetem mellé, figyeltem, ahogy a munkások körbejárják a hatalmas gödröt, mint akik maguk is megdöbbentek azon, amit kiástak. Rolanddal sokáig nem találkoztam, már tavasz vége volt, amikor vettem a fáradságot, és megkerestem. Rosszul nézett ki, alig tudtam belőle kipréselni bármit is. Valahogy mégis elszántságot láttam rajta.

Két hétig készültem rá, hogy megszólítsam Robit. Harmadszori nekifutásra sikerült. Kértem, hozza ki a pincéből Rolandot. Senki más nem képes erre, akit ismerek. Még néhány hét vagy hónap, és Rolandnak annyi, mondtam, vagy végleg elfonnyad, vagy valami őrültséget visz véghez. Robi megértőnek tűnt. Azt válaszolta, nem ígérhet semmit, kér némi türelmet, és meg fog keresni. Aztán megkérdezte, láttam-e az építkezést. Gyorsan halad, tette hozzá. Épp a hétvégén sétáltunk arra Antóniával, mondtam. Tetszik neki, mondtam, gyorsan hozzátéve, hogy nem árultam el, amit tudok. Csak annyit mondtam neki, ami itt lesz, az nem egy épület.

Robi gyors volt. Mire megkaptam a második levelemet, most már a dékán aláírásával, Rolandot felvették az építkezéshez. Még nem is tudott róla, de már fel volt véve. Nem állt rá könnyen, hogy eljöjjön hozzánk, de addig kérleltem, amíg meg nem adta magát.

Robi drága bort bontott fel, olasz vörösbort, egyikünk sem ivott még ilyesmit. Kár, hogy Antónia nem tudott eljönni, mondta Robi, amikor már mindhárman az asztalnál ültünk.

Még sokat kell gyakorolnia a holnapi koncertre, mondtam. Egyikük se firtatta, hogy eljöhetnek-e.

Robi elmesélte az egyiptomi sztorit, a képeskönyvvel, Püthagorasszal meg minden egyébbel, és megmutatta a tervet Rolandnak. Jó volt a bor, felbontott még egy üveggel. Roland zavartan pillantgatott felém, mint aki nem tudja, mit vehet komolyan ebből az egészből.

Ez óriási megtiszteltetés, ismételte el vagy százszor az este folyamán.

Amikor kikísértem, váratlanul azzal állt elő, látni szeretné Antóniát. A holnapi koncertre nem tud eljönni, de még a héten szeretne vele találkozni.

Persze, válaszoltam, örömmel bemutatom.

Roland két nap múlva kezdett is, adminisztratív munkát kapott az építkezésen, a hivatala ott volt a nagy gödör mellett egy újonnan felhúzott épületben. Lelkes volt, és nem említette többször, hogy szeretné látni Antóniát. Amikor munkába állt, a gödröt már elkezdték beépíteni, és Robi azt mondta, közeleg a nap, amikor mindenre fény derül.

Július végén bementem az egyetemre, hogy átvegyem a tanulmányi osztályon a rektor nevemre címzett levelét. Az állt benne virágnyelven, hogy azonnali hatállyal adjam le az indexemet, a tanulmányaimat mostantól felfüggesztik. Fellebbezhettem a döntés ellen. Az ügyintézőnő egykedvűen megjegyezte, hogy szerinte nem érdemes fellebbeznem. Még átgondolom, válaszoltam neki.

Kifelé menet megpillantottam Lukášt. Talán ő is látott, de nem voltam benne biztos, mert egyszer csak hátat fordított, a göndör fürtjeit mutatva felém. Amikor odaléptem hozzá, alig akart megismerni. Elmondtam neki, nem biztos, hogy folytatom az egyetemet. Valószínűleg fellebbezek a kizárásom ellen, de úgysem járok sikerrel. Viszont lehet, hogy újra elkezdek járni a költészeti klubba. Nincs-e kedve velem tartani, kérdeztem.

Találkoztam Antóniával, fordult felém Lukáš.

Igen, kérdeztem, mikor.

A múlt héten. És ezen a héten is. Többször.

Érdekes, válaszoltam, nem is említette.

Azt szerettük volna, ha egy ideig titokban marad. De én nem akarok titkolózni.

Mármint miről titkolózni, kérdeztem.

Rólunk, mondta Lukáš. Antóniáról és rólam. Ő majd elmondja, tette hozzá nyersen. Már ha akar még látni téged egyáltalán.

Úgy láttam, nem akar mást mondani. Amikor kiléptem az egyetemről, nem könnyebbültem meg, ahogy addig vártam, inkább rám nehezedett valami irtózatos súly. Egyre csak Robi szavai visszhangoztak a fülemben, arról, hogy közeleg a nap, amikor mindenre fény derül.

Nagy kitérővel mentem haza. Láttam közben, hogy a lerombolt utcák egy részén már javában folynak az építkezések. Épül az új Duna-híd, és sorra húzzák fel a vaskos tömbházakat, a vasbeton palotákat, amelyek évszázadokig itt fognak állni. A munkások az építkezéseken tanácstalanul tettek-vettek, körülöttük fontoskodva sürgölődtek a ballonkabátos mérnökök. Mintha maguktól épültek volna fel az új negyedek, a mérnökök csak kitalálták őket, és egyik napról a másikra ott állt egyik ház a másik mellett.

Útba ejtettem a nagy építkezést is, de nem láttam belőle semmit, eltakarták a daruk, a teherautók, az építőanyagok.

Robi a ház előtt várt. Komoly volt az arca, csak annyit mondott, jöjjek. A konyhába vezetett, kihúzta az egyik széket, megvárta, hogy üljek le, aztán leült maga is.

Antónia elhagyott, mondtam neki.

Bólintott, de semmit nem válaszolt. Hallgatott néhány másodpercig.

Igazad volt, a zenészek megbízhatatlanok, tettem hozzá.

Ez még nem minden, mondta Robi. Emlékszel, amikor arról a képeskönyvről meséltem, az ókori Egyiptomról és a piramisokról?

Bólintottam, persze hogy emlékszem, alig tudok másra gondolni azóta.

A piramisok kapcsán mindenki arról szokott beszélni, milyen hihetetlen mérnöki teljesítmény volt a megépítésük. Azt kevesebben említik, mennyi emberáldozattal járt. Abban a könyvben írtak erről is. Nincs olyan piramis, amelyet felépíthetnénk emberáldozat nélkül.

Azért már nem az ókorban vagyunk, jegyeztem meg.

Ez az egy nem változott. Ma volt egy baleset. Egy földomlás, amire nem számítottunk. Nagy területen. Elsodorta az egyik kiszolgáló épületet is. Amelyikben hivatalnokok ültek. Nyolc embert temetett maga alá a föld. Senkit nem sikerült kimenteni. Roland is köztük volt.

Nem számítottál rá, kérdeztem.

A mérnökeink hanyag munkát végeztek.

Azzal kezdted, hogy az elejétől fogva tisztában voltál vele, most meg azt mondod, nem számítottál rá.

Erre a konkrét esetre nem.

Ültünk még ott egy darabig némán, úgy remegett a lábam, mint azon az éjszakán, amikor körbevitt a városban, hogy megmutassa, mi mindent fog lerombolni.

Nem írták meg az újságok az esetet. Az építkezés akadozott, azt mondták a mérnökök, nincs még tapasztalatuk ekkora acélkonstrukciókkal. Azért csak felépítették végül.

Azzal véget is értek a hetvenes évek.

A fellebbezésemet elutasították, ismét elkezdtem járni a klubba, és a klubtársak szereztek nekem egy riporteri állást. A városban történtekről kellett cikkeket írnom, szárazon, tényszerűen. Soha nem kértem egyetlen nyilatkozatot sem, mindent magam találtam ki. Írtam egy szép tudósítást a fordított piramis átadásáról is. A föld felé mutat a hegye, mert minden, ami számunkra érték, a földből ered és a földbe tér vissza. Ezt így írtam bele a cikkbe. Robit nem foglalhattam bele, mert időközben kegyvesztett lett, lefokozták, és nem szabadott megemlíteni a nevét. A fordított piramisról azt beszélték, a folyosói legmélyén ott vannak a csontvázai azoknak a munkásoknak, akik még az építkezés során eltévedtek odalent, a föld alatti szintjein, és befalazták őket. Van az épületben egy nagy koncertterem, ott találkoztam egyszer évekkel később Lukášsal egy komolyzenei koncerten. Bachot játszottak, másfél órán keresztül, kevés átéléssel. Lukáš csak távolról biccentett, egyedül volt, az arcán lemondó szomorúság.

MARGL Ferenc

„Akik élnek, azok délnek mennek…”

Kárándi Mónika festészeti gyakorlatáról



Az internet különböző felületein időről időre felbukkan egy nagyon jól hangzó rövid összefoglaló az elmúlt bő évszázad képzőművészetével kapcsolatban, amely valójában Vuk Vidor szerbiai származású képzőművész 2004-es, *Art History (Part 1)* című munkájának digitális változata. Ez az installációként és sokszorosított grafikai munkaként is létező mű lajstromot ad arról, hogy az utóbbi évszázad egy-egy művésze milyen emblematikus területet talált magának a képzőművészeten belül, mi az, ami védjeggyé, branddé vált számukra. Ennek megfelelően a „Mondrian owns geometry" kezdősor után olyan axiómákat olvashatunk, mint például „Koons owns kitsch" vagy épp „Duchamp owns everything".

Kárándi Mónika (1990) esetében nehéz lenne jelenleg megneveznünk ezt az egy szót, amelyet talpas betűkkel lehetne vésni a művészettörténet nagy Parthenonjába. Ennek több oka is van. Egyrészt nagy arányban elhasználtuk a rendelkezésre álló szavakat a XX. században, másrészt mostanra már mindent újrahasznosítunk, átemelünk, kollázsok kollázsait készítjük, idézetekből építkezünk vagy épp hibrideket hozunk létre. Ez utóbbihoz kapcsolódik a legfőbb efféle definíciós lehetőséget elhárító tényező is, nevezetesen az, hogy Kárándi nem egy homogén — mondhatni monomániás — művészeti praxist folytat, hanem három lábon építkezik, amely a *tér, a természet* és a *rend* fogalmai mentén írható le.

Ez a hármasság már 2014-es, három műből álló diplomamunkájában is megfigyelhető. Ezek esetében belső terek kivágatait látjuk — fürdőt, nappalit, előszobát —, amelyek mind valaminek a helyeként vannak kijelölve a címekben, míg az egyik a meztelen testeknek, addig egy másik az elázott ruháknak. A képek egyikén sem látunk alakokat, csupán tárgyakat, amelyek eszközjellegüknél fogva emberi relációkat feltételeznek maguk körül. Nincs ottfelejtett kávésbögre, fél zokni vagy bárminemű *rendetlenség* a képeken, minden statikus, lehetetlenül és élettelenül nagy rend van. A leginkább életteli részei a képnek azok a beemelt természeti toposzok, amelyek ornamentikaként jelennek meg a különböző falsíkokon: egy Fujira hasonlító hegy, egy üde és fényes, burjánzó aljnövényzetű, mérsékelt égövi erdő és végül a *pálmák,* amelyek fontos építőelemmé és a természeti elem alapvető motívumává váltak Kárándi műveinél.

Amennyire fontos ezekkel a művekkel kapcsolatban kijelölni, hogy mik azok a később kiteljesedő elemek, amelyek már itt felfedezhetők, épp oly fontos rámutatni arra, hogy mi az, ami a jövőből tekintő, átfogó nézőpont számára atipikus. A későbbi sorozatoknál szép lassan eltűnik ez az explicit helymeghatározás, időnként feltűnnek funkcionalitással bíró terek — medence, sportpályák —, de ezek már nem életképszerűen jelennek meg, hanem mint rácsrendszerek. (Természetesen a korábban említett, diplomasorozatban szereplő művek is használnak már rácsrendszereket, hiszen szinte lehetetlen rácsháló nélküli enteriőrt találni. A parketta, a csempe, a járólap, mind szabványosított apró elemekként épülnek be mindennapi tereinkbe.) Ami fontos specifikuma továbbá ezeknek a képeknek, az a festményeknek az objekt irányába történő eltolása azáltal, hogy slag, szőnyeg vagy épp fogasok törnek ki a táblakép síkjából. A későbbiek során előfordulnak installatív művek és műcsoportok, de elmaradnak ezek a mondhatni rauschenberges elemek. Ami a térkezelésből viszont tudatosan és célzottan megmarad, az a formázott keretre feszített vászon, amely a festmények rendszerint felső negyedét elemeli a fal síkjától, így a térbe emeli a kép terét és teszi mindezt megkerülve a szakmai eszköztár perspektíváját vagy épp trompe l'eoil megoldásokat alkalmazó területeit. Nyers erővel, a hordozó struktúrájába történő beavatkozással teszi mindezt.



A fent említett pálma-motívum személyes emlékekhez köthető Kárándinál. Spanyolországban töltött Erasmus-ösztöndíjához kapcsolható, amit ő maga a szabadsággal és gondtalansággal társít.[1] Ez a szabadon kúszó és burjánzó pálma lett a rendként megjelenő rácsrendszereket áttörő természet alapvető képviselője és jelölője. Az egyik 2019-es sorozatában, ahol következetesen használja a formázott keretet (formázott vásznat) mindenütt rácshálókat látunk háttérként, alapmintaként. Ez a rácsszerkezet néha füzetet idéz, néha medencét, néha szocializmusból örökölt, kórházi váró csempéjét. Bármilyen, pontosan nem is lokalizálható térképzetet ad számunkra az adott mintázat, de ezt a rigid rendet minden esetben felülírják a megjelenő pálmák, illetve a pálmákból továbbfejlődő, organikus formák és egyéb természeti elemek (ég, tenger, forgószél, korallszerű képződmények).[2] Létrehozza a rendet a (nyugati) civilizáció és felvilágosodás egyik alapstruktúrájával a rácshálóval, majd felülírja és szétzilálja mindezt a burjánzó, életteli, de az embert szigorúan kizáró természettel.

Művészeti ágat váltva hasonlót látunk Margaret Atwood 2003 és 2009 között írt MaddAddam-trilógiájában, leginkább annak magyarul, *Az özönvíz éve*[3] címmel megjelent második kötetében, ahol az épített, mesterséges környezetet szép lassan bekebelezi és részben elpusztítja, részben felülírja a természetet, amely az ember eltűnésével megszabadul a civilizáció keretrendszerétől. Bár emberi nézőpontból látjuk és halljuk mindezt a katasztrófát, de egyszersmind pszeudovallási köntösben egy nememberi nézőpontot is kapunk, amely a kötet címében is jelzett özönvíz eseményét új kezdetként ünnepli, amelyben az embernek lehetősége van — és egyben kénytelen — visszailleszkedni a természetbe, visszametszve a technikai és társadalmi paradigmákból fakadó rendet.

Kárándinál a *rend* és a *természet* opponálható fogalmak. A természeti elemek — amelyek eleinte pálmák és egyéb növények voltak, majd pedig továbbfejlődtek organikus formákká — áttörik a rácsháló rendjét, mivel hiányoznak az alakok, az emberi ágens, amely fenntartaná ezt a mesterséges állapotot. Így új olvasatot kapnak azok a növényi elemek, amelyeket az alkotó

---

[1] Lásd Rieder Gábor: *Pálmafák fonákja*, Artkartell, 2019. augusztus 27.
[2] Ennek legjobb áttekintését a Telep Galériában rendezett kiállítás adta. Kárándi Mónika: *Blue Lagoon*, Telep Galéria, Budapest, 2019.
[3] Margaret Atwood: *Az özönvíz éve*, ford.: Horváth Viktor, Varga Zsuzsanna, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2019.

boldogság-emlékekként használ, egy nem emberi szempontot emelnek be, amely így kizárja a boldogsággal összefüggő etikai megközelítést és a hangsúlyt a természeti harmóniára és egyensúlyra helyezi.

A *tér* problémaköre szervesen kapcsolódik a korábban már a *rend* kapcsán említett rácshálókhoz. E két probléma felől vizsgálva a megismerhetőség, feltérképezhetőség és ábrázolhatóság fogalmait mozgósítja a rácsháló, amely egyfelől a GPS által folyamatosan monitorozott bolygónk egyik alapvető definíciós eszközévé vált, másrészt az ábrázolást megkönnyítő perspektivikus gondolkodás alapkövének tekintjük már a reneszánsz óta.

A *tér* néha explicitebben is részét képezi a műveknek, mivel azok esetenként installatív formát öltenek. Ilyen volt például a többek között az Art+Text Galéria *Confuseless*[4] című csoportos tárlatára is beválogatott *Lagoon* című installáció vagy legutóbb a *Splash*[5] című kiállításán látható sorozata. Előbbinél szokatlan módon kisajátított fotókkal emelte be a természetet a galériatérbe, utóbbi esetében viszont felfújható medencékkel adott keretet organikus formákat használó műveinek, amellyel egyszerre utalta őket valamilyen természetes őslevesbe, amelyben szabadon tenyészhetnek, és adott neki egy Petri-csésze jellegű elszigeteltséget, amellyel steril környezetet teremtett a szokatlan mintáknak.

A három amúgy is fajsúlyos fogalom mellé (tér, rend, természet) még az élet, az életteli-teliség fogalma adhat eszközt arra, hogy Kárándi Mónika műveiről a jelenből nézve, 2019 végén beszélhessünk. Az élet kapcsán itt is hangsúlyozandó, hogy ez nem egy emberközpontú, hanem egy univerzális élet, nem egy tárgyakkal, eszközökkel és renddel definiált élet, hanem a rend és rendetlenség fogalompárját meghaladó természeti élet, amely felülírja rendszereinket, átgázol rajtunk, amely nem otthonos, de ezáltal kizárja az otthontalanság fogalompárját is. Olyan látványt és érzetet teremt, amely nem szép, de fenséges, amely vonz minket, de amelyben nem biztos, hogy helyet kaphatunk. Egy paradicsomot kínál fel, amelybe bizonytalan a bejutásunk.

Az alábbi írás kezdőgondolata talán mégis kiegészíthető egy mondattal: Kárándi owns the paradise.

[4] *Confuseless*, kiállítók: Dovák Melinda, Fábián Erika, Jauernik Zsófia, Kárándi Mónika, Art+Text Galéria, 2018.
[5] Kárándi Mónika: *Splash*, Artkartell projectspace, 2019.

KUTASY Mercédesz

A geometria és az emberkéz

(Földényi F. László: *Az eleven halál terei*. Jelenkor, 2018)

Az eleven halál terei című kötet témája a szabályos, geometrikus szerkesztés és az embertelenség, a totális kontroll közti, szükségszerűnek látszó összefüggés. Azonos címmel korábban is megjelent a szerzőtől egy esszé,[1] ám ahogyan a 2015-ös szöveg rövidebb a 2018-as kötethez képest, úgy a benne tárgyalt művek köre is szűkebb: Földényi itt még nem elemez épületeket vagy városterveket, eszmefuttatásának középpontjában Francesco di Giorgio Martini *Építészeti veduta* című festménye és Giorgio de Chirico metafizikus képei, valamint irodalmi szövegek, köztük Kafka, Shakespeare, vagy épp az „eleven halál" kifejezést kölcsönző Keats szövegrészletei állnak. Az esszé központi gondolata az említett „eleven halál", amelyet a szerző az élet és az élet hiányának összemosódásaként határoz meg, és a melankóliával rokonít (*Hévíz,* 347) — és egyedül az esszé legvégén, afféle kitekintésként jelenik meg egy valódi épület: annak a krematóriumnak a kéménye, amelyben Franz Kafka legkedvesebb húgát, Ottlát Auschwitzban kivégezték.

A tavaly kiadott kötetben ezzel szemben valódi épületekről (jórészt különféle diktatúrák építményeiről) is szó esik, valamint előkerül számos terv: a leghíresebb közülük a Panoptikon, a tökéletesen gazdaságos és kontrollálható börtön, amelynek mintájára később elmegyógyintézet és iskola is épült, továbbá a francia forradalmi építészek tervei. Úgy tűnik, itt is beigazolódik, amit az imént láttunk: egy geometrikusan szerkesztett városterv vagy -részlet képes akár egyszerre megmutatni a tökéletesség lehetőségét és a börtönbe vetettséget, ha azonban megvalósul, kivétel nélkül valami kérlelhetetlen és fenyegető gondolat megtestesülésévé válik.

A napokban alkalmam volt a madridi Fundación Mapfre kiállításán egymás mellett látni Malevics három emblematikus művét, a fekete négyzetet, a keresztet és a kört, és erről megint eszembe jutott az *Az eleven halál terei* című kötet. Amióta először elolvastam, azóta nyugtalanít ez a kis kötet, és Malevics képeit nézve arra is rájöttem, miért. Szubjektív reflexiók következnek néhány Földényi-témára.

1. Szabályos vs. szabálytalan

Földényi esszéfolyama olyan, mint Simonetta Vespucci haja: gomolyog, hullámzik, szinte észrevétlenül jutunk Francesco di Giorgo Martini *Építészeti látkép*étől a birodalmi építészetig, Kafkán át de Chiricóig, és ahogy Simonetta kibomlott hajú arcképében Földényi fölfedezni véli a hisztériát és a halál közeledtét, úgy nyomja rá a kötet bravúros lezárása a vizsgált korpusz egészére az eleven halál definícióját.

Pedig itt, a madridi kiállításon látom az ecsetvonásokat Malevics szigorúan geometrikus festményén. A kép a hagyományos festészet végét hirdeti, mégis, ha elég közel állok, észrevehetem, hogy a négyzet széle helyenként girbegurba, az ecsetnyomok apró javításokról tanúskodnak. Ha közelről nézem, Francesco di Giorgio Martini *Építészeti látkép*ének háttere is hasonló: bár az épületek csakugyan olyan világot tárnak elénk, ahol nincsen ember, és nincs mozgás, a háttérben mégis hullámzik a tenger, és a hajók vitorlája dagad. Megkockáztatom, a jobb oldalié majdnem úgy fodrozódik, mint Simonetta Vespucci haja. A nyitott spaletta, a jobb oldali csenevész fakorona számomra nem egy bűntett nyomát, a kiporszívózott emberi jelenlétet mutatja meg, inkább kimondottan szimpatikus kikacsintás: az építészeti rajzok műfaji sajátossága, hogy nem vagy csak alig ábrázolnak embert, hisz céljuk az épületek arányainak, egymáshoz és a tájhoz való viszonyának modellezése. Ehhez képest mégis megmozdul, pedig lehetne akár teljesen steril, mint amilyennek Malevics képeit látjuk, ha csak a könyvek kicsinyített reprodukcióit nézzük.

A szabályos, szimmetrikus kompozíció és a középpontos perspektíva kétségtelenül egyetlen nézőponthoz szögezi a nézőt, és lehetetlenné tesz mindenfajta mozgást, de vajon ez volna az eleven halál?

[1] Földényi F. László: *Az eleven halál terei*, Hévíz, 2015/4–5, 345–357.

2. Az eleven halál

Földényi az „eleven halál" kifejezést Keatstől kölcsönzi, de hasonló szóösszetételeket idéz Michelangelo tollából („[k]ívül az időn, mely e sírba zár, / jobban riaszt a létbe visszamennem, / mint itt maradnom, mert oda születtem / halálommal, hol meghalt a halál" — 11), valamint Kafkától („halálos élet" — 27) is. Ami a szöveges példákat illeti, az eleven halál elsősorban tematikusan ragadható meg, a magányra vágyással (Kafka), az élet és a halál közötti bolyongással (Gracchus), a dolgok idegenként érzékelésével, vagyis egyfajta kívülállással, távolsággal (de Chirico) rokonítható. Stilárisan, úgy tűnik, a rövid mondatok, felsorolások jobban kedveznek neki, mint a jelzők és az anekdotázó beszédmód.

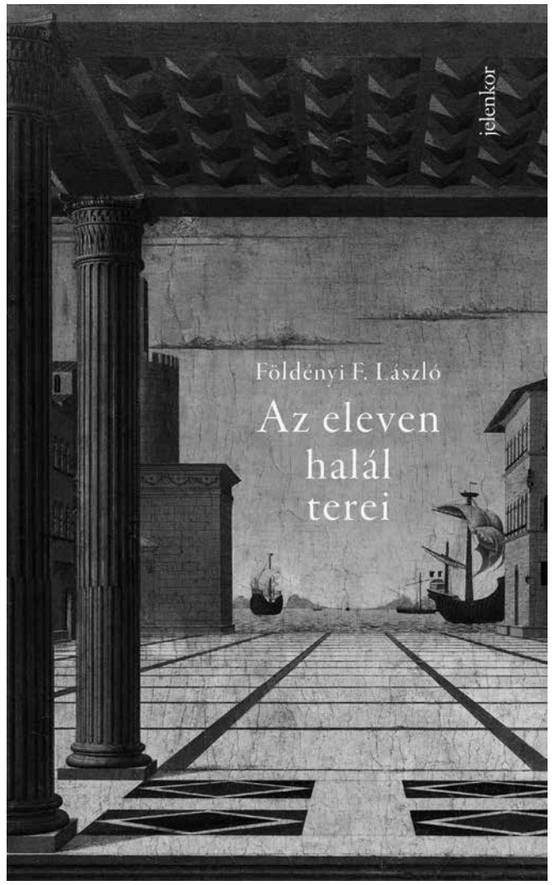
Ami az eleven halál vizuális ábrázolásait illeti, jellemzően geometrikus alakzatokból, középpontos perspektívával szerkesztett tereket sorol a szerző, közös bennük, hogy jobbára nem ábrázolnak embert, vagy ha mégis, az nem jut jelentős *cselekvő* szerephez a képen, inkább ő is afféle személytelen, statikus díszletelem.

A kötet egyik fontos tézise, hogy az említett példák jelentős része, vagyis a szabályos, geometrikus építészeti tervek a Mennyei Jeruzsálem ábrázolásaira vezethetők vissza. Minél szabályosabb egy sokszög, annál szorosabb a kapcsolata a Tökéletességgel, a földi hatalom pedig gyakran kölcsönzi a különféle vallások ábrázolásaitól az eszközeit. A formák meglehetősen változatosak: mozarab *beatus*okban a Mennyei Jeruzsálem általában a síkba kiterített négyzet alakú erőd, az árkádok alatt az apostolokkal, a középső négyzetben pedig Agnus Dei ábrázolással, Szent Ágoston nyomán pedig a körbe írt alakzatok terjednek el, amelyek aztán hamarosan megjelennek az ideális városok tervein (ld. pl. Filarete Sforzindáját). A geometrikus rend a tökéletességet hirdeti, vagyis éppúgy alkalmas megjeleníteni mindazt, amit az égi tökéletességről gondolunk, mint azt, amit egy magától elbizakodott földi hatalom kíván állítani saját vélt nagyszerűségéről. A geometria előrevetíti a rendet — ugyanakkor, mint Foucault sokat idézett művéből látjuk, a kontrollt is lehetővé teszi. Földényi fontosnak tartja megemlíteni, hogy a francia forradalmi építészek terveivel egy időben születik meg a méter mértékegysége (47) —, a reneszánsz építészet mértékegysége ugyanakkor a *braccio,* amely egy ember alkarjának hosszával egyenlő, vagyis az így létrehozott épületek emberléptékűek, szemben a monumentális építészet alkotásaival, amelyeknek kifejezett célja, hogy hatalmasak legyenek, sokkal nagyobbak, mint az ember, és épp a méretük által semmisítsék meg, vagy nyűgözzék le azt, aki a területükre téved.

Mitől válik tehát halálossá egy tér? Mitől lesz fenyegető, mitől kezd el belőle szivárgogni az „eleven halál" — és ellenkezőleg, mitől telik meg élettel? Elegendő kritérium a geometria? Vagy a méret? A perspektivikus ábrázolás? A kihaltság?

3. A geometria és az üresség

A geometria összekapcsolja az ideális városterveket az arab építészettel: ha az ember Észak-Afrikában vagy Andalúziában jár, lép-



ten-nyomon olyan épületekbe botlik, amelyek a legkisebb részletükig, szinte fraktálszerűen geometrikus alakzatokból épülnek fel — mégis sejtjük, hogy ezek nem tartoznak, nem tartozhatnak az „eleven halál terei"-ként megnevezett kategóriába. Vajon mi a különbség? A színek bizonyára szerepet kapnak: a reneszánsz a vonalat preferálja, az ideális városterveken, perspektivikus városábrázolások gyakran visszafogott kromatikájú, szürkés-kékes tónusok közt tartott képek, szemben az arab téglaépítészet vörösével, az égetett csempék élénk színeivel. De nem csak ez: az arabok a szabályos befoglaló formán belül szándékosan vétenek a geometria ellen, ahogy a szőnyegszövők is mindig beleszőnek egy hibát a legtökéletesebb szőnyegbe is — „csak Allah tökéletes" —, és valóban sejthető, hogy a tökéletesség hajszolása, még ha építészeti tervekről van is szó, rabságba taszít, a szabadság alapvető jellemzője pedig az, hogy lehetőségünk van hibázni.

Aztán ott az építészeti rajzokra jellemző kihaltság: ha elvégzünk egy gondolatkísérletet, és egy ideális várostervet befüvesítünk, mindjárt nem olyan gyászos az elénk táruló kép. Földényi

is említi a növények, az élőlények szinte kínzó hiányát — ugyanakkor az élőlények jelenléte sem garancia az elevenségre, emlékezzünk csak a kötet végén elemzett Kafka-szövegre.

Amikor festményeket elemez, Földényi akkor is a képek kihaltságáról beszél — és a festményeken csakugyan nem látunk embert. A megépült birodalmi városokban azonban valahogy úgy élnek és mozognak az emberek, mint az argentin képzőművész, Horacio Zabala egyszemélyes börtöncella-terveiben: akár ott vannak, akár nem, semmiképpen nem látszanak. A különbség csupán annyi, hogy Zabala estében azért nem, mert az egyszemélyes betonbörtön nem ad rá lehetőséget (kívülről nem lehet belelátni, odabent pedig a rabon kívül senki sem fér el), a birodalmi városokban pedig a város roppant méreteivel jelentéktelenné, szinte láthatatlanná zsugorítja, és ezáltal semmisíti meg a lakóit. Elképzelhetjük ugyan, ahogy Magnyitogorszkban emberek szaladgálnak az utcán, Földényi megemlíti a nürnbergi *Zeppelintribüne* utóéletét, a szétszórt szemetet és az eldobált óvszereket, vagyis az emberi élet nyomait, és elképzelhetjük a Szovjetunióban Bereznyiki városát, amelyet rabok tízezrei építettek — de a nem emberi léptékre szerkesztett geometria csakugyan nyomasztó. Földényi azonos kritériumok alapján vizsgálja ezeket a hatalmas léptékű terveket a francia forradalmi építészek munkáival —, azonban úgy látom, hogy az eleven embereknek szánt városterveket talán mégsem szerencsés például Boullée Newton-síremlékével közös szempontrendszer mentén elemezni, hiszen rendeltetésük szögesen eltér, még akkor is, ha előbbiek elsősorban a kontroll építményei. Mert bár a birodalmi építészet célja az egyén megsemmisítése, Boullée síremléke épp az egyéni teljesítményt emeli nagyra, a hatalmas gömb a kristálytiszta gondolatot jeleníti meg — ráadásul a halál eszméjével jól megfér az épület hűvös kíméletlensége. Felügyeletről ugyanakkor ebben az esetben nincs szó, hiszen nincs kit felügyelni benne.

4. Perspektíva vs. mozgás

Wendy Steiner említi, hogy amikor a reneszánsz idején a festők felfedezték a középpontos perspektívát, egyszersmind hosszú időre eltörölték a képi narrációt.[2] Míg a középkori freskók és táblaképek alkalmasak voltak arra, hogy az idő múlását, ezáltal pedig egymást követő történéseket jelenítsenek meg, a középpontos perspektíva megállásra késztette a nézőt. A középkori festmény *par excellence* helye az épület (templom) belseje, az itt ábrázolt *történetek* pedig azáltal válnak valóságosan is történetté, hogy egy-egy alak (szereplő) ismétlődik rajtuk. Mivel a vizuális narrativitás egyik kritériuma az, hogy az alakokat a festő viszonylag valószerű térbe helyezze, az azonos alak ismétlődését csak az magyarázhatja, hogy feltételezzük: az azonos térben immár különböző időpillanatoknak lehetünk tanúi. Amikor tehát a ravennai San Vitale templomban Ábrahám egyetlen mozaikon kétszer is megjelenik, tudhatjuk, hogy a kép bal és jobb oldalán ábrázolt események között hosszú évek teltek el. És bár az épület tömbjét, formáját egyetlen pillantással is áttekintheti a néző, az épületet díszítő festményciklusok „elbeszéléséhez" végig kell járnia, vagyis a befogadó saját mozgásával is hozzájárul a narráció megteremtéséhez.

Földényi azonban csupa olyan festményt elemez, amely perspektivikusan ábrázolja a teret, ezek a képek pedig, ahogy a 22–27. oldalon kifejti, szerkesztésüknél fogva a néző helyét is kijelölik a kép túloldalán. A néző nem mozog, a képen nincs ismétlődő szereplő, sőt valójában semmiféle szereplő nincsen — ez önmagában elegendő, hogy a festmény, amely Norman Bryson szerint *természeténél fogva* a hiány (az idő hiányának) megtestesítője,[3] képtelenné váljon a narrációra, hisz ahhoz nélkülözhetetlen volna, hogy egymást követő és egymással ok–okozati viszonyban lévő cselekmények sorát lássuk. Ha tehát az eleven halált az időtől való megfosztottsággal rokonítjuk (76), Bryson meghatározása szerint minden festményben jelen kellene lennie, hisz a kép önmagában a hiány hordozója.

Elképzelhető tehát, hogy a képek vitathatatlan kihaltságán túl a melankólia abból fakad, hogy a festő kísérletet sem tesz a narratíva megidézésére. Steiner — Lessing nyomán — termékeny pillanatnak (*pregnant moment*) nevezi azt, amikor a festő egy kivetített pillanat (tetőpont) segítségével érzékelteti a cselekvéssor be nem mutatott előzményeit és következményeit, vagyis úgy idézi meg a vizuális narratívát, hogy közben elismeri: eszközei nem elégségesek hozzá, ezért csak valami időtlen örökkévalóságot mutathat be. Ehhez azonban *aktív* szereplőkre van szükség, akiknek a cselekvései közül kiragadható a legjellegzetesebb. Szereplő nélkül nem idézhető fel a mozgás (illúziója sem), vagyis a szereplő nélküli kép alkalmatlan a narrációra. Szereplő természetesen nem csak ember lehet, ahogyan az ember sem tekinthető minden esetben szereplőnek. Ezt láthatjuk abban a Kafka-szövegben is, amelynek újraírásai Földényit foglalkoztatják. *Az eleven halál tere*inek 72. oldalán a korábbi (1917. január–februárban keletkezett) szövegváltozatot idézi, és azt mondja róla, hogy „a de Chiricóra jellemző metafizikus melankólia" árad belőle:

> Két fiú ült a rakpart kőfalán és kockázott. Az emlékmű lépcsőjén, a kardjával suhintó hős árnyékában újságot olvasott egy férfi. A kútnál egy kislány töltötte meg edényét. Gyümölcsárus hevert a portékája mellett, kibámult a tengerre. Kocsma mélyén, üres ajtó- és ablaknyíláson át két férfit lehetett látni, előttük bor. A kocsmáros elöl ült egy asztalnál és bóbiskolt. A kikötőbe, mintha a víz felett jönne, halászcsónak lebegett be." (Tandori Dezső fordítása, id. Földényi, 72)

A kihaltság, a melankólia okát azonban nem elegendő abban keresni, hogy a szövegtöredékben leírt látvány hasonlít arra a perspektivikus, sok üres térrel komponált képeslapra, amelyet Kafka 1913-ban küldött a testvérének Rivából. Jorge Luis Borges *A költői mesterség* című kötetében említi, hogy bizonyos témák kedveznek a költészetnek: a távolság, az idegenség rendszerint az esztétizált szépséggel kapcsolódik össze. Borges számára ilyen, egyértelműen költői motívum a hold, és ugyancsak költői hatást érhetünk el, ha a saját nyelvi tradícióinkhoz képest idegenszerű szintaxist használunk (például keleti szövegek szó szerinti fordítása esetében). Bizonyos, hogy Borges listájához hozzátehetjük a tengert, a kikötőt, a hajót; az is bizonyos, hogy 21. századi európai kultúránkban a tenger felé bámuló, statikus alakok szinte automatikusan idézik a német romantika, főként Caspar David Friedrich közismert festményeit. Ami a leírásban említett szereplőket és azok tevékenységeit illeti, szinte mind túlmutat önmagán, és egyikről sem mondható el, hogy egyedi, dinamikus cselekvést végezne, olyasvalamit, amitől valami *felé* halad a cselekmény. A kockázó fiúk játszanak, és a játék gadameri értelemben kiszakítja őket a valóságból: nem ők játsszák a játékot, hanem az játssza őket, az esemény elkerülhetetlenül beszippantja, afféle hermeneutikai börtönbe zárja ezt a párost. Nincsenek a valóságban, de mégis ott vannak, a kőfalon ülnek a tenger és a város határán, és olyasmivel foglalatoskodnak, ami félig élet, félig fikció. A hős szobra megidézi a múlt egy darabját, de a fizikai valóság, a szobor, csak árnyéka annak, aki a múlt része; a szobor árnyékában ott az olvasó férfi — vagyis a férfi árnyéka, mert ő is másutt van, a könyvlap túloldalán, hisz olvas. A kislány a kútnál vizet tölt: itt is van meg ott is, arca tükröződik a víz felületén. A gyümölcsárus romantikus gesztussal a tengerre bámul, a kocsmában üres ajtó- és ablaknyíláson át látjuk a borozókat, mintha egy másik valóságban, másik térben lennének, miközben a bor hatására bizonyára fel is tárul majd előttük egy másik valóság. A kocsmáros alszik — ő is odaát van. Vagyis ebben a rövid szövegrészletben nem csak a tér szerkesztésében keresendő a kihaltság oka. A szigorú geometrián túl költői a téma, a szereplők pedig, akik semmiféle viszonyban nincsenek egymással, mindösszesen annyi a közös bennük, hogy ugyanazt az üres városi teret lakják, statikus tevékenységeket végeznek, ráadásként pedig olyanokat, amelyek ablakot nyitnak számukra egy másik világra. Azt gyanítom, ha a képen felsorolt alakokat Riva kikötőjéből egy másik háttér elé tennénk, a leírásuk még mindig elég lenne a kihaltság és a melankólia megidézéséhez. Kétségtelen azonban, hogy geometrikus kikötővel hatásosabb.

5. Az ember és a dolgok

Azt hiszem, *Az eleven halál tere*inek korpusza a már említett gondolat mentén valóban két, jól elkülöníthető részre oszlik, mégpedig arra a két részre, amely a 2015-ös esszét a 2018-as kötettől megkülönbözteti. A képek és a monumentális építészet esetében egyaránt jelen van a tökéletességre törekvés, a szigorú, szabályos geometria. A lépték azonban nagyon más, és ez az elkészült művek természetét is meghatározza. A diktatúrák geometrikus épületeiből vagy a francia forradalmi építészet tervrajzaiból nem csak a szabályosságuk okán „szivárog valami olyasmi, ami kikezd mindent, és halálossá teszi az életet" (88) — ha így volna, a reneszánsz palazzókból is szivárogna —, hanem elsősorban a méretük, embertelen léptékük miatt: mert tervezőjük elhitte, hogy lehetséges az emberfeletti embernek, Magnyitogorszk hőseinek vagy épp a Harmadik Birodalom kiváltságosainak tervezni. El akarta hitetni, hogy ezekben az épületekben óriások laknak, akik nagyobbak, tökéletesebbek, mint mi; egyszóval, akik mellett a mi emberméretű életünk semmissé, jelentéktelenné válik.

A festmények, Francesco di Giorgio Martini vagy de Chirico képei ugyanakkor nem megsemmisítik az embert, hanem az ember nélküli világot mutatják meg. Azt a világot, ahol nincs cselekvés, nincs narráció, nincs idő — ugyanakkor én nem csak a Földényi-féle „eltűnt élet"-et (10), „kozmikus közöny"-t (9) látom bennük. Úgy gondolom, szükségtelen az ember jelenlétét vagy épp jelen nem létét, életét vagy halálát számon kérni ezeken a vásznakon, mert nem elsősorban erről szólnak. Ezek a képek a térről szólnak, a dolgok helyéről, a dolgokhoz képest a néző helyéről; olyan világot mutatnak be, ahol a tárgyak, az épületek remekül megvannak nélkülünk is. Még csak az sem lényeges, hogy valaha volt emberi élet nyomát mutatják be. T. S. Eliot azt írja, „És minden mindig most van. Szavak rugaszkodnak / Megpattannak s néha megtörnek, a teher alatt, / A feszítéstől, megcsúsznak, kisiklanak, tönkremennek, / Pontatlanságba enyésznek, helyükön se maradnak, / Nyugton se maradnak".[4] A kifejezés tehát az, ami a dolgok időtlen nyugalmát megtöri; mintha semmi sem változna, csak a folyamatos kísérletezgetés, hogy valahogy rögzítsük azt a valamit, amiben élünk. Szavakkal, amelyek sokszor nem találnak célba, vonalakkal, amelyeket enyészpontokba csomózunk, hogy garantáltan pontosak legyenek, hogy a dolgok rendjét mutassák.

Mi vagyunk azok, akik azt képzeljük, a rendszerbe, szabályok közé erőltetett valóság jobban megragadható, mint a szabálytalan; és ezek a képek ezt a kínos erőfeszítést engedik láttatni: „minden mindig most van", akkor is, ha megfestem, és akkor is, ha nem, akkor is, ha ott vagyok, és akkor is, ha egyáltalán nem létezem. Jorge Guillén írt egy verset egy karosszékről, az a címe, hogy *Beato sillón* (*Boldog fotel*). Nem történik benne semmi, nincs benne senki, csak egy gazdátlan szempár: nem tudjuk, kié, a szerző azt mondja, „los ojos", „a szem"; nem tudjuk, általánosság-e vagy inkább abszolútum? Ez a szem mindenesetre nem lát (hiszen az az időben történne), hanem *tud,* eleve, régtől fogva, valami folyamatos jelen időben. A ház megerősíti a karosszék jelenlétét, a változatlan pillanat felmagasztalja. Embernek nyoma sincs. „El mundo está bien hecho", vagyis „a világ rendben van", ez mégis a konklúzió. Az embertől függetlenül vagy az ember ellenére, minden elfuserált próbálkozásunk dacára, hogy tökéletesen, szabályosan ragadjuk meg a dolgok megfoghatatlan rendjét.

[2] Wendy Steiner: *Pictorial Narrativity* = Uő: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature,* Chicago–London, University of Chicago Press, 1988, 7–42.

[3] Norman Bryson: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, xvi.

[4] T. S. Eliot: *Burnt Norton I.* = Uő: *Négy kvartett,* ford.: Vas István; elérhető: http://mek.oszk.hu/00300/00378/00378.htm.



MOKLOVSKY Réka

Kifizetődő nyitottság

Ízelítő a 16. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál Nagyjátékfilmes kategóriájának programjából

2019. szeptember 13-a és 21-e között, immár tizenhatodik alkalommal rendezték meg a CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivált. A város egyik legjelentősebb, egyben legkedveltebb fesztiválja az évek múlásával országos és nemzetközi szinten is egyre nagyobb ismertséget és népszerűséget tudhat magáénak mind a filmszakma, mind a filmrajongók körében. Idén olyan kiemelkedő művészek és világsztárok tették tiszteletüket, mint Bille August, Franco Nero és Vanessa Redgrave, George Lazenby, valamint Denis Côté. A nemzetközi versenyprogramban szereplő tizenhat játékfilm ezúttal is a világ filmtermésének legjavából került ki, nem mellesleg mind hazai premier volt; a „Kitekintő szekció"-ban pedig nyolc olyan alkotást mutattak be, amelyek mondhatni már bizonyítottak, készítőik révén kultműveknek számítanak.

Jelen írás naplószerűen, időrendben haladva enged betekintést a Nemzetközi Versenyprogram Nagyjátékfilmes kategóriájának eseményeibe.

Szuvenír

Joanna Hogg rendezése saját fiatalkori élményeit dolgozza fel: a nyolcvanas évek elején, Angliában, az érzékeny és naiv Julie (Honor Swinton Byrne) rendezőnek tanul, s közben destruktív kapcsolatba bonyolódik az őt felkarolni látszó, a külügyminisztériumban dolgozó, drogfüggő Anthonyval (Tom Burke). A mellékszerepben feltűnő Tilda Swintont (Honor Swinton Byrne valós és filmbeli édesanyját) is személyes vonatkozás kapcsolja a filmhez: a rendezővel gyerekkoruk óta barátok. Hogg igyekezett a lehető legpontosabban újrateremteni akkori élethelyzetének körülményeit, a lakásától kezdve a filmiskolai projektjeiig. Swinton Byrne forgatókönyv helyett az ő személyes anyagaiból készült fel, hogy aztán az autentikus alakítás reményében — nem színésznő, ez az első igazi filmszerepe — végig improvizáljon. A *Szuvenír*ben szemtanúi lehetünk egy csendes, visszafogott, de ambiciózus és intelligens nő pályakezdésének, és annak a nehezen érthető és sajnálatos módon nehezen átérezhető folyamatnak, ahogyan egyre jobban beengedi az életébe az erre méltatlan és alkalmatlan Anthonyt. Néhány kedves, törékeny pillanattól eltekintve a kapcsolat útja egyértelműen a rombolás és a pusztítás felé vezet, ahogyan a függősége kivetkőzteti magából ezt a sikerre és megbecsülésre „ítélt", hatalmi pozícióban lévő, a kiváltságosok közé tartozó férfit, aki ahelyett, hogy támogatná Julie-t, egyre szélsőségesebb és aggasztóbb helyzetekbe keveri, visszaél a bizalmával, megingatja az önbecsülését. A nő ragaszkodó és megbocsátó, bár az nem világos, Anthonynak melyik tulajdonsága, jellemvonása, cselekedete tartja a férfi mellett; amit ő lát a kapcsolatukban, az a néző számára kevésbé érhető tetten. A filmet lassú folyása, fásultsága, színpadiassága látszólag nem tette a nézők kedvencévé, szokatlan mozgás volt tapasztalható a teremben, sokan nem várták meg, hová fut ki a történet, noha az egyedin és a konkréton, egy fiatal nő önmegvalósításán és rossz sorsra kárhoztatott szerelmi életén túl olyan általánosabb, a mai napig aktuális témákkal is foglalkozik, mint a művészi autoritás, a függőség és a függővel való együttélés, a migráció, a terrorizmus — mindezek hátteréül pedig az angol elit élete szolgál, minden fényűzésével és elbújtatott sötétségével együtt.

A világítótorony

A nagyjátékfilmes rendezőként való debütálást jelentő, rendkívül markáns *A boszorkány* (2015) után hatalmas érdeklődés övezte Robert Eggers következő projektjét — ebből adódóan, illetve amiatt, hogy a magyar mozikba való eljutásáról nem érkezett hír, *A világítótorony* a CineFest leginkább várt filmjeinek egyike volt. Az amerikai rendező mondhatni saját jól bevált receptjét követte; az 1800-as évek végének tengerrel kapcsolatos kultúrájában elmélyedve, a kutatómunkából nyert feljegyzéseket felhasználva alkotta meg a történetet: egy idősebb (Willem Dafoe) és egy fiatalabb férfi (Robert Pattinson) érkezik New England egyik távoli, aprócska szigetére, hogy ott ellássák a világítótoronnyal kapcsolatos feladatokat — mindeközben elkerülhetetlen szembenézésük nem csupán egymással, hanem önmagukkal, az őket a szigetre elkísérő múltjukkal, démonaikkal és vágyaikkal is. A téma önmagában talán nem tartogatna sok újdonságot, mindenki láthatott már olyan filmet, ami egy világítótoronyban zajló eseményeket, ekképpen a civilizációtól elszakított, a körülményeknek kiszolgáltatott embereket állít a középpontjába, de ahogyan ezt Eggers a nézők elé tárja, az hamisíthatatlanul a kézjegyét hordozza, egyszerre eredeti, újszerű és a filmművészet gyökereihez visszanyúló, a régi dicsőség előtt fejet hajtó.

A világítótorony egy száztíz percen át tartó borzongatóan gyönyörű, őrült utazás; látjuk, ahogyan ez a két egymás számára ismeretlen ember, a tapasztalt öreg és a fiatal újonc idegenkedésből ellenségeskedésbe vált, később bajtársiasságba, majd vissza ellenségeskedésbe. Ezen a talpalatnyi földön, a háborgó tengerrel körülvéve, a magánytól és a kíméletlen időjárási körülményektől sújtva, egymással összezárva, de mindenki mástól elszigetelve kénytelenek együttműködni, társaságot nyújtani a másiknak. Az idő felfüggesztésre kerül, értelmetlen koncepcióvá válik. Eluralkodik a misztikum, utat tör magának a babona, megelevenedik a mitológia. Mindez a modern kor átlagos mozinézőjének szokatlan módon, fekete-fehérben, 35 mm-es filmre felvéve, a speciális képarány következtében nem szélesvásznon, hanem tulajdonképpen egy négyzetben elevenedik meg. Mégis sok szemkápráztató, csillagászati összegekbe kerülő film látványvilága alulmaradna Jarin Blaschke operatőr szuggesztív, hipnotikus képeivel szemben, melyek egyenesen a tudat mélyébe vésődnek. Ehhez társul a tenger morajlásából, a szélből, a sirályok vijjogásából, a ténylegesen hallott és képzelt hajókürtből, az öreg épületből és gépekből származó zajokból összeálló nyomasztó, már-már idegtépő zene. Szándékosan a végére hagytam a fenomenális színészi játékot, amit valószínűleg még azok is készségesen elismernek, akiknek nehezükre esett befogadni a film abszurditását és brutalitását. Dafoe, a tenger bűvöletében élő, azért még a családját

is elhanyagoló, elhagyó, öreg iszákosként kifogástalan; Pattinson minimum méltó párja, de meg merem kockáztatni, hogy még felül is múlja — a favágóból lett világítótorony-őr szerepében végigjárja az emberi érzelmek és indulatok egész skáláját. Egyedüli szereplőkként nagy felelősség hárult rájuk, de gond nélkül viszik a terhet, Dafoe megerősítve, Pattinson — a hatalmas kritikai elismerést hozó *Jólét* (2017) után ismételten — bizonyítva, hogy saját korosztályuk legkiválóbb és legizgalmasabb színészei közé tartoznak. *A világítótorony* bár a közönséget megosztotta, a Zukor Adolf-díj és a FIPRESCI zsűri díjának nyerteseként megkapta a neki kijáró elismerést. Páratlan filmművészeti alkotás, instant klasszikus — számomra a fesztivál legjobbja.

Féltestvérek

A CineFesten korábban már versenyző Damjan Kozole filmje két fiatal nő történetét mutatja be, akik ki nem állhatják egymást, mégis kénytelenek egy lakáson osztozni Ljubjanaban, miután az apa első feleségétől született Irena (Urša Menart) elhagyta a férjét, a második házasságból származó Nezha (Liza Marija Grašič) pedig itt tervezi megkezdeni a mesterképzését. A féltestvérek nem is különbözhetnének jobban; Irena depressziós visszahúzódásának kell összeférnie Nezha impulzív, harcias természetével az együttélés alapjában véve kényes szituációjában, mely drámai összecsapásokat és fanyar humort egyaránt eredményez — hogy a film végére ennek valószínűtlensége ellenére ők ketten a fegyverszünetnél is többet elérjenek: igazi kapcsolatot, olyan összefogást, ami csak két nő, két testvér között lehetséges. A film lemeztelenített képi világgal, realisztikusan ábrázolja a szlovén fiatalok megélhetési, lakhatási nehézségeit, kiemelve a turizmus okozta problémákat, a különböző házasságból született gyerekek közötti feszültséget, azt, hogy ezt miképpen fokozzák–enyhítik a szülők, a szlovén–albán nemzetiségi konfliktusokat, a családon belüli erőszakot, a válást, a mentális problémákat és a gyógyszerfüggőséget. Szereplői hétköznapi emberek, kicsit bogarasak, de szerethetők, élethelyzetei hol nevettetően, hol fájóan ismerősek. Ahogyan a közönségtalálkozón Menart — aki a filmen először forgatókönyvíróként dolgozott, és csak később választották ki Irena szerepére —, megfogalmazta, egy közép-európai könnyedén a sajátjának érezheti a *Féltestvérek* világát.

Kontroll nélkül

A *Kontroll nélkül* a súlyos kérdések és a lehetetlen válaszok filmje. A német forgatókönyvíró-rendező, Nora Fingscheidt kivételes szociális érzékenységéről és empátiájáról tanúskodik a kilencéves Benni (Helena Zengel) története, aki amennyire szerethető, annyira problémás. A hol angyali, hol ördögi kislány képtelen megmaradni állami gondozásban; egyetlen vágya, hogy hazamehessen az édesanyjához (Lisa Hagmeister), aki azonban nem tudja vállalni a felnevelését. Az érzelmi hullámvasút mélypontjai a félelmetes dühkitörések, az agresszió és a zavarodottság legkülönfélébb megmutatkozásai, magaslatai a szabadság, a szeretet, a valahová, valakihez tartozás pillanatai. Egyfelől sallangmentes képet kapunk arról a csodálatra méltó munkáról, amit a szociális munkások, oktatók, nevelők, orvosok végeznek az otthontalan kiskorúak segítése érdekében, másfelől szemlélői vagyunk olyan torokszorító helyzeteknek, mint Bafané (Gabriela Maria Schmeide) összeomlása, amikor szembesülnie kell azzal, hogy az anya ígérete ellenére nem veszi magához Bennit, ő pedig úgy érzi, nem tud többet tenni az érdekében, vagy amikor Micha (Albrecht Schuch) jobb belátása ellenére, a szabályokat többszörösen áthágva, a saját családja és a Benni iránt érzett elköteleződése és szeretete keresztüzébe kerül. Zengelről — fiatal kora ellenére — megállapítható, hogy döbbenetes tehetség; egy fizikailag és érzelmileg egyaránt kihívásokat tartogató filmben magától értetődően ragadja meg a néző figyelmét, hogy aztán végig megtartsa — még jóval azután is, hogy a stáblista legördült. Ehhez adódik, hogy bármennyire is szeretnénk, bármennyire is próbálkozik a rendszer, Benni helyzetére, viselkedésére nincs megoldás. Meglepett, de nagy örömmel töltött el, hogy a nálam második helyen végzett *Kontroll nélkül*nek szavazták meg a közönségdíjat, ezzel bizonyítva, hogy egy nehéz, a lelket megterhelő film, ami egy végtelenül szeretetéhes, kezelhetetlen, sodródó gyerek gondozásának, nevelésének, és legfőképpen szeretetének témakörét boncolgatja, sokaknál célba érhet, kedvenccé válhat.


System Crasher


Tehran: City of Love

Teherán: A szerelem városa

Mina (Forough Ghajabagli), egy szépségklinika túlsúlyos recepciósa, aki nem hajlandó lemondani a jégkrémről és az igaz szerelem reményéről; Hessam (Amir Hessam Bakhtiari), aki edzőként dolgozik, ám színészi ambíciókat dédelget; és Vahid (Mehdi Saki), a gyászszertartásokról menyegzőkre átnyergelő énekes a főhősei ennek a mozaikként kirajzolódó történetnek. Mindhárman magányosak, vágynak a kapcsolatra, intimitásra, szeretetre. Sokáig úgy tűnik, erre nem sok az esélyük, majd fordul a szerencséjük: mindhármuk életében feltűnik valaki, akihez közel kerülnek. A *Teherán: A szerelem városa* olyan kultúrkör-

ben játszódik, amit a mai napig meglehetősen szigorú szabályok kötnek, ezért is örvendetes az a progresszivitás, amivel szembe megy a sztereotípiákkal — például az egykori testépítő bajnok egy férfi iránt gyúl szerelemre, és ezt a vonzalmat a rendező ugyanúgy illusztrálja, mint a heteroszexuálisat. A felszínen, az európai néző számára egzotikus helyszínen, nyelven, kultúrán túlmutat az univerzális üzenet, a mindenkori emberi, és ez az, amitől a film igazán működik. Empatikusan ábrázolja a csetlés-botlást, az őrültségeket és az áldozatokat, amik a szerelem velejárói; talán ez a végig jelenlévő humor vezet arra, hogy a romantikus filmekre jellemző boldog befejezésre számítsunk, hogy aztán úgy járjunk, mint a szereplők, akik kitárták a szívüket, csakhogy összetörjék azt. Azonban nem maradunk vigasz nélkül: a záró képsorokban a különálló, csak közvetetten érintkező történetszálak összefutnak, ahogyan Mina, Hessam és Vahid egy buszon utaznak, a néző eszébe juttatva, hogy valójában még akkor sincs egyedül, amikor a legmagányosabbnak érzi magát. A Nemzetközi Ökumenikus Zsűri Ali Jaberansari rendezését ítélte a legjobbnak.

***Mr. Jones* — Kitekintő**

A 2012-es CineFest életműdíjasa, Agnieszka Holland idén egy igaz történettel, a szovjet rendszer elnyomását, azon belül az ukrán nép kiéheztetését bemutató *Mr. Jones*szal tért vissza. A lengyel rendező hőstörténete az elkötelezett walesi újságíró, Gareth Jones (James Norton) igazságkeresésén keresztül tárja fel a történelemnek azt a sötét fejezetét, amit holodomor néven ismerünk — mindez az *Állatfarm* születésének keretébe ágyazva, George Orwell (Joseph Mawle) narrálásával. A három részre osztható cselekmény — a Szovjetunióba vezető göröngyös út, a valós ukrán helyzet felderítése és a Londonba való visszatérést követően az igazság küzdelmes nyilvánosságra hozatala és elfogadtatása — legerősebb, leghatásosabb szakasza az, amikor a címszereplő tanúja lesz az elképzelhetetlennek, a saját bőrén tapasztalja meg, hogy min mennek keresztül emberek milliói Sztálin ötéves terve, a Szovjetunió rohamos gazdasági fejlődésének elérése miatt. A *Mr. Jones* hagyományos filmnek mondható, nem hiányoznak belőle a műfaj kötelező figurái és történetszálai — például



a szerelmi megperzselődés, vagy a nagyra becsült kolléga (Peter Sarsgaard) lelepleződése —, amik jól bejáratottá teszik, ám kétségtelen, hogy a témája, és az azt megközelítő művészi érzékenység miatt is fontos alkotás. Nem engedi, hogy megfeledkezzünk arról, hogy az élet írja a leghajmeresztőbb borzalmakat, és azt az üzenetet hordozza, hogy szerencsére még a legsötétebb időkben is vannak olyan megalkuvást nem ismerő, bátor emberek, mint Gareth Jones, aki nem csupán a karrierjét, hanem az életét is kockára tette azért, hogy felfedje Sztálin Szovjetuniójának igazi arcát.

Saint Frances

Ha nőként olyan filmet keresünk, ami a mi életünkről, dilemmáinkról szól, amit nézve magunkra ismerhetünk, nevethetünk és sírhatunk, a *Saint Frances* pontosan nekünk való. Ugyanakkor férfiaknak is ajánlott darab, ha szeretnének belelátni a másik nem fejébe-lelkébe. Alex Thompson Kelly O'Sullivan forgatókönyvéből és főszereplésével rendezett filmje a harmincnégy éves Bridgetről szól, aki bár nem igazán kedveli a gyerekeket, felszolgálói állását hátrahagyva dadusa lesz a hatéves Francesnek (Ramona Edith Williams), miközben próbál navigálni az életben, rájönni, hogy mit is szeretne, például attól a fiatalabb sráctól (Max Lipchitz), akivel összejön, és akitől hamarosan teherbe esik. A *Saint Frances* végtelenül kedves, bájos; humoros könnyedséggel prezentálja napjaink olyan heves vitákat szító témáit, mint az egyedülálló, gyermektelen nőkre gyakorolt társadalmi nyomás, az abortusz, az azonos neműek házassága és gyermekvállalása, a szülés utáni depresszió és a nyilvános szoptatás. Minden egyes szereplő hús-vér figura, aki valós élethelyzetekkel és problémákkal néz szembe. A film egyik szépsége, hogy akárhányszor a nők vitába keverednek, megpróbálják rendezni az ellentéteiket, vagyis példát állít: így is lehet csinálni. Lehet egymást építeni a másik lehúzása helyett, megértésre törekedni, kompromisszumot kötni, még akkor is, ha különbözünk és nem értünk egyet. Hitelességét az adja, hogy nem fél őszinte hangot megütni, hátat fordít a tabuknak — például folyamatosan visszatérő elem a menstruáció —, de nem ítélkezik, nem kihirdet. Nálam a dobogó harmadik fokára a *Saint Frances* került fel.

Gully Boy

Zoya Akhtarnak, a sikeres és közkedvelt bollywoodi rendezőnek köszönhetjük a versenyprogram legszínesebb és legpörgősebb filmjét — amit azóta India a legjobb nemzetközi filmnek járó Oscar-díjért folyó versenyre nevezett. A két és fél órás *Gully Boy* egy percre sem ül le: elkalauzol minket Mumbai szegényebb negyedéből az elit hihetetlen gazdagságába, beavat a lázadást, kitörést, önkifejezést jelentő rap világába, végigkíséri az egyetemista Murad Ahmed (Ranveer Singh) Gully Boy-já alakulását, aki azért, hogy az álmát megvalósítsa és művésszé váljon, veszélybe sodorja a jövőjét, biztos megélhetését, dacol a hagyománnyal, a családi és társadalmi elvárásokkal, vagyis mindazzal, amit eszerint a kultúra szerint sors névvel illethetnénk. A generációk közötti szakadék, az osztálykülönbségek és a fiatalkori bűnözés éppúgy megjelenik, mint a rendszer igazságtalansága, a nők egyenjogúsága, a Nyugat és India kapcsolata. Akhtar friss és hiteles képet fest az országról, a gyengeségeket, hibákat és az erősségeket, erényeket is kendőzetlenül megmutatja, mindeközben pedig szórakoztat, valósággal elkápráztat azzal az életteliséggel, amivel az indiai rap szubkultúráját elénk tárja; vagyis képes a mondanivaló és a vibráló, lüktető, videóklip-szerű látvány erejét egyesíteni — ahhoz hasonlóan, ahogyan a rap hozzáférhetően, érthető formában közli a kőkemény igazságot. Bár maga a felnövés- vagy sikertörténet nem újdonság, elkerülhetetlenül eszünkbe jut például a *Gettómilliomos* (2008), amit látunk, az mégis egyedi, és méltán tart igényt a figyelmünkre. Ritka az a pozitivitás és életigenlés, ami a filmből a befogadó felé árad. Ahogyan ritkák az olyan karakterek is, mint MC Sher (Siddhant Chaturvedi), a népszerű rapper, aki ahelyett, hogy rivalizálna Muraddal, a tehetségét felfedezve a mentora lesz, és önzetlenül a háttérbe vonul, amikor egy versenyen ő nem kerül be a döntőbe, de Murad igen. Safeena (Alia Bhatt), Murad gyerekkori szerelme is emlékezetes, akit bár a szülei szeretnének a megfelelő férfi oldalán látni, támogatják, hogy tanuljon — nem másnak, mint orvosnak. A film megengedi neki, hogy ne csak szép, hanem okos is legyen, ráadásul nem gyámoltalan, nem egy törékeny virágszál, aki arra vár, hogy a dolgok neki kedvezően alakuljanak, hanem a saját sorsának kovácsa lesz. Sem ő, sem egy másik fontos nőalak, Murad édesanyja (Amruta Subhash), aki megelégelve a megaláztatásokat, elhagyja a férjét és új életet kezd, nem a köztudatban rögzült klisét testesíti meg — mindketten igazi modern indiai nők.

Akik maradtak

Tóth Barnabás nevét a 2018-as rövidfilm, a *Susotázs* ismertette meg a szélesebb közönséggel. Az *Akik maradtak* — F. Várkonyi Zsuzsa *Férfiidők lányregénye* című művének adaptációja — az épp kialakuló Rákosi-diktatúrába kalauzolja a nézőt. Miután a családja „elment", az értelmileg korát meghaladó, de testileg még mindig gyermek Klára (Szőke Abigél) a nagynénjéhez kerül, majd hamarosan, igen szokatlan körülmények között, a negyvenes éveiben járó, nőgyógyászként dolgozó, a feleségét és gyerekeit szintén a háborúban elvesztő Aladár (Hajduk Károly) veszi gondozásába. A film kettejük összekapaszkodását, veszteségük feldolgozását és az újra megtalált életigenlést, szeretetet, a boldogság reményét mutatja be. A díszletek, kellékek, kosztümök sterilségét, az általuk elénk tárt életképek mesterkéltségét a két főszereplő kifejező játéka ellensúlyozza. A lobbanékony, érzelmeit kimutató, néha gyerekesen, máskor nagyon is éretten, felnőtt nőként viselkedő Klára tökéletes ellenpontja az őt szomorú gyengédséggel óvó „Aldónak". Ami csalódásra adhat okot, hogy a film az elejétől kezdve mintha afelé haladna, hogy ezt az apa–lánya-szerű kapcsolatot, Klára és Aldó egymáshoz húzását, a



kettejük közötti intimitást átváltsa férfi–nő-kapcsolatba, kibontakozó szerelembe, de amikor elérkezhetne ez a pont, mégsem teszi meg, az érzelmi csúcs így kihasználatlannak érződik, nem sokkal később pedig véget ér a film — azt sugallva, hogy itt valóban többről volt szó. Hasonlóan bátortalanul kivitelezettnek, tét nélkülinek érződik a viszonyukat rossz szemmel néző tanárnő (Varga Veronika) és a párthoz csatlakozott, információgyűjtésre felszólított kolléga (Lukáts Andor), akiknek a képében megjelenik a külvilágból érkező fenyegetés, hiszen az, ahogy jött, úgy el is tűnik. Magyarország az *Akik maradtak*ot küldte versenybe a legjobb nemzetközi filmnek járó Oscar-díjért — az, hogy sikerül-e felkerülnie az Akadémia rövidlistájára, ezzel tényleges jelölést kiérdemelve, januárban derül ki; annak mindenesetre már örülhettünk, hogy a tévéfilmnek szánt alkotás eljutott a mozikba is.

Téli menedék

A Veronika Franz – Severin Fiala osztrák rendezőpáros a 2015-ben versenyző *Jó éjt, anyu!* című művészhorrorukhoz hasonló alapszituációt használnak, itt is két gyerek marad egyedül egy nővel egy elzárt helyen. A *Téli menedék*ben Richard (Richard Armitage) és Grace (Riley Keough) házasodni készülnek, aminek a férfi előző házasságából született gyermekei nem örülnek. Azzal a céllal, hogy Aiden (Jaeden Martell) és Mia (Lia McHugh) megszokja Grace-t mint a családjuk tagját, az ünnepekre egy mindentől félreeső faházba utaznak. Richardnak dolgoznia kell, ezért hamar magukra hagyja őket, és visszatér a városba. Ezután egyik nap arra ébrednek, hogy minden eltűnt a házból, személyes tárgyaiktól kezdve a karácsonyi dekorációig, nem működik a fűtés, nincs víz, áram, a hűtő üres. A jelenségre nincs magyarázat, segítséget nem tudnak kérni. A kezdetektől egyértelműen törékenynek látszó Grace próbál megbirkózni a felelősséggel, törekszik megtalálni a hangot a tőle idegenkedő gyerekekkel, de kezdi elveszíteni az irányítást, ahogyan a volt feleség (Alicia Silverstone) ereklyékkel teli házában a tragikus múlt visszakúszik az életébe. Ugyanis hamar megtudjuk, hogy Grace apja egy vallási szekta vezetője volt, s gyerekként egyedül ő élte túl tömeges öngyilkosságukat. A *Téli menedék* lassan bontakozik ki, de ez nem jelenti azt, hogy nem tartogat sokkoló fordulatokat. Bár műfaja szerint horror, nem a véres képek révén hat, a

zsigerek helyett a lelket kavarja fel. A filmet befogadni akaró, ahhoz türelemmel forduló nézők jutalma a nyomasztó atmoszférán, a letisztultságukban hátborzongató képeken túl egy fiatal nő története, aki még évekkel később is traumájának fogságában él, küzd a túlélők bűntudatával, és igyekszik lerázni magáról a neveltetését, mániákus apja tanításait bűnről és megtisztulásról. Keough a tőle megszokott természetességet hozza, megrázó erővel alakítja a múlt- és jelenbeli családi életével harcban álló, megfelelni akaró, labilis Grace-t. A film ügyesen használja ki az elszigeteltségben és a családi feszültségben, mi több, az ártatlanban és a szentségesben rejtőző félelmetest, miközben a „gonosz mostoha” örök toposzán is csavar egyet, és új nézőpontból közelít a vallási fanatizmus igenis valós horrorjához.

Zárásként elmondható, hogy Magyarország legnívósabb filmművészeti fesztiválja idén sem okozott csalódást: rendkívül sokszínű filmes és kísérő programmal örvendeztette meg az ellátogató szakmabelieket és az érdeklődő közönséget — az utóbbi száma alighanem rekordot döntött, szinte minden vetítés telt házzal zajlott, ami azt sejteti, hogy a fesztivál előbb-utóbb kinövi az otthont adó Művészetek Házát. A versenyfilmek kategóriájában nem volt két egyforma, de még hasonló mű sem. Már csak műfajukat tekintve is széles volt a választék: a zenés filmtől kezdve a drámán át a horrorig. A korábbról már ismert és kedvelt művészek mellett újak is bemutatkoztak; több tehetséggel valószínűleg itt találkoztunk először, hogy aztán a jövőben kíváncsian kövessük nyomon a pályafutásukat. A 16. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál ismételten emlékeztetőül szolgált, hogy miért is érdemes moziba járni, mit jelent a nagybetűs filmélmény, és hogy a nyitottság többnyire kifizetődő, ajánlatos tehát fejleszteni a befogadóképességünket, tágítani a határainkat, és megnézni olyasmiket is, amiket máskor nem feltétlenül választanánk, hiszen nagyszerű, emlékezetes alkotások nem csak jól ismert hollywoodi készítők kezei közül kerülnek ki.

Viszlát jövőre!

FLEABAG



Phoebe Waller-Bridge a Fleabag *című sorozatban*

A kapcsolódás elvi lehetősége

RÉZ Anna

(*Fleabag*, angol TV-sorozat — 1. évad, 2016; 2. évad, 2019)

Mióta véget ért a *Fleabag* című BBC-sorozat második évada, Phoebe Waller-Bridge-hez, a sorozat rendezőjéhez, forgatókönyvírójához és főszereplőjéhez mintha *epiteton ornans*ként ragadt volna hozzá a „tehetséges" jelző (persze nem egyszerűen, hanem „nevetségesen" vagy épp „észbontóan" tehetséges, a népszerű angolszász portálok megfogalmazásában).[2] Míg a 2016-ban készült, Waller-Bridge azonos című monodrámájából adaptált első évad pozitív kritikai fogadtatást kapott, és nem túl népes, de annál elkötelezettebb rajongótábort szerzett, addig a második évad a 2019-es év egyik legkiemelkedőbb televíziós történésévé vált: vígjáték kategóriában Waller-Bridge a számára elérhető *összes* Emmy-díjat bezsebelte (legjobb sorozat, legjobb forgatókönyv, legjobb rendezés, legjobb női szereplő).

Megérdemelten: Waller-Bridge létrehozott egy nagyon takarékos formai keretet, amelynek segítségével elbeszélhetővé váltak az emberi létezésnek és a személyközi kapcsolatoknak olyan paradoxonjai és mélységei, amelyek jóval túlmutatnak a legtöbb újgenerációs tévésorozat horizontján. Ennek a formai keretnek a legfontosabb sajátossága a „félre" technikája: főhősnőnk állandó párbeszédet folytat a kamerával; narrál, ellenpontoz és főként viccel. A továbbiakban elsősorban ennek a narrációs eszköznek a sorozatbéli használatát fogom elemezni: azt, hogyan járul hozzá a *félre* a sorozat fő témáinak — szégyen, magány, szeretet és szerethetőség, az emberi kapcsolódás lehetősége, kontroll és kontrollvesztés — kibontásához.[3]

Az első évad első epizódja egyetlen, majd' háromperces, hadaró monológgal kezdődik, amelyet főhősünk a nézőkhöz címez, miközben épp anális szexet folytat egy számára majdhogynem ismeretlen férfival. Az epizód hátralévő része következetesen végigjárja a sorozat nem túl nagy méretű univerzumát: adott egy harminc körüli, jobbára egyedülálló nő Londonban (akinek a neve mindvégig nem derül ki); egy szórakoztatóan, mégis elkeserítően diszfunkcionális család; éppen felszedett vagy éppen kereket oldó férfiak; egy tönk szélén álló kávézó; egy halott anya és a legjobb barátnő, Boo, aki nemrég tisztázatlan (legalábbis az évad végéig tisztázatlan) körülmények között öngyilkosságot követett el.

A felütés ehhez a már-már konvencionálisnak tűnő szingli-kerethez képest öncélú keménykedésnek vagy provokációnak tűnhet. De nem az: az első három perc tökéletesen megelőlegezi a teljes évad tematikáját, és ami ennél is fontosabb: a *mi* funkciónkat Fleabag életében. Az intim és kiszolgáltatott helyzet és a szellemes, szenvtelen, a néző elismerését elnyerni kívánó narrálás közti kontrasztban pontosan visszaköszön Fleabag élethelyzete: a jelen-nem-levés, a tetszeni vágyás, a védekező távolságtartás és a szégyen. Ez utóbbi lehetne egy szóban összefoglalva a *Fleabag* első évadjának vezérmotívuma:[4] főhősünk szenvedélyesen rohan elébe minden sértő, megalázó és szégyenteljes helyzetnek, hogy aztán ezeket sorban elüsse egy tréfával — felénk. Kezdve a mostohaanyja szobrának elcsenésével — ami aztán két évadon keresztül számtalan komikumforrás és még több kínos számonkérés forrása lesz —, a számára is tökéletesen méltatlan férfiakkal való szexen és a nekik való meghunyászkodáson át a családtagjaival való konfliktusaiig, amelyek egytől egyig valamifajta érzelmi elutasítással, árulással érnek véget, az évad könyörtelen alaposságával járja végig mindazokat az élethelyzeteket, amelyektől az ember lánya mocskosnak, értéktelennek, szeretetre érdemtelennek és tökéletesen magányosnak érzi magát.

A *félre* szerepe az évad folyamán többrétű. Hagyományosan a *félre* mint metaleptikus narrációs eljárás fő funkciója abban áll, hogy egyértelművé tegye a hős szándékait, terveit, érzéseit, illetve megosszon olyan információkat, amelyek a színpadi helyzetben valami miatt nem válhatnak transzparenssé: vagy azért, mert a szereplőt nem engedik szóhoz jutni, vagy azért, mert az a célja, hogy manipulálja a többi szereplőt.[5] Ebből következően a *félre* szinte mindig valamiféle cinkos alku, privát megállapodás a karakter és a néző között: mi vagyunk az egyetlenek, akiket a karakter megtisztel a bizalmával.

Mindez többé-kevésbé a *Fleabag* esetében is igaz: a főhős nekünk mondja el a legszaftosabb pletykákat és háttérinfókat a többi szereplőről; nekünk számol be hátsó szándékairól; és nekünk grimaszol, amikor „a helyzetben" mosolyognia kell. Ha azonban azt gondolnánk, hogy a *félre* segítségével valóban bepillantást nyerhetünk ennek az öngyűlölő, bizonytalan, impulzív figurának a belső életébe, akkor nagyot tévedünk. Fleabag csak annyira enged közel magához, amennyire *saját magát* közel engedi magához: mi ugyanannyira nem látjuk a fájdalmát és a kétségbeesését, amilyen keményen ő próbálkozik, hogy maga elől is elleplezze ezt a fájdalmat és kétségbeesést.

Mi több: a *félre* funkciója *pontosan az*, hogy Fleabagnek *ne* kelljen szembenéznie azzal a mélységes hiánnyal és szégyennel,

[1] Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazon kedves ismerőseimnek és barátaimnak, akik türelmesen tűrték, hogy a *Fleabag* kibeszélésének apropóján pszichoterápiás gyakorlatokat végezzek rajtuk. Kovács Krisztinek pedig még külön azt is, hogy felhívta a figyelmemet néhány nagyon fontos szempontra, amelyek különben kimaradtak volna az elemzésből.

[2] A továbbiakban — komoly önuralmat gyakorolva — nem fogom feltenni a kérdést, hogy vajon egy férfialkotó hasonló kaliberű teljesítményénél fontosnak tartanánk-e kiemelni, hogy az illető tehetséges. Hasonlóképp nem szólnék hozzá ahhoz a kérdéshez sem, amely erősen megosztotta a *Guardian* olvasóit, hogy tudniillik kötelessége-e Phoebe Waller-Bridge-nek számot vetni mindazokkal a társadalmi privilégiumaival, amelyek segítségével olyan tehetségessé válhatott, amilyen.

[3] Bár ez az elemzési szempont elég értelemszerűen adódik, mégis érdemes megjegyezni, hogy Waller-Bridge számos nyilatkozatában kitért rá: a sorozat készítésénél kulcsfontosságúnak tartotta a „kamera" és a főhős kapcsolatát és annak koherenciáját. Például itt: Rebecca Ford: *'Fleabag' Creator-Star Phoebe Waller-Bridge on Hot Priest and a Possible Season 3: „I Feel Like It's Done"*, The Hollywood Reporter, 2019. 08. 16.; elérhető: https://www.hollywoodreporter.com/news/fleabag-star-phoebe-waller-bridge-shows-alleged-final-season-i-feel-like-done-1229270.

[4] Erre — mármint az öngyűlölet és a szégyen kettősségére — utal maga a sorozat és az alapjául szolgáló dráma címe is. A „fleabag" szó szerint nagyjából annyit tesz: bolhafészek, de feltehetőleg a „szarzsák" pontosabb (bár nehezen értékesíthető) fordítás lenne.

[5] Ez utóbbi történik a *House of Cards*ban, amely szintén nem a *félre* technikájától függetlenül vált a Netflix első átütően sikeres sorozatává. A *House of Cards félre*-technikájáról ld. Mario Klarer: *Putting television 'aside': novel narration in* House of Cards, New Review of Film and Television Studies, 12/2, 203–220.

amellyel küzd. A félre egyszerre teremt lehetőséget arra, hogy Fleabag kívülálló maradhasson olyan helyzetekben, amelyek a legmélyebb bevonódását igényelnék, és hogy elleplezze a kívülállásban megnyilvánuló magányt. Fleabagnek azért kell egy cinkostárs, hogy ne maradhasson egyedül a saját érzéseivel, és hogy vicces anekdotákká vagy csínytevésekké formálhassa át azokat a fájdalmas és megalázó helyzeteket, amelyeken keresztülmegy. Nézőként pedig valóban cinkossá válunk: a félre számunkra elsősorban arra lehetőség, hogy a szekunder szégyen újabb és újabb hullámai helyett Fleabaggel együtt kiröhögjük a szégyenét (és vele együtt a mi hasonló szégyeneinket). A *félre* mind a néző, mind a fiktív főhős számára fájdalomcsillapító hatású.[6]

A korlátozott bizalmasságnak ez a törékeny egyensúlya törik meg az évad utolsó epizódjában, amikor a főhős (meglehetősen ügyetlen) titkolózása ellenére a néző számára is kiderül a szégyen és öngyűlölet fő forrása: Boo azért követett el öngyilkosságot, mert a szerelme megcsalta — Fleabaggel. Ezt a közelséget pedig már nem bírja el a kamera és a főhős viszonya: Fleabag űzött vadként menekül a kamera (szemrehányó) tekintete elől, az évad utolsó perceiben pedig már csak eltűri a kamera közelségét, de nem kommunikál „kifelé". Megtörténik az elkerülhetetlen szembenézés saját magával, de ebben már nem engedi, hogy partnerei legyünk. Ez az első alkalom, amikor Waller-Bridge egyértelműen felmutatja a félrében rejlő ontológiai határátlépést a diegetikus és az extradiegetikus szint (tehát a fiktív történetszál és a fikción kívül létező „valóság") között — mint látni fogjuk, a második évad ugyanezt a gesztust ismétli meg, csak eltérő tartalommal.

A második évad a történet szerint egy évvel később veszi fel a fonalat, és egy sokkal higgadtabb és összeszedettebb főhőssel indít. A kávézó kitűnően megy; Fleabag önkéntes cölibátusba vonult, hogy elkerülje a további értelmetlen és méltatlan kalandokat; és az évad nyitányában elkezdődik az apjával és a nővérével való viszonyának rendezése is. A *félrék* is ráérősebbé váltak; a második évadban csak egyszer tér vissza — egyértelmű utalásképpen — az a túlhajtott, hadaró beszédmód, amely a legelső szexmonológot, és általában az első évadot jellemezte. Ennek fényében meglepő, hogy az évad egy olyan fordulattal indít, amely még fleabagi léptékkel mérve is meredek: hősnőnk beleszeret egy katolikus papba.

A *Fleabag* második évadjának műsoridejét nagyrészt a Fleabag és a pap (az ő neve sem derül ki) közötti románc története tölti ki, a tétje elsősorban mégsem a szerelmi boldogság, hanem az emberi kapcsolódás elvi lehetősége. A kocsisként káromkodó, gin-tonikozó pap figurája, aki valami nagyon szeretetteljes, közvetlen és természetes módon kapcsolódik Istenhez (és akit, újabb csavarként, a Nagy-Britanniában melegaktivistaként is jól ismert Andrew Scott alakít), nyilvánvalóan nem realisztikus figura. Sokkal inkább egy konstrukció vagy gondolatkísérlet: az egyetlen elgondolható lény a földkerekségen, aki meg tudja váltani Fleabaget attól a kozmikus magánytól, amelyben él.

Amint az az eddigiekből is kiderülhetett, a második évad nagyon tudatosan játszik rá a szent és a profán, a testi és a spirituális létezés kettősségére. Időnként kifejezetten szentségsértő gesztusokat tesz — gondoljunk csak a negyedik rész emlékezetes gyóntatójelenetének „Térdelj!" felszólítására, amely egyidejűleg utal, az adott helyzetben tökéletesen adekvát módon, a bűnbocsánat és a szexuális dominancia jelentésrétegeire —, furcsa módon mégsem tiszteletlen vagy rebellis. Egy pillanatra sem enged elfeledkeznünk a kapcsolat testi oldaláról: Waller-Bridge professzionálisan építi fel a kettejük közti szexuális feszültséget, de a szexnek — ahogy ez már csak lenni szokott — önmagán túlmutató jelentősége van.

A *Fleabag* rendszeresen reflektál arra, hogyan függ össze a nők önértékelése a szexuális vonzerejükkel. A legszisztematikusabb (már-már didaktikus) kifejtését a témának az első évad záróepizódjában találjuk, ahol Fleabag a következő monológot zúdítja banki hitelügyintézőjére: „És időnként úgy érzem, hogy a testem, itt és most, ebben a formában az egyetlen dolog, ami még megmaradt számomra. És amikor majd megöregszik, és már nem lesz basznivaló, akár meg is ölhetem. És mintha az égvilágon semmi nem lehetne rosszabb annál, mint hogy valaki nem akar megdugni. […] Ezt egy kicsit talán mindenki érzi, csak nem beszélnek róla. Vagy tényleg kibaszottul egyedül vagyok a világon, de az kurvára nem lenne vicces."[7] Fleabag önértékelése — mint megannyi fiatal nőé a nyugati társadalmakban — alapvetően ki van szolgáltatva annak, hogy a férfiak mennyire találják „baszhatónak". Pontosan ezért — ahogy ezt egy másik monológjában ki is fejti — a szexben nem a férfit és nem is az aktussal járó élvezetet kívánja meg, hanem annak a tényét, hogy valaki más *őt* kívánja — és ezáltal visszaigazolja, hogy értékes. Ilyen feltételek mellett nem meglepő, ha Fleabag számára a pappal való viszony elsődleges tétje a szexuális hódítás.

Ráadásul egy katolikus pap esetében a viszony maga óriási áldozathozatal. A pap többször nyilvánvalóvá teszi, hogy a kísértés, amelybe Fleabag beleviszi, jó eséllyel tönkre teheti az egész életét — nem az intézményes szankciók miatt, hanem azért, mert spirituálisan alkalmatlanná válhat választott hivatása betöltésére. És talán pontosan ez az az áldozat, amelyre Fleabag vágyik (és ezzel a vággyal, lássuk be, nem nehéz azonosulni): hogy valaki annyira szeresse és annyira vágyjon rá, hogy ezért hajlandó legyen kockára tenni mindazt, ami a lényében saját maga számára a legfontosabb.

A helyzetet tovább bonyolítandó: a pap olyan férfifigura, aki — legalábbis spirituális értelemben — Fleabag fölött áll. Látszólag nagyon e világi lény, aki minden jel szerint mégis direkt összeköttetésben áll nem e világi hatalmakkal. Pusztán státusából fakadóan is olyasvalaki, akihez útmutatásért fordul az ember; olyasvalaki — és ezzel eljutunk a *Fleabag* egy másik

[6] Mindez arra is választ ad, hogy a *Fleabag* miért ennyire (időnként, ha lehet ilyet mondani, már-már túlságosan) vicces. A szellemesség a *Fleabag*ben élethalál kérdés: ha nincs egy megfelelően ütős *bon mot* a főhős tarsolyában, akkor semmi nem ment meg minket attól, hogy szembenézzünk a helyzetben rejlő fájdalommal és szégyennel.

[7] Az eredeti monológ a „fucking" szó halmozására és többértelműségére épül, ezt sajnos a fordításban nem tudtam visszaadni.



Phoebe Waller-Bridge a Fleabag *című sorozatban*

központi témájáig —, akinek a kezébe lehet adni az irányítást anélkül, hogy attól kéne félnünk, hogy visszaél vele.

Mindezek fényében talán jobban érthető a második évad leglátványosabb narratív csavarja. A harmadik epizód végén, amikor Fleabag — immár többé-kevésbé rutinszerűen — rátör a papra, és épp egy bizalmas beszélgetésből (szokás szerint arról, hogy miért nem feküdhetnek le egymással) fordul a kamera felé, a pap megkérdezi, hogy „hová tűnt". Amikor erre Fleabag, elképedéssel az arcán újra kifordul a nézők felé, a pap újra rámutat: „Igen, oda, erről beszélek". Innentől kezdve Fleabag nem „félrézhet" a pap jelenlétében anélkül, hogy az szóvá ne tenné — amikor pedig végül, méltó körülmények között, *mégis* lefekszenek egymással, Fleabag egy határozott mozdulattal elfordítja a kamerát az intim jelenetről, az ezt követő utolsó epizódban pedig csak beszédes pillantásokat és grimaszokat küld a kamera felé, de ritkán szól hozzá.

Ezt a nyílt ontológiai határátlépést többféleképpen értelmezhetjük. Magától értetődően adódik a romantikus értelmezés: Fleabag végre talált egy férfit, aki *valóban* látja őt. És ez persze igaz — de csak egy része az igazságnak. Fleabag és a pap szerelmi történetét, ahogy korábban erre már utaltam, érdemes egy tágabb allegóriaként értelmezni; vagy mint művészi választ az emberi lét egyik legfeszítőbb egzisztenciális kérdésére: létrejöhet-e valódi kapcsolódás ember és ember között; olyan kapcsolódás, amely révén feloldható az egyén alapvető egzisztenciális különállása és magánya? Van-e út „lélektől lélekig", és ha igen, hogyan lehet rajta végigmenni?

Olyan kérdés ez, amelyre talán nincs ember, aki ne akarna igenlő választ adni. A *Fleabag* második évadjának kitörő sikere talán részben annak tudható be, hogy maga is affirmatív választ ad erre a kérdésre — bár rengeteg megszorítással. Az ugyanis nem elég, hogy a másik „lát" minket (ami talán csak a különösen jó spirituális összeköttetésekkel rendelkezőknek sikerülhet) —, nekünk is hagynunk kell, hogy lássanak. A pap nem egyszerűen észreveszi Fleabag „eltűnéseit" — számonkéri őket. A pap, akit nem zavar sem Fleabag ateizmusa, sem promiszkuus életmódja, azt nem tudja elfogadni, ha a nő *nincs jelen*.[8] Fleabag pedig — hasonlóan az első évad zárójeleneteihez — először menekülni kezd ettől a közelségtől és a benne rejlő kihívástól.

A belső narrálás, a grimaszolás, az elviccelés — ha elvonatkoztatunk a konkrét narratív helyzettől, akkor világossá válik, mennyire ismerősek mindezek a megküzdési stratégiák a legtöbbünk számára. Fleabag jó okkal retteg attól, hogy teljes lényével jelen legyen: ez ugyanis olyan radikális kiszolgáltatottság, amely nemcsak a valódi kapcsolódás, de legalább annyira a teljes és megmásíthatatlan elutasítás lehetőségét is magában hordozza.

Ahogy Fleabag a második évad folyamán szépen, lassan, komótosan meglazítja a kapcsolatot a biztonságos menekülést nyújtó kameraszemmel, úgy áll bele egyre bátrabban a saját életébe. Ennek a folyamatnak emlékezetes lezárása a sorozat zárójelenete. Miután a pap kölcsönös szerelmi vallomások előtt és után szakít Fleabaggel, ő ottmarad egy buszmegállóban, egy vélhetőleg soha oda nem érő éjszakai buszra várva. Egy darabig várakozik, majd feláll, és elindul — a kamera pedig, ahogy végig a sorozat hasonló jeleneteiben, engedelmesen elindul utána. Ekkor Fleabag megfordul, és megrázza a fejét; a jelentése: „innentől te már nem jössz tovább". Ő tovább sétál, és lassan eltűnik a kivilágított utcán (egyszer még sután visszaint) — mi, nézők pedig a buszmegállóból nézünk utána.

Ez a — sorozatok világában kivételesen radikális — búcsú a kamerától és ezáltal a közönségtől egyszerre végtelenül szívderítő, mégis szívszorongató lezárás. Szívderítő, amennyiben Fleabagnek nincs többé szüksége ránk. Az első évad mély és gyötrő öngyűlöletéből eljutott odáig, hogy nélkülünk is boldogul — nem azért, mert bárki egymagában boldogulhatna, hanem azért, mert már tudja: még ha épp egyedül van is, alapvetően, mondhatni metafizikai értelemben még sincsen egyedül a világban. És szívszorító, amennyiben Fleabagnek nincs többé szüksége ránk, ami felveti a kérdést: nekünk vajon szükségünk lenne-e még Fleabagre? Ez a bravúrosan egyszerű gesztus részben minket kérdez: mi vajon hogyan viseljük a visszautasítást; azt, ha (már) nincs helyünk a másik életében? És vajon mi magunk bele tudunk-e, merünk-e állni a saját életünkbe, most, hogy Fleabag többé nem fecsegi, narrálja, vicceli el azt nekünk?

A metaleptikus narrációs eszközökre — köztük a *félrére* — időnként hajlamosak vagyunk avítt színpadi eszközökként, máskor szimpla intellektuális bolondozásként tekinteni. Ám akár így van, akár nem (szerintem nem), érdemes észben tartanunk, hogy a metalepszis — különösen akkor, amikor kilép a konvencionális keretek közül, és explicitté teszi az ontológiai határsértéseket — szinte mindig valamiféle jelentéstöbbletet hoz létre.[9] A *Fleabag* esetében ez a jelentéstöbblet a főhős lelkiállapotának és kapcsolati viszonyainak olyasfajta megjelenítéséből ered, amely által a sorozat képes meghaladni az újgenerációs televíziózás időnként (túl)pszichologizáló, máskor a társadalmi „üzenetnek" alárendelt realizmusát, és feltenni egy olyan alapvető egzisztenciális kérdést, amely senkit nem hagyhat hidegen. Ehhez pedig nem csak tehetség kell, hanem bátorság is.

[8] A pap számonkérését értelmezhetjük maszkulin, már-már patriarchális gesztusként is („Ha a nő velem van, csak velem legyen!") — és ezzel sem lőnénk mellé. A hatalmi és szexuális dominancia kérdései át- és átszövik a teljes sorozatot, amely egyáltalán nem kívánja eltagadni a férfi vonzerő és a hatalmi dominancia szoros összefonódását, és a nők vágyát arra, hogy átengedjék a (nem csak szexuális) kontrollt valakinek, aki azt felelősen magára tudja vállalni.

[9] A metalepszis által létrehozott jelentéstöbblettel kapcsolatban ld. Christine Baron: *A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmódok státusa*, ford.: Dian Viktória = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk.: Bene Adrián – Jablonczai Tímea, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 254–269. Jelen sorok írója Charlie Kaufman forgatókönyvei kapcsán foglalkozott részletesen a kérdéssel, ld. Réz Anna: *Ontológiai darázsfészkek – Metalepszis Charlie Kaufman forgatókönyveiben*, Prizma, 2011/02, 98–110.

SZENTESI Zsolt

Izgalmas kísérletek — avagy mi mindenre alkalmas (még) a színház?*

(Színház és társadalom. Szerk.: Deres Kornélia, Herczog Noémi. József Attila Kör – Prae, 2018)

Egyes vélemények, sőt irodalom-, illetve dráma- és színháztudományi nézetek, elméletek szerint a színpadi előadások akár közvetlen módon (is) képesek hatni a mindenkori befogadókra. E vélekedések vezérfonalát követve válik érthetővé az a már a középiskola első osztályában elsajátított információ, hogy az ókori Athénban Dionüszosz isten ünnepén a drámai versengésekkor minden szabad athéni polgárnak kötelező volt napokon keresztül színházba járnia. A szegényebbeknek még fizetett is az állam, hogy a kieső munka miatt elmaradt keresetet valamiképpen pótolja, ellensúlyozza. Az elöljárók valószínűsíthetően arra gondoltak: olyan tudással, információhalmazzal, viselkedésmintákkal, szemléletmódokkal, gondolkodásformákkal szembesülnek ekkor az állampolgárok, amiket közvetlenül és közvetetten felhasználnak, kamatoztathatnak a mindennapi életükben. A platóni eszme szerint így lehetnek/nevelődhetnek 'hűséges és hősies' polgáraivá a hazának. Másképpen: intellektuálisan, emocionálisan, erkölcsileg és általában véve emberileg többé és mássá lesznek, pozitív értelemben változnak, alakulnak a hallottak és látottak hatására. Aminthogy vannak olyan felvetések, tanulmányok is, melyek szerint Shakespeare a maga drámáit, különösen az ún. királydrámákat áttételesen korának tényleges, illetve potenciális/majdani uralkodói számára írta, mintegy ezek által, ezeken keresztül „figyelmeztetve" őket, illetőleg hívva fel a figyelmüket az uralkodásban, a királyi pozícióban rejlő lehetőségekre és korlátokra, veszélyekre, a helyes vagy helytelen vezetői cselekedetekre, a zsarnokság szörnyű, egyént és közösséget egyaránt tönkre tenni képes buktatóira, a tévedhetetlen mindentudás illuzórikusságára és személyiségtorzító csapdáira, valamint a történelem mindenek fölött álló és elkerülhetetlen igazságos ítélkezésére. S akkor még nem szóltunk a felvilágosodás elméletíróiról, akik a legtöbb esetben a színház, a dráma, sőt az irodalom „felvilágosító", tanító-nevelő jellegének/funkciójának dominanciáját vallották, s az esztétikai–művészi aspektust ennek alárendelten szemlélték.

Az, hogy a színház, illetőleg a színházi előadás több és másabb, mint egy több-kevesebb művészi–esztétikai értékkel rendelkező szöveg vagy cselekvéssor színrevitele, részben jelen könyv szerkesztői is vallják. Így a kötetet bevezető tanulmányukban ez olvasható: „[…] nem csupán társadalmaink alakítják színházainkat, hanem színházaink is újraformálják társadalmainkat, közösségeinket". (14)

Jelen recenzió szerzőjének be kell vallania: a kötet írásait olvasva lassan átalakult, átformálódott véleménye, sőt a drámáról, a színház funkciójáról vallott nézetei, gondolkodása is. Konkrétabban: eleddig a drámai alkotást, illetve a színpadi előadást legelsősorban, sőt szinte kizárólagosan művészi–esztétikai képződményként/produktumként szemlélte, illetőleg az csak e funkciójában bírt relevanciával számára. Minden más egyéb — s ezt lehet persze valamiféle arisztokratikus szemléletnek, gondolkodásnak tekinteni — csak sokadrangú, mondhatni járulékos elemként volt pusztán jelen számára. Olyannyira, hogyha e legfőbb, leglényegibbnek vélt aspektus hiányzott vagy erősen csorbultan valósult csak meg, akkor az már eleve minden más értéket felülíró hiányként annulálta szemében a produktumot. Cziboly Ádám már címében is sokatmondó tanulmányában (*Színház ez egyáltalán? Bevezetés a színházi nevelés és színházpedagógiai programok sokszínűségébe*) némileg hasonló gondolatmenetet idéz Bagossy Lászlótól egy 2014-es POSzT-on lefolytatott beszélgetésből idézve: „»A vita köztünk arról folyt, hogy a pedagógiai cél és az esztétikai, a művészeti cél összeegyeztethető-e? Azt gondoltam, hogy ezek egymást kizáró princípiumok. Egyszerűen amikor egy műalkotás, egy színházi előadás elkezd tudatosan tanítani és ilyen fajta célokat tűz ki, ott valami megbillen, az egy másik terület.«" (88)

Ám a tanulmányokat olvasva a recenzens véleménye részlegesen átalakult, pontosabban finomodott, árnyaltabbá vált. Ennek magyarázata pedig abban rejlik, hogy a színházról, a színpadi előadásról, valamint annak funkciójáról elgondolt nézetei váltak több irányúvá s egyúttal összetettebbé. Egyrészt létezik továbbra is a tradicionális színdarab, illetőleg prezentáció, melyben/amelynek kapcsán továbbra is a művészi–esztétikai érték megjelen(ít)ése a legfőbb jellegadó tényező, vagyis ezen értékek közvetítése–átadása a legrelevánsabb elem. Ám emellett szintén meghatározó jelentőségűvé váltak azon színjátszási formák és szövegek, melyek ezt legfeljebb csak részlegesen teljesítik, képviselik. Amint pontosan fogalmazza ezt meg Tóth Viktória Claudio Meldolesi, olasz színház-teoretikus okfejtését továbbgondolva: „»[A] színház, ami az életből igen keveset tud megmagyarázni, képes arra, hogy elidegenítsen, hogy láttasson« olyan mindennapi életből vett összefüggéseket, amelyek a performativitás esztétikáján keresztül képesek összekapcsolódni a színház törvényszerűségeivel." (155) A szakirodalomban elterjedt elnevezéssel élve így születik meg az ún. alkalmazott színház, mely „speciális közösségi terekben — zárt intézményekben: börtönökben, gyermekotthonokban, öregek otthonában — jön létre, ahol a helyspecifikus előadások olyan közegben szitualizálódnak, amely a játszó természetes közege. A születő előadás életjátékot hoz létre, ahol a játékos és a befogadó is kimozdul megszokott szerepéből és reflektáltabb viszony kialakítására kényszerül önmagával és környezetével." (155–156) Annál is inkább, mivel e megközelítést extrapolálva a fenti Cziboly-tanulmányban olvasható fogalompár is új megvilágításba kerül. A szerző beszél az ún. zárt és nyílt végű interakció jelenségéről és fogalmáról. Az előbbiben „a színészek által feltett olyan kérdések vagy kérések, amelyek dramaturgiailag zártak, az előadás menetét érdemben nem befolyásolják, a nézők reakciója szinte száz százalékosan kiszámítható." (89) Az utóbbi esetben viszont „a résztvevők valós döntési helyzetbe kerülnek, vagyis vagy valós hatással lehetnek az eseményekre […], vagy érdemben reflektálhatnak az előadásban történtekre, érdemben gondolkodhatnak az előadás által felvetett problémán." (Uo.) Ez pedig alapvetően determinálja azt, mit és miképpen gondol(kod)unk a színházról, az előadásról és annak szerepéről. (S akkor még nem szóltunk arról, hogy a hagyományos előadás esetén a befogadók szinte teljesen passzívan nézik végig a látottakat — belül persze [jó esetben] mélyen elgondolkodva és a maguk szintjén értelmezve a jeleneteket, a színészi játékot, díszletet, jelmezeket, fényviszonyokat stb. Ám cselekvést legfeljebb csak közvetetten, áttételesen végeznek, azaz az iménti terminológiánál maradva interakciójuk *abszolút módon* zárt végű, pontosabban *magába záruló*.)

Az alkalmazott színház tehát lényegileg a nyílt végű interakciókra épít, azaz felfokozott módon és mértékben próbálja meg bevonni a nézőket az előadásba. Sokszor akár olyképpen, hogy a néző közvetlen vagy közvetett módon maga is színész lesz, „Boal szójátékával élve: 'spektator'-okból 'spektactorrá' válnak". (155) Mindennek pedig direkt és indirekt módon van/lehet pedagógiai, didaktikai, pszichológiai hatása, azaz a néző–szereplő személyisége habitusa, gondolkodásmódja, értékrendje, akcióinak és reakcióinak normarendszere fokozatosan átalakulhat, teljesebbé válhat — természetesen pozitív értelemben. S ekkor/ezzel már az irodalom, sőt a művészetek egyik legfőbb funkciójánál (feladatánál — ?) tartunk, amit a modern hermeneutika atyjának tekintett Hans-Georg Gadamer úgy fogalmazott meg, hogy a művészet „létben való gyarapodás". Rilke pedig az *Archaikus Apolló-torzó* utolsó sorában olyképpen, hogy e torzó és látványa arra tanít/hív fel bennünket, hogy „Változtasd meg élted!" S akkor ezen értelemben, be kell látnunk, az alkalmazott színház is értelmezhető művészeten belüli produktumként, még ha az esztétikum nem is minden esetben kulcsfontosságú eleme/összetevője e szövegeknek, illetve előadásoknak.

S végezetül még egy fontosnak vélt gondolat, miszerint a XX. század jó néhány dráma- és színháztörténeti jelensége, alakja és alkotása megkerülhetetlen egyértelműséggel mutatja fel: a klasszikus, tradicionális színjátszás és drámaszöveg ideje, ha nem is járt le, de lényegi átalakulásoknak, módosulásoknak vagyunk tanúi már több mint egy évszázada. E hol radikális, hol visszafogottabb transzformációk mind azt mutatják: szerző–színész–rendező–néző kapcsolata és viszonyrendszere teljesen más, mint ahogy azt a korábbi évszázadokban megszok(hat)tuk. A berögzült sémák ideje minden tekintetben lejárt. Egyebek mellett Hans-Thies Lehmann nagy hatású és alapműnek számító 1999-es könyve (*A posztdramatikus színház*) is erre mutat rá egyértelműen. *Az alkalmazott dráma úgy is szemlélhető, mint e folyamatnak egyfajta állomása, változata.*

A *Színház és társadalom* című kötetben szereplő tanulmányokat a szerkesztők több részfejezetbe osztották, jól érzékelve, hogy a téma sokfelé ágazó, illetve összetett mivoltából fakadóan a teljesen különböző irányultságú és jellegű szövegeket célszerű lenne valamiféle rendezőelv(ek) mentén egymás mellé kapcsolni.

Így az első fejezetben a szocializmus időszakába visszavezető tanulmányok olvashatók, azt mutatva meg a korabeli kultúrpolitika legmélyebb bugyraiba is bepillantást engedve, hogy a totalitárius diktatúra miként felügyelte a művészi élet legapróbb



* A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 *Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen* című projekt támogatta.

szegmenseit is. Például: egyáltalán bemutatható-e egy darab vagy sem? Ki és miért kerülhet(ett) kivételezett helyzetbe, s hogy lehet azt egy aprócska történés hatására hirtelen negligálni, semmissé tenni — akár egyik napról a másikra?

A következő fejezetek tanulmányszövegeiben lényegében a különböző alternatív, illetve alkalmazott színházi törekvések, próbálkozások, kísérletek bemutatását végzik el a szerzők. A legkülönfélébb dramaturgiai, színpadtechnikai megoldások változatos repertoárja tárul elénk. Darida Veronika az ún. kisebbségi színház fogalmát igyekszik valamiképp definiálni, amelynek lehet etnikai, vallási vagy társadalmi aspektusa. Értelmezése (és a nemzetközi szakirodalom következtetései) szerint a kisebbségi színház a szó pozitív és negatív értelmében opponál a többségivel, annál is inkább, mivel az előbbiek „folyamatos száműzetésben léteznek, ennek az örök idegenségnek a tapasztalatát közvetítik”. (59) Az önfelmutatás permanens vágya jobbára csak az említett opponáláson, elkülönböződésen keresztül történhet meg, ami viszont a többség(i befogadói és értelmezői réteg) részleges elutasítását vonhatja maga után. Egy sajátos ördögi körnek látszik ez, annál is inkább, mivel mindez akár az (ön) felszámol(ód)áshoz is elvezethet.

Cziboly Ádám a színházi nevelésről, az ún. színház-pedagógiáról értekezik, amely szerinte „soha nem látott virágkorát éli Magyarországon”. (85) Itt is definiálással kezdődik a problémakör körüljárása (mi is az a színház-pedagógia? — öt kritériumban összefoglalva), ami azért is bizonyul termékenynek, mert így kezdettől egyértelmű az olvasó számára, mely jelenség- és tevékenységkörök is tartoznak a fogalom alá, s melyek ezeknek a közös jellegadó vonásai. Szó esik az egész jelenség kiindulópontjaként szolgáló TIE-ről (*Theatre in Education*), mely angol eredetű „iskola” igen gyorsan elterjedt és népszerűvé vált világszerte, elsősorban a drámapedagógia területén.

Kiss Gabriella az alkalmazott színház egyik válfajának, az ún. résztvevő színháznak a bemutatására vállalkozik. Számos angol és német szakirodalmi szövegre támaszkodva tárja elénk e színházi forma, metódus jellegzetes jegyeit, rámutatva, hogy a részvétel (*participatory*) a dráma legősibb vonásait erősíti fel (lásd a kifejezés ógörög gyökerének, a 'dran' szónak az eredeti jelentését, valamint a kar ilyen jellegű szerepét és feladatvállalását). Fontos megállapítása — mely a recenzens korábban fejtegetett dilemmáit is részben eloszlatta —, hogy „[a] nevelés [*Bildung*] nem tudásátadás, hanem olyan performatív folyamat, amely a tapasztalatszerzés experimentálisan szerveződő tereiben zajlik, és akkor valósul meg, ha megkérdőjeleződnek a bevett gondolkodási módok határai”. (101) Elemzett példái (*3050 gramm*; *Lady Lear*) pedig már-már revelatív módon és hatással mutatnak rá e drámaforma pozitívumaira, releváns voltára.

Antal Klaudia egy újabb színházi változatot jár körül, a német eredetű ún. osztályterem-színházat, mely egyebek mellett a szintén angol gyökerekkel rendelkező DIE-hez (*Drama in Education*) kapcsolható vissza. E drámaformában a diákok saját iskolai környezetükben szembesülnek különböző társadalmi, illetve erkölcsi kérdésekkel, problémákkal, s maguk játszva el a szerepeket ők maguk kérdeznek és válaszolnak egyszerre. (Vagy: néhány profi színész a teremben játssza el a drámai jelenetsorokat, közvetlenül vagy közvetetten bevonva a tanulókat is az előadásba.)

A *Játékszínház* című tanulmányban az ún. interaktív színházi társasjáték jellegzetességeit tárják elénk a szerzők (Bass László, Boross Martin, Fábián Gábor). E technikában a toleranciát, az elfogadást, a szolidaritást erősítve a befogadókban (és játékosokban) az előítéletesség negatívumait próbálják felmutatni a szerzők/rendezők — itt is bevonva a nézőket a történések menetébe/alakításába. Specifikuma és egyúttal érdekessége e dramatikus előadásnak, hogy a nézők egy tényleges társasjáték (pl. Monopoly) szabályai szerint formál(hat)ják a történéseket, a figurákat és azok tetteit.

Tóth Viktória azt mutatja be, miként alkalmazható a dráma és a színház a fogvatartottak reintegrációjában, reszocializációjában, a börtön sajátos terében előadva a darabokat. Ennek első példái az USA-ban, illetőleg Nyugat-Európában jelentek meg az ún. élménypedagógiára épülve, s jelentős eredményeket értek el. E forma „kísérleti terepet biztosít a fogvatartottaknak arra, hogy gyakorolják a társadalmi visszailleszkedéshez szükséges interakciós készségeket. A börtönszínház resztoratív, mivel egy hangot, egy arcot és egy közösséget ad vissza az elzárt egyéneknek.” (163)

Györik Edit a KOMA színház példáján keresztül írja le az ún. közösségi színház fogalmát, jellegzetességeit és funkcióját. A szereplők egyszerű mindennapi emberek, akik saját életüket, szokványos problémáikat, örömeiket és gondjaikat tárják a többiek elé. „Az előadások története az ő mondanivalójukból alakul ki. Az előadás létrehozása egy olyan kreatív alkotó folyamat, melyben a résztvevők önismerete, önbecsülése, kifejező készsége, önmaguk és egymás iránti felelősségérzete nagymértékben szerepet kap, illetve óriásit fejlődhet.” (195) Így járul hozzá e színházi forma és technika a mindennapi lét mindennapi problémáinak átlátásához, s egyúttal viselkedésmintákat is közvetít.

A *dokumentumszínház* című fejezetben különböző speciális színházi és dramatikus formákat ismerhetünk meg, melyek szintúgy az önmegértés és önalakítás egy-egy példájaként szolgálnak. Szó esik ennek keretén belül a projektalapú színházcsinálásról, az autobiografikus színházról, melyek szintén izgalmas és elgondolkodtató lehetőségeket rejtenek magukba — amint ezt a felvonultatott és elemzett példák is illusztrálják.

A kötet utolsó nagy fejezetében (*struktúra*) a szaktudományban is feltétlen (el)ismertségnek örvendő dráma- és színháztörténészek, valamint -teoretikusok tanulmányait olvashatjuk (P. Müller Péter, Jákfalvi Magdolna, Kricsfalusi Beatrix). Ők egy tágabb történeti és elméleti horizontból szólnak az újabb kísérletekről, próbálkozásokról, előadásformákról, ezáltal szövegeik elmélyült megközelítéseit nyújtják mind a XX. századi jelenségeknek, mind napjaink teatrológiai eseményeinek.

A kötetet Hudi László tanulmánya zárja, melyben a szerző a rendszerváltás utánra „átmentett” színházi struktúrát boncolgatja, arra is rámutat igen elgondolkodtató módon, hogy a szocializmusból megörökölt viszonyok miféle anomáliákat eredményeznek a színházi struktúrát illetően. Szó esik itt az igazgatói kinevezések gyakorlatáról, városvezetés és színház kapcsolatáról (mik a kölcsönös elvárások?), hatalom és színjátszás bizonyos értelmű és fokú kölcsönösségéről, de leginkább arról, hogy ez a tovább vitt struktúra miképp állja útját a megújulásnak, a kísérletezésnek, az elmélyült művészieségnek, összességében az autonómiának és a kreativitásnak.

A könyv izgalmas módon, ugyanakkor kreativitásra ösztönzően világítja meg színjátszás és társadalom kapcsolatát, összefüggéseit. S hogy mindezt mennyire elgondolkodtatóan teszi, arra maga a recenzens a bizonyíték, akiben írása első részében leírt módon és mértékben indított el mélyreható szemléletbéli változásokat a kötet jó néhány tanulmánya.

VISY Beatrix

„A biológia volt a sorsa”

(Lesi Zoltán: Magasugrás. Prae.hu, 2019)

Egy folyamatosan alakuló, nemzetközi projekt eredménye Lesi Zoltán *Magasugrás* című kötete. Nemzetközi az alkotók, fordítók és a megjelenési közegek tekintetében, hiszen a versek és a velük szervesen összetartozó képzőművészeti formák előbb jelentek meg német és szlovák nyelven, mint magyarul, továbbá a kötetet egy fanzine és több kiállítás is megelőzte, amelynek során a költő Ricardo Portilho brazil könyvdizájnerrel dolgozott együtt. Ezek a színre lépések különböző, ám mindig újabb „saját” verziót eredményeztek, a szövegek mennyisége, formája, a képek és szövegek viszonya, aránya és kiállításmódja folyamatos alakulásban volt és van közegtől, országtól függően.

Az 1936-os berlini olimpia sportolónői köré csomósodó anyagnál tehát maga a projekt, a megtalált téma külső-belső alakulástörténete, szerzőre gyakorolt hatása a meghatározó, ez, jól sejthető módon, végül konceptkötetet eredményezett. Dora Ratjen és Gretel Bergmann közös története és mindennek a Harmadik Birodalom hatalmi működésétől sem független sajtóreprezentációja, az ellentétes információk, álhírek propagandája, az „ügy”, és a benne szereplők sorsa, az interszexualitás precedensértékű leleplezése, majd évtizedekre nyúló (sajtóbeli) utóélete inspirálta tehát az alkotót. Hiszen a mindebben — az ügy érdekességén, nyomozásra, anyaggyűjtésre inspiráló nyomszerűségén túl — rejlő kérdések, felvetések erőteljesen érintették (meg) alkotói és személyes világát. Ám ez alkalommal a téma „nem mindennapi” különlegessége, idő- és térbeli fesztávjai, a benne húzódó kérdések elevensége, aktualitása, „örök” mivolta talán erőteljesebben határozza meg a kötetet, mint más konceptlíra esetében. Az ilyen típusú műveknél ugyanis mindig kérdés, hogy a koncepció mennyire ül rá az egész kötetre, hogyan (de)formálja a szövegek kontextusát, megítélhetőségét, az egyes szövegek érvényét, „értékét”; az egyes darabok válhatnak-e önállóvá (tudnak-e, akarnak-e), valamint hogy a gyengébb részek, versek hogyan bújhatnak meg a koncepció védelmező szárnyai alatt.

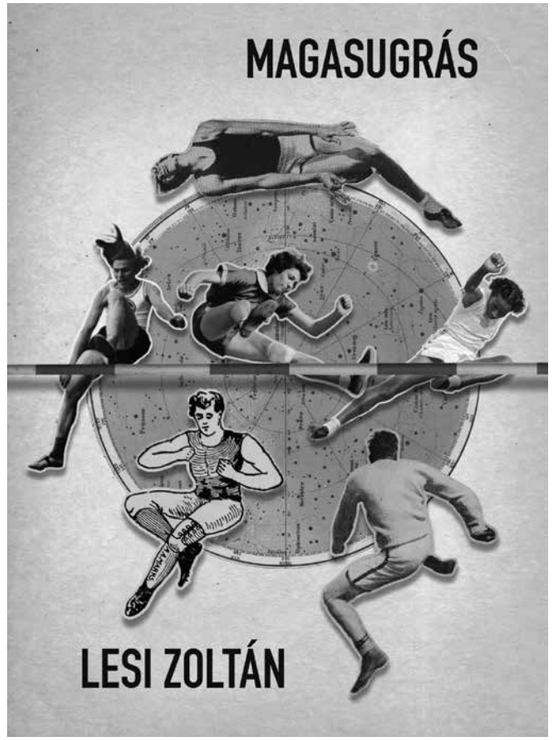
Továbbá az egyértelmű, explicitté tett elgondolás segíti a szövegek megközelítését, megértését, értelmezését, hiszen az olvasó azon dolgozik, hogy a darabokat hozzárendelje a koncepcióhoz: ehhez mérten értelmez mindent, ami jó befogadói elfog-

laltság, ám éppen ezért kényszerű túlértelmezésekhez is vezethet. Az alkotó számára pedig egyértelmű játékteret biztosít a felettes szempont, hiszen egy témához, motívumhoz, alakhoz, beszédmódhoz mint igazodási ponthoz, centrumhoz kell (lehet, javasolt) becsatornáznia a műveket és a feltételezett befogadókat. A *Magasugrás*t szemlélve tehát még erősebbnek mutatkoznak ezek az erővonalak, hiszen a könyv vizualitása, képanyaga láthatóvá teszi a korabeli közeget, a sportolókat és az olimpiák eseményeit. Mind a szereplők, megszólalók, mind a sajtóanyagok látható, kísérő részei a kötetnek, így a koncepció uralma — amelynek nem titkolt célja a korabeli kontextus felélesztése — nyilvánvaló és nem mellőzhető, ideiglenesen sem feledhető tényező az olvasó számára. A kérdés, hogy mindez javára vagy inkább hátrányára válik-e a műnek, többféle megközelítésből és megítélés alapján is megválaszolható.

Lesi kötete abból a szempontból szerencsés, hogy a képek, sajtófotók, újságkivágatok, s az ezekből készített montázsok, kollázsok valóban felidézik az adott korszakot, a sajtószövegek hangulatát, világát, és erős referenciális, valóság jellegű viszonyrendszert hoznak létre, amelyhez könnyebb a verseket társítani. A kötetegész tehát olyan mozaikos nyelvi–vizuális narratívát képez, amelybe az egyes versek „történetei", epikus elemei beilleszkednek, beilleszthetők. Hátránya viszont, hogy a nem mindennapi jelenség nehezebben általánosítható, az érzékeny és fontos „téma" a képeknek és a cikkeknek köszönhetően ott ragad, ott kering az adott eset, esetek körül, nehezebben válik le róla. Az intermediális térben a szövegek, értelemszerűen, veszthetnek és vesztenek is (hang)súlyukból, az egyes darabok kevesebb fókuszt kapnak, hatásuk jóval mérsékeltebb, viszont az erőtlenebb darabok vagy az erőltetettebb (ilyenek a tudományos regisztert, biológiai párhuzamokat mozgató szövegek, *Inaktív X, Heinrich Ratjen egy homárral beszélget*), távolibb asszociációk, párhuzamok is — részben a vizuális elemeknek köszönhetően — belesimulnak az egyébként jó arányérzékkel, igényesen elrendezett anyagba.

Talán azért is érdemes a könyv koncepcióját ennyire körbejárni, mert Lesi nem akármilyen témát, anyagot bíz erre a támasztószerkezetre. A mű előterében az interszexualitás és a nemi identitás kérdése áll, ám ezekkel közel azonos mértékben és szoros kapcsolódásban nemcsak az újkori olimpiákhoz köthető konkrét esetek, hanem a versenysport mint hatalmi eszköz, mint a hitleri gépezet eleme, továbbá a rasszizmus, antiszemitizmus és a mindenféle mássággal, kisebbséggel szembeni társadalmi kirekesztés is ábrázolást kap.

Az események centruma az 1936-os berlini olimpia, amelyen Gretel Bergmann zsidó származása miatt nem indulhatott, helyette Dora Ratjen vett részt. Ám később, s valójában ez a kulcsjelenet kap erőteljesebb ábrázolást, Dorát letartóztatják egy vonatutazás során, borostás arca a külvilág számára is jelzi nem egyértelmű nemi jegyeit. A sportolóról kiderül, hogy biológiailag nem lehet sem nőként, sem férfiként azonosítani, s bár lányként nevelkedett és vált élsportolóvá, a náci rendőrség férfinak



nyilvánította, s ez indokkal (is) megfosztotta korábbi rekordjaitól (Bécs, Európa Bajnokság, 1938) és érmeitől. A nemi jegyek keveredésének megmutatkozása könnyen abjektálhatja az adott testet, ám erősebb társadalmi megítélést, diszkriminációt akkor szenved el, amikor az ilyen személy előnyt szerez, győzelmet arat, s ez az előny épp testének adottságaival, milyenségével hozható összefüggésbe. Az sport és ezen belül is a női sportolók 20. századi esetei különös plaszticitással tárják fel e témát, problémát. Ezt az alaptörténetet, kulcsjelenetet Lesi versei több nézőpontból, többféle megszólalásmód, műfaj segítségével is körüljárják.

A mozaikos, sokszereplős kötet szerkezete igen meggyőzőnek tűnik, a záró és nyitó versek külön figyelmet érdemelnek, a keretezés véleményem szerint kijelöli az alkotó közelítésmódját, témához való viszonyulását. A *Beültetés* című nyitóvers az emlékezetet és az emlékezés manipulálhatóságát hozza játékba. A hamis emlékképek „valóságossá", sajáttá tételének pszichológiai kísérletét felidéző vers nemcsak a Harmadik Birodalom és a második világháború éveinek számos emberkísérletét, vagyis magát a háború időszakát eleveníti fel, hanem az egyéni és közösségi emlékezet megbízhatatlanságára, képlékenységére is rámutat, valamint arra, hogyan válhat esetleg maga az alkotó is, miközben nem is élt akkor és ott, emlékezővé, a történtek részesévé. Az emlékezet igazságának és a múlt objektivitásának vélelmét elvető első vers a következőkben elhangzó dolgok referencialitásának, hihetőségének lehetetlenségére hívja fel a figyelmet, mindezt a sajtó torzító, propagandisztikus mivoltának előtérbe helyezésével is folyamatosan szem előtt tartja. A második keretvers pedig a patologikus viccelődés első, 1929-ben lejegyzett esetét, a Witzelsuchtot idézi fel, ami az egész Bergmann–Ratjen-ügy abszurditására, elképesztőségére, ugyanakkor a téma izgalmas, nyomozásra is ingerlő örömére is utalhat.

A két nyitóvers vezet be tehát a kötet világába, abba az alkotó által is képviselt attitűdbe, döbbenetbe és az olvasó számára is felkínált közelítésmódba, ami a kötet verseinek műfaji, megszólalásmód-, nézőpont-, idő- és térbeli változatosságát hangsúlyozza. A többségében szubjektív megnyilatkozási formákat — leveleket, naplókat, nyilatkozatokat, egyéni emlékképeket — variáló versek a nézőpontok szubjektivitását sugallják, azt, hogy a szereplőkben dúló érzelmek, belső konfliktusok vagy akár a szélsőséges állásfoglalások, ítéletek csak az adott személy felől, adott nézőpontból érvényesek. A fiktív naplórészletek, levelek többsége a két központi alakhoz, Dora Ratjenhez és Gretel Bergmannhoz kapcsolódik, ezentúl Joseph Cornell és Marcel Duchamp levelezését is olvashatjuk, erre később fogok kitérni.

Ezek mellett számtalan első személyű megszólalással találkozunk, amelyek vallomás- és emlékfelidézés jellegűek, az adott időszakra vagy konkrétan a német sportolónők esetére vonatkoznak. A retrospektív, összegző gesztusok leginkább az oknyomozó riportok, interjúk hangvételét, beszédmódját idézik meg, megszólalnak korabeli magasugrók, mint például Dorothy Odam, brit magasugró, akinek világcsúcsát épp Ratjen rekordja miatt nem jegyzik be („Ratjent nem utálom, / csak undorítónak tartom"), vagy a magyar Csák Ibolya, aki ellenkezőleg, Dora Ratjen „trónfosztása" miatt válhatott aranyérmessé. Szintén verset kap Zdeňka Koubková csehszlovák atléta is, aki 1936-os férfivá (Zdeněk Koubek) operálásának részleteit idézi fel. Továbbá szót kapnak más sportágak női alakjai is, akik az interszexualitás vagy más kisebbségi kérdésben, diszkriminációban érintettek voltak akkor vagy a második világháború után, például az 1936-os berlini olimpia futónői, a lengyel származású Stella Walsh és az amerikai Helen Stephens. Ezek a vallomások közvetítik az élsportból is fakadó feszültségeket, gyűlölködéseket, olykor a sporttársak iránt érzett sajnálatot, részvétet is. Az egyéni felidézésekben feltűnnek a kiszolgáltatottság, megalázás, szexuális abúzus szegmensei is: „Bebizonyítottam nekik, / hogy nő vagyok, majd eldöntöttem, / kiszállok a versenyzésből"; „[a]ztán [a Führer] megfogta nekem ott lent, amitől vörös / lett a fejem. Megölelt, és röhögve / azt mondta, úgy nézek ki, mint egy / árja nő, és szerinte versenyezhetnék akár / a Birodalom színeiben is."

Egy másfajta metszetet, rálátást nyújt a témára egy-egy edző, orvos vagy családtag megszólalása, ezek tovább árnyalják az interszexualitás korabeli megítélését, társadalmi elutasítását, továbbá mindazt a nemtudást, kóros elkendőzést, csalást, ami egyrészt híreszteléshez, pletykákhoz (többször visszatérő elem például, hogy Dora Ratjen beleszeretett Bergmannba), másrészt emberek — itt éppen sportolónők — megaláztatásához, kirekesztéséhez vezet. *Dr. Johannes Fischbein* verse egyértelműen az emberkísérleteket („[a]mikor ránéztem, rögtön az új kísérletünkre / gondoltam, amihez kellett volna egy lány, / vagy egy fiú"), a győzelemért beadagolt szteroidokat tematizálja, valamint a hormonkészítmények által is feltüzelt nemi vágyat: „Nekem tetszett így is, / szőrösen, meg a feneke, amikor ugrott."

Ám ennél némileg líraibb, érzelmileg mélyebben megrázó a családtagok nézőpontja és felfogása, főleg Dora Ratjen vallomásainak tükrében. Az apa például dühödt egyszerűséggel rendezi el lánya (fia?) sorsát: „A doktor úr annyi vizsgálgatta Dora / pináját, hogy már azt hittem, / valami baj van. Azt mondta, / fiú lesz ez, nézzem csak meg, / ez itt csak egy vágás a heréjén. / Amikor a doktor úr elment, / úgy voltunk, hogy jobb nem / bolygatni a dolgot. A lányruhák is / megvannak, meg is van keresztelve." Ezt a nézőpontot a szerző a kötet más pontjain szembesíti Ratjen saját nemi identitásáról vallott érzéseivel, gondolataival, annak mélységeivel, bonyolultságával: Stella Walsh esetét megidézve írja 1981-ben naplójában: „Te nő maradtál — nekem meg 21 évesen megtiltották, / hogy nő legyek. Férfiként apám nevét kellett / felvennem, akitől mindig is rettegtem. / Nem voltam igazi férfi sem, inkább a kettő között, / de ezt mások úgysem értenék." Gertel Bergmann-nak is a benne élő kettősségről, a mások által felfoghatatlan gyötrődésről ír: „Jobb elfelejteni a pillanatot, amikor / kiderült, nem lehetek az, aki vagyok. / Úgyse értheted a pánikot vagy a szégyent / egy rajongó fiútól kapott csók miatt." „Gyerekként […]. Éreztem, / nem lány vagy fiú vagyok, // hanem a kettő közt." Dora Ratjen és társai sorsának tragikuma, hogy nem volt választásuk nemi identitásukat, nemi szerepeiket illetően, a 20. század politikai, társadalmi struktúrája nem tette lehetővé, sőt megtiltotta, hogy azok legyenek, akik szeretnének. A kötet hangsúlyai miatt talán ez a gondolat jut át leginkább a jelenbe; kérdésként a mai társadalmi keretek közt, előítéletektől hemzsegő kultúrák közegében is érvényes, megosztó és felkavaró.

Hosszasan lehetne idézni az interszexuális testtel élő sportolók megrázó belső világát és környezetük sokféle álláspontját, reakcióját, s szintén hosszasan lehetne párba állítani az ellentétes véleményeket is. Hiszen Lesi Zoltán kötete nemcsak saját nyomozását közvetíti a mű kép- és szövegvilágán keresztül, hanem valóban társul hívja ehhez az olvasót is, aki szintén létrehozhatja ennek az epikus anyagnak történetkollázsait. A központi probléma és az ehhez színtérül választott történet szerte ágazik, jelezve a kérdés tágabb társadalmi, politikai, történelmi kontextusát, ezek közül a más(ik) kirekesztésének, a diszkriminációnak és a rasszizmusnak kötetbeli alakváltozataival találkozhatunk. A legkézenfekvőbb módon a másik központi figura, Gertel Bergmann származása kapcsán: a Harmadik Birodalomban „[m]ég az ötlet is abszurd, egy zsidó / nem győzhet, hogy is képzelték". A zsidóüldözés és a fasizmus időszakára és eseményeire Bergmann első számú megnyilatkozásai mellett *A tökéletes német nő I.* és *Az állatkert lakói* versek reflektálnak erőteljesebben. Ám Lesi nemcsak a biológiai nem és a másság társadalmi kontextusát tágítja ki, ha-

nem több esetben is a 80-as évekig vezeti egy-egy alakjának sorsát. Az időbeliség kiszélesítése szintén a sajtó működésmódjának állandóságáról, az ügyek, esetek, személyek újra-újra elővételének módjáról, görgetéséről, és az életutak — igaz-hamis — sajtóbeli reprezentációjáról nyújt képet. A szerző mintha mindenáron a „mi lett vele?" kérdések nyomába szeretne eredni, ami fő alakjait tekintve érthető, de bizonyos esetekben túlságosan szerteviszik a szálakat, így kaphatnak önálló hangot az Amerikában élő „legendás" Stella Walsh évtizedekkel későbbi („[h]a a nyanya nem egy / olimpikon…") rablótámadói (és gyilkosai). Kérdés, hogy erre a tág kontextusra és az irányok megnyitására, az érdekességen és a sajtóbeli nyomozáson túl, miért lehet szüksége a szerzőnek. Értelmezhető-e mindez esetleg annak jelzéseként, hogy a téma — az interszexualitás jelensége és mindenféle nemi, faji jellegű megkülönböztetés — messze túlnő e konkrét eseten vagy az élsport területén, s hogy a „vegyes", kevert nemi jellegzetességekkel élők vagy ilyen vádaknak, rágalmaknak kitett sportolók (és emberek), a sajtó által is, egész életükben hordozzák a törést („csak egy vágás a heréjén"). Abjektként kezelt testük nem szabadulhat a szégyenérzet, megalázottság nyomaitól. Nemcsak élsportolói pályájuk szakad ketté, hanem testük is biológiai kettősséget, törést hordoz, amelyhez egyénenként más-más nemi identitás és szexuális irányultság társulhat.

Némileg hangsúlyosabban merül fel a kérdés, hogy mindez a történethalmaz, epikus anyag miért versekben kapott formát, megszólalásmódot. Többek, másabbak-e a történetek, szereplők és belső reflexiók a lírának köszönhetően. A kétely a versek epikus jellege, a szubjektív megnyilatkozások műfaji gyökerei miatt is jogosnak tűnhet, hiszen a kötet nagy részében történetek, történetszegmensek, emlékképek bontakoznak ki a művekből, s ezek kapnak asszociatív társításokat, reflexiókat, érzelmi–indulati mélységet vagy épp ezek látványos hiányát, egyfajta rezignált távolságtartást. De épp ez utóbbi gondolat vezethet tovább, hogy elfogadjuk és értékeljük a szerző eljárását. Meglátásom szerint a nemiségükben és (nemi) identitásukban törést szenvedett, más-ként, alantasabbként, torzként megítélt, elítélt emberek — akiket a külvilág addig nőként kezelt, akik nőként sportoltak, küzdöttek, értek el sikereket — szubjektív nézőpontjának, belső világának, érzelmi viszonyulásának a kifejezésére komfortosabban kínálkoznak a líra poétikai jegyei, megszólalási helyzetei.

Továbbá a különálló versek által nagyobb lehetőség nyílik a szereplők és beszéltetésük, megszólalási formájuk váltogatására, variációjára, a messzebbről kapcsolódó, elvontabb művek beillesztésére, amelyek egészen más módokon reflektálnak a kérdésre. Ugyanakkor némi hiányérzetet kelt, hogy az egyes szólamoknak, alakoknak egyáltalán nincs saját nyelvi karaktere, jellege, a dokumentáló nyelv távolító gesztusai mintha a nyelvi identitás esélyét törölnék el. Mindez a kötet témájának nyelvi vetületeként kérdéseket, fenntartásokat vet fel. Holott, s ez is a versnyelv még elmélyültebb kidolgozásának igénye felé mutat, a líra sűrítettsége, tömörsége, Lesi látszólag eszköztelen, egyszerű líranyelve ellenére is, hatásában is jóval megrázóbbá, felkavaróbbá teszi az egyes eseteket, s ezek érzelmi hátterét, miközben szerző és befogadó is kaleidoszkópként fordul az egyes nézőpontokkal. Az egyes versekben a már többször emlegetett epikus mag mármár balladisztikus tömörségű, kihagyásos elbeszéléseket kap, a lényegre szorítkozó közlések, a narratív elemek és az (utólagos) reflexiók váltásai, arányai jelentésteremtő erővel bírnak, hangsúlyokat generálnak, feltárják külső és belső világ feszültségét, ellenpontjait. A versszakokba rendezés, és különösen a sortörések, szakasztörések nyelvi elválasztottsága, határai nem egy esetben a traumatikus behatásokat, a szereplőkben létrejött töréspontokat érzékelteti.

Úgy tűnik, a *Magasugrás* esetében a versek formai önállósága az első és harmadik személyű megszólalásmódok és nézőpontok variációját is biztosítja. A szerző (el)rendezői gesztusa, „felettes" ténykedése annak ellenére érvényesül a kötet egészében, hogy mindeddig csupán az én-versek sokaságát és a szubjektív megnyilatkozási módokat emeltem ki. Ám az első személyű lírai darabok mégis „függelmi" pozíciókban vannak, hiszen a verscímek nem az adott darab megszólalójának teremtményei, hanem épp a szerző által kijelölt beszélők neveit tartalmazzák (mint egy drámában), vagy a megnyilatkozás műfaját adják meg (*Csák Ibolya; Erik, a felesleges edző; Apa; Inaktív X, Egy megszakított interjú Heinrich Ratjennel; Egy családtag helyesbít; [naplórészlet] 1943. szeptember 16.*). Mindössze a levelek képeznek kivételt a személyes darabok közül, amelyeknél a megszólítás képezi a címet. Tovább bonyolítja a kötetbeli helyzetet, hogy Lesi néhány alkalommal külső „elbeszélőt" alkalmaz, s éppen azokban az esetekben (*Magasugró, Fakabát*), amikor Dora Ratjen vonatútját (az utazás mint átmenet, heterotópia), letartóztatását, tehát a kötet kulcsjelenetét mondja el. Dora ekkor tudhatja magát utoljára nőnek („[u]toljára egy szürke, kétrészes ruhában / és bőrszínű harisnyában utazott"), a megalázó procedúra után férfiként, nadrágot és férfinevet viselve kell folytatni életét: „Megmondták, mostantól / Heinrich Ratjen leszek, és viseljek nadrágot, mert különben / mehetek a többi buzival árkot ásni." A távolítást nemcsak a harmadik személyű megszólaló, hanem a nemi besorolást is hárító *atléta* megnevezés is jelzi.

A kötetet átjárják a *Kedves Duchamp* megszólítással kezdődő, Joseph Cornell képzőművész által írt levelek, amelyeknek sorát egy esetben a Rrose Sélavy megszólítás, egy esetben pedig Marcel Rrose Duchamp válasza töri meg. Duchampról elsőként a ready made és az avantgárd ugrik be a befogadó számára; a kész tárgynak műalkotásként való használata, ki-állítása Lesi kötetével is szoros összefüggésbe hozható. Ám Duchamp a body art első figurájaként is ide köthető, a 20-as években fordult e művészeti irányzat, műfaj felé, amelyen belül elsősorban a nemek cseréje foglalkoztatta. Az ilyen alkotásaiban a személyiség, a test válik műalkotássá, s ezekben, ezekhez a Rose Sélavy nevet vette fel, mely egy nyomdahibának köszönhetően Rrose-ra módosult. A Rrose Sélavyhoz köthető alkotások közül a *Miért ne tüsszentsünk Rrose Sélavy?* (1921) emelhető ki, egy rácsos, cipődoboz méretű kalitkában 152 darab márványból kifaragott kockacukor van, feltehetően a kismadár számára. A kalitka és a madarak fő motívuma Cornell és Duchamp fiktív kötetbeli levelezésének is: „láttam a madárkalitkás asszamblázst. / Ezek a bezárt tárgyak először összezavartak — / mintha egy tüsszentést tartanál vissza."

Cornell 1933-ban találkozott először Duchamppal, és segített neki egy hordozható múzeum, egy utazódoboz elkészítésében. A két művész közös akciói és barátsága inspirálta a *Magasugrás* alkotóját, hogy levelezésük által egy elvontabb, esztétikai síkra, a 20. századi művészet kontextusába is áthelyezze a német sportolók és a (transz-, inter-)szexualitás témáját. Ahogy a ready made a hétköznapi és művészi tárgyak hierarchiájára, viszonyára, kiállíthatóságára, a műalkotássá válás kérdésére mutat rá, Lesi talált tárgya (*objet trouvé*), Dora Ratjen és Gertel Bergmann története is hasonló kérdéseket feszeget. A sajtótermékekből, fényképekből létrehozott kollázsok, s főként a kiállításokhoz készített térbeli asszamblázsok Marcel–Rrose utazódobozával mutatnak hasonlóságot, s talán azt is érzékeltetik, hogy a dolgok kétdimenziós, bináris rendszere három dimenziót öltve ugyanannak a jelenségnek több oldalát, több nézetét engedi láttatni és szemlél(tet)ni. A műalkotás képes feltámasztani, térbelivé ugrasztani az eredeti kontextust, a szövegek által testesíti azt, de legalábbis hango(ka)t ad neki. Ugyanakkor a talált tárgy, a kész (sajtó)termékek és a sportolónők művészetté tétele nemcsak e téma érzékenyítése, megrázó ábrázolása, hanem ugyanannyira tárgyként használás, a nyersanyag és a valós sorsok (ki)használása (*appropriation art*) is. A zsidó Gertel és az interszexuális Dora nemcsak a sajtónak, hanem a művészeteknek is kiszolgáltatott. Ám ezen belátások nélkül bizonyára lehetetlen lenne épp ezt a történetet, ezt a problematikát művészivé formálni, s ez az eljárás szükségszerűen legalább olyan szubverzióval és kettősséggel jár, mint amikor Marcel Duchamp tollboát vesz, és Rrose Sélavyként jelenik meg.

Annak jelzéseként, hogy mindebből a szerző sem maradhat ki, illetve hogy a biológiai nemi jegyek és a nemi identitás kérdéseitől ő sem érintetlen, az egyik záróvers, *A harmadik* tanúskodik, a „két félhalott" fiatal Lesi Zoltán emlékképe, amit egy harmadik idéz fel. Az önmagunk és az androgün ember teljes meg- és kiismerhetetlenségének gondolatával záródó költeményt a kötet utolsó verse az emberen kívüli, túli távlatokban oldja egy antropocénnek minősíthető gesztussal. *A kamera leáll* című vers egy macska első személyű monológja. Ő mondja el az öreg Heinrich Ratjen, „nyolcvanhat / éves férfi, női lélekkel" e világból való elmúlását.

PINTÉR Dóra

Ön- és közmarcangolás

(Nemes Z. Márió: Barokk femina. Jelenkor, 2019)

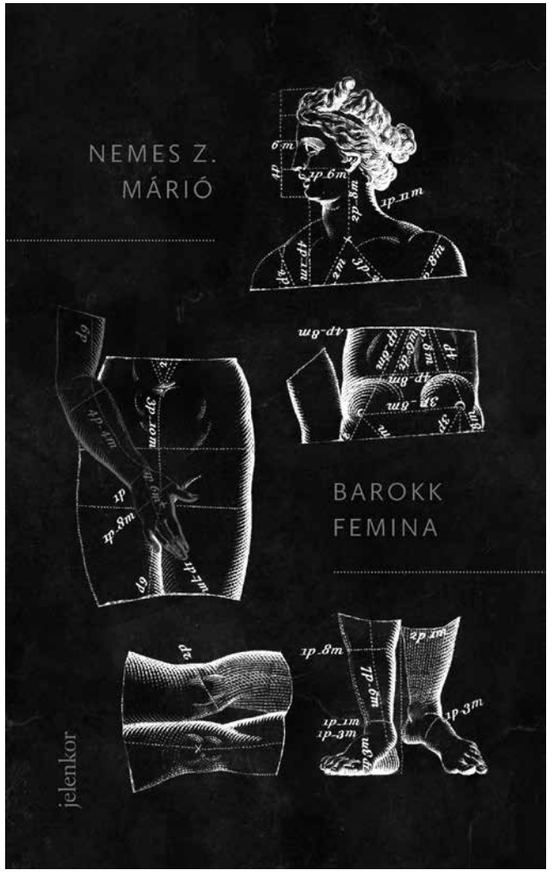
A *Barokk femina* Nemes Z. Márió negyedik verseskötete, amely — nem meglepő módon — szoros poétikai kapcsolatot tart az előzőekkel, habár önálló konstrukció mentén bomlik ki. Azon ritka alkalmak egyike ez, amikor a kötet címe kevésbé determinálja az értelmezést, hiszen enigmatikusságát csak lassan oldja fel a szöveg, és akkor is inkább csak egy absztrakcióhoz kerülünk közelebb. A barokk femina fogalma jóslattá, profetikus vízióvá növi ki magát. „BAROKK a természet mélyes mélye, / BAROKK aszpik és kariatida, BAROKK / futurum perfectum." Egy olyan létélmény esszenciális lenyomatát közvetíti a kötet, amely — a latin grammatika tanúsága szerint is — minden bizonnyal fokozódni fog, mígnem a helyébe lép majd valami más.

Nemes Z. Márió neve erősen kötődik a poszthumán diskurzushoz, amely az embert igyekszik kimozdítani abból a hagyományos filozófiai státuszból, amelybe a modernizmus ágyazta be. Emberi mivoltunk ontológiai értelemben vett határainak megkérdőjelezése és újragondolása egy olyan kontextuális ernyőként ereszkedik rá a *Barokk feminá*ra, amely jóval determinisztikusabbá teszi az olvasást, mint a sejtelmes cím. A kötetben egyértelműen érzékelhető az antropocentrizmust maga alá ásó perspektíva érvényre jutása, és ennek csak egyik oldala az emberi és az állati lét határainak elbizonytalanítása, összemosása. Az öntudattal rendelkező szubjektumot hol állatias jelleggel ruházza fel, például a sajtban való furkálás, az abba való behatolás a féreg képét hívhatja elő („lekapargattam az álfehéret, / hogy belehatoljak az igaziba, körülbelül fél órába telt, / mire eljutottam a sajt mélyére"), hol pedig kafkai módon konkrétan gondolkodó állat képében tűnik fel: „Mérges kisemlős vagyok. Nevetés közben / felköhögnek. Ilyenkor szeretnék lejjebb lenni, mégis mindig kilógok egy szájból." De nem egyszerű alakváltásról vagy megfeleltetésről van szó; animalitás, mintha az érzékelés skáláját szélesítené ki, testi tünetek és reakciók helyébe lép. Szintén az antropocentrizmus kibillenését érezzük azokban a felkavaró, nagyon is képszerű jelenetekben, amikor a destruktív cselekvés a saját test ellen irányul. A szakralizált emberi test megsértéséből fakadó gyönyör, a csonkítás és kínzás, a test külső anyaggá tétele egyértelműen olyan gesztusok, amelyek fizikai szinten provokálják a humánum sérthetetlenségét: „Combom tövénél a bőrfe-

lületet / egy darabon érzéstelenítettem. / Aztán felhasítottam a szikével, / túlszaladtam az érzéstelenített / területen, hogy megérkezzen a / fájdalom érzete is a látvány után. […] Felnyitottam / a hasam, kihúztam a beleimet, hogy / kétoldalt lelógjanak, és a hasüreg / üres maradjon."

Az erotikától megfosztott testiség szintén értelmezhető poszthumán jegyként, legalábbis erősíti ezt a fajta olvasatot. A közösülés, valamint az erre mutató fizikai vágy naturalisztikus ábrázolása szinte karikaturisztikusan forgatja ki az ember ösztönvilágát, mint például a következő sorokban: „Ennek megörültem, / mert gyakran maszturbáltam rá. Most is / nagyon erős EREKCIÓM volt, amit / a sápadtsága csak fokozott, valószínűleg / nem ehetett rendesen, vagy az ágyszomszédja / lophatta el a parizerjét." Ha egyáltalán a vággyal összeköthető, és nem éppen agresszióval, bosszúvággyal, büntetéssel: „A busz megállt a Gyöngyösi utcánál, és a / JUDITOK leszállt, természetesen követtem, hiszen nem érthettem félre a köldökéből kiágazó csápot, ami épp a BOSSZÚMRA mutatott". A mindenféle értelemben vett hús meghatározó poétikai szerephez jut az egész kötetet tekintve. Többek között ezen a motívumon keresztül lehet rámutatni azokra az összefüggésekre, amelyek a jelen kötetet szervesen a szerző korábbi munkáihoz fűzik. A nyers hús elsősorban mint a testen lévő anyag jelenik meg, amely nemcsak sebezhető, de formázható is, illetve hasonló módon megközelíthető, mint a legelső szövegben a sajt (lásd: fentebb idézve), tehát fizikai értelmében meghódítható. Ez meghatározza az imént tárgyalt szexualitást, ami összefüggést mutat az erőszakkal is. Másrészt a hús élelmiszer formájában is megjelenik, például egy konzervnyi löncshúsként, amelyet felnyitva hozzáférés nyílik a másik ember testének belsejéhez, idegrendszerét a költői én szó szerint a kezében tartja: „Szerencsére volt otthon egy pápai löncskonzerv. / Óvatosan felnyitottam, vigyázva, hogy a húspép / feletti vékony zsírréteg ne sérüljön, hiszen ez / alkotta Zoli ideghálózatát." Nemes Z. Márió tematikailag egy olyan irányt képvisel a kortárs költészetben, amely kivívja magának a biopoétika mentén való értelmezést, bár ez a poszthumán diskurzus táplálta kontextusból egyértelműen adódik.

A kötetben tematizálódik tehát a test, annak biológiai folyamatai és reakciói, amelyeket koncepcionálisan szervez meg a nemzés vágya. Az erotikától megfosztott testiség célelvű, a megtermékenyítés, valamint a termékenység felülíró értékként jelenik meg, ami a posztapokaliptikus felhang tükrében érthetővé válik, hiszen a végítélet által megpecsételt jövőkép mindig egy új és egészségesebb generáció felnevelésével ellenpontozható. (Margaret Atwood népszerű regénye, *A szolgálólány meséje* kitűnő példa lehet erre.) A szövegeket végigkísérő, nagybetűvel kiemelt szavak általában gyűjtőfogalomként működnek, minden esetben esszenciálisan magukba sűrítenek egy jelenséget, folyamatot, átfogóan utalnak egy valamire. A szintén kiemelt „EREKCIÓ" ekként minden előfordulásnál a közvetlen, kontextuális jelentésén túl folyamatosan rámutat az előbb tárgyalt értékrendre, arra, hogy a megtermékenyítés a mindennapi célok



közé sorolódik. A címet adó, de a szövegekben is rendszeresen visszatérő fogalom, a „BAROKK FEMINA" a termékenység letéteményeseként így válhat főszereplőjévé annak az ontológiai válságnak, amelyet a kötet sokoldalúan felrajzol. A női minőség fenomenológiai szerkezetének legfontosabb része a befogadás, az utódlásra való képesség. A barokk korstílus szellemisége, valamint megvalósulásának módja rengeteg féle módon nyújt táptalajt egy olyan éra megerősödésének, amely felfogásával, minden értelemben vett termékenységével, sajátos transzcendenciájával, odafordulásával és megértésével egy jobb életet ígér.

Azt gondolom, hogy a barokk femina kariatidaként elképzelt (oszlop helyett alkalmazott nőalak, a tartószerkezete esztétizált része, nagyon beszédes ez!) alakja egy idealizált, kvázi istennőszerű figura, de legalábbis egy áhított embertípus, aki szellemiségével képes lehet ellenpontozni azt a hanyatlást, amelyet a költői én ugyan nem vizionál, de folyamatosan sejteti, kilátásban tartja. Ezt például a „ROHADÓ NÉP", valamint a „HAZUGSÁG" fogalmak mentén lehet érzékelni, amelyek

ugyancsak átszövik az — egyébként egymással összefüggő, napló- vagy feljegyzésszerű — szövegeket. „Mert ez a BAROKK ajándéka, az ALAPNYELVI / éter, melyben ezrek vigadnak együtt, hogy az / iszonyú dáridóban senki se szomorú. Már én sem. / Mert tudom, hogy ebben az együgyű és monoton / ROVARZENÉBEN ropog a, lobog a, zuhog a SZENT. / Mert tudom, hogy a VEDLÉS után újra találkozunk."

A kötet két különböző nyelvet különböztet meg tematikusan, az „alapnyelvet", valamint az „irodalmat", amelyek leginkább hangvételükben különbözhetnek egymástól, amiként két különböző politikai irányhoz tartozó hetilap. Ugyanakkor azt sem tartom kizártnak, hogy a publikus és a nem-publikus válik itt el egymástól. Az „IRODALOM" nyilvánvalóan egy absztrakció, és nem tart szoros kapcsolatot az *irodalom* szó szótári jelentésével, csakúgy mint a „BAROKK", és persze, minden kiemelt fogalom, hiszen ez a szövegszervezési stratégia fontos eleme; sajátos viszonyrendszerre épül a kötet. A szövegértelmezés ebben az esetben a rendszer értelmezését jelenti, amit sok esetben nem lehet egyetlen, vagy néhány szöveg alapján megtenni, a kötetben hátrébb lévő versek nem ritkán olyan jelentésmozzanatokat tárnak fel, amelyek képesek teljesen átírni az addigi olvasatokat. A linearitásnak az ilyen módon való felszámolása, valamint a szövegek rendszerbe helyezése érdekes szövegstratégiai játék, de kérdéses, hogy ezen túlmenően mennyire gyümölcsöző. Újabb és újabb kiemelések tűnnek elő, aminek megvan az a veszélye, hogy a mondanivaló követhetetlenné válik, valamint a költői teljesítmény egyéb aspektusai háttérbe szorulnak. Az előzőekben említett nyelvi kérdés esetében is nehézséget okozhat a befogadó számára az irodalom metaforaként való használata, hiszen egy nagyon gazdag fogalomról van szó, amit önmagában is nehézkes és esetleges definiálni. Azonban egyértelműnek látszik, hogy a kötetben negatív konnotációk kapcsolódnak hozzá, alkalmatlannak tűnik, egy olyan nyelvnek, amely „közlésre képtelen", sőt, leginkább el kellene égetni: „Késő bánat, és itt az eb megint, hogy rossz fát tegyen / a tűzre, ahol tömeget égetnek IRODALOM helyett." Valamint: „Minden írás aljasság. Természetesen, amikor hozzád beszélek, az nem IRODALOM."

Ezzel szemben az „ALAPNYELV" az, ami ellehetetleníti a hazugságot, hiteles, cselekvő, és még ennél is több: előrelátó. Mintha minden ebben az alapnyelvben történne meg, ez hordoz minden lehetőséget. Afféle termékeny táptalaj, és ezzel ismét a már ismerős olvasati lehetőségnél járunk. Nemcsak a biológiai értelemben vett termékenység jelenik meg a szövegekben tehát, a szellemi termékenység még fontosabbnak mutatkozik, annál is inkább, mert olyan fogalmak rendelődnek mellé, mint: „FORRADALOM", „NÉPI BOSSZÚ", „MAGYARÁZAT", és nem utolsó sorban a „BAROKK FEMINA" is. Az olvasót eligazítandó, a fülszöveg is felhívja rá a figyelmet, hogy a kötet archeológiai látleletét kívánja nyújtani a 2006-os őszi eseményeknek. A szerző visszanyúl tehát a legutolsó olyan megmozduláshoz, amely — kis túlzással ugyan — forradalomra emlékeztethet (mikortól forradalom egy forradalom?), és ezen keresztül rajzolódik ki a disztópikus jövőkép. Nagy költői vállalásnak mondható az, hogy a köteten belüli, szorosan összefüggő szövegek látomásként legyenek képesek hatni, miközben valójában egy múltbeli eseményt rekonstruálnak, mondhatjuk, hogy emléket állítanak neki.

A *Barokk femina* ezzel tulajdonképpen egy jól körülhatárolható tendenciát követ, beleilleszkedik az elmúlt években megjelent azon kötetek sorába (talán kevésbé szakszerűen, de ideértve most a prózát is), amelyek egy negatív jövőképet rögzítenek a társadalom drámai hanyatlásán keresztül. A kötet legfőbb erejét abban látom, hogy hogyan jeleníti meg a forradalmat, valamint annak tapasztalatát, lenyomatát, megélését — amiként szintén a fülszövegben olvasható — a magyar társadalom kollektív tudattalanjában. Nagyon izgalmas aspektusokon keresztül teszi meg mindezt, a kulturális referenciák széles skáláját bevonva. Eleinte kiütköző lehet például a történelmi időszakok közötti ugrálás, de a különböző utalások végül koherens egységet tudnak alkotni, és — bár bizarr módon — végül egy ívre fűződnek fel a legkülönbözőbb képek és hasonlatok. Ugyanakkor kibillenti a gondolati egyensúlyt, hogy Nemes Z. éppen egy ilyen eseményt választ a negatív vízió illusztrálásaként. Talán a 2006-os őszi események nem olyan aktívak a köztudatban, hogy narratív töredékei megfelelőképpen tudjanak működni ezekben a szövegekben, talán a hátoldalon lévő eligazítást adó sorok nélkül magam sem feltétlenül tudtam volna azonosítani a kötet elején az erre vonatkozó utalásokat, de persze, amiként az egyedi fogalomhasználatra, úgy erre a rekonstruktív, archeológiai szálra is igaz, hogy a szövegek második felében már feltételezhetően szembesül az olvasó a szerzői szándékkal.

Mindenképpen szót kell ejtenem a „JUDITOK"-ról, mert ez a többes számba állított személynév egy olyan visszatérő fogalom a kötetben, amely talán a legtöbbször és a legkülönbözőbb kontextusokban jelenik meg. Talán már fentebb említést lehetett volna tenni erről az enigmatikus jelölőről mint a „BAROKK FEMINA" ellenpontjáról, bár a kötet úgyis olvasható, hogy ez a két fogalom egybeesik, tehát a „JUDITOK" a „FEMINA". Ez már önmagában bravúros, hiszen a két képzet úgy jelenik meg párhuzamosan, fogalmilag úgy vannak kidolgozva, hogy részben fedik, miközben hangsúlyosan diszkvalifikálják is egymást. „JUDITOK" a termékenység jelölője, de a hazugságé is, nyilván explicit a többes szám, a „JUDITOK" tömegszerű, egyedi vonásai nincsenek. Befogad, elvár, de nem ad vissza semmit, az életet egyirányúan fogja fel. Alapvetően nem ért semmit, távol esik valamiféle lényegtől, amelyet a költői én viszont a magáénak tud (ebből adódóan bármit MAGYARÁZHATNA). A „JUDITOKAT" meg kell termékenyíteni, de nekik is ez a legfőbb céljuk: meg akarnak termékenyülni. „Ragyogjatok ROVAROK petefészkei! / Ragyogjatok állatok petefészkei! / Ragyogjatok JUDITOK petefészkei / az éjszakai égen, hogy BÉKE legyen / végre a növényi anyagban és az / állati részben. Ragyogj mag a magban!" JUDITOK le van választva bármilyen

transzcendensről, ő az anyag, az immanens lét, akit állatias ösztönök működtetnek.

A BAROKK FEMINA, ne feledjük, magasztos, szellemi, a humánum hordozójaként tűnik fel. Kariatidaként van leírva, ami a művészetekhez emeli az alakját, ugyanakkor „aszpik" is (lásd: legelső idézet a szöveg elején), ami ételek kocsonyásításához, díszítéséhez való. Emellett bizonyos értelemben idevonható a szobrászat képzetköre — a gasztrodesign berkein belül ez nem tűnik nagy ugrásnak. Ugyanakkor a két jelenséget összeköti a termékenység sokat tárgyalt problémája, és hangsúlyoznám, nem pusztán biológiai értelemben. Bár úgy tűnik, JUDITOK ebben a tekintetben meddő, tehát a szellemi virágzás nem köthető hozzá, ezt nem hozza magával, míg a BAROKK FEMINA fogalmának ez mindenképpen része. Felfogható úgy, hogy a kötetet ez a két absztrakt, egymástól különböző női alak (vagy alakok sokasága) határozza meg, kettejük egymáshoz való viszonyának dinamikája (már egyértelmű, hogy nem két konkrét személyről van szó, pusztán a szerző által is megtett egyszerűsítést viszem tovább) meghatározza a szövegeket.

„[…] mert a JUDITOK fantáziája HAZUGSÁG, / míg Zolié, mint művészé és filozófusé, / a legmagasabb IGAZSÁG." Zoli neve nem nagybetűkkel írandó, mondhatnám, hogy akkor tehát individuum, de ez nem volna igaz, mert olybá tűnik, hogy Zoli csupán egy individuum része, amiként Zoli-Zoli, vagy Zoli-Zoli-Zoli is, és feltételezhetően a költői én maga sem független ettől az osztott személyiségtől, többször kiderül a szövegekből, hogy valójában Zolin keresztül magáról beszél. (Ebbe játszik bele, hogy a szerző teljes neve: Nemes Zoltán Márió.) Azzal a szerzői döntéssel, hogy kvázi sokszorosít valakit, valójában éppúgy tipizálja, mint a nagybetűs kiemelés által, de mégis engedi a szubjektum megformálódását, arcot kaphat a név, és a megoldás nagyobb játékteret enged. Ezt a nyelvi játékot Nemes Z. jól használta fel, termékenyebbé téve ezzel a szövegeket. „Miután meghaltam, Zoli kivonszolta a testemet / a konyhából, és levette rólam a pólót meg a nedves / alsónadrágot, majd beleszuszakolt a fürdőkádba. / *Még szerencse, hogy mindketten jó erőben voltunk*." (Kiemelés tőlem.) Skizofrénszerű meghasonulásként is tekinthető ez, hiszen a szövegek egyértelművé teszik, hogy a négyzetre emelt Zolik nemcsak összefüggenek egymással, de egymást helyettesíteni is képesek, valójában az egyetlen dolog, amiben különböznek, az a lehetőségek változatos megélésében mutatkozik meg. „Zoli nem úgy emlékszik életének egyes / időbeli pillanataira mint elkülönült pontokra, / mint a helyzetek egymástól teljesen szét- / vált képeire, mint az egymástól adott mértékben különböző egyedi momentumokra, ahogyan az / 1-es és a 2-es szám különbözik egymástól. Az ön- / megfigyelés azt eredményezi, hogy az alvás, / a tudat korlátai és az emlékezet hiányosságai / ellenére az egyes tapasztalatok meglehetősen / titokzatos módon egységben jelennek meg […]." Az érzékelés fókuszba állításával, a tudat élményeinek vizsgálatával a kötet teret enged a fenomenológiai olvasatoknak is, ami meglátásom szerint gazdagabbá teszi. Ezeket a részeket jobban sikerültnek érzékelem, mint a politikai parabolaként olvasható szövegeket — a politizáló igény gyengíti a *Barokk feminá*t.

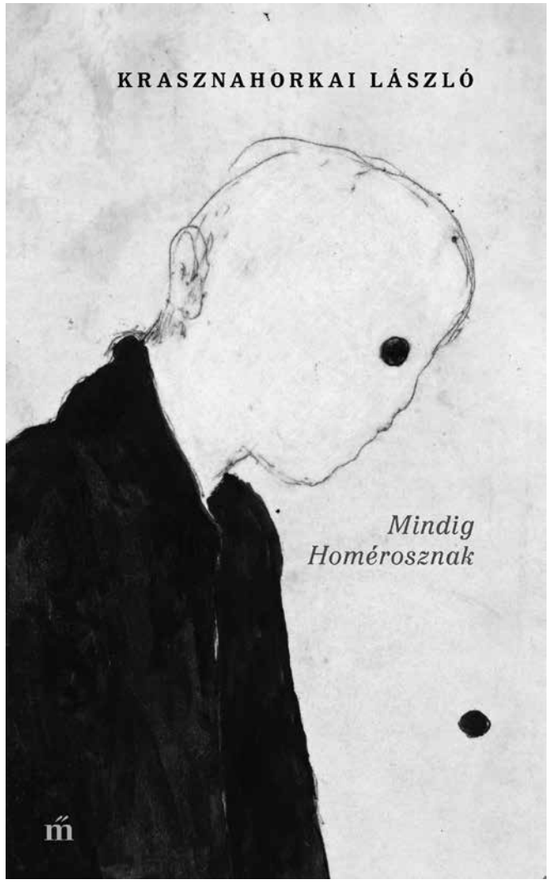
A fenomenológiához kapcsolódva nem lehet nem megjegyezni, hogy ez a kötet erősen provokatív. Olvasóként egyáltalán nem könnyű ezeket a szövegeket „viselni", intenzív érzelmi és fiziológiai hatást váltanak ki, melyek közül jellemző az undor érzete. Nem túl gyakori, hogy befogadóként egy szöveget ennyire érezzek a saját bőrömön, az irodalomnak viszonylag kis szelete vált ki ilyen zsigeri reakciókat, és ez hasonlóan kétélű fegyver, mint az obszcenitás: könnyen ronthat a szövegen, ezért tökéletesen indokoltnak kell lennie, be kell ágyazódnia, szerves részét kell alkotnia a képzett nyelvnek. A *Barokk femina* következetes, átgondolt munka, amelynek a világához szervesen hozzátartozik mind a vulgaritás, mind az erőszak, és képes ezeket újszerűen bemutatni, vagy újszerűen felhasználni, ami talán a legfontosabb.

A kötet címe nyilvánvalóan azonnal aktiválja a megnevezett korstílus jellemző jegyeit az olvasóban, és később az olvasmányélményben ezek az ismérvek visszatükröződnek — ennyiben mégiscsak determinisztikus. Például a nagybetűkkel kiemelt, gyakran, de más-más vonatkozásban, más kontextusban visszatérő fogalmak (amelyek a végén koherens értelemegységet képeznek) a barokk zenét meghatározó szekvenciát (egy hangsorral lejjebb vagy feljebb ismétlődő zenei motívum) idézik meg. A barokk szobrászatot jellemzik a különböző alakok vagy alakcsoportok bonyolult összefonódásai, a kötetben a sokszor hivatkozott kiemelések talán hasonló összeolvadásokként képzelhetőek el. Ugyanígy tudnám kapcsolni a concertót, amely az illúzió valóságként való beállítását jelenti, a barokk irodalmát határozta meg ez a meglepetésszerű elem (meglepetésként fordítják), és Nemes Z. Márió sokszor szürreális víziói, amelyek az addigi realitás húsába vágva jelennek meg, szintén hasonló módon működnek. Ezek a felismerések is rámutatnak arra, hogy a *Barokk femina* mély struktúrákra épül, bonyolult, de gazdag szerkezetet teremt, amelyet egy bizonyos fokig működtetni is képes, habár nem kizárt, hogy a fogalmi építkezés felemésztette a kötet energiáit, és mire az olvasó előtt valóban megnyílik a szöveg, már meg is történt vele minden, ami történhetett.

SZABÓ Gábor

Útikalauz megszűnéshez*

(Krasznahorkai László: Mindig Homérosznak. Magvető, 2019)



„Univerzális monoverzum"
(Lukin Gábor–Víg Mihály: *Kergetnek*. Trabant zenekar)

Krasznahorkai nemrégiben megjelent, karcsú kötete egy konzekvensen építkező életmű alighanem az eddigiekből szükségszerűen következő darabja, amely súlypontozza, kiemeli, önálló témaként sűríti témájává a korábbi regények bizonyos, már eddig is jelenlévő motívumait, hogy aztán a meseszövés egy későbbi pillanatában egy meglepő rendezőelvet bevezetve visszamenőlegesen is új értelmezési keretek közé helyezze magát.

Ez az észrevétel még nem a mű esztétikai–poétikai nóvumait, hanem a szerzői világ konzekvens rétegződését, lassú, súlyosan következetes tektonikus mozgását igazolja elsősorban. A *Mindig Homérosznak* utolsó oldala a kézirat 2016-os lezárását rögzíti, ami egy évvel előzi meg a *Báró Wenckheim hazatér* kiadásának évét, és két évvel az *Aprómunka egy palotáért* megjelenését. Hogy e három mű íródásának ideje pontosan milyen, a szövegszerű és gondolati kapcsolódásokat igazolható időbeli fedéseket, együttállásokat mutat, annak kiderítése egy majdani Krasznahorkai-monográfia feladata lesz, a magam részéről most csupán annyit szeretnék rögzíteni, hogy a *Mindig Homérosznak* című, frissen megjelent, ám ezek szerint már régebben elkészült szöveg jól olvasható a két másik mű vonatkozási rendszerében, s azokon keresztül persze a Krasznahorkai-életmű alapvető motívumhálójában is. Úgy tűnhet, a most megjelent írás mintha olyan figyelemfelhívó *lábjegyzet* volna, amely kiemeli és összefüggő rendszerbe szerkeszti az eddig szétszórt, esetleg csak periferiálisan, vagy más kontextusokban jelentősnek tűnő mozaikok egy részét, mindezt aztán egy új renddé szerkesztve forgatva vissza az életműbe. Hogy az életmű további alakulását illetően ez a koncentráció, ez a súlyozás valamiféle továbblépéshez szükséges erőgyűjtés, vagy visszamenőleges összegzés, az természetesen majd csak a későbbiekben fog kiderülni.

Nyelvi megformáltságát illetően a szöveg az *Aprómunká…*-hoz hasonló monológ, szuggesztív, óriás levegőjű hosszúmondatok füzére, amely ráadásul szintén viselhetné a 2018-as alkotás alcímét: „ *Bejárás mások őrületébe*".

A *Mindig Homérosznak* egy olyan menekülés története, amelynek oka és célja elvileg ismeretlen, sőt, amelynek beszélője maga sem azonosítható — legalábbis a szöveg igyekszik minden, a személyére, identitására vonatkozó karakterjegyet homályban hagyni. (Míg bizonyos tágabb, kulturális értelemben használható jellemzést igenis nyújt róla, de erről később.) A monológ során megképződő tudat a 2018-as mű könyvtárosához hasonlóan szintén az őrület, a paranoia kétségtelen jegyeit viseli magán, hiszen minden rezdülése, a világgal való viszonyának minden aspektusa csupán saját rettegésének, menekülési stratégiáinak leképezésére, illetőleg e leképezésre adott reflexióinak értékelésére irányul. Ez a magába záródó tudatmonoverzum a már említett könyvtároson túl természetesen egyéb Krasznahorkai-figurákkal is rokonságba hozza az új mű beszélőjét. Így a *BWH* bárójával és a Tanár úrral, a *Herman, a vadőr* főszereplőjével, vagy akár Valuskával és Estikével. Az őrület, mint sajátos létviszonyulás — az orosz irodalom szent

* A kutatást az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta.

bolondjait is idézve — mindig része volt Krasznahorkai prózai világának, ám ebben az esetben a történet kiemelt tárgyává lesz. Az őrület itt már nem egyszerűen a létezés egy lényegi mozzanata csupán, a *Mindig Homérosznak* parabolájában ugyanis a Lét maga válik azonossá az őrülettel.

Az útonlevés kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása szintén talán a legismertebb Krasznahorkai-toposz, ami a *Sátántangó*tól a *BWH*-ig ívelően határozza meg az életmű poétikai és filozófiai karakterét. De míg az említett regényekben mindig valamilyen kitűzött, ám illúziónak bizonyuló cél tartotta örökös mozgásban az új és új, de minden esetben hamisnak bizonyuló képzeteket kergető figurákat, itt már semmiféle cél nem lebeg a menekülő előtt, aki az életben maradás zálogának éppenséggel a megérkezés, a nyugvópontra jutás örökös *elkerülését* tekinti. Az útonlét így végtelenné válik: célja a céltalanság, az űzöttség fenntartása, létformává dermedése pedig a túlélés lehetőségének hordozója lesz.

A megnevez(het)etlen, sehonnan sehova sem tartó lény mozgása ezúttal nem is annyira Cormac McCarthyt, mint inkább Beckett *Hogy is van ezé*t idézi fel, és — nyelvi–poétikai különbözőségük ellenére is — Boschwitz *Az utazó*jának a Német Birodalom végtelen vasúthálózatán a túlélés érdekében cél és remény nélkül vonatozó főhősének drámáját. Amiképp a menekülő, úgy az üldözők kiléte is homályban marad, ám a veszélyeztetettség érzete, valamint a beszélő elpusztításának változatos képsora („felakasztják, kibelezik, kizsigerelik, levágják a fejét, kivágják a szívét") a monológ olyan refrénszerűen visszavisszatérő motívuma, ami a szöveg nyelvi áramlásának ritmusát is ütemezi. A metafizikai gonosz állandó jelenléte az életmű számos darabjában válik az ábrázolt világrend hangsúlyos elemévé: a Herceg, a várost elözönlő idegenek, vagy a bálna *Az ellenállás melankóliája*ban, a fekete kocsikonvoj, és a város pusztulását megelőző egyéb baljós jelek a *BWH*-ben egyképp a létezésbe szüremlő erőszak, a folyamatos fenyegetettség és a kivédhetetlen pusztulás képzeteit rögzítik. Konkrétumok hiányában itt maga a fenyegetettség puszta ténye — vagy annak képzete — válik hangsúlyossá, melyet a befogadó előzetes tudásának függvényében a szövegemlékek átszüremkedése színezhet tovább. A szöveg, a nyelv zenévé és ritmussá hangolásának igénye a kezdetektől a Krasznahorkai-próza törekvése volt, gondoljunk a *Sátántangó* ritmusára, *Az ellenállás melankóliája* Eszter Györgyének diszszonánsra hangolt zongorájára, s majd ezt a kakofón zeneiséget struktúraképző formakódként alkalmazó *BWH*-ra. Anélkül, hogy nyelv és zene Krasznahorkai számára kiemelten fontos kapcsolódási pontjainak poétikai és művészetfilozófiai jellemzésére vállalkoznék, most csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy ehhez a saját-hagyományhoz csatlakozik a *Mindig Homérosznak* QR-kódok segítségével immár valóban hall(gat)ható formában hozzáférhetővé tett hangzóssága.

Talán ebből a kicsit hevenyészett áttekintésből is kitűnik, hogy a *Mindig Homérosznak* poétikai rendje, ahogy már utaltam is rá az elején, egyfajta tartalomjegyzékként foglalja össze az életmű védjegyeiként számon tartott, legfontosabb Krasznahorkai-toposzokat.

Másrészt azonban ez a hozott anyag egy idő után hirtelen átlényegül, új mintázatba rendeződik, és egy halványan kirajzolódó pszeudo-történet körvonalait kezdi láthatóvá tenni a mű mélyén. A történet egy pontján, a *Mljet* című fejezetben ugyanis — ez lenne talán az új szövegdimenzió felsejlésének pillanata — a menekülő egy idegenvezető szavait hallgatja, aki két ideges japán turistát próbál rábeszélni Kalüpszó barlangjának megtekintésére egy közeli szigeten. Szavait alátámasztandó, lelkes felolvasásba kezd az *Odüsszeiá*ból, különös tekintettel Odüsszeusz megmenekülésének, a nimfa fogságából történő szabadulásának körülményeire. Az egyre rémültebb turistákat látva az idegenvető, megszakítva mindinkább extatikussá váló előadását „behajtotta a könyvet, a jobbjával felemelte, megrázta egy kicsit feléjük, mintha azt akarta volna nekik szavak nélkül mondani, hogy ez itt, kérem, Homérosz, nem én beszélek, hanem maga Homérosz".

Amennyiben olyan, a könyv egészét illető metapoétikus jelzésként értjük az idegenvezető szavait, amely a *Mindig Homérosznak* teljes nyelvi terét az ókori szerző fennhatósága alá rendeli, akkor talán közelebb juthatunk a Krasznahorkai-szöveg rejtettebb intencióihoz is. Ezt a lehetőséget egy művön kívüli elgondolás, és több, a művön belül felbukkanó szövegrész is támogatja. A művön kívüli elmélet Giambattista Vico Homérosz-értelmezéséhez kapcsol vissza, aki az *Új tudomány*ban azt állította, hogy Homérosz nem egyetlen, élő személy volt, hanem kollektív eszme: egy olyan jelölő, amely a görögség egyetemes költői tudatát jelölte: „Homérosz egy eszme volt, vagyis a görög emberek heroikus jelleme, amennyiben saját történeteiket beszélték el énekelve."

A görög kultúrán belül így csak „homérosziul" lehetett megszólalni, hiszen a nyelv *maga* volt „Homérosz". Vico számára ebből nem csak az következik, hogy Homérosz „a többi költő atyja", és „valamennyi görög filozófia forrása", hanem mint a „görög civilizáció megalapítója", az egész európai kultúra szimbolikus foglalata és megalkotója, szerzője is. Egyébként pont erre a vicoi tételre építi *El inmortal* című szövegét Borges is, aki azonban saját szerzőségének, illetve általában a szerző–mű-viszony kérdéskörének de- és rekonstruálására futtatja ki szellemes írását: a Krasznahorkai által jegyzett műnek viszont más a tétje. (Habár az idő folyamatos emlegetése, a menekülő „pillanatba zártságának" és archetipikus időtlenségének gyakori ütköztetése a nyelvi formában egyesülő eme kölcsönösségre is rájátszik.)

Azzal ugyanis, hogy a mű az idegenvezető szavain keresztül „Homérosz" auktoritásához rendeli a maga szerzőségét, nem egyszerűen annak lehetőségét kínálja fel, hogy a szöveget pusztán *Odüsszeia*-parafrázisként, valamiféle posztmodern elleneposzként lássuk. Természetesen akként is, hiszen a Kalüpszó barlangjáig tartó meneküléstörténet így valóban Odüsszeusz útjának visszafelé történő lejátszásaként, kifordításaként, saját eredetéig, a barlangnál lelt pusztulásáig *visszavezető* út leírásaként értelmezhető, ily módon tehát az *Odüsszeia* dekonstrukciójának történeteként válik olvashatóvá. Az eredeti eposszal ellentétben, ahol Odüsszeusz hazatérése, otthonra találása a nimfa barlangjának elhagyásával veszi kezdetét, itt épp az „otthon" felszámolásával kezdődő út vezet vissza az eredeti kiindulóponthoz. A szöveg tehát nem csupán térbeli, de a múltba tartó időutazás is, ami némileg a történet idővektorait is egymásnak feszíti, hiszen a menekülő vélt előrehaladása tulajdonképpen visszafelé irányul, egymásba hajlítva a kezdetet és a véget. Az idő problémája, az emberi léptékű időszámítás megszűnése, amely formaképző elemként számos Krasznahorkai-mű részét képezi, ezúttal is a létezésről történő lekapcsolódás jele.

Ennél azonban talán lényegesebb, hogy az emlegetett vicoi koncepción keresztül Krasznahorkai regénye nem csak az eposz, hanem egyszersmind az európai kultúra visszavonásának története is lesz. A veszélyeztetett, állandó menekülésben lévő, paranoid módon magába süppedő „lény" így egyszerre válik az európai kultúra és annak első, emblematikus embertípusának, Odüsszeusznak a parafrázisává. Mindkét lehetőséget igazolhatja az a hosszú, csaknem egy oldalnyi felsorolás, amely e „lény" neveltetésének, tudástárának leírásából áll, s amely tulajdonképpen kultúránk és gondolkodásunk mintázatát, formakészletét jeleníti meg. És ezek összefüggésében nyerhet magyarázatot az egyébként identifikálatlan menekülő egyik — amint az elején említettem, bizonyos értelemben jelentőségteljes — sajátossága is, hogy tudniillik gyakran fohászkodik Zeuszhoz, és más antik istenekhez. A regény végén a beszélő rágcsálóként azonosított teteme is csak részben magyarázható a mű egyéb Kafka-allúziójához kapcsolható átváltozás-folyamattal, mélyebb oka a „homéroszi" univerzum imént emlegetett visszavonásában lelhető fel: a humanista kultúra enyészete és e kultúra szimbolikus emberképének dehumanizálódása szükségszerű kapcsolatot feltételez. Erre utalt már egyébként az *Utas és holdvilág* befejezése is, amikor az emberi létezést szintén a „patkányok a romok közt" hasonlatával írta le.

Az új Krasznahorkai-próza kilátástalanságba torkolló zárlata jól illeszkedik az utóbbi regények hasonló befejezéseihez: az *Aprómunka…* tébolyba hulló könyvtárosa, a *BWH* világégése és a *Mindig Homérosznak* radikális kultúrpesszimizmusa tulajdonképpen egymás variációja és kiegészítője, s az életmű egészét jellemző krizeológiai hangoltság újabb lenyomata.

DECZKI Sarolta

„Rokonsági csoportunk"*

(Závada Pál: Hajó a ködben. Magvető, 2019)

A huszadik század nagy, kegyetlen mozgatórugója a „valóság iránti szenvedély" volt, ahogyan Alain Badiou filozófus állítja *A század* című könyvében. A valóság uralásának, átformálásának, megalkotásának és működtetésének szenvedélye ez, melynek milliók estek áldozatul. „A 20. század rettenetes szenvedélye, a 19. század profetizmusával szemben, a valóság iránti szenvedély volt. A Valódit akarta működésbe hozni, itt és most."[1] Ennek a rettenetes, pusztító szenvedélynek a következményeit jól ismerjük — mondhatnánk az utókor bölcsességével, csakhogy ez sajnos nem lenne teljesen igaz. Mert dacára a történettudósok generációi által végzett munkának, az utókor sem mindig bölcs, jelen korunk pedig különösen nem az, sőt, mintha a Badiou által leírt rettenetes szenvedély újraéledésének lennénk tanúi, mely nemcsak a jelent és a jövőt, hanem a múltat is át akarja formálni. Ha csak szűkebb pátriánkban maradunk, akkor is a szimbolikus politika és térfoglalás megannyi jelét tapasztalhatjuk, valamint az egyre nagyobb igyekezetet az olyan történeti létezők, mint a nemzet és az állam szakralizálására, kiemelésükre a kritikai diskurzusból. Ezzel párhuzamosan pedig olyan rítusok, hiedelmek, mítoszok kapnak egyre nagyobb teret a nyilvánosságban, melyek hitelessége finoman szólva is kétséges.

Ahogyan Nietzsche írja *A történelem hasznáról és káráról* című értekezésében, a múlttal való túltöltekezés megfojtja a jelent, az életet, és a monumentális történelemszemlélet, mely csak a régi korok nagyságaira figyel, félreszorítja mindazon események emlékezetét, melyek kevésbé fényesek, dicsőségesek. Az antikváriusi történelemszemlélet belemerül a múltba, mindent megőrzésre méltónak talál, míg a kritikai képes a múltbeli események és személyek megítélésére: „Bírnia kell azzal az erővel, melyet olykor alkalmazni is tartozik, hogy valamilyen múltat szétzúzzon és felváltson, hogy élni lehessen: ezt úgy éri el, hogy ítélőszék elé állítja, vallatóra fogja és végül elítéli."[2] Napjaink történelemszemléletében mintha ez dominálna, ennek a jelenlétét

* Jelen írás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

[1] Alain Badiou: *A század*, ford.: Mihancsik Zsófia, Litera, 2010. febr. 20.; elérhető: https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/alain-badiou-a-szazad.html.

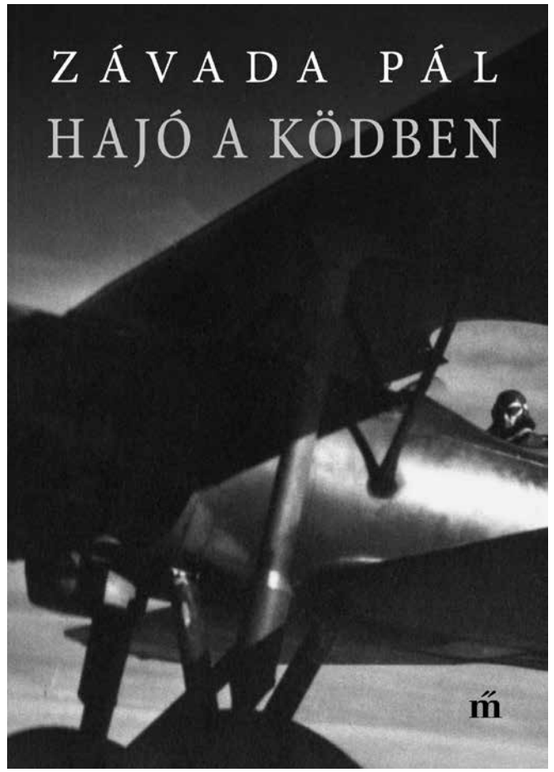
[2] Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, ford.: Tatár György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 46.

érhetnénk tetten mindazon történeti és irodalmi munkákban, melyeket a valóság iránti másféle szenvedély, nevezetesen a valóság megismerésének, feltárásának szenvedélye mozgat. Éppen azért, hogy „élni lehessen", azaz ne uralkodhassanak el rajtunk hamis mítoszok, hanem képesek legyünk az igaz önismeretre. Bátorság kell ehhez, erő és sok-sok munka.

Hosszan sorolhatnánk azokat az irodalmi műveket, melyek az utóbbi években jelentek meg, és hosszas kutatómunka eredményeit dolgozták fel egy-egy regényben. A múlt feledésre ítélt, nem kellően feltárt, elhallgatott, ki nem beszélt eseményeiről, traumáiról szólnak ezek a könyvek, melyek feltűnően megsokasodtak napjaink irodalmában. Elég, ha csak Zoltán Gábor *Orgiá*jára vagy *A szomszéd*jára gondolunk, Tompa Andrea *Omertá*jára vagy *Fejtől s lábtól* című regényére. Ahogyan az *Omerta* egyik kritikusa is megállapította: „A magyar próza utóbbi évtizedében lezajlott egy csöndes forradalom, egy kisebbfajta fordulat. Majdhogynem közmegegyezéssé vált, hogy az irodalomnak *feladata* van, nevezetesen, hogy történeti–szociológiai vizsgálódásokat folytasson, hogy a tudományos (túlontúl objektív) és politikai (túlontúl érdekvezérelt) társadalomszemlélettel szemben afféle »ellendiskurzust« kínáljon, amely feltárja és az olvasók elé bocsátja a történelemkönyvekből, szociológiai munkákból, kortárs újságcikkekből stb. kivehetetlen, kimaradt, elhallgat(tat)ott »múltat«, »sorsokat«, »valóságot« — mindazt az »egyénit«, amit a társadalom szabályozott monitorozására alapított reál- és humántudományok képtelenek láttatni."[3] Sok szempontból vitatható ez az állítás, és a „fordulat" okairól és következményeiről is hosszan lehetne beszélni, de kétségtelen, hogy főbb vonalakban igaza van. Mind az eddig említett művek, mind a kortárs (új)realizmushoz sorolható szövegek az „ellendiskurzus" részei — mint ahogyan Závada Pál utóbbi években született művei is, a *Természetes fény* (2014), az *Egy piaci nap* (2016) valamint a 2019-es év újdonsága, a *Hajó a ködben*.

A *Természetes fény* középpontja Tótkomlós a második világháborúban, a zsidóüldözések, az orosz megszállás, az ukrán front, a háborút követő szlovák–magyar lakosságcsere idején. Az elbeszélő az alföldi kisváros mindennapjain, konkrét személyek sorsán keresztül meséli el a háború borzalmait, miközben pontos, majdhogynem szociológiailag pontos leírást nyújt magukról azokról a bizonyos hétköznapokról. Az *Egy piaci nap* pedig a háborút követő pogromok története, azok mozgatórugóinak feltárása, következményeinek megmutatása; hogyan manipulálnak a mindenkori hatalmasok a gyűlölettel, míg az gyilkossághoz vezet. Az 1944-ben, a vészkorszakban játszódó *Hajó a ködben* szereplői teljesen más társadalmi rétegből valók, mint amit Závada eddigi könyveiben megszokhattunk, hiszen nem mások ők, mint az ország leggazdagabb családja, a Weiss Manfréd-örökösök, a felső tízezer, a pénzarisztokrácia csúcsa.

És ahogyan az előző regényekben, úgy itt is pontos leírásokat kapunk a szereplők mindennapi életéről. Amit már csak azért is érdemes szóvá tennünk, mert a magyar irodalomban az utóbbi évtizedekben megfogyatkoztak a mágnások. Jókai,



Mikszáth, Déri óta nem sok könyvben szerepel az arisztokrácia, vagy egyáltalán gazdag emberek. Térey János és Kötter Tamás tett kísérletet az újgazdag, juppy réteg leírására, Závada jelenlegi regényében pedig az ország egyik leggazdagabb családjának a mindennapi élete tárul fel — mintegy kiélezve a kontrasztot a másik két szerző hőseivel.

A Weiss Manfréd-örökösök ugyanis nagypolgári, művelt emberek, a kortárs művészet bőkezű mecénásai, a régi vágású polgári kultúra őrzői. A család többsége rég kikeresztelkedett. Kastélyaik, villáik vannak, közeli kapcsolatban vannak miniszterekkel, miniszterelnökkel, sőt, magával Horthy Miklóssal, hosszú utakra mennek népszerű külföldi üdülőhelyekre. A család tagjainak jellemét nem torzítja el a vagyon és a hatalom, de a társadalom alsó osztályainak problémáit sem értik. A három híres sógorból az egyik, Kornfeld Móric szerint például „az agrárproletárok nagy tömegei csak kivándorlás útján lelhetik meg boldogulásukat" (19) — eszébe sem jut az egyébként buzgó katolikusnak, hogy esetleg a társadalommal magával is lehetnek problémák.

Ez a vakság békeidőben is irritáló, ám háborús helyzetben, amikor emberéletek forognak kockán, súlyos morális tétje van. Nevezetesen az, hogy megengedhető-e a nácikkal való kollaboráció, valamint a „rokonsági csoportnak" nem kellene-e a saját megmenekülése mellett másokra is gondolni, másokért is felelősséget vállalni. A regény erre a kérdésre fut ki, ám amellett, hogy ezt alaposan körbejárja, bemutatja az „alku" előzményeit és a családra nézve kedvező kimenetelét, nem ítélkezik. Nem vádolja immoralizmussal szereplőit, a szegények sorsával szembeni közönyüket mint a korabeli pénzemberek, arisztokraták általános tulajdonságát mutatja be. Akik egyébként maguk sem látták tisztán, hogy mi történik körülöttük, és a náci alezredessel letárgyalt alku során is igen szűkös volt a mozgásterük. Ironikus, ahogyan Kohner Artúr próbál Helénnel annak szociális érzéketlenségéről beszélgetni, győzködve az asszonyt, hogy nem ártana a szociális érzékenység szabályozófokát följebb csavarnia. A feleség is egyetérteni látszik ezzel, ám amikor eszébe jut, hogy a család egyetlen altruista tagja, Weiss Judit istápolja az ő férjének a szeretőjét, akkor így intézi el a dolgot magában: „[…] ördög vigye a jótékonykodó lelkeket. Ez az ócska kis házasságtörés pedig, kedves Artúr, újabb csapás az én szociális érzékemre." (286) Ez a frivolság jellemző a családtagok többségére is.

Az egyetlen ember a családban, akit foglalkoztat a kiszolgáltatottak, üldözöttek sorsa, a már említett Weiss Judit — az azonban sosem derül ki, hogy milyen indíttatásból, milyen motívumok, erkölcsi megfontolások vezérlik, és hogyan lett ő ilyenné. Ezek nélkül pedig meglehetősen vértelen, papírmasészerű marad Judit alakja, és az olvasóban feltámad a gyanú, hogy csak azért volt szükség erre a figurára, hogy családtagjai közönyét opponálja, valamint hogy tevékenységén keresztül a narrátornak alkalma legyen beszámolni a zsidóüldözés különböző fázisairól, helyszíneiről. Judit ugyanis ott van Kamenyec-Podolszkban és Schlachta Margittal együtt a pápánál tiltakoznak az ott tapasztaltak miatt, és egy fiatal újságíróval, Weiner Jakabbal együtt próbálják dokumentálni a történteket.

Pár kivételtől eltekintve azonban a család többi tagja is egydimenziós. Chorin Ferenc, a család feje, az üzlet géniusza, a „nemzetgazdaság esze" szintén nem túl árnyalt figura, noha megtudjuk róla, hogy szenvedélyesen szereti a családját, de az ő feladata a regényben „mindössze" annyi, hogy a lehető legkedvezőbb feltételeket alkudja ki a család számára az SS-től. Hozzá hasonlóan a kiterjedt rokonság többi tagja is egy-egy funkciót jelenít meg a történetben: van „kis" és „nagy" özvegy, a fiatal, léhűtő és pimasz Mauthner Lexi, a buzgó katolikus Kornfeld Móci, és így tovább.

A legalaposabban jellemzett figurák Kohner Artúr, a felesége, Helén és a szeretője, Lola, akikhez egyszersmind a regény három fő elbeszélői szólama is kapcsolódik. Az olvasó megismerheti belső életüknek, vívódásaiknak minden részletét, egymáshoz való kusza és ellentmondásos viszonyuknak megannyi mozzanatát. Ezek érzékeny és árnyalatokban gazdag láttatása a regény egyik fő erénye. Klasszikus szerelmi háromszögről van szó, melyről a „rokonsági csoport" minden egyes tagja tud, de tapintatosan hallgatnak róla.

A cselekmény menete tehát a három szereplő és a narrátor szólamai által tárul fel. Ennek technikai megvalósulása a következő: egyes szám harmadik személyben elkezdődik egy külön szólam, majd — amikor az olvasó már azonosította, kiről is van szó — átvált egyes szám első személybe. Izgalmas játék ez, és alkalmat ad arra, hogy ugyanaz az esemény több perspektívából is megvilágítást nyerjen. Tudatos döntés eredménye például az, amikor a 165. oldalon Lola mesél egy sassnitzi szoborcsoportról, melynek férfialakjában a saját meghalt férjét véli felfedezni, majd a 167.-en Artúr szólama után közvetlenül, egy semleges, egyes szám harmadik személyű elbeszélő tudósít ugyanerről a jelenetről — azt más fénytörésben láttatva persze.

Feloldást jelentenek ezek a kis játékok, hangsúlyeltolódások, de ennek az elbeszélői technikának mégis van egy nagy fogyatékossága, amit Melhardt Gergő is szóvá tett: „Ha elfogadjuk a narratív fikciót, mely szerint itt a családtagok közös belső monológját olvassuk, rendkívül kimódoltnak hatnak azok a megfogalmazások, amelyek kizárólag a külső hallgatóság (mi, olvasók) számára kerülnek papírra. Csak egy egyszerű példa: miért mondaná a kórus vagy bármely családtag azt, hogy »Chorin Ferenc« vagy még inkább hogy »Chorin báró« az evidens »Feri« helyett, ha máskor, a szószerintiség igényével közölt beszélgetésekben és egymás között is így szólítják őt?! És végső soron ki az a figura, elsődleges narrátor vagy odaértett szerző, aki finom érzékkel összerendezi a kórus és a szereplők elbeszéléseit?"[4] Mondhatjuk erre persze azt is erről, hogy a folytonos nézőpontváltás következménye lehet ez is, vagyis hogy az egyes szám első személyű szólam is átvált olykor harmadik személybe, és magyarázni kezdi saját magát. Ilyen elidegenítő effektusnak tűnik, amikor egy-egy szereplő a sűrűn emlegetett „rokonsági csoportunk" kifejezéssel hivatkozik a kiterjedt családra.

A kiterjedt rokonságon kívül a kor számos emblematikus szereplője felbukkan a regényben. Kiderül, hogy Kohner Artúr Ady Endre bőkezű támogatója, bár olykor sokallja a költő által igényelt apanázst. Heltai Jenővel is jóban van, többször találkoznak, és egy alkalommal Heltai elmondja neki, mit hallott és olvasott a „zsidótlanításról". És azt is hozzáfűzi — mintegy látnokként —, hogy a gazdag zsidóknak jóval nagyobb esélyük van a túlélésre, mint a szegényeknek. Fenyő Miksa, Maxi is Artúr barátai közé tartozik, akitől a regény végén olvashatunk egy emlékezetes cikket a család alkujáról. Schlachta Margit neve is többször felbukkan Judittal összefüggésben, Kasztner Rezsőre, Ravasz Lászlóra is hivatkoznak, de mára már csaknem feledésbe merült nevek is szerephez jutnak, mint például az újságíró–kritikus Tonelli Sándoré. (Závadával készített interjúkból tudjuk, hogy a regény forrásai között ott volt Heltai Jenő és Fenyő Miksa nemrég kiadott naplója is.) Ilyenkor óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy mennyire terhelik meg a szöveget ezek a hivatkozások, nem tűnik-e erőltetettnek, amikor egy adott korszak számos híressége, emblematikus alakja, eseménye felbukkan egy

[3] Sipos Balázs: *Gátá,* Revizor, 2017. szeptember 15.; elérhető: https://revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta/.

[4] Melhardt Gergő: *Regény a ködben*, Litera, 2019. augusztus 17.; elérhető: https://litera.hu/magazin/kritika/regeny-a-kodben.html.

regényben, nem túlzó-e az igyekezet, hogy a narrátor minden tudását belezsúfolja a szövegbe — akármennyire is hálás dolog kultúrtörténeti adalékokkal fűszerezni egy könyvet. Ez minden bizonnyal szubjektív megítélés kérdése, de számomra ez a „mennyiség" ideálisnak tűnt. A szövegbe írt kor- és kultúrtörténet hitelesíti a miliőt, de nem terheli meg.

Annál több problémám van az aktuálpolitikai kiszólásokkal. A *Hajó a ködben* történelmi regényként is felfogható (meg családregényként, szerelmi történetként), és a történelmi regények általában a jelen számára fogalmaznak meg tanulságokat — mint, mondjuk, Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regénye. Csakhogy amikor ez túl átlátszó, túlságosan rímel a kortárs közélet egy-egy szólamára, jelenségére, akkor az már bizony erőltetettnek tűnik. Mint például, amikor Kornfeld Móric felesége, Marianna odamegy Imrédy Béla feleségéhez, arra kérve, hogy vesse latba befolyását, mert a férjét letartóztatták. A nő csodálkozva néz rá, sajnálkozik, és kimondja azokat a szavakat, melyekkel az újságolvasó már találkozhatott az utóbbi években: „most már mi jövünk!" (153) Hasonlóan ismerős lehet a hírolvasó számára Kamenyec-Podolszk neve a közelmúltból — ahogyan a már említett kritika is szóvá teszi ezt: „Nem érdemes úgy csinálni, mintha Kamenyec-Podolszkij neve ma nem a kormánypárti történészintézet vezetőjének nyilatkozatát és az akörül kialakult vitát juttatná az ember eszébe. […] Természetesen nem az a probléma, hogy a Závada-regényben kiemelt helyet kap ez a vérengzés — sőt! —, hanem az, hogy ennek a kiemelésnek nem látszik az esztétikai jelentősége a regény világán belül. Csak a mai (nem is történészszakmai, hanem publicisztikus) politikai állásfoglalás lóg ki belőle, meg az elképzelt, hasonlóan gondolkodó olvasóközönség bűntudatra való felhívása."[5]

A Weiss Manfréd-rokonság egészen máshogy éli meg a zsidóüldözéseket, a gettóba zárást, mint az alsóbb osztályokhoz tartozó zsidók. A helyzetük kivételezett, de ez részben annak is köszönhető, hogy a „Dunai Repülőgépgyár már feszített ütemben szállít a németeknek". (8) De sokáig, nagyon sokáig ők sem mérik fel a fenyegetettség valós mértékét, amikor pedig végre igen, akkor világossá válik, hogy menekülni kell. Sokakkal ellentétben azonban nekik van lehetőségük vagyonuk egy részének és az életüknek a megmentésére. Igaz, az ország elhagyása is komoly traumát jelent a család tagjai számára, hiszen „minden elsüllyed, amiben részünk, tevőleges vagy csak élvező részünk volt". (356)

Chorin Ferenc tárgyalja le az életüket megmentő alkut Becher alezredessel. A történet voltaképpen nem más, mint magának ennek a tárgyalásnak az előkészítése, megvalósítása, és következményeinek bemutatása. Azt is mondhatjuk, hogy a regény gerincét egy üzlet, egy procedurális eljárás alkotja. A kritikusok egy része éppen ezért teszi szóvá a például az *Egy piaci nap*ra jellemző drámaiság hiányát. Bevallom, nekem nem hiányzott még több dráma, éppen elég volt ennyi is, sőt, a regény végén még sok is. Éppen ezáltal lett ugyanis hiteles, ahogyan bemutatta, hogy az emberek élete, sorsa olykor nem drámai eseményekben, hanem száraz tárgyalások, hivatali eljárások során dől el. Miközben egy ország rohan a pusztulásba, az emberek mégis próbálják élni a mindennapi életüket — és ez hatásvadász eszközök használata nélkül is plasztikusabban mutatja be a túlélés drámáját.

A regény több erénye közül az egyik a kedvesen ironizáló hangnem. Nem gúnyos, hanem szeretetteljes irónia ez. Például abban a jelenetben, amikor Kohner Artúrt a munkásai megverik, és ő „bezárkózott, ápoltatta magát, és hagyta, hogy ifjú neje kedvére kényeztesse — más oldalról viszont megkeményítette szívét, és újragondolta helyzetét —, vagyis kiheverte a dolgot." (21) Artúr jellemzése is kedvesen csipkelődő: „az ő lelkialkata összetett annyira, hogy az híven tükrözheti a Trianon utáni ország legkülönfélébb mélyáramlásait". (47) Vagy ott van Kállay miniszterelnök felkiáltása: „szeretném én is Budapestet nyílt várossá nyilvánítani […], de hát hiába is vonultatnám föl a pápa helyett Stern Samut, az antik műemlékek helyett pedig Gül Baba sírját…!" (81) Ezek és a hasonló gegek közelebb hozzák a szereplőket, és némi derültséget visznek az amúgy szomorú eseményekbe.

Mindezek mellett — ha már az erényeknél tartunk — ott vannak a remek mikrojelenetek. A kritikusok többsége megemlékezett már Chorin báró és Becher alezredes tárgyalásáról, melyre a mágnás saját villájában került sor, ám a házigazda a német tiszt volt. Bohózatszerű jelenet, mely színpadon nagyon hatásos tud lenni — ahogyan az is, ha hihetünk a regény előd jét jelentő színdarab (*Az utolsó üzlet*) kritikusainak. De az is nagyon emlékezetes, amikor Artúr a szeretőjéhez, Lolához hívja meg barátját, Fenyő Maxit. A két férfi komoly dolgokról beszélget, ahogyan a komoly férfiak szokták, Lolát pedig mindenuntalan félbeszakítják, akinek egyre inkább az az érzése, hogy „mintha valami orfeumi nőcske csücsült volna az asztaluknál az Arizonában". (137) Van egy-két olyan apró jelenet is, melynek a történetben semmi funkciója nincsen, ám hangulatfestő elemként hatásosak. Például amikor Heltai Jenő egyszer azt meséli Artúrnak, hogy a kapualjban látott egy patkányt, mely a tejesüveg aljáról itta ki a maradékot, és „esküszöm magának, hogy a két mellső mancsával emelte meg az üveg alját, hogy a szájához illessze". (246)

Hasonló szerepet tölt be olvasás közben a két Zsidó-sziget emlegetése is, melyekről csak a regény végén derül ki, hogy nem funkciótlanul vannak beékelve a szövegbe. Kezdettől fogva világos, hogy sorsmetafora a Ráckevei-Duna ág két elpusztult szigete, melyek a folyó partjainak beépítése során tűntek el. Akkor tűnnek fel ismét, immár Artúr víziójában, amikor a családtagok által hátrahagyott túsz a Dunába ugrik, és mintha látná maga előtt az egyik szigetet, nyüzsgő tömeget hordozva a hátán a folyón haladni. Apokaliptikus látomás ez, és szinte megszólal az olvasó fejében a Mohácsi-fivérek rendezésére jellemző kakofón zene, és szinte látja ezt a hajót a színpad terében.

Csakhogy ez a jelenet színpadon sajnos hatásosabb lenne, mint regényben — és vélhetően az is. A történet utolsó lapjait amúgy is erősen megterhelik a szűkszavúan elintézett tragédiák: Judit öngyilkossága, Lola elhurcolása és Artúr Dunába ugrása,

[5] *Uo.*

melyek mind az utolsó öt oldal eseményei. Mondhatni, kissé felgyorsult a regény ritmusa, ami mindenképpen kizökkenést jelent az események addigi tempójához képest. Esztétikailag is, hiszen a Zsidó sziget látomása túl harsány, túl szájbarágós, túl didaktikusan akarja értelmezni a címet. *Hajó a ködben*: tudjuk, hogy egy kevéssé ismert Ady-vers címe, telitalálat. Nagyon sok mindenre lehet asszociálni a hajó és a köd metaforájáról; a Palesztinába kivándorló zsidók hajójára, Bosch *Bolondok hajója* című képére, Katherine Anne Porter azonos című regényére, és hosszan lehetne sorolni. Hangulatában is, jelentéstartományában is Ady másik, híres versére, *Az eltévedt lova*sra is gondolhatunk.

Melhardt azt állítja, hogy az utóbbi években feltűnően megszaporodott múltfeldolgozó regényekkel ellentétben „itt szó sincs a perifériákon élők küzdelmeinek, elhallgatott történeteknek, traumáknak vagy ismeretlen sorsok feltárásának a bemutatásáról. Ehelyett kőgazdag arisztokratákról, felsőházi tagokról, iparmágnásokról olvashatunk."[6] Ez kétségtelenül így van, de az elhallgatott történetek, traumák vagy az ismeretlen sors nem csupán a perifériákon élők osztályrésze lehet. Ezért is külön érdekes és üdítő színfolt, hogy Závada ezúttal „kőgazdag arisztokratákról" ír, hiszen a mindennapi embernek általában nincs hozzáférése ehhez a világhoz. A Weiss Manfréd-örökösök története nem közismert ugyan, de aki akarta, lehetett róla tudomása — bár alighanem sokan nem tudtunk róla, vagy csak nagyon elnagyoltan. Így azonban a figyelem középpontjába került ez a történet, és vele együtt az általa felvetett morális dilemma.

Ezzel függ össze a regény egyik legfontosabb problémája is, a fikció és a valóság viszonya. Závada ebben a regényben is, mint ahogyan a *Természetes fény*ben és az *Egy piaci nap*ban is úgy dolgoz fel megtörtént eseményeket, hogy elemeli őket a valóságtól; megváltoztat szereplőket, helységneveket, vagy kérdésessé teszi a fotó és a szöveg viszonyát. Vagyis erőteljes jelzéseket ad az olvasónak, hogy nem dokumentumregényről, nem történeti írásról van szó, hanem fikcióról. Ennek számos jele van a *Hajó a ködben* című regényben is; többek között az is, hogy Weiss Edith helyett Weiss Juditról van szó, valamint a leszármazottak is szóvá tették, hogy némely dolog nem egészen úgy volt — ahogyan ez Váradi Júlia Strasserné Chorin Daisyvel folytatott beszélgetéséből is kiderül.[7] De éppen ez különbözteti meg Arisztotelész *Poétiká*ja szerint a történeti munkát a költészettől: az előző azt írja meg, ahogyan valami volt, az utóbbi pedig azt, ahogyan valami lehetett volna. Závada utolsó regényei mintegy átmenetet alkotnak a két terület között. Önismeretünk regénye ez. Teljesen egyetértek Radnóti Sándorral, aki szerint: „hogy van író, aki ennek felelevenítésére vállalkozik, és magas irodalmi színvonalon végrehajtja, annak a nemzeti kultúrában betöltött jelentőségét nem lehet eléggé megbecsülni".[8] Jómagam is úgy gondolom, hogy a nemzeti múlt egy fontos és különösen tanulságos epizódja ez a történet.

[6] *Uo.*

[7] Lásd Károlyi Csaba: *Utolsó üzlet*, Élet és Irodalom, LXIII évf., 39. szám, 2019. szeptember 27.

[8] Radnóti Sándor: *Az alku*, Élet és Irodalom, LXIII évf., 25. szám, 2019. június 21.

KUSTOS Júlia

Az emlékezet teste(i)

(Molnár T. Eszter: Teréz vagy a test emlékezete. Prae Kiadó, 2019)

A traumatizált egyén emlékezetéről szóló kutatások az első és második világháborút követő időszakban hatványozottan vannak jelen az irodalomtudományban mind az egyéni, mind a kollektív traumát illetően. A traumát tematizáló irodalmi (és nem irodalmi) alkotások a pszichét és/vagy a testet ért erőszak megannyi válfaját megidézik, és bizonyos olvasatokban hangsúlyozottan koncentrálnak arra a kérdésre, hogy a tanúságtevő elméjének narratívaalkotó eljárása miként viszonyul a vélt igazsághoz vagy valósághoz. Molnár T. Eszter frissen megjelent regénye fontos kérdéseket vethet fel e kérdéskört illetően is. Három középkorú nő élettörténetét, avagy ugyanazon nőnek három lehetséges élettörténetét bontja ki. A kiindulópont, a gyermekkorban átélt abúzus az, amely ezeket a történeteket összeköti. Az elmúlt években hangsúlyozottan előtérbe kerülő erőszak- és traumatapasztalatot mozgósító irodalmi szövegeken (bestsellerként és sorozatként feldolgozva a populárisabb Netflix-kultúrában teret kapott például a *Patrcik Melrose*) vagy a sajnálatos módon elbagatellizált MeToo-kampányon túl — vagy pontosan ez utóbbinak ellenében — nagyon fontos, hogy egy szerző úgy tudjon az erőszaktételről és annak hatásairól szólni, hogy a nyelvezet felülkerekedhessen a témán, és olyan szerkesztési elveket használjon, melyek nem a dedukcióra építenek, hogy elkerülje azt, hogy a traumát elszenvedő alanyt mások életében traumát okozó vagy pszichésen stagnáló, csupán traumájának tükrében létező alanyként jelenítse meg.[1]

Molnár T. Eszter a *Teréz vagy a test emlékezete* című regényével egy nyelvezetében nagyon szikár, finom és részletgazdag képet tár elénk. Az események a narrátor(ok) belső monológjaiból rajzolódnak ki. A narrációk erejét az események sodrása, az elhallgatás és a kimondás érzékeny egyensúlya biztosítja. Az első mondattól (mely in medias res nyitja a gyomorfogató, a kimondatlanból összeálló eseményt: „Helyes kislány vagy.") az utolsóig egy olyan világot mozgat, melynek elemei mind hozzájárulnak az önelbeszélés egyszerre intim és tárgyilagosan kegyetlen rész-

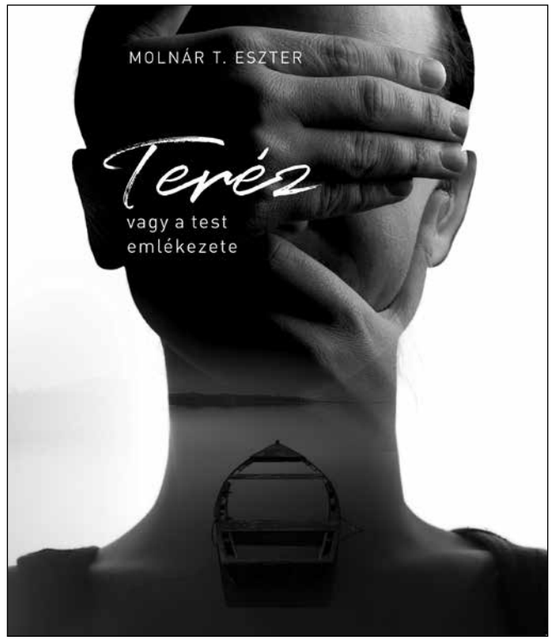
[1] Erről a sematizáló eljárásról ld. bővebben: Borda Réka: *Akit megrontanak romlottá válik: a gyermekkori szexuális abúzus sztereotípiái a filmvásznon*, Magyar Narancs, 2019. október 12.

leteinek feltárásához. Egy olyan világot, amely centire kimérten épít ugyanúgy a magyar társadalmi középosztály életének centrális kérdésköreire, mint a hazáját elhagyni kényszerülő, új, kulturálisan más társadalmi játékszabályok mentén mozgó közösségekbe belépő egyén problémáira. Mindezt olyan általánosan tapasztalt, így ismerősként beépülő problémák tematizálásával, ami az olvasóknak élővé, hitelessé teszik a regény karaktereit. A narrátorokon és a közvetlen környezetükön át bemutatott valóságoknak személyes aktualitásuk válik elsődleges tétté — de a személyességen túl mindenkori aktualitásuk, problémafelvetésük ugyanúgy érvényes.

Ennek a kettős mozgásnak az egész regényen átívelő tükre a test központi szerepében is kereshető. A címbe is beemelt test mint a külvilághoz való közeledés, annak konstruálásához nélkülözhetetlen kiindulópont egyszerre feledhetetlenül jelenlevő (az erőszak elszenvedésekor, betegségkor, a táncban, a részegségben, a szexualitásban, az időnek a tükrében), ugyanakkor egyszerre áll takarásban (a három Teréz foglalkozását illetően, ami egyszerre teszi meg a testtudatról való gondolkodást a mindennapok általános tapasztalatává, ugyanakkor ezzel az alaptapasztalattal vonja meg humanitásától). A regény visszatérő motívuma, s egyben nyelvi kérdés a társadalom kulturális mnemotechnikáinak működtetése (hatalom és erőszak felőli közelítéssel) és az emigráció mint XX–XXI. századi, gyakran tematizálódó alaptapasztalat. Egy másik megközelítésben — a trauma tükrében — pedig a fikción belüli valóság és a fikció legitimitásának a kérdése, valamint az emlékezés időrendiségének megszakadása bizonyos emlékek beékelődésekor központi motívumnak tekinthető.

A történetek nagyon erős atmoszférával bírnak: plasztikusságuk és filmszerűségük biztosítja azt, hogy az olvasó rögtön belépjen a regényvilágba, figyelme koncentrált lehessen. A regény négy fejezetből áll: az első, az *Örvény*, megnyitja a fiktív világot. Egy elhallgatással operáló szöveg, amely a gyermekkori abúzustól traumatizált szereplő gyermeki nézőpontból formált narrációja: „[a]z orrom viszketett az izzadtságtól, mégsem mozdultam, még akkor sem, amikor a felnőttkéz megfogta, és magához húzta az enyémet". (6) Az ezt követő három fejezet ettől a tapasztalattól 15–20 évvel eltávolodva mutat be három lehetséges folytatást az elbeszélő, Teréz életében. A *Stadt* a válást és költözést választó Teréz története, aki kislányával a Freiburg melletti Rieserfeldre költözik, és ott egy idősotthonban elhelyezkedve kezd új életet. A *Land* ismét egy széthulló házasság szcenárióját mutatja be; a család költözése, a kórházi munka, az elhidegülés, és egy harmadik fél belépése a házasságba, aminek mentén a családon belüli erőszak kirajzolódik. A *Fluss* pedig egy kötelékeket el nem ismerő, rezignált, angyalszerű, foglalkozását tekintve patológus Terézt mutat be, akit nem jellemez a kötődés semmilyen formája, és aki képtelen megfoganni és életet adni.

A történeteket motivikus és szerkezeti szinten is a hármasság szüntelen jelenléte köti össze, és egymásba fonódásuk nyomán az egyes helyszíneket lehetséges egy kiterjesztett mise en abyme-hálóként olvasni. Gondolok itt az egyes életutak változásainak



dinamikáját illetően a Stadt–Land–Fluss (város–haza/ország–folyó) hármasság metapozíció-jellegére, amely kiterjeszthető az egyes narratívákon belül az élethelyzínek háromosztatúságára: ti. a gyermeki otthon — a Fluss, a kiindulópont, amelyre mint a gyerekkori traumatikus helyszínre visszatér —, a második, megteremtett, de maga mögött hagyott otthon, valamint a földrajzi és kulturális szempontból is új, bár otthonnak nem nevezhető, mégis fontos élethelyszín hármasára. Az e mellé becsatlakozó folklór mesei hármasa a tárgyi világban és a napi rutinok szintjén is folyamatosan kiolvasható; három zsák szemét, háromévnyi távollét, három mosógép, háromfokú létra, háromszori ellenőrzés, háromszori elköszönés, és így tovább.

Egy másik, a prózapoétikára fókuszáló perspektívából láthatóvá válik, ahogy a szöveg a traumatapasztalatba ágyazottan hozza létre saját fiktív valóságait. A trauma működésmódját imitálja, amely kikezdi a folytatólagosságot, az idő keretrendszereit, valamint az igazság viszonyrendszerét. A *Teréz* így olvasható három variáns helyett egyetlen személy temporalitásában töredezett, önellentmondásos narratívájaként, melyben a *Fluss* című fejezet Terézének elbeszélése vázolja fel saját maga zavaros önéletrajz-variánsait. Így tehát a három Terézzel operáló, elsőként felvázolt olvasat három teljes értékű, egymás mellett létező életvariációt biztosít, míg ez utóbbi egyetlen szemszögből egy, megkérdőjelezhető tudással és mentális állapottal bíró narrátoron keresztül megkonstruált történet, amely a metafiktív eljárásokra érzékeny (legalábbis gyanakvó) olvasásmódot igényel. Ezzel az olvasattal már csak azért is megengedő a regény, mivel

textuális szinten nem esik szó a három alternatív élettörténetről,[2] és az egy személynek tulajdonítható narratívát sem zárja ki semmi. Mind a három Teréznek testét és pszichéjét egyaránt érte támadás, és a későbbiekben mindannyian foglalkoznak az emberi testtel. Kettőnek a lányát Dinának hívják, de a harmadik is így nevezné el gyermekét.[3] A narrátorok német kisvárosokban élnek, a nyelvek közti átjárhatósággal mind küzd, és erőszakos, általában potens férfiak keresztezik életüket. Teréz alakja így azzal egyidőben, hogy ugyanazon személynek a három lehetséges életútja, egy metareflektív önélet-rajzolás olvasatát is biztosíthatja: elgondolt saját életeket jelenít meg az erőszak helyszínének, a folyó melletti kis háznak színterébe keretezett narratívaként. A karakterek egymásban élnek; nyelvezetük, kifejezésmódjuk olyannyira egybevág, hogy a történetek egymásról való leválasztása szinte szükségtelennek hathat.

A könyvtárgyban rejlő izgalmas megoldásokra is érdemes kitérni: ilyen az egymás mellett álló magyar és angol, illetve magyar és német szöveghasábok megjelenése, és szimbolikus egymásra utaltsága. A narrátor többször hivatkozik magára egy olyan kívülálló személyként, aki három nyelven gondolkodik, de egyiknek az elsajátítása (ebbe beleérthető/beleértendő még saját anyanyelve is) sem hibátlan.[4] A nyelvek szerkezeti sajátosságai, a kifejezés lehetőségei, az idiomatizmusok (azoknak képi alapjai) közti különbség, és ezek lefordíthatóságának nehézsége, a nyelvet második (harmadik) nyelvként beszélő narrátor nyelvi korlátai, a kommunikációban való részvétel esélyei és a nyelvhasználat hatalmi kérdései fejezetről fejezetre előtérbe kerülnek. Utóbbinak egy szép, önmagában az emigrációt is problematizáló képe az a szöveghely, ahol a narrátor Dina óvodai zsúrján kényszerül beszélgetésre a többi gyerek édesanyjával.[5]

A szövegeket kísérő (feltehetően) Teréz gyerekkori arcképének montázsai is jelentőséggel bírnak, kép és szöveg, kép és kép, szöveg és szöveg közti kapcsolat kérdéseit vetik fel. A képek alapja ugyanaz, egy fekete-fehér fotó, melyen egy varkocsba font hajú kislány néz a kamerába. Hol saját arca, hol annak helyén német szótárak különböző — általában negatív jelentésárnyalatú — szócikkeinek fénymásolata látható. Ez motivikusan egybecseng azzal, hogy a szerző a bemutatón tranzitszótárként, a külföldre költözés szótáraként hivatkozik a könyvre.[6] A grafika egészen egyértelműen lép párbeszédbe az utána következő fejezettel. Minden esetben kulcsszavak olvashatók le az adott fotóról. Ugyanakkor egy lépést hátrálva, ezek a Teréz-portrék kiterjeszthetők az egész könyvön átívelő Teréz-kép folytatólagosságában, vagy, hogy még távolabbra menjünk, egészen addig, hogy az erőszak áldozata mint megkonstruált szerep (csakúgy mint a megcsalt asszony vagy a házasságtörő nő alakja) milyen sematikus arcokkal látja el kijelölt alanyait.[7] A képek számukat és manipuláltságukat tekintve a látszólagos állandóság és a külső hatásokra történő változás közötti skálán mozognak — de ugyanúgy sugallnak passzivitást, szótlanságot, kiolvashatatlanságot.

A szöveg magyar nyelvű működésmódja nagyon izgalmas kérdéseket vet fel a fordítást és fordíthatatlanságot, a különböző nyelvek logikáját és képiségét illetően. A *Teréz* fordítása nagyon érdekes, ugyanakkor rendhagyó vállalkozásnak tűnik, akár német és angol, akár ebből a nyelvhármasból kilépve más nyelveken. A tematizált tapasztalatok univerzalitása és az narrátori hangok összefonódása miatt is fontos lehet az, hogy a regényben központi problémaként megjelenő nyelvköziséget és a fordítási kérdéseket és kísérleteket miként építi be egy potenciális fordítás a regény szövegébe. A történetek egészébe ágyazott mozaikos tranzitszótár szócikkei, azaz az egyes szavak köré rendezett tapasztalatok, történetek és jelentések hatóköre, a részletenként beágyazott szövegek hangulata, atmoszférája egytől egyig olyan megközelítésmódokat ajánl az olvasónak, ami miatt az egyszeri és egy nyelven való olvasás egyszerre csak egy-két réteget hámozhat le a *Teréz* komplex világáról.

[2] Nem jelzi a szöveg a fejezetváltáskor a narrátorváltást — ezentúl a *Stadt* és a *Land* című fejezetben egyaránt jelen van Dina, a kislány alakja, továbbá a narrátorok vagy a férjek személyisége sem mutat sok eltérést.

[3] „Ha lehetne gyerekem, lányt szülnék, Dinának nevezném." (141)

[4] Eredeti idézet: „Három nyelven gondolkodom, de mind a háromban hibázom." (62) Továbbá ennek a mondatnak egy későbbi, konkrétabb variációja: „Három nyelven gondolkodtam, de mind a háromban hibákat ejtettem beszéd közben." (189)

[5] „Mialatt Dina vízicsatát játszik, megpróbálok a többi szülővel időt tölteni. Eleinte könnyebb volt, akkoriban túl keveset értettem, és be tudtam beszélni magamnak, hogy fontos és érdekes dolgokról van szó. Most már többet értek. Ahhoz nem eleget, hogy mindent kövessek, de ahhoz igen, hogy tudjam, nem maradok le semmi fontosról. […] Kijavítanak a mondat közepén, ha rosszul használok egy névelőt. Akkor is kijavítanak, amikor az igazgatóval beszélgetek. Tiszta jószándékból. Das helyett den. Felnőni felhúzni helyett. Így nem lehet beszélni. Holnapig százszor kell leírnom. Megpróbálok beleilleni a szerepembe, de mindig kilóg valami a jóasszonykosztümöm alól." (120–121)

[6] Vö. a bemutatóról készült videófelvétel 14–15 percnél: https://www.youtube.com/watch?v=5tUqO_cn3Mk.

[7] Vö. az arcokon látható szavak közül néhány: ágyrajáró, hálótárs, koldus, undorkeltő, undorító, ez a nő, hamis, csalárd, emocionális.

FAZEKAS Júlia

Az űrben folyton magába kapaszkodik

(Egressy Zoltán: Hold on. Jelenkor, 2019)

Hold on. Elsőre túlzottan egyszerű szójátéknak tűnhet ez a cím — egy szóköz ékelődik a főnév és a helyhatározórag közé, de ha folyamatosan olvassuk, akkor arra vonatkozik, hogy hol játszódik (részben) a regény: a Holdon. A szerkezet különböző elektronikai készülékeket is eszünkbe juttathat, mintha csak a Hold mellett lenne egy hatalmas kapcsoló, amelyet lehet *off* és *on* állásban tartani, ebben az értelemben pedig a cím az égitest bekapcsolt funkciójára utalna. Hogyha pedig nem magára az égitestre gondolunk — és azért juthat csak harmadikként eszünkbe ez a megoldás, mert a regény borítója egyértelműen a Hold fontosságát közvetíti —, akkor az angol *hold on* kifejezés ('kitartani', 'kapaszkodni', vagy még inkább felszólításként 'tarts ki' és 'kapaszkodj') szintén ott bujkál a cím értelemmezejében. Ezek összjátéka adja tulajdonképpen a regény lényegi elemeit: a Hold mint helyszín, a technológia és a valamibe való kapaszkodás a szövegben izgalmas módon épülnek egymásra.

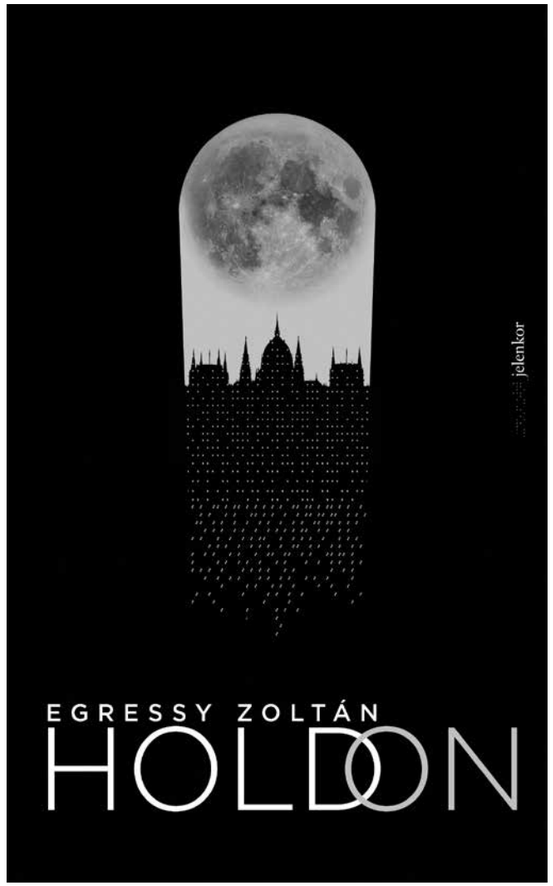
A többértelműség, a szavakkal való játék a mű egészében központi szerepet töltenek be. Adott helyzetben látszólag semmitmondó kifejezések (pl. *porból lettünk*) nyernek a történet későbbi pontján többletjelentést (és vezetnek a maguk egyféle magyarázatával másfajta, egyértelmű kifejtést nem kapó kérdésekhez). Különösen az egyik szereplő esetén válik ez érdekessé, aki lényegesen meghatározza az elbeszélő életét, ezáltal magát a regényt is. A narrátor titokzatos szerelmét (aki után kutat, és akinek az emlékébe legalább egy évtizedig görcsösen kapaszkodik) Apáti Annának hívják, ez a név nem túl burkolt formában idézi meg az *apátia* kifejezést. Érdekes az az ellentét, amely felfedezhető a szó értelme és aköztt, ahogyan az elbeszélő a nőhöz viszonyul — hiszen egész elbeszélt életében szinte ő az egyetlen, aki komolyabb érzelmeket képes kiváltani belőle. Maga az *apátia* szó egyetlen egyszer szerepel a regény szövegében, és nem a nőhöz kapcsolódó események elmesélésekor (bár akár érvelhetnénk úgy is, hogy a *Hold on*ban valamiképp minden Apáti Annához köthető), hanem akkor, amikor a minden emberbe beépített nyomkövetőt (és az annak elfogadtatását célzó projektjet) ismerteti az elbeszélő: „Addigra az általános közöny miatt az emberek kibillenthetetlennek látszottak az apátiájukból." (67) A mondat azért is figyelemre méltó, mert azután szerepel, hogy Apáti Anna fontosságát (és a vele való megismerkedést) már kifejtette az elbeszélő, így maga a kifejezés anélkül vált hangsúlyossá, hogy korábban elhangzott volna. Az apátiából való kibillenés, amely a regény világában összemosódik az Apáti Annából (az iránta érzett szerelemből, az utána való céltalan keresésből) való kibillenéssel és ennek lehetetlenségével, adja a *Hold on* fő témáját. A szöveg ennek az érzelmi kiüresedésnek a problémájával szembesít, a magány és a kapcsolatteremtés feldolgozhatóságának összetettségével. A mondanivaló egyszerűsíthető lenne a következőképpen: aki Budapesten, Varsóban, Pisában és Liverpoolban egyedül van, az hiába megy a Hold mesterségesen létrehozott ál-budapesti bázisára, ott is kétségtelenül magányos lesz. A narratíva és az idősíkok darabjainak szerveződése, egymásba kapcsolódása, kiegészülve a cselekmény fokozatosan kibontakozó rejtélyeivel és fel-nem-tárt titkaival azonban ettől finomabban érzékeltetik a motivációkat, és egy izgalmas regényszerkezetet hoznak létre.

A felsorolt erősségek mellett, melyek egyszerre komplex szöveggé és magát gyorsan olvastató, érdekfeszítő regénnyé teszik a művet, vannak olyan elemei, melyek néhol az önmaga által megteremtett világot teszik hiteltelenné. A regény (több okból kifolyólag is, mint például a narrátor pozíciója vagy az idősíkok elhelyezése — mely kérdésekre még később kitérek) nagy hangsúlyt fektet a különböző dátumok, évszámok szerepeltetésére. Innen tudjuk, hogy az elbeszélés időpontja 2050, a narrátor–főszereplő pedig az ekkor 45 éves Laád Szabolcs, biokémikus, aki évek óta a Holdon él. Az életét meghatározó, vagy abban csak érintőlegesen feltűnő, említésre kerülő tudományos eredmények, találmányok ismertetése szépen belesimul a regény szövegébe, anélkül hogy túl részletessé, vagy a történet szempontjából feleslegessé válna. A következő évtizedek tudományos fejlődése, vagy annak az elképzelése szempontjából, merre halad a társadalom (hiszen például a nyomkövetők emberekbe építése nem kizárólag technikai kérdés), önmagukban nem szolgálnak újdonsággal, vagy inkább: a regény semmi olyan kérdést nem boncolgat, ami a tudományos-fantasztikus műfajban vagy a poszthumán irányzatok terén ne lett volna már számtalan alkotás témája. A *Hold on* ugyanakkor nem is arra törekszik, hogy valamilyen még soha el nem gondolt újítás vagy találmány emberiségre gyakorolt hatását vizsgálja, hanem arra, hogy Laád Szabolcs, aki történetesen 2050-ben él, ahol a hologramkoncert és az űrlift létező dolgok, hogyan boldogul a saját elméleteivel és viszonyaival. A regényben szereplő különböző technikai eszközök és jelenségek, ha (még) nem is hozzáférhetők a mai olvasó mindennapi életében, de kellően ismerősek ahhoz, hogy ne szoruljanak hosszas bemutatásra. A szövegbeli 2050 azonban, talán éppen amiatt, hogy nem rugaszkodik el gyökeresen a mi jelenünktől, végig valamiféle mesterségesen létrehozott háttér hatását kelti. Hogyha nem a cselekményt és a karakterek személyes (egyben időtlen és egyetemes) problémáit figyeljük, akkor az az érzésünk támadhat, hogy ez egy olyan sci-fi (annak pedig nem túl erős), amelyet nem 2019-ben, hanem legalább tíz évvel korábban találtak ki — ami pedig még nagyobb probléma, hogy érződik ennek a „kitaláltsága".

Az, hogy Laád Szabolcs egyetlen, a saját élettartamában megjelent könyvről, filmről, zeneszámról sem tesz említést, némileg magyarázható a karakter személyes kulturális érdeklődésével. Bár egyszer sem artikulálja, hogy nem vonzzák a 21. századi, kortárs művészetek, összességében megállapítható róla, hogy korábbi dolgok érdeklik, például az előző évszázad színi előadásainak hologram-felvételét nézi a Holdon épített színházban, Apáti Annának a *Casablancá*t akarja levetíteni, és mesterségesen reprodukált Beatles-koncertre megy. Néhol egyébként kifejezetten úgy tűnik, mintha ezek a technikai újítások túl kényelmesen szolgálnák ki az elbeszélő érdeklődését. Példázza ezt, hogy a regényben többször visszatérő Shelley (akinek költészete meghatározó a narrátor számára, még ha ez a regény világában furcsa is egy biokémikustól) virtuális formában szinte könnyebben elérhető, mint egy jól működő fordítóprogram (illusztrálva a kapcsolatteremtési nehézségeket).

Ettől még furcsább, hogy a regény bizonyos, ma létező, technológiához kapcsolódó jelenségeket figyelmen kívül hagy vagy másképp értelmez. Szabolcs technikai szempontból kifejezetten fogékony az újításokra, az új lehetőségeket rendszerint kipróbálja vagy legalábbis érdeklődést mutat irántuk (ilyen újdonságnak számít egyébként a Shelley — és nyilvánvalóan más személyek — életének virtuális reprodukciója, de maga a Holdra költözés is). Kicsit nehezen érthető tehát, hogy egy ilyen ember számára a hangfelvétel készítésének magától értetődő módja miért a diktafon, mit keres az egyáltalán a kezében egy 2040-ben tartott előadás közben? A regény összességében épít a ma megálmodott technológiai elképzelésekre — másfelől azonban mintha a mi jelenünk gondolkodásmódjában ragadt volna és nem organikusan bomlana ki abból, sőt, olyan megoldásokkal él, melyek már ma is különösnek hatnának. A lakosságot bizonyos világméretű eseményekről a televíziókészüléken küldött/megjelenített üzenettel értesítik, pedig már ma is sokkal kézenfekvőbb megoldásként kínálkozna fel erre a mobiltelefon. Az internet, a közösségi média a szövegben megteremtett világban sokkal kisebb hatásoknak tűnnek, mint a tévé és a rádió. És — bár nem tudom, milyen eredmények születnek a következő harminc évben, de — nehéz elképzelni, hogy ha virtuálisan rekreált, ugyanakkor a parfümjük illatáig realisztikus hologramfigurák játszanak a színházakban és a koncerteken, akikkel kapcsolatba is lehet lépni, akkor a Hold, feltehetően a kor legmodernebb technikájával felszerelt kutatóbázisának tagja miért forgatna papírlapokból álló erotikus magazint (aki ráadásul nem az elbeszélő, akinél még megmagyarázható, hogy miért régi kiadású verseskötetet és nem e-bookot szeretne lapozgatni)?

A történet hátterét adó (hozzánk képest) jövőbeli technológia tehát apró pontokon zavarossá vagy mesterkéltté teszi a megalkotott világot. Mindezek részletek csupán és nem a regény fókuszpontjai, de mégsem elhanyagolhatók, hiszen bizonyos újítások és tudományos kérdésekre adható válaszok igen meghatározók a műben és a narrátor életében. Tulajdonképpen a regény feltehető célja egy olyan világot teremteni, melynek egyes elemei (még?) idegenek számunkra, miközben az elbeszélőben kibontakozó gondolatok nagyon is hozzáférhetők. Példa erre a szövegben gyakran szereplő *telinfó*, melynek működéséről sosem olvasunk leírást, mégis sejthető, hogy a mobiltelefonhoz hasonló szerkezet lehet, valamiképp mégis más (ezért is az eltérő megnevezés), ugyanakkor a regény nem feltétlenül valami különös, futurisztikus kütyü feltalálására törekszik. A technikai és társadalmi változások (a történet nagy részében) inkább külsődlegesek Laád Szabolcs számára, él velük együtt vagy hozzájuk képest, nem kimondott katalizátora az eseményeknek, inkább arra keresi a kérdést a szöveg, hogy individuálisan hogyan lehet a különböző jelenségekkel szembesülni (mint a már említett nyomkövetők vagy az elmetisztítás bevezetésekor). Tudományos oldalról az elbeszélőt már korán foglalkoztatni kezdik a különböző kérdések — napkihűlés, globális viszonyok —, míg a tár-



sadalmi problémák egészen máshogyan érintik, ilyen a királyság újra bevezetése, valamint a zavargások és a szüleinek (és még sokaknak) az eltűnése.

Nem elhanyagolható egyébként a regény magyarságtudata sem, egyfelől kulturálisan, másfelől nevek és kifejezések, azok más nyelvre történő fordítása és értelemvesztése felől. Külön érdekes, hogy a Hold soknemzetiségű társadalmát nemzeteknek megfelelően, egymástól — néhány esetet leszámítva — elszigetelve képzeli el, talán a kor viszonyainak megfelelve, vagy éppen azt üzenve, hogy hiába lehetne egy Földről kiszakadt és országhatároktól mentes helyen másképp, az emberek ott is ugyanazt a viszonyrendszert hozzák létre, az ál-Budapesttel az ál-határokat is ugyanúgy magukkal viszik. Társadalmi és politikai oldalról sincs szó sosem feldolgozott vagy elképzelt jelenségekről (vagy az újra-megtörténés víziójának radikális újszerűségéről), inkább az válik érzékelhetővé, hogy ezek az egyáltalán nem súlytalan jelenségek (nem beszélve a személyes érintettségről a szülei esetén) mennyire mellékessé redukálódnak az életének összegzésekor. Végül azonban a regény sci-fi, illetve utópisztikus oldala egyaránt erőtlen marad, és hiába másodlagos tematikus szinten, ennek mélyebb, átgondoltabb kidolgozásával a szöveg egésze is jobban tudna működni.

A *Hold on* narratívájában végig összegzésről és emlékek rendberakásáról, feleleventéséről van szó, melyből azonban hiába szeretnénk megtudni, hogy például mi történt pontosan a szülőkkel, mikor az elbeszélő sosem kezdett kutatni utána és minduntalan csak fel nem tett kérdésekhez, illetve akkor még nem elég súlyosnak értékelt pillanatokhoz jut el. Szabolcs életének szereplői, ha nem is olyan váratlanul és hirtelen, mint a szülei vagy Apáti Anna, de mind eltűnnek, és csak nehezen értelmezhető emlékfoszlányok maradnak utánuk. A többek között ebből fakadó rejtélyesség lényeges hajtóereje a szövegnek. A történetben generált titkok ugyanakkor egyre inkább nyugtalanságot keltenek, mert bár bizonyos kérdésekre választ kap az olvasó, végül úgy kapcsolódnak egymásba az idősíkok, és bizonytalanodik el az elbeszélő hitelessége, hogy kérdéses, mit lehet tényleg valóságnak tekinteni. A lázárzsigákról, akikről már a regény elején tudjuk, hogy az elbeszélővel vannak a Holdon, csak jóval később derül ki, kicsodák — azonban annyira magabiztosan beszél róluk és annyiszor lebegteti saját kutatómunkájának különösségét, hogy az olvasó számára sejthető, itt egy fontos, a szövegben még biztosan szerepet kapó fordulat megelőlegzése történik. A lázárzsigák egyébként a regény talán legjobban kidolgozott és legemlékezetesebb részei.

A számtalan sejtetés és előreutalás szövevényéből azonban végül egy olyan háló képződik, ahol rengeteg a homályos pont. Egyes elemek csak különös momentumok maradnak, melyek összefüggéseit a rendelkezésünkre álló elbeszélés-darabokból próbálhatjuk kirakni, de a kérdések egy részére soha nem kapunk választ. Miért volt fontos az álomirtó szépapa, és akart-e üzenni valamit? Mi történt pontosan az elmetisztításon? Megvalósítható valamiképp az időutazás? Laád Szabolcs többször tagadja ennek lehetőségét, a szöveg maga mégis bizonytalanságot teremt, több ponton boncolgatja a kérdést — mintha egy később kibomló titkot akarna megelőlegezni —, majd nem szolgál végső konklúzióval. Az időkezelés több síkon válik izgalmassá: egyrészt ott vannak a lázárzsigák, akik, hiába bírnak hihetetlen lexikai tudással, mindig összecserélik az igeidőket (és látszólag nem érzékelik a köztük lévő különbségeket). A dátumok pontos megadása hangsúlyos, ez némileg segíti az eligazodást, hiszen nem lineáris elbeszélésről van szó — ezzel azonban erős ellentétben áll, hogy az idősíkok néhol mintha kioltanák egymást. Mintha jelen — múlt — jövő nem csak a lázárzsigák beszédében keverednének össze.

Az időt érintő bizonytalanság és vele együtt minden titok tulajdonképpen ugyanahhoz a jelenséghez kapcsolódik: Apáti Annához. Nemcsak az elbeszélő életének legmeghatározóbb élménye a vele való megismerkedés estéje, hanem egyben a legnagyobb rejtély is. Minden elképzelhető lehetőségbe belekapaszkodva Szabolcs hiába keresi a világ több pontján, amíg tíz évvel később maga Anna nem keresi föl a Holdon. De Apáti Annáról nemhogy keveset tudunk meg, hanem a végére már abban is kételkednünk kell, egyáltalán létezik-e. A szöveg fokozatosan megkérdőjelezi önnön hitelességét, Szabolcs maga megnevez ugyan ködös emlékeket, illetve olyanokat, melyeket valami módon lát maga előtt, ugyanakkor biztos benne, hogy abban a formában nem történhettek meg (például az anyját mindig ugyanabban a kardigánban látja, pedig jól tudja, hogy csak azért, mert ezt a ruhadarabot őrzi tőle). Ahogy az anyagba képes illatokat képzelni, úgy az emlékezete hiányos pillanatait is kiszínezheti.

Bonyolítja még a kérdést, hogy egy önmagát kívülről értékelni képtelen figuráról van szó, aki tudatja velünk, régebben mennyire odáig volt saját magáért és önmaga hihetetlen, akár mindent megváltoztatni képes eredményeiben hisz (a regény nyelvezete néhol már zavaróan önelégült hangvételű, ahol már kevésbé Laád Szabolcs mint karakter, sokkal inkább az elbeszélő mint saját narratívájának szerelmese tűnik föl). Kapcsolatok létesítésére nem képes, de főleg azért, mert nem érzi szükségét. Az egyetlen, amihez kötődik, az Apáti Anna képe, aki lehet egy szerelem, egy idea, vagy aki éppen a megfoghatatlansága miatt válik ennyire fontossá. Az űr nemcsak a világűr iránti vonzódás, hanem a végtelen üresség, az abban való határtalan egyedüllét manifesztációja lesz a karakter számára. Apáti Anna és a Hold alakja még abban a tekintetben is egymásba mosódik, hogy a férfi velük kapcsolatban beszél (önmagán kívül) szerelemről/szeretetről, ezért válhat — a regény motívumainak logikája alapján — a nővel való találkozás is az égitest terében lehetségessé. A tér kérdése pedig szorosan kötődik az időhöz, az időutazás lehetősége ugyanis úgy merülhetne föl (ahogyan a narrátor Annának kifejti), ha a tér be tudna süppedni. Ez a süppedés, összesűrűsödés nemegyszer metaforaként vagy álomképként fordul elő: például egy magába harapó kígyó képénél. A történetvezetés hasonlóan metaforikus szintre kerül: ahogy az elbeszélő magánya egy talán maga által kreált képbe kapaszkodik, úgy az emlékezés is önmagát emészti fel. Elindul a végponttól, az utolsó kimondott szótól az elbeszélő minden elemével egyszerre létező (nem múltként és jelenként meghatározódó) életén át az elbeszélés kezdőpontjáig — és mire odáig ér, már az sem biztos, hogy a narrátor, akit hallunk, egyáltalán képes lehet-e összefüggő beszédre. Annyi mindent akar azonban önmagába foglalni — teremtést, kapcsolatokat, tudományt, társadalmat és egyetemes igazságokat —, hogy a végén kérdéses, nem esik-e szét a telítettségtől ez a sok, egymásba olvasztott darab.

KLAJKÓ Dániel

Az önálló mondat magányossága

(Neszlár Sándor: Egy ács nevelt fiának lenni. Magvető, 2019)

Alan Sillitoe híres elbeszélésében, *A hosszútávfutó magányosságá*ban a narrátor, Smith a javítóintézetek futóversenyén a következő meglátásáról számol be az olvasónak: „Gondolom, sokáig tartott, míg eljutottam idáig, mert abban a rabló életben sose volt se időm, se nyugalmam semmit végiggondolni, most meg csak jönnek a gondolatok, és más bajom sincs, csakhogy gyakran meg se tudom állítani őket, még akkor se, mikor már úgy érzem, hogy az agyamba beáll a görcs…”[1] Az elbeszélésben Smith a futást mintegy üres kontemplációként, a gondolkodást elősegítő mechanikai műveletként és a szabadság terénumaként jellemzi. Természetesen Sillitoe szövege a futáson keresztül teljesen más jelenségeket (a hatalmi direktívák és az egyén kapcsolatát) visz színre, mint Neszlár Sándor *Egy ács nevelt fiának lenni* című alkotása, mégis az elbeszélő ezen kijelentését poétikai működéselvként tükröződni látom az *Egy ács…* mondataiban. Neszlár második kötete különös kísérleti alkotás, ahol a futás cselekvése nyújt remek alapot a különböző gondolatok, emlékek, benyomások, élmények, érzések forgácsainak mondattá alakításához. A szöveg bevezetőjében vagy előszavában éppen azt tematizálja, hogy a futás testi aktivitása szolgál az eszmefuttatás, később pedig az írás indukálójaként: „Minden a futással kezdődött, írni kezdtem a kilométereket, aztán az edzések után egy-két mondatot is…” (5) És hogy a futás valójában csak ösztönző funkcióval bír, alátámasztja, hogy a kötet végéhez közeledve egyre kevésbé kap hangsúlyt, s csak áradnak tovább a különböző tartalmakra vonatkozó mondatok.

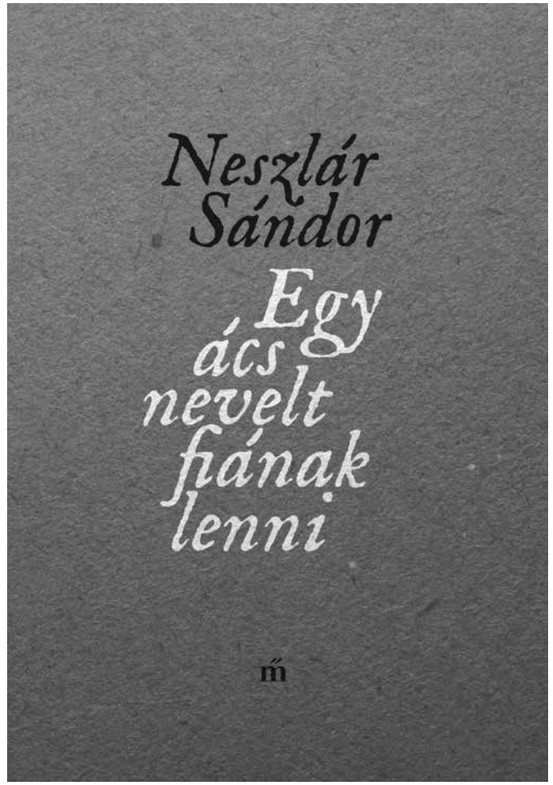
Egy másik futással kapcsolatos leírás is párhuzamba állítható a Neszlár-könyv működési elvével, mégpedig Nádas Péter *Évkönyv*ének *Október · november* című fejezete: „A futó embert különben sem a lába viszi, hanem a lélegzete. Lovelockról írják, hogy nem a lábával, hanem a fejével futott. S minél egyenletesebben lélegzi be iramának üteméhez szükséges levegőjét, annál érzékletesebben ömlik át belé a másként fagyosnak és lelketlennek bizonyuló külvilág. […] Nincsen szüksége többé az akaratára, mégis bensőséges élményévé válik a legyőzendő ellenállás minden részlete, a légmozgás ereje, iránya, a levegő hőmérséklé-

[1] Alan Sillitoe: *A hosszútávfutó magányossága*, ford.: Göncz Árpád, Sziget Könyvkiadó, Budapest, 1999, 44.

te, illata, és a talpával gördülő, egész lényét átható talaj. A futás kapcsolatteremtés mindezekkel. Az elemekkel való változékony kapcsolatban kialszik és elenyészik a futóban az indulat. Indulat híján önkéntelenné válnak a képzettársításai. Nem ő gondolkodik, hiszen ennyi dolgot egyszerre csupán érezni tud, hanem az elméje elfogulatlan érzései által gondolja őt."[2] Nádas leírásában az egyén kerül közeli kapcsolatba az őt körülvevő külvilággal, s lesz figyelmes annak minden rezdülésére, s éppen ezek a benyomások határozzák, teremtik meg a természetben futó ént. Mintegy a futásban feloldódó személy identifikációs, önmeghatározási lehetősége a környezettel kialakított reláció függvénye.

Míg a Sillitoe-szöveg a futást egy olyan szinguláris aktusként határozza meg, amely az önálló szellemi működés origójául szolgálhat, addig a Nádas-idézet a cselekvés közbeni, külvilágból, érzések által nyert énteremtési eshetőségeket veszi számításba. Neszlár kísérleti prózájának nyitányában ez a következő módon implikálódik: ,,V. Lassan kezdeni, nem figyelve senkire, mégis mindent pontosan érzékelni." (7) Ha elfogadjuk az *Egy ács…* által felkínált játékszabályokat, akkor a számozott mondatokat egy univerzális, futó entitás szólamaiként tarthatjuk elgondolhatónak. Nem járunk messze az igazságtól, de Neszlár Sándor második alkotása éppen nem a teremtés, hanem a megbontás, a disszemináció poétikai elvét tűzi ki esztétikai feladatául. Ez a szövegépítkezés, vagyis az egymás mellett futó szólamok, a különböző elbeszélői hangok, az énteremtési és identifikációs folyamatok lehetetlensége játszott fontos szerepet a szerző előző kötetében, az *Inter presszó*ban is.[3] Ugyanakkor míg a bemutatkozó könyv mindezt ,,klasszikus" poétikai eszközökkel tette, addig az *Egy ács…* 1111 mondatot fűz kötetté, s szólít fel az olvasás nem hagyományos módjára.

Az eddigi recepcióban vissza-visszatérő kérdés a Neszlár-könyv olvasási stratégiája. Gregor Lilla például a következő módon zárja kritikájának első bekezdését: ,,[…] a mondatok, az utalások és az értelmezési keretek széttartása az, ami Neszlár kötetének befogadását igencsak megnehezíti […] azt az egyszerű kérdést felvetve: hogyan lehet ezt a művet olvasni?"[4] Smid Róbert szintén ezzel a kérdéskörrel szembesít értékítéletében.[5] Mindkét szerző a műfaji kódok számbavételével, majd elvetésével zárja argumentációját, mondván, bizonyos jegyek felfedezhetők a szövegvilágban, de az újabb és újabb mondatok folyamatosan törlik, alakítják az előzőek szemantikáját. S végül egy olyan alternatívát kínálnak fel, amely a futáshoz hasonlóan a cselekvés (olvasás) automatizmusát részesíti előnyben. Smid Róbert egyenesen egy ,,flow" érzésről beszél, amit az egymás után pergő mondatforgácsok idéznek elő az olvasóban.[6] Csatlakozva ehhez a gondolatkörhöz, s kicsit továbbfűzve azt mondhatjuk, az *Egy ács…*-ból az olvasás és a futás finomhangolása, egymásra rezonáltsága olvasható ki. Ahogyan a futó szabályozza légzésnek mozgását, beáll benne egy ritmikus monotonitás, úgy olvasódnak a kötet mondatai is, halad rajta a szem, akár a futó kilométerről kilométerre. Ebben a légzéstechnikai szempontban szintén Nádas futással kapcsolatos megállapításai érződnek. Az írás és a futás



proximitását, cselekvési mechanikájának hasonlóságát a kettőre vonatkozó mondatok összerímeltetése is erősíteni látszik. A következő mondatból nem nehéz kiérezni az *Egy ács…* szövegvilágát alkotó építőkockák (mondatok) szemantikáját: ,,XXIV. Mindig csak egy kilométerben gondolkozni, meglegyen a következő." (8) Vagy a következő részlet: ,,916. Nem tudja, hová viszi, hogy mi lesz a vége, értelme semmi, de mégis csak arra indul; talán gyáva, talán bátor." (97) Mindezt pedig a Neszlár-kötet kísérleti jellegére, újszerűségére tartom ráolvashatónak.

Ugyancsak a futás és a prózaépítkezés közötti kapcsolatot látszik erősíteni: a szingularitás. Az *Egy ács…* első mondataiból kiolvasható egyedüliség, befelé fordultság szintén hasonlít a Sillitoe-elbeszélés narrátorának érzületéhez, aki a futás közben egyszerre gondolja magát a világ első és utolsó emberének. A befordulás, ugyanakkor az érzékek maximális kiélezése olvasható ki a következő mondatokból: ,,V. Lassan kezdeni, nem figyelve senkire, mégis mindent pontosan érzékelni. VI. Nem törődni a szurkolókkal sem, csak haladni előre leszegett fejjel." (7) Ezt a megállapítást megerősíteni látszik a kötet alakulását tematizáló Neszlár-esszé egy passzusa is: ,,Lassan kezdtem, nem figyeltem senkire, se a futókra, se a szurkolókra, se az útszéli zenészekre, csak magamra. […] egyszer csak rájöttem, hogy a futásban azt szeretem a legjobban, hogy végre egyedül lehetek."[7] A futásban magára maradó én kísértetiesen hasonlít arra a technikára, ahogyan a szerző a számozott mondatokat strukturálja a könyvben. Meglátásom szerint az *Egy ács…*-ban futó rövid vagy kissé terjedelmesebb mondatok mellérendelő viszonyban állnak egymással, és ugyan gyakran össze lehet őket olvasni, ahogyan például a fentebbi esetben is tettem, mégis a kötet által sugallt olvasási mód inkább az lenne, hogy a mondatokra mint önálló mikrokozmoszra nyíló kapuként tekintsünk, melyek 1111 történetet, érzületet, emléket, benyomást rejtenek magukba. Erre a jelenségre a szöveg a mondatok egymást kioltó szemantikájával igyekszik felhívni a figyelmet: ,,201. Megérezni, hogy a másik többet is akarna, hogy lehetne többet is. 202. Nem érezni meg, hogy a másik többet is akart volna, hogy lehetett volna többet is." (25) Másfelől pedig a címválasztás is e mellérendelő aspektusát domborítja ki a szövegvilágnak. A címül emelt mondat ugyanis *Az egy ács…* 1110. darabja, s ezzel az eljárással nem rendelődik egy univerzális mondat a szöveg fölé, mely a különböző szólamokat összefogná, hanem a szólamok közül emelődik ki egy.

Az *Egy ács nevelt fiának lenni* — az előbb felvetett jelenségen kívül — még szemantikai mezejébe von egy krisztusi történetet, az ácsolás (építés) folyamatát mint szövegalakító mechanizmust, az identitás nem egyenességi leszármazását. A szövegvilág jelentésrétegén végigvonulnak a bibliai utalások: ,,409. Megtagadni, háromszor is, akit nem lenne szabad." (46) Vagy: ,,278. Világvallást alapítani." (31) Meglátásom szerint e horizont semmivel sem lényegesebb az olvasás szempontjából, mint az egyéb mondatokban realizálódó felnövéstörténet (,,365. Hógolyóval törni be az általános iskola ablakát." — 41), szexuális megismerés (,,1039. Testnyílást nem feltétlenül rendeltetésszerűen használni." — 109), szerelmi kapcsolatok (,,283. Elhitetni velem, hogy nem skalp vagyok, vagyis hogy nem enynyire egyszerű a helyzet." — 31), az írásra vonatkozó önreflexiók (,,152. Megfelelő korrektúrajelekkel látni el egy kéziratot." — 20), filmes (,,668. Furcsa játékot úzni egy nyaraló párral." — 70) és irodalmi (,,449. Javított kiadást megjelentetni, engedni a tények uralmát a szavakon." — 49) utalások, az önéletrajzi vonások (,,101. Papírba karcolja nevem egy toll." — 16), és még hosszan lehetne folytatni a sort. Meglátásom szerint épp az adja a kötet elbeszélésbeli izgalmát, hogy egyetlen modul sem emelhető a másik fölé, létrehozva így egy identitás nélküli, heterogén szövegtörzset. Ahol az egymás mellett futó hangokat nem egy egységes elbeszélői tudat teremti meg, hanem a futás közben érzékelt belső és külső világ el-elkapott pillanatai, forgácsai hozzák létre ezt a széttöredezett narratív struktúrát. Ez a felépítettség így nem a tudat által leírt külvilág képét, hanem a különböző külső és belső rezdülésekből összeálló tudatot idézi. Rendkívül hasonlóan ahhoz, ahogyan Nádas Péter is leírja ezt az interakciót *Évkönyv* című önéletrajzában. Másfelől az *Egy ács…* címéül emelt 1110. mondata utal az apró szövegdarabkákból, szövegforgácsokból összeépülő tákolmányra is. Neszlár Sándor is az építés szemantikai hálójából kölcsönzi szövegalakítási metódusát már idézett esszéjében: ,,Az építmény felépült augusztus végére, és azután bármit is változtattam, húztam ki, cseréltem meg, írtam át, a keret, a váz mindvégig kitartott."[8]

Bárcsak annyival magyarázni lehetne Neszlár Sándor második kötetét, amit a szöveg egy mondatának jelentése sugall: ,,*Pina + fasz = gyerek…*" (21) De koránt sem ilyen egyszerű a helyzet, s ezáltal értékítélet sem hozható egykönnyen, hiszen nehéz bármihez is mérni. Az *Egy ács nevelt fiának lenni* nem könnyíti meg az olvasó interpretációs hajlamait, inkább aláássa azokat, s a mindenáron értelmezni vágyó attitűd helyett, talán, valóban egy más olvasási módot követel, ahol az ismeretlen játékszabályokat elfogadva rójuk a mondatokat, a kilométereket. Egy ponton túl pedig azt vesszük észre, nem tudjuk, miért tartunk még ki a távon, de Neszlár szövege visz, egészen a célig, s ezen az 1111 mondatos maratonon nem is érezzük olyan rosszul magunkat. S a rövid, olykor hosszabb mondatokban implikálódott emlékekhez, érzésekhez, benyomásokhoz, kulturális referenciákhoz kialakítandó viszonyunkhoz egy mondat segítséget is nyújt, miközben önnön metódusát is felfejti: ,,581. Elhallgatni a részleteket, annyira, hogy a történetből elfogyjon az összes levegő, hogy csak alámerülni lehessen." (61)

[2] Nádas Péter: *Évkönyv*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989.
[3] Az *Inter presszó* szövegvilágában realizálódó identifikációs stratégiák elemzéséhez ld. Szabó Gábor: *Rövid séta a végtelenbe*, Tiszatáj, 2009/11, 96–101.
[4] Gregor Lilla: *„én pedig nem akarok választani"*, Alföld, 2009/8, 122.
[5] Smid Róbert: *Futáshoz füveskönyvet írni*, Pannon tükör, 2019/3; elérhető: http://pannontukor.hu/smid-robert-futashoz-fuveskonyvet-irni/.
[6] *Uo.*
[7] Neszlár Sándor: *„egyik sem megy el a vízmosásban". Beszámoló az* Egy ács nevelt fiának lenni *című könyvem születéséről*, Alföld, 2009/8, 42.
[8] *Uo.*, 41.

SMID Róbert

Miután kiolvastad a szótárt, minden könyv csak remix

(Ricardo Piglia: Az eltűnt város. FISz–Kalligram, 2019)

A FISz világirodalmi sorozata megbízható iránytű az elmúlt években a spanyol és portugál nyelvű irodalmak terén. Nemcsak azért, mert a szerkesztők a borítékolhatóan közönségsikerrel járó nagy nevek kortársaitól, elődeitől vagy épp követőitől, a hazájukban ismert, de nemzetközi hírnévre még szert nem tett, feltörekvő alkotóktól fordít(t)a(t)nak le műveket a magyar közönség számára, de azért is, mert egy-egy kiadott szerzőt remekül kontextualizálnak a kötetek utószavai; úgy a szerző anyaországának viszonyai, ahogy az adott irodalomnak a nemzetközi és az itthoni kánonban való reprezentációja szempontjából is. Míg Báder Petra Samanta Schweblin novelláskötete kapcsán a legfiatalabb argentin írónemzedék szellemi előzményeit vázolta fel, vagyis az *A jövő nem a miénk* antológiában publikált alkotói körről, illetve az ún. mcondistákról értekezett részletesen, addig Ricardo Piglia idén magyarul is napvilágot látott könyvének utószavában Cselik Ágnes még korábbra visszamenve az itthon kevésbé ismert nevekre koncentrál, azokra, akiknek életműve ugyanakkor jelentős hatással bírt a '90-es években induló nemzedékre — egész Latin-Amerikát ideértve, így például a chilei Robert Bolañót is. Azt, hogy Piglia egy ezek közül a meghatározó írók közül, már *Az eltűnt város* első néhány lapja bizonyítja a Bolañót és Schweblint ismerő honi olvasó számára: a főszereplő genealogikus, kartonszerű jellemzéséből fakadó Klartext már felébreszti a gyanút, hogy nem az újságíró Junior áll a regény középpontjában; a metafikciós slipstreamként aposztrofálható regény politikai thriller mise-en-scène-je grandiózus, jeleiben és nyomozási kulcsaiban dinamikusan változó, látszólag plauzibilis célszemély után folyó kutatómunkát vetít előre, amelynek éppen az lesz az egyik eredménye, hogy a nyomozás tárgya elbizonytalanodik; a realistán konkrét helyszín-meghatározás a földrajzi markerekkel (La Plata, Bolivar, Entre Ríos stb.) és néhány időbeli viszonyítással (tizenhárom évvel vagyunk a berlini fal leomlása után) tulajdonképpen csak a szürreális elrugaszkodások alapzataként szolgál. *Az eltűnt város* azonban nem csak a latin-amerikai irodalmi hagyományokhoz való hozzáállása kapcsán tekinthető metaregénynek.

Amikor egy telefonhívást követően megkezdődik Junior tényleges nyomozása egy narratívákat gyártó gép eredete után, addigra Piglia regénye az olvasó elé vezette valamennyi meghatározó motívumát: a tudás disszeminációját a médiumokon keresztül (pl. Junior rádió-fanatikus apja révén, aki a BBC műsorain függve ápolja a kapcsolatát az óhazával), az idegenségtapasztalatot, ami a nyelvi diszkrepanciákban ütközik ki a leginkább (pl. az emigráns Malamud László alakján keresztül, aki Martín Fierro eposzát fordítja, viszont nem képes megszólalni spanyolul) és a paranoiát (lehetséges, hogy Junior informátora tulajdonképpen egy elmegyógyintézetben ápolt páciens). Ez utóbbi aztán a befogadón is erőt vesz, amikor a regény terét vagy egy alaposan kidolgozott szimulációnak, vagy pedig egy elmebeteg nő képzeletszüleményének kénytelen tekinteni ahhoz, hogy valamennyire képes legyen magát orientálni a regény világában. Ennélfogva annak az oka, hogy az utcák teljesen néptelenek — és az állandó közvilágítás csak még inkább ráirányítja a figyelmet az emberek hiányára —, és Junior csak olyan személyekkel találkozik, akik képesek őt információval ellátni — tehát a várost csak *de facto* szereplők lakják, hiányzik a „statiszta" tömeg —, ugyanúgy lehet a világot átalakító, Macedonio által kreált elbeszélőgép szimulációs kapacitása, mint az az egyszerű tény, hogy Macedonio szerelme, Elena az elmegyógyintézetben csak az emberek egy korlátozott számával találkozik, és róluk mintázza a képzelt detektívszüzsé szereplőit. Ennek megfelelően bizonytalanodik el egyébként a szereplők eredetiként feltételezett identitása is: Richter egyszerre a gép rejtélyes tervezőmérnöke és Elena pszichiátere Raúl Arana néven (83; 120), Fudzsita pedig vagy biztonsági őr abban a múzeumban, ahol az elbeszélőgépet elhelyezték, vagy Elena ápolója. (212 sk.) Ugyanígy, azok a beékelt történetek, amelyek látszólag megakasztják a nyomozást, valójában vagy olyan dobozvilágokként olvashatók, amelyek egy-egy szereplő melléktörténetét dolgozzák ki, vagy pedig Elena narratívájának leágazásai, ahhoz kapcsolódó feljegyzések. (213)

Bárhogy legyen is, a fikció effajta rétegzettsége csak még élesebbre kalibrálja a regény nyelvi fókuszát, amely a „fehér csomók" létezésének a regényvilágban tudományosan is igazolt tételére épít (149); arra, hogy az egyéni és kollektív valóság kizárólag a nyelv függvénye, ennélfogva pedig, aki uralja a narratívákat, kizárólagos befolyással bír a világ irányításában. A fehér csomók olyan gócpontok, amelyek az anatómiai és a nyelvi elemek közös alapjaként szolgálnak, vagyis a beszéd és a percepció interakcióinak és interdependenciáinak centrumai — bár ezek létezését tényként kezelik a szereplők, a szöveg a meggyőzés retorikáját alkalmazza a narrációban, valahányszor a regényben a szituációk alakulását vagy egy szereplő tetteit a nyelvi mozgások látszanak determinálni. Így amikor Junior felkeresi Lucia Joyce-t, Fudzsita szeretőjét, akkor egy asszociációs lánc végigvitele eredményezi a nő kitárulkozását Juniornak: ez a nyelvnyújtogató portástól a Fudzsita „[f]éltékeny, mint egy vipera" szóláson keresztül Junior vidéki életéig tart, amikor is vasvillával ölte le a tanyán a kígyókat. (34) És ez a mechanikus láncolat ugyanúgy illeszkedhet egy pszichotikus elme saját logikájához, ahogy az elbeszélőgép történetalkotó eljárásmódjához. Utóbbi ugyanis a betáplált sztorikat nem lefordítja — ahogy azt Macedonio tervezte —, hanem átírja, és egy idő után magától kezd bizonyos struktúrák és elemek összetársításával és kombinatorikájának kialakításával fabulákat létrehozni. Mindenesetre ez a gépies nyelvi produkciómechanizmus — ami egyben a pszichotikus és az algoritmikus működés metszéspontját jelenti — nem kevésbé mechanikus reakciókat szül a szereplők részéről: valamennyi beszélgetőpartnere azt kéri Juniortól, hogy meséljen neki valamit, a Kismajom nevű hírnök úgy tekint az asztalnál beszélgető társaságra, mintha valami mozifilmet nézne (11) stb. — a regény karakterei tehát a narratívák függőivé váltak, így nem csoda, hogy az egyetlen passzus, ahol a narráció tömegről beszél, azon múzeum bejáratára vonatkozik (82), ahol az elbeszélőgép történeteinek kellékeit (a tárgyaktól a helyszínekig) kiállítják.

Sokat elmond erről a társadalmi valóságról, hogy az egyik történetbetétben a pszichózist (vagyis a mechanikus nyelvprodukciót) éppen az addikcióval (vagyis a fogyasztással, a spektákulum befogadásával) kívánják kiváltani az orvosok. (84) Ugyanakkor a szereplők közötti dialógusok szikárak, töredékesek és rengeteg bennük a másik fél által is nehezen azonosítható deixis — ami rímel arra az überpragmatista állapotra, amely a regénybeli szigeten uralkodik, vagyis hogy a nyelv csak az aktuális használatában létezik (158) —, ezért valahányszor nyelvi érintkezés megy végbe, az szigorúan csak a legalapvetőbb elemekre szorítkozó információtranszferként fogható fel, holott a szereplők a legkevésbé akarják kiadni magukat egy olyan világban, ahol mindenki besúgó, aki nem ül börtönben. (19) A gép hatókörét azonban jól mutatja, hogy a párbeszédekkel ellentétben az egyes szereplőknek a Juniorhoz intézett nagymonológjai jól felépített, teljes narratívák, ami egy újabb, elsőre nem feltétlenül evidens eldönthetetlenséggel szembesíti az olvasót: a városban tapasztalható disztópikus állapotok vajon Elena pszichotikus történeteinek katalizátoraiként szolgálnak, vagy éppenséggel a gép narrációgyártásának következményei?

Ez az eldönthetetlenség egyben körkörösség is, ami egy, a valóság és a fikció között megképződő és az újabb s újabb elbeszélések létrehozásával megerősödő feedback loopban hüposztazálódik. Miután az első beletöltött szöveget, Poe *William Wilson* című novelláját nem lefordította, hanem átírta a gép — egy novellát, amely eleve a tükrözésről és a doppelgängerekről szól —, olyan turingi értelemben vett intelligens gépként kezdett el viselkedni, amely a memóriájában tárolt minták alapján (51) tanulni kezdte a történetalkotást. A valóságformáló hatása abban is kiütközik, hogy amikor *A láthatatlan gauchó* történetét elmeséli a tervező (51) és maga a gép is, nemcsak hogy két különböző történetet kapunk, és nemcsak a hangsúlyok helyeződnek át, de az elbeszélésmódok is radikálisan eltérnek egymástól. Ez igaz az összes ezt követő



sztoribetétre: míg az emberi szereplők summázatokban beszélnek és a lehető legalapvetőbb szüzsécsomópontokat adják meg, addig a gép történetei jóval atmoszferikusabbak és gyakran a végkifejletet sem tartalmazzák (pl. a gauchó halálát). A szöveg itt egyértelműen arról próbálja meggyőzni olvasóját, hogy az elmesélt történetek egymás verziói, hogy mindegyik narratívát tekinthetjük gépiesnek (hiszen ha az ember által mesélt történetek a minimalistábbak és logikusabb felépítésűek, akkor valamit eltanultak attól a géptől, amely viszont egyre burjánzóbb szerkezeteket hoz létre), valamint — és ez a nyomozás szempontjából a leginkább jelentőséggel bíró következmény — mindegyik elmondott történetnek a forrásától függetlenül egyenrangúnak kell lennie. Ez nem csak abból fakad, hogy a gép működése nyitottá vált — vagyis túlmutatott a múltidézésen funkcionalitásában és meghaladta az emlékezet

homeosztázisát —, ezért befolyásolni kezdte a valóságot addig a szintig, hogy sajátos fikciós logikája vált valósággá: a referenciát felülírta a valószínűség (125–128), valamennyi történet már önmagának ellenjegyzi az igazságértékét. Hanem abból is, hogy ez a valószínűség-elvű történetkonstrukció lehetővé teszi, hogy a történet igazságértéke a relevanciájában mutatkozzék meg, értve ez alatt azt, hogy bármely elbeszélés a gép operációs rajzaként visszautal saját előállítottságára, tehát elsődlegesen a gép működésének mise-en-abyme-jaként olvastatja magát. Ilyen például Laura sztorija, aki a beszéd újratanulása során nem a nyelvi elemeket, hanem a nyelvi operációkat idézte vissza emlékezetéből. (69)

Nem csoda, hogy ez a regényállapot olyan metalepsziseket produkál, amelyekben az alkotó már nem a gép eredeteként, hanem annak részeként működik (124), ennyiben pedig Macedonio nem tudós, inkább saját művének a terméke: „Macedonio azt gondolta, hogy Elena halála kísérlet volt, amely magában hordozta jövőbeli életét. Egy tudós nem vesz részt személyesen a kísérletében, ez különbözteti meg az okkultistáktól". (190) E bennfoglaltság az automatizmusnak abban a chiazmusában is megnyilvánul, hogy az elbeszélőgép valamennyi történetbetétének szereplője vetít: vagy klinikai értelemben, tehát „excentrikus referenciák" léteznek a számára (102 — érdekesség, hogy itt a regényszöveg Fónagy Iván nyelvelméletére hivatkozik), ezért saját személyiségének kivetülése szollipszista állapotba taszítja Laurát, vagy technikailag, mint Grete, aki kivetíti a csontlemezekbe vésett képírásos nyelv alapjait a falra (102), vagy pedig hétköznapi értelemben véve, vagyis nem mondanak igazat, mint Julia, aki befelé vetítve segíti magát a túlélésben a Mérnök létezésébe vetett hitével. (120 sk.) Így az, hogy bizonyos szereplők más szereplők percepcióját bélyegzik hamisnak olyan történetekben, amelyeknek az igazsága a cselekményelemek és -struktúrák valószínűségének a függvényé válik — ahogy azt az előző bekezdésben kifejtettem —, végül nem mást eredményez, mint hogy nem a tett, hanem a róla szóló információ aktoraiként válnak olvashatóvá egyáltalában a szereplők. Ha eszünkbe jut erről Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című ismert regénye, az nem véletlen, ám míg ott a történetek beágyazottsága tartotta fenn a végtelen szemiózist, addig Pigliánál szigorúan a szereplők fikcionalizálódása és az egyes narratív szintek között megképződő alakmások egymással (és egyben önmagukkal) fenntartott viszonyai, valamint a megalkotottságuknak az elbeszélőgép narratíva-előállító operációs logikájához képesti relevancia kifejtése és így külsővé tétele (egy felsőbb narratív szintre emelése) viszi tovább a nyomozás fő szálát. Innen nézve a városban állandóan égő közvilágítás nem pusztán a hatalom mindenkit szemmel tartani akaró tekintetének materializációja, de a változó relációkat végigkísérő olvasás elengedhetetlen feltétele is.

A gép eredeti funkciója viszont a kulturális emlékezet fenntartása lett volna az íratlan elbeszélések továbbörökítésével Macedoniónak a Múzeumban elhangzott vallomása szerint (51), majd később Russo számol be arról, hogy a valódi ok a diktatúra kijátszása volt a narratívák gyártásával, ami viszont nem kevésbé disztopikus viszonyokat eredményezett. A történetek összefüggése azonban Russo egy másik állítását igazolja vissza, mely szerint Macedonio elsősorban halott felesége emlékét akarta megőrizni az elbeszélőgéppel. Nem véletlen, hogy az H. G. Wells *Az időgép* című regényéből ismerős szüzsé hamar egy másfajta edizonádba fordul át; mivel Macedonio gépe teljesen átalakította a valóság szerkezetét, ezért gyakorlatilag nem megőrizte a szeretett nő alakját, hanem megteremtette az új Elenát, aki Junior nyomozásának valamennyi nőalakjában visszaköszön: az énekesnő Luciától az anti-Seherezádé Laurán át (71 sk.) a *L'Éve future* Aliciájához hasonlóan android hasonmást kapó Anáig. (134, 165sk.) Macedonio Pygmalionja azonban nem formálódik a külső behatásokra, hanem ő maga formálja a saját (emlék)képére a többieket — nincs külső pont, ahonnan rá lehetne látni arra, mit hozott létre, és mi volt eleve adott. (187) És hogy egy ilyen gép nyughelyeként az archiválás másfajta tere szolgál, az csak fokozza a narrációs komplexitást a konvergenciákkal. A Múzeum nemcsak a kiállított tárgyak tere — olyanoké, amelyek követik a gép történeteinek vonalát, hovatovább a latin-amerikai irodalmi közeg toposzait idézik meg, így például, ahogy azt a felvezetőmben hivatkozott Báder-szövegből megtudtam, a mcondisták által kedvelt utazás motivikáját —, de rejtett narratívakoordinációs színhely is, ahol információmenedzsment folyik szivárogtatással, tiltással és szamizdatcsempészéssel. Bár amint a gép megszegte a játékelmélet zárt áramkörének szabályrendszerét (179), hivatalosan működésképtelenné nyilvánították (77), Fudzsita őrködése nem egy halott masina felett történik, amennyiben Macedonio és Elena szerelmének történetelemei (a bárban való első találkozásuk — 89; 189, a fiesztaidő — 138, 189, a vonatút — 58; 189, a gyógyszerek — 81; 190) eleve beíródtak az ő tevékenységének elbeszélését is kommunikáló narratívába. Ráadásul Junior végül a történetet — azazhogy a történetprodukciós mechanizmusok alaprajzát — egészében elbeszélő Russóhoz, annak ellenére tud eljutni, hogy végig a mások által mesélt sztorik összekeveredett elemeit követi, és pontosan amiatt, mert a gép történetprodukciós logikája beleíródott valamennyi történetébe: „Ríos rossz életút után nyomozott: minden részlete valódi volt, csak másik emberről szólt." (139)

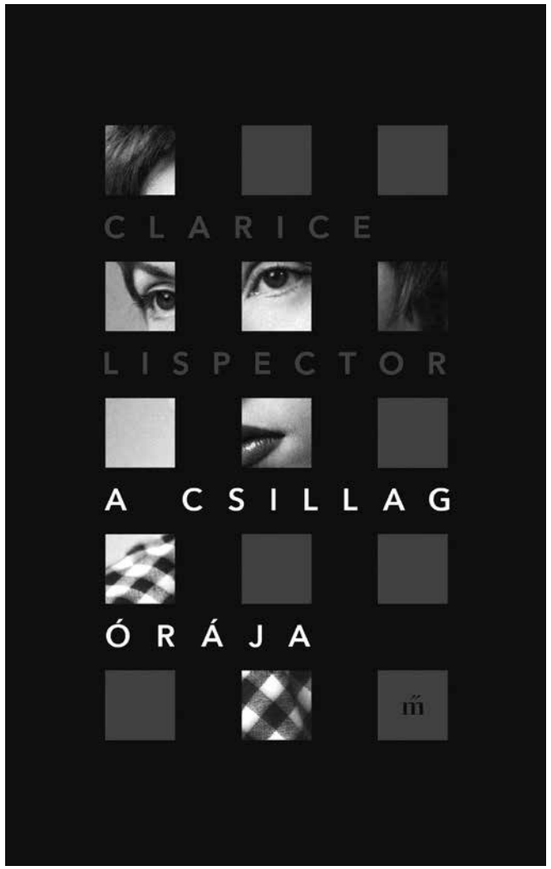
Mivel a történetek szinkronitásukban épülnek be a nyomozás folyamatába, ezért legfeljebb szerialitással rendelkezik Junior szála, de az idő múlását a történetben az elbeszélés máshogy nem jelzi — nem is tudná, hiszen a nyomozás narrációján is felülkerekedik az automata történetprodukciós logikája. (134) Ugyanakkor az elbeszélőgép világalkotó működésének temporális folyamatai nagyon is kihámozhatók a történetek és a nyomozás egymásra olvasásából: a gép saját élményeinek fikcionalizálása, vagyis az Elena halála utáni történetek gyártása során válik teljesen nyitottá az áramköre, amikor a vezetékekkel televezetett testének állapotát vetíti ki. (84–86; 202) Ekkor viszont már nem képes a kronológiai láncolatot átírni (177; 203), mindössze saját gépi alakzatát beléjük írni a rekurziók révén (71 sk.) úgy, mint ahogy Seherezádénak a narrációban el kellett jutnia a történetmesélése kezdetéhez a történetei zárásaként. (56) Az elbeszélőgépnek legfeljebb az a fajta holtidő lehet a sajátja, amelyre a regény elején Junior főnöke panaszkodik (10 sk.) egy, csak az újraolvasás során realizálódó hurok után; a befogadóban a történet végén felmerül annak lehetősége, hogy az elbeszélőgép Elenája hívta fel Juniort, és bízta meg őt a nyomozással, amit az újságíró negatív módon vissza is igazol azzal, hogy felveti: a nő egy elmegyógyintézet lakója is lehet, ezzel megerősítve az olvasó bizonytalanságát a szöveg eredetét illetően. Vagyis Junior a regény elején az olvasó egy később megképződött apóriáját igazolja vissza a múzeum/szanatórium–gép/pszichotikus-tengellyel. Persze az is lehet, hogy ezek nem vagy-vagy, hanem is-is szerkezetek, elvégre az elbeszélőgép átírásokkal és fordításokkal másolatokat hoz létre, amelyek aztán tovább módosulnak: az Elena-hasonmás Ana androidját megépíti Nolan, Russo pedig eljátssza Richtert, miközben mindannyian eleve irodalmi alakokról mintázottak — Beatricéről, (az Új) Héloïse-ról, Robinson Crusoe-ról, Rousseau-ról stb., de feltűnik itt Duchamp és Kafka vőlegénygépe is (208) —, csak másnak ismerjük fel őket (annak, akiknek Junior történetében az elbeszélés láttatni akarja), és tulajdonképpen nem alakítanak mást, mint saját magukat: „Nem kell, hogy valaminek látszani akarjunk, hogy végül valami másnak látsszunk" (176); „Azt gondolják, hogy létezik belőlem egy másolat, de nem én vagyok az, akiből másolat létezik, vannak más másolatok is, a gép történeteket generál, a végtelenségig, mindenki a sajátjának érzi a rejtett emlékké alakított történeteit, ezek az igazi másolatok". (197) A gépnek már önmaga duplikációja köszön vissza a primer narrációs szinten is, hiszen bár Russo meggyőző vallomása egybevág a regényszövegben aktivizálódott meggyőzés retorikájának a fogásaival, a vallomás mégiscsak egy marad a többi közül éppen a meggyőzés retorikájának sikere miatt. Így hiába állítja Russo, hogy Macedonio nagyon is ortodox, konvencionális gesztussal kezdte a mesélést (tudniillik, meghajolt — 198), ennek az eredetnek is felül kellett íródnia ahhoz, hogy a narratívaadás ne csontosodjon úgy ideológiává, ahogy azt a politika használja (182), és amivel szemben Macedonio megalkotta a gépét. Mivel egy olyan automata jött így létre, amely az eredet előttől kezdve képes irányítani a történeteket („azelőtt elkezdődött, hogy megértették volna, mi történik" — 197), hiába figyelnék meg — nemhiába vall Fudzsita biztonsági őrként kudarcot —, azzal már kalkulálna, és a narratíva feltétlen hatalmával rendelkezve ő írná meg a saját megfigyelését. (200 sk.)

A valóságnak a nyelv terébe vezetése, azazhogy a nyelven kívülinek e totális elérvénytelenítése és felszámolódása a regény legkidolgozottabb mise-en-abyme-jában, az állítólagos utolsó történetben — és így az első rekurzió kezdőpontjaként szolgáló — Szigetben még inkább tetten érhető. A fikció e heterotópiájában a nyelvtörténeti folyamatok (nyelvváltozás, nyelvvesztés, nyelvcsere stb.) emberléptékűvé tett időbelisége a tudósokat arra sarkallja, hogy a nyelv és a teremtés eredetét, a genezist (nemhiába a kígyós asszociációs lánccal szerzi meg Junior az első tanúvallomását, hiszen ez a legrégebbi szöveg, a bűnbeesés története az, amely a Sziget állandóan változó nyelve ellenére megőrződött — 162) egyszerre kutassák, miközben úgy támaszkodnak a nyelvi kódra mint kiirthatatlan, örök érvényű, univerzális alapra a átírásokhoz, és (-)fordításokhoz. (158–60) A mindig más, de mindig csak egy nyelven beszélő szigetlakók bizonyítékok a nyelv örök jelenidejűségére, ami pedig a gép narratívagyártásának végnélküliségét alapozza meg, amelynél az időbeli folyamatok legfeljebb az olvasás tapasztalatában mutatkoznak, amennyiben az a gép saját időbeli operációit kutatva, azokhoz egyszersmind idomul is. Ugyanakkor *Az eltűnt város* mint a gép terméke a szinkron és multilaterális fordíthatóságra, az információelemek újrarendeződő struktúraprodukciójára, a saját algoritmus (chiazmusokon, metalepsziseken, mise-en-abyme-okon keresztüli) színrevitelére épít. (127) Lucia vezetékneve, a 'Joyce' ezért fordítódik le 'öröm'-re (34) és rajzol ki a Sziget bibliájaként szolgáló *Finnegans Wake*-kel egy ívet (amelyben egyszerre a mű szerzőjére alludál és megteremti a mű által feltételezett implicit szerző újabb másolatát). De ilyen ív Russóé is, akit mindenki orosznak hitt, ezért kapta a ragadványnevet (145; 176), ezzel párhuzamosan pedig Rousseau paronomáziájaként azonosítható a Juniornak tett vallomása után. Piglia regénye a nyelv így értett univerzalitásával viszi színre azt, ahogy a fikciós mozgások szigetvilágában eltűnt város az elbeszélőgép zümmögésére a strukturalizmus, a hermeneutika vagy épp a recepcióesztétika nedves álmát alussza — s teszi ezt úgy, hogy valóban meggyőz minket arról, nincs külső pont, amely mentesülne az automata működéstől. Ezért is lehet maga a regény a középpontjába állított elbeszélőgépnek egyszerre a működési rajza és a produktuma.

SZOLCSÁNYI Ákos

Könnyű kezű önkény

(Clarice Lispector: A csillag órája. Fordította: Bense Mónika. Magvető, 2019)



Megvallom, kicsit tanácstalanul írok *A csillag órájá*ról. Egyike az ezeregy könyvnek, amit el kell olvasnom, mielőtt meghalok,[1] konszenzuális alap- és remekmű, csak nem látom, miért. Mentségemre szóljon, hogy a recepció léptékével a mű elolvasása után szembesültem, így mondhatom, ellenérzéseim nem a sikerrel elvből dacoló szembenállásból vagy a nagyvadejtés indulatából fakadnak.

Azt hiszem, a regény két fő modalitását tartom eléggé szervetlenül egymás mellé rendeltnek, hovatovább egymás ellen dolgozónak: egyfelől az elbeszélő, innen a vélelmezett formabontás, elbizonytalanítja saját szólamát, ki-kiszól a történetéből, visszavon, pontosít, meditál, másfelől apránként görgeti előre a cselekményt, egy tudatlan, szegény gépírónő jobbára eseménytelen élettörténetét. A két téma elég ötletszerűen váltogatja egymást, ahogy megfigyeltem, körülbelül a tévé előtti unatkozó kapcsolgatás logikája szerint: ha az egyik egység nagyjából kifullad, vagy komolyabb elbeszélői erőfeszítést kívánna a folytatása, visszavált a másikra. Wikipedia mélységű filológiai kuriózumként megtudtam, hogy a regényt valóban különálló cédulákból szerkesztették egyetlen szövegtestbe, innen a spontaneitás, autenticitás érzete — legendának túl jó, hogy ellenőrizzem, igaz-e, ugyanakkor ha az a kérdés, magát a regényt nézve miért is érdekes ez a témakeveredés, ettől a körülménytől nem lettem sokkal okosabb.

Annál meghökkentőbb a helyzet, ha tekintetbe vesszük, hogy az egyes elemek külön-külön a legkevésbé sem érdektelenek vagy elrajzoltak — kicsit rosszhiszeműen: nem eléggé öntörvényűek. A már említett kétfelé irányuló fókuszban két alak képződik meg. Egyfelől az elbeszélő, aki hol magáról, hol szereplője iránti érzéseiről vall a polgári együttérzés, a felülről beszélő értelmiségi és az egzisztenciális magány heterogén, szeszélyes keverékén, hol hátborzongató költőiséggel („ezért a lányért, aki vászonkombinéban aludt, melyet gyanús, sápadt vérfoltok tarkítottak. Hogy el tudjon aludni a hideg téli éjszakákon, egészen összegömbölyödött, hogy kapjon magától és adjon magának saját szerény melegéből. Nyitott szájjal aludt, mert eldugult az orra, kimerülten aludt, egészen a semmiig aludt" — 24; „[n]em tudták, hogyan kell sétálni. Csak gyalogoltak a nagy szemekben hulló esőben, és megálltak egy vasáru-kereskedés kirakata előtt" — 49; „csak Jesus volt a keresztneve, mint azoknak, akiknek nincs apjuk" — 49), hol egy banálisan intellektuális seggfej álarca mögül („[m]ég az a tény, hogy egyszer nő lesz belőle, sem volt része a sorsának. Csak későn tudatosodott benne női mivolta, hisz még az elvadult dudva is vágyik a napra" — 30; vagy: „ennek a lánynak fogalma sincs rólam, mert ha volna, akkor lenne kiért imádkoznia, és ez elhozná a megváltást. Én viszont mindent tudok róla: ezen a fiatal lányon keresztül üvöltöm bele rémkiáltásomat az életbe" — 36). Másfelől Macabéa, a főszereplő, biológiai, társadalmi és transzcendens vonatkozásaiban: „Kérdem én: megismerheti-e vajon egy szerelmes napon a saját búcsúját? Megismerheti-e vajon egy szerelmes napon saját ájulását? Lesz-e majd sajátja az édes röpülés? Semmiről sem tudok." (45); „Egyszerűen kell tehát szólnom, hogy megragadjam finom és üres létét." (14); „A műanyag volt mindennek a netovábbja." (83)

Némileg leegyszerűsítve a dolgot, *A csillag órája* költői és prózai vonatkozásai közötti kölcsönhatások azok, amelyek megnehezíthetik mind a szintézis felé vezető nyugvópont, mind a szubverzív hatás érvényesülését. Egy példával élve: „Az ember sosem felejti el azt, akivel lefeküdt" (17), olvashatjuk a szöveg egy esszéisztikusabb pontján; innen nyílhat út sokfelé, lehet egy versbeszélő tételmondata, lehet az elbeszélő későbbiekben relativizálódó kinyilatkoztatása, de a narráció szorításában igen sok ilyen tételből, töredékből nem igazán lesz semmi. Ugyanakkor a meggyőzően erős prózai eszköztár működését is gyakorta fokozza le egy költői poén felvezetőjévé a szerzői hang előtérbe tolakodása: „— Miért kérsz tőlem ennyi aszpirint? Nem azért mondom, de pénzbe kerül. — Hogy ne fájjak. — Hogyan? Hm? Te fájsz? — Én egyfolytában fájok. — Hol? — Belül, nem tudom elmagyarázni." (71–72) A párbeszéd feszes, eleven, bizarr és önmagában is sejtet valamit az elmondhatatlanból, amit a másik ember rejthet — pontosabban csak önmagában sejtethetne, mert a beszélők megképződő profilját a szerző egy mozdulattal keni szét, hogy maga csapja le a labdát: „Tulajdonképpen egyre kevésbé tudta elmagyarázni magát. Szerves egyszerűséggé vált." (72) Némileg meglepő, hogy a recepció egyik kulcsszava szerző és szereplője viszonyára a szolidaritás, ha a cselekmény egy másik pontján a hősnő „[c]serébe Greta Garbo fiatalkori képéhez kapcsolódott. Meglepetésemre, ugyanis sosem képzeltem volna, hogy Macabéa képes ráérezni, mit mond el egy ilyen arc" — a nyelv épp itt, egy vereség elismerésével árulja el az értelmiségi fölényt: implicite Greta Garbo arca *egyvalamit* mond el, Macabéa arra az egyvalamire érez rá, amit a narrátor persze tud, de sosem hitte volna, hogy ő *is* rá tud érezni.

A két pólus, a szegény szereplő és az akaratmonopóliummal rendelkező elbeszélő szétfeszíthetné a történet kereteit; a narrátor több helyütt ígéretesen és nagyon viccesen nyegle és fölényes: „Ami most következik, az csupán valamiféle próbálkozás arra nézvést, hogy pótoljak három megírt oldalt, amelyeket a szakácsnőm, aki szanaszét szórva találta őket, a szemétbe hajított" (47) — az ilyen passzusok után úgy tűnik, alakul egy önkényes nagymonológ, egykedvű, kicsit talán szomorú arcba taposással, amely után mégis az áldozat magasztosulhatna fel, de a sztavrogini melankóliához sem elég állhatatos és koncepciózus ez a szólam. Inkább helyére teszi az olvasót is, gyöngéden és kicsit unalmasan jelezve a voyeur-lelkület korlátait: „Ha az olvasónak van némi vagyona és kényelmes az élete, ki fog lépni magából, hogy megnézze, milyen is néha a másik ember." (33) *A csillag órája* készséggel elismerhető történeti értéke mellett számomra nem tűnt elég (módszeresen, kigondoltan, szeszélyeit komolyan vevően) őrültnek. Nemhogy az alakuló könyörtelenségből nem lett semmi, elbeszélő és szerző végül párhuzamosan múlnak ki a szövegből, profin és csiszoltan, egy meglehetősen indokolatlan és előkészítetlen összebékülésben, hogy aztán a zárlat („De — de én is meghalok?! / Ne feledkezzünk meg róla, hogy még tart az eperszezon. / Igen" — 100) ravaszul visszacsatoljon a regény profin és csiszoltan első mondatnak ható első mondatára: „A világon minden egy igennel kezdődött." (9) Ha ravaszabb nem is, talán érdekfeszítőbb lett volna itt, a végén kezdeni, hogy én is, te is, ő is, mind meghalunk, aztán innen kellő írói, költői és szerkesztői munkát befektetve továbblépni. Egy toplistás klasszikus helyett lett volna egy fésületlenül zseniális verseskötet és egy precízen zseniális kisregény. Kisebb markokban nagyobb fogások.

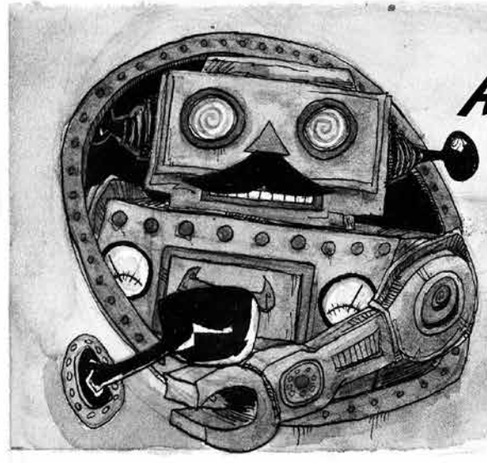
[1] *1001 könyv, amit el kell olvasnod, mielőtt meghalsz*, Wikipedia; elérhető: https://hu.wikipedia.org/wiki/1001_k%C3%B6nyv,_amit_el_kell_olvasnod,_miel%C5%91tt_meghalsz.



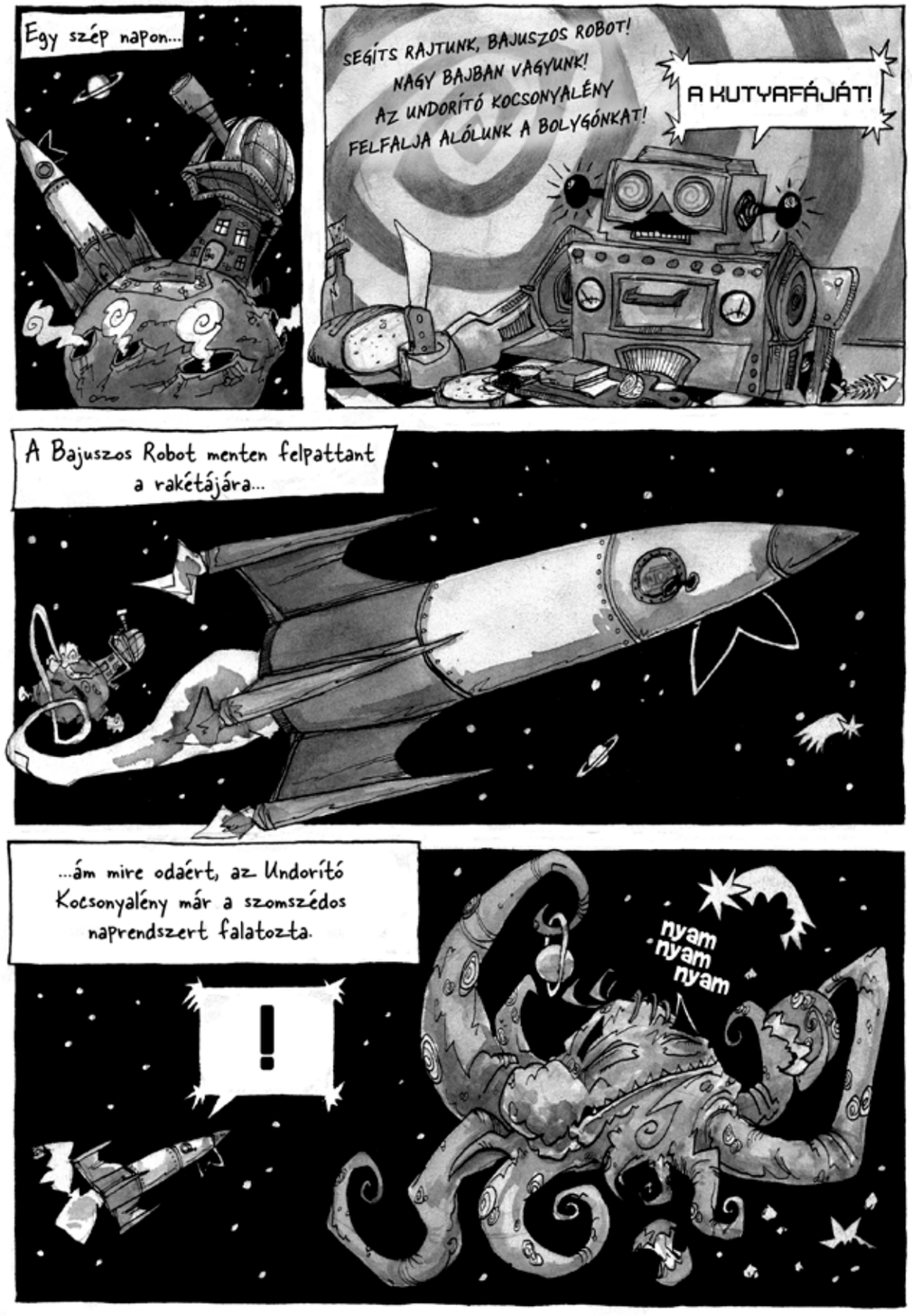


És legvégül – hogy még véletlenül se legyen gonosz – odaadta neki a szívét.





A BAJUSZOS ROBOT űrrakétájával bejárta az egész világegyetemet, és segített a bajbajutottakon. Lelézerezte a gülüszemű szörnyetegeket, apró darabokra robbantotta a bolygók felé száguldó óriásmeteorokat, és úgy általában, aki gonosz volt és szörny, az nem menekülhetett előle.


Egy szép napon...
SEGÍTS RAJTUNK, BAJUSZOS ROBOT! NAGY BAJBAN VAGYUNK! AZ UNDORÍTÓ KOCSONYALÉNY FELFALJA ALÓLUNK A BOLYGÓNKAT!
A KUTYAFÁJÁT!
A Bajuszos Robot menten felpattant a rakétájára...
...ám mire odaért, az Undorító Kocsonyalény már a szomszédos naprendszert falatozta.
nyam nyam nyam
!


MEGKAPOD A MAGADÉT!
És csak lézerezte, lézerezte, de a szörnyetegnek meg sem kottyant.
Az Undorító Kocsonyalény volt a leggonoszabb szörny!
MOST MÁR AZTÁN ELÉG LEGYEN!
FEJEZZÜK EZT BE EGYSZER ÉS MINDENKORRA!
MONDD, MIÉRT GONOSZKODSZ MINDIG? NEM SZÉGYELLED MAGAD?
grr
Azért, hogy másnak is rossz legyen...
ENGEM SENKI SEM SZERET! MERT EGY RONDA SZÖRNY VAGYOK!
ÉS BÜDÖS IS! brühühü



És vajon mi lett a Kocsonyalénnyel? Mivel továbbra is eléggé undorító maradt, elbújt a világegyetem legsötétebb sarkába, ahol még csillagok sem voltak. Végül, sok–sok szomorkodás után mégiscsak barátra lelt.

De ez már egy másik történet.



MUU

www.muut.hu

ISSN 1789-1965

890 Ft