

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ÁFRA JÁNOS
KORPA TAMÁS
POÓS ZOLTÁN
SZIJJ FERENC
VERSEI

„MAGYAR MÁTRIX”
GARACZI LÁSZLÓ
DRÁMÁJA

VÁMOS MIKLÓS
NOVELLÁJA

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ
ÉLETE”

TANULMÁNYOK
JÓKAI MÓRRÓL
ESTERHÁZY PÉTERRŐL

FODOR PÉTER
SZEKFÜ ANDRÁS
FILMMŰVÉSZETI ÍRÁSAI



HATVANÖTÖDIK ÉVFOLYAM 2014/2



alföld

HATVANÖTÖDIK ÉVFOLYAM — 2014. FEBRUÁR

- 3 SZIJJ FERENC versei: Fényleírás / Napfény (Anamorfózis; Megérkezés)
- 5 GARACZI LÁSZLÓ: Magyar Mátrix (dráma – 2. rész)
- 28 ÁFRA JÁNOS versei: Visszavonulás; A mozdulatok hidege
- 29 KORPA TAMÁS verse: Metapillanat XX.
- 32 VAMOS MIKLÓS: A Tökéletes Boldogság (novella)
- 37 POÓS ZOLTÁN versei: A temetés előtti nap; Rossz lakás

műhely

- 39 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („No Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?” – 1. rész)

tanulmány

- 56 BÉNYEI PÉTER: Az irodalompszichológiai olvasás a Jókai-értés kontextusában
- 69 DOBOS ISTVÁN: Elképzelt nyelvi világok – Szólás és mondás által lesz a regény (Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – A kardozós változat –)

művészet

- 86 FODOR PÉTER: A technikai képpé vált test (Időrétegek Leni Riefenstahl Olimpia-filmjében)
- 100 SZEKFÜ ANDRÁS: A „Hortobágy”-film első változata: „Pusztá 1934.”

szemle

- 112 SZÉCHENYI ÁGNES: Egy kálvária regénye (Temesi Ferenc: Apám)
- 117 BARANYÁK CSABA: Mindenik determinált (Háy János: A mélygarázs)
- 121 PETRŐCZI ÉVA: Az ötödik és az ötvenedik (Fazakas Gergely Tamás: Siralmas imádság és nemzeti önszemlélet)

124 TAKÁCS MIKLÓS: Horizontok metszéspontján (Szénási Zoltán:
Párhuzamosok a végtelenben)

képek

GEORG HÖLLERING „Pusztá 1934.” című filmjének jelenetfotói

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GÖMÖRI GYÖRGY, MARNO JÁNOS, VILLÁNYI LÁSZLÓ versei
NYERGES ANDRÁS, SÁNDOR IVÁN regényrészletei
ARANY ZSUZSANNA: „Kosztolányi Dezső élete”
„Kritikai életünk” – A Debreceni Irodalmi Napok tanácskozásának
szerkesztett szövegei

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debrecen.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs
ÁFRA JÁNOS munkatárs

alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





SZIJJ FERENC

Fényleírás / Napfény

ANAMORFÓZIS

*Hogyan kellene kinézniem,
hogy egy tüköroszlopon rám ismerjenek,
és viselkednem hogyan,
hogy a görbült tüköridőben visszakerüljek oda,
ahol még nem dőlt el semmi,
de már óva intethetnék másokat,
hogy ne bízzanak, nem vezet jóra
se a megszokás, se az iparkodás,
és talán meg is fogadnák, ha látnák,
miként csillan fel a kanál, ha megfogom
az ügyesebbik kezemmel.*

*Elutazom vonattal egy hivatalból
ügyintézés közben, a kalauznak
felmutatom a kérvényt, hogy nekem
mindenből kettőt adjanak.
Temető kapujába állok,
tömött zsebbel fogadom az érkezőket.
Addig eszem egyfolytában,
míg rám nem törik az ajtót,
akkor odatolom eléjük a tálat,
hogy nekem nem is ízlik.*

*De más lefolyást hogyan képzeljek el,
mit kellene hozzá alaposabban
szemügyre vennem, milyen látványt
szinte beleégetni az emlékezetembe,
üres iskolaudvart, puszta eget,
nyár közepébe süppedő kertet,
némelyik napon egész délután dologtalanul
ácsorgó, beszélgető fuvarosokat,
milyen közös várakozást kellene
a magaméval elősegítenem, ugyanolyan
távolival, tárgytalannal, mámorosan is
alig létezővel, és mi mindent kellene
újra és újra érintetlenül hátrahagynom.*

MEGÉRKEZÉS

*Értetlenül fogadnak, a nevem
nem jelent semmit, talán hívhatnak
így valakit, talán egész életemben
csak mutogattak rám, megvárta mindig,
akinek kis időre dolga volt velem,
amíg felnézek, vagy mindig én kértem valamit
másoktól, szerszámot bármi kis munkához,
vagy kedvezményt, segítséget, csak kérdezni
szoktam, a válaszra már nem tudtam
mondani semmit, de ők mit kérdezzenek,
ami nem a gyengeség jele volna,
nem volna szinte biztatás, hogy fogjak meg,
vegyek el innen valamit, néztek rá
idegen szemmel a legkedvesebb tulajdonukra,
fordítsam őket egymás ellen örökre.*

*Vannak olyan, régóta az oltalmukban
megmaradt dolgok, amiket nem bolygatnak
meg soha, egy farakás, egy törmelékhalom,
régiszerszámok, rozsdás, mozdíthatatlan
gépezetek, napszakokra örökölt szokások,
évszakos gyanakvás, de amiktől eltérni se lehet
bárki jöttére, legyen ismerős, vagy aki azzal kezdi,
mint én, hogy köszön és nevet mond,
mintha a köszönés legalább öt miatyánk,
öt üdvözlégy lenne a háborgatásért,
a névnek meg nagysága, értéke lenne,
azzal számolni lehetne a jövőre nézve,
vagy csak ragaszkodni hozzá holtig a legkisebb
haszon nélkül is, és akkor így őket is
minek nézem, hogy talán levegőből, fényből
vagy kölcsönpénzből csinálnak valamit,
vagy fedáksárrival két forintot, élő emberért
vonatra ülnek?*

*Honnan vegyenek időt, ami nem folytatás?
Kérvényezzék valahol, hogy a távolodó
csillagok miatt iktassanak be egy rendkívüli
szökőnapot, dudálással, cigánykerékkel,
cserélni lehessen bármit bármiért,
egy fellobogózott emelvényről hirdessenek
számokat és neveket napnyugtáig, aztán keresse
mindenki a számára ismeretlent, hogy végül
egy sípszóra helyreálljon a rend, de abban én már
úgyse ismernék magamra.*

GARACZI LÁSZLÓ

Magyar Mátrix

BÉTA VERZIÓ

12. JELENET

BEA: ...Ezeket a szép éveket nem lehet csak úgy törölni... Laci, figyelj, ez most nekünk egy nehéz időszak, bántjuk egymást, de én érzem, hogy belül még mindig összetartozunk... *(közel bújik Lacihoz, Laci óvatosan megsimogatja)*

LACI: Nyugodj meg.

(Bea próbál közeledni)

LACI: Nekem most már lassan mennem kell.

BEA: Maradj még... Nem mehetsz így el... Ne hagyj itt.

LACI: Bocss, de várnak... Majd találkozunk megint, nem sokára...

BEA: Jó, menj... Csak előtte *(fölvész az asztalról vagy előránt a táskájából egy kést)* ölj meg. *(hadonászik)* Vágd el a nyakam! Nyissz-nyassz!

LACI: Mit művelsz?!... Add ide azt, hallod, ne hadonássz!... Add ide! *(próbálja elvenni)* Add ide! *(elveszi a kést)* Miért csinálod ezt?!... Ül le szépen, és nyugodj meg... *(Bea leül)*

LACI: Hidd el, egyszer majd együtt fogunk nevetni ezen az egészen.

BEA: Lehet, hogy igazad van... Csak egy dolgot kérek még tőled, utoljára, aztán nem zaklatlak többé... Szeretnék beszélni vele... ezzel a... Laurával. Csak szeretném látni, hallani a hangját... Könnyebb lenne ezt az egészet elfogadnom, ha ismerném őt, látnám, hogy milyen... Így egy fantom... Mintha a saját rossz lelkiismeretem lenne... Megteszed? Kérlek...

LACI: Biztos akarod? *(elővesz egy táblagépet, pötyög, megjelenik Laura avatárja)*

LACI: Ismerjétek meg egymást. Laura. Bea.

LAURA *(gépbang)* Laura.

BEA: Ez meg mi?

LACI: Ez ő.

BEA: Fél tőlem, vagy mi van?

LAURA: Laura Graf vagyok.

LACI: *(Laurának)* Drágám, egy pillanatra kilépek, ne haragudj!

LAURA: Persze, semmi gond.

LACI: *(pötyög, Laura eltűnik)* Szóval... figyelj... Szuper Facebox, A. I. fül, artificial intelligence, választási lehetőségek... nyolc pont nulla, béta verzió... látod?... Lehet állat, tofu vagy retek bázisú... Laurának például tofu a bázisa...

BEA: Micsoda?

LACI: *(üti a billentyűket, lassan újból testet ölt Laura)* Rajzolsz neki száját, szemet, orrot, haját... Így... Felöltözteted, látod? A kezében legyen mondjuk egy virág...

Tessék... Kidekorálsz a háttérrel... Kutya, felhő, limuzin... Tulajdonságokat adsz neki, megszerkeszted a jellemét, a múltját... Most már beszél, önálló, intelligens... Érdeklődési kör, kedvenc filmek, könyvek, kaják, szabadidő, szexuális orientáció... Látod? Tud táncolni... aludni... úszni... enni... inni... fészülni... (*Laura imitálja ezeket*) Egy vérbeli fiatal nő, szereti a techno zenét... Na? Milyen?

BEA: Ebből egy kurva szót sem értek.

LACI: Mit nem értesz?

BEA: Mi ez?

LACI: Ez Laura.

BEA: Azt akarod mondani, hogy aki az sms-eket küldte, aki miatt elköltöztél, aki miatt elhagytad a gyerekeidet, aki miatt összeromboltál mindent, amit húsz év alatt építettünk, aki miatt hetek óta nem alszom, az nem élő ember, hanem egy digitális tofú?

LACI: Légy szíves, ne nevezd így... Sok intelligens modult is beépítettem, amik önmagukat fejlesztik, és ezen kívül, mivel nyitott program a hálón, lehet, hogy valaki már régen beleköltözött, tehát hogy élő, de ez mindegy, mert nekem úgyis élő.

BEA: De az is lehet, hogy nem?

LACI: Hogy mi élő, mi igazi és mi nem, nézőpont kérdése. Él az, ami hat rád, ami helyet követel az életedben, befészkel magát a gondolataidba, a képzeletedbe, az álmaidba. (*újra aktiválja Laurát*) Nézz rá: ha mást nem, hát hatni azt tud.

BEA: Te teljesen hülyének nézel?

LACI: Ha szomorú, a szomorúsága elszomorít.

BEA: Mitől lenne ez szomorú?

LACI: Törődni kell veled, különben kiborul. Simogatni kell. (*simogatja*)

BEA: Jézusom.

LACI: Simogatás nélkül depressziós leszel. Ha nem kap simogatást és ajándékot, elsorvad... Ha simogatják, megnyugszik. (*simogatja*)

BEA: Te megőrültél.

LAURA GRAF: Köszönöm, Karcsi.

BEA: Karcsi?

LAURA GRAF: Karcsi.

BEA: Karcsinak hív?

LACI: Igen.

BEA: Miért hív Karcsinak?

LACI: Nem tudom. Egy idő után így döntött. Mondom, teljesen önálló és intelligens.

LAURA GRAF: Karcsi.

LACI: Laura.

BEA: De te Laci vagy!

(*Laci gesztusa: „ez van”*)

BEA: Ha nem a saját szememmel látom, nem hiszem el... Szóval ez a Laura tulajdonképpen egy ilyen szuper tamagocsi?

LAURA GRAF: Nem vagyok tamagocsi, Laura Graf vagyok.

LACI: Sokkal bonyolultabb a tamagocsinál. Összetett hangulatai és érzelmei vannak: durcás... kacér... féltékeny... rajongó... hiú... (*Laura demonstrálja az érzelmeiket*) Van saját pénze, postaládája, bankszámlaszáma.

BEA: De ez mind csak ilyen virtuális izé, egy kitaláció!

LACI: (*el van bűvölve*) Ahogy rám néz... És olyan szexi a hangja, mikor azt mondja, adj enni.

LAURA GRAF: Adj enni... Simizz. Simizz.

BEA: Úristen, te beteg vagy.

(*Laci és Laura enyelegnek*)

BEA: Laci, figyelj... Figyelj már!

(*Laci nem hallja*)

BEA: Kikapcsolnád egy percre!

LACI: Kapcsoljam ki?

BEA: Igen, légy szíves!

LACI: (*Laurának*) Szervusz, drágám.

LAURA GRAF: Szia, Karcsi.

LACI: Nemsokára látjuk egymást.

LAURA GRAF: Várlak, édes.

LACI: Máris hiányzol.

LAURA GRAF: Te is.

LACI: (*Beának, kínlódva*) Nem lehetne, hogy velünk maradjon? Nincs előtte titkom.

BEA: Nem!... Szóval ez a Laura egy ilyen virtuális baszkura.

LACI: Kérlek, kérlek!... Nem tudjuk pontosan, mi vagy ki, de ennek nincs jelentősége... Amit érzek iránta, az egy mindent elsöprő érzés.

BEA: És velem mi lesz?

LACI: Ezen én is sokat töprengök... Arra gondoltam, hogy mi lenne, ha így, nem is tudom, szóval ha így...

BEA: Igen?

LACI: De őt is meg kell még kérdeznem.

BEA: Őt? Miről?

LACI: Szóval, mi lenne, ha kipróbálnánk... hármásban.

BEA: Ezt most nem hallottam jól. Mit próbálnánk ki?

LACI: Ti lehetnétek jó barátok, én meg... szóval ilyen... nyitott házasság.

BEA: Nyitott házasság.

LACI: Mint a mormonok.

BEA: Megkérdezhetem, hogy képzeled technikailag?

LACI: Laura mindig velünk lenne online. Idővel biztos összecsiszolódnátok.

BEA: Laci, neked sürgősen orvosra van szükséged.

LACI: Soha nem éreztem magam ilyen jól.

BEA: Dehát egy szoftverbe vagy szerelmes, bazdmeg!

13. JELENET

(Emese)

EMESE: Az utolsót Pityuval táncoltam. Éreztem a derekamon, hogy izzad a tenyere, de lehet, hogy a derekam izzadt. Vége lett a *Kállai kettős*nek, elengedett, és csak álltunk ott. Nem mondott semmit. Éreztem, hogy egyáltalán nem rezonálunk. Egy idő után azt mondtam, hogy na, akkor szevasz. Szia, mondta, és nem mozdult. Te az életben is ilyen szenvedélyes vagy, mint a táncban, kérdeztem. Azt mondta, nem szereti magát felizgatni, és hogy szerinte az életben nem a szenvedélyesség a lényeg. Vártam, hogy elmondja, hogy hát akkor mi a lényeg az életben, de csak hallgatott. Mondom neki, hogy azért ilyen utálatos velem, mert kövér vagyok? Nem vagy kövér, mondja, egyáltalán nem vagy kövér. Tetszem neked? Igen, mondja, nagyon, ezért nem jut eszébe semmi. Pedig rengeteg a téma, mondom, lehet beszélgetni bármiről. Rengeteg a téma? Mondjak egyet. És az a ciki, hogy hirtelen nem jutott eszembe semmi. Ugye, tudod, mondom, hogy nem könnyíted meg a helyzetet? Odajött valaki, ő meg szépen elsomfordált. Na, szóval ilyen marha jól elbeszélgettünk. Megnéztem a névsorban, azt hiszem, úgy hívják, hogy Kóhalmy István, ipszilonnal. Este fölvettem FB-n, visszajelölt. Lehet, hogy igaza van a nővéremnek, segíteni kell az ilyen mulya fiúknak.

14. A JELENET

(Laci, Kriszta)

KRISZTA: (*pilleüveggel a kezében*) Városliget, olyan hőség, hogy árnyékban is alig lehet kibírni. A tó vize sima, mozdulatlan. Vattacukor illat. Beleülök a padon egy rágógumiba, körömmel kaparom ki a szoknyámból. Furcsa, hogy itt találkozom apával... Nehezen szokta meg, hogy fiúkkal járok. Taknyosok, mondta, nem valók hozzád. Mit szólna, ha tudná, hogy a szeretőmtől jövök? (*meglátja Lacit*) Szia, apa.

LACI: Szia, kislányom, hogy vagy?

KRISZTA: Jól, és te?

LACI: Kitűnően. A vizsgák?

KRISZTA: Már csak a színháztöri van hátra.

LACI: Nagyszerű. Balázs?

KRISZTA: Jól van. Próbálunk egy darabot a nyári fesztiválra.

LACI: Emesével találkozta?

KRISZTA: Igen, azt hiszem, még mindig szomorú a Tifani miatt... Fáradtnak tűnsz.

LACI: Semmi baj.

KRISZTA: Biztos?

LACI: Biztos.

KRISZTA: Nem csak az apám, hanem egy férfi. Megcsalta és elhagyta az anyámat. Vágyai és titkai vannak. Teste van. Az apámnak férfiteste van. Azt se volt könnyű elképzelni, hogy anyával az ágyban. Most meg egy másik nővel...

LACI: Szeretnék tőled valamit kérdezni. Én egy érzelmi analfabéta vagyok szerinted?

KRISZTA: Mi vagy?

LACI: Ezt mondtad rólam anyádnak. Meg hogy idióta vagyok, és hozzám se kellett volna jönnie.

KRISZTA: Én ilyet nem mondtam.

LACI: Ne hazudj.

KRISZTA: Nem hazudok.

LACI: Meg hogy egy utolsó strici vagyok.

KRISZTA: Nem vagy az, anya összevissza beszél.

LACI: De találkoztatok, és beszélgetek rólam...

KRISZTA: Találkoztunk.

LACI: És mit mondott?

KRISZTA: Semmit, hogy rosszul alszik, és hogy nem érti, mi ez az egész.

LACI: Erre te, hogy én egy érzelmi analfabéta vagyok?

KRISZTA: Miért mondtam volna? Szerinted ez a véleményem? Apa!

LACI: Nem tudom.

KRISZTA: (*komoly hangsúly*) Apa, én téged soha nem foglak elárulni.

(*Átölelik egymást*)

KRISZTA: Kérsz vizet?

LACI: Nem, kösz.

(*Kriszta iszik*)

KRISZTA: És... el fogtok válni?

LACI: Nem tudom.

KRISZTA: Megkérdezhetem, hogy ki az új barátnőd? (*félre*) Úristen, milyen furcsa ez: *apa új barátnője*.

LACI: Egy lány. Szeret engem.

KRISZTA: Honnan ismered?

LACI: Internet.

KRISZTA: Ő az első?

LACI: Tessék?

KRISZTA: Volt más barátnőd is korábban?

LACI: Nem. Vagyis... Volt egy ilyen, de tényleg csak, hogy is mondjam... alkalmi ismeretség.

KRISZTA: Futó kaland?

LACI: Mondjuk.

KRISZTA: A suliból?

LACI: Dehogyan.

KRISZTA: Egy kurva?

LACI: Micsoda? Nem, csak egy... tényleg csak egy ilyen véletlen affér, pár éve, Füreden.

(*Csend*)

KRISZTA: Füreden? Az egyik közös nyaraláson?

LACI: Hát, igen.

KRISZTA: Mi is ott voltunk?

LACI: Igen, de már aludtatok!

KRISZTA: Ezt nem tudom elhinni...

LACI: Ott volt a kempingben az a társaság, akikkel a büféterazon összehaverkodtunk, tudod, és volt köztük az a lány... Ti már elmentetek aludni... Beszélgettünk... Aztán ő is elköszönt... Én meg utána osontam a szobájába... *(csönd, Kriszta döbbenten mered rá)*

LACI: Most utálsz? *(a közönségnek)* Nem könnyű erről beszélnem, de jó, hogy elmondhatom neki, hogy őszinte lehetek hozzá... Elköszönünk, de valahogy máshogy, mint eddig, mintha már nem a lányom lenne... Megyek végig az Andrássyn, azt veszem észre, hogy az emberek nem néznek rám, elkapják a tekintetüket, kikerülnek, mintha fertőző lennék... Eszembe jut, mikor először láttam halottat, gyerekkoromban... Ugyanilyen nyári nap volt, a házunk előtt feküdt a járdán, kilógott a keze a papír alól, az ujjai begömbültek... Egy rendőr fölemelte a papírt, lefotózták... Félmeztelen volt, a hasa horpadt, a szemhéja kék, mint az aszalt szilva, száján magáról megfélekedezett mosoly... Na, fogd meg ott a lábánál, mondta az egyik hullaszállító, és beletették a tepsibe... Eloszlottak a báméjszodók, semmi jel nem maradt, mindent eltakarítottak, és én azt vettem észre, hogy az emberek valahogy mégis kikerülnek azt a helyet... Nem tudhatták, mi történt, jöttek az utcán, és mikor odaértek, valahogy eloldalaztak, egy bicegő öregember gumivégű bottal, a cukrászda felől két rövid szoknyás lány fagyit nyalva, cigarettázó munkás, mind átmentek a túloldalra, vagy megálltak a járdán, a kirakatot nézték, sőt olyan is akadt, aki megtorpant, és szabályosan visszafordult, mert otthon felejtett valamit, de tényleg, mintha lett ott volna ott valami sűrűség, amibe nem tudnak behatolni, valami mérgező közeg... Végül jött két srác farkaskutyával, de a halott náluk is erősebb volt, a kutya megállt, húzta a pórázt, kitértek... Tele volt az utca, özönlöttek ki az emberek a munkahelyekről, és senki, érted, senki nem lépett arra a helyre.

14. B JELENET

(Kriszta a Hősök Tere Cafében)

KRISZTA: Balázssal találkozom a Hősök Tere Cafében, nincs légkondi, negyven fok, csorog az izzadság a mellem közt... Nem bírom tovább, felhívom Gerit. *(telefonál)*

GERI: *(fel van pörögve)* Ki vagy?

KRISZTA: Újházi Kriszta.

GERI: Ööö...

KRISZTA: Pár éve találkoztunk...

GERI: Igen?

KRISZTA: Füreden a kempingben.

GERI: Tessék? Ja, igen! Mizu?

KRISZTA: Csak úgy eszembe jutottál.

GERI: Szuper, mit csinálsz ma? Szentivánéji tűzugrás Disznófőn?
KRISZTA: Micsoda?
GERI: Disznófő, tízes út, Hungáriatelep, és balra.
KRISZTA: Te ott leszel?
GERI: Már ott vagyok!
KRISZTA: Oké, lehet, majd rád csörgök.
GERI: Hali, lássuk egymást!

(Leteszik)

15. JELENET

DANI: Egyik este anyám lefektetett, és elmesélte a Jézus és oroszlánt... Szerettem ezt a mesét, mert ő találta ki, Jézus és az oroszlán különféle kalandokba keverednek, és mikor szorul a hurok, mikor úgy tűnik, hogy nincs kiút, akkor Jézus varázsol, például láthatatlanná válnak mind a ketten, vagy szigorú nézésével szétpatintja a bilincseket, és akkor elaludtam, de nemsokára felébredtem, mert megjött apám, levetette magát az ágyra, rágyújtott, anyám az ablakot próbálta becsukni szellőztetés után, az ablak fája az esők miatt megvetemedett, a függöny a két ablak közé szorult, és ahogy anyám az ablakkal küszködött, az apám telefonált valakinek, nem hallottam jól, mert anyám éppen akkor zárta be az ablakot, a külső kinyílt és nekicsapódott a belső keretnek, és azt mondta az apám, hogy mindjárt indul, tehát hogy alig jött meg, újra el akart menni, eközben anyám még mindig a félig leszakadt függönnyel birkózott, és arra gondoltam, hogy ha én lennék Jézus a meséből, a tekintetemmel becsuknám az ablakot, ők meg átölelnék egymást.

(Keres valamit a neten, aztán telefonál)

DANI: Önök hirdetnek eladó kölyökmacskát?... Igen, egy lánycica érdekelne, hová mehetek érte? Igen... *(ír)* Igen, értem... Most indulok, talán egy félóra... Igen, biztos... Köszönöm... Minden jót.

(Felveszi az asztalról a Balázstól kapott spanglit, nézi, megszagolja, óvatosan rágyújt, beleszív, közben folytatja a számítógépezést, benéz a cset pont hu néptánc szobájába, ott találja Amontilladot, belép Blackbird66 néven)

DANI (BLACKBIRD66): Szia, ki vagy?
EMESE (AMONTILLADO): Lány, tizenhét.
DANI (BLACKBIRD66): Fiú, tizenkilenc. Szép a neved.
EMESE (AMONTILLADO): Kösz.
DANI (BLACKBIRD66): Mit jelent?
EMESE (AMONTILLADO): Egy spanyol ital.
DANI (BLACKBIRD66): Küldesz magadról képet?
EMESE (AMONTILLADO): Nem tudom, nem vagyok egy bombázó.
DANI (BLACKBIRD66): Nem baj.

EMESE (AMONTILLADO): Megjött?
DANI (BLACKBIRD66): Igen.
EMESE (AMONTILLADO): Áprilisban készült, azóta fogytam.
DANI (BLACKBIRD66): Mi ez a zöld rajtad?
EMESE (AMONTILLADO): A ruhám, miért?
DANI (BLACKBIRD66): Van kedved szexelni?
EMESE (AMONTILLADO): Mi van? Kicikized a pulcsimat, most meg mit akarsz?
DANI (BLACKBIRD66): De van egy plusz kérésem.
EMESE (AMONTILLADO): Csak nem tőlem.
DANI (BLACKBIRD66): Úgy kéne csinálnod, mint a méhecskének.
EMESE (AMONTILLADO): Mi?
DANI (BLACKBIRD66): Mikor kezdek belejönni, azt kéne mondanod, hogy zzz-zzz...
(csönd) Hé, ott vagy?
EMESE (AMONTILLADO): Ez valami vicc?
DANI (BLACKBIRD66): Zzz-zzz, ahogy a méhecske zümmög. Na, mehet?... Megcsókolom a szád... A hajadat simogatom, belecsókolok a nyakadba... Simogatlak... Csókolózunk... Most... *(csönd)* Most!
EMESE (AMONTILLADO): Most mi?
DANI (BLACKBIRD66): Zzz!
EMESE (AMONTILLADO): Z? Ez aberráció. Z.
DANI (BLACKBIRD66): Ennél jobban kell csinálnod! Zzz!
EMESE (AMONTILLADO): Zz?
DANI (BLACKBIRD66): Zzz! Zzz!
EMESE (AMONTILLADO): Zzz.
DANI (BLACKBIRD66): ...Érzem, hogy neked is egyre jobb... Nagyon jó csaj vagy... A hasad megfeszül...
EMESE (AMONTILLADO): Z.
DANI (BLACKBIRD66): Hú, de jó... Fogom a feneked, és belemarkolok...
EMESE (AMONTILLADO): Ez hülyeség.
DANI (BLACKBIRD66): Csináld!
EMESE (AMONTILLADO): Z.
DANI (BLACKBIRD66): Ne úgy, hogy z, hanem zzz!
EMESE (AMONTILLADO): Zz.
DANI (BLACKBIRD66): Próbálok fölemelni a feneked, de nem bírom...
EMESE (AMONTILLADO): Mi van?
DANI (BLACKBIRD66): Félek, hogy rám esik, és agyonnyom... Zümmögj már!

(Dani gépel: Inafit lép be a chat-roomba)

DANI (INAFIT): Blackbird66! Az ORFK Gyermekvédelmi Osztálya nevében kiskorú molesztálásának alapos gyanúja miatt az iménti beszélgetést és az IP címét elmentettük, személyes adatait az IP címéhez tartozó internetszolgáltatón keresztül feldolgozzuk, és...

DANI (INAFIT): ...és a BTK 214. paragrafus 8. bekezdése alapján eljárást kezdeményezünk Ön ellen.... Kérjük, maradjon a helyszínen, amíg nyomozócsoporthoz megérkezik. ORFK Online Pedofíliaellenes Ügyosztály.

(„Blackbird66 kilépett”)

DANI (INAFIT): Kisasszony, jól van?

EMESE (AMONTILLADO): Igen.

DANI (INAFIT): Nyugodjon meg... most már minden rendben.

EMESE (AMONTILLADO): Úristen, mi volt ez?

DANI (INAFIT): Már egy ideje nyomában vagyunk a gazembernek, de most elkapjuk.

EMESE (AMONTILLADO): Miért akadok ilyenekbe?

DANI (INAFIT): Sajnos mindenütt vannak rossz emberek.

EMESE (AMONTILLADO): Köszönöm a segítséget...

DANI (INAFIT): Ne menjen még, Emese.

EMESE (AMONTILLADO): Honnan tudja a nevem?

DANI (INAFIT): Számomra ez a legszebb név.

(Csend)

EMESE (AMONTILLADO): Pityu, te vagy az?

DANI (INAFIT): Nem vagyok Pityu... Ki az a Pityu?... Emese, én nem vagyok Pityu, de rendőr se...

EMESE (AMONTILLADO): Kriszta?

DANI (INAFIT): Nem, dehogy... Kriszta! Még hogy Kriszta!... Én... nehéz ezt elmondani... Meg kellett hálnom, hogy emberi nyelven szólhassak hozzád...

EMESE (AMONTILLADO): Micsoda?

DANI (INAFIT): Nézd meg a nevem... Na?

EMESE (AMONTILLADO): Inafit? Valami edzőterem?

DANI (INAFIT): Visszafelé.

EMESE (AMONTILLADO): Ti fa ni.

DANI (INAFIT): (*félre*) Úristen, de kár, hogy most nem látlak. (*Emesének*) Elképzelem, hogy hamarosan újra hozzád bújok... Az öledbe fészkelem magam, mint régen, dorombolok, te meg simogatsz... Így alszunk el... puhán gömbölyödöm rajtad.

EMESE (AMONTILLADO): Hagyd abba... Nem tudom, ki vagy.

DANI (INAFIT): Ma este újra láthatjuk egymást... Ha te is akarod... Azt szeretném, ha az új életemben is te lennél a gazdám... Te is szeretnéd?... Elmenjek hozzád? Újra együtt lehetnénk... Te meg én... Ne sírj... Nem ér meg egy próbát?

EMESE (AMONTILLADO): Mondd meg, ki vagy!

DANI (INAFIT): Szeretlek és hiányzol... Vissza akarok menni hozzád... Kicsit más-hogy nézek ki, de meg fogsz ismerni... Meg kell, hogy ismerj... Éjfélkor találkozunk!

(„Inafit kilépett”, Emese is eltűnik)

(Dani meggyújtja a kialudt spanglit, mélyen beleszív, kezd beállni, fények, hangok stb.)

DANI: Jézusom.

KRISZTA: (*hang vagy látomás*) Dani boy... Te egy nagyon, nagyon rossz fiú vagy... Balázs, ő jó fej, te viszont: rossz fej vagy...

BALÁZS: (*hang vagy látomás*) Rossz fej vagy, ezért nem szeret senki... Én jó fej vagyok, engem szeretnek... Népszerű vagyok, laza vagyok, trendi vagyok... Téged kerülnek, mert görcsös vagy, nehézkes, ostoba, nyugtalanító... Ezért vagy egyedül.

KRISZTA: De mindenki ott a jóság szelleme, benned is, elnyomva, elfojtva, elátkozva... Ha egyszer magához tér, kiegyenesedik, először úgy érzed, hogy össze-roppansz, hogy mindennek vége, hogy elvesztél. Pedig ez a te újjászületésed, ami megment a kárhozattól. Dani, lépd át az árnyékkodat, és megmenekülsz.

16. JELENET

(*Kriszta a Hősök Tere Cafében*)

KRISZTA: Az ablakban egyszerre látom a tükörképem és az utcán sodródó embereket... Egy permetezőgép vizet fúj a levegőbe a járdán. A ruhákból látszik, ki hogy bírja a hőséget. A hajléktalanok és az örültek ugyanabban járnak, mint télen.

(*Megjön Balázs, ledob egy mappát az asztalra*)

BALÁZS: Szia.

KRISZTA: Szia.

BALÁZS: Iszonyat hőség. (*Kriszta poharára*) Mit iszol?

KRISZTA: Vizet.

BALÁZS: Jól nézel ki. (*előveszi a mobilját, lefotózza Krisztát*)

KRISZTA: Ne fotózzál.

BALÁZS: Színésznő leszel, hozzá kell szoknod. Például felkérek aktfotózásra? (*nézi a képet*) 12 megapixel, és ilyen szar képet csinál... Fenn volt délután egy haver az új Nokiával, teszteltük... Annak 10 megapixeles, és jobb képet csinál, te érted ezt?

KRISZTA: Nem.

BALÁZS: Egyébként valahonnan ismer téged.

KRISZTA: Kicsoda?

BALÁZS: Ez a haver, aki feljött dumálni. Úgy hívják, Gyíkcarc.

KRISZTA: Micsoda?

BALÁZS: Gyíkcarc, nem tudom az igazi nevét, ismered?

KRISZTA: Gyíkcarc?

BALÁZS: Igen.

KRISZTA: Ismerek pár gyíkcarcot, de...

BALÁZS: Azt állítja, hogy jóban vagytok... A húgodat is ismeri.

KRISZTA: Gyíkcarc?

BALÁZS: Találkoztatok mondjuk a zalaszentgróti színésztáborban.

KRISZTA: Színész?

BALÁZS: Nem, szerintem ahhoz túl, hogy is mondjam, egyszerű.

KRISZTA: Be vagy tépve?

BALÁZS: Mert?

KRISZTA: Hülyeségeket beszélsz.

BALÁZS: Hülyeségeket beszélek. Anyám is mindig ezt mondta. És te? Merre jártál ma?

KRISZTA: Találkoztam a húgommal, aztán az apámmal.

BALÁZS: Hétvégi családi programok.

KRISZTA: Na, összeolvassuk?

*(Kriszta lehajol a táskájáért, elővesz ő is egy mappát, Balázs közben lefotózza a fene-
két)*

BALÁZS: Bocs, de annyira csini vagy... *(nézi a képet)* Neked van a legszebb csípőd egész Terézvárosban... Kinagyítom... Őrület... Ja, itt van a srácról egy kép.

KRISZTA: Milyen srácról?

BALÁZS: Gyíkarcról. *(nézi)* Miért Gyíkar? Tök jóképű. *(mintha meg akarná mutatni Krisztának, aztán mégse)* Kicsit olyan, mint aki veri a nőket... Téged vertek már meg?

KRISZTA: Mi van?

BALÁZS: Vertek már meg téged? Úgy értem, fizikailag.

KRISZTA: Ez micsoda kérdés? Nem!

BALÁZS: Gyerekkorodban sem?

KRISZTA: Akkor sem.

BALÁZS: Egyszer én megvertem egy lányt.

KRISZTA: Sajnos ezt kis erőfeszítéssel el tudom képzelni.

BALÁZS: Tizenkét éves voltam. És tudod, miért vertem meg? Mert szerelmes lett belém, és szégyelltem.

KRISZTA: Szerelmes lett beléd, és ezért megverted?

BALÁZS: Minden alkalmat megragadott, hogy a közelemben férkőzzön... Ha feleltem órán, súgott, leveleket küldözgetett, semmilyen szemérmertlenségtől nem riadt vissza... A homloka közepén azzal a barna anyajeggyel... Borzasztó kínos volt... És tudod, miért volt még kínosabb? Mert ez a Jutka *(suttog)* zsidó volt... Nem is titkolta: *mi zsidók vagyunk...* Raccsolt, az apukája a Corvin áruház cipőosztályán dolgozott... Mi az, hogy zsidó, fogalmam se volt, a háborúval, a nációkkal, a haláltáborokkal volt kapcsolatban... Valami visszataszító bűn... Szóval ez a Jutka üldözött az egyoldalú szerelmével, egyszer aztán szünetben odamentem hozzá, hogy most már elég, hagyja abba... Nem, ő nem hagyja abba... Nekilöktem a falnak, így... Sírni kezdett, de közben mintha örült volna, hogy testileg ilyen közel kerülünk egymáshoz. És azt mondta, de úgy, hogy mindenki hallja, hogy akkor is szeretlek, ezt kiáltotta. Kicsavartam a karját, folytak a könnyei, de ahogy lazult a szorításom, megint elkiáltotta magát, hogy most is szeretlek, szeretlek, most is, most is! Bejöttek a bések a folyosóról, mi ez a cirkusz... Lenyomtam a földre, azt kiáltozta, hogy csak azért is, szeretlek, szeretlek!... Vertem, mégis én lettem egyre kiszolgáltatottabb és valahogy megalázottabb...

KRISZTA: Ez szörnyű.

BALÁZS: Szörnyű. Aztán egy évvel később... Addigra a Jutkából gyönyörű lány lett, nem is lány, kész nő. Szóval ő lett kábé a legjobb csaj hetedikben. Én meg maradtam, aki voltam, a tornasor közepén. Nyári úttörőtábor Alsó-Bélatelepen. Egyik este odalopóztam és belestem a lányátor ablakán. Ott állt középen félmeztelenül, a melltartóját vette föl. Észrevett, néztük egymást pár pillanatig, aztán kiabálni kezdett, ugyanúgy, mint akkor, a szünetben, csak most azt kiabálta, hogy takarodjak onnan. Takarodj innen, te rohadt kis szemét. Úgy zavart el, a titkot tudók göggyével, mint egy véglényt, egy kártevő kis állatot, aki a felsőbbrendű civilizáció közelébe merészkedett. Egy év volt hátra ballagásig. Többé nem beszéltünk egymással, mintha a másik nem is létezne.

17. JELENET

(Füred, strand, Laci, Bea, Kriszta, Emese)

EMESE: *(mozdulatlanul áll kibízott fürdőruhájában)* Az utolsó füredi nyaralás, pár évvel ezelőtt... Állok a strandon a gyerekmedence mellett, kövérségemet kitérve a világnak, kezem apa kezében... Mintha nem lennének idegek a bőrében, egy érzéketlen rongycsomó, nem nézek rá, nem nevetek, nem kérdezek, hagyom, hogy történjenek a dolgok, engedelmesen végrehajtom a kedves kérdésnek álcázott utasításokat, fürdök a medencében, ettől kicsit felélénkülök, mondjuk viháncolásnak nem nevezném, becsobbanok a padkáról, kimászok, és újból beugrok, és megint kijövök, az arcom nyugodt, a tekintetem kifejezéstelen, végrehajtom újra és újra ezt a beugrok-kimászok feladatsort, apa vigyáz rám, nehogy valami bajom essen, odajön anya, hogy ha apa akar, menjen úszni egyet a Balatonban, felfüggesztem az éppen aktuális mozdulatot, immár fölösleges folytatni, a felvigyázó személyében változás áll be, várom az új instrukciót, hogy mi lesz, mi következik, mit kell játszani, hogyan folytatódik a nyaralás, mert nyaralni kell, ki kell bírni a nyaralást, a szünyogokat, a veszekedéseket, szerencsére ez már az utolsó nap... Apa a vakondtúrásokat kerülgetve elindul a tó felé, Kriszta az új haverjaival, ezzel a Gerivel és a barátaival traccsol a büfénél, most anya kezét fogom, és mintha az ő bőrében se lennének idegek, egy labda süvít felénk, beleesik a gyerekmedencébe, nézem megbabonázva a forgó labdát a víz színén, iszonyú erővel meredek rá, ki akarom lukasztani vagy fel akarom röpíteni a levegőbe. Mielőtt elszédülnék, látom, hogy anya döbbenetesen néz rám, a szemébe könny gyűlik, amit egy álcázott mozdulattal kitörül, és gyorsan megkérdi, hogy akarok-e vattacukrot... Utolsó este szokás szerint étteremben vacsorázunk...

18. JELENET

Füred, 2010, Árpád Vére Csárdaborozó (ex-Hatlépcsős). Laci, Bea Kriszta (kb. 17-18 éves), Emese (kb. 12). A korábbi füredi jelenet két eleven gyereke helyett két rosszkedvű, zárkózott, depis kamaszt látunk, nyomkodják a mobiljukat). Esznek, némán. A moziban az Avatar megy.

EMESE: Kell valakinek az a sült krumpli? (*fal*)
LACI: (*Krisztától*) Milyen a hamburger?
KRISZTA: (*undorral*) Jó.
BEA: De miért vágsz ilyen képet?
KRISZTA: Mert szar.
BEA: Hogy beszélsz?!
KRISZTA: Ahogy akarok.
BEA: Apa, szólj rá, én már nem bírok vele!
LACI: (*Krisztának*) Ha nem jó, ott hagyod, de ne beszélj így az asztalnál.

(*Kriszta kiköpi a falatot*)

EMESE: Megehetem?
LACI: Emese!

(*Kikapja a kezéből és kidobja*)

BEA: Különben meg nem hamburger, hanem *fasírtos zsemle*.
LACI: Micsoda?
BEA: (*mutatja az étlapon*) „Fasírtos zsemle nemzeti salátával”.
LACI: Jézusom. (*olvassa a feliratot*) „Árpád vére Csárdaborozó”... Tavalý mi is volt a neve?
KRISZTA: (*Beán gúnyolódnak, bejáratott módon*) Tudod, apa, fogy a magyar, valamivel ellensúlyozni kell.
LACI: Ja, igen, majdnem elfelejtettem. Árpád vére!
KRISZTA: Jól hangzik.
LACI: Mit tegyünk, anyádnak ez a mániája.
BEA: Most azonnal befogjátok a szátokat, jó?!
LACI: (*Beának*) Na, ne húzd fel az orrod... Gyújtasz? (*váltás*) Mit is szívtunk akkoriban?
BEA: Sodrós cigit.
LACI: Ja, igen, egy zacskó Barna Szofi elég volt egy hétre.
BEA: Kék Szofit szívtunk.
LACI: Nem mindegy? Sodorjak neked is?

(*Cigit sodornak*)

EMESE: Anya, mi az a öszödi beszéd?
KRISZTA: Jaj, ne!
BEA: Miért érdekel, kislányom?
EMESE: Állandóan azt mondják.
LACI: Az öszödi beszéd az...
BEA: Majd te fogod magyarázni, épp te?
LACI: Miért ne magyarázhatnám el?
BEA: Mert le fog szakadni a plafon!

(Emese rémülten nézi a plafont)

LACI: Jaj, ne vedd már annyira komolyan magad.

BEA: Nem hagyom a gyerekeimet félrevezetni! Kislányom, az öszödi beszéd az, hogy...

LACI: Emese, ne higgy neki.

BEA: Mi az, hogy ne higgyen?

LACI: Anyád csak egy tornatanár, nem ért a politikához.

BEA: Mert te értesz!

KRISZTA: Hagyjátok már abba!

BEA: Te meg ne ordíts.

KRISZTA: Normális vagyok? 18 évesen az idióta szüleimmel megyek nyaralni! Anyyira gáz.

BEA: Majd jövőre nem jössz.

KRISZTA: Átmegegyek a moziba.

LACI: Mit adnak?

KRISZTA: Avatar.

BEA: Azt már láttátok, nem?

KRISZTA: De nem három dében.

(Nézik a homályos filmcsíkot a fal fölött)

BEA: *(Krisztának)* Honnan tudod, ez most hány dé?

EMESE: Én is mehetek?

BEA: Mennyi a jegy?

LACI: Szerintem innen is jól látszik, nem?

BEA: A kép alját elképzelitek, úgyis láttátok már.

KRISZTA: Mi van? Két dében nézzem a három dé, basszus?! Apa! Tiszta homály az egész.

LACI: *(fújja a füstöt)* Szerintem ez eleve két dé, csak nagy a füst.

KRISZTA: Micsoda?

LACI: És elkezdődött már vagy félórája. Maradj itt, ez az utolsó esténk.

(Nézik a filmet)

LACI: *(elérzékenyen)* Emlékszem, régen, felültetek oda a falra, kéz a kézben, és úgy néztétek a filmet.

(Nézik a homályos filmcsíkot)

EMESE: Olyan édik!

BEA: Kik az édik?

EMESE: Nem látod, anya? A navik... a bennszülöttek a Pandóran!

BEA: Nem látok semmit.

EMESE: Figyelj, így kommunikálnak a navik...

(Kriszta és Emese előadják, hogy kommunikálnak a navik: összeérintik a hajukat, testrészeiket stb.)

BEA: Hát, ez csodálatos... akkor indulhatunk?

KRISZTA: Tőlem mehetünk, még talizok a srácokkal.

LACI: Milyen srácokkal?

KRISZTA: A Geriékkal... Akiket a strandon bemutatam.

LACI: Ezt majd még megbeszéljük. *(Beának)* Mi is kiülhetünk kicsit, olyan szép az este.

EMESE: Másnap hazafelé a kocsiban, mi, lányok a hátsó ülésen, Kriszta bökdös, apáék nem tudják, min nevetgélünk, úgyse szólnak rá, ő a kedvenc, a Csipkerózsika. Megállunk a fehérvári benzinkútnál, Kriszta nócis magazint vesz, apa a tankolást intézi, anya kávézik, én bent maradok a kocsiban. Egy mozgássérült lányt tolnak el a parkolóban, rám néz, és kiölti a nyelvét. Elképzelem, hogy beszorulok a vécébe, és anyáék ott hagynak, nélkülem mennek haza... Következő évben jönnek nyaralni, én már benzinkutas vagyok, piros kezeslábasban én adom nekik a benzint... Nem ismernek fel... Túlfolyik, tócsa keletkezik a kocsi alatt... Bent ülnek, beszélgetnek... Kitapogatom az öngyújtót a zsebemben. Itt tartok, mikor viszszajön a nővérem... Kapok tőle ajándékba egy Lara Croftos kulcstartót... Ha férfi lennék, Lara Croftba lennék szerelmes.

19. JELENET

(Laci és Laura Graf)

LAURA GRAF: Nem vagy velem őszinte. Másra gondolsz. Vissza akarsz menni a feleségedhez. Ott van még a szívedben. Csak úgy tudod kiszakítani, ha belehalsz.

LACI: Hülyeség. *(meg akarja csókolni)*

LAURA GRAF: Hagyjál. Nem tudom, hogy kerültünk ide. Nem emlékszem... Nem emlékszem semmire. Nem emlékszem a szüleimre, az iskoláimra, a barátaimra. Lehet, hogy beteg vagyok?

LACI: Nem vagy beteg.

LAURA GRAF: Ki vagyok én?

LACI: Te egy alkalmazás vagy.

LAURA GRAF: Micsoda?

LACI: Egy virtuális lény.

LAURA GRAF: Hogy lennék virtuális lény, mikor gondolkodom és érzek!

LACI: Laura, te egy nagyon fejlett program vagy. Egy szoftver.

LAURA GRAF: Egy szoftver vagyok?

LACI: Igen, te magad fejlesztetted tovább magad, és az a gyanúm, hogy időközben teljes mértékben humanizálódtál.

LAURA GRAF: Azt akarod mondani, hogy nem létezem?

LACI: Számomra létezőbb vagy bárkinél.

LAURA GRAF: Egy ilyen elektromos küttyü?

LACI: Ez sokkal bonyolultabb. Nem vagy küttyü.

LAURA GRAF: Ki fejlesztett ki?

LACI: Én.

LAURA GRAF: Szóval minden, amit mondok, csinállok, érzek, a te terveid alapján történik?

LACI: Már rég a saját lábadra álltál. Inkább én kérdem, ki vagy te?

LAURA GRAF: (*géphang*) Laura Graf vagyok.

LACI: Mi az igazi neved?

LAURA GRAF: De mit akartál ezzel az egésszel? Kifejlesztesz, installálsz, aztán jól megdugsz?

LACI: Jézusom, hogy beszélsz?

LAURA GRAF: Én vagyok a te kis digitális szexrabszolgád?

LACI: Azt hiszem, bekaptál egy trójait. (*gépelt az iPhone-ján*) Lefutattok egy vírusirtót.

LAURA GRAF: Kérdeztelek!

LACI: Ne haragudj, de most lenémítalak.

(Laura némán, hang nélkül is mondja tovább, tátog, gesztikulál, egyre dühösebb, Laci visszaadja egy pillanatra a hangját, Laura a mondat közepén folytatja)

LAURA GRAF: ...ez a legrohadtabb dolog, amit valaha...

(Laci lenémítja, Laura kezd megvadulni, mintha ki-bekapcsolódnának a funkciói, szaggatott mozdulatok, gesztikulál, hadonászik, törmelékszavak, töredékek, félmondatok, kikapja Laci kezéből az iPhone-t)

LACI: Mit csinálsz?!

(Laura teste, arca, hangja követi a billentyűzet kaotikus utasításait, dulakodnak Lacival, az iPhone leesik)

LACI: Összetöröd az iPhone-omat!

LAURA GRAF: Összetöröd az iPhone-omat!

(Laci fenyegető mozdulatot tesz, Laura utánozza, Laci megdermed, Laura is)

LACI: Hagyd abba, jó?

LAURA GRAF: Hagyd abba, jó?

LACI: Utánozol?

LAURA GRAF: Utánozol?

(Laci grimaszol, gesztusokat tesz, próbálja becsapni, megelőzni, Laura kis fáziskéséssel, majd egyre inkább szinkronban utánozza, mintha tudná előre, mi következik)

LACI: Miért csinálsz ezt?

LAURA GRAF: Miért csinálsz ezt?

LACI: Elég volt, érted? Elég!

LAURA GRAF: Elég volt, érted? Elég!

(A mozdulatok, hangok, szavak tánca és barca, lassan mintha Laura venné át az irányítást)

LAURA GRAF: Mit képzelsz magadról?

LACI: Mit képzelsz magadról?

LAURA GRAF: Te vagy a világ ura?!

LACI: Te vagy a világ ura?!

(Összeakaszkodnak)

20. JELENET

(Kriszta este, az utcán)

KRISZTA: Nem tudom, hogy verésnek számít-e, egyszer engem is elkaptak a közértben... Elloptam egy zsömlét... Otthon felejtettem a pénzt, és annyira megkívántam, olyan friss volt, ropogós, illatos... Ahogy elindultam a pénztár felé, hallottam, hogy a közértesek épp a tolvajokról beszélnek, hogy mit szoktak velük művelni a raktárban... Visszaentem a polcok közé, de nem tudtam a zsemlétől megszabadulni, mert ott állt az ő... Kitértem jobbra, hogy elférjünk a szűk helyen, erre ő is arra sasszézott, balra léptem, ő is... Nem tudtam, hogy csak ügyetlenkedés, vagy unalmában szórakozik egy kiscsajjal, vagy máris lebuktam, tudja, mi van a zsemben, és ez most a motozást megelőző játszadozás... Maradjak komoly, vagy a helyzetet oldva nevessek föl ezen a hülye tébláboláson? Megkérdezte, hol vettem a cipőmet: hol vetted ezt a klassz tornacsukát... Húzta az időt, de belekapaszkodtam a lehetőségbe, hogy tényleg érdekli, mert ez volt az utolsó esélyem, és mondtam, hogy hol vettem, de közben éreztem, hogy kidudorodik a zsemle a kabátomon, mire ő, hogy a jó cipő minden pénzt megér, ő a cipőt a legfontosabb ruhadarabnak tartja, fontosabbnak a nadrágnál vagy az ingnél, az ő munkakörében ez hűsbavágó, mivel kilométereket kell gyalogolnia a polcok közt tolvajokra vadászva, egy jó cipő nélkül, ennyi gyaloglás után estére a lábfeje megnyomordna, másnap nem tudna munkába lépni, és a tolvajok szabadon garázdálkodhatnának... Elhallgatott, néztük egymást... Lassan félrefordult, és intett, hogy menjek... És ahogy átfurakodtam közte és a polc közt, muszáj volt hozzáérem, hozzá súrlódtam, a kidomborodó zsemle hozzányomódott a combjához... Hirtelen megfogta a hajam, és hátrafeszítette a fejem... Nem mertem kiabálni, mint az a Jutka a sátorban, nem mertem botrányt csinálni, féltem a következményektől, azt hittem, talán így megúszom... Mikor elengedett, azt mondta, hogy üdvözlöm apádat, add át neki, üdvözlöm őt... Kint az utcán, még mindig reszketve és fuldokolva, arra gondoltam, hogy honnan ismeri ez az apámat, ezt ismételtettem, honnan ismeri ez az apámat, honnan ismeri az apámat... *(váltás)* Semmit nem ettem ma: fél alma, sós stangli, három keksz... Fölhívom Gerit, nem veszi föl, kicsit később újra hívom... Iszonyatos hangzavar... Geri, te vagy az?

(Geri furcsa hangokat hallat)

KRISZTA: Mit csinálsz?

GERI: Varázsolok!

KRISZTA: Hallasz? Kriszta vagyok!

GERI: Hello, bébi, túl nagy a zaj!

KRISZTA: Figyelj, kérdezni akarok valamit!

GERI: Nem jössz ki?

KRISZTA: Tudsz figyelni?

GERI: Igen?

KRISZTA: Emlékszel, mikor találkoztunk?

GERI: Mi?

KRISZTA: Tudod, Füreden, a kempingben!

GERI: Micsoda? Bocs, nem tudok leállni!

KRISZTA: Figyelsz?

GERI: Igen!

KRISZTA: Geri!

GERI: Igen?

KRISZTA: Akkor mi együtt voltunk!

GERI: Nem hallak!

KRISZTA: Együtt voltunk!?

GERI: Együtt voltunk?

KRISZTA: Igen, a bungalóban, a szobámban!

GERI: Szobában? Nem emlékszem. Mi volt a szobában?

KRISZTA: Lefeküdtünk!

GERI: Lefeküdtünk?!

KRISZTA: Igen!

GERI: Ne! Ez biztos?

KRISZTA: Igen!

GERI: Szerintem valakivel összetévesztesz.

KRISZTA: Dehogyan tévesztelek össze!

GERI: Kijössz? Van kristályom!

KRISZTA: Bejöttél a szobába éjjel!

GERI: Bementem volna? Hát én erre kurvára nem emlékszem, bocs!

KRISZTA: Nem emlékszel? Hogy lehet erre nem emlékezni?

GERI: Sajnálom, bébi, az valaki más volt... Halló, itt vagy?... *(csönd)* Halló! Halló!... *(leteszi)*

KRISZTA: Nézem magam egy kirakatban, és látom, hogy lefoszlik az arcomról, ami nyugodt volt és arányos, az arcom sötét és szögletes lesz és megkeményedik, az arcom lassan berepedezik és összetörik, az agyam még nem fogta fel, mi történt, a kétségbeesés gesztusaival beszélget az agyam az arcommal, a baj nyelvén, így közeledek a rettegés centrumához, mint egy ostromlott vár az elbukás pillanatában, beözönlenek a tudás hordái, hogy mindent feléggessenek, a földdel tegyenek egyenlővé... Ott maradok csupaszon, halotti maszkká merevedve, egy kísértet arcával, kívül rekedve az időn, és imbolyogni kezdek, és mindjárt belezuhanok a kirakatüvegbe...

NŐI HANG: Kedves Kriszta, Schlambutz Anita vagyok a LOL FM-től, és örömmel tájékoztatlak, hogy a Szentiván napi körkérdésünkre adott válaszoddal egy Diamond Dollhouse meglepetéscsomagot nyertél! Gratulálunk, és továbbra is hallgasd a LOL FM-et, csak neked, csak érted! *(szignál)*

21. JELENET

(Emese, Kriszta)

EMESE: *(cicával)* Éjjel motoszkálást meg kapirgálást hallok a lépcsőházból. Kimegyek, és az ajtó előtt ott áll egy kölyökcsica. Egészen kicsi, a farkincája fölfelé áll és remeg. Nem merek hozzányúlni, keservesen nyávog a vékony kis hangján, néz föl rám, odajön, a lábamhoz dörgölőzik, benéz az ajtón, be szeretne jönni, lassan beóvatatoskodik... *(megsimogatja a cicát)* Annyira kicsi! Leveszem a kosarat a szekrényről. Tifani mindig utálta azt a kosarat. És most ő is hogy megijedt tőle... Fölveszem a kezembe, egészen puha, mintha nem is lennének csontjai. Belegömbölyödik a tenyerembe. Finoman simogatom a nyakát, a hátát... Belenézek a szemébe. És akkor látom, hogy ő az, Tifani.

KRISZTA: Régi színészeket mutattak a tévében: fotók, interjúk, régi, nagy szerepek... De biztos, hogy éltek ezek az emberek? Biztos, hogy eljátszották ezeket a szerepeket? Minden kővé válik... Nem tudom, mennyi idő telt el ott a járdán... Megint csöngött a telefonom, Geri volt az. Na, mi van, mondja, nem jössz ki? És hogy boc, de emlékszik, mégis csak ő volt az. Ő jött be a szobámba akkor, csak összekevert valakivel. Egy másik nyaralással... Bizonyítsd be, mondom. Mit csinálnak? Bizonyítsd be, bizonyítsd be, bizonyítsd be, hogy te voltál. Hogy bizonyítsam be?, kérdi. Hallgatott, aztán azt mondta, tiámo, mint akkor éjjel.

22. JELENET

(Laci, Bea ugyanott ülnek, mint az első jelenetben, újra a színházban vagyunk, jelen időben)

HANG: László?

LACI: Igen?

HANG: Tehát, ha jól értem, végül is szakított Laurával?

LACI: Igen. Rájöttem, hogy tévedés volt az egész, hogy sehogy sem passzolunk egymáshoz. Pár napig ki se mozdultam az albérletemből, gondolkoztam, szerencsére nyári szünet volt az iskolában. Június végén felhívtam Beát. Akkor már hónapok óta nem találkoztunk...

(Bea ágyneműt, ruhákat hajtogat)

BEA: Közel hajolok a tükörhöz: szabályos, ovális arc, tiszta tekintet... Ha már ilyen szépen kivirultam, miért ne ülhetnék be egy kávéra a kollégámmal? Igenis, randizni fogok az új hittantanárral, slussz! Ezt most eldöntöttem... De mi van, ha véletlen

arra jár a Laci, és meglát?... Nem érdekel! Igenis, kedves leszek ezzel a szégyenlős tanárral, érdeklődő, és finoman jelzem kiharcolt presztízsemet az iskolában... Ráadásul úgy hívják, Pulszki Mihály... Pulszki Mihály... Ennek a Pulszki Mihálynak sajnos fogalma sincs, hogy vasárnap délelőtt órákig nem húzom el a függönyt, csak fekszem az ágyon, nézem a plafont és folynak a könnyeim... Nem, ő csak azt látja majd, hogy kedvesen csacsogok, és hogy milyen fiatalos a külsőm... És nem mondhatom el neki, hogy a Lacinak a *biánya* szépített így meg, a szenvedés, az konzervál, az tölt fel energiával, hogy én, kérem szépen, a végtelen boldogtalanságtól ragyogok... Nem mesélhetem el neki az éjszaka álmomban szétrágott párnákat, és hogy a menzán a krumplisztészében a Laci bőrének az illatára ismerek... Hogy nem hiszem el, hogy ez megtörtént, és nem tudom elfogadni, hogy mostantól mindig az a rémes éjszaka lesz, mikor az sms-t találtam a mobiljában... Végig arra kellene vigyáznom, hogy ne sírjam el magam ezelőtt a Pulszki Mihály előtt... Nem tudok magamon uralkodni... És nem akarom, hogy sajnáljanak, és nem akarom, hogy barátkozzanak velem... Nem akarok már színészkedni... Úgyis kiderül, hogy máshol jár az eszem... Nem tudni, hol, csak az biztos, hogy nem ott, ahol vagyok.

23. JELENET

(Bea és Laci virággal)

LACI: Szia.

BEA: Szia.

LACI: *(odaadja a virágot)* Ezt neked hoztam.

BEA: Köszönöm. Ül le. Ha nem haragszol, folytatom a munkát. *(ágyneműt, ruhákat hajtogat)*

LACI: Bea, el kell neked mondanom valamit. Szakítottam Laurával, és... haza szeretnék jönni

BEA: Hogy érted, hogy szakítottál vele? Letörölted?

LACI: Igen, az utolsó bit-ig, a cookie-kat, pluginokat, mindent.

BEA: Bármikor újraprogramozod.

LACI: Soha. Bea, kérlek, nézz rám. Tudod, hányadika van ma? Június huszonhét. A találkozásunk napja... Ez volt az egyetlen fontos dolog, ami valaha történt velem. Ezen kívül nincs semmi, és nem is lesz semmi. Az ősrobbanás pillanatában két egymástól elszakadó csillagporszem voltunk, azóta keressük egymást. Emlékszel? Kimentünk a mólóra. A víz, a hullámok, a csillagok az égen. Ültünk a padon, és én megérintettem az arcod. Megsimogattam a hajad. A sötétben is láttam, hogy a szemed zöld...

(Együtt hajtogatják a ruhákat, mikor közel érnek, Laci megpusztilja Beát)

HANG: *(levonja a végső tanulságot)* Azt hiszem, mindannyiunk nevében mondhatom, hogy egy különleges estén vagyunk túl. Laci és Bea története fantasztikus tanulságokkal szolgált. Az ember bajba juthat, eltévedhet az életében, megbánthatja

a szeretteit, de rendelkezünk a megbocsátás képességével. A szeretet erejével minden fájdalomon és csalódáson képesek vagyunk úrrá lenni... *(megakad, mint egy gramofontű)* minden fájdalomon és csalódáson képesek vagyunk úrrá lenni... minden fájdalomon és csalódáson képesek vagyunk úrrá lenni... minden fájdalomon és csalódáson képesek vagyunk úrrá lenni...

(Bejön Laura Graf és John Wu Géza a 3000-es évek divatja szerint öltözve)

LAURA GRAF: *(Gézának, suttogva)* Na, mit szól?

JOHN WU GÉZA: *(ő is suttog)* Hihetetlen... Ilyen volt egy színház?

LAURA GRAF: Igen.

JOHN WU GÉZA: És ezek a nézők?

LAURA GRAF: Igen.

JOHN WU GÉZA: Online stream vagy odamentek?

LAURA GRAF: Ténylegesen, fizikailag bementek a színházba.

LACI: Laura!

BEA: Ez meg mi a franc? *(Lacinak)* Szóval így törölted le, a cookie-kat, pluginokat, mindent!

LACI: Nem értem, én tényleg...

LAURA GRAF: *(a közönségnek, hangosan)* Jó estét kívánok, én Laura Graf vagyok, és szeretném önöknek bemutatni különleges vendégünket...

JOHN WU GÉZA: *(meghajol)* John Wu Géza vagyok, az utolsó magyar... Néhány szó magamról: 2935-ben születtem, életem nagy részében K178MNKL-ben dolgoztam X8134Y-ként a K81WN-nál... Szerettem a munkám, megbecsültek... Gyerekkoromban szüleim nagy gondot fordítottak rá, hogy kifejlesszék bennem a magyarságtudatot, és a hivatalos *kingol* mellett elsajátítsam ősi magyar nyelvünket, utolsóként, hisz a népszámlálási adatok szerint a mi családunk az utolsó magyar család... Már felnőtt voltam, mikor kiderült, hogy ez nem teljesen igaz, rajtam kívül élt még Budapesten egy magyar nő a Main Street és a Jüan körút sarkán. Jane Li Emesének hívták, beszélt magyarul, de sajnos már az első találkozásunk balul sült el, azt állította, hogy a T221746 az PL745, holott a napnál világosabb, hogy a T221746 az nem PL745, hanem 745PL, vagy legalábbis P547L, de ezt ez a Jane Li Emese, a korlátolt agyával képtelen volt belátni, csúnyán hajba kaptunk, és a magyarság sorsa ezzel végképp megpecsételődött.

BEA: Mi ez a marhaság?

LACI: *(a Hangnak)* Valaki megmondaná, kik ezek?

HANG: Ööö, nem tudom, de...

BEA: Csak úgy beszélnek egy színházi előadásra? Szólni kell a nézőtéri felügyelőnek!

(Laura Graf elővesz egy konzolt, és „visszatekeri” Bea dialógusát: „Csak úgy beszélnek egy színházi előadásra? Szólni kell a nézőtéri felügyelőnek!”, felgyorsítja, modulálja, loopolja, „zenésíti”, a brummogásig lelassítja, egyszóval demonstrálja, hogy Beát ő irányítja)

BEA: Mi ez, mi folyik itt?

LACI: Úristen.

LAURA GRAF: Karcsi kezdi kapizsgálni.

BEA: Tömegpszichózis.

LAURA GRAF: Ez nem pszichológia, ez kibernetika... *Magyar Mátrix* 0.7, béta verzió, egy régi program, amit törlés előtt meg egyszer megnyitottunk Gézának.

BEA: Mi van? Miről beszél ez?

LACI: Fogalmam sincs.

LAURA GRAF: *(Gézának)* Kezddhetem?

(Géza bólint, Laura elkezdi Laciékat uninstallálni)

LACI: Ez valami trükk, ezek csak színészek.

BEA: Laci? Lacikám, menjünk innen!

(Laci már nem tud mozogni, egyes részei, végtagjai eltűnnek)

BEA: Laci, mi van veled? *(kétségbeesve)* Lacikám! Laci!

LACI: Olyan furcsán érzem magam.

BEA: Mit művelnek?... Laci, hallasz? Lacikám!

(Bea nekiront Laurának: a párbaj a Mátrix 1-ből Neo és Smith ügynök párbajának női verziója... Laura győz, „letörli” Lacit és Beát, részenként tűnnek el, már csak a fejük látszik)

BEA: Ezt nem tudom elhinni, csinálják vissza!

LACI: Vége.

LAURA GRAF: Karcsi, te voltál az utolsó virtuális szeretőm, köszönöm. *(leüti az utolsó billentyűt, Laci és Bea eltűnnek, Laura és Géza figyelme újra a nézők felé fordul)*

JOHN WU GÉZA: *(odamegy egy nézőhöz, közelről vizsgálja, finoman megérinti az arcát)* Teljesen élethű.

LAURA GRAF: Ügyes grafika.

JOHN WU GÉZA: Szinte megszólal... Nézd, az is, hogy figyel...

(Laura uninstallálja a közönséget is, már csak ők maradnak a színpadon)

JOHN WU GÉZA: *(talál valamit az üres színpadon)* Nézze, van itt valami... *(odaadja Laurának)*

LAURA GRAF: Egy hangfájl... Ez valahogy itt maradt.

JOHN WU GÉZA: Belehallgatunk?

(Laura elindítja a felvételt)

öltözködésével... Mintha egy brazil focistával csárdásoznék. Az óra végén be lehetett fizetni a jövő hónapra. Hoztam pénzt, de nem tudtam, hogy egyáltalán befizessek-e. Láttam, hogy ő is tanácstalanul álldogál, az asztal felé pislog, ahol Kamilla néni, a Fáklya-klub pénztárosnője ül. Te befizetsz?, kértem tőle. Nem tudom, mondja, te? Ha te befizetsz, mondom, akkor én is. Elpirult, féltem, hogy elájul vagy szívrohamot kap. Befizettünk, aztán együtt mentünk a Nyugatiig... Tifaniról meséltem neki, a macskámról, persze nem mondtam el, hogy a túlvilágról jött vissza, és tud chatelni... Talán majd később, ha jobban összeismerkedünk... Búcsúzáskor megpusziltuk egymást, friss zsemleillata volt a bőrének... Mafla gyerek ez a Pityu, de nekem tetszik. És jó az új pulcsija... Úgy érzem, nem sokára rezonálni fogunk...



ÁFRA JÁNOS

Visszavonulás

*Vonatablaktól nézem a tájat, téged:
tőlem szinte egyformán különültök el,
bizonytalan, hol kezdődik a természet,
s hajadat igazító kezéd hol ér véget.
Abogy a puha szájszéleket rúzsosod,
mozdulataid a teret feketére színezik,
de ha a távolság egybe is fésül helyeket,
tömegeket és üres vágányokat, végül
úgyis elválik mind, ami elválasztható,
mi pedig hozzászokunk egy távolsághoz.*

*Ablak és kerítés mögött tisztul a táj:
paneltömberdőbe torlódik a horizont,
honnan gyárkémények ontják a lelkeket,
megindulnak feléd egy szemétdomb
kiürült szatyrai, fennakadnak félúton,
keresztbetört gerendák fémbugyalain –
zászlók, amíg ütemesen intenek feléd,
mintha lehetne bármiféle üzenetük.
Remegésükben morzsekód a múlt,
nem te, a múltad emlékezik.*

*A vonatról leszállva látnod kell:
egy út végén várossá rendeződnek
össze benyomásaid. Abba az irányba
indulsz el sajnálkozás és örömködés
betonlapjain, majd beléd hasít a várakozás
félelme, mert lassan elkerülhetetlen lesz
a kirakatokba rendeződő feltárulkozás.
Gondjaid egybefésülik a képeket fejedben,
végül pedig megérted: kiszámíthatatlan
sokaság vagy önmagadban is.*

A mozdulatok hidege

*Láttam arcokra mély ráncokat kúszni,
láttam nyitott szájakat megfeszülve köpni,
láttam a vörös kezek ökölbesorulását
és szemekben megszünni a szeretet pulzusát,*

*mikor a vér a kitágult pupilla köré tolult,
mikor levegőért kapkodva a beszéd elszorult,
mikor a gyors szívverésben a béke megrepedt,
mert hiú izzás kezdődött a szájjpadlás felett.*

*Mi nem a megcsalástól, a félelemtől félünk,
bogy kimerült szemekben csata után mit érzünk.
Falba tört kezek, arcba tört szavak, de miért?
S ha nem is történt semmi, az egész mit ért?*

*Megbocsájt a kéz, a szem s a száj egymásnak,
pedig tudod, a vitában együtt mutattak másnak,
s remegsz, mintha félni kéne, nyugtoddan mi lesz –
ha magára marad a féltékenység, majd mit érez.*

*Mert külön életet élnek az indulatok köztünk,
fáradtan megpihennek arcokon, míg veszekszünk,
aztán fémesen nyugodt, dermesztő eszközt hagynak
két egymást boncoló jövőbeli mozdulatnak.*

KORPA TAMÁS

Metapillanat XX.

(a hazugságról)

XX.

*irdatlan árnyékot vet egy énekesmadár csőre, szavak
a vízcseppekkel megrakott borókaágra, szavak
rápibent és most megkímél, szavak
pibenőnapok pöttyei a teremben, csak szavak
a denevér vadászterülete, szavak
a sötétzóna egy szó, a porlepett szírom
a víznyelőkaknák remegése egyenként, szavak
a völgyre lerakódó fény, egy gombóc avarkrém
a szikla tölcserén, csak szavak
szétpakolt winchester, szavak, a prém csak egy szó
esővíz koppan a völgykút tükkrén, szavak
felhők vándorló foltjai domborzaton, szavak
fejre állt BMX leszakadt bowdene, szavak
apró érintés óvóhelyünk függönyén, szavak
sztalagmitok erekciója, búvópatakok erezete, szavak
a korai higgadt fagy a Kru ovice beroppant dobozán, szó*

*a lassan húzódó seb, mászás közben, egy-egy kilátásba
helyezett szó, a türelem csak egy szó, mint a lehelet, szövedék
borotvaéles cserjével beszótt roncsról pattogó zománc, szavak
a vízesés spanyolfala mögött hangszigetelő mohaágy, szavak
a dulakodás helye konkurens almok között
olyan szépen elsimítva, mint egy kínos szó
a bükkpalást, szó, előhegység, szó, bársony zöld szó
a műfü csak szó, utójátéka a leheletnek
a bekapcsolva maradt fejlámpák raja lezubant testeken, mikor
leszáll az éj, mert még bírják az elemek, szavak
egy barlangcellában kiterítve, szavak
feljutni zubanásom egyenesé mentén a valóságba, szavak
egy szó, ami árnyékot vet: szó*

XX.

*kialudt éjszaka a rododendron-erdő minden egyes fája.
aranybarnára sült a fű alattuk.
különbuszokkal menekült a legközelebbi kerület.
kis sarokba szorítva kószolgták a táplálékláncot a lángok.
tűz ütött ki a polgármester arcán is, elpirult.
majd, mintha először vetkőztetne lányt, remegett.
ő, aki összekötötte a kerületet a zölddel.
vagy inkább ő, mint egy szanitéc, aki a hosszú cérnával
csak bújócskázott a sebben, és a sebet tárgynak hitte.
áll lesújtva, a hirtelen kivándorlók erejével
helyben hagyott tárgyak között, saját lakásában,
egy tál kiömlött lego, kindertojás-csonkok puhulnak
a teraszasztalon laptop bűg –
és most előáll a folyosó szélárnyékából.
zokszó csillog a szájából
és nevet.*

XX.

*nem az előkertből, nem a konyhakertből, nem a Mikó-
kertből, nem a télikertből, nem a nyári kertből,
nem a borvörös őszi kertverejtékből, csak valahonnan, betódul,
az ablakon át, nyugtalanság veszi körül, utat építenek,
temetőt lékelnek, ujjak az ajkakon, mondja,
de nem, kinyitja az ablakot, behajlítja a fenyőágot,
figyeli, ahogy a fekete toboz ringó árnyékot vet a lapra,
mondja, ahogy ráhull, mondja, nincs hallótávolságon belül
más, csak ez a tobozmoccanás, mondja, asztalfiókot nyit
metszőollóért, mondja, beáztatja magát a jéghideg kádba,*

*mondja, majd fésülködőtükör-fiókot zár, mondja,
vadkárt becsülni majd, mondja, kell, a szálerdő kell,
a tágvonalú táj, öbölre száradt katamarán, kell,
befagyott tavon tipegni, kell, fél deci karmelitavíz kell,
de nem az Altmüblén, nem az Altbrüblén, nem az
Altmarkton, nem a Kaltmarkton, csak valahonnan
betődul, betoppan, beömlik a szél, a függönyt átsimítja,
kiszívja az ablakon, szüntelen tapogat az étkezésleten,
a bizalmas villán, a leheletvékony hűlő kanálon, mondja,
a pezsgő szódán, mondja, a gyertya lángnyelve beömlik
a ventilátor lapátjától, mondja, az ezüst reluxa
mögé kerül, megkever, mint egy paklit, mondja,
csak valahonnan betődul, beömlik, befed, míg ő szűk
köpenyében pihen, már lábadozik, hogy jön, hogy elbiggyen,
hogy megjön, aki jön, hogy elbiggyen, de nem,
mondja*



A Tökéletes Boldogság

FAKCIÓ NO. 1.

Hölgyeim és Uraim, itt az ideje, hogy végre tető alá hozzam az olvasóim által többször és ismétlődően kért átfogó elemzést a Tökéletes Boldogság témaköréről (max. 15.000 karakter). Fölvetődik három nekifutási bökkenő. 1. Milyen alapon volnék – lehetnék – a téma avatott szakértője? 2. Honnét a terjedelmi limit? 3. Mely fán terem a fakció?

VÁLASZOK. 1. Rutinos prózaíró bárminek szakértője, azaz mindenhez ért (egyszersmind semmihez). 2. Jelen írást az *Alföld* című folyóiratban kívánom az értő olvasóközönséghez juttatni, ott 15.000 karakter kényelmesen elfér. Ha valakit még az is izgatna: miért éppen oda szánom, hát, tessék: eme lapot egy olyan költő szerkeszti, akinek a verssorai gyakran faltól falig érnek, kihasználják a szedéstükör szélességét, prózamód, ami bennem mély bizalmat kelt. 3. Valaki a repülőn hagyta a *New York Times* hétfévi számát a mellékletekkel, a sors nevű számítógép által nekem kijelölt ülésen (12D), így a könyves részben elolvashattam egy manhattani irodalmár eszme-futtatását: szerinte a *non fiction* (kb. szépirodalom) és a *fiction* (nagyon kb. tényirodalom) közé új műfaj ékelődik, a *faction*, a tényeken alapuló, s azokat változtatás nélkül használó szépirodalom, amelyben megtartják a szereplők valódi nevét s tényleges történéseiket is. (A szó töve a *fact* = tény.) Ez magyarul talán fakció lehetne. (Bár az pártot jelent régebbi magyarul.) Örülök. A Tökéletes Boldogság vizsgálatának sziklaszilárd tényeken kell alapulnia.

SZIKLASZILÁRD TÉNYEK. Ha az ember váratlanul egy szigeten találja magát, a Földközi tenger kékségének kellős közepén, és nem mondjuk egy szögesdrót övezte munkatáborban az Urál hegységen is túl, az már maga a tökéletes boldogság. Különösen akkor, ha a szálloda rászolgál a saját reklámfüzetében olvasható dicsékvésre: *Minden igényt kielégítünk!* Ámbár ez a jelmondat kuplerájé is lehetne (v. ö.: kis boldogság, nagy boldogság), biztosíthatom önöket, hogy az engem befogadó hotel elegánsan csöndes, elsősorban családok által látogatott szálláshely. Emellett az időjárás is hozza a tőle elvárhatót: harminc Celsius-fok körüli nyarat, szeptember végén. Vázolt körülmények optimálisak témánk górcső alá vételéhez.

Ilyen kevés kell az embernek, hogy tökéletesen boldog legyen? – teszem föl a kérdést, kissé patetikus hangsúllyal. Akik ismerik a munkáimat, tudják, hogy a fikció szántóin vetve-boronálva-aratva nem szokásom saját élethelyzeteimben lubicokolni, annak ellenére, hogy többek szerint épp ez volna a teendő, ha az ember korszerű regényt vagy novellát akar írni. Én viszont – mindenki elveit tiszteletben tartva – fütyülök a korszerűségre. Jelenleg tényszerűen a *Don't Let Me Down* című Lennon–McCartney szerzeményt fütyülöm reája, s ha nem fakcióban utaznék, ezt sem kötném az önök remélhetőleg jól szelelő orrára. Az ÉN névmással azonosító személy sokkal kevésbé érdekel, mint a többiek, TE, Ó, MI, TI, ŐK. Véletlennek tekintem, hogy éppen én heverésem itt a tábla szerint *Family Sun Deck*-nek hí-

vott, nádtetős tripla fekhelyek egyikén, a széles, műanyag borítású matracon, s látom–hallom a tenger szünni nem akaró próbálkozását a gondosan kövezett partszakasz lebontására. A dagály itt dél körül tetőzik, addigra a hullámok elöntik a területet bokáig, szeles időben térdig. Fölmosni tehát fölösleges errefelé. Körülbelül száz napozóágy borítja a kövegetet, emezek ugyanolyan kékek, mint a végtelenek tetsző víztömeg.

A part szélét hajófedélzet korlátjára emlékeztető krómozott építmény zárja le, a vízszintes rudakon csillog a napfény, alattuk csap majd ki a partra a hullámok egyre harciasabb könnyűlovassága, mint említettem, ebéd után. Ebédelni ÉN fogok, nem a hullámok – én biztosan, méghozzá a fél szinttel följebb lévő szabadtéri étteremben, melynek a neve itt *Pool Bar*. Háromszögletű fehér vásznakat feszítettek ki föléje, fokozva a hajó jelleget, védik naptól és estőtől (utóbbi ritkaság) az evő-ivó úri közönséget. Az a tény, hogy én is köztük lehetek, a magamfajta kelet-európainak (v. ö.: Balkán) ugyancsak a Tökéletes Boldogság témaköréhez tartozik, különösen azért, mert nem kell rémüldöznöm az árak láttán, éljenek e sziget lakói (mérsékelt pénzhétség), és éljen a saját anyagi helyzetem (főhajtás a fizető keresletnek). Magyarán: JÓ ITT! Nekem jó. Itt akár be is fejezhetném. De még csak 3.607 karakternél tartok, és az elején.

Magyar vendégek nincsenek itt, fakcióban be kell vallanom: ez bizonyos örömmel tölt el. Mindenesetre tévesnek bizonyult, amikor órájuk gyanakodtam tegnap este, amikor a még egy szinttel följebb található rendes étterem – *restaurant* – teraszára, valamelyik tengerre néző erkélyről valaki lehajított egy borospoharat. A negyedikről? Az ötödikről? Bombaként robbant szét a kövezeten, egy idős német házaspár asztala és az enyém között félúton. Hála istennek senki nem sérült meg, s a sebesen terjedő szóbeszéd szerint a részeg spanyolok egyike volt a tettes, akik meccset néztek egy dupla szobában. Gólt kaptak. Nem sikerült kiderítenem, hogy a válogatottjuk, avagy a Real Madrid. Mindegy, mámorító, ha az embert nem találja telibe a szabadon eső üvegpohár, de ez azért csak kis boldogság. Milyen érzés lehet a telitalálat? – ilyen irányú tapasztalatom nincs, tehát fakcióban nem megyek bele. Fikcióban biztosan elképzelném, átélném, döntéseket hoznék, megírnám. *Otra vez*.

Visszatérek az ÉN-nel jelölt személyhez, amint körmöli ezeket a sorokat, Moleskine márkájú kockás füzetébe (factionben: négyzetháló), állítólag Hemingway és Picasso használt ilyet, fölteszem, előbbi vonalasadat, utóbbi simát. Fekve írni körülményes, egyetlen szerzőről tudok, aki így szeretett, Kardos G. György, ám ő hanyatt heverve csinálta, spirál füzetét a levegőben tartva. Nem csoda, hogy olyan keveset írt. ÉN néha felül, s az ölében tartja a Moleskine-t. A mediterrán napfény félárnyékban is barnít, a friss tengeri szél hűsít, a hullámzene andalít. A hozzám legközelebbi élőlény a fekete macska, melyet a tegnapi vacsoránál a pincérlányok éles sziszegéssel űztek ki a rendes étterem teraszáról. Bezzeg a részeg spanyolok maradhattak odafönn. A pusztá tény, hogy engem nem űztek ki, ellenben kiszolgáltak, nesztelen profizmussal, szintén a tökéletes boldogság részeredményei közé sorolható.

Alanyunk tudja, nincs semmi jelentősége annak, hogy kimerítő elemzése (max. 15.000 karakter) végére mikor kerül pont. Az *Alföld* szerkesztősége nem tud arról, hogy kiszáradtva az ő elektronikus postaládájukban landol majd, s ha mégsem, az esetben sem tűznek ki gáyszlobogót irodájuk épületére (remélem, van ehhez iro-

dájuk s zászlajuk). Ha megkapják a szöveget, akkor sem számíthatunk arra, hogy tűzijáték lesz arrafelé. Ez nem panasz, csupán azért említődik, hogy az ÉN-nel jelölt személy jelezze, bármikor abbahagyhatja a parányi betűk karavánjának papírra küldését a rádiós végű Faber–Castell ceruzával (1=28, ez olvasható rajta, bármit jelentsen is), nem éri hátrány vagy büntetés, ha báméskodik egy darabig.

Ennek megnyugtató tudatában báméskodik egy darabig. Ilyen varázsos körülmények között ez prózaíró számára Tökéletes Boldogság, különösen az olyan prózaírónak, aki eleget áztatta arcélét Kirké csillámos képernyőjében, s emiatt odahaza nem nézegetheti az embereket, mert zavarba ejtően visszámulnak. A Tökéletes Boldogság azonban furmányos jelenség, előbb-utóbb valami fölülmúlja, vagyis eltökéletleníti. Warte nur, balde – stb. De mért siettetnék az eseményeket? Hadd szikrázzanak agyunkban a közelmúlt emlékmorzsái és megfajtott rejtvényei. Például az: ki hagyhatta az Európa közepéről délnek tartó repülőn (Lufthansa) a *New York Times*-ot, e regény terjedelmű napilapot, a mellékletekkel együtt? Miféle csendes amerikai hozta át az óceánon túlról? Fikció esetén előállnék egy történettel, sőt az illető nevet és komplett élettörténetet is kapna, függetlenül attól, hogy mennyi kerülne abból a szövegbe. Mindeközben hallom a hozzám legközelebbi élőlény, a fekete macska nyávogását, de így: Fakcióóó, fakcióóó! – a fülem önálló életet él. Vagy inkább az agyam? Idegrendszerem? Lelkem? Mire ÉN: Siccc! – a macska rám se ránt, megszokta az embereket. Ami nekem még nem sikerült.

E szállodában a *Pool Bar* mellett széles és fehér IKEA-polc áll a szabadban, benne száz-kétszáz kötet. Nyilván a vendégek hátrahagyta olvasnivaló. Többnyire fényes borítójú, puha kötésű lektűrök, tucatnyi nyelven. Angol túlerő, német ezüstérem. Magyar nyelvű opusz aligha lehet itt. Fölhorgadt ÉNbennem a hazafiság, hagyok itt egyet. Volt nálam egy kortárs regény, elég jó, de nem annyira, hogy valaha újra kézbe vegyem. Úgy fejezik ki az angolszászok: Olyan könyv, amit ott lehet hagyni a vonaton. Miért nem hagytam a repülőn? Talán, hogy e polcra rakhasam. Igen ám, de amint megvettem, rögtön odarántotta tekintetem egy, a többinél nagyobb méretű, keményfedeles kiadvány. A borító alapszíne fekete. Kihúztam. *KÁDÁR ÉLT...* első kötet. Megáll az ész. Miféle honfitársam hozta magával a luxus-szállodába ezt a...? És ugyan miért csak az első kötetet? Fölteszem, ha a másodikat még éppen olvasta, nem hagyja itt az elsőt sem. [A fakció kedvéért a szálloda wifijének köszönhetően utánanézhettem: Hölgyeim és Uraim, a szóban forgó műnek NÉGY (azaz 4) kötete jelent meg.]

Találomra ütöttem föl. A rossznevű hajdani politikus (a kötet összeállítója) épp az élő Kádár János beszélgetését ismerteti – tőle hallotta –, melyet a szomszédjával folytatott a háza kerítésénél. Illyés Gyula lakott mellette. Tényleg? – csodálkozom. Kádárról már megtudhattuk, hogy amikor Pestre költözött fiatalon és bohón, albérletbe, nagyon magányosnak érezte magát, ezt oldandó vett egy kakast, spárgát kötött a lábára, és naponta sétáltatta a Dob utcában. Épp a Dob utcában??? – álmélkodom. Illyés Gyulával aktuálpolitikai témákról cseréltek eszmét – mint olvasom: nem mindenben értettek egyet –, majd a költő szavára tette (immár ugye nem a Dob utcában vagyunk, hanem remek, kertes villákban), hogy ő minden nap Kádár kakasának kukorékolására ébred (és ez sem lehet az a bizonyos kakas, a spárgán sétáltatott). Kádár őszintén csodálkozik, ő azt hitte, hogy a falusi származású költő

fülének jólesik a vidéki hangulat. Hát, nem tudom. A könyvet visszadugtam, leg-
alulra, hadd várja a következő idevetődő magyart.

Talán az a Tökéletes Boldogság egyik legfőbb forrása, hogy Kádár uralma ép-
pen úgy elmúlt, mint Rákosié, vagy korábban a nyilasoké? Hogy idővel minden
borzalmat elsöpör a történelem, csak ki kell várni, s mi nehezebb: túl kell élni? Jó,
jó, éheznek elegen a tőkés rendszerben is, pláne a mi fapados kapitalizmusunk-
ban. De azért... de azért. Most ezen ne rágódj, a mediterrán ég alatt, az általad lá-
tott legszebb tengerparton, a sziklák szétzúzta hullámok jólesően csípős permetro-
hamaiban borzongva.

Az ÉN-nel jelölt élőlény összevonja szemöldökét. Csikorgó hang. A fekete
macska megijed, eliszkol. Háromtagú család érkezett a kövezett térségre, közvetle-
nül az ő családi napozózuga elé. Kövérek. Az kevés: dagadtak. Műanyag ágyakat
húzgálnak, azok lába karistolja a kövegetet. Zajártalom. Fül sértése. Akár a meg-
csusszanó kréta halálsikolya az iskolai táblán. Majd csak abbahagyják. De nem. A
legpuffadtabb, a feleség, a legtökéletesebb helyre vágyik, ezzel elrontja a legtöké-
letesebb helyet, ahol alanyunk heverészik, pontosabban a kilátást. Amikor végre
megállapodnak, a férj egymáshoz közel taszítja az ágyakat. Dagi lányuknak így túl
kevés a tér, ő szétlökdösi a műanyag fekhelyeket. Ha harc, legyen harc! – a fal-
kavezér ellenáll. HAGYJÁTOK MÁR ABBA! – visítja egy éles belső hang. Nyugi,
mondja egy csöndesebb, írjál, öregem. A hármak közt feszül a viszály, testemben
meg az idegszálak. ELÉG MOST MÁR, ELÉÉÉÉ! – rikoltanám, ha tudnám, milyen
nyelvű ez a három dagadék. Higgadásra int valamelyik belső személyiségem, ne
hagyd, hogy elrontsák a kedved – ezek. Nem hagyom. Szófoszlányokból arra tip-
pelek, talán olaszok. (Ez később tévedésnek bizonyul, helybeliek lehetnek, az itte-
ni nyelv dallamos, mégis kaffogós.)

Soká tart, mire lezöttyennek a hájas emberszerű lények a végre megfelelő
helyzetű napozóágyakra. Kezdődik a nejlonzacskók zörgetése, meg lány fülhallga-
tójából szivárgó tuc-tuc zene. Nnna. Takarodjam innen, vert seregként? Mi lesz a
Tökéletes Boldogsággal? Nem szívesen adnám föl kedvező fekvésemet. Legyek
toleráns. Magyarán: rohadjanak meg. Ahogyan elnézem őket, előbb-utóbb fölmen-
nek ebédelni. Majd csak túlfekszem őket. DE most meg kenik egymást túllillatosított
naptejjel. Művi kókuszdiószag nyomul az orromba, büdösnek minősítem. Már utá-
lom őket, s azon dolgozom, hogy ez ne fejlődjön gyűlöletté. Ők is emberek, hajto-
gatom, meggyőződés nélkül. A pasas rágyújt, cigarettája füstjét idenyomja a szél.

Ilyen könnyű elrontani a Tökéletes Boldogságot, Hölgyeim és Uraim. Rátalálni
sokkal nehezebb, mint szétverni. Itt akár abba is hagyhatnánk, záró eszmefuttatás-
sal az illanékonyaságról. De kitartás, türelem. Mindkettő fogytán!

Látja ám az ÉN-nel jelölt alak (vérnymása magasra szökött az elmúltott negyed-
órában), hogy ezek a puffadékok ruhadarabokat, két mobiltelefont, papír zseb-
kendőt raktak maguk köré a földre, s két női neszesszert, a kisebbiknek az oldal-
zsebéből kikandikál a szállodai szobát nyitó fehér műanyag kártya. ÉN tudom,
amit ők nem: percről percre hízik a dagály, hamarosan megöntözik a kicsapó hul-
lámok azt a területet, ahol szétszörták cuccaikat. Még később el is öntik bokáig, ta-
lán térdig. Na, most már van mire várni, álszenten és mohón. Füleml már alig érzé-
keli a családfő károm vitáját az asszonnyal, még kevésbé a tuc-tuc zenét, melyre a

pocakos lány az egész testét vonaglítja, behunyt szemmel. Helyettük a tajtékzó víz morgását figyelem. Gyere csak, gyere, drága dagály!

Az asszony meg a lánya vörös hajú, ami ezúttal csöppet sem tetszik, noha kamasz koromban ez a szín végzetesen rabul ejtett. Megegett, hogy egy vörös hajú lány után leszálltam a villamosról, s húsz percig követtem a hetedik kerület dzsungelében, míg eltűnt egy nyikorgó kapu mögött. Lehet, hogy festik, gondolom feszülten. Mert a dagály nem siet. Ám azért jön. Közeleg. Izgalmam leplezendő, felütöm a mai *Daily Mail*-t. A második oldalon: SPANYOL TUDÓSOK MEGTALÁLTÁK A VÖRÖS HAJ KIALAKULÁSÁNAK MAGYARÁZATÁT. Minden valószínűség szerint az úgynevezett gyömbér gén 50.000 évvel ezelőtt keletkezett, amikor a modern ember Afrikából kevésbé napos vidékre vándorolt. Ennek hatására a bőr világosabbá vált, hogy jobban hasznosíthassuk a D-vitamint, amely szükséges az egészséges élethez. A kutatók számos vörös hajú embert vizsgáltak meg, és azonosították bennük az említett gént. Sajnálatos módon arra is fény derült, hogy ez fokozza a hajlamot a bőrrákra.

Az ÉN-nel jelölt személy boldog, amiért az ő haja sötétbarna (volt), mielőtt őszülni és kopaszodni kezdett. Ám még boldogabbá az teszi, amikor a hullámok végigsöpörnek a kövezeten. Boldogsága ama pillanatban válik Tökéletessé, amikor a három megfigyelt ember ruhái csuromvizes mosogatórongyként lötykölődnek napozóágyaik tövében, s egy mobiltelefon sajkaként sodródik a tenger felé, csupán vetődéssel mentheti meg a férj. Az a neszesszer, melynek oldalzsebében ott a szobanyitó kártya, ugyanekkor bepottyan – toccs! –, s hiába rohan a család-fő, mire leér a krómozott lépcsőn, már bottal ütheti a nyomát.

Istenem, ha minden ilyen szépen megoldódna! – gondolja az ÉN, repeső szívvel, s tekinthetjük szájalmas alaknak, de nem tagadhatjuk, hogy amit ebben az emelkedett pillanatban érez ő, voltaképp az lehet a Tökéletes Boldogság, Hölgyeim és Uraim, legnagyobb sajnálatunkra. Faktum, diktum, punctum.



POÓS ZOLTÁN

A temetés előtti nap

*Nem kellett volna kimenni
a temetőbe. Holnap temetik
apámat. Vajon kiásták
már a sírgödöröt?
Először a feldúlt hóban kiállni.
A kocsira a szél rávágta
a kapuszárnyat. Tél van,
nincsenek lombok, hogy
nyugtassák az ágakat, csak
az inkvizíció évekig tartó
máglyatüze, hogy aztán
elégjen a test.*

*Ki a temetőbe a fojtogató
szürkületben. A fasorok mögül
a sötét belopózik a virrasztóhoz.
Kerékpárok.
Egyikre csákányt kötöztek.
Nincs szükség csákányra.
Nincs gyökér, csak nedves föld.
Ott áll a sírásó, fekete dzsekiben.
Félig kilátszik a gödörből.
Majd feltűnik copfos társa.
Sportolunk Janikám, sportolunk?
Elindultam a kocsihoz.
Másokkal nem találkoztam.*

Rossz lakás

*Aki rossz lakásokban él, végül rossz
lakásokról álmodik.
Olyanokról, melyek maguktól kiürülnek
mint egy kád.
Elvész minden a lefolyó ködszürke
torkolatában.
Eltűnsz, vissza sem nézel, miután átverted
a vevődöt.
Tudtad, hogy rossz lesz neki, mégis ártatlan
arccal
vezetted körbe. Persze, téged is átvágtak...*

*Először te sem vettél észre semmit, de
ahogy beköltöztél,
rájöttél, hogy lyukas földem. Szőnyeggel
takarták el,
hogy ne láss az alsó szomszédra, aki
együtt él
egy rottweilerrel és két rizspinttyel.
Majd túladsz a lakáson.*

*A vevők csalódásukban összemennek, mint
farmer
az első mosáskor. Látod hol fog először
kikopni,
kiszakadni az anyag. Becsapva érzik
magukat,
és azon fáradoznak, hogy visszataláljanak
az életbe.
Aztán ők is tovább adják a lakást.
Pedig valójában már mindörökké a tiéd.
Senki nem veheti el tőled.*



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

„NO KORNÉL BARÁTOM, ÚGY-E GYÖNYÖRŰ PEST?”

„Ha meghalok, mondjátok siromnál: Budapest.”

1. RÉSZ

„*Véremmé lett ez a város*”

„Budapest, a fényes körutjaival, a tündöklő utcáival úgy zsongott akkor, mint valami tulzsufolt kaptár. Nem, a hasonlat nem egészen találó. Inkább olyan volt ez a város, mint egy induló vonat, mint egy fölvirágozott gálya, vagy egy délibábos lég-hajó, melyen kirándulást teszünk a világűrbe, zsebünkben egy elsőosztályos szabadjeggyel” – vall a fővárosról Kosztolányi egy 1934-es tárcanovellájában.¹ Az 1872. évi XXXVI. törvénycikk – amely az azt követő évtől lépett hatályba – mondta ki Buda, Pest és Óbuda egyesítését, s így létrejöhett „az a települési konglomerátum, amely azután a jövőbeli nagyvárosi fejlődés alapjául szolgált”.² Az 1873. november 17-es ünnepi közgyűlés után már új városvezetés irányította Magyarország fővárosát. 1892. június 8-án volt Ferenc József királlyá koronázásának 25 éves jubileuma, és ebből az alkalomból – június 10-én – Budapest megkapta a „fő- és székváros” címet, azaz Béccsel egyenrangú királyi székhellyé vált. „Budapest szimbolikusan az országot képviselte: az itt összpontosuló központi funkciók miatt országos jelentőséget tulajdonítottak annak, hogy miként is néz ki a város. Ami szintén a várostervezés és fejlesztés központi meghatározását tette kívánatosá”.³ Az első főpolgármester Ráth Károly volt – aki komoly üzleti kapcsolatokat ápolt a nagypolgárság képviselőivel –, a polgármester Kamermayer Károly, az alpolgármester pedig Gerlóczy Károly. A vezető tisztségviselők keresztnévéről adódóan ez az időszak „a három Károly kora”-ként vonult be a várostörténetbe, és 1897-ig tartott. Ráth inkább reprezentatív tisztséget töltött be, Kamermayer Budapest új közigazgatását építette ki, Gerlóczy pedig az egészségügyet szervezte újjá, illetve megalapozta a kulturális és művészeti intézményrendszert. A másik alpolgármester Kada Mihály volt, aki a városigazgatás gyakorlati teendőit látta el.

1906-ban új korszak kezdődött Budapest életében, az ún. Bárczy-korszak, amelyet Bárczy István akkori főpolgármesterről neveztek el. Bárczyt főként a város vezető gazdasági körei és a baloldali értelmiségiek támogatták. Buzinkay Géza rámutat arra a feszültségre, ami kinevezésével létrejött: „A konzervatív többségű országgyűlésben és a tradicionális keretek között megmaradt vidéken ekkor rögzült

az ellenséges érzület Budapesttel szemben, mint amely a nemzettől idegen célokat követ, radikálisan urbánus és kozmopolita szellemű.”⁴ Bárczy 1918-ig volt Budapest főpolgármestere, és az ő idejében épült ki a szolgáltatásszervező városigazgatás. Politikai jelszavához – „Budapest világváros” – híven az elővárosokat is a fővároshoz kívánta csatolni. Terve ugyan nem valósult meg, ám másik nagyszabású elgondolása, a népiskolai program sikeres volt: 3 év alatt 55 iskola épült, közel ezer tanteremmel.⁵ Ahogyan Gyáni Gábor jellemzi politikáját: „A »kapitalizált Budapestből kommunalizált főváros« megteremtésének Vázsonyi-féle elképzelését a gyakorlatban megvalósító Bárczy a városigazgatási erőforrásokat elsősorban azoknak a problémáknak a megoldására összpontosította, melyek a túlnépesedett város civilizációs elégtelenségéből (lakáshelyzet, iskolaügy) és a szociális feszültségek halmozódásából (szegényügy, munkanélküliség) fakadtak. Ezek a megfontolások vezettek a nagyvárosi közszolgáltatások hatósági kézbe vételéhez (községésítés), vagy a szociális gondoskodás terén a társadalmi filantrópia (karitás) hatósági szociális ellátással történő felváltására.”⁶ A virágzáson túl azonban komolyabb anyagi nehézségekről is szólnunk kell. Egyfelől az első világháborús veszteségek és a kirótt adósságteher okozták a problémát, másfelől túlköltekezésről is beszélhetünk. Politikai ellenfelei Bárczy szemére vetették, hogy a nagyobb beruházásokhoz meggondolatlanul vett föl kölcsönöket. A városfejlesztés finanszírozását elsősorban hitelekre alapozta, a szolgáltató tevékenységekre pedig magánvállalkozókat kért föl.

A fővárosi gazdaság hangsúlya fokozatosan tevődött át a kereskedelemről az iparra. Az 1880-as évtized a gyáripar fölfutásának kedvezett: elterjedt a nagyüzemi forma, visszaszorultak a családi kisvállalkozások, és átadták helyüket a részvénytársaságoknak. „A budapesti nagyipari fejlődést különösen elősegítette az állami iparpártoló politika, amely adókedvezményeket nyújtott. A budapesti vas-, fém- és gépipar volt ennek egyik fő haszonélvezője. Az öntödék (mint a nagy múltú Ganz, vagy az újabb keletű Schlick) mellett a szerszám (Ganz, Schlick, Láng, Oetl, Röck), valamint a mezőgazdasági gépgyártás (Hunnia, Kolerich, Nicholson), végül a vasútépítés hatására a vasúti járműgyártás szerepe emelkedett ki (MÁVAG, Ganz Vagon). Ezekhez a nehézipari ágakhoz a századfordulón az elektromos ipar (Ganz Villamossági Gyár) is felsorakozott.”⁷ A fejlődésnek köszönhetően föllendült a banki szféra is, virágozni kezdett a takarékpénztári hálózat, a beruházásoknál pedig a jelzálog politika érvényesült. 1873-ban létrejött a Budapesti Áru- és Értéktőzsde, így a magyar főváros az 1890-es években már be tudott kapcsolódni az európai pénzügyi világba.

A nagyvárossá fejlesztés fontos feladatai közé tartozott az infrastruktúra és az úthálózat kiépítése is. Ahogyan Gyáni Gábor összefoglalja a budapestiek törekvéseit: „Az infrastruktúra modernizálását tekintve Budapest tehát többnyire Párizs, Bécs és Berlin nyomdokait követte. S noha az ország anyagi teherbíró képessége elmaradt az előbb említett fővárosoké mögött, a dualista Monarchia körülményei között a császárvárossal rivalizáló, azt utolérni, majd lehagyni akaró magyar metropolis sokat ledolgozott kezdeti hátrányából, sőt olykor talán előrébb is tartott már az eleddig csak csodált és mohón utánzott nyugati nagyvárosoknál.”⁸ 1841-ben vetődött föl először az ötlet, hogy Budapesten sugárutat létesítsenek. A javas-

lat Kossuth Lajosé volt, ám a kivitelezés lehetősége már gróf Andrássy Gyulának adatott meg. 1870-ben fogadtatta el az útvonaltervet, és anyagilag is támogatta a vállalkozást. Az építkezést a sugárutat szegélyező bérpaloták emelésével párhuzamosan kezdték meg. Az 1880-as évekre már az Oktogonig húzódott a historizmus jegyeit mutató épületek sora, azt követően pedig a Városliget felé vezető szakaszon emeltek luxusvillákat. Az Andrássy út 1885-ben kapta meg máig használatos nevét, előtte csak Sugárútnak hívták. Az 1896-os millenniumi ünnepek apropóján indult meg az utat lezáró Hősök tere kivitelezése, amelyet 1929-re fejeztek be. A mögötte lévő Városliget „angolparkká fejlesztésére Henry Nebbien tervei szerint 1817-től kezdődően került sor, 1870 után indult gyorsabb fejlődésnek, amihez sokban hozzájárult, hogy az Andrássy út kiépítésével a park közel került a városhoz.”⁹ A Városliget – a bécsi Prater mintájára – a pesti Vurstli volt, ahol az egyszerűbb néprétegek töltötték szabadidejüket. 1884-re megépült a Keleti pályaudvar is, illetve a második fővárosi sugárút: a Kerepesi út (később Rákóczi út). A párizsi boulevard-ok, illetve a bécsi Ring mintájára alakították ki a Kiskörutat és a Nagykörutat. Utóbbin már nem paloták, hanem igényes bérházak épültek. Kivételt képez az az Oktogonnál lévő palota, amely a firenzei Palazzo Strozzi idézi.¹⁰ Szintén a Nagykörút vonalához igazodva épült föl a korábbi indóház helyén a Nyugati pályaudvar, 1874 és 1877 között.

A vasúthálózat Budapest-központú lett, és megalakult a Magyar Államvasutak. 1000 km-rel bővítették a pályarendszert, illetve a magánvasutak tulajdonosai is vállalkoztak fejlesztésekre. A közlekedési hálózat kiépítéséhez hozzátartozott három új Duna-híd emelése is: 1876-ban adták át a Margit hidat, 1896-ban a Szabadság hidat (akkor még Ferenc József híd), 1903-ban az Erzsébet hidat. 1874-ben fölavatták a fogaskerekű vasutat is, melynek később meghosszabbították a vonalát. A fővárosi utakon főként konflisok és fiákeres jártak, és az utasok annyi pénzt adtak a kocsisnak, amennyit éppen gondoltak. 1913-ban már 24 taxi is közlekedett, 1915-re pedig „175 bérautomobil pöfögött a pesti utcákon”.¹¹ A korábbi lóvasúti hálózat már összekötötte Budát és Pestet, 1889 után pedig csak villamos vonalat építettek. Az egyik legjelentősebb tömegközlekedési beruházás azonban a Millenniumi Földalatti Vasút kiépítése volt. A budapesti lett az első földalatti egész Európában, amelyet 1896. május 2-án – a millenniumi ünnepek kezdetekor – nyitottak meg a nagyközönség előtt, és maga Ferenc József avatta föl. „Divatba jött a földalatti. Főhercegek, mágnások utaznak rajta és külföldi szakemberek járnak csodájára. [...] A 20 filléres viteldíjat automatákba dobhatják az utasok, amelyek magnetikus ereje kivetli a hamisat. Mégsem működhetnek jól, mert alig egy hét után leszerelték őket” – foglalja össze Erki Edit újságíró–szerkesztő.¹²

A nagyszabású középítkezések már a kiegyezés előtt, 1865-ben megkezdődtek. Három hónap alatt épült föl a Főherceg Sándor utcai (mai Bródy Sándor utca) képviselőház, a Magyar Tudományos Akadémia épülete, valamint a Duna-korzón a Vigadó. A mai Parlament épülete csak 1904-re készült el. A minisztériumi épületek – akárcsak a bírósági és az ügyészségi szervek – főként a Lipótvárosban kaptak helyet, ám a Várnegyedben is létrehoztak törvényhozó épületeket. A banknegyed tengelye a Nádor utca lett, a Pesti Hazai Első Takarékpénztár székháza pedig 1868-tól az Egyetem utcában (mai Károlyi Mihály utca) kapott helyet. A Főposta 1873-

tól a Koronaherceg utcában (mai Petőfi Sándor utca) állt a lakosság rendelkezésére. 1874-es az Ybl-tervezte Fővámház (a mai Budapesti Corvinus Egyetem épülete), 1897-ben pedig fölépült mögötte a Központi Vásárcsarnok is. Nem pusztán a belvárosi részek épültek ki azonban ezekben az évtizedekben, hanem például a Soroksári úton a Közvágóhíd épületegyüttese is (1872). A Központi Távirda 1874-ben nyílt meg a Lloyd-palotában – ahol sok hírlapi tudósító dolgozott –, a távirót ekkortájt azonban elsősorban még a kereskedők és a tőzsde használta. 1881 májusában kezdte meg működését az első telefonközpont Budapesten, azaz mindössze két esztendővel azt követően, hogy Puskás Tivadar Párizsban – az Edison Társaság alkalmazottjaként – üzembe helyezte az első európai berendezéseket. Az előfizetők között újságszerkesztőségek is voltak, mint például a *Pester Lloyd*, a *Pesti Hírlap* és az *Egyetértés* gárdája. „1893-tól Puskás Tivadar mérnök a telefon hírközlési lehetőségét felismerve, telefonhírmondó [!] néven megindította a »hangos újságot«. Világszabadalom lett belőle, szerte a világon több nagyvárosban kezdték alkalmazni” – írja Buzinkay Géza.¹³ A Telefonhírmondót 1922-ben veszi majd át a Magyar Távirati Iroda, és olvasztja egybe a rádióval. Az első utcai telefonfülkét 1928 decemberében állították föl, a Váci utca 6. számú ház előtt. Ezzel „megindult a telefon használatának demokratizálódása, mert a készülék kikerült a középosztályi családok otthonából, elhagyta a hivatalok és irodák exkluzivitását.”¹⁴

Az 1896-os év a millennium éve volt Magyarországon. Először még világiállításban gondolkodtak, azonban ez nem valósulhatott meg, mivel Bécsben 1873-ban volt ilyen rendezvény. A képviselőház végül 1896. április 21-én ünnepélyes ülésen tárgyalta és fogadta el azt a törvénycikket, amely a honfoglalás ezredéves ünnepét törvénybe iktatta. A május 2. és október 31. közötti nagyszabású rendezvénysorozat ösztönzőleg hatott az építkezésekre is. 1896. június 8-án tartották a millenniumi díszmenetet, illetve számos tematikus kiállítást rendeztek. Ekkor volt látogatható a Városligetben az Ezredéves Országos Kiállítás, valamint említést érdemel a Történelmi és a Jelenkori kiállítás is. A Néprajzi kiállítás részeként 23 hitelesen megkonstruált parasztházat állítottak föl, amelyek a skanzen elődjét alkották.¹⁵ „A népünnepélyeknek a Városliget és a budai Vérmező adott helyet, amelyeken volt, hogy egyetlen nap alatt 5600 liter bor és 32000 pár virsli fogyott el.”¹⁶ Sok külföldi vendég érkezett Magyarországra, akik már élvezhették a nem sokkal korábbi fürdő- és szállodaépítkezések eredményeit. Az ünnepségsorozatra a Kosztolányi-család is Budapestre utazott. Kosztolányi Dezső ekkor járt életében először a fővárosban. Kosztolányi Dezsőné elbeszélése szerint az akkor még tizenegy esztendő fiú ki akart ugrani félelmében az egyfogatú bérkocsiból, amikor az áthajtott a Lánchídon. Ahogyan a bizonytalan hitelű anekdotát leírja: „Az ezredéves kiállításra felhozzák szülei Budapestre. Akkor ül először vasúton. Csukott, egylovas kocsiban hajtának végig a Lánchídon s ő rémülten sikoltozni kezd, ki akar ugrani a kocsiból. Attól fél, hogy a zárt kocsival együtt belezuhannak a Dunába.”¹⁷ A millenniumi ünnepségek lényegében lezárták Budapest fővárossá fejlődésének legdinamikusabb időszakát. Ahogyan Gyáni Gábor összefoglalja: „Ebben a negyedszázadban a főváros gyors fejlődésének és modernizálódásának elsőrendű forrását a dinamikus gazdasági fejlődés és a politikai központi szerepkör kiteljesedése jelentette.”¹⁸

A főváros népessége 1869-ben 280.349 fő volt, 1900-ban pedig, mindössze három évvel az egyetemista Kosztolányi Dezső Budapestre érkezése előtt pedig 733.358 lett a lakosság szám. A Budapestre bevándorlók első hulláma a Felvidékről érkezett, 1860 és 1880 között. Sokan jöttek később a Dunántúlról, valamint Csehországból és Ausztriából is. „A túlnyomórészt német és katolikus Buda, valamint a részben német, jórészt viszont már magyar és jelentős zsidóságot is magáénak tudó Pest, valamint Óbudának az ipari proletárrá válás útján előrehaladó valamikori mezővárosi (jobbágy)népe így újonnan bevándorolt németekkel, csehekkel, szlovákokkal és zsidókkal gyarapodott az évek során. Ennek folytán felekezeti téren is enyhült némiképpen a korábbi katolikus egyeduralom” – állapítja meg Gyáni Gábor.¹⁹ A főváros lakosságának kétharmada ugyanis római katolikus volt, egynegyed zsidó, a református és az evangélikus felekezetek pedig 5–6%-ot tettek ki. 1880-ban Budapest népességének mindössze 55,1%-a vallotta magát magyar ajkúnak, egyharmad németnek, 6% pedig szlovák volt; 1890-re már kétharmad jelölte meg a magyart anyanyelveként.²⁰

A gyors ütemű fejlődésnek köszönhetően a lakosság polarizálódott. A süllyedő középbirtokos nemesség leszármazottaiból létrejött a dzsentrik társadalmi osztálya, és az újonnan kialakult vezető réteg is összetettebbé vált. Utóbbinak stabil magját azok a Budapestre költöző arisztokraták alkották, akiket a nagyvárosi élet csábított vidékről vagy Bécsből a magyar fővárosba. „Az 1860-as évektől folyamatosan épült ki Budapesten részben a Nemzeti Múzeum körül, részben a Várnegyedben az arisztokrácia jellegzetes lakónegyede félreérthetetlenül kifejezve, hogy ez a társadalmi kaszt, a *születési* arisztokrácia a nagyváros heterogén társadalmi közegében is makacsul őrzi exkluzivitását. Az arisztokrácia politikai reprezentációját az 1885-ben megreformált és ettől fogva már csupán a vagyonos arisztokraták előtt nyitva álló Főrendiház, társadalmi összefogását a gróf Széchenyi István által alapított Nemzeti Kaszinó látta el”.²¹ Rajtuk kívül az új, feltörekvő kereskedő-bankár, illetve az ipari vállalkozó nagypolgárság teszi ki az elit rétegének tagjait. Utóbbiak közt számos német és zsidó származású polgárt is találunk. „A magyar kormányok többsége és a politikai elit zöme nagy erővel támogatta a modernizálást, a vasútépítést, az iparosodást, különösképpen a nemzeti főváros fejlesztését [...] Ezt az elitet kiegészítette az elszegényedő nemesség hivatali vagy értelmiségi pályára került és a polgárosodás folyamatába beilleszkedett részének korszerű szakértelme” – állítja a korszakot kutató Hanák Péter.²² Budapest világvárossá fejlődésében tehát három társadalmi csoport vette ki részét: a magyar birtokos nemesség, a nemesi értelmiség, továbbá az asszimilált német és zsidó polgárság és értelmiség. „Ezek az alkotóelemek különböző kvalitásokkal, különböző hagyományokkal és értékekkel járultak hozzá Budapest nagyságához”.²³ A jelentősebb befektetők között azonban sok, más országokból érkezőt is találunk. Görög volt például Haris, Nákó, Lyka, Muráthy; norvég volt Gregersen; svájci volt Ganz és Haggemacher; Gozdsu pedig román nemzetiségű.

Az 1830-as években azok a zsidó családok, amelyek tagjai komoly beruházásokkal segítették a főváros fejlődését, jelentős vagyonra is szert tettek.²⁴ Ahogyan John Lukacs ír a zsidóság egy részének fölemelkedésével kapcsolatban, Budapest múltját fölidéző könyvében: „Pénzüket és egyéni szabadságukat kockáztatva, vál-

laltak azonosságot az 1848-as forradalom és szabadságharc ügyével. Vagyonuk nagy része a gabonakereskedelemből származott. 1867 után változás kezdődött, nem csupán azért, mert a magyarországi zsidók egyenjogúsításának alaptörvényét nagy többséggel elfogadták. Az említett családok egyike-másika érdekeltségeit és befektetéseit a gabonakereskedelemből átvitte a malom- és a szesziparba, a textiliparba, végül pedig a gyáriparból a pénzgazdaságba. Később más zsidó vállalkozócsaládok (Hatvany-Deutsch, Herzog, Strasser, Kornfeld, Weiss, Chorin, Fellner, Tafler-Györgyey) is követték példájukat. Budapest 1900-ban már Bécstől keletre Európa legnagyobb pénzügyi központja volt.²⁵ Gazdasági befolyásuk megerősödésével párhuzamosan fontossá vált asszimilációjuk kérdése is. Először azonban a németek asszimilálódtak: a családjaikban születő gyerekek fele már magyar lett. A szlovákok főként a német kultúra felé fordultak, így kevésbé voltak fogékonyak a magyarok közé tartozásra. A nyelvváltás és a kulturális asszimiláció mégis a fővárosi neológ zsidók között volt a leglátványosabb. A folyamat kétirányú volt: nem pusztán a zsidók kívántak beilleszkedni, hanem az uralkodó rétegek is célszerűnek látták az asszimiláció segítségét. Ahogyan John Lukacs leírja, mit jelentett az arisztokrata körökhöz való tartozás: „A nemesi rang azt jelentette, hogy a nagytőkés család névleg bebocsátást nyert a földbirtokos nemesség köreibbe. Igen magyar és sokatmondó jelenség, hogy a pénzarisztokrácia oly hön óhajtotta a bebocsátást a nála jóval szegényebb dzsentriosztály soraiba.”²⁶ Egy részük nemességet vásárolt magának, másoknak adományozták a bárói rangot. Utóbbiak azok kapták, akiknek jelentős érdemeket tulajdonítottak – összesen 28 zsidó származású báró volt az országban –, a grófi címet azonban megtartották a születési arisztokratáknak. „A Deutsch (majd Hatvany Deutsch, illetve Hatvany), a Wodianer, az Ullmann, a Harkányi, a Herzog, a Guttman, a Brüll, a Freund, a Krausz, a Schossberger és a többi ismert budapesti nagypolgár mind nemesi címet szerzett magának az 1860-as és 1890-es évek között. A »feudalizálódó« modern budapesti nagypolgárság így nemcsak hogy kivételes gazdasági hatalomra, hanem nagy társadalmi tekintélyre is szert tett, hogy ennek folytán összenőhessen a hagyományos elitcsoportokkal, melyek elpolgáriasodása maga is sokban hozzájárult a folyamat sikeréhez”.²⁷

Az arisztokrata kaszinók Európa más országaiban – Ausztriában, Franciaországban vagy Németországban – nem igazán fogadtak be zsidó származású polgárokat a századforduló környékén. Ezzel ellentétben Budapesten, a Nemzeti Kaszinónak 1900-ban már hét zsidó származású tagja is volt. Az intézmény azonban korábban sem rekesztette ki a születési arisztokrácián kívüli elit tagjait. 1883-ban alakult meg az Országos (dzsentri) Kaszinó, amely – a Nemzeti Kaszinóval ellentétben – már elvből nem akart befogadni zsidókat a tagok közé. Nem sokkal később létrehozták a maguk saját kaszinóját, a Lipótvárosi Kaszinót, ahova több nem zsidót is fölvettek.

A dualizmus korát kutató Hanák Péter elemezte azt a kérdést is, miért volt még fontos a zsidó polgárságnak az asszimilálódás, hiszen nem mindegyikük kívánt a földbirtokos arisztokrácia köreibbe tartozni: „A polgárosodással és az emancipációval a zsidóság zöme kettős nyomás alól szabadult fel. Egyrészt mentesült saját, többnyire ortodox közösségének sokáig roppant erős kötöttségeitől, másrészt ki-törhetett az országban és a fővárosban ugyan nem kötelező, de virtuálisan azért

létező és nyomasztó gettóból, szabadon választhatott pályát, és az erősáramú versenyben érvényesíthette képességeit.²⁸ A zsidóság ugyanis nemcsak a kereskedelmi pályákon kívánta képességeit kamatoztatni, hanem értelmiségi pályákon is igyekeztek elhelyezkedni, valamint nem utolsó sorban a kulturális életben kezdtek fontos szerepet játszani. „A magyarországi zsidóság akkulturációja a dualizmus korában még sikeresebben haladt. Ezt a folyamatot időnként antiszemita kirobbanások, mint például az 1883. évi tiszaezlári vérvádper zavarták, de nem akasztották meg.”²⁹ A kispolgári rétegben szintén találunk szép számmal zsidó származásúakat. „Mivel a zsidóság Budapesten megtelepedő része zömében az izraelita felekezet neológ ágához tartozott, és legnagyobb számban a már eleve urbanizált és polgárosodott honi zsidóság tagjai törekedtek Budapestre, társadalmi betagozódásuk döntően a kis-, közép- és nagypolgárság keretei között ment végbe.”³⁰ 1859-ben épült föl a Dohány utcai Zsinagóga, és vele együtt kialakult a zsidóság kultuszközpontja is, a Király utca környékén. A neológokkal ellentétben az ortodox zsidók a Kazinczy utca környékén telepedtek le, zsinagógájukat is ebben az utcában építették. A Rumbach Sebestyén utcában szintén épült zsinagóga, 1912-ben, a híres osztrák építész, Otto Wagner tervei alapján. A vagyonosabb zsidó rétegek azonban a Lipótváros előkelő negyedeiben találtak otthonra, ezzel is kifejezve „határozott szakításukat az emancipáció előtti zsidóság gettó-létével”.³¹

Az 1880-as évekig sokan örömmel üdvözölték a zsidók megjelenését, és segítették asszimilációjukat, később azonban már egyre nagyobb aggodalommal figyelték térnyerésüket. „Akkoriban a zsidók számaránya meghaladta Budapest lakosságának húsz százalékát, és a választásra jogosultaknak közel negyven százaléka került ki közülük. Szerepük a pénzvilágban, a kereskedelmi életben, a diplomások között, és újabban erősödő kulturális és szellemi hatásuk meghaladta a számarányuk szerinti mértéket.”³² A Budapesti Magyar Királyi Egyetemen 1901-ben az antiszemitizmus jegyeit mutató konfliktus is kirobbant. Pikler Gyula és Somló Bódog jogászprofesszorokat megtámadták, mert előadásaikon – a spenceri filozófia híveiként – olyan kijelentéseket tettek, amelyeket a hallgatóság egy része keresztényellenesnek ítélt. Nemcsak a diákok csoportjai, hanem néhányan a jogi kar oktatói közül is tiltakozni kezdtek. Báró Wlassics Gyula – akkori vallás- és közoktatásügyi miniszter – azonban tiszteletben tartotta a tudományos szabadságot, és nem adott helyt a tiltakozásnak. Ugyanakkor a mindennapokban számos barátság kötött zsidók és nem zsidók között. John Lukacs szerint azok a fiatalok voltak különösen fogékonyak a fővárosban élő zsidó rétegek kultúrájára, akik vidékről érkeztek Budapestre, „kultúrára és szellemi életre éhesen”,³³ idealista útkeresőként, vonzódva a kozmopolita eszmékhez.

„A dzsentriként is számon tartott, ámbár sok tekintetben szakszerű bürokráciává átalakuló állami hivatalnoki kar, és a már eleve polgári beállítottságú városi tisztviselőréteg képezte a középosztály hagyományos részét. Másik oldalon állt a kis- és középpolgárság azon feltörekvő rétege, melyet elsőrendűen vállalkozók, menedzserek és magánalkalmazottak alkottak” – írja a történész Gyáni Gábor.³⁴ A középosztályhoz tartozott a szakértelmiség is, azaz a tanárok, az ügyvédek, az orvosok, a mérnökök és a szabadfoglalkozásúak. A hazai értelmiségnek megközelítőleg a fele Budapesten talált állást magának. „Az értelmiség esetében plasztiku-

san jelentkezett az egyre mélyülő belső megosztottság, ami zsidó és nem zsidó blokkokra tagolta a középosztályt³⁵: elkülönült egymástól a köztisztviselő (és középirtokos) *úri* és az üzleti életben sikereket elérő *polgári* középosztály. Az ún. úri középosztály tagjai büszkék voltak származásukra, közhivatali állásuk pedig nagyobb társadalmi presztízst jelentett, mint a piaci tevékenység. A kétfajta középosztály közötti feszültség idővel politikai és kulturális eltéréseket is szült. A probléma akkor vált jelentőssé, amikor az értelmiségi álláshelyek kezdtek telítődni. A 20. század elején „többször hangot kapott a zsidóság középosztályi térfoglalását illető rosszallás. Ez viszont a fiatal zsidó (értelmiségi) középosztály egyes tagjaiban azt a felismerést érlelte határozott meggyőződéssé, hogy apáik asszimilációs törekvése hiábavalónak bizonyult.”³⁶ Hanák Péter szintén kitér az értelmiségi pályákon tapasztalható, antiszemita felhangokat is mutató feszültségre: „A századvégen azonban Magyarországon is felléptek az újkonzervatív irányzatok, elsősorban az agrárius intézményekben, a katolikus néppártban és a dzsentrí hivatalnokok körében. A zsidókkal való szövetséget a többség gazdasági érdekből és nemzetiségpolitikai megfontolásokból fenntartotta. Ugyanakkor a zsidóság gazdasági térhódítása és konkurenciája az értelmiségi pályákon nyílt ellenszenvvel töltötte el a konzervatív nacionalisták tömegeit.”³⁷ Az értelmiségi zsidók egy része a két kultúra harmonizálására törekedett, mint például Kiss József költő, *A Hét* alapító főszerkesztője. Kulturális befolyásuk leginkább a sajtóban és a színházban érvényesült. „Kiváló publicisták, szerkesztők folytatták és modernizálták a nemzeti liberalizmus szellemét. A drámaírók, rendezők és színészek pedig a francia társasági és a német naturalista drámaírást ültették át magyar milióbe. [...] A magyarországi zsidó értelmiségiek befolyása azonban nemcsak, nem is elsősorban a géniuszokon, hanem a kultúra szervezőin, szerkesztőkön, mecénásokon keresztül gyakorolta a legnagyobb hatást.”³⁸ A századfordulóra egyre több középosztályi polgár csúszott le a kispolgárság rétegébe, ám az is előfordult, hogy kispolgárból lett középpolgár. 1894-ben a terézvárosi ügyvéd, Vázsonyi Vilmos létrehozta a Demokrata Kör, amely 1900-tól már országos pártként működött. A vezető társadalmi rétegek ugyanis szűk körű, elitista politikai gépezetet tartottak fönt sokáig, így a kevésbé tehető polgároknak nem sok beleszólásuk volt a városi irányításba. A polgári réteg életvitelét a megfelelő lakásviszonyok, a cselédtartás, a szabadidő sajátos eltöltése, fogyasztási szokások és a gyerekek iskoláztatása jellemezte. Míg a nagypolgárok tágas palotákban laktak, addig a középpolgárság 3–5 szobás bérleményekben.

A nagyvárosiasodás azonban nemcsak gazdasági és politikai ellentéteket szült, hanem megjelent a munkásság társadalmi osztálya is. „A proletariátus, melynek létszáma 1870-ben a százezret sem érte el, és 1890-ben már megközelítette a kétszázezret, a századfordulón pedig a negyedmillió főt, erősen heterogén osztálya a fővárosnak. Éppúgy részét képezte ugyanis a jól kereső, konszolidált körülmények között (így például kétszobás szolgálati lakásban) élő, a kispolgári életeszmények iránt fogékony, nemegyszer külföldi eredetű gyári szakmunkásság, mint a bizonytalan helyzetű, gyakorta munkanélküli [...] réteg” – foglalja össze Gyáni Gábor.³⁹ Tízezer számra telepedtek le a peremkerületekben, és szegénységben éltek. „A városvezetés tett egy-egy lépést a reménytelen élethelyzetek és a feszültségek eny-

hítésére. Az 1890-es évek végétől több »Hajléktalanok menhelye« is működni kezdett, és megkezdődtek a város peremvidékein a telepszerű munkásház-építkezések. [...] A legnagyobb telepet 1908-ban Kispesten – országgyűlési törvény alapján – az állam kezdte el építeni. A miniszterelnökről elnevezett Wekerle-telepen több mint ezer ház épült fel, közel 4800 lakással.⁴⁰ Az európai nagyvárosokhoz viszonyítva Budapesten ellentétes előjelű földrajzi elrendeződés figyelhető meg: nem az elit és a középpolgári réteg költözik a külső pesti kerületekbe, hanem a szegény rétegek húzódnak meg ezekben az elővárosokban. 1890-re az egyre szaporodó munkásságnak már érdekszervezete is lesz: megalakul a Magyarországi Szociáldemokrata Párt, Engelmann Pál Gábor vezetésével. A szegénység egy idő után odáig vezetett, hogy 1912. május 23-án munkástüntetési hullám kezdődött. A Parlament elé vonuló tömeget az MSZDP hívta föl sztrájkra és tüntetésre, általános választójogot és Tisza István távozását követelve. A munkások összetűzésbe keveredtek az erőszakosan föllépő rendőrséggel és a kivezényelt katonákkal. Barikádokat és vilamosokat döntöttek föl, és fölszedték az utcaköveket is. A történelemben „Vérvörös csütörtökként” bevonult eseménynek hat halottja és több száz sebesültje volt.

A bevándorló munkások közül a férfiak főként gyári vagy alkalmi munkásnak álltak. A gyárban dolgozók között sokan rendelkeztek szakképesítéssel, sőt külföldi vendégmunkásokkal is számolhattak a munkaadók. A szakmunkások közt főleg németeket találunk, a segédmunkások pedig inkább szlovákok voltak. A legszegényebbek a napszámosok voltak, akiket az építőiparban foglalkoztattak. A nők – főként fiatal lányok – elsősorban cselédnek álltak. A századforduló környékén Budapesten volt az ország legjelentősebb házicseléd munkaerőpiaca: „egyedül a nőkből kikerülő házicselédnek száma az 1880. évi 29 ezerről 1910-ig 68 ezerre nőtt”.⁴¹ Nagyrésztük még fiatalon, a családalapítás előtt próbált szerencsét a fővárosban. Férjhezmenetelüket követően azonban sokan elhagyták Budapestet. Volt, aki nem végezte ilyen szerencsésen, és még cselédévei alatt törvénytelen gyermek leányanyája lett. Előfordult azonban még rosszabb helyzet is: sokan váltak prostituáltakká, illetve a „női öngyilkosok java része is a volt cselédnek közül verbuválódott”.⁴²

Míg az 1873/74-es tanévben 67 elemi iskola volt a fővárosban, addig 1896/97-re 151-re növekedett ez a szám. Az elemi és a polgári iskolákon túl – utóbbiból már 27 volt a millennium évében – iparos és kereskedő tanonciskolákat is alapítottak. A gimnáziumba és a reáliskolákba járók száma is növekedett, és egyre iskolázottabb lett a budapesti lakosság. „Az írni-olvasni tudás a hat éven felüli népességben az 1870. évi kevesebb mint 70%-ról 1896-ban így 80% fölé emelkedett” – ismerteti az adatokat Gyáni Gábor.⁴³ Ám ez a korszak az egyetemfejlesztések kora is – a Trefort-kertben sorra adták át az új egyetemi épületeket –, valamint az Egyetemi Könyvtár belvárosi épülete szintén elkészült 1875-re. 1874-ben újjászervezték az Országos Levéltárat, valamint 1892-re fölmerült a Fővárosi Könyvtár létesítésének gondolata is. A tudomány- és a műegyetem mellett elindult az orvostképzés is, a felsőfokú tisztképzés a Ludovikán, valamint a Kereskedelmi Akadémia is fogadott hallgatókat. A felsőoktatás fejlesztésén túl hangsúlyt fektettek a kutatóintézetek kialakítására is. A bölcsészettudományos élet egyletei szintén megalakultak, köztük 1874-ben a Budapesti Philológiai Társaság, 1885-ben a Magyarországi Nép-

rajzi Társaság. Az egyetemi építkezések főként a történelmi Belvárosra vagy az ahhoz közel eső területekre koncentráálódtak.

„A kulturális funkció is hozzájárult a budapesti középítkezések fellendüléséhez a századfordulóig tartó negyedszázad során”.⁴⁴ A színház- és múzeumépítkezések a főváros újonnan létesített sugárútjain, illetve azok környezetében történtek. 1896-ban adják át például az Iparművészeti Múzeum épületét az Üllői úton, mely Lechner Ödön tervezői munkáját dicséri. „Lechner a történelmi stílusisméltlésektől elforduló, nemzeti építészet kifejezéseit ebben az épületben is a magy[ar]. népi motívumokkal és az ázsiai formák felhasználásával kísérelte megvalósítani.”⁴⁵ 1884-ben adták át a Magyar Állami Operaházat. „A megnyitó előadáson Erkel két nemzeti operájának, a Bánk bánnak és a Hunyadi Lászlónak egy-egy részlete között Richard Wagner Lohengrin című operájának első felvonását mutatták be, mintegy zenei válaszként arra a zajos küzdelemre, amely ebben az évtizedben folyt a magyar kultúra önállósodásáért és Budapest megmagyarosításáért, azaz minden német nyom eltüntetéséért.”⁴⁶ A zenei élet egyfelől állami támogatást kívánt, másfelől a magánmecenatúra is kitüntetett figyelmet szentelt neki. Első főzeneigazgatója Erkel Ferenc volt, társulatát a Nemzeti Színház akkori operatársulata adta. Az intendáns báró Podmaniczky Frigyes volt, a karnagy Erkel Sándor, a főrendező Káldy Gyula. A századfordulón már sorra tűntek föl az új tehetségek is, mint például Környei Béla, Basilides Mária, Budanovits Mária,⁴⁷ Kálmán Oszkár, Rózsa Lajos vagy Székelyhidny Ferenc. A repertoár is tovább bővült, így már megjelentek a műsorban – a magyar operákon és Wagner zenedrámáin kívül – Verdi és Puccini operái is, valamint Bizet Carmenje, Gounod Faustja, Beethoven Fidelioja és Mozart Don Juanja. Az Operaház igazgatói között – Erkel leköszöntét követően – három olyan mestert is találunk ebben az időszakban, mint Gustav Mahler, Arthur Nikisch és Hans Richter. „Mahler felfedezője és támogatója nem kisebb személyiség volt, mint Apponyi Albert gróf, aki emelkedőben volt akkor a magyar politikai életben.”⁴⁸ Később azonban Mahlert olyan vádakkal üldözték el Budapestről, melyek szerint ő lett volna „a zenei germanismus” terjesztője. Mahler felsőbbrendűséget sugárzó személyiségét sem igazán kedvelték, ám – ahogy arra Szegedy-Maszák Mihály fölhívja figyelmünket – művészi koncepciója sem arathatott osztatlan sikert: „Mahler olyan felfogást vallott a színházról, amely élesen különbözött attól a szemlélettől, mely nemcsak Budapesten, de Bécsben, Párizsban, sőt szinte az egész világon uralkodott a 19. század végén.”⁴⁹ A vendégkarmesterek között szintén szép számmal szerepelnek nemzetközileg elismert tekintélyek: Mahleren, Richterén és Nikisch-en kívül Klemperer, Lichtenberg és Egisto is vezényelt Budapesten. 1911-ben adták át a másik jelentős zeneszínházat, a Népoperat (mai Erkel Színház), ahol főleg Richard Wagner műveit tűzték műsorra. A zenei élet további kiemelkedő fóruma volt a Zeneakadémia. „Az 1867 óta működő Nemzeti Zenedét, állami beruházásban, 1875-ben váltotta fel a Liszt Ferenc által pártolt Zeneakadémia, amely 1877-ben költözött be Andrassy úti új épületébe.”⁵⁰ 1853-ra megalakult a Filharmónia Társaság is, amely a század végére már egy 80 tagból álló szimfonikus zenekart tudott fenntartani.

„Budapest színházkultúrája magas színvonalat ért el 1900-ban. Ez kiterjed a drámaírókra, a színiigazgatók irodalmi műveltségére, a színpadtechnikára és számos

színész és színésznő kiváló tehetségére. Egy-egy ünnepelt színésznő valósággal nemzeti kincsnek számított. Előfordult, hogy utcákat, köztereket neveztek el rólu­luk” – írja John Lukacs a századforduló Budapestjének színházi kultúrájáról.⁵¹ 1889-ben leégett a Gizella téri (mai Vörösmarty tér) német nyelvű színház. Ezzel szim­bolikusan is lezárult a pesti és budai német színjátszás története, hogy végleg átad­ja helyét a magyar nyelvű színjátszásnak. A nagyszabású építkezési beruházások­nak köszönhetően sok új színházépülettel gazdagodott a főváros. Többfajta szín­házművészet létezett a korban, és az egyes műfajokhoz külön intézmények tartoz­tak. A Kerepesi úton épült föl a Nemzeti Színház, ahol eleinte népszerű és klasszi­kus darabokat egyaránt láthatott a nagyközönség. Később, a Blaha Lujza téri Né­pszínház megjelenésével párhuzamosan, népszínművet és operettet már nem ját­szottak a Nemzetiben, hanem csak klasszikusok műveit tűzték műsorra. Idővel dif­ferenciálódott a színházak közönsége is: a népszínművekre főként az alsóbb nép­rétegek voltak kíváncsiak. Az ismert bécsi színházépítészek, a Fellner–Helmer pá­ros által tervezett Népszínház 1875-ben nyitotta meg kapuit, olyan művészek fő­szereplésével, mint Blaha Lujza és Tamássy József. Az első igazgató Rákosi Jenő volt, akitől Evva Lajos vette át a stafétát. Az ő igazgatása alatt olyan színészeket lát­hatott a közönség a színpadon, mint például Pálmay Ilka, Hegyi Aranka és a Sza­badkán is vendégszereplő Küry Klára.⁵²

A millennium évében adták át a Vígszínház épületét, amely szintén a bécsi ter­vezőpáros munkáját dicséri. Ez volt az első polgári színházi magánvállalkozás. A Nemzeti Színházat jellemző teatralitás helyett a Vígszínház „könnyed és természe­tes előadásmódot”⁵³ honosított meg. Újító volt a színpadi szerzők kiválasztásában is. Hanák Péter írja ezzel kapcsolatban: a „megporosodott Nemzeti Színházzal szemben friss szemmel tekintett ki Európára, Ibsent, Csehovot, a német társadalmi és a francia társasági drámát tette közkedvelté, s ugyanakkor a korszerű színját­zás valóságos műhelyét teremtette meg.”⁵⁴ A társulatot Ditrői Mór toborozta össze, és olyan nagyságok szerepeltek a színészek között, mint Csontos Gyula, Gomba­szögi Frida, Góth Sándor, Tanay Frigyes és Varsányi Irén. Rövid időn belül a város legkedveltebb színházává nőtte ki magát. „Az első időszak három legkiemelke­dőbb drámai sikere Gferhart]. Hauptmann Takácsok, M[akszim]. Gorkij Éjjeli mene­dékhely és Csehov Három nővér című]. műve volt. Magy[ar]. szerzők közül innen indult világhódító útjára Molnár Ferenc (Liliom, Az ördög) és Lengyel Menyhért (Tájfün).”⁵⁵ Házi szerzőkkel is dolgoztak, akik közül érdemes említenünk Heltai Je­nő, Lakatos László, Harsányi Zsolt és Fodor László nevét.

Nem sokkal később elkészült a Magyar Színház is, ahol főleg operettek szere­peltek a repertoáron. Az 1903-ban épült Király Színház szintén operett előadásai­val hívta föl magára a figyelmet. Gyáni Gábor arról is említést tesz a korszak Buda­pestjét bemutató tanulmányában, mennyire sikeres műfaj volt az operett: „Noha Lehár Ferenc *Víg özvegye* még Bécsben debütált 1905-ben, ám Kálmán Imre, Huszka Jenő, Jakobi Viktor, Kacsóh Pongrác és Szirmai Albert operettjei ettől kezdve Budapesten aratták legnagyobb sikereiket és nekik köszönhető, hogy Bu­dapest hamarosan a műfaj egyik korabeli európai központjává nőtte ki magát.”⁵⁶

Egészen más törekvésekkel jelentkezett a Thália Társaság: 1904 és 1909 között naturalista–realista darabokat vittek színre, illetve ebben a szellemben rendezték

más szerzők műveit is. Hanák Péter a következő jellemzést adja róluk: „a Thália társulat avantgárd gerillacsapata kifejezetten haladó eszmék propagálására alakult: működése a radikális értelmiség és a szocialista munkásság összetalálkozását jelképezte.”⁵⁷ 1906-ban a Folies Caprices nevű mulatóban is fölléptek, ahol többek között Ibsen *Nóráját* adták elő, Hevesi Sándor rendezésében. Kosztolányi részt vett a főpróbán, és kritikát is írt az előadásról a *Budapesti Napló*ba. „Tegnap délután tartotta a Thália-társaság az idényben első előadását; bemutatta Ibsen Nóráját, mely ma zártkörű előadásban a munkások előtt kerül színre a Folies Caprice kiccsiny termében, az orfeum-szinpardon. A szervezkedő modern színészet első csatáját vivta meg. [...] A főpróbán szokatlanul nagy számban jelentek meg, többek közt a Nemzeti Színház művészei is, mint jóindulatu, csendes szemlélők, vagy mint előkelő, hallgatag ellenfelek. Mindenki érezte azonban, hogy itt a színes és a sikamlós léhaságok világában, a kezdetleges szinpardon a bujdosó, otthontalan igazság kér tanyát. Valami történik, amit immár sem kigunyolni, sem elnémitani nem lehet!...”⁵⁸

Egyre inkább terjedőben voltak a kabarészínházak is. Említésre méltó Nagy Endre kabaréja, ahol házassága előtt Kosztolányi Dezsőné (akkor még Harmos Iлона) is föllépett. 1907-ben nyílt meg a Bonbonnière nevű mulatóhely, a Teréz körúton. Vezetője az akkor kezdő színész Kondor Ernő volt, aki egy sörbizományostól kapott anyagi támogatást. Nagy Endre a következőképpen meséli el első szereplését, és egyúttal a kabaré világa iránti elköteleződését: „Egy tavaszi reggel Kondor Ernő odajött hozzám a New York-kávéházban, bemutatkozott és elmondta, hogy ő szeretné a komoly irodalmat bevezetni a kabaréjába és elhatározta, hogy esténként egy-egy íróval fogja felolvasatni valami novelláját. Megkérdezte hát, hogy hajlandó lennék-e én ezt a sort elkezdni.”⁵⁹ Nagy Endre hamarosan főrendező lett. Politikai kabarékat adtak elő, Zerkovitz Béla dalait tűzték műsorra, és irodalmi felolvasásokat rendeztek. Olyan háziszírieket kért föl Nagy, mint Heltnai Jenő, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Gábor Andor vagy korábban Bálint Dezső. Állandó föllépőjük volt Medgyaszay Vilma. Előfordult, hogy Kosztolányi barátja, Karinthy Frigyes is jelentkezett egy-egy színpadi játékkal, amit be is mutattak. Ahogyan Nagy Endre jellemzi a kabaré számára írt írásait: „az ő jelenetei képviselték az örök-emberi, molièrei humort”.⁶⁰ A közönség soraiban nem egyszer Ady Endre is helyet foglalt. Az ő verseit zenésítette meg Reintiz Béla, a dalokat pedig Papp Jancsi énekelte. Nagy Endre leírásából az is kiderül, ki mindenki látogatta a Teréz körúti létesítményt: „Az első sorban gróf Bánffy Miklós ült unokatestvérével, gróf Károlyi Mihállyal; a »Huszadik Század« radikális társaságát Vámbéry Rusztem és Jászi Oszkár képviselte. A szocialista vezetők között ott ültek: Garami Ernő, Weltner Jakab, Bokányi, Garbai, Buchinger. A dzsentrikaszinó egész asztalsort foglalt el. Az egyik páholyban Láczy Leó ült családjával, a másikban Guttman bárónő, aki még baritonhangon brávozott, ha valami megnyerte tetszését. Az írók közül ott volt Herczeg Ferenc és Ignóty. Bródy Sándor panyókára vetett kabátjával, kalappal a fején az ajtóból kukkantott be néha”.⁶¹ Az említetteken túl Kosztolányi Dezső is látogatta Nagy Endre estjeit. Ahogyan visszaemlékezik ezekre az évekre, 1931 májusában: „Emlékszem a Bonbonnière csöpp cukorkadobozára, melybe bele tudta gyömöszölni egész századát, erre a kabaréra, mely úgy hozzá tartozik újabb

irodalmunk történetéhez, mint a franciáéhoz a Chat noir. [...] Emlékezem mondataira, melyeket akkoriban, amikor írni is úgy írtak, mintha fecsegték volna, oly gondosan és művészién épített föl, mintha nem is papírra, hanem kőtáblára kellene róni s mégis a semmibe dobta pazarul, a nézőtér dohányfüstös levegőjébe. Emlékszem sok-sok estéjére [...] Az ő műsora sohase kezdődik el és sohase végződik be, mert ez maga az élete.”⁶² A virágzást követően azonban a kabaré vezetője megtört, és meghasonlott műfajával. Ahogyan Kellér Andor föleleveníti ezeket az időket: „Öreg hírlapírók éjszakai, végtelen tejeskávézásaik idején szüntelen álméltkodtak: mitől oly keserű, borús és zavart ez a Nagy Endre? [...] a kabaré apja, az életre hívó, a teremő, az ezer ötletű csúfalkodó meghasonlott műfajával, s örökké a benne lobogó láng kioltására készülődött, minden hónapban szentül megfogadta: nem kabarézik többé.”⁶³ Nagy Endre végül szomorú sorsra jutott: matematikai fenomén hírében álló fiát idő előtt el kellett temetnie, ő maga pedig magányba vonult. A pesti anekdoták azt is tudni vélték, hogy az *Őszövetséget* olvasgatta élete hátralévő napjaiban. A kabaréről mint műfajról Kosztolányi Dezső is írt cikket, kiemelve a „magyar kabaré” sajátosságait. Az 1922. szeptember 17-én megjelent *Színházi Életben* a következőket olvassuk tőle: „A *cabaret* francia szó. Ezt jelenti: korcsma. [...] A mi kabarénk nem montremartrei diákcsapszékek friss szellemességét és bájos kajánságát szölogatja, mint a párizsi, nem véres, nem halálos, nem ideg-csigázó, mint a berlini, nem tüntet idétlen, kispolgári léhaságával, mint a bécsi. Kezdetből fogva igényesebb volt, fényesebb és kényesebb, irodalombb mindegyiknél. Egy kis nép szellemi fényezésével rendeztük be. Alig van kitűnő írónk, kinek neve ne szerepelt volna műsorán s ezt ne tekintette volna megtiszteltetésnek, mert nem szállt le hozzá, hanem magához emelte.”⁶⁴

Budapest híres orfeumai közé tartozott az 1896-ban megnyílt Parisienne mulató és az 1908-tól üzemelő Royal Orfeum. Utóbbi Keleti Hermann és Fodor Oszkár alapította, és az Erzsébet körúton kapott helyet. Később Braun Sándor, a *Nap* főszerkesztője lett a tulajdonosa, aki Föld Auréllal társult. Tőlük Bálint Dezső vette át az üzemeltetés jogát, akinek a Népszínház ruhatárának bérletéből származott a vásárláshoz szükséges vagyona. A Royal Orfeum első emeleti mulatóhelye volt a Sörkabaré, a földszinten – az épület oldalhelyiségében – pedig a Bohémantanya Kávéház működött, egészen 1918-ig. Rá két esztendőre a Papagáj Mulató nyílt meg a helyén. „Az orfeum zseniális rendezője Mérei Adolf volt. Bálint nem sajnálta a pénzt, a legnagyobb hírű külföldi művészeket szerződtette vendégjátékára, mint Max Lindert, Psylander Valdemárt, Vera Violetát [...] Utódja Zerkovitz Béla, majd őt követően Tarján Vilmos lett. Tarján is kezdetben világsztárokat szerződtetett, de [...] hogy elkerülje az orfeum csődjét, kénytelen volt szakítani a drága műsorral és áttért a kabaréra.”⁶⁵ Később ismét Zerkovitz lett az igazgató. Ő hívta meg 1928-ban a híres fekete bőrű táncosnőt, Josephine Bakert is vendégszerepelni. Az eseményhez kapcsolódó anekdotát a következőképpen meséli el a Gundel–Harmath páros, a fővárosi vendéglátó egységeket fölvonultató kötetében: „A siker talán nem is lett volna olyan nagy, ha előzőleg néhány újság, sőt képviselőházi interpelláció nem tiltakozott volna a »néger meztelen táncosnő erkölcsstelen produkciója« ellen. A belügyminiszter az engedély kiadását a hatósági személyek előtti próbaelőadásához és azoknak jóváhagyásához kötötte. A próbaműsort Zerkovitz konferálta, a zene-

kart Márkus vezényelte, az exotikus tájat ábrázoló díszletek közül előtáncolt Josephine Baker banánkosztümjében »Az én babám egy fekete nő« dallamára, és egy csapásra meghódította az egész hivatalos bizottságot. Egy hónapon át ünnepelte Pest a táncosnőt, az igen drága helyáradak mellett is megtöltve minden este az orfeum nézőterét.⁶⁶ Az elhíresült műsorszámot Kosztolányi Dezső is látta, és cikkezett róla a *Pesti Hírlap*nak, melynek addigra már állandó munkatársa volt. „Az amerikai fiús csibészség, a francia kecsesség cukros tejszinhabként libeg fölötté. Amikor mókázik, kodácsolva strucctojást tojik, bohóckodik, akkor newyorki, de amikor kancsit, turbékol, gyémántjait igazgatja füstös nyakán, akkor párizsi. [...] Európa fáradt, nem hisz magában. Gázzal, gépfegyverrel irtja a négereket, a gyarmatokon állati sorba taszítja őket. Közben szükségét érzi, hogy azokat, akiket levert, karddal, kicsit föl is emelje, szellemileg. [...] Baker is ezért olyan »nagy«. A fehérek, akik nem mindig és mindenütt fognak kezét a feketékkel, előtte térdre borulnak: vezekelnek” – írja Kosztolányi.⁶⁷ Azt, hogy látogatta időnként a Royal Orfeumot nemcsak a Baker-cikkből tudjuk, hanem egy 1918-as tárcsa is bizonyítja. Az *Orfeum* című, *Figáró*ban napvilágot látott szöveg azonban éles kritikáját adja a mulatóhelynek: a kispolgárok olcsó szórakozásának állítja azt be. Ahogyan olvassuk Kosztolányi sorait: „A Royal (azelőtt Nemzeti) Orfeum zsufozásig tele van. [...] Tíz évvel ezelőtt voltam utóljára orfeumban, mert bohém módon élek, este kilenckor fekszem, reggel hatkor kelek és egész nap dolgozom. Azt kutatom, vajjon milyen társadalmi osztályhoz tartoznak a nézők. Kereskedők, hivatalnokok, gyárosok, szóval polgárok, derék, tisztességes, rendes emberek, az uralkodók, a gazdagok, a pénzesek, a boldogok, a mai társadalom vezetői. [...] Olyan polgári, mint a hálószoba közepén a két, egymás mellé tolt hitvesi ágy, azzal a különbséggel, hogy az egyik ágyban semmi esetre se a feleség alszik, hanem a szerető. Valljuk be, hogy ennek a világnak is megvan az erkölce, szigorú, formákká merevedve, melyen változtatni semmit se lehet. Éppen ez teszi polgárvá. [...] Az orfeum a polgári morfiom.”⁶⁸

1898-ban költözött a Révay utca 18. szám alá a Folies Caprices, amely szintén híres mulatóhely volt a századfordulón. Tulajdonosa Keleti Hermann volt, igazgatója Leitner Henrik, főrendezője pedig Steinhardt Géza. „A mulató műsora feltehetően [...] jobb volt az átlagosnál, mert a kor nevezetes művészei, Szinyei Merse Pál, Lechner Ödön, Herman Lipót és asztaltársaságuk szinte mindennapos vendégek voltak itt” – írja Gundel Imre és Harmath Judit *A vendéglátás emlékei* című kiadványban.⁶⁹ A Folies Caprice[s] épületében annak télikertje, a Casino de Paris is helyet kapott. A műsorszámok között szerepelt például párizsi kánkán, valamint spanyol és angol akrobata táncosnők produkciói. „A Casinonak is megvolt a maga művésztrózközönsége. Rendszerint ide járt Ignó és baráti köre, köztük Ady, Krúdy, Szép Ernő”.⁷⁰ Szintén híres volt a Somossy Orfeum a Nagymező utcában, a mai Budapesti Operettszínház helyén. A főként revüműsoroknak – ám nem egy ízben operett- és balettelőadásoknak is – otthont adó palotát szintén a bécsi Fellner és Helmer-féle céggel építették föl. Az orfeum tulajdonosai Somossy Károly és Carola Cecília voltak, akikről az alábbiakat írja Krúdy Gyula: „Aki egykor megírja Budapest történetét, Somossy Károly és Carola Cecília alakjáról nagyon sokat írhat. Ők tanították meg lumpolni a várost.”⁷¹ Somossy korábban cirkuszi művezetőként dolgozott, Carola Cecíliáról pedig azt jegyezte föl az utókor, hogy a

Bogár Imre című operettben betyárruhában, lovon vágatott a színpadra. Az orfeum nézőterén vacsorázni is lehetett, a karzaton pedig estélyi ruhás hölgyek szolgáltak föl. A legendás hírű Mágna Elza is itt volt ún. büfédáma, „karrierje” kezdetén. Mágna analfabéta örömlány volt, aki Déváról érkezett a fővárosba. Több szerelmi kaland után a dúsgazdag bútorgyáros, Schmidt Miksa karolta föl. Mágna végül – 1915-ben – gyilkosság áldozata lett: az ügy közfelháborodást keltett, a sajtó is sokat foglalkozott vele. A Somossy Orfeum színpadán fölépők között volt Módl József, Rück Nándor, Werner Móni, Seidl Albert, valamint világsztárokat is üdvözölhetett a hazai közönség. Az éjszakai életben elhíresült Barrison-lányokat szintén alkalmazta Somossy, akik pikáns dalokat énekeltek a mulatozni vágyó közönségnek. A későbbi években Max Reinhardt is fölépett itt, berlini társulatával, akinek vendégszerepléseiről Kosztolányi több ízben írt kritikát. Később – Waldmann Imre igazgatása alatt – a Fővárosi Orfeum működött az épületben. Somossy tönkremenetele után uzsorakölcsönökből hatalmas mulatótelepet hozott létre, „Konstantinápoly Budapest” néven. Idővel ez a vállalkozása is csődbe ment, és végül elszegényedve halt meg.

A technikai fejlődésnek köszönhetően a körképek és diorámák, illetve egyéb vásári mutatványok divatját fölvaltotta a mozi. Gyáni Gábortól a következőket tudjuk meg a tömegszórakoztatás e népszerű formájáról: „Kezdetben, a századfordulóig terjedő időben a mutatványosok új műsorszámai között bűjt meg a mozgóképszínház, ahonnan előbb a kávéházakba került át, majd 1906-ban külön intézményként önállósult. Ekkor nyitotta meg kapuit az Erzsébet körúton a Projectograph mozi, valamint a mai Blaha Lujza téren az Apolló Színház. 1909-ben már 46 mozi működött a fővárosban, 1913-ban ez a szám 114-re emelkedett.”⁷²

Kosztolányi Dezső elsőéves egyetemistaként került föl Szabadkáról az időközben európai nagyvárossá fejlődött Budapestre. Előtte mindössze egy-két alkalommal, többek között a millenniumi kiállítás-sorozat idején járt a fővárosban. Kosztolányi Dezsőné a következőket állapítja meg Kosztolányi és Budapest kapcsolatáról, és szavaiban aligha kételkedhetünk: „Itt a fővárosban teljesedett ki művészete, itt vált általánossá az, ami addig csak részleges volt. Kávéházak, színházak, könyvtárak, kártyaszobák érlelték. Itt tett szert igazi emberismeretre, viták, versenyek, harcok között, valósággal tudományosan pontos, mély és sokrétű lélekismeretre, kitűnő barátok, szerkesztők utmutatása mellett. Már nem félt Budapesttől. Az élen járt, bátran, szabadon.”⁷³ Ahogyan pedig maga Kosztolányi vall „nagyvárosivá” válásáról, egyik késői interjújában: „– Később felkerültem Pestre. Véremmé lett ez a város és bárhol vagyok, mindenünnen visszavágyom. Senki sem vidéki többé, aki egyszer itt élt, főként íróra, költőre nem áll az ilyen mesterséges megkülönböztetés, hogy »vidéki«, meg »városi«. Petőfi is nagyvárosi lélek lett. Én is az vagyok. Előtte a telefonfülke éppen olyan szent, mint a mező.”⁷⁴

(folytatjuk)

JEGYZETEK

1. Kosztolányi Dezső: Apostol. Novella, *A Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1934. máj. 20., 5.
2. Gyáni Gábor: Budapest története 1873–1945, in Bácskai Vera – Gyáni Gábor – Kubinyi András: *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*, Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2000, 129.
3. Gyáni, 2000, i. m., 132.
4. Buzinkay Géza: Budapest képes története, Budapest: Corvina, 1998, 104.
5. Az adatok forrása: Buzinkay, 1998, i. m., 105.
6. Gyáni, 2000, i. m., 185.
7. Gyáni, 2000, i. m., 161.
8. Gyáni, 2000, i. m., 157.
9. Gyáni, 2000, i. m., 148.
10. Az épület Hauszmann Alajos tervei alapján készült, és gróf Baththyány Géza építtette.
11. Erki Edit: Pest-Budától Budapestig. Képek egy város életéből, Budapest: Officina, 1996, 145.
12. Erki, 1996, i. m., 55.
13. Buzinkay, 1998, i. m., 91.
14. Gyáni Gábor: Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón, Budapest: Városháza, 1995, 89.
15. A létesítmény minden magyarországi szabadtéri múzeum előzményeként kezelhető. A házak fele nemzetiségi területről került a Városligetbe. A berendezés tárgyai jelenleg a Néprajzi Múzeumban találhatóak. A millenniumi falut ideiglenesnek szánták, így le is bontották. Utána még több alkalommal is fölmerült, hogy a magyar skanzen kerüljön a Városligetbe. – A jegyzet elkészítésében – Józán Ildikó közvetítésével – Kemecsi Lajos, a Néprajzi Múzeum főigazgatója nyújtott segítséget. Mindkettőjük hozzájárulását ezúton is köszönöm.
16. Buzinkay, 1998, i. m., 97.
17. Kosztolányi Dezsőné: Kosztolányi Dezső, Budapest: Révai, 1938, 30.
18. Gyáni, 2000, i. m., 146.
19. Gyáni, 2000, i. m., 143.
20. Az adatok forrása: Gyáni, 2000, i. m., 143, 170.
21. Gyáni, 2000, i. m., 164–165.
22. Hanák Péter: Családi képesalbum. Az ifjúkor, in Jalsovszky Katalin – Tomsics Emőke: *Budapest világváros*, Budapest: Helikon, 1996, 11.
23. Hanák, 1996, i. m., 11.
24. A zsidóságnak a társadalomban betöltött szerepét bemutató szövegrészt Peremiczky Szilvia hebraista, irodalomtörténész lektorálta. Segítségét ezúton is köszönöm.
25. Lukacs, John: Budapest, 1900. A város és kultúrája, Budapest: Európa, 1991, 102.
26. Lukacs, 1991, i. m., 105.
27. Gyáni, 2000, i. m., 165.
28. Gyáni, 2000, i. m., 165.
29. Hanák Péter: A közép-európai háromszög. A zsidóság kulturális szerepe Bécsben, Budapesten és Prágában, in –: *A Kert és a Műhely*, Budapest: Balassi, 1999, 221. [A továbbiakban: Hanák, 1999a.]
30. Gyáni, 2000, i. m., 169.
31. Gyáni, 2000, i. m., 170.
32. Lukacs, 1991, i. m., 200.
33. Lukacs, 1991, i. m., 203.
34. Gyáni, 2000, i. m., 166.
35. Gyáni, 2000, i. m., 167.
36. Gyáni, 2000, i. m., 167.
37. Hanák, 1999a, i. m., 222.
38. Hanák, 1999a, i. m., 228.
39. Gyáni, 2000, i. m., 171.
40. Buzinkay, 1998, i. m., 102–103.
41. Gyáni, 1995, i. m., 12.
42. Gyáni, 2000, i. m., 172.
43. Gyáni, 2000, i. m., 183.

44. Gyáni, 2000, i. m., 152.
45. Budapest Lexikon, Budapest: Akadémiai Kiadó, főszerk. Berza László, 1973, 472. [A továbbiakban: Budapest Lex.]
46. Buzinkay, 1998, i. m., 95.
47. Budanovits Mária annak a Budanovits Ilonának volt testvére, aki Kosztolányi Dezső nagybátyjának, id. Brenner Józsefnek második felesége lett. Lásd az életrajz első fejezetének „*Ott az a vén, vidéki gyógytár*” című alfejezetét is.
48. Lukacs, 1991, i. m., 188.
49. Szegedy-Maszák Mihály: Nemzeti kultúra és világszínvonal: feszültség vagy összhang. Mahler és a magyar szellemi élet, *Muzsika*, 2006/nov., 11.
50. Gyáni, 2000, i. m., 182.
51. Lukacs, 1991, i. m., 113.
52. A szabadkai vendégszereplést követő, diákok által szervezett megmozduláson – melynek alkalomával Küryt ünnepelték – Kosztolányi Dezső is részt vett. Lásd az életrajz második fejezetének „*Már néha gondolok a szerelemre*” című alfejezetét is.
53. Gyáni, 2000, i. m., 182.
54. Hanák Péter: A kert és a műhely. Reflexiók a századforduló bécsi és budapesti kultúrájáról, in – –: *A Kert és a Műhely*, Budapest: Balassi, 1999, 116. [A továbbiakban: Hanák, 1999b.]
55. Budapest Lex., 1294.
56. Gyáni, 2000, i. m., 207.
57. Hanák, 1999b, i. m., 116.
58. (K. D.) [=Kosztolányi Dezső]: Egy új Nóra-előadás, *Budapesti Napló*, 1906. nov. 5., 4.
59. Nagy Endre: A kabaré regénye, Budapest: Nyugat, 1935, 9.
60. Nagy, 1935, i. m., 115.
61. Nagy, 1935, i. m., 121–122.
62. Kosztolányi Dezső: Nagy Endre, *Nyugat*, 1931. máj. 1., 581–582.
63. Kellér Andor: A titkos lakó, Budapest: Magvető, 1962, 43–45.
64. Kosztolányi Dezső: A kabaré, *Színházi Élet*, 1922. szept. 17–23., 1.
65. Gundel Imre – Harmath Judit: A vendéglátás emlékei. A pesti, budai és óbudai fogadók, vendéglők, korcsmák, serházak, kávéházak, mulatók, cukrászdák és egyéb vendéglátóhelyek életéből, Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1979, 279.
66. Gundel – Harmath, 1979, i. m., 280.
67. Kosztolányi Dezső: Baker. Jegyzetek a szerecsen táncosnőről, *Pesti Hírlap*, 1928. máj. 3., 13.
68. Kosztolányi Dezső: Orfeum, *Figaró*, 1918. okt. 9., 16–18.
69. Gundel – Harmath, 1979, i. m., 268.
70. Gundel – Harmath, 1979, i. m., 270.
71. Krúdy Gyula: A vörös postakocsi, in – –: *Utazások a vörös postakocsin I.*, szerk. Barta András, Budapest: Szépirodalmi, 1977, 95.
72. Gyáni, 2000, i. m., 209.
73. Kosztolányi Dezsőné: Kosztolányi Dezső Budapestje, gépirat, MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4629/8.
74. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső útja a vidékről Budapestre, *Magyar Hírlap* [Vasárnap című melléklet], 1935. jún. 16., 22.

tanulmány

BÉNYEI PÉTER

Az irodalompszichológiai olvasás a Jókai-értés kontextusában

Az irodalom és pszichológia kölcsönhatása, egymást keresztező irányultsága rengeteg lehetőséget nyit meg, ám legalább annyi dilemmát okoz az irodalomtudomány számára. Bizonytalanságok és előítéletek kísérik az ilyen irányú próbálkozásokat: bár komoly előzményekre visszavezethető interpretációs keretről van szó, az értelmező mindenképpen ingoványos területre lép, amennyiben a két diszciplína határmezsgyéjén próbálja megalapozni az olvasatát. Éppen ezért tanulmányom néhány, célirányosan feltett, alapvető kérdésre keres választ: milyen módon és milyen fogalmi diskurzus keretében értelmezhetjük az irodalmi szövegek lélektani reprezentációit? Mi a tétje az ilyen kiindulású értelmezéseknek? A vizsgálódásom nem titkolt célja, hogy szemléleti és fogalmi keretet találjon Jókai Mór regényeinek irodalompszichológiai szempontú elemzéséhez. Bár több esettanulmányban kísérletet tettem ilyen jellegű olvasásra, elkerülhetetlen, hogy a szövevényes elméleti keretek és dilemmák bizonyos területeit is felmérjem vizsgálódásom megalapozásához.

Az irodalom és a pszichológia találkozási pontja – a pszichológiai érdeklődésű olvasással szembeni ellenérzések

Első nekifutásra látszólag könnyű kijelölni az irodalom és a pszichológia közös terénümát, hiszen mindkettő „az egyetemes emberi viselkedés és tapasztalat szelektíven választott, egyedi részeit vizsgálja.”¹ Innen nézve az irodalom akár alternatív lélektani tudásformaként is leírható: az orvosi szakma protokolljától és a tudományos diskurzusok kötelmeitől mentes, ám fiktív világában életszerű „megfigyeléseket” és „epizódokat”² kreáló irodalmi szövegek az emberi lélek olyan mechanizmusait képesek elérhető közelségbe hozni, melyre a metapszichológia, a saját területén, nem vállalkozhat. Ezért van az, hogy „az emberek nagyobb része az irodalmi szövegek olvasása révén jut hozzá lélektani ismeretekhez, s jóval kevesebb azok száma, akik pszichológiai írások tanulmányozása révén tesznek szert hasonló tudásra.”³ Az irodalom főképp annak köszönheti ezt a speciális helyzetét, hogy elsősorban az emberekben, az emberei kapcsolatokban és a társadalmi struktúrákban lejátszódó változások hosszú távú folyamatait modellálja.⁴ Egységes távlatba helyezi tehát azokat a jelenségeket, melyeket a pszichológia pusztán az esettanulmányok szétszórt egyediségének a tapasztalatai alapján szemlélhet.

Az irodalmi megismerési módok e sajátosságai a pszichoanalízis meghatározó alakjai számára sem volt ismeretlen. Sigmund Freud legnagyobb hatású „szöveginterpretációjában” például úgy látja, hogy az irodalmi művekben megnyilvánuló kísérteties azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mivel „tartalmilag sokkal gazdagabb a megélt kísértetiesnél, annak egészét olyan részleteiben is felöleli, ami a megélés során nem fordul elő”⁵; tehát az emberi lélek mélyén lakozó archaikus szorongásnak a beható tanulmányozása tulajdonképpen csak az irodalmi szövegek segítségével lehetséges (ezért fordult ő maga is Hoffmann *A homokemberéhez*).

Közhelyszerű – de bizonyos esetekben kifejezetten inspiráló – evidencia: minden irodalmi szövegnek van lélektani dimenziója és tudása, valamilyen formában lelki folyamatokat reprezentál, s ezért az interpretációkból szinte kiiktathatatlanok a lelki aspektusokra történő utalások. „Az irodalom és a pszichológia kölcsönös vonatkozási pontjait egyfelől az irodalmi szövegekben eredendően benne rejlő pszichológiai dimenziók, másfelől az irodalmi művek pszichológiai érdekeltsgű interpretációi adják. Az irodalmi művek magukban hordozzák pszichológiájukat, azoknak a viszonyoknak a struktúrájában, melyeket életre hívtak. A szent vagy a mitikus nyelvhasználati módokkal szemben ahol irodalmi reprezentációval találkozunk, ott történeti érdeklődést fedezhetünk fel az ember társadalmi életének természetével és problémáival kapcsolatosan, és így az egyén pszichológiájába is betekintést nyerünk, bármily sematikus vagy kezdetleges formában is.”⁶

A Jókai-szövegek befogadásában például háttérben maradt, szinte elfelejtődött ez az evidencia. Pedig a pszichológiai kontextus pusztán feltételezése az értelmező keresés gesztusát nyitja meg: így jutottam el a szuicid témához, melyet visszatérő tematikus elemek vagy önéletrajzi nyomok⁷ egyaránt inspiráltak (*Mire megvénülünk*); vagy az emberi sorsok, társas kapcsolatok látszólag életszerűtlen imitációjában rejlő szociálpszichológiai tendenciák leírásához (*Rab Ráby*). Jókai több regényében is a központi hős sorsalakulása a jungiánus alapokon leírható személyiségfejlődés, -leépülés stációit mutatja (*Az arany ember*; *Enyim, tied, övé*), míg a regényekben notóriusan visszatérő életrajzi nyomok lélektani implikációk sokaságát vonják maguk után bizonyos szövegekben (*A tengerszemű hölgy*). Persze a Jókai-életmű kapcsán is mérvadó Mérei Ferenc megállapítása, mely szerint a „pszichológiai elemzést értelmetlen lenne minden mű kapcsán elvégezni. Vannak művek, amelyek inkább a szociológiai, mások inkább a filozófiai feldolgozást, magyarázatot igénylik. A pszichológiai értelmezést őrizzük meg az olyan művek számára, amelyekben a lélektani történések elsődlegesek, amelyeket valamilyen pszichológiai átváltozás, átlényegülés jellemez.”⁸

S még egy fontos belátás, a Murray Schwartz – David Willbern szerzőpárostól: „amennyiben valamilyen módon minden irodalmi szöveg magába fogad pszichológiai elemeket, akkor az is igaz, hogy szinte mindig lélektani előfeltevések irányítják az irodalmi szövegek befogadását.”⁹ A legtágabb értelemben tehát minden kritika egyben pszichológiai kritika is, hiszen minden elmélet és interpretáció abból az emberi lélektanból meríti a szempontjait, amely teremti, megtapasztalja az irodalmat, vagy ábrázolódik benne.¹⁰

Ugyanakkor Schwartz és Willbern jogosan figyelmeztet arra, hogy egyensúlyban kell tartani az ilyen érdekeltsgű értelmezéseket: „a pszichológia és az irodal-

mi kifejezés kölcsönhatásának a feltérképezése a cél, elkerülve így az egyik vagy másik egyoldalú alárendelődését.”¹¹ Az irodalompszichológiai olvasatok létjogosultságát megkérdőjelező kritikák éppen ettől az egyensúlyvesztéstől féltették az irodalmi szövegeket és azok befogadását: lapos és didaktikus pszichologizálás, a tartalmi vagy a szerző elvű olvasás vízióját társítva az ilyen interpretációs stratégiákhoz. A pszichoanalitikus kritika két meghatározó teoretikusa, Peter Brooks és Norman N. Holland lajstromozta ezeket az ellenérzéseket. Brooks szerint a pszichológiai szempontok applikálása az irodalom tanulmányozásába elsősorban „olyan redukáló műveletek alkalmazását sejteti, amelyek nyomán a kreatív szövegek elvesztik gazdagságukat [...], így a várva várt új történet helyett a már jól ismert régieket kapjuk.” A pszichoanalitikus értelmezések gyakran megkerülik „a nehéz, de szükségszerű poétikai kérdéseket”, a pszichológia fogalmi rendszere pedig óhatatlanul bekebelezi az irodalmi szöveget, ami „az érvelés, a szöveg lezárását, nem pedig annak megnyitását” eredményezi.¹² Holland pedig az irodalmi szereplők valós emberi entitásként történő analizisében, az értelmezések túlzott szubjektivitásában, valamint az irodalmon túli tudás kritikátlan felhasználásában látja a pszichológiai érdekeltségű olvasásmód legsebezhetőbb pontjait.¹³ Igaz, a vádak lajstromozása Brooksnál a pszichoanalitikus kritika értelmező gyakorlatának a felülvizsgálatához, míg Holland esetében a szubjektív kritika olvasási modelljének a kidolgozásához vezet.

Hasonló kettőshangzat jellemzi az olvasásmód első átfogó kritikáját is: Roman Ingarden 1930-as évek végén született írása (melyet a *New Literary History* angol fordítása hozott be a szélesebb tudományos köztudatba¹⁴) formalista alapokról támadja az irodalomtudományban felbukkanó pszichologizáló tendenciákat. Tendenciózan elutasító alapirányultsága ellenére azonban többszólamú értekezésről van szó: amilyen bigottan száll szembe Ingarden a pszichologizáló irodalomtudományos kísérletekkel, legalább olyan pontosan vet számot az érvényes aspektusával is. Ingarden elsősorban az irodalmi szöveg immanens voltát félti a lélektani megközelítésekétől: „a pszichologizálás az irodalomtudományban a vizsgált anyag eredeti természetének a meghamisítását jelenti”, mivel „olyan elemek bevonásának veszélyét rejti magában, melyeket az irodalmi mű nem tartalmaz.”¹⁵ A tanulmány elutasító retorikája azonban az írás második felében jóval megengedőbbé lesz, s így – paradox módon – az irodalompszichológiai látásmód kereteinek a megalapozásában is szerepet vállal. „A pszichologizmus kizárása azonban még egyáltalán nem jelenti a pszichológia elvetését. [...] Kétségtelen ugyanis, hogy a pszichológia közeli kapcsolatban van az irodalomtudománnyal”¹⁶ – írja, majd a szöveg teremtett világában színre vitt pszichológiai jelenségek tanulmányozása tekintetében szigorú, de főbb tendenciáiban máig is irányadó szemléleti keretet állít fel: „Két dolgot kell tekintetbe venni: (1) Ebben az interpretációban az *egyetlen* forrás az adott irodalmi szöveg lehet; (2) Vizsgálódásunk nem csak a reprezentált személy tudatára irányul, hanem az interpretált szöveg valamennyi poétikai mozzanatára kiterjed és [...] készen állunk arra, hogy egyértelművé tegyük, *milyen esztétikai funkciót tölt be az értelmezett egyén a szöveg egészében és milyen tapasztalatok és feltételek összefüggésrendszerében született.*”¹⁷

Ingarden figyelmeztetése jogos: a szöveg megalkotottságára, poétikai komponenseinek az összjátékára minden lélektani érdekeltségű olvasatnak ügyelnie kell. Márcsak azért is, mert ezen a regiszteren jönnek létre, s így itt ragadhatók meg leginkább a görcső alá vett lélektani jelenségek. Bár – véleményem szerint – ezek értelmező megszólaltatásához feltétlenül szükséges a metapszichológia tudásának, fogalmi rendszerének játékba hozása. Ebben a tekintetben jómagam Norman N. Holland intencióit követem: „az irodalom és a pszichológia kapcsolata [...] pszichológiai előfeltevések alkalmazását jelenti az irodalmi problémák és írásmódok feltárásában.”¹⁸

A szerző-, a szöveg- és a befogadó-centrikus szemlélet- és olvasásmódok

A témában megnyilatkozó elméletírók szinte mindegyike az irodalompszichológia három főbb vizsgálódási területét jelöli meg: a szerző-mű, a szerző-befogadó relációkat, valamint az irodalmi szöveg lélektani viszonyait.¹⁹ Az egyes – önmagukban is szerteágazó – területek legfontosabb szemléleti vonásait és olvasási stratégiáit követem nyomon ebben a fejezetben.

(A szerző elvű olvasásmód: poétikai vonzatok) Az irodalmi szöveg létrejöttének lélektani aspektusaira irányuló vizsgálódások – már a 19. század első harmadára visszanyúló előzményektől kezdve – az irodalompszichológiai kutatások legfontosabb áramlatát jelentették.²⁰ A szöveg létrejöttében közremunkáló lelki mechanizmusok, tehát az alkotói folyamat lélektani háttere legalább olyan mértékben érdekelte a pszichológusokat, mint a szerző személyes lélektanáról a szövegek alapján levonható konzekvenciák. Az alkotáslélektani folyamatokról alkotott teóriáknak (főleg Freud és Jung belátásainak) azonban olyan vonzatai is vannak, melyek átfordíthatók az irodalmi szövegek poétikájáról zajló beszédbe, s akár az irodalmi interpretációk kiindulópontjai is lehetnek.

Sigmund Freud irodalompszichológiai vizsgálódásainak fő csapásiránya a pszichobiográfia, a művész élete és műve közötti kapcsolat értelmezése, a költői alkotótevékenység témájának volt, ám írásainak egy része közvetetten az irodalmi szövegek hatásfunktóijáról is több jelentős adalékkal szolgál. *A költő és a fantáziaműködés* című munkájának fő kérdései („honnan veszi anyagát a költő, ez a különös személyiség, – [...] és hogyan éri el, hogy ezzel úgy elragadjon, és olyan érzelmeket ébresszen bennünk, amelyekre talán nem is tartottuk magunkat képesnek?”²¹) már eleve két utat nyitnak a vizsgálódás számára: az alkotásfolyamat lélektani mechanizmusa mellett az irodalmi szövegek hatásmechanizmusa (befogadása és funkciója) is a vizsgálat tárgya lesz. A költői alkotás lélektani gyökerét a játszó gyermek fantáziavilágának felnőttkori projekciójában (vágykivetítésben, kompenzálásában, pótkielégülésében) nevezi meg Freud,²² ám a Jókai-szövegek értelmezése szempontjából egy másik eszmefuttatása lesz érdekes. Freud ugyanis – sajátos „irodalomszemléleti” látásmódjával – tulajdonképpen a románcos regény legfontosabb poétikai aspektusát írja le, majd rögtön transzformálja ezt a felfogást más poétikai modellek (a realista-lélektani regény két változatának) közegébe. Az ábrándozás és vágykivetítés bűvkörébe kerülő „elbeszélőknek a műveiben azon-

nal szemünkbe ötlük egy vonás: mindnek olyan *bőse van, aki az érdeklődés közép-pontjában áll*, akinek a számára az író minden eszközzel meg akarja nyerni a szimpátiánkat, és akit valami különös előrelátással óvni látszik. [...] Ugyanez érvényes arra is, hogy *a regény többi szereplője határozottan elkülönül jó és rossz irányban*, teljesen eltekintve a realitástól az emberi jellemek tarkaságának vonatkozásában; a hőssé vált ennek éppen a »jók« a segítői, a »rosszak« pedig az ellenségei és vetélytársai. [...] A lélektani regény a modern író azon hajlamának köszönheti különlegességét, hogy énjét önmegfigyelés útján rész-énekre tagolja, és ennek következtében *lelki életének konfliktusait több hősből személyesíti meg*. Az ábránd típusúval teljesen ellentétben látszanak állni azok a regények, amelyeket »excentrikusnak« nevezhetnénk, amelyekben *a hősként bevezetett személy igen csekély tevékeny szerepet játszik, sokkal inkább mint néző vonultatja el maga előtt mások tetteit és szenvedéseit.*²³

A hosszabban citált passzus – minden szerzőközpontúsága dacára – nemcsak Jókai sokat bíralt hiperbolikus hőseinek lélektani mozgatórugóit tárja fel, de mintául szolgálhat a magyar író románcos regényepikájában beálló finom transzformációk leírására is. Feltűnő ugyanis, hogy az egy központi szereplőre épülő regények főhősei egyre inkább visszavonódnak a kalandok sűrűjéből: Tímár és Áldor-fay élettörténeti fordulatai igaz látványosak, ám egyre inkább a passzivitás felé tartanak, míg *A lélekidomár* főhőse, Lándory már jóval kevésbé intenzív életet él. Ugyanakkor mindhárom esetben érvényes az, amit Freud a realista regény két fő komponenseként ír le: „csak a hőst jellemzik belülről”, illetve, hogy a főszereplő „lelki életének konfliktusait több hősből személyesíti meg.” S a harmadik változatra is bőven találunk példát a kései Jókai-korpuszban, főként az autobiografikus ént színre vivő regényeiben (*A tengerszemű hölgy; Öreg ember nem vén ember; Asszonyt kísér, Istent kísért*), ahol a szemlélődés és a kívülállás lesz a központi hő fő jellemzője. Bármennyire leegyszerűsítő tehát Freud teóriája, a szerző fantázia-kieléseként értelmezett regényhősök elnagyolt poétikája meglepően pontos kivonatát adja a Jókai-írásművészet alakulásának.

Jung esetében már direkt módon követhetjük nyomon, hogyan lesz a költői alkotás lélektani folyamatára rákérdező pszichológiai analízisből az irodalmi művek „pszichológiai szerkezetét” is megragadó fejtegetés. Jung szerint az irodalmi szövegek evidens lélektani üzenetek hordozói: vagy úgy, hogy közvetlenül hozzáférhetővé teszik a reprezentált lélektani folyamatokat (ezeket „pszichológiai regényeknek” nevezi), vagy úgy, hogy a megszokottól eltérő tartalmuk, formabontó jellegük olvasói „zavart, meghökkenést, elutasítást vagy undort váltanak ki”, így szinte kiprovokálják a pszichológiai értelmezést.²⁴ Freuddal ellentétben Jung már a kezdetektől tagadja, hogy az alkotó személyes pszichológiája magyarázatot adna a művére: az esztétika terrénumára, a műalkotás pszichológia szerkezetének a vizsgálatára fókuszál két meghatározó írásában, azt kutatva, hogy milyen lelki és élet-tartalmak fejeződnek ki és válnak közvetlenül hozzáférhetővé a műalkotásokban. Az irodalmi szöveg a lélek mélyéről felmerülő őskép, üzenet, s olyan információkat hordoz, melyek a mindennapi egyéni-kollektív tudat számára hozzáférhetetlenek: a kimondhatatlan irodalmi képpé, szimbólummá transzformálódik a műalkotásokban, s a szövegek mélystruktúrájában fejt ki a hatását. Az irodalmi alkotás

tehát nem közvetlen, racionális tudás hordozója, hanem valódi szimbólum, melyben az ismeretlen, másképp ki nem fejezhető „lényeg” tárulkozik fel.²⁵ „A mű kidolgozott *képet* kínál, a szó legszélesebb értelmében. Ez a kép hozzáférhető az analízis számára, ha képesek vagyunk *szimbólumként* felismerni.”²⁶ S itt jut el Jung a műalkotások hatásfunkciójának értelmezéséhez: olyan üzeneteket közvetítenek a kortársak számára, melyek a mindennapiság világában rejtve maradnak előttük, vagy éppen az uralkodó, ám egyoldalú folyamatok kompenzációjára törekszenek, aktivizálандó archetípusokat közvetítenek a befogadó elé: „A korszak éppen olyan, mint az egyének lelke: specifikus módon behatárolt tudatállapotban leledzik, ami kompenzációt igényel [...]: a mű a legmélyebb értelemben vett követség, üzenet a kortársak felé.”²⁷ Jung társadalmi küldetést, egyéni és kollektív tudatformáló szerepet tulajdonít az irodalmi műveknek.

A Jókai-regények „pszichológiai szerkezetének” a jellegadó vonásai leírhatók a jungiánus esztétika fogalmi rendszerében. A románcos regényepoétika meghatározó elemei (mitikus-archaikus utalásrendszer, képi látásmód; szereplők mint szerepkörök; empirikus világkép határainak tágítása stb.) az életmű egy részére érvényesnek mutatják a szimbolikus formákban történő lélektani reprezentáció jelenlétét, akárcsak az az archetipikus látásmód, poétikai struktúrába kódolt „pszichológiai szerkezet”, mellyel néhány kiemelkedő regényében találkozunk. A metaforikus utalásrenddel gazdagon átszőtt *Az arany emberben*, vagy az *Enyim, tied, övében* a kalandos cselekménybonyolítás, a gazdag szereplői viszonyrendszer hátterében („tudattalanjában”) a főhősök személyiségének alakulástörténetét beszéli el, a regény szinte valamennyi komponensét bevonó szimbolikus folyamatrajz formájában.

(*Szövegcentrikus megközelítések*) Az irodalompszichológiai vizsgálatok második csoportja elsősorban az irodalmi szöveg benső mechanizmusaiban igyekszik megragadni a művek lélektani szerkezetét és tudását: a strukturalista-formalista irodalomszemlélet előfeltevéseitől megkülönbözteti ugyan a pszichológia kontextusának bevonása, ám sem a szerzői lélektan aspektusaival, sem a befogadás vonzataival nem foglalkozik. Elsősorban a pszichoanalitikus kritika törekvéseit sorolhatjuk ide, ám mivel szövegolvasataimban nem alkalmazom ezt az olvasási stratégiát, egy másik modellt ismertetek ebben a kontextusban. A „szövegbe implikált lélektani mechanizmusok rendszerét” és azok értelmezését rendkívül sokoldalú és termékeny módon tárták fel Mérei Ferenc művészetpszichológiai tárgyú írásai.

Bár Mérei pszichológusként elsősorban gazdag „dokumentumgyűjteményként” fordul az irodalomhoz, mégsem eszközszerű a hozzáállása az irodalmi szövegekhez, s figyelemre méltó, szövegelemzésekkel is illusztrált olvasási javaslatokat tesz. „A pszichológiai elemzés nem meghatározott kategóriarendszer mércéjén próbálja megmérni a művet, hanem arra törekszik, hogy *nagyjából ellentmondásmentes pszichológiai történés rendszerébe foglalja a mű életterében lejátszódó eseményeket*. A cél: kifejtetni azt az emberismereti tájékozódási rendszert, amelyben az író meghatározza az alakjait; felvázolni azt a lélektani hálózatot, amelyben a hősök döntései, tettei érthetővé válnak. A lélektan mai nyelvén megfogalmazva az implikált mechanizmusok elemzése azt vizsgálja, hogy *milyen fogalomrendszerben ol-*

*vashatók le az elemzett műben a hősök motivációi, viselkedésük meghatározói.*²⁸ Mérei három megközelítési módot javasol: egyfelől szorosán vizsgálja a narrátor pszichológiai „megfigyeléseinek”, leírásainak rendszerét, illetve azokat az „epizódokat”, melyek érzékenyen modellálnak egy-egy lélektani helyzetet. Másfelől a szöveg egészében vagy egy-egy hős imitált élettörténetében megragadható pszichológiai folyamatok reprezentálására koncentrálnak, a harmadik lépésben pedig megkülönböztetett figyelmet szentel az irodalmi szövegek szociálpszichológiai regisztereinek, illetve az ezek feltárására irányuló olvasásmódnak.²⁹ Mérei érdeme, hogy rámutat azokra a szövegszervező stratégiákra, melyek az irodalomtudomány kontextusában általában háttérbe szorulnak. Jókai esetében például mind a megfigyelésekre, epizódokra ügyelő értelmezői tekintet, mind a szociálpszichológiai megközelítésmód termékenynek mutatkozik, akárcsak a szöveg egészében és a szereplői sorsalakulásokban felfedezhető lélektani folyamatrajz kibontása.

Igaz, ez utóbbi már komolyabb irodalomszemléleti aggályokat vet fel. Az irodalmi interpretációk egyik neuralgikus pontja ugyanis az irodalmi hősök alakja, s azok pszichológiája. Amennyiben ugyanis a szereplők lélektani regisztereire kérdezünk rá, radikalizálódik az a kérdés, hogy vajon milyen mértékben tulajdonítunk valós létet a hősöknek. A két ellentétes felfogás – az irodalmi hős pusztán nyelvi jelek összessége vagy élő entitásként felfogható lény³⁰ – oppozíciója nem túl termékeny az irodalmi elemzés gyakorlatában. Barthes ezért különbözteti meg a „szereplőt” és a „figurát”, az előbbinek tartva fent a „valós létezés”, a személyiség, az én illúzióját, az utóbbinak pedig a jelölők jelentésképző játékának terepnumát.³¹ Hasonló kettősségben gondolkodik Peter Brooks, aki ugyan elveti a „fiktív szereplők valódiéként felfogott tudattalanjának” vizsgálatát, ám néhány mondattal később felhívja a figyelmet arra, hogy „a pszichoanalitikus szókészletben az emberi kapcsolatok megnevezése és felismerése az olvasás feladata”,³² amely már egyfajta kompromisszumot sejtet. Magam is erre hajlok: amennyiben egy interpretációban teljesül Ingarden (és Mérei) alapvető feltétele, hogy a hősök pszichológiájának értelmezése mindig a szöveg megalkotottságának a kontextusában történik, akkor mindenképpen érdemes ügyelni a szereplők lélektani folyamataira. Nem mint pszichés tünetek példatárára, hanem mint pszichés történések teremtett hordozóira.

(Befogadás elvű olvasásmód) A befogadás-centrikus megközelítés nem az olvasás folyamatának pszichés mechanizmusait, hatásait vizsgálja: a recepcióesztétikához nyíltan csatlakozó elméletek elsősorban a pszichológiai érdekeltségű olvasásmódok megalapozására törekszenek. Három modellre térek ki részletesebben: az analitikus pszichológia hermeneutikai olvasásmódjára, a mélyhermeneutika analízisére, valamint a szubjektív kritika regisztereire. Mindhárom közös irányultsága, hogy az irodalmi művekbe kódolt (vagy az olvasás során életre kelt) tudattalan tartalmakhoz hozzáférjenek és az értelmező diskurzus terébe hozzák azokat.

A jungiánus terapeuta, Marie-Louise von Franz szerint az irodalmi művek pszichológiai megközelítése és leírása lényegében egy speciális hermeneutikai aktus, melynek egyedi feladata és tétje van: a kollektív tudattalan által életre hívott irodalmi képek, az „archetipális váz” értelmező feltárása,³³ amely a kompenzáló-gyógyító aktus kritikai kiterjesztését, láthatóvá tételét eredményezi: „Amit a pszichológ-

gus tesz, az valamiféle hermeneutikai aktus, amely lehet mély vagy felszínes, irányulhat a lényegre vagy elhaladhat mellette. Ha a megértés jó, az segíteni fogja a műalkotást abban, hogy üzenetet közvetítsen az emberek felé, s így tapintatosan a háttérben maradva bár, de a pszichológiai elemzés hozzájárul a mű gyógyító hatásához.³⁴ A pszichológiai értelmezés önálló hermeneutikai teljesítménye tehát képes megnyitni azokat a szimbolikus, képi jellegű jelentésrétegeket,³⁵ ahol ez az üzenet kódolható, a terapeutikus hatás hozzáférhető. Az olvasásmód kiindulópontja a jungi álomelemzés, valamint a pszichoanalitikus terápia modellje. Az álomfejtés vagy az analízis során a terapeuta először asszociációkat kér a betegtől, majd az emberiség asszociációit teszi hozzá, kibontja az álomhoz kapcsolódó mitológiai és vallásos asszociációkat. Az amplifikáció módszere már a műalkotás létrejöttében is fontos szerepet játszott, ezért az interpretáció hermeneutikai műveletébe is bevonható. A szövegolvasás során előhívott asszociációkat, majd ezek kiterjesztését követi a harmadik lépés, amelyben a szöveg interpretálja a kiteljesedett anyagot – pszichológiai terminológiát alkalmazva – értelmezői teljesítménybe fordítja át. Az értelmezés műveleteihez társulhat a rádöbbenés-felismerés revelációja, katarzisa is.³⁶

Sok szempontból analóg Franz koncepciójával Alfred Lorenzer és Achim Würker „mélyhermeneutikai” elgondolása,³⁷ akik az irodalmi kommunikációt alapvetően a képi megértés processzusaként gondolják el: úgy vélik, hogy a művészetek dolga, tehát az irodalomé is, hogy a tudattalan valóságtárgyakat és élményvárakozásokat érzéki-közvetlen szimbólumokba vigye át, s ezáltal az életre vonatkozó új elképzeléseket bocsásson vitára, s egyúttal meg is szüntessen megkövesedett életterveket.³⁸

A szövegek képi szimbolizációja egyfajta „tudattalan élettervet” visz színre az irodalmi szövegekben, melyek felfejtése a mélyhermeneutikai olvasás elsődleges célja: „Arra irányítjuk a figyelmünket, hogy az irodalom mélyhermeneutikai interpretációjának a gyökere nem csak az elfojtás által formált tudattalanon alapszik; nem csak az egyéni konfliktusok szimbolizációja az elsődleges szándéka. Figyelmünket az egyéni élettervek feltárására irányítjuk, mely nem tudatos, inkább az interakciók közösségileg jelentős származéka, mely mindeztidáig nem kapott megfelelő nyelvi formulát. [...] A tudattalan életterv feltárása az érzéki szimbolizáció értelmezésén alapszik.”³⁹ A befogadásba beleoldódó olvasó olyan élethelyzetekkel szembesül, melyekkel a hétköznapi élet során nem találkozik, de az irodalmi szöveg teremtett világai elevenné tesznek a számára. S itt lép be a tudattalan interakcióinak mechanizmusa: „miközben a befogadó a képi megértés során asszociációkat fűz a szöveghez, egyben a saját tudattalanjához, mint fogékony érzékszervhez kell fordulnia”,⁴⁰ tehát tudattalan megérzéseit is bevonja az értelmezésbe.

A tudattalan tartalmak egymásnak feszülése a képi megértés során ingerültséget (irritation) hoz létre a befogadóban,⁴¹ mely a hermeneutikai aktivitás egyik fő mozgatórugója lesz: „Az a törekvés, hogy feloldja ezeket a konfliktusokat, feszültséget és bizonytalanságot idéz elő a befogadóban, amely folyamatosan irritálja őt. Ezért az értelmezés következő lépése azon képek, jelenetek, hatások struktúrájának értelmező egyberendezése lesz, melyek az irritációt kiváltják: mindez kiterjed azoknak az elemeknek a vizsgálatára is, melyeknek korábban kevesebb jelentőséget tulajdonított.”⁴² Az irritáció felszámolása aztán elvezet a szöveg manifest értel-

mének a feltárulkozáshoz, s utolsó lépésként a mindennapi életgyakorlatba történő átfordításhoz.⁴³

S itt érkezünk el a befogadás-centrikus olvasás harmadik modelljéhez, a leginkább Norman N. Holland munkásságával fémjelzett „szubjektív kritika” terrénumához. Olvasáselméletének antropológiai fókuszpontját Heinz Lichtenstein egyik munkájában⁴⁴ találta meg Holland. Lichtenstein az én folytonos változásának és azonosságának a dilemmáját az identitás-téma fogalmának a bevezetésével igyekezett áthidalni. Eszerint a választások sokaságában, melyre egy személyiség élete akár sorsdöntő, akár hétköznapi aspektusaiban kényszerül, megfigyelhető egy sajátos stílus, visszatérő elem, amely mindegyik döntési szituációban jelen van, s a személyiség „kontinuitás-magját” képezi. „Egy másik embert megérthetünk úgy, mint egy folyamatos azonosságot a változásban, a változást magát pedig csak úgy érthetjük meg, mint ami eleve feltételezi az azonosságot, amely alapjául szolgál. Felfoghatjuk úgy is egymást mint zenét, halljuk magunkat, ahogy eljártsszuk életünket, mint egy dallam variációit, egy identitás-témáét, amely, egyszerűen szólva, nem más, mint legbelső lényegünk.”⁴⁵ Holland szerint az identitás-téma adja minden befogadás és értelmezés szubjektív magját: „Beszélhetünk egy másik személyről, éppúgy mint egy versről, teljes szigorral, megtartva annak egyedi jellegét: feltéve, ha nem felejttem el, hogy Én vagyok az, aki beszél. Nem csak észlelünk, de észleljük magunkat, mint észlelőket: identitás témáink térnek vissza értelmezéseinkben.”⁴⁶ Ez a felfogás egyfelől felerősíti az önismeret hermeneutikai aspektusát: az irodalmi művek megértésekor önmagunkat szimbolizáljuk, végső soron pedig újrateremtjük önmagunkat. Másfelől választ ad arra a nyitott kérdésre, hogy a befogadók és hivatásos kritikusok miért értelmezik gyakorta radikálisan különbözőképpen ugyanazt a szöveget vagy szövegrészt.⁴⁷

Holland felfogásában ahogyan az én elveszti a határait a szerelem és a misztikus élmények hatására, ugyanúgy mélyülünk el egy irodalmi alkotásban.⁴⁸ A feloldódásnak és a nyers fantáziáink transzformációjának azonban kétségkívül vannak határai: Holland is hangsúlyozza, hogy még a szubjektív olvasat belső mozgatórugóra ügyelő olvasat sem mellőzheti a szakszerűség alapvető kritériumait, sőt, ez a két aspektus gyakorta el sem választható egymástól. Az irodalmi szöveghez fűződő viszony magába foglalja a befogadó érzelmeit (hiszen minden észlelés a saját identitás függvénye is), de az értelmező irodalomtudományos felkészültségéből, készségeiből fakadó jellegzetességeket is. Az értelmezés egyik érdekes reflexív mozzanata lehet annak megfigyelése, hogyan kapcsolódnak össze a kritikai hipotézisek választásai a személyes élmény lüktetésével.⁴⁹ Ez az interpretációs modell nem csak azt mutatja meg, amit a kritikus mond, „hanem azt is, hogy miért éppen én lettem az, aki mondja”.⁵⁰ Holland úgy véli, hogy az intimitás megkockáztatása egyben a kritika médium szerepét is felerősíti, hiszen az értelmezés mögött meghúzódó önértelmezési minták az olvasó számára is eligazodási pontokat nyújtanak: a „legjobb interpretátorok önmaguk ismeretéről ugyanúgy fognak beszélni, mint az irodalom ismeretéről.”⁵¹ Holland felfogása bátorságra buzdíthat az interpretációkban a túlzott szakmai elvárásokból adódó reflexiók fékekkel szemben, noha gyakorlati alkalmazása azért némi kételyt is ébreszthet bennünk.

Történetiség és terápia

A pszichológiai érdekeltségű olvasás egyik – eddig még nem érintett – neuralgikus pontja az értelmező és az értelmezett szöveg történetiségének a relációja. Mennyire lehet érvényes és autentikus olvasást adni olyan metapszichológiai apparátussal, amely az elemzett szövegtől egészen más történeti beágyazottságban, kulturális kontextusban született? A jelenségre – közvetetten – Moghaddam is ráirányítja a figyelmet, aki egy irodalomszociológiai felmérés eredményét összegezte: „Ez a több időszakot és kulturális-társadalmi formációt vizsgáló felmérés a befogadás érzelmi tapasztalatainak meglepő fordulatait tárta fel, és újfent ráirányította a figyelmet a történelmi kontextus jelentőségére a személyes tapasztalat létrejöttében. [...] Nem árt óvatosnak lenni tehát, amikor az irodalmat, mint »tények« forrását vesszük górcső alá. Pontosán miben is állnak ezek az »adatok«?”⁵²

Jogos észrevétel, s a dilemmát érvényesnek tartom saját kutatásaimra is, hiszen módszertani problémákat vet fel olyan teóriák mozgatása, melyek akár évszázados távolságban születtek a Jókai-szövegkorpusztól; míg a pszichoanalitikus teóriák, az orvosi praxis közelsége inkább az egyidejű egyidejűtlenségek jelenségével szembesít. A pszichoanalitikus iskola részben ezt a szempontot semlegesíti azzal, hogy irodalomtudományos terminus technikusokat farag a freudi elmélet alaptéziseiből. A dilemma valójában kettős: a pszichoanalitikus metapszichológia alakulása mutatja, hogy az értelmező metaforák, antropológiai utalások elmozdulása, változása az emberi pszichében beálló történeti eltéréseket követik. A Freud korában meghatározó hisztéria és neurózis később háttérbe szorul: Heinz Kohut szelf-pszichológiája vagy Eric Berne tranzakció-analízise, játszma-teóriája a történeti korszakban beálló változásokra reagál érzékenyen, mind az orvosi gyakorlat, mind az elméleti reflexiók területén. Ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy az emberi pszichének (egyéni és közösségi aspektusaiban egyaránt) történetiséget áthidaló, állandó mechanizmusai is vannak. Ide sorolhatjuk az identitás-téma fentebb idézett belátásait, vagy Kohut elképzelését a szelf-magról.⁵³ Nemcsak a kollektív tudattalan tendenciái képviselnek viszonylagos állandóságot, hanem bizonyos, pszichés meghatározottságú jelenségek modellszerű aspektusai is. Moghaddam is hasonlóan érvel, bár a klasszikus remekművek idő felettségének a felvetése nem feltétlenül meggyőző érv: „Valójában, a legfontosabb ok, amiért kitüntetett figyelemben részesítjük a *Hamletet*, a *Bűn és bűnböndést* és más jelentős irodalmi alkotást, amiért ezek a művek időtlenek, pontosan az, hogy az emberi viselkedés meghatározó általános mintázatait hozzák a napvilágra. Vagyis, nagyon leegyszerűsítő volna úgy beállítani ezeket a szövegeket, melyeknek eredendően lokális, egyedi vonatkozásai vannak.”⁵⁴

Újfent saját értelmezéseimre tudok hivatkozni: ha végigfutunk például az öngyilkossággal kapcsolatos nézetek kultúrtörténetén, azt tapasztaljuk, hogy nagyon hasonló mintázatok mentén közelítenek különböző korszakok bölcselői a kérdéskörhöz. S van egy paradox pont, melybe szinte minden eszmefuttatás belefut: ez pedig a jelenség megítélésének ambivalenciája. „Semmi jobbat nem alkotott az örök törvény annál, mint hogy egyetlen bejáratot adott az élethez, de számtalan kijáratot. [...] Ha tetszik: élj. Nem tetszik: szabadságodban áll oda visszatérni, ahonnan jöttél.” „A leginkább önkéntes halál a legszebb. Az élet mások akaratától függ;

a halál a mienktől.”⁵⁵ – írja Seneca és Montaigne, majd ugyanők és ugyanott írják ezt is: „Eljön, ami megöl; várd ki. Minek előznéd meg?” „Az összes kellemetlenség sem éri meg, hogy meg akarjunk halni elkerülésük érdekében.”⁵⁶ Mindez persze még nem igazolja a szuicid lelki készütségek történeti állandóságát, sőt, a jelenséget először a tudományos vizsgálódás kontextusába emelő szociológiai munkák éppen az öngyilkosság társadalmi meghatározottságának lényeges aspektusaira fókuszáltak.⁵⁷ Ugyanakkor a *Mire megvénülünk* egyik kulcsfontosságú narrátori eszmefuttatása („Mert rettenetes hagyomány az önkéz ontotta vér! Befecskendi az a fiakat és a testvéreket. Ama gúnyos kísértő, aki az apa kezét vezette az éles késsel önszive felé, ott áll leskelődve örökké az utódok háta mögött; szüntelen suttogja nekik: »Apád öngyilkos volt, testvéred maga kereste fel a halált; a te fejedet is rajta az ítélet, akárhová futsz előle, meg nem menekülsz, gyilkosodat magaddal hordozod saját jobb kezeden!»”) nemcsak tökéletesen rárimel Eric Berne *Sorskönyv* koncepciójára, de a regény történetvezetése és két főszereplőjének sorsalakulása is modellszerűen visszaigazolja azt. S egy másik példa: a szociálpszichológiai kontextusban is olvasható *Rab Ráby*. Olvasása közben mindvégig az volt az érzésem, hogy ez az irányregényként olvasott (s így korhoz kötött) szöveg közel sem csak reprezentált világa elmaradott társadalmi formációját állítja kritikai távlatba, hanem a vágyott alternatívaként megjelenő demokratikus intézményrendszert, sőt, annak modernkori, mai napig működő változatait is. Szintén termékenynek találtam az erősen pszichológizáló traumaelméletek bevonását a *Forradalmi- és csataképek* olvasásába, hiszen a novellaciklus – teremtett világának életszerű szituációiban vagy retorikai alakzatainak szimbolizációjában – a jelenség rengeteg aspektusát mutatta fel: a traumanarratívával létrehozott párbeszéd pedig az amúgy nehezen megnyíló Jókai-szöveg több tendenciáját is elbeszélhetővé tette.

Irodalom és pszichológia találkozásánál, minden pszichológiai érdekeltsgű interpretáció esetében óhatatlanul felvetődik a kérdés: mennyiben beszélhetünk (beszélhetünk-e egyáltalán) az irodalmi szövegek „terapikus”, tudatformáló, életvezetést befolyásoló hatásáról?⁵⁸ A jelenség tudományos alapokon kevésbé visszaellenőrizhető, ám egy mozzanatot döntőnek tartok ebben az összefüggésben: mégpedig a felismerés vagy ráismerés revelációját az irodalmi befogadásban. Amennyiben egy irodalmi szöveg látóterébe enged pszichés problémákat, akkor lehetőséget ad olvasóinak az elmélyültebb, tudatosabb önszemléletre. Ugyanakkor közel sem szükséges, hogy az irodalmi mű átfogó modelljét adja egy lélektani szempontból meghatározott élethelyzetnek: elegendő a ráutalás vagy az analógia is. Mérei Ferenc a „felszólító jelleg”, míg Norman N. Holland a „visszajelzés” fogalmával írta le ennek a hatástényezőnek a dinamizmusát. „Számos esetben a szerepkonstelláció megragadásához valószínűleg elegendő néhány hasonlósági vonás saját életem különböző helyzetei és néhány olyan ábrázolt helyzet között, amelyben a személy megfordult. E hasonlóság elegendő ahhoz, hogy saját emocionális feszültségemet [...] átvigym az irodalmi alakra, s így életre keltsem. [...] A dolgoknak és a tulajdonságoknak ezt a pszichikus mezőben érvényes vonzó és taszító, segítő vagy korlátozó tulajdonságát nevezi Lewin felszólító jellegnek (valenciának).”⁵⁹ Holland szerint pedig az irodalmi alkotások olyan „potenciális helyet” teremtenek, melynek köztességében, átmenetiségében az olvasó egyfelől állandóan oszcillálhat kint és

bent, múlt és jövő, belső én és szociális én állapotai között, másfelől folytonos visszajelzéseket kap saját életére, mentális helyzetére vonatkozóan.⁶⁰

S van még egy meghatározó aspektusa az irodalmi befogadásnak, mely a „terápiás hatást” feltételezi. Hasonlóan a pszichoanalitikus orvoslás módszeréhez, az irodalmi szöveg is egy hosszan tartó változási folyamatot indíthat el az olvasóban. Walter Schönau például így összegzi Freud „korszakalkotó felfedezését”: „az ember csak akkor értheti meg a belső világot, ha megpróbálja megváltoztatni, ha a fájdalom nyomását gyógykezeléssel kíséri meg csillapítani”.⁶¹ Minden valódi változás hosszan tartó folyamatot eredményez: a terméketlen gondolati, életvezetésbeli bevésődések felülírása tudatos reflexiót és kitarást igényel. Az irodalmi szövegek jelentéstulajdonítása lezárhatatlan folyamat: ezt a hermeneutikai igazságot kiegészíthetjük azzal, hogy az irodalmi szövegek valós hatása felmérhetetlen jelenség. S ha van egyáltalán lényegi befolyása a mindennapi életfolyamatokra, akkor az mindenképpen az, hogy hosszú távon nyújthat segítséget az emberben zajló változás elérésében, a lelki terhek letételében, vagy bizonyos lelki energiák felszabadításában.

JEGYZETEK

1. „Még pontosabban, mind a pszichológia, mind az irodalom legfontosabb céljai között van az ember nyilvános viselkedésének és mentális életének minél jobb megértése.” Fathali M. Moghaddam: *From 'Psychology in Literature' to 'Psychology is Literature'*, *Theory & Psychology*, 2004/4, 505.
2. Vö. Mérei Ferenc: „...vett a füvektől édes illatot”: *Művészetpszichológia*, Bp., Múzsák, 54–59.
3. Moghaddam, i. m., 508–509. Vö. Mérei, i. m., 70.
4. Lásd Moghaddam, i. m., 509.
5. Sigmund Freud: *A kísérteties*, ford. Bókay Antal, Erős Ferenc = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Bp., Filum, 1998, 79.
6. Murray M. Schwartz, David Willbern: *Literature and Psychology = Interrelations of Literature*, New York, 1982, 205.
7. Lásd az *Utazás egy sírdomb körül* című útinaplójának *Képek és fák* című fejezetét. Jókai Mór: *Utazás egy sírdomb körül*, Bp., Unikornis, 1995, 153–162.
8. Mérei, i. m., 68.
9. Schwartz, Willbern, i. m., 205.
10. Lásd Norman N. Holland: *Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology*, New York–Oxford, Oxford UP, 1990, 29.
11. Schwartz, Willbern, i. m., 206.
12. Peter Brooks: *A pszichoanalitikus kritika eszméje*, ford. Szamosi Gertrúd = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i. m., 42, 43, 45.
13. Norman N. Holland: *Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa*, ford. Erős Ferenc = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i. m., 333–334.
14. Roman Ingarden: *Psychologism and Psychology in Literary Scholarship*, *New Literary History*, 1974/2, 213–223.
15. Uo., 216, 220.
16. Uo., 219.
17. Uo., 221, 222, 223. (kiemelések az eredetiben)
18. Holland, *Psychoanalytic...*, i. m., 29.
19. Vö. Pléh Csaba: *Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom*, http://www.villanyspenot.hu/apex/?p=101:201:0::NO::P201_SZOV_KOD:12325
20. Lásd M. H. Abrams: *Psychological and Psychoanalytic Criticism* = M. H. A., *A Glossary of Literary Terms*, Boston, Heinle & Heinle, 1999, 248.
21. Sigmund Freud: *A költő és a fantáziaműködés*, ford. Szilágyi Lilla = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i. m., 59.

22. Uo., 60.
23. Uo., 62–63. (kiemelés tőlem)
24. Lásd Carl G. Jung: *Pszichológia és költészet*, ford. dr. Szalai István = C. G. J., *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*, Bp., Scolar, 2003, 84–88.
25. „A szimbólum nem más, mint utalás és lehetőség a korunk adta felfogási képességeken túl lévő magasabb értelem elérésére.” Carl G. Jung: *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás kapcsolatairól*, ford. dr. Szalai István = *A szellem jelensége...*, i. m., 68, 74.
26. Uo., 77. (kiemelés az eredetiben)
27. Jung, *Pszichológia és...*, i. m., 95, 94.
28. Mérei, i. m., 82. (kiemelés tőlem)
29. Lásd Uo., 56–70, 117–144, 145.
30. Lásd Peter Lamarque: *How to Create a Fictional Character* = P. L., *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford–New York, Oxford UP, 2010, 188–189.
31. Lásd Roland Barthes: *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 93–94, 239.
32. Brooks, i. m., 43;
33. „Ezekben az esetekben a mű természete kettős lesz: a felszínen egy pszichológiailag teljesen világos dráma zajlik, amely az emberi szenvedélyek bemutatója, míg ez alatt egy archetipális váz található, mely a lélek mélyrétegeibe nyúlik, s ezt a dimenziót örökkévaló, misztikus hatalmak vezérelik.” Marie-Louise von Franz: *Az analitikus pszichológia és az irodalomkritika*, ford. Tényi Tamás = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i. m., 155.
34. Uo., 155–156.
35. „Minél inkább a tudattalan befolyása alatt születik meg a mű, formája annál inkább válik álomszerűvé, s ez konkrétan szimbolikus képi jelleget jelent.” Uo., 154.
36. Lásd Uo., 157.
37. Alfred Lorenzer, Achim Würker: *Depth-Hermeneutical Interpretation of Literature = Comprehension of Literary Discourse*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1989, 56–73.
38. Vö. Walter Schönau: *Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai*, ford. Sári László = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i. m., 38.
39. Lorenzer, Würker, i. m., 61.
40. Uo., 67. „A képi megértés specifikussága egyértelművé teszi, hogy a tudattalan az irodalmi szövegekben nem ragadható meg egyetlen értelmezői lépésben: a megértés egy kiterjesztett és összetett folyamat.” Uo., 68.
41. „Az »érzelmi feszültség« egy állandósuló és egyre intenzívebb bizonytalanságot jelöl az olvasásban, melyet különböző ellentmondások eredményeznek: konfliktus jön létre az olvasó mindennapi életében érvényesnek tartott premisszái és a szöveg által életre keltett világ jelenetei között; vagy harc jön létre a teremtett hősök cselekedete és a szöveg manifeszt tartalmainak értelmezése között.” Uo., 68–69.
42. Uo., 69.
43. Lásd Uo., 71.
44. Heinz Lichtenstein: *The Dilemma of Human Identity*, New York, Jason Aronson, 1977.
45. Holland, *Az irodalmi...*, i. m., 339. Vö. Holland, *Psychoanalytic...*, 69–71;
46. Holland, *Az irodalmi...*, i. m., 339.
47. Uo.
48. Norman N. Holland: *Egység, Identitás, Szöveg, Én*, ford. Török Attila = *Testes Könyv I.*, Szeged, Ictus, 1996, 294.
49. „Valójában a szakértelem, a hozzá fűzött érzelmek, és az, amire a szakértelmet használjuk [...] mindig átellenkesíti egymást.” Holland, *Az irodalmi...*, i. m., 339.
50. Uo., 340.
51. Uo., 341.
52. Moghaddam, i. m., 508.
53. Lásd Heinz Kohut, *A szelf helyreállítása*, ford. Balázs-Piri Tamás, Bp., Animula, 2006, 24, 111.
54. Uo., 515.
55. Seneca, *Erkölcsei levelek*, ford. Kurucz Ágnes, Bratislava, Madách, 1975, 181; Montaigne, *Egy Keosz-szigeti szokás*, ford. Csordás Gábor = *Esszék*, Második könyv, Pécs, Jelenkor, 2002, 28.
56. Seneca, i. m., 179; Montaigne, i. m., 33,

57. Lásd Émile Durkheim, *Az öngyilkosság* (1897), ford. Józsa Péter, Bp., Osiris, 2003.

58. „Ezzel összefüggésben merül fel az a kérdés, hogy a kreatív alkotás hogyan járul hozzá a pszichikus egyensúly fenntartásához.” Hartmut Kraft: *Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába*, ford. Mohácsi János = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i. m., 27.; „A pszichológiai elemzés hozzájárul a mű gyógyító hatásához.” von Franz, i. m., 156.

59. Mérei, i. m., 123, 126.

60. Lásd Holland, *Psychoanalytic...*, i. m., 71–72.

61. Schönau, i. m., 38.

DOBOS ISTVÁN

Elképzelt nyelvi világok – Szólás és mondás által lesz a regény

ESTERHÁZY PÉTER: EGYSZERŰ TÖRTÉNET VESSZŐ SZÁZ OLDAL
– A KARDOZÓS VÁLTOZAT –

A jelentős alkotást téveszthetetlenül megkülönböztető hang megszólal az *Egyszerű történetben*, amely jóllehet, több tekintetben hasonlít a korábbi regényekre, amennyiben önértelmező mű, kitüntetett szerepet játszik benne a szövegközöttség, a nézőpontok, beszédszólamok megsokszorozása, az önéletrajzi fikció és az én nyelvi megalkotottságának gondolata, ugyanakkor nemcsak újratárgyalja, de számos vonatkozásban átértelmezi s kibővíti az életműben felvetett művészi kérdéseket. A nyelv világáról, emlékezet és képzelet kölcsönhatásáról, a közelálló idegen és az elfelejtett saját megértéséről, a családi emlékezetéről és a személyes múlt megalkotásáról az *Egyszerű történet* olyan távlatokat nyit meg, amelyekkel megváltozott összefüggésrendbe helyezi eddigi ismereteinket. Esterházy regénye valódi kihívás elé állítja az értelmezőt, s a megszokottól eltérő kérdések kidolgozására sarkallja.

Mit jelent az elképzelt nyelvi valóság? Miféle valóság előzi meg a mondatot, ha a nyelv szükségképpen világot teremt a regényben? Létezik-e valósághiányos kifejezés? Ha nyelv által, szólásból lesz a regény valósága, hogyan viszonyul egymáshoz beszéd és írás? A szó lélegzetből keletkezik és leírva ölt testet? A lélekbe írt hang lejegyezve látható alakot nyer? „Nincsen gyémántom, rálehelek az üvegre, és az ujjaimmal írom a nyirkos homályba: örülni. Folyton eltűnik, befutja a hideg. És akkor újra: amíg tudok lélegezni, és van meleg odabent, addig ez is van.” (18.) Az üvegre lehelés után kézzel írott szó a nyelv esendőségének a szemléletes hasonlata: valami létrejön, s azonnál eltűnik: a nyelv vonatkoztat, de az utalást egyszersmind vissza is vonja. A nyelv tünékeny, akár az üvegen elhomályosuló, majd rálehelve újra láthatóvá váló írás. E kép az irodalomra kiterjesztve azt sugalmazza, hogy újra meg újra életet kell lehelni az írásba. A paródia ezt a célt szolgálja. A nyelv megújításának másik záloga a szólások keletkezésében rejlik.

A *Bevezetés a szépirodalomba* az elbeszélő műfajok gazdag tárházaként is fel-fogható, a *Harmonia Caelestis* az önéletrajzi fikció különböző válfajai mellett magában foglalja a családrégény, a történeti regény, a mese, a legenda, a genealógia, a vicc, az anekdota, a rövidtörténet és számos kisforma újraírt változatát. Az *Egyszerű történet* szólások és közmondások *élő gyűjteményének* tekinthető, amennyiben nemcsak feleleveníti a magyar nyelv és kultúra rendkívül értékes emlékeit, de továbbírja a szóbeliségben gyökerező műfajt. Az író becsvágya, hogy az „egyszerű történetet” még tömörebbre fogja, s ezt kiváltképp szólással és közmondással lehet, hiszen ez utóbbi egy egész történet tanulságát sűríti egyetlen mondatba.

Cím és szöveg, amint kölcsönösen értelmezik egymást

Miért kap hangot az írásjel a könyv címében? Az *Esti* elbeszélője már élt a vessző ironikus megnevezésével: „A mélyből, Uram, hozzád kiáltok. Ekkor megszólalt az Úr (elég ritka eset!): Jaj, vessző, mily sekély a mélység, új sor, és mily mély a sekélység.” Az *Egyszerű történet vessző száz oldal* címében a *hiányzó* írásjel (,) helyén annak neve áll. A távollévőt helyettesítő jel eszméje az európai gondolkodás metafizikai hagyományának felel meg, s erre játszik rá a regény: egyik alaptörténete az elvesztett apa mérhetetlen hiányáról szól, a másik a mindenható Atya jelenléte utáni vágyról. Esterházy új regénye az *Estire* emlékezve azt az értelmezési lehetőséget is nyitva tartja, mely szerint az írásjel hangot ad, megszólal, a betű hanggá változik, mondhatni, az anyag szellemmé lesz. A hangzó jel az írás színrevitelével a keletkező szöveg képződményé változására is utal. Mennyire figyelmes az olvasó, amikor egy szöveg fölé hajol, érzékeli-e a vesszőt, amikor belső hallással tagolja? Sok minden kibomlik ebből a játékból az értelmező tevékenységére nézvést. A „jelentés” szó többértelműségének futó elemzése láthatóvá teheti, hogy a regény mennyire összetett olvasásmódot igényel. A „jelentés” az elbeszélő történet összefüggésében lehet a besúgó tevékenység írástermékének a neve, de ez utóbbira vonatkoztatva a szó jelölheti a tárgyiasult jelentés keletkezéséről szóló regényben az éppen olvasottak értelmét is, s általában azt a létezőt, amelynek a megragadására a világhoz fűződő megértésközpontú viszonyulásunk irányul.

A jelet feloldó név használata a regény címében olyan művet vetít előre, melyhez jelmagyarázat szükséges. Ezt a szerepet tölti be a főszöveghez fűzött lapalji lábjegyzet, mely az értekező irodalomban hagyományosan a helyes magyarázat szolgálatában áll. A hangzó írásjel ugyancsak a félreértés elkerülésére hivatott. Az írott szöveg felolvasásáról hangfelvételt készítő azért szólaltatja meg az írásjeleket is, mert a lejegyző csakis a hallottakat rögzíti. Ennek a műveletnek a tévesztés szinte elválaszthatatlan kísérője. Az ismeretlen hangzást ugyanis közeli értelemmel ruházza fel a beszéd lejegyzője. („»kantiánus«> Kant János* - *Fésületlen dolgozatból vett példa.”) A regény címében a hangzó írásjel a mű önértelmezéseként a félreolvasás kiküszöbölhetetlenségét sugalmazza.

Az elbeszélő műfajok szakirodalmában kissé jártas olvasó önkéntelenül a nevezetes „egyszerű formák” fogalmával is összekapcsolja a könyv címét, s ellentmondást érzékel a száz oldalra rúgó terjedelem, valamint a rövid elbeszélés gyűjtőneve között. André Jolles immár klasszikusnak számító alaktanja szerint a legenda, a

monda, a mítosz, a rejtvény, a mondás, az eset, a nevezetes esemény, a mese, a vicc sorolható az egyszerű formák körébe, melyeknek Esterházy könyve valóságos tárházát nyújtja. (André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle [Saale], 1930.) A legrövidebb fejezet egyetlen kérdő mondat, „Macska, hallasz?” (240.), ennél valamivel hosszabb s lábjegyzettel ellátott az [ötvenkilencedik oldal]: „Uram, mért kellene szavak az imádkozáshoz?*-* »Ezen már én is sokat tépelődtem.« – E.P.” (139.) A regény legterjedelmesebb fejezete [kilencedik oldal] mindössze hét lapnyi. (25–31.)

Minden szólás által lesz a regényben: „ahogy a nézőpontom az idők során változott, hol bércre tettem a látcsövem, hol a magyar nagy lapály mélyére, hol pedig egy alabástrom női váll gyöngéd, csöndes gödröcskéjébe, így azután a család is változott, amelyről éppen szóltam.” (5.) Az *Egyszerű történet* elbeszélője a szó igézetében él, a szólások pedig képes kifejezésekben bővelkednek, ezért is rajong értük. A szólás felelevenítése és újraírása felszabadítja a regényíró képzelőeréjét, amelyre támaszkodnia kell a régi magyar világ megteremtésében. A regény alcíme, – *a kardozós változat* –, arra utalhat, hogy a szerző kész kiállni – Kard, ki kard! – az írás próbáját. Régi és új szólásokból kell világot alkotnia, melynek lényege éppen az, hogy nem kész. Az éppen íródó regény így csak az egyik változatát képviseli az elvben lezárhatatlan sorozatnak, ezért a kísérlet eleve folytatásra ítélt, változatlanul azonban semmi sem ismételhető, s e szabály alól a közkinccsé vált szólások és közmondások sem kivételek. (Ld.: „Kerülgeti, mint macska a meleg egeret.” (133.) Másfelől a hideg üvegen megjelenő hókristály „adta az ötletet a lábjegyzetek, íme, csillagozására. Fönt, lent, Ég, Pokol, csillag, láb. De ne essünk túlzásba. Édesem. – E.P.” (18.)

Az *Egyszerű történet* még a számok tekintetében is többértelmű. A könyv lapjain felül sorszámokkal jelölt oldalak a regény fejezetcímeinek tekinthetők, s nem egyeznek meg a tényleges, alsó lapszámokkal. A számoknak jelképes értelmet tulajdonító európai irodalomban a száz az egységet, a teljességet, a teremtés tökéletes rendjét jelenti hagyományosan. (Ld. pl. Dante: *Isteni Színháték*, Boccaccio: *De-kameron*, feltételezhetően Balassi kötetkompozíciója.) Esterházy regénye ellenáll az egyszerű megfeleltetésből nyert jelentésnek.

A világ számszerűsíthető törvényszerűségeiben nem hihet a regény narrátora, s jegyzetírója sem, hiszen a könyv egymást követő lapjainak a sorrendje is bizonytalan, a mű teremtett világának a berendezkedését pedig jelképesen sem határozza meg alá-fölrendeltségi viszony. Jóllehet a matematikában jártas történetmondó tétova kísérleteket tesz, hogy absztrakt szerkezetek, halmazelméletek, diszkrét összefüggések megnyilvánulásaként értelmezze a regényvilágot, de az elbeszélésből kibontakozó rend távolról sem ésszerű, s nem engedelmessé válik a számok törvényének. A következtetlenség nem hiba, mert az elbeszélte világban a logika nem számít érvényes rendezőelvnek. A számok jelképes értelmezési lehetőségéhez kapcsolódik, hogy az *Egyszerű történet* felidézi a *Harmonia Caelestis*-t, a regénnyel azonos című zenemű ugyanis összhangzatának alapvetően matematikai jellegéről ismert. A zeneszerző szándéka szerint a hangok, hangközök és a szerkezet arányai egyaránt számviszonyok összefüggéseivel írhatók le. Az *Egyszerű történet* tér- és időviszonyai ezzel szemben nehezen áttekinthetőek, a sorszámozott oldalak kö-

zött nem állítható fel rangsorolható összefüggés, a lapszámok növekedésével arányosan nem csökken a nyitott értelemlehetőségek száma. (Tomá Sedlá ek, akit a Yale Egyetem folyóirata nemrég a világ öt letehetségesebb közgazdásza közé sorolt, olyan könyvet írt a közgazdaságtanról (*Economics of Good and Evil: The Quest for Economic Meaning from Gilgamesh to Wall Street*), amelyben nem szerepel egyetlen szám sem, s a cseh kiadásban még az oldalszámozás is fordított, 420-szal kezdődik és úgy halad csökkenő sorrendben egészen a könyv végéig. Ezzel a kis játékkal a forrófejű tudós azt kívánta jelezni, hogy a számok azért nem olyan komoly dolgok.)

A regény szerkezete távolról sem látszik egyszerűnek. Annyi az észlelő megértés szakaszában is nyilvánvaló, hogy a szöveg nem előrehaladó, de többirányú olvasást igényel, mert hálózatszerűen bontakozik ki a szerkezete. Az olvasó számára nem nyújt megbízható támaszt a jegyzetíró lapalji magyarázata a számozott oldalak nehezen követhető sorrendjéről. A szöveg leggyakrabban ismétlődő alakzata – az Égi Atya, Atyaúrsten és az Édesapa közötti megfelelés – fokozatosan válik bizonyossá, de már jóval előbb egyértelműnek látszik, ezért ironikus a narrátor önleplezése, a megszólított személyek azonosságának bejelentése a címbe megjelölt terjedelem felső határán, a meglehetősen körmönfont számozási trükkökkel századiknak nevezhető lapon, tehát jelképesen a regény tetőpontján.

Szólás és mondás által lesz a regény

Milyen elbeszélés-poétikai eljárásokra alapozva épül fel a szöveg? A szólás és a mondás a regény jelentésalkotásának az egyik kicsinyítő tükre. Hogyan lehet múlt idők emlékezetéről elbeszélő művet alkotni? E kérdés gyűrűzik tovább a regényben egyre táguló körben. A szólás azzal kecsgetteti az író, hogy a holtak hangját közvetíti. A közmondás támpontot kínál az elbeszélőnek a történelmi múlttól elválasztó időbeli távolság áthidalásához, mivel a szólás – a nyelvtudomány és a néprajz közismert álláspontja szerint – egy letűnt kor egész szemléletmódját villantja fel: bepillantást enged századokkal ezelőtt élt eleink mindennapjaiba, szokásaiba és hiedelemvilágába. Nemcsak képeket őriz, de a képes beszédet leleményesen kiterjesztve bölcs megállapításokat, találó jellemzéseket és évszázados megfigyelésekből táplálkozó életelveket. A legtöbb szólás eredete idővel homályba vész. A kortárs író által létrehozott új szólás mintha időkapszulába zárt nyelvi emlék volna. Az *Oxford English Dictionary* (1989) meghatározása szerint az időkapszula olyan „tároló, amit arra használnak, hogy az utókor számára egy meghatározott korszak életét reprezentáló tárgyakat hagyjanak hátra”. Az archeológiai szemlélet keretén belül a szólás és a mondás elvben a távoli jövő számára is lehetővé teszi annak megismerését, hogy miként éltek az emberek a nyelvi emlék keletkezésének a korában. Az *Egyszerű történet* gyökeresen átértékeli a nyelvi emlékezet szerepét a mű világának a megalkotásában.

A regényíró számára a világ elképzelt nyelvi valóság. Legfőbb foglalatossága a nyelvi képzelet felszabadítása. A szólás jelentést teremt, s aki részesül ebből a tapasztalatból, meglehetősen tanácstalanul áll a jelenség magyarázata előtt, ha előzetesen tisztában van is a szó katarétkus természetével: „– Maestro, prego – kiáltja Kara

a főszakács felé, akit az olasz vendég kedvéért szerződtettek (kit csak úgy emlegettek: »az áprilisi zöld-dió géniusza*»), avval belekóstol a rákraguba –, prego, maestro, taszajtsen ebbe szemer kőrishorsot, jót tőnének avval.**» Az első forrásmegjelölés kitalált, a tudós hivatkozás nyilvánvaló tréfa: „Amica Bodora, Romániából elszármazott professzor asszony (Eco-tanítvány!) kutatásai nyomán; kéziratból. – E.P.” A második azonban tétova sejtést fogalmaz meg, amelyet korántsem lehet félvállról venni: „El nem tudom képzelni, hogy ez valójában milyen nyelven, hogyan hangzott el, különös tekintettel a »tőnének«-re. – E.P.”

A regény gazdagon merít a magyar szólások és közmondások készletéből, és többféle szerepkörben hasznosítja újra a nyelvi anyagot, amely részben újraírás és kitalálás terméke, de kiváltképp paródia, tehát a mondat szerkezetek torzított előadása. Mi a szerepe a szólások és közmondások megváltoztatásának és kitalálásának Esterházy művében? Egyfelől a nyelv megújításának igénye magyarázza a rögzült nyelvi szerkezetek szétbontását. Másrészt az újraalkotott szólás arra emlékeztet, hogy a regény elképzelt nyelvi világ. Esterházy a megértés határainak kiterjesztésével kísérletezik az *Egyszerű történet*ben, ezért fontos, hogy tesz-e vesszőt, s hová helyezi azt az értelmező az alábbi kijelentésben: „A világ elképzelt nyelvi valóság”. Ha a jelentés bizonytalanságát közeli értelem találásával akarja enyhíteni, akkor vesszővel tagolja a mondatot: „A világ elképzelt, nyelvi valóság”. Esterházy elbeszélője a proverbiumok átírásával mintha ellenszegülne a kimondás eseményét megelőző, kész nyelvi forma kényszerítő erejének. A „Mi Atyánk” kezdetű ima szövegét is átkölti, az evilági apa-fiú viszony kifejezésére hangolva.

Esterházy műve a nyelv és a megértés határait kutatja. Amennyiben szólás és mondás által lesz a világ, vajon miféle valóságra vonatkozik a nyelv? Mikor üres a mondat? Létezik-e olyan mondat, amelynek *semmi* értelme, vagyis a semmi az értelme? Egyetlen egyszerű mondat jelentésének a kibontása több lapot vesz igénybe a regényben: „Bárány Mihály szokásos délutáni ellenőrző körútját tartotta a gedőcsi várban.” (44.) Első hallásra, mintha akadálytalanul jutna el az olvasó az „ellenőrző körút” értelméhez, ám ha közelebb akar férkőzni hozzá, meg akarja tapasztalni annak az Ipoly menti közönséges tavaszi délutánnak a hangulatát, időnek és térnek a jelenvalóságát, kudarcot vall. Végtére is mit értünk meg, amikor azt hisszük, hogy tudjuk, mit jelentenek az egyes szavak a mondatban? „Úgy kering szegény horgonyzás nélküli magyar szó, hogy aki hallja, érti ugyan minden pillanatban, csupán azt nem érti, mit is ért.” (40.) A horgonyzás nélküli szó különösen összetett képes kifejezés, amelyet az olvasó értelemmel ruház fel valamiként. A szó mintha lebegne, mert nincs lekötve, ide-oda imbolyog, s tovalibben, ha az ember hevesen közelít felé, s távolabb sodródik, ha hirtelen el akarja érni. Az *Egyszerű történet* narrátora nem vállalkozik a valóban megtörtént események pontos rögzítésére. A képzelőerőt teszi próbára különböző időben játszódó (történelmi) események életre keltésével, s a történetek közegét alkotó nyelvi világok, szólások és közmondások, szállóigék kitalálásával.

A teremtett elbeszélő elhárítja a történelmi regény utánczását, s ennek oka bizonyára nyelvszemléletében keresendő. Amikor a narrátor a krónikás szerepébe helyezkedik, hozzáférhetetlennek bizonyul számára a nyelvi kifejezést megelőző valóság. Nemcsak a történelmi színek esetében érvényesül a szabály, mely szerint a

jel nem a valóságra, de másik jelre utal. A hasonló felépítésű mondatok mást jelentenek, az alakzatok ismétlődése azonban mégis kiváltja az összefüggés sejtelmét. Retorika és episztemológia aligha összeegyeztethető az *Egyszerű történetben*. A szó valami helyett áll, valamit távollétében helyettesít, de változatlan ismétlődése nem azonosságot, de különbséget eredményez. Ez történik a nyelvvel, s közelebbről a „nyelv” szóval, az alábbi részletben.

Az elbeszélő a gyónás ismert fordulatát idézi – sem szóval, sem tettel, sem mulasztással –, és ebben a beszédhelyzetben magától értetődően kerülhet elő a „szó” után a bűnös élvezeteket kutató „nyelv”, előbb a csokoládégolyót ízelve, majd az orosz prózanyelvi hagyomány folytonosságán álmélkodva, azon a természetességen, ahogy a későbbi író elődjének a nyakába hajol. A nyelvi játéktól megrészegülve maga is buzgón követi ezt a szokást, némileg azonban módosítva, ugyanis a tradíció folytatásának szellemében nem klasszikus költőtársa, de annak özvegye nyakába borulva kiállt fel elragadtatva: „Te csak csókolj, özvegy Petőfiné, ne gondolkozz!” (169.) A hasonló alakú jelölők láncolatának a keletkezéséről adott magyarázata nem zárja le, de a „nyelv” ismételt játékba hozásával mozgásban tartja szöveget: „Távoli Wittgenstein-utalás Neumer Katalinon át, a szokásos, a hagyománynak való kiszolgáltatottságra vonatkozó. – E.P.” (169.)

A „jelentés-zákány” a könyv egyik telitalálata. (90.) A nyelv szó több jelentésében fordul elő az alábbi szövegrészletben, amely a mű címében is megjelenő „egyszerű” szó értelmét igyekszik megragadni, ám az eszmefuttatás végső kicsengése a jelentés lezárhatatlansága. Egy szóhoz fűzött magyarázat maga is magyarázatra szoruló szavakból áll, s így a kommentár szükségképpen újra termeli a többértelműséget, amelyet megszüntetni kívánt: „Mi is az egyszerű?, tettük fel önmagunknak a kérdést. Lehet például rövid mondatokkal. A rövid mondat a Gizi szerint »fölkészülés kalandra, egy új életre.«*** A szavak (vele, általa, benne) kézzelfoghatóbbak. Vagyis közvetlenek. Mond valamit, és tudom (!), hogy az *tényleg* így történt. És fordítva is áll, ha én, akkor ő. Nem kell folyton a nyelv ködbe vesző, de annál valószínűsőbb határaitra gondolni, sem arra, hogy a kimondás tüstént megváltoztatja a kimondottat (néha annyira, hogy egyenest érvényteleníti*). Így arra sem, hogy ez esetben a keletkezett különbségről, a maradékról, a jelentés-zákányról újra mondani kellene valamit, vagyis kommentálni, kommentálni – ami épp ennek, önmagának, a kommentálásnak a ** lehetetlenségére utal. – *Esetlenül emelgetem a nyelvem, mint aki évek óta nem beszél. Összeharapdált, kérges hegekkel barázdált nyelvem, mint egy döglött, mumifikálódó állat fekszik a szájüregben. Farkas Péter: Johanna; nem szó szerint. – E.P. ** – E.P.” (89–90.)

Az okfejtés kiindulópontja a társas együttlét, a beszélgetés vizsgálata, amely a kölcsönös odafigyelésen nyugszik, s ennek köszönhető, hogy a résztvevők megfedkezhetnek a szó angolnászerű természetéről, s a megértés mintegy megtörténik velük. Az egyértelműség záloga a jelenlét átható élménye. A beszélgetés magasztos szellemének azonban bajosan felelhet meg a fent elemzett disputa, hiszen annak az egyik résztvevője besúg, aki célzatosan kifaggatja a másik felet, s azért törekszik egyértelműsége, hogy jelenteni tudjon róla. Jelentő, jelentett, jelentés köznapi és jelelméleti értelmének a körforgásában keletkezik a szövegrészlet jelentése. A jelentő, ebben az összefüggésben tehát a jelentés írója, aki a jelentett

egyértelmű megragadására tör, de az előszóban elhangzottakat lejegyezve maga is elveszti a fonalat: „Kegyelmes úr, mi csak itt írunk, nem értünk semmit, írunk, már nem tudjuk, kinek, miért, hova, csak mozog a kezünk. Meglehet, ti kegyelmességek is csak a fejünkben leledz.” (216.) A jelentés értékelője a beszélgetésről készített írásművet olvasva szükségképpen kihagyásokra, ellentmondásokra bukkan a szövegben, hisz az esemény összefoglalása nem terjedhet ki minden részletre, s az eredeti beszédhelyzetet sem képes helyreállítani. A meg nem értés esetei csak szaporodnak az értékeléshez fűzött lap alji megjegyzéseket olvasva. A jegyzetíró legfőbb foglalatossága ugyanis, hogy jelentésekről nyilvánít véleményt, nemcsak a besúgókeről, de a regény főszövegének jelentéséről, [a szöveg tagolásáról, a fejezetek sorszámozásáról, sőt, tulajdon jegyzeteiről is: „[utolsó utáni* oldal] – *Értelmezhetetlen. Nincs. Gyerekes. – E.P.” (122.), „Ez a regényidő jelene, de nem hinném, hogy van jelentősége. – E.P.” (123.), „Jelentése vélhetően... – E.P.” (137.), „Ebből annyi megértést engedélyezek, amennyit a Google visszafordítása... – E.P.” A jegyzetíró a többszöri oda-vissza fordításhoz hasonlítja a szöveg előállítását, s ez nemcsak az író, de az olvasó tevékenységére is vonatkozik. A főszöveg az *Egy nő* gépi fordítással előállított részletét közli törökül, a jegyzetíró közbevetéseivel, majd ezt a töredékhalmozatot fordítja vissza a Google segítségével magyarra, végül megadja az „egyszerű” változatot. Hogy az utóbbi, tehát az eredeti szöveg jelentése mennyire nem „egyszerű” és magától értetődő az a jegyzetíró tréfás megjegyzéséből sejtethető: „Esetleg ezt még visszafordítottam a Google-lal magyarra. – E.P.” (127.)

Mit jelent a boldogság, a semmi és a végtelen? Ugyanazt? Hogyan képes mind ezekről jelenteni a nyelv? A megidézett *Harmonia Caelestis* a boldogság mibenlétének a meghatározásához kínál viszonyítási pontot, a *Bevezetés* a mennyei Atya végtelen gondoskodásába vetett hit megértéséhez, a *Javított kiadás* az apa jelentésének az értelmezéséhez.

A kortárs poszthistóriák szabadon felhasználják a szöveg hagyományt, s ezt a játékot kiterjesztik a szóbeliségben gyökerező műfajokra is. A rögzített szövegek sem maradnak érintetlenül. Az egyre népesebb nemzetközi olvasótáborral büszkélkedő, 1972-ben született Mathias Énard-ra lehet itt utalni, aki egyszer Mátyás király hírneves bolondjaként kerül elő az *Egyszerű történetben* (137.), de a továbbiakban is felbukkan különböző név- és alakváltozatokban, s „elefántos” könyvére is utalás történik. A 2010-ben megjelent, Goncourt díjas *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* című, mindössze 115 lapos, rövid fejezetekből álló regény Michelangelo konstantinápolyi kiruccanásáról szól. A szobrász II. Bayezid szultán meghívására érkezik a városba, ahol Mesihi de Pristina ottomán költő a kísérelője, aki megismerteti vele a mesés Kelet történeteit, dalait, mondáit s szállóigéit. Az áltörténelmi regény, a post-histoire francia művelője fontos megerősítést jelent magyar kortársának, aki nemcsak a történeteket alakítja át s szövi egymásba merészen, de ennél is tovább megy, amikor átírja a szólásokat, közmondásokat és szállóigéket, sőt, maga állít elő proverbiumokat. Eltorzított francia mondást idéz eredetileg a kifinomult francia humor megnyilvánulásaként: „Neige en novembre, Noël en décembre”, mely magyarul talán így adható vissza: „Ha novemberben esik, akkor decemberben karácsony lesz.” Az ösztövért mondás alapja feltehetőleg a „Noël au balcon, Pâques au tison”, „Fekete karácsony, fehér húsvét” lehetett. Az

Egyszerű történet elbeszélője felszabadultan használja fel a magyar szólásokat és közmondásokat: nemcsak átalakítja, módosítja a meglévőket, de a nyelvi készlet bővítésére is kísérletet tesz, új mondások teremtésével. „Hóvízeszű azon ember, ki ébren álmod.” (133.), „Két pogány közt egy hazáért – de azért enni, inni, köll, ez a mondás járta az Ipoly menti várban.” (145.)

A főszöveg tévesen Cicerónak tulajdonítja Quintilianus mondását: „Nehéz a boldogoknak helyesen megítélni a nyomorúságot” (*Est felicibus difficilis miserarium vera aestimatio*), a jegyzetíró javítja, s láthatóan szellemi élvezetet talál klasszikus műveltségének a megcsillantásában. A latin nyelv elsajátításában már a kezdő lépéseket kíséri a könyv nélküli tudnivalók, a szólások és közmondások magolása. A szólások elferdítése a műveltség fogyatkozására s a nyelvi emlékezet elhomályosulására is utal. Közszereplők rendszeresen használnak helytelenül vagy eltorzítva, kevert formában proverbiumokat a regényben. Az *Egyszerű történet* alapjában magával ragadóan mulatságos könyv. Egyik fergeteges vidám részlete a józan önmérséklet hiányát a szólás beszédmódjának a paródiájával érzékelteti: „Se frusztráció, se kisebbségi érzés: van, ami van. A praliné legalább annyira magyar, mint a szürke marha, csak a szürke marha kicsit nagyobb. De ezt érezte már eddig is az érzékeny, patrióta olvasó. Mondhattam volna a mangalicát is. Az viszont kisebb, mint a szürke marha. Kemény a világ. – E.P.” A nagyotmondás a hamis nemzeti önismeret téveszthetetlen jele az *Egyszerű történet*ben.

A világ elképzelt, nyelvi valóság – „a nemzet elképzelt közösség”, fűzhetnénk hozzá, s talán nem véletlen, hogy épp ezt a gondolatot emeli ki Esterházy Szegedy-Maszák Mihály életművéből, az irodalomtudós 70. születésnapjára írt köszöntőjében. A magyar történelem a folytonos keletkezés állapotában létezik, amelyről elbeszélte történetek változatai hagyományozódnak tovább és formálódnak szüntelenül.

Regény és önértelmezés

Esterházy regénye lebontja a történelmi korszakok határait, de névlegesen kitüntetett figyelemben részesíti a 17. századot. E kor nyelvhasználatának hangulatát idézve, E.P. monogrammal hitelesített „*Előversengés*” vezeti be a művet. A narrátor nyelvi magatartását azonban a megbízhatatlanság határozza meg, s ennek a hatálya alól az olvasó felkészítése sem számít kivételnek. Nehéz szaván fogni a szöveget előzetesen értelmezőt, aki derűsen fogadja el a véletlent, a szabálytalanságot és a viszonylagosságot az élet rendezőelveként, s őszinteséget hirdetve azt hangsúlyozza éppen, hogy írásainak a személyessége névleges. Egyáltalán nem könnyű eldönteni, mikor tréfál és mikor nyilatkozik megfontoltan saját szövegalkotó eljárásait illetően: „Nem állítom, hogy átlátok a szitán, ám Önök se legyenek abban annyira biztosak, hogy átlátanak rajtam. Nyitott könyv vagyok ugyan, de Önök nem ismerik e könyvet; meglehet, én sem. Viszont nyílt kártyákkal játszom. Viszont milyen milyen játékot?” (6.) Nincs olyan számozott oldal a regényben, amelyhez ne kapcsolódna lábjegyzet a lap alján, a vonal alatt. A jegyzetíró gyakran szólítja meg az olvasót, mert értelmező tevékenységét meghatározónak véli a szöveg jelentésének a létrehozásában. („A mondatban keletkező zavart és kétélű gazdagságot, melyet

az esetleges török kiadás, a török olvasat okozhat, majd az esetleges török kiadás esetén vesszük szemügyre. – E.P.”)

A befogadó számára önértelmezés és regény, főszöveg és kísérő magyarázat feszültsége jelentheti az egyik kihívást. Nézetem szerint az *Egyszerű történet* írásmódja nem teljesen felel meg annak az eszménynek, amelyet bejelent az *Előversengésben*. Az aláíró E. P. kijelentése szerint az *Egyszerű történetben* Kjell Askildsen útmutatását követte: „Olyanról nem írtam, ami velem történt. Igyekeztem olyan mondatot nem írni, amire már előbb is gondoltam. Mások jegyzőfüzetbe gyűjtik a majd használható mondatokat, én ellenkezőleg. Az íráskor csak az írás számít, és az írás mágikus, mérhetetlen ideje.” A történetmondó önéletrajzi magyarázattal él a „Kilencvenedik oldal” negyedik lábjegyzetében: „Horton – ahová 1951-ben a családot kitelepítették, ahol beszélni tanultam – a palóc nyelvjárást beszéltek. – E.P.” A regény merít Esterházy korábbi műveiből. Több jelölt szó szerinti Esterházy-idézet található az *Egyszerű történetben*: „Egy szépségesen szép, test nélküli szerelem.* -lj: *Semmi művészet*, p. 177. Magvető Kiadó, 2008. – E.P.” A felhasznált mondatok egyik forrása a *lapforum.lap.hu*: „Vicces, frappáns mondások gyűjtője”. E mellett történelmi regények szolgálnak nyelvi forrásként a törökvilág megjelenítéséhez. Az elbeszélő szabadon kölcsönöz korfestő, hangulatteremtő kifejezéseket például Herczeg Ferentől: „A minap olvastam... *A fogyó hold* című regényét. Ez a holdsarlós fény onnét. Valamint a következő kifejezések szintűgy: »arannyal varrott szederjes dolmány«, »az igazság előbb-utóbb ki fog sülni«, »cspikerőzsa, vadkomló«, »Vincsy Lénárt« (Herczeg Ferenc nagy tréfája!), »virágos atlancjánker«, »kéklábú nyitrai ráró«, »szembelovagolni a fölkelő nappal«, »vén rókával bélelt farkassal prémezett kalauzkém«, »gyepűn innen is, túl is«. – E.P.” (61.) „A megfogalmazott művészi hitvallással szemben íráskor sok minden számít, de legkevésbé a mágikus idő, mely utóbbi – mások mellett – Thomas Mann közvetítésével kétségtelenül jelen van a regényben, azonban a forrásmegjelölés és a lábjegyzetelés folyton kizökkenti a regény idejét, s a figyelem önkéntelenül is elkalandozhat írás közben, ha az elbeszélő behallgat a körülötte megszólaló nyelvek konverzációjába: „Mint a James Bond-filmekben a főgonosz, csak itt főjőként. Ez jutott eszembe. – E.P.” A mágikus időt népszerű, ám korántsem sekélyes változtatban „Zsüti” örökbecsű slágerszövege, a *Megáll az idő* fejezi ki. (185.) Az írói önértelmezés és a kész regény viszonya természetesen ennél szövevényesebb kérdés.

Beszédes, hogy a regény egyik visszatérő önértelmezése a történelmi hitelességre vonatkozik. Elsősorban a nyelv történelmi világot felidéző- és teremtőképeségére. „Nem időznénk hosszasan e barátságos morva dombok közt (melyeket a rónához szokott magyar szem hegyeknek lát, zordon bércnek*) – *Már Petőfi előtt is! természetesen, tenném hozzá, a költő csupán a már létező nemzeti érzületét foglalta mondatba, versbe. Én persze azt gondolom, van ez fordítva is, vagyis hogy mondattal lesz a valóság... – E.P.” (15.) A történelmi emlékezet megjelenítése az író számára elsősorban képzeleti tevékenység. A szereplők nyelvi cselekvése által létrejön a világ, a kimondott mintegy történelmi alakot ölt: „E történetben is elő fog fordulni – hacsak meg nem feledkezem róla –, hogy valaki majd azt mondja zavartan és szomorúan: Újra beleszerettem magába – azzal, sitty-sutty, és tényleg újra belé szeret. De tudnék más példát is hozni. Igaz, ellenpéldát is. – E.P.”

(15.) Az elbeszélő szemmel láthatólag nagy kedvvel játszik az idő tűnékenységével. Kifogyhatatlan leleménnyel halmozza a képtelenebbnél képtelenebb kortévesztéseket, talán éppen abból a sanda megfontolásból, hogy azután gondos történészként lábjegyzetben helyesbítse magát, kajánul szóvá téve a korhoz nem illő vonásokat.

Az önértelmezések másik jelentékeny hányada a szövegekben ránk hagyományozott múltak felhasználásának a módozataira, tehát az alkalmazás mozzanatára irányítja a figyelmet, arra, hogy milyen igények és szükségletek bírják szóra az emlékezetet; a visszatekintő miként alkotja újra a szólásokban, elbeszélésekben, szövegekben továbbélő hagyományt, saját helyzetének és hangoltságának függvényében.

Az *Egyszerű történet* jegyzetírója a véletlenszerűség mellett valamiféle szabály követését sugalmazza, mintha áttételesen nem az esetlegesség határozná meg a szövegkapcsolatokat. A kiszámíthatóság a szó szoros értelmében a matematika sajátja. Az elbeszélő jártasnak mutatkozik ez utóbbi területen, de hasztalanul kísérletezik számelméleti párhuzamokkal, a regény felépítését az egyszerűbb, ismétlődő szerkezetek szintjén sem képes levezetni: „Uram. Valahogy már késő. Nem tudom rád bízni magam. Noha nem akarom csüggedten tudomásul venni se magamat, se a bűnösségemet, se a hazámat, se téged. De be se akarok csapni senkit. Legföljebb téged. Mindentudásodat a mindentudások mindentudásának önellentmondásával kicselezve. * - *Ha ezt valóságos összefüggésbe tudnám hozni az összes halmazok halmazának problematikájával, vagy egy hanyag pillantással is már látnám, hogy e kettőnek a nyelvtani ívelésen túl semmi köze egymáshoz, akkor most valami matematikusszerű volnék, és a (nyelvtani ívelésen túl) semmi közöm nem volna ehhez a mondathoz, javítom, ezekhez a mondatokhoz. – E.P.” (171.) Előre haladva és figyelmen kívül hagyva a cikázó függőleges irányt, leegyszerűsödik a történet.

Amikor az elbeszélő megrendülten emlékezik Apja kiszolgáltatottságára, gyöngeiségére és végtelen magányára, az egyhangú tragikumot közbevetésekkel és tréfas lapalji megjegyzésekkel oldja. A nézőpont- és hangnemváltások, az idézetek, a közbeékelések, a hivatkozások és a lapalji jegyzetek széttördelik, szétterítik a „szöveget”, többirányú olvasást tesznek lehetővé, de kétségessé teszik a kritikai kiadások egyik használati módját követve az „alapszöveg” összeolvasását. A regény dinamikája éppen a szerkezet összetettségének, a hangnemek, nyelvek keveredésének, a szöveghatárok átjárhatóságának, a történet elágazó ösvényeinek, az olvasás számára így megnyíló idők és terek változatosságának köszönhető.

Jegyzet és főszöveg. Az olvasás útvesztői

A szöveg tagolása több tekintetben is emlékeztet Esterházy korábbi műveire. A számozott, rövid fejezetek hasonlítanak az *Egy nő* beosztásához. A *Termelési regény* második része végjegyzetekből összeállított kommentárként kapcsolódott a megelőző regényhez. A *Bevezetés a szépirodalomba* az íráskép, a laptükör, a betűforma változatos alakításával tette kérdésessé az előrehaladó rendben kibontakozó elbeszélés eszményét.

Fogas kérdés, hogy mi számít a könyvben főszövegnek. A megtévesztő jegyzetelésre jó példa található a könyv 146–147. lapján. A kérdéses önidézet intarziá-

ra emlékeztet. Mit és hogyan merít az *Egyszerű történet az Esti* című műből? Az idéző először széttördeli az idézett összefüggő szövegrészt, majd az egyes darabokat szétteríti. A főszövegben jelölt hivatkozás határa pontatlanul jelölt a 146. lapon, mert a második csillag után a mondat végéig az idézett szöveghely folytatódik jelöletlenül („volt ugyan kellő önbecsülése, ám nem foglalkoztatta, hogy igazságos-e a világ”), majd felbukkan újra lent a harmadik lábjegyzetben („Már ha ez egyáltalán fölvehető egy beglerbég esetében. Pláne, ha még hozzávesszük a tizenhetedik századot...”), ez után fent a főszöveg utolsó sorában, végül a következő, szemközti lapon. Az olvasó tekintete le-föl jár, az előretekinő, egyenes vonalú észlelést felváltja a szöveg többtávlatú érzékelése. Más esetben hosszabban idézi a „Bo-lyong benned a fájdalom, akár a szegyen...” kezdetű részt a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*ból, de nem adja meg a mű címét, sem a lapszámot, csak a kiadás évét és a kiadót. (102–103.) Ezzel a nagyvonalúsággal az elbeszélő azt is sugalmazhatja, hogy nem teljesen jogosult a korábbi művek szüntelen meghaladását várni egy jelentős alkotótól, aki akár saját magát is utánozhatja. Akad jelöletlen önidézet a műben, jelesül a *Termelési regény*ből kissé módosítva kölcsönzött: „Kegyelmes úr, ez azonban nem szabad, hogy könnyelműsége csábítson.” (67.) Található jelölt saját vendégszöveg az *Esti*ből, de felaprózva, szétszórva az idéző szövegben. (146–147.) Az „eredetiséget” magától értetődőnek, a szöveget a szerző kizárólagos tulajdonának tekintő, plágiumot emlegető kritikát is megfricskázza a jegyzetűró, amikor az önidézeteket is jelöli. A forrásmegjelölések ironikus játékával azt sugalmazza, hogy utánzott és eredeti megkülönböztetése egyre kétségesebbé válik. Magától értetődő, hogy az irodalom lényegénél fogva emlékezik korábbi művekre. A szövegek találkozása az irodalom természetes létezési módjának köszönhető. A kortárs embertudományok természet és kultúra hagyományos szembeállítását követően a természetes előállításáról beszélnek. A nyelv és kultúra általi megalkotottság számát kiindulópontnak az új közvetítő közegek megsokszorozódását, kiterjedését és keletkező átmeneteit figyelembe véve. A készen kapott és a megalkotott ellentétének az eltűnéséből arra lehet következtetni, hogy egyre nehezebb megkülönböztetni a mintaképet az eredetitől. Minden szöveg mögött másik szöveg rejtőzik. Az észlelés feltételei megváltoztak: a teremtő eredetiség, a műfaji határok vagy a tisztán tartott irodalmi nyelv képzetei legfeljebb csak öngúnnyal említve jelennek meg a modernség utáni irodalmi gondolkodásban. Fogas kérdés, hogyan lehet torzképet létrehozni, ha hiányzik a paródia alapja, az utánzott eredeti mű, műfaj vagy stílus.

A szövegben mondott én és az önéletrajzi én különbségét hangsúlyozza a lábjegyzet írója, aki az [első oldal]hoz, tehát az ELŐVERSENGÉS-nek nevezett előszóhoz fűz megjegyzést, s ebből arra lehet következtetni, hogy kétséges bármelyik szereplő kiléte, a személyek azonosságának tételezése rendre kudarcra vezet, s ez alól nem kivétel az E.P. monogramot használó jegyzetűró sem: „Önök, olvasók, többnyire... azt gondolják, én*én** vagyok. Hát legyen... Önök azonban somolyogva sokatmondóan legyintenek. Én*** ezt elfogadom, nem kapálódzom ellene.” - *Csokonai Lili, más szóval V. Károly, Isten akaratjából a fél világ ura, Asturia és Nyékládháza hercege. (Tréfa!) – E.P. (Arany Jánosnál (A.J.) láttam ezt a lábjegyzetelési módot.) - **E.P. – E.P. - ***VI. Károly. Mit tudunk VI. Károlyról? (Tréfa!) – E.P.” Korántsem magától értetődő, hogy a szerző nevének kezdőbetűivel mege-

gyező E.P. monogram ismételt előfordulása a szövegben vajon elégséges alapot szolgáltat-e ahhoz, hogy a jegyzetíróval azonosítsuk, ugyanis a vonal alatti magyarázatok szerzője a regényben teremtett személy, akinek a gondolkodása és nyelvhasználata nélkülözi az egységet és folytonosságot.

A jegyzetek bizonyos része több nyelven olvasó felkészült filológusra vall, aki eredeti nyelven idéz a forrásmunkákból. Pontosan adja meg franciául a főszövegben Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* címmel 2007-ben magyarul is megjelent könyve második fejezetének a címét: „A bakmacska ingerültsége átragadt az Úrra is. Rátenyerelt Gizi pofácskájára. Rosszkedvű fenyegetéssel mondta: Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions.** - **Rousseau: Essai sur l'origine des langues; a II. fejezet címe ez. – E.P.” Csupán a kákán is csomót kereső bíráló szigorú tekintete fedezhetné fel fontoskodva, hogy a jegyzetíró rövidítve adja meg Rousseau művének az eredeti címét (*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*). Komolyabb tréfa, amikor a lábjegyzet íróját az éppen olvasott mű (eljävendő?) francia fordítója helyesbíti a magyar nyelvű kiadásban, a hókristállyal* jelölt lapalji megjegyzéstől eltérő, ötagú csillaggal jelezve, „bor nem szomjúság, étel nem éhség ellen való* - *Francia mondás, én Rabelais-nál olvastam. Éhínség idején nem gilt. – E.P. Nem francia mondás. (a francia fordító)”.

A regény létezési módjáról gondoltak – olvasva van – és a tárgyiasult besúgói írástermék jellemzése – írva van – között nincs teljes összhang: „Hercegünk. Nehéz a fejünk, és nehezünkre esik az írás. Egyébként is azt hisszük, kegyelmességek nem olvassa jelentéseinket. Sebaj, tudjuk, a jelentés lényege nem az, hogy olvasás, hanem hogy írják őket.” (21.) Az elbeszélő más megjegyzéseiből viszont arra lehet következtetni, hogy a besúgói jelentések elsősorban ártalmas olvasmányok voltak, mivel a megrendelő célzatosan, kénye-kedve szerint értelmezte őket. Példaként a feltehetőleg kihallgatott imák állambiztonsági feldolgozása említhető a regényből. Egy magyar főúr így fohászkozik: „Uram, tudod, életem hazám szolgáltatásban telt... Nem téged kerestelek, a Te világot építettem. Tudod, hogy így van.* - *Értékelés: Láthatóan nincs tisztában a helyzetével. De: értékes, felhasználható!” (174.) A jelentés „jelentése” a besúgói iromány értékelőjére vall. A szöveg önkényes olvasata valójában az önkényuralom természetére ad magyarázatot: „Megjegyzés: Miért is értékes? És hogy használhatnánk? Volna szíves ezt valaki megmagyarázni. Ha Molnár elvtársék csak a tüküket vakarják, abból nem lesz énekes halott. Több rendet kérek! Erre szoktatni. Ne már, hogy a farkok csóválja a népuralmat! – E.P.” (174.) Az erőszakra támaszkodó hatalmi rendszer igyekszik az élet minden területét felügyelni. A lehallgatás a legszemélyesebb életkór felett gyakorolt ellenőrzést szolgálja, és semmi sem számít kivételnek. Szembetűnő, hogy a legkíméletlenebb állambiztonsági értékelések magával ragadó hitelményekhez, bensőséges imákhoz, vallomásokhoz kapcsolódnak a regényben. A megrendítő és a megmosolyogtató, a szent és a hétköznapi nem válik el élesen egymástól ezeken a szöveghelyeken sem: „Nem vagyok már ifjú, Uram. A lovam fürge, de én nehezkösen kászálódok le róla, és alig kapok levegőt. Az ima, mondja nekem a könyv, Rád való emlékezés, avagy a szív emlékezetének gyakori ébresztgetése. És: Gyakrabban kell emlékezni Istenre, mint ahogyan lélegzetet veszünk. Ez, Uram, nehezen fog men-

ni, úgy lihegek. Vagy lovaglás, vagy Te, Uram. Irgalom Atyja, ne hagyj el. ** – ** Értékelés: Igyekezni kibújni a feladat elvégzése alól. Szigorúbban fogni... – E.P.” (171.)

Tragikus irónia

Az *Egyszerű történet* elbeszélőjének a legfőbb becsvágya, hogy megfejtse a boldogság titkát, s megértse, miért érezte magát boldognak hányatott sorsú édesapja élete utolsó húsz évében. Esterházy már *A szív segédigéiben* is mesterien élt az egyhangú tragikum élénkítésének a legváltozatosabb eszközeivel. A könyv egyes lapjai fekete keretben, akár a gyászjelentés, s számozatlanul követték egymást. Kétféle betűtípussal szedve különült el a mű „főszövege” és a lábjegyzet helyén megjelenő lapalji vendégszöveg, amely döntő részben önértelmező szerepet töltött be. A tragikumot feltétlen értéknek tekintő irodalomfelfogás képviselői akkor azért üdvözölték a könyvet, mert a furmányos író végre felhagyott ironikus játékaival, s megkomolyodott. Esterházy regényének narrátra valóban megrendítő személyességgel beszél anyja haláláról *A szív segédigéiben*, de nem hallgattatja el az irónia hangját sem.

Végigvonul a regény 17. században játszódó részében egy besúgóvá lett magyar főúr története, aki Croy hercegnek ír jelentéseket. A teljes szöveget átszövi a kommunista időszak ügynökének ténykedése, akit családjával együtt kitelepítettek, s kegyetlen veréssel, idős anyja kihallgatásával, letartóztatásával fenyegetve törnek meg és szerveznek be: „Éjszaka behozatjuk anyádat.” (87–88.) Szembetűnő az *Egyszerű történet* kapcsolódása a *Javított kiadáshoz*. Megrendítő, ahogy képzeletben az apa és a fiú egymásra talál. Az elbeszélő álmában törekenynek és szeretetre méltónak látja édesapját. Egyszerre szólítja meg szüleit, s ezáltal mintha kiengetelné különvált anyját és apját, újra közel hozva őket egymáshoz.

Az *Egyszerű történet* különösen emlékezetes részleteiben az apa bukásáról és felemelkedéséről szól, de kudarcra ítélt az olvasó, ha eltekint a kitérőktől, a közbeékelésektől, a lábjegyzetektől, a le és fel, előre és hátra mozgó szöveg dinamikájától, s rögzített tekintettel előre halad az elbeszélésben. A számozás szándékolt következetlenségei az azonos sorszámú lapok ismétlődése, a sorrend felborítása, egyszóval a kiszámíthatatlanság, amely a regény egyik fő „szervező” elve a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt, arra figyelmeztet, hogy a szöveg többirányú, vízszintes s függőleges, előre- s hátratekintő, körkörös, sőt, körben forgó, aprólékos, lassú olvasást igényel. A mű bonyolult felépítésére, rétegzettségére, tragikus iróniájára jó példaként a fent idézett írói feladat-meghatározás folytatását említhetem: „Hogy az a férfi (akinek az életemet köszönhetem satöbbi, satöbbi – már volt), akit a történelem szilajsága és saját gyöngesége többször is kitaszított saját életéből, s lett ezáltal épp e kitaszítottság az élete, s állt így újra meg újra a senki földjén, védtelenül, vacogva, (ki látta a vacogást?, én** nem), olyan magányban, hogy ha erre gondolok, bármikor sírva tudok fakadni, szóval ez a férfi mégis boldogságban halt meg. Nem hiszem, hogy előtte bármikor is boldog lett volna (és azt sem, hogy boldoggá tette volna azt az asszonyt, az anyámat, akivel élt).” A megrendítő részlethez kapcsolódó hivatkozás jellemzően ironikus: „**VII. Károly. Az meg ki a who the fuck? Még hogy ki! Ő zavarta ki Jeanne d’Arc segítségével az

angolokat majdnem egész Franciaországból! De apámon ez nem segített. Bár talán ártani se ártott nagyon. Ki tudja... – E.P.”

Miben hasonlít egymásra az Égi Atya s az Édesapa? Mi képezi az összehasonlítás alapját? A fiú tekintete közelíti őket egymáshoz. A bensőséges együttlét utáni vágy („főznék neked”) képzelt találkozásokban ölt testet, akárcsak József Attila *Is-tenem* című versében. Mintha félálomban lenne az elbeszélő, amikor képes kapcsolatba kerülni az apjával, aki fizikai valójában már nem létezik, de érzékelhető a jelenléte: „Úgy tűntél el a hirtelen leereszkedő ködben, mint a nagy tengeri hajók távolodva a kikötőtől, lassan, ünnepélyesen, úgy tűntél el, mintha megjelenél, mintha jönnél, és nem mennél, el, örökre.” (250.) A regényt záró mondat a *Casablanca* című film egyik képsorát idézi hasonlatként, hogy érzékeltesse a legfontosabb létezőkhöz fűződő viszony feloldhatatlan feszültségét, ahogy Baudelaire mondja az égi Atyáról, minél jobban közeledem, annál inkább távolodik tőlem, s minél távolabb kerülök tőle, annál inkább közelít hozzám. A semmi és a minden között kapcsolatot teremtő nyelv nem áll az elbeszélő rendelkezésére, de mégsem lehet teljesen ismeretlen, mert képes hidat építeni a nincs és a végtelen közé. Az élők és a holtak szót érthetnek egymással, ha megfogalmazni nem is lehet, milyen nyelven: „Úgy szoktál válaszolni, hogy nem válaszolsz.” (174.) „De nem felelnek, úgy felelnek.” – a kérdésre így adott magyarázatot Kosztolányi.

A nyelvteremtő erő megkülönbözteti Esterházy új művét a kortárs irodalomban. Méltán feltételezhető, hogy a magyar regényirodalom legszebb mondatai között van a helyük az *Egyszerű történet* némely megfogalmazásainak: „A magány volt rajta a legöregebb, elfoszló, viseltes, savanyúan penészes.” (81.), „Uram, elbóbiskolt bennem a lélek.” (99.), „Időközben mi is megöregedtünk. Több idő marad kis délutáni sétára. Nem vagyunk boldogok, mint hajdan, de nyugalom van. Körülöttünk is, bennünk is. Kis idő, és szemünkön két rézpenz, a könnyeink nem lát-szanak.” (119.), „Nem botlott senki az emlékébe, úgy végezte, miként a legtöbb ember: mintha nem is élt volna.” (120.), „a szeme teli lett árnyékkal. Végtelen szomorúság ült ott, mint valami különálló lény, tőle és akár a bajától is függetlenül.” (249.)

Esterházy műve kivételesnek számít a tragikus hangoltságot kitüntetető magyar irodalomban, olyan gazdag változatokban jeleníti meg a felfokozott életszeretet, az érzéki ujjongás, az euforikus öröm és az élvezet magával ragadó élményeit. Nyáry Pál, az *Egyszerű történet* egyik hőse „mindig valami jónak gondolta el az életet, jónak* és sokszínűnek.” (51.), amely a lelki, szellemi és testi örömökben egyaránt megnyilvánult.

A történetmondó kifogyhatatlan bőséggel tárja az olvasó elé a konyhaművészet remekeit, elsősorban a nyelv ínycseként, aki a különleges, ritka szavak feltalálásában leli örömét. Komoly evő, aki értékelni tudja az ételek elkészítésének kifinomult, apró fogásait, s emellett jártasnak mutatkozik a főzés tudományának szakirodalmában is: „A tizenhetedik században annyi volt az Ipolyban a sőreg, mint a nyű. Vizáról nincs adat, annak ikráját mondják a legjobbnak (apró, magvas, fekete-sbarna, meglehetősen sűrű állományú s kellemes savanyús íze által kell kitűnnie – olvasom a Dobos-szakácskönyvben). A sőregé gyöngébb, de jobb, mint a tok-halé. A kaviár Nyáry idejében nem számított ritkaságnak a gedőcsi fölöstökömő-

kön.” (51.) Az elbeszélő kiaknázza az elhomályosult jelentésű kifejezés egyetlen magánhangzójának hatszoros, pergő ritmusú ismétlődését, ezért él a szó többes számú alakjával. A felsőbb társadalmi rétegek étkezéssorozatában a reggeli lakoma köznyelvi elnevezését csak a 19. században szorítja ki a reggeli, de Mikszáthnál még gyakran előfordul a régebbi, idegen eredetű alak. Úgy látszik, hogy az élet javait felvonultató narrátor számára a nyelv ajándéka számít elsőszámú örömforrásnak, a különös hangzású, talányos értelmű szótörténeti ritkaságok felfedezése: „hogy cirógatna meg a matató ménkő* - *A gömbvillám régi, szép neve” (32.).

A jegyzetűró azzal kísérletezik, hogy a szereplők belső beszédét régies hatású nyelven szólaltassa meg, próbára téve a nyelv kifejező erejét a tudatban zajló folyamatok közvetítésében. A regény elsőszámú olvasója, aki a lap alján megjegyzéseket tesz, kiváltképp a főszövegben előforduló „nyelvemlékek” jegyzetelésében bizonyul leleményes társalkotónak: „Lábam tekerte takaróval asszony melegbe*, gondolta.» - *Jelentése vélhetően, hogy egy asszony bebugyolálta takaróval Nyáry lábát, és az jó meleg volt, úgy érte, hogy meleg lett a takaró alatt, vagyis azt akarom mondani, hogy fölmelegedett a lába, na, végül is, hogy lábát tekerte takaróval asszony melegbe. Más szóval a pontatlanság pontossága! – E.P.” (137.) Sanyargattatván mind a töröktől, mind a magyartól, a fiatal szakács a nyelvközöttség állapotába kerül: „Ne te nevezz kisasszony – szólt lustán Kara Zsigmond. – Várj, beleigazítom a pörkölt, és jövök. Félés nem, vitéz, magyar szerelmem, jövök**, jövök teneked hozzád.” (190.)

Valósággal tobzódik a tragikus magyar önszemléletben gyökeret vert rokon értelmű jelzők halmozásában: „A bég a keresztségben a János nevet kapta, de úgy fordult az a magasságos, rongyos, magyar élete*, hogy törökké kellett válnia» - *Javitás: Rongyos, szegény, magyar élet. Szegény, szerencsétlen, sorsüldözött, istenverte, semmitlen, nyomorult, ágrólszakadt, boldogtalan, anyátlan, nyavalyás, sötét, sivár, vigasztalan, keserves. – E.P.” Csúfondárosan utal a magyar történelem végletes magyarázataira, az értelmet elborító érzelmek túlradására, a sors fölös számú emlegetésére, a közhelyesen használt, megfakult szóképek jelentésvesztésére: „Öntudatlanul belekavart az előtte lévő lábosba, porral, törmelékekkel volt teli. Ebből főzz, ha tudsz.* - *Ebből természetesen nem lehet. De van, hogy úgy hozza az idő, a történelem, a haza sorsa, a szélsőséges időjárás és a sorsolás szeszélye, hogy a semmiből kell főzni. Nagy szakácsok és anyák tudják ezt – E.P.” A jegyzetűró a nyelv örömszerző történéseire lesz figyelmes a kegyességi irodalom felidézése közben is: „***»Der Glaube ist unter der linken Brustzitze.» Wittgenstein idézi Luthert a Filozófiai vizsgálódások 589. paragrafusában. A bal cici, ki gondolta volna!? – E.P.”

Tréfa és vicc

Az elbeszélő nyelvfilozófiai ismeretekkel alaposan felvértezett, jól ismeri az Esterházy-művek fogadtatástörténetét, s láthatólag örömet leli a tréfás bölcséleti hivatkozásokban, különösen, ha saját nyelvfelfogásához közel álló szerzőket citál vagy a nyelv általi megelőzöttséget hangsúlyozó elméleti iskolára utal. A történelmi regényt egy helyütt a horizont fogalmának a segítségével határozza meg védekezés-ként a kisszerű jelenkor kísértésével szemben: „A mai példáktól eltekintek...,

mert az aktualizálás... szűkítené a regény látóhatárát, ama híres horizontot. És hát bizonyos szint alá tán lábjegyzetben sem illő süllyedni. – E.P.”

A regényíró így határozza meg a tréfa és a vicc különbségét: „A tréfa komoly, a vicc komolytalan.” (223.) Tulajdon művére vonatkoztatva elmondható, hogy egyértelműen a tréfa felé billen a mérleg nyelve. Csúfondárosan utal a leegyszerűsítő, történetietlen szemléletre, mely a jó és a rossz örök harcaként állítja be a magyar történelmet. Az ellentétes végletek szembeállításának kizárólagosságát kérdőjelezi meg a „hazafias labanc” elnevezés. A viccek tarka képet mutatnak. Leggyakrabban képtelen vagy önkényes feltevés a humor forrása. „A beglerbég ekkor múlt negyven* ... *A legszebb beglerbég - kor! – E.P.” A lapszámozás következetességét kitalált matematikus nő, Cibofanni sorozatával igyekszik igazolni, nyilvánvalóan Leonardo Fibonacci nevének kifordításával és a neves elméletalkotó honosításával: „Az a nem várt fordulat van még itt, hogy létezik a családnak egy magyarországi ága (ezt genealógiailag nem részletezem, utána is kéne járni, és annyira nem fontos), a Csibofáni (illetve, ahogy látom újabban: Csibofány) család. Én is ismerem a Csibofáni Feri bácsit, a Gázgyár mögötti telepen laktak. Nem nagyon szeretjük, mert apámnak volt ivócimborája. Legalábbis anyánk ezt állította.” (207.) Döntő részben a vicc nemesebb, tréfához közelítő válfaja van jelen a könyvben. A főszövegben előforduló orcacsók, a „puszi” szótörténeti magyarázatát önértelmező megjegyzés egészíti ki: „Első írásbeli előfordulása 1774; »szomorúan csergő patak kettőzteti puszimat«. Mondom én, úgy múlik az idő, mintegy rétegesen, miként a különböző sebességű futószalagok egymás mellett – akár egy mondaton belül is. Csak az ökor következetes. – E.P.” Máskor a filológiai műveltség és a vizsgált anyag feszültsége váltja ki a nevetést. A századokon átnyúló besúgói történet forrásainak kutatása meghökkentő eredményhez vezet. (216.) A vicc súlytalanabb változata a felszínes észjárást hivatott szándékoltan megkülönböztetni, mely számára a vicc elsősorban altesti humort jelent, s kimerül a vaskos nyelvi kifejezések halmozásában. A szöveggközlő megjegyzései ugyanakkor nem kímélik az álszent képmutatást sem: „Hogy, hogy nem, folyton valamilyen szeretkezésnél, vagy általában a szexnél kötünk ki. Nincs ez így rendben. Több tájleírás kéne. Vagy dicsőséges szabadságharc. Áldozatos küzdelem a népért. Kutatni az igazságot. De legalább a szépet, ha már a hegeli álom megfeneklett összekapcsolni akarván igazat és szépet. Nem is emlékszem, hogyan van pontosan. Mindenesetre több tájleírás kéne. – E.P.” (193.) Esterházy elbeszélője nehezen tudja megtartóztatni magát a jelölők hasonlóságában rejlő vicc lehetőségének a kiaknázásától: „A saját kárán tanulta meg, mit ér a jó várfal, a magas torony, a mély árok.* - *»Úgy kellett – egyszerű történet – tollam zabláját visszarántanom, hogy ne így folytassam: mély torok (deep throat).»” (49.) Fogadkozik, miközben elköveti a vétséget, s azzal próbálja menteni a menthetőt, hogy továbbírja, kitalált történeti összefüggéssel indokolja a szójátékot. (49.)

A besúgói jelentések visszatérő értékelése rendre az olvasás labirintusába vezet, s a jelentés szélesebb értelmében arra emlékeztet, hogy nincs „egyszerű” szöveg, nem létezik visszafogott, átlátszó, kiszámítható nyelvhasználati mód, s nem áll sem az író, sem az olvasó hatalmában a nyelv öntörvényű működésének a megfékezése. A közvetlen jelölés, szó és dolog egységének a helyreállítása megvalósíthatatlan ábránd. Jel és jelölt között nem lehet teljes az egyezés, mivel a jelölés a je-

lött dolog hiányán alapszik, a jel valami helyett áll, azt távollétében helyettesíti, ezért nem lehet azonos vele, sőt, minél inkább közelít a szó az elérni vágyott dolog felé, az annál távolabb kerül tőle, mivel a kölcsönös helyettesítés eszméje elvben végtelen jelölő láncolatokat keletkeztet. Erre figyelmeztet a mondatváltozatok felsorolása a lap alján: „másként hogyan élvezhettem volna mindazt a... – de már nem tudta végigmondani.** - **A jelentősebb mondatváltozatok:

...másként az előételek gazdagsága nem töltött volna el derűvel és nyugalommal.

...másként folyton valami rémeset gondoltam volna a világról, a jövőről; én pedig többnyire nem gondoltam semmit.

...másként mért keltem volna föl minden reggel, mért álltam mindennap a tűzhely elé.

...másként mért örültem mindannak, aminek örülni lehet.

...másként nemcsak szerelmeskedés után, hanem alatta és előtte is szomorú (triste) lettem volna.

...másként nem volna semmilyen történet. – E.P.” (94.) A regény egyetlen befejezetlen mondatához előbb több, egymásnak ellentmondó értelmezés kapcsolódik – a beszélő talán ateista, aki derűsen fogadja az elmúlást, esetleg megtért, aki élete utolsó pillanatában fogadja el az áldozatot, de nem a haláltól való félelem vezérli –, a narrátor azonban egyik vélekedés mellett sem foglal állást. A jegyzetíró megjegyzésével folytatódik a szöveg a lap elrendezésének köszönhetően, s így közvetlenül az elbeszélő olvasataihoz kapcsolódik.

Az értelmezett töredék mondatváltozatai megjelenítik a mű keletkezésének különböző szakaszait, a szöveg elágazó irányait, érzékeltetvén, hányféle lehetőséget vetett komolyan latra a regényíró, míg az „egyszerű” változat mellett döntött. Nincs végleges, befejezett szöveg, mint ahogy teljes, lezárt olvasat sem létezhet.



művészet

FODOR PÉTER

A technikai képpé vált test

IDŐRÉTEGEK LENI RIEFENSTAHL OLIMPIA-FILMJÉBEN¹

Minek állít emléket az *Olympia (Der Film von den XI. olympischen Spielen Berlin 1936)*² című alkotás? A film keletkezéstörténetéről könyvet közreadó Cooper C. Graham azt írja, számára visszatekintve kifejezetten régimódinak tűnik Leni Riefenstahl arra irányuló igyekezete, hogy jelentéssel lássa el képeit, s minél kevesebb teret hagyjon a néző értelemadó tevékenységének.³ Ez a megállapítás nem föltétlenül bizonyul teherbírónak akkor, ha szembesítjük azzal a széthangzó, egymással szöges ellentétben álló kijelentéseket nagy számban tartalmazó, mára fölötébb kiterjedté vált fogadtatástörténettel, mely kiinduló kérdésünkre is számos válasszal szolgál. Noha a film eredeti német címe az 1936-os berlini olimpiai játékok mozgóképi megörökítéseként jelöli meg az alkotást, egyszerre utalván a sporttörténeti eseményre és az ennek otthont adó városra, a Riefenstahl-szakirodalomban koránt sincs kisebbségben az a vélemény, mely félrevezetőnek tartja a címválasztást. A Harmadik Birodalom filmtörténetével foglalkozó, a hetvenes évek derekán közreadott szakmunka azt állítja, Riefenstahl nem az olimpiai játékokról rendezett filmet, „hanem az olimpiai Németországról.”⁴ A különbségtevés azt hivatott hangsúlyozni, hogy az alkotás annak a nemzetiszocialista imázskommunikációs kampánynak volt része, mely a birodalom polgárai felé egyfelől „egy tetőtől talpig egészséges Németország képét volt hivatva közvetíteni”,⁵ másfelől igyekezett félrevezetni a világ közvéleményét a náci rezsim valódi természetét és külpolitikai szándékait illetően. A XI. újkori nyári olimpiai játékok nem pusztán sport és technikai médiumok kapcsolatában jelentette egy új korszak kezdetét, de abban az értelemben is, hogy ez volt az első olyan világesemény, amelyet a negyven országban sugárzott rádiótudósítások mellett nagyrészt közvetített a televízió is.⁶ A városépítészeti, hírlevelet, sportágismertető füzeteket, vándorkiállításokat és a tömegkommunikációs eszközök széles arzenálját bevető PR-kampány⁷ középpontját adó olimpiai eseménysorozat filmes megörökítése számos értelmező szerint nem más, mint a valóság látszatát magára öltő szimulakrum hatásmechanizmusának tudatos, a megrendelő (vagyis a Propaganda Minisztérium) igényei szerinti, idő- és térbeli kiterjesztése. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a berlini olimpia során alkalmazott nemzetiszocialista arculatépítés a horogkeresztes zászlókkal fellobogózott fővárosi terektől az Olimpiai Stadionnál szolgálatot teljesítő, rohamsisakos SS-testőrségen át az uszodai versenyek fölvezető show-ján a toronyból menetfelszerelésben leugró Wehrmacht-katonákig⁸ számos olyan jelet használt, melyek bizonyára nem kerültek el a helyszínen lévő külföldi tudósítók figyelmét, miközben a filmben vagy

egyáltalán nem jelennek meg, vagy csak kevésbé hangsúlyos formában – az olimpia látványosságá formált Berlinje mint kampányeszköz és az *Olimpia* Berlinje tehát nem feleltethető meg tökéletesen egymásnak még akkor sem, ha a „politika-ideológiai környezet a filmben sem [...] eltéveszthető.”⁹

Amidőn 1958. január 30-án a Filmbewertungsstelle nem adott támogató minősítést a filmnek (sem a „wertvoll”, sem a „besonders wertvoll” besorolást nem kapta meg), indoklásában erre az összefüggésre is hivatkozott.¹⁰ Riefenstahl 1958. január 25-én kelt, Carl Diemhez, a berlini olimpia szervezőbizottságának egykori elnökéhez küldött levelében fölidézi e hivatal egyik vezető tisztségviselőjével folytatott megbeszélését, mely során azzal a váddal szembesült, mely szerint a rendező csak azért fényképezte „olyan gyakran és gyönyörűen” Jesse Owenst és más fekete atlétákat, mert azt a benyomást akarta kelteni, „hogyan nem volt rasszizmus Németországban”.¹¹ A leginkább olimpiatörténeti munkák közreadójaként ismert Richard D. Mandell szintén ezen a nyomon jár, amikor így fogalmaz: „1936-ban politikamentes fesztiválként ábrázolni a világ számára a berlini olimpiát, nem pusztán félrevezető volt, de politikai tett és hazugság is.”¹² Az először 1986-ban napvilágot látott könyvének összegző fejezetében a már idézett amerikai filmtörténész, Graham a majd harminc évvel korábbi német minősítő jelentés szellemében trójai falónak nevezi Riefenstahl alkotását, mely „oly korban ígerte a békét, amikor Németország már a háborúra készült. [...] A film nyilvánvaló méltányossága *miatt*, s nem ennek hiányából következően veszélyes. Ha átlátszóan tisztességtelen és rasszista lenne, akkor elutasíthatnánk mint jellegzetes náci butaságot.”¹³ Érdemes mindehhez tekintetbe venni, hogy bár a filmet valóban 1936-ban forgatták (az olimpia előtt, közben és után), a vágás folyamata több mint másfél esztendeig tartott, így a németországi bemutatókra is csak 1938 tavaszán kerülhetett sor. Az Anschluss és a müncheni egyezmény olyan politikai klímát teremtett, melyben az Európa hatalmi viszonyait és országhatárait átírni már elkezdő, valamint a korábban az olimpiát vendégül látó Németország filmben megteremtett imázsa oly távolra került egymástól, hogy az *Olimpia* kommunikációs eszközként már nem lehetett hatásos. Erre utal, hogy a sikeres nyári európai körút után 1938 őszén Angliában elutasították a bemutatását, a kristályéjszakát követően pedig már nem volt esély arra, hogy az Egyesült Államokban eljusson a közönséghez.

Amennyiben a film a szándékolt megtévesztés, félrevezetés és elleplezés feladatait volt hivatott betölteni, akkor a technomediálisan létrehozott látszat és az őt keretező társadalmi-politikai valóság különbségére kell ráirányítani a figyelmet – az eddigiekben vázolt értésmódok erre vállalkoztak. A Riefenstahl-művel szembeni kifogásai heveségét illetően hasonló, ugyanakkor alapvetően másként érvel a befogadástörténetnek az a nem kevésbé kiterjedt ága, melynek elemei szintén megtalálhatók az 1958-as cenzori jelentésben. A Filmbewertungsstelle ítései a nemzetiszocialista zsargon jelmondatainak visszhangjait hallották ki a filmből („Glaube und Schönheit”, „Kampfgeist”, „Das Letzte hergeben”, „bis zum Sieg”), túlzóan hősiés emberábrázolásában a Harmadik Birodalom ideológiájának egyik elemére ismertek rá.

Riefenstahl *Die Nuba (Menschen wie von einem anderen Stern)* című fényképalbuma amerikai változatának megjelenését követően Susan Sontag 1975. február

6-án a *New York Review of Books* hasábjain közölt hosszú esszét, melynek központi állítása szerint „a fényképek alapos vizsgálata világossá teszi, [...] hogy folytonosságban állnak alkotójuk náci munkáival”.¹⁴ Számunkra most nem elsősorban az a történeti ív az elsődlegesen fontos, amelyet az amerikai író Siegfried Kracauer 1947-es *From Caligari to Hitler (A Psychological History of the German Film)* című könyve által is ihletett az Arnold Frank által rendezett s Riefenstahl színésznőként foglalkoztatott korai hegyi filmek, a nemzetiszocialisták által rendelt alkotások és az afrikai fotóalbum esztétikai hatáselemei között megrajzol, hanem azok a megjegyzései, melyek nem csupán az *Olimpia*-filmet, de a testi versengést is célba veszik. „Ahogyan egy olyan társadalmat ünnepel, melyben [...] a fizikai képességek, a bátorság bemutatása és az erősebb férfi győzelme a gyengébb fölött a közösségi kultúra egységesítő jelképeként működik – s így a küzdelemben elért siker »a férfi életének legfőbb ösztönzője« –, Riefenstahl csupán némileg módosítani látszik náci filmjei eszméit.”¹⁵ Sontag nagyon hasonlóan érvel, amikor nem az afrikai törzs, hanem a berlini olimpia riefenstahl megörökítéséről szól: „erőlködő, alulöltözött alakok keresik a győzelem eksztázisát a lelátókon lévő honfitársak éljenzése közepette, miközben mindnyájan a jóindulatú Fölöttes-néző, Hitler mozdulatlan tekintete alá vannak rendelve, akinek stadionbeli jelenléte szentesíti erőfeszítésüket”. Ez az összegző értelmezés a film némely mozzanatát nem látszik tekintetbe venni: noha a berlini Olimpiai Stadionban a totálképeken, főként a megnyitó ünnepség alatt többször is homogén karlendítő tömeg látható, a versenyeket kísérő közönségreakciókat mutató közelebbi fölvételeken kifejezetten soknemzetiségűnek tűnik a közönség, s erre erősített rá az is, hogy a rendező a játékok befejezését követően külföldi egyetemistákból verbuvált csapatokkal különféle nyelveken fölhangzó rigmusokat rögzített, melyeket aztán alákevert a stadionbeli eseményeket mutató képeknek – a közönség technomediálisan megalkotott képe és hangja tehát nem feltétlenül egyesül az újjászülető német nemzet színekdochéjában. Annak az előzetesen meghozott döntésnek, melynek értelmében – szemben *Az akarat diadala* heroizáló beállításával – az *Olimpiában* Hitlert kvázi magánemberként kellett ábrázolni, s ennek érdekében az őt követő operatőrnek a kancellár természetes gesztusait kellett megörökítenie,¹⁶ nyilván megtalálható a funkciója az imázsformáló kampányban, ugyanakkor a politikai kommunikáció területétől a sporttudomány felé haladva akár az is fontos elem lehet, hogy Hitlernek és a filmben feltűnő többi nemzetiszocialista vezetőnek, például Joseph Goebbelsnek és Hermann Göringnek Sontag sugalmazásával szemben sem nem nyugodt, sem nem mozdulatlan a tekintetük, mimikájuk és gesztusaik inkább arról árulkodnak, hogy ami a versenypályán épp most történik, az úgy nem hagyja őket érintetlenül, hogy közben sem végkimenetele, sem érzelmi hatása nem az ő felügyeletük alatt áll. Ráadásul a vágás során olyan montázs is készült, melynek révén az a hatás keletkezik a nézőben, hogy mindez nem is kizárólag a sportoló és szurkoló nemzeti összetartozásából keletkezik: a férfi 10 000 méteres síkfutásnak ugyanis abban a szakaszában látjuk a térdét idegesen dörzsölő Hitlert (I. 1:20:09-1:20:15), valamint a karjaival ritmusosan kalimpáló Göringet (I. 1:21:28-1:21:30), amikor már rég világgossá vált: ezt a versenyszámot az élen haladó három finn vagy az ő tempójukat még egy ideig tartani tudó japán atléta fogja megnyerni.¹⁷

Mivel az amerikai esszéista az önfegyelmet, az engedelmisséget, a testi erőt, a bátorságot és a győzelemre törekvést, vagyis éppen azokat a beállítódásokat, amelyek a sportban állandóan újratermelődnek, a nemzetiszocialista közösségépítés alapelemének tekinti, a tömeg- és versenysport, illetve a náciizmus működésmódja között lényegi analógiát föltételez. Az *Olimpia* számos későbbi értelmezője hasonlóan jár el, amikor a sport számlájára írja azt, hogy a totalitárius rendszerekben a hatalom önmegjelenítésének eszközeként használtatik, de politikai kontextustól függetlenül is a „versengésként értett sportba beleíródik a másik felülmúlásának és az azzal összekapcsolódó hierarchizálásnak az elve”,¹⁸ s így a nemzetiszocializmus eszményét hirdeti, illetve társadalmi praxisát valósítja meg. Nem meglepő, hogy annak az érvelésmódnak a távlatából, mely ekként létesít hasonlóságra és érintkezésre egyaránt hivatkozó, tehát metaforikus és metonimikus-szinekdochikus kapcsolatot sport és politikai ideológia között, Riefenstahl filmje olyanként tűnik föl, mint ami bár látszólag az előzőt mutatja, de valójában az utóbbiról szól. Az *Olimpia* ebben a megközelítésben nem nemzetközi piacra szánt imázsfilm, hanem Sonntag kifejezésével a „fasizmus esztétikájának” látványos megvalósulása, a náci rendszer téma- és formakánonjának iskolapéldája.¹⁹

Az 1972-es müncheni vetítést követően a *Süddeutsche Zeitung* a „filmmé vált eutanázia[ként]” utalt Riefenstahl alkotására, mely minden megszokott és viszonylagos kiszűrésével és kivágásával „[i]dealisztikus kivetítése annak, amire készültek.”²⁰ Ebben a megközelítésben az *Olimpia* 1938-ban nem múltbeli eseményeknek állított emléket, hanem a filmvászonon valósította meg azt, ami a T-4 program révén a rákövetkező esztendőből kezdődően történt. A fölépítés és eltüntetés technikáira ismer rá Daniel Wildmann is, aki olyan történeti forrásként kezeli a filmet, melynek egyértelmű célját a megbízó, vagyis a Harmadik Birodalom jelölte ki. Ebből a távlatból a film a nemzetiszocialista önértelmezés archívuma, mely a legmesszebbmenőkig eleget téve a megrendelő igényeinek egyfelől vizuális imagináriusként megjeleníti a közönség előtt az árja test ideáltípusát, másfelől kizárja a látható szférából a zsidó testet. Wildmann elemzése leginkább a *Fest der Völker* prológusára összpontosít, s a Mürön-szobor és Erwin Huber német atléta testének filmtechnikai összekapcsolását mint a közönség vágyának megvalósulását értelmezi: „a film [...] arra építi üzenetét, hogy az egyének nemcsak vágyakoznak a görög szobrok által megtestesített ideál után, hanem egyúttal arra is törekszenek, hogy ezekben a testekben egy nagyobb közösség, a »Harmadik Birodalom népközösségének« részeként jelenjenek meg. Az ideális testformák nem csupán felszólítanak arra, hogy önmagunkat alárendeljük, hanem fel kell kínálniuk egy azonosulási lehetőséget is. [...] Nemcsak a görög szobor teste válik a vágyakozás célpontjává, hanem a néző is arra törekszik, hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.”²¹ Idealizálás, heroizálás, azonosulási vágy és mintakövetés műveletei ebbéli „folyamatábrájának” helytállóságát illetően a film némely mozzanata kétséget ébreszthet. Abban, hogy a prológusban az antik atléta szobrával leszámazási viszonyba kerül Huber teste, nem föltétlenül van a nézőnek szóló, gyakorlati útmutatás (légy te is ilyen!), ha tekintetbe vesszük, hogy Huber archaikus mezítelenségével, az őt körülvevő természeti környezettel, de az ókori versenyeken használt gerely és diszkosz mellett kifejezetten modern sporteszközt

(fémből készült súlygolyót)²² is használva maga is inkább csak hídként funkcionál az ó- és az újkori, az olümpiai és a berlini játékok között (vagyis nem tartozik egyértelműen a film jelenéhez)²³, másfelől annak a tízpróbának a három dobószámát mutatja be, mely a legösszetettebb fizikai fölkészültséget igénylő olimpiai versenyszámnak tekinthető. A Riefenstahl operatőrei által előszeretettel használt alsó kameraállás úgy helyezi a kor élsportolóit a filmnéző fölé, hogy egyszersmind nem találja jelét annak, hogy a teljesítmény elismerésén túl a nézőt bármiféle fizikai mimézisre ösztönözné – a néző mint átlagember és a megjelenített atléták közötti testi és képességbeli különbség lesz hangsúlyos, s nem az, hogy bárki is arra törekedne, „hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.”

Suzanne L. Marchandnak a német filhellénizmus évszázadairól írott könyvében az *Olimpia* annak a műfajnak a leghíresebb darabjaként említődik, melynek alkotói, fotográfusok és filmkészítők, a görög tájhoz és szobrászathoz fordultak ihletért.²⁴ Nem érdemes ugyanakkor meglepedkezni arról a tényről, hogy az antik görög világ emlékhelyeit a film 13. percében odahagyjuk, s a kezdő szekvencia motívumainak némelyike úgy bukkan föl később, hogy az egyszersmind prologusbeli jelentésüket is módosíthatja.²⁵ Wildmann értelmezése szerint a *Diszkoszvetőtől* származtatott tízpróbázót úgy kell értenünk, mint aki „kétszeresen is tiszta: egyrészt német, tehát árja, másrészt filmszerepe szerint is egyértelműen pozitív az eredete, hiszen hellén származású. [...] Így a prologusban az életreform, a nacionalizmus, az antiszemitizmus és az antikvitásra történő esztétikai visszautalás összekapcsolódik.” Az értekező által ily módon összeállított nemzetiszocialista „tabló” harmóniáját ugyanakkor némileg megbonthatja, ha fölfigyelünk arra a visszautalásra, mely a maratonfutás, vagyis a *Fest der Völker* utolsó versenyszámának szekvenciájában bukkan föl. Az atléták az Olimpiai Stadionból indulnak s oda is érkeznek vissza, de a táv túlnyomó részét a stadionon kívül, műúton, szurkolók sorfala között teszik meg. A hajrához közelítve átalakul a verseny megörökítésének módja: egyfelől eltűnnek a nézők, az eddig folyton jelen lévő katonák és segítők, másfelől olyan aprólékosan beállított premier plánokat látunk, melyek azt engedik sejtetni, hogy nem a versenyen készültek. Az út immár az erdős-dombos táj helyett gabonaföldek között vezet, s ezek előterében válik láthatóvá egy sötét bőrű, félmeztelen, rajtszámot nem viselő futó, aki nem más, mint a narragensett törzsből származó Ellison „Tarzan” Brown, aki noha ugyanebben az évben megnyerte a Boston Maratont, Berlinben nem ért célba. Ha az őt megjelenítő képeket összevetjük a prologus beállításával és kulisszáival (a diszkoszvető Huberről készített plánokkal és a kezében karikát tartó táncosnő mögött hajladozó növényzettel), akkor nem látni különbséget abban, ahogy a film a nordikus és az indián jegyeket magukon hordozó testekkel bánik.²⁶ Attól sem indokolt eltekinteni, hogy a Parthenónba technomediálisan odahelyezett *Pibenő szatír* (más néven: *Barberini* vagy *Alvó faun*) előbb premier, aztán szekond plánban mutatott, utóbbi esetben a rá irányuló fényrel hangsúlyozott hajában borostyánlevelek és borostyánbogyók, más források szerint szőlőből és borostyánból font koszorú látható,²⁷ s ennek a vizuális kompozíciónak az emléke a dobogón tölgykoszorút kapó olimpikonok képeivel újra és újra visszatér, főként, ha közeli plán mutatja a fölékesített fejet, ahogy ez például a hármasugrásban világrekorddal győzedelmeskedő Tajima Naoto és a

szintén világrekordot elérő, tízpróbázó Glenn Morris esetében történik. A film tehát sem a *Diszkoszvető*, sem a kidolgozott testű atlétaként (s nem egy részben emberi, részben állati jegyeket hordozó mitológiai lényként) fényképezett szatír szobrának kulturális konnotációit nem sajátítja ki a német sportoló(k) teste számára, éppen ezért az sem magától értődő, hogy az antik görög szobor életre kelését föltétlenül fajelméleti s nem sporttörténeti összefüggésekkel kellene kapcsolatba hozni. B. Hannah Schaub sem látja meggyőzőnek azt az érvet, hogy azért, hogy Riefenstahl honfitársát választotta ki ehhez az áttűnéshez, már rögvést a közöttük lévő genetikai kapcsolatot akarta volna sugalmazni; „nem zárható ki, hogy [...] ezzel a trükkfelvétellel valójában csak az ókori olimpiák és a modern olimpiai mozgalom közötti kapcsolatra kívánt utalni.”²⁸

Wildmann tanulmányának végkövetkeztetése szerint Riefenstahl alkotása „egy döntő lépéssel továbbmegy az antiszemitizmus addigi gyakorlatánál, amennyiben a filmben egyáltalán nem jelenik meg a zsidó test”.²⁹ Azt, hogy mit is kellene itt „zsidó testen” érteni, a szerző a *Der Stürmer* című nemzetiszocialista lapban megjelenő képekre és szóhasználatra utalva érzékelteti. Annak az értelmezői döntésnek a szükségszerűsége, mely azt rója föl a filmnek, hogy az nem használja a náci korszak antiszemita vizuális készletét, s éppen ezért halad tovább a gyűlölet útján, nem föltétlenül nyilvánvaló.³⁰ Amikor Wildmann azt írja, hogy „zsidók [...] egyáltalán nem láthatók a filmben”,³¹ annak a sztereotipikus, karikatúrisztikus, uszító zsidóképnek a hiányát veti a rendező szemére, amelynek érvényességét aligha lehet kiolvasni abból a filmből, amely úgy mutat zsidó származású sportolókat, hogy közben – szemben Julius Streicher lapjával – nem kívánja őket stigmatizálni. A Berlinben vetélkedő vívók közül az *Olimpia* csak a férfi kardvívás döntőjével foglalkozik, vagyis annak a versenyszámnak az emlékét őrizi meg, amelyet az a Kabos Endre nyert meg, aki 1944-ben zsidó munkaszolgálatosként vesztette életét, s akit 1986-ban beválasztottak az izraeli székhelyű International Jewish Sports Hall of Fame-be.

A film értelmezéseiben azért is kaphat kitüntetett szerepet a történeti idő szempontja, mert az *Olimpia* első része, a *Fest der Völker* prologusa úgy használja képalkotó és narratívateremtő eszközként a mozgást, hogy közben különféle historikus korokat megidéző jeleket használ. A Riefenstahl által Görögországba küldött Willy Ott Zielke készítette fölvételeket úgy illesztették egymás mellé, hogy vagy tájelemeket, romokat, épületeket, szobrokat jár körül a kamera, vagy ha állóképet látunk, arra igen hosszú áttűnések révén rámontírozódik egy másik képsor. A görög antikvitás statikus jelölőit a technomédium úgy hozza „mozgásba”, hogy a látványteremtéshez az emlékezés fölidéző, megelevenítő gesztusát társítja – ezért nem hat stílári törésként a *Diszkoszvető* és Huber közötti áttűnés (I. 0:07:00-0:07:08), s így nem is szükségszerű, hogy a régmúlt és a jelen közötti időbeli váltást a filmnek ehhez a pontjához kössük. A tízpróbázó és a három mezítelen táncosnő jeleneteit bár valójában a Kur-földnyelven, a Balti-tengerbe nyúló félszigeten rögzítették,³² a filmben már csak azért sem lehet érzékelni a térváltást, mert a mozgó női kezek képére ráúszó lángot a következő jelenet elején az a félig orosz származású Anatol Dobrinsky tartja (I. 0:11:03-0:11:27), aki Huberhez hasonlóan csak ágyékkötőt visel, s szintén homokos-dombos tájon indul útra – legalábbis a film sugalmazása

szerint – az olimpiai fáklyával.³³ A múlt és a jelen közötti váltás a prologus által teremtett reprezentációs keretben nem a Mürön-szobor átalakulásának képeihez kötődik, inkább a fáklyafutáshoz, melynek első futói előbb antik épületek között viszik a lángot, majd kiérnek a tengerpartra, hogy aztán egyikük már a film korának megfelelő öltözetet viselő nézők előtt adhassa tovább a fáklyát, de még – a láng útját megjelenítő animáció szerint – Görögországban. Így viszont korántsem bizonyos, hogy a nemzetiszocialista fajelméletnek megfelelően kellene értelmezni a film „előhangját”, talán inkább arra összpontosítva, milyen narratívát mond el antik és a modern sport kapcsolatáról. Hans Ulrich Gumbrecht így jár el, amidőn ekként fogalmaz: az olympiai U-alakú stadiont és a római Kolosseumot egyaránt idéző berlini Olimpiai Stadion és Riefenstahl filmjének bevezető szekvenciája „azt sugallták, a modern sport az ókori Görögország sportja, a német kultúra az ókori görög kultúra örököse, következésképpen a sport lényegénél fogva egyszerre görög és német.”³⁴

Az óriási anyagi és emberi erőforrásokat mozgósító építészeti és filmművészeti (át)értelmező keretre azért volt szükség a berlini játékok esetében, mert sem az olimpiai eszme pacifista és internacionalista szellemisége, sem az eredménycentrikus élsport nem volt magától értőden beilleszthető a nemzetiszocializmus eszme-rendszerébe. A német sport modern hagyományaira egyébként is a kezdetektől, vagyis Ludwig Jahn 1810-es színrelépésétől számítva két dolog volt jellemző: a versenyzés kizárása és a nacionalizmus. A náci sportideológia is fontosabbnak tekintette a német fiatalság állóképességének és hadra foghatóságának tömegsport általi fejlesztését, mint az egyénre és rekordokra összpontosító (angolszász) versenysportot. Ezt az álláspontot aztán az olimpiára való fölkészülés során érthető okok miatt módosították – bár arról a tényről sem érdemes megfeledkezni, hogy az olimpiai falut eleve úgy tervezték, hogy a játékok után a Wehrmacht használhassa, s aztán tényleg ezt a célt szolgálta: gyalogsági kiképzőhely lett.

Riefenstahl a *Fest der Völker* prologusát úgy illesztette hozzá a berlini olimpia hellenizáló kampányának koncepciójához, hogy közben nemcsak hogy a testkultúra harmincas éveknél korábbi változatait hasznosította újra, de mozgóképi megmutatásuk módja tekintetében is visszanyúlt ötletekért. Leginkább persze éppen ahhoz az alkotáshoz, amely táncosként az ő belépőjét jelentette a filmvilágba. A Wilhelm Prager rendezte, az UFA kultúrosztályán készített *Wege zu Kraft und Schönheit (Ein Film über moderne Körperkultur)* című 1925-ös film hat fejezetben sorakoztat föl egymástól egészen távoli példákat arra, hogy milyen módon lehet képes ellensúlyozni a nagyvárosi életformával járó lelki nehézségeket és testi deformációkat a testgyakorlás. Mi mással is kezdődne a „*Die alten Griechen und wir*” című első fejezet, mint Goethe-idézzel bevezetett antik(izáló) épületek és szobrok képeivel (0:00:46-0:01:02), hogy aztán néhány perccel később egy modern múzeum ókori művészetnek szentelt termében egy életnagyságú, meztelen nőt ábrázoló szobor éppúgy életre kelljen (0:09:09-0:09:15), ahogy bő tíz esztendővel később Mürön-szobra, s természetesen az antik testgyakorlás dramatizált földidézéséből az ágyékkötős diszkoszvető figurája már 1925-ben sem hiányzott (0:07:31-0:07:41). A súlygolyóval gyakorló Huber képére a *Fest der Völker* prologusában ráúztatott meztelen táncosnők jelenetének is számos változatban megtalálni előz-

ményét a Prager-alkotásban, olyannyira, hogy természeti és emberi mozgásnak az a ritmusra épülő harmóniája, mely a hullámzó rétre rávetített táncosnő képsorában megfigyelhető, a *Wege zu Kraft und Schönheit* „Tanz” című negyedik fejezetének nyitányában egy hajladozó fa ágaira montírozott ruhátlan női táncsoportra utal vissza (0:32:06-0:32:38). Fontos hangsúlyozni: a weimari köztársaság korában készült tanító célzatú film úgy jeleníti meg a nagyvárosi életformának a testi-lelki egészségre gyakorolt ártalmas hatásait, hogy a nagypolgári család, a padban görnyedő kisdíákok, az ülő munkát végző gépíró- és varrónők, a könyvmoly tudós, az éjszakázó aranyifjak vagy épp a gyári munkás képsoraiban nincs nyoma semmiféle antiszemita ikonológiának. Mint ahogy annak sem, hogy a *Wege zu Kraft und Schönheit* és az *Olimpia* két prológusa, vagyis a *Fest der Völker* antikizáló, illetve a *Fest der Schönheit* finn atlétákkal az olimpiai faluban forgatott, natura és testkultúra harmóniáját előállító idillikus bevezetője között kimutatható számos tematikus és kompozíciós kapcsolaton túl Riefenstahl igyekezett volna „korszerűsíteni”, vagyis a harmincas évek német biopolitikájával felülkódolni az általa előszeretettel idézett Prager-filmből kölcsönzött ötleteket. A filhellénizmus, a Freikörperkultur, az Ausdruckstanz vagy a romantikus gyökerű, civilizációkritikus életformareform akár együttes beemelése a film utalásrendszerébe sem teszi az *Olimpiát* nemzetiszocialista vizuális tankölteménnyé, hiszen éppen az nincs meg benne, amivel a náciizmus a részben ezekből, részben más testpraxisokból és -diskurzusokból kiragadott elemeket összeragasztotta és radikálisan új cél érdekében kezdte használni.³⁵

Noha Riefenstahl filmjének mindkét részét olyan szekvenciák vezetik be, amelyek a modernitás kritikájából eredeztetik a sport társadalmi-kulturális értékét, az *Olimpia* egésze nem ad ki egységes sportértelmezést. Tudható, hogy amikor Coubertin báró a győzelemnél nagyobb jelentőséget tulajdonított a részvételnek, vagyis amikor leértékelte az agón, a küzdelem végkimenetelét, akkor azért volt kénytelen teljesen félreérteni az ókori olimpiák csak a győzteseket számon tartó szellemiségét, hogy hatékony kommunikációs üzenetben tudja terjeszteni a briteknél előretörő professzionalizációval és a sport nacionalista versengéssé válásával szembeni kifogását. Azzal, hogy Riefenstahl a részben antik, részben modern dobóeszközöket használó Huber és az Ausdruckstanzot a ritmikus gimnasztikával ötvöző táncosok között zökkenőmentes vizuális átmenetet alkotott meg a vágóasztalon, nem csupán a sport esztétikai karakterére irányította rá a néző figyelmét, de a győzelem-orientált antik és a nem-kompetitív német sport közötti különbséget úgy igyekezett eltüntetni, hogy az agón, az erők összemérése helyett a kiváló testi képesség megmutatását hangsúlyozta. Annak, hogy a tengerparton gyakorló Huber diszkosza, gerelye és súlya nem ér földet, a *Fest der Schönheit* gravitációval „dacoló” toronyugróival való vizuális keret megteremtésén túl azért lehet jelentősége, mert egyfelől elhalványítja ezeknek a mozdulatoknak a görögöktől származó harcászati konnotációit, másfelől mintegy ellentart a sport teljesítménymérésre épülő modernizációjának. Ez utóbbira a *Fest der Schönheit* is több emlékezetes példát ad. Rögtön abban a tornaszekvenciában, mely a természethez való visszatérés testkultúra általi utópikus lehetőségét sugalló prológus motívumait következetesen építi tovább. A nézőnek az az érzése támad, hogy a tornászok a bevezető kulisszáját adó olimpiai faluból sétálnak be³⁶ egy bokrokkal határolt pázsitos bejá-

rón abba a stadionba (II. 0:07:05-0:07:40), melynek lelátóját az első képkockákon egy lombos faág részben takarja (II. 0:06:52-0:07:04) – emlékezzünk arra, hogy a *Fest der Schönheit* a főcím után a férfi sportolók szálláshelyét az őt körülvevő erdőből fényképezve mutatja (II. 0:00:43-0:01:10); a két nyitókép között nagyon látványos a párhuzam. A tornászok a filmen olyan térbe érkeznek, mely egyszerre természeti és az ember által épített: a játéktér nem kiemelkedik a talajból, hanem süllyesztett; a stadiont erdő övezi, sőt a korlátgyakorlatot rögzítő kamera lencsésébe visszatérően „belóg” valamiféle aljnövényzet (II. 0:13:29-0:13:45), azt a hatást keltve, hogy a tornász nem távolodik el a természettől; mindehhez persze tökéletes kulisszaként szolgált a Dietrich-Eckart-Freilichtbühne (mai nevén: Waldbühne), melynek a film kevésbé amphiteatrum jellegét, inkább természetbe ágyazottságát hangsúlyozza. A szertorna gyakorlatainak filmes sorrendjét a rendező úgy komponálta meg, hogy a talajtól (a föld közelségétől) indul és az alsó kameraállásból fényképezett, lassított, „légiesítő” felvételeken látható nyújtóval zár, miközben teljesen mellőzi az arra utaló jeleket, hogy versengést látunk: nincs kommentátori hang, nincsenek pontszámok, helyezések és nevek sem. Nagyon hasonlóan járt el a férfi mű- és toronyugrásnak szentelt szekvencia esetében, sőt annyiban még egy lépéssel tovább is ment, hogy egyfelől nem tartotta meg e két versenyszám különbségét, amennyiben fölváltva láthatunk műugrókat és toronyugrókat, ráadásul az utóbbiak jórészt már üres lelátók előtt hajtják végre gyakorlatukat. Mindebből ugyanakkor elhamarkodottan következtetnénk arra, hogy az *Olimpia* az összes esetben törli a versenyjellegét az esztétikai szempontokat is érvényesítő pontozásos sportágaknak: a kommentátor első mondatában az „első helyért folyó harc-ként” (II. 1:12:48-1:12:56) vezeti föl a női műugrás döntőjét, ezt követően sorban megnevezi a versenyzőket, majd végezetül ismerteti a végeredményt.

Az atlétikai versenyeknek áldozott *Fest der Völker*ben a főként a dobó- és ugrószámoknál használt lassított és közeli felvételek nem csupán a sportoló mozgó testének esztétizáló megörökítésére szolgálnak, de az egyaránt hatékony mozdulat-sorok közötti hasonlóságok és különbségek érzékeltetésére is. Innen válik érthetővé, miért kap egész hosszú szekvenciát az a férfi magasugrás, melynek még nem szakavatott nézői számára is feltűnhet, hogy a versenyzők által használt ugrótechnikák között lényeges eltérések vannak. Másfelől azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy egyes versenyszámoknak (futóversenyek, magas- és rúdugrás) a lebonyolításmódjából következően olyan lineáris lefolyásuk van, melyet más esetekben a montázssal kellett előállítani. Ez történt például a dobószámok vágása során, melyeknél minden esetben a győztes gyakorlatot látjuk utolsóként. A dramatisztizálás tekintetében tehát a közös indítású egyéni versenyek jelentették a mintát a nem szinkronitásra, hanem szerialításra épülő számokra is³⁷ – ez utóbbiak persze akkor váltak igazán hatásos versengéssé a filmvásznon, ha a pályán történtek maguk is fokozásos narratív sémába rendeződtek, ahogy az Csák Ibolya győzelménél vagy a Jesse Owens – Luz Long vetélkedésénél történt.

Annál feltűnőbb, hogy a párbajra emlékeztető küzdősportok közül csupán az ököl- és a kardvívás került be a filmbe, ráadásul mindkettőt csak egy-egy összecsapás képviseli afféle szinekdochéként. Azt, hogy az egyébként antik eredetű s látványos akciókkal szolgáló birkózásnak miért nincs nyoma, nem tudni, Kabos

Endre és Gustavo Marzi nem versenykörülmények között fölvelt, rövid, stilizált csörtéje viszont bizonyítja, hogy ekkor még a televíziót kiszolgáló technikai kiegészítők nélkül a vívás nem volt közvetíthető. Mindez a boksrról nem mondható el, ugyanis ez volt az a sportág, amely a sport és a technikai médiumok máig gyümölcsöző kapcsolatának már a kezdetekor kitüntetett figyelmet kapott: a maximális esemény minimális térben médiaigényét az ökölvívás messzemenőig teljesíti, ráadásul egyetlen, nem zoomoló kamera is követhetővé teszi a nézők számára. Herbert Runge és Guillermo Lovell nehézsúlyú döntője a fizikai erők közvetlen összemérésének olyan változatát jelenti a filmben, amely még akkor is társtalannak mutatkozik, ha a vágás során közvetlenül elé helyezett asszórészlet már valamelyest fölvezetőül szolgál számára. Ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a labdás csapatsportokra is nagyon kevés filmidőt szánt Riefenstahl (a kosár-, kézi- és vízilabda versenyek egyáltalán nem jelennek meg), ráadásul az India–Németország gyepelabdadöntő összefoglalójából nem derül ki, ki nyert, a kommentár nélküli lovaspóló részlet meg úgy hangsúlyozza az Olimpiai Stadionnal mint háttérrel még inkább fölerősített, ember és állat együttműködéséből születő mozgás dinamikáját, hogy a csapatok szintjén sem tartja fontosnak azonosítani a résztvevőket, akkor arra következtethetünk: Riefenstahl alkotása időben némileg visszahelyezi a berlini olimpiát annak valóságos sporttörténeti helyéhez képest. Tudjuk: az első újkori olimpián, Athénban csak férfiak indulhattak, akik kizárólag egyéni sportágakban mérhették össze képességeiket, így képviselve „az alapító atyák elitista-individualista arisztokratizmusát.”³⁸ A következő játékokon ugyanakkor nem csupán a női versenyszámok megjelenése hozott lényegi változást, de az is, hogy a „szabályozott és standardizált körülmények között versengő egyének (vagyis az individualista kapitalista szellem inkorporációi) után megjelennek, majd egyre nagyobb teret nyernek a stratégiai *csapatsportok* (vagyis a kollektivista kapitalista szellem inkorporációi). Ezek a csapatsportok drámai formában, azaz interaktív módon képesek kifejezni a közösségeken belüli, illetve közösségek közötti distinkciókat, és ezáltal arra is lehetőséget biztosítanak, hogy sok ember azonosuljon az általuk hordozott és a változó kontextusokban folyamatosan újradefiniált jelentéstartalmakkal.”³⁹ Mivel ebben a historikus folyamatban Berlinnek kitüntetett szerepet szokás szólni, különösen jelentésteli, hogy az *Olimpia* mennyire kevésbé használja a csapat mint a nemzeti közösség képviselője értelmezői sémát; s amikor pedig a kommentátori szólamban fölbukkan, akkor is egyéni versenyszámokhoz rendelve. A nemzetiszocialista áthallás miatt gyakran idézett „drei Läufer, ein Land, ein Wille” (I. 1:43:52: 1:43:55) szerkezet például a maratonfutásnál együtt haladó finneket jelöli. Riefenstahl filmjének csillagai nem csapatjátékosok, hanem kivételes fizikai képességekkel rendelkező, úriember (és úriasszony) módjára versenyző individuumok: Jesse Owens, Son Kitei (Szon Kidzsong), Glenn Morris és Csák Ibolya. Az ökölvívás háttérbe szorítását magas fokú médiaképessége dacára kevésbé elitista társadalmi bérgyazottsága, illetve az indokolhatta, hogy bár az olimpián természetesen csak nem hivatásos boksizolók indulhattak, ez a sportág a nyilvánosságban nagyon is szorosan és régóta összekapcsolódott a profizmussal és a sportfogadással – így viszont nagyon távol volt a Coubertin által előnyben részesített és a Riefenstahl-filmben rokonszenvvel kezelt arisztokratikus-amatőr hagyománytól.⁴⁰

Mindezt tekintetbe véve azt mondhatjuk: az *Olimpiában* egyaránt találni példát a teljesítmény perszonalizáló aktusokon keresztüli megörökítésére (Owenst a kommentátor a távolugrás döntőjében a világ leggyorsabb embereként emlegeti, a rekordok az atlétikai győzelmeknél hangsúlyozódnak, a győztest látjuk a dobogón, eredményét a stadion hirdetőabláján), s arra, hogy a nem identifikált sportolók egymás után bemutatott mozdulataiból olyan vizuális montázs jön létre, mely a forma állandó fölépítése és fölbomlása révén csak a technomédium által érzékelhető közös testet hoz létre (férfi mű- és toronyugrás).⁴¹

Külön változatot képvisel a női ritmikus gimnasztikának szentelt bő egy perc. A film ezt megelőző szekvenciája az öttusa eredményhirdetésével zárul – az akkor még a katonatisztek versengésének számító pentatlon és a rákövetkező rövid szekvencia egyfelől a harcos férfi és a kecses női test közötti ellentét alakzatába rendeződik, másfelől jelentősége van annak, hogy az öttusában győztes Gotthard Handrick tiszteletére játszott német himnusz dallama mintegy fölvezetésül is szolgál a fokozatosan növekvő számú, de mindvégig sorokba állított és együtt mozgó tornászok fölvételének, melyre a jelenet végén zökkenőmentesen ráúszik az Olimpiai Stadion előtti téren tornázó több ezer férfi madártávlatból fényképezett totálképe. Aligha kétséges, hogy az így előálló látvány (geometrikusan elrendezett és arcnélküli tömeg) szükségképpen a nemzetiszocialista rendezvényekről korábban készített Riefenstahl-filmek emlékét idézi föl, ugyanakkor arról sem érdemes megfeledkezni, hogy a rendező ekkor nem csupán önmagát idézi, de újra visszanyúl legfőbb forrásához. A *Wege zu Kraft und Schönheit* utolsó tematikus egységét ez a felirat vezeti be: „Ma nem a katonai képzettség, hanem a sport egy nemzet erejének forrása.” Majd ezt követően a német sport fejlődéstörténetéről olyan alakzatot hoz létre, mely Ludwig Jahn csatába induló 19. század eleji tornászainak demilitarizált és az antik testkultúra hagyományát végre autentikusan értelmező örökösiként mutatja föl az *Olimpiában* láthatóhoz hasonló létszámban és elrendezettségben megjelenő gimnasztikázó férfiakat. Vitathatatlan ugyanakkor, hogy mind a férfi, mind a nő tornászok tömegperformanszai 1934-től szerves részét képezték a náci rendezvényeknek,⁴² így a közel azonos képsoroknak 1925-ben és 1936/1938-ban már nagyon más volt a kontextusa.

Riefenstahl és Kamper képeit ugyanakkor soha nem tévesztenénk össze egymással. Az őket elválasztó bő egy tucat esztendő alatt nem csupán hangossá vált a film, de a rendező és stábjá olyan médiatechnológiai arzenált használhatott, mellyel úgy hatolt be a versenyeknek helyet adó terekbe, hogy az előállított technikai kép messze felülmúlja a sportnak a helyszínen lévő nézők által tapasztalható valóságát. Tömegmédiá és sport kapcsolatának olyan köztes helyét jelentette a berlini olimpia, ahol a rádióközvetítések és a helyszíni tudósítókkal dolgozó nyomtatott sajtó már világeseményt formált a játékokból, viszont a vizuális megörökítés mintái még nem voltak kidolgozva. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy korábban ne forgattak volna filmet olimpiai versenyekről, a németek különösen szorgalmasnak mutatkoztak ezen a téren, ugyanakkor az 1936 februárjában Garmisch-Partenkirchenben zajlott IV. téli olimpiáról készített *Jugend der Welt* nagyon kevés rokonságot mutat az *Olimpiával*. A meglehetősen bizonytalan kameramunka, a fölöttébb esetlegesnek ható vágás és a kommentár mellőzése a legin-

kább felelős azért, hogy Herbert Brieger és Carl Junghans alkotása nagyon kevésbé segíti a nézőt annak megértésében, mit is lát a vásznon. A két film összevetése éppen azt a magyarázó-narratív aspektusát erősíti föl az *Olimpiának*, mely a kor vezető rádióriportereinek utólag fölvetett hangsávja és a Riefenstahl által strukturált képsáv együttműködése által létesül: az atlétikai versenyszámoknál visszatérő, s a televíziós közvetítéseknél máig forgalomban lévő séma (közelik a start előtti összpontosításról, a feladat végrehajtása, majd újabb közelik a végrehajtás után) „individualizálja, dramatizálja és emocionalizálja”⁴³ és ezzel értelmezhetővé is teszi a sportolói performanszt. Mindehhez természetesen szükség volt arra, hogy az optikai médiumoknak a Riefenstahl-stáb (melyben számos sportolói tapasztalattal rendelkező operatőr dolgozott) által használt arzenálja mélyen behatoljon a sportpálya addig féltve őrzött területére: a forgatás alatti folyamatos vita a rendezőnő és a versenybírók között azt a korszakküszöböt jelezte, mely után egyre kevésbé volt kérdés, sport és tömegmédiumok kapcsolatában melyikük a domináns fél.

Az optikai médiumok persze nem csak jelentést termelnek akkor, amikor olyasmint tesznek láthatóvá, ami nélkülük nem lenne érzékelhető. A futópálya melletti katapult- és az evezős versenyek rögzítéséhez épített 100 méteres stégen kocsizó, a léggallonba vagy épp a medencébe helyezett kamerák által készített képek elszakadnak a helyszíni néző statikus nézőpontjától csakúgy, mint a filmben előszeretettel alkalmazott multiperspektivikus közvetítésmód. Nézői távlat és optikai lencse szétválasztásához az is hozzájárult, hogy az *Olimpiában* számos sportolói mozdulatsor vagy annak valamely részlete kifejezetten a kamera kedvéért történt meg: a látványos és izgalmas férfi rúdugrás döntője például túl későn ért véget ahhoz, hogy megfelelő minőségben lehessen megörökíteni, ezért Riefenstahl egy későbbi időpontban újrajátszatta (reenactment). Ez az eljárás, illetve az olyan jelenléptorzók, mint a kardvívásnál használt beállítás-ellenbeállítás, a maratonfutásnál alkalmazott sportolóra szerelt kamera, illetve a kormányos nyolcas és a vitorlásversenyek esetében az operatőrnek a hajón való elhelyezése, még fölfoghatók annak a törekvésnek a jeleként, mely azért mond le a verseny itt és most mozzanatáról (ezeket ugyanis természetesen nem lehetett versenykörülmények között bevetni), hogy jobban érthető és érzékelhető legyen az, ami a verseny során megtörtént vagy megtörténhetett volna.⁴⁴ Míg a *Jugend der Welt*ben a sűrű a filmes montázs révén a kiterjesztett szárnyaló ragadozó madár utánpótlásaként tűnik föl, addig az 1938-as alkotás a „sport testi/materiális tapasztalatának »közvetlenségét« [úgy] hangsúlyozza a natúra kódjain keresztül”, hogy „eközben az esztétikai distancia tudatos felvételtechnikai közbeiktatásával sohasem »materializálja« a mozgásritmus testhez kötött dinamikáját.”⁴⁵ A sportnak olyan mediális valósága jön így létre, mely az *Olimpia* előtt nem létezett. A *Fest der Schönheit* zárkóról tanúskodik, Riefenstahl nem elégedett meg ennyivel: a toronyugrók félbeszakított és visszafelé játszott, nem antropomorfan mozgó kamerákkal rögzített szekvenciájának alapját bár emberi performansz szolgáltatja, az utolsó képek a nem emberinek állítanak emléket.

JEGYZETEK

1. A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

2. A filmből a háború előtt nyelvi-kulturális, azt követően cenzurális okok miatt készült több változat. Az általam használt három lemezes DVD-kiadást az Arthaus jelentette meg 2006-ban Lipcsében. Riefenstahl alkotása két részből áll, az elsőnek *Fest der Völker*, a másodiknak *Fest der Schönheit* a címe.

3. Vö. Cooper C. Graham, *Leni Riefenstahl and Olympia*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, and London. 2001, 261.

4. Vö. Francis Courtade – Pierre Cadars: *Geschichte des Films im Dritten Reich*, München 1975, 63. Idézi Ursula von Keitz: *Blickmacht und Begehren. Zur Körperdarstellung und ihren paradoxen Effekten in den Olympiafilmen = Riefenstahl revisited*, szerk. Jörn Glasenapp, Fink, München, 2009, 108.

5. Uo.

6. A közvetítést néhány német városban válogatott közönség kísérhette figyelemmel. Vö. Hans Ulrich Gumbrecht, *In Praise of Athletic Beauty*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2006, 141.

7. Vö. Reinhard Rürup (szerk.): *1936: Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*. Stiftung Topographie des Terrors, Berlin, 1996, 79–87. és Ursula von Keitz, I. m., 102–103.

8. Vö. Rürop, I. m., 117, és a United States Holocaust Memorial Museum *The Nazi Olympics: 1936 Berlin* című online kiállítását: http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=nazi_propaganda&lang=en

9. K. Ludwig Pfeiffer, *Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme = Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, Markwart Herzog – Mario Leis (szerk.), Edition Text + Kritik, München, 2011, 85.

10. A döntés ellen Riefenstahl 1958. április 19-én nyújtott be fellebezést, melyben olykor szó szerint, máskor összefoglalva idézi az elutasítás indoklásából. A dokumentumot angol fordításban Cooper C. Graham adta közre: I. m., 280–291.

11. A levelet idézi Michael Mackenzie, *From Athens to Berlin. The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia*, *Critical Inquiry* 2003/2., 311–312.

12. Richard D. Mandell, *The Nazi Olympics*, University of Illinois Press, Champaign, 1987, xvii.

13. Cooper C. Graham, I. m., 259. Kiemelés az eredetiben.

14. Írásomban a New York Review of Books által közreadott digitális szövegváltozatot használok, az idézeteket saját fordításomban közlöm: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/?pagination=false>. (A szöveg megjelent magyarul is, azonban a fordító megoldásai néhány szöveghely esetében nem egyeznek meg az általam érteni vélt eredeti jelentéstartalommal: Susan Sontag, *Fülbemésző fasizmus = Uő., A Szaturnusz jegyében*, ford. Lázár Júlia, Cartaphilus, Budapest, 2002, 83–119.)

15. Uo.

16. Vö. Graham, I. m., 46.

17. Pfeiffer hasonlóan értelmezi ezt a jelenetet: szerinte sem a versenyzők „politikai-faji konfigurációja”, hanem a befutó drámaisága teszi oly bevonódottá Hitlert. Vö. K. Ludwig Pfeiffer, I. m., 87.

18. Daniel Wildmann, *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen” Männerkörpers im „Dritten Reich”*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998. 92. Idézi B. Hannah Schaub, *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003, 105.

19. Ismeretes, hogy a Sontag által a Riefenstahl-életmű egészére ráakasztott „fasiszta esztétika” címke számos terület kritikusi számára ihletett adott: éppúgy felbukkan a populáris zene, mint a fogyasztói társadalom hirdetéseinek értelmezésekor, s leginkább a test instrumentalizálását és a marketingkommunikációban való fölhasználását veszi célba. Földényi F. László a test propagandisztikus, fasiszta esztétizálásának példájaként hivatkozik az *Olimpiára*. Vö. Földényi F. László, *Felbőltlen álmok nyomasztó világa*, *Filmvilág* 1993/2, 18–22. Akadnak a kategóriának bírálói is: Michael Mackenzie például éppen azért tartja az *Olimpia* esetében félrevezetőnek a használatát, mert ahogy a szépség, az erő,

az átlag fölötti fizikum vizuális megörökítésének stiláris jellemzőit megragadni igyekeznek, az a sport háború utáni reprezentációira is vonatkozatható, így viszont a fogalom parttalanná és történetietlenné válik. Vö. Michael Mackenzie: I. m., 309. Hasonlóan érvel Schubert Gusztáv is: *A szépség szörnyetege*, Filmvilág 2002/12, 26–31.

20. Idézi Ursula von Keitz, I. m., 108.

21. Daniel Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül. Ideális férfitest a Harmadik Birodalomban*, Sic itur ad astra 62. (2006), 206–207. és 211.

22. A súlylökés nem az ókori görögöktől származik, hanem a skót felföldi játékokból, de a kezdetek óta része az újkori olimpiák atlétikai versenyeinek.

23. Akár még annak is jelentőséget tulajdoníthatunk, hogy Hubertet az Olimpiai Stadionban nem látjuk horogkeresztes címerrel a mellén diszkoszot vetni, bár Riefenstahl olyan történetet fűzte a tízpróbat, melyben a német volt az egyetlen valódi ellenfele a három amerikai atlétának, így sokat szerepel (gerelyhajítóként például feltűnik).

24. Vö. Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton University Press, Princeton, 1996, 338.

25. Ezért támadhat némi hiányérzetünk Brigitte Peucker tanulmányát olvasva, mely úgy felelteti meg a prologus első felét a Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy által elemzett „náci mítosz-nak”, hogy kizárólag a film első 11 percére összpontosít. Vö. Brigitte Peucker, *The Fascist Choreography. Riefenstahl's Tableaux*, *Modernism/modernity*, 2004/2, 279–297.

26. Amit Wildmann Huber testéről ír, tökéletesen illik az amerikai bennszülött futóra is: „a teste teljesen szörzelenre borotvált, sima és bronzosan csillogó, egyetlen hibát sem lehet rajta felfedezni”. Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 204. Susan Sontag hivatkozott esszéjében maga is úgy érvel, hogy Riefenstahl a szépség dolgában nem volt rasszista. Pfeiffer vitatja, hogy a szépség színrevitele az *Olimpiában* a náci szociáldarwinizmus kezére játszott volna, s Riefenstahl egyik német monográfusára, Jürgen Trimborna hivatkozva azt állítja, nincs nyoma a testek filmbéli megmutatásában a nemzetiszocialista hierarchizálásnak. Pfeiffer, I. m., 88.

27. A szobor azonosításában és leírásában Gábor Sámuel, Gesztelyi Tamás és Simon Attila volt segítségemre.

28. B. Hannah Schaub, I. m., 86–87.

29. Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

30. B. Hannah Schaub kevésbé tartja valószínűnek, hogy a Wildmann által hiányolt „csúnya és taszító” testekre épp az élsportban lenne esély rábukkanni. Vö. I. m., 123.

31. Wildmann, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

32. Vö. Graham, I. m., 139.

33. A filmen látható fáklagyújtási ceremónia nem a valóban megtörténtet örökíti meg, hanem a rendező elképzelésének és szereplőválasztásának megfelelően eljátszott változatot, melyet részben Delphoi-ban rögzítettek. Vö. Graham, I. m., 62–65.

34. Hans Ulrich Gumbrecht, I. m., 140.

35. Vö. „Az *Olimpia* más elemzőihez hasonlóan magam is meg vagyok arról győződve, hogy az erős, kellemdús és atletikus testek megigéző ritmusa és feltűnően gyönyörű képei mögött, mintegy a bőr alatt szélsőségesen konzervatív (ki)jelentések rejlenek a testről és a Népről. De azt is gondolom, hogy ezek a (ki)jelentések nem, vagy nem eredendően vágnak egybe a nemzetiszocialista rasszista ideológiával.” Michael Mackenzie, I. m., 314.

36. A valóságban ez egy igen hosszú séta lett volna, több mint 10 kilométer.

37. Vö. Ursula von Keitz, I. m., 109–110.

38. Hadas Miklós, *Olimpia és globalizáció*, Sic itur ad astra 62. (2006), 117.

39. Uo.

40. Gumbrecht a berlini játékok egyik fontos jellemvonását az olimpiai amatőr szellemisége és a verseny professzionális öninnszenírozása közötti groteszk össze nem illésben azonosítja. Ebben a tekintetben új sporttörténeti korszakot nyitott, mely ma is tart. Vö. Gumbrecht, I. m., 138–139.

41. Vö. Ursula von Keitz, I. m., 110.

42. Lásd a United States Holocaust Memorial Museum képeit: <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=regimentation&lang=en>

43. Ursula von Keitz, I. m., 109.

44. Pfeiffer a mozgó test sebességének technikai manipulációjában olyan gesztusra ismer, mely a kamera által nem valami adottat akar demonstrálni, hanem a mozgást mint lehetőséget kívánja láthatóvá tenni. Vö. K. Ludwig Pfeiffer, I. m., 92.

45. Az idézet Kulcsár Szabó Ernő *Jelenlét és jelentés* című PhD-értekezésemről készített opponensi véleményéből származik.

SZEKFÜ ANDRÁS

A „Hortobágy”-film első változata: „Puszta 1934.”

Höllering¹ és munkatársai 1934 tavaszán elutaznak a Hortobágyra, ahol magában a hortobágyi csárdában vesznek ki szobát. Autójuk nem lévén, egy helybeli taxist szerződtetnek, aki folyamatosan rendelkezésre áll, szállítja a stábot, ahova kell. A debreceni sajtóban megjelent cikk arról számol be, hogy március 20-án kezdtek forgatni.² Május 8-án Höllering magyar nyelvű (nyilván munkatársa, Bujanovics Gyula által fordított-fogalmazott) levélben fordul Debrecen polgármesteréhez, dr. Vásáry Istvánhoz.³

„Mélyen tisztelt Polgármester Úr!

Hivatkozással a Hunnia filmgyár levelére, melyet dr. Vargha helyettes polgármester Urnak átnyújtottam, valamint a helyettes Polgármester urral folytatott beszélgetésemre, van szerencsém alábbiakban tiszteletteljes kérelmeimet, valamint azoknak indoklását Méltóságod elé terjeszteni.

Mi, magyar munkatársaim és én, már húsvét [1934-ben: ápr. 1–2. Sz.A.] óta a Hortobágyon tartózkodunk, hogy a Hortobágyon élő emberek és állatok életét tanulmányozzuk. Ezen idő alatt a tervezett filmünkhez már nagyszámú tanulmányfelvételt készítettünk, mely rendelkezésünkre álló kész felvételekből máris kitűnik, hogy a Hortobágy olyan film-lehetőségeket szolgáltat, melyek a legnagyobb mértékben alkalmasak arra, hogy azokat egy, úgy Magyarország, mint a külföld számára alkalmas – reprezentatív filmmé feldolgozzuk.

Hogy azonban ezen tervünket megvalósíthassuk, szükségünk volna a hatóságok jóakaratu támogatására és segítségére.

Eddig végzett munkánk után kitűnik, hogy az egyes legelőterületeken kínálkozó lehetőségeket kellőképpen kiaknázhathatjuk, mivel azonban az állatok a nagy területen

2013 októberében Debrecenben, az Apollo moziban ismét bemutatták Georg Höllering osztrák rendező 1936-ban befejezett *Hortobágy* című filmjét, melyhez Móricz Zsigmond a *Komor Ló* című novelláját írta. Ezúttal a film digitálisan felújított DVD változata került a közönség elé. Az alábbi tanulmány részlet a filmtörténész szerző sajtó alatt lévő Höllering-könyvből, melyben a korabeli debreceni sajtó, valamint irattári és hagyatéki kutatások alapján új részleteket tár fel a film születéséről, így egy előző (soha be nem fejezett és fenn sem maradt) változat létezéséről.

szétszórva élnek, eddigi felvételeinkből nem tűnik ki, hogy az állatok mily nagy tömege tartózkodik a Hortobágy területén. Tekintve, hogy tervezett filmünknel elsőrangú követelmény az állatok számának érzékeltetése, ezért is azzal a tiszteletteljes kéréssel fordulok Méltóságodhoz, szíveskednék intézkedéseivel lehetővé tenni, hogy a hortobágyi hídnál több ezer állat (ló, szarvasmarha, jub) összegyűjtessék és a hídon átbajtassék.

Ezenkívül, hogy a filmbe változatosságot hozzunk, szükségünk volna egy, csikósok által lovagolt, lóversenyre.

Úgy hiszem biztosíthatom Méltóságodat, hogy amennyiben intézkedéseivel ezen jelenetek felvételét lehetővé tenni szíveskedik, magyar munkatársaimmal valóban olyan filmet készíthetünk, mely minden tekintetben méltó kultur-dokumentuma lehet a Hortobágyinak és így külföldön is kellőképpen szolgálhatja Debrecen város és Magyarország érdekeit.

Amennyiben Méltóságodat érdekelné, legnagyobb készséggel mutatom be Méltóságodnak eddig készült tanulmány-felvételeinket, melyekből nyilvánvalóan kitűnik, hogy a Hortobágy megfilmesítése úgy művészi, mint propagatív szempontból érdemes feladat.

Kérésem megisméltése mellett kérem Méltóságod szíves jóakarátát és válaszát és maradok mély tisztelettel Méltóságod kész híve: [aláírás:] Höllering

[Feladó]

Georg M. Höllering

filmregisseur [sic]

Nagyhortobágy

Csárda”

Mivel nagyon keveset tudunk Höllering érkezéskori terveiről és intézkedéseiről, ez a levél gazdag információ-forrás a szándékokról és az eseményekről. Figyelemreméltó, hogy az év elején már rendelkezik a Hunnia filmgyár levelével. Ez budapesti ügyintézés tétélez fel, tolmács segítségével, és bizonyos tájékozottságot, megszerzett helyismeretet. Vajon mi lehetett ebben a Hunnia levélben (mely nem került elő), amelyet Höllering átadott a helyettes polgármesternek? Nyilván valamilyen pozitív nyilatkozat volt a Hunnia (akkor az állami filmgyár) szerepvállalásáról a filmmel kapcsolatban. Vagy talán ajánlólevél volt, és támogatást kértek a hortobágyi film számára? Ezeket a kérdéseket ma nem tudjuk biztonsággal megválaszolni. Amit tudunk: Höllering ebben az időben egyértelműen „kultúrfilm”-ben gondolkodik.⁴ Műtermi felvételeket nem tervezett.⁵ (Ekkoriban a Hunniáé volt az egyetlen mérete hangosfilm műterem, amelyért sorba álltak a produkciók.) Amire viszont szüksége volt a Hunniától, az a hangfelvételi kapacitás. Filmje minden helyszíni felvétele némán készült, a párbeszédet, zajokat, énekeket, zenéket a budapesti utószinkronizálás során illesztették a képekhez. Tehát ha másért nem is, a hangfelvételek miatt Hölleringnek tárgyalnia, majd szerződnie kellett a Hunniával. Jó taktikai érzéssel kitalálta, hogy ezek alapján (támogató) levelet is tud szerezni az állami filmgyártól, ami gyakorlatilag az államot, az állam támogatását jelentette.

A levélben nincs utalás a készülő film forgatókönyvére, filmnovellájára vagy bármilyen tartalmi leírására. Bár valószínűleg volt egy ilyen változat (már a Móriczsal való találkozás, azaz 1934/35 fordulója előtt), azt nem sikerült megtalálni.⁶ Valamit be kellett nyújtani a Hunniába, de az sem maradt fenn.

Néhány mozzanat, ami viszont a levélből kiderül:

– „emberek és állatok életét tanulmányozzuk” – nagyon is lehetett volna a hangsúly csak az egyikken vagy csak a másikon. De úgy döntöttek, hogy mindkettő téma lesz.

– „magyar munkatársaim és én” – ügyes taktikai fordulat, mintha magyar filmről lenne szó.

– „nagy számú tanulmány-felvételt készítettünk” – a vállalkozás felstilizálása.

– „reprezentatív film” – „úgy Magyarország, mint a külföld számára alkalmas” – Debrecen városa szempontjából bizonyítja a film hasznosságát.

– „filmünknel elsőrangú követelmény az állatok számának érzékeltetése” – utalás a monumentalitás igényére.

– „a hortobágyi hídnál több ezer állat (ló, szarvasmarha, juh) összegyűjtessék és a hídon áthajtassék” – a gyakorlatban megvalósuló monumentalitás, tulajdonképpen megrendezve, függetlenül attól, hogy nem játékfilmről van szó.

– „hogy a filmbe változatosságot hozzunk...” – Furcsa elszólás. Ezek szerint a felvett anyag a lóverseny nélkül nem lenne változatos, magyarul unalmas lenne?!

– „szükségünk volna egy, csikósok által lovagolt, lóversenyre.” További megálmodott és megtervezett jelenet. Nem egy amúgyis megrendezendő versenyen akar dokumentumot fényképezni, hanem javasolja egy verseny megrendezését kifejezetten a filmeseknek. Tehát ismét játékfilmes jellegű epizód.

– „mélto kultur-dokumentuma lehet a Hortobágyinak és így külföldön is kellőképpen szolgálhatja Debrecen város és Magyarország érdekeit.”

– „úgy művészi, mint propagatív szempontból érdemes feladat.” A felajánlott kettős haszon megnevezése.

Höllering levelének sorsa követhető a levéltári anyagokban. Magának a levélnek második oldalán, alul kézírásos utasítás olvasható:

„Gazdasági Ügyosztálynak – Sürgős javaslattétel végett. 1934. V. 9.”

És az intézkedő tisztviselő válaszfeljegyzése: *„Az egyes gulyáknak és méneseknek felhajtása csak az egyes gulyagazdaságok hozzájárulásával lehetséges. A gulyafelügyelő gazdákhöz hozzájárulás iránti levelet intéztem. A válasz megérkezte után lehet csak az intézkedést megtenni.”* D. 1934.V.13. (Olvashatatlan aláírásokkal.)

Mibe ütközött itt bele Höllering? A Hortobágyra látogató idegen számára annyi látszhatott, hogy ott hihetetlen nagyszámú állat található, de nem tűnt fel, hogy ez egy összetett állomány, amely igen sok gazda saját, de a pusztára már közösen kihajtott állataiból állott. Az állatok tulajdonosait a Debreceni Gazdasági Egyesület fogta össze, melynek ugyan volt bizonyos autonómiája, de Debrecen városa szoros ellenőrzés alatt tartotta. Ráadásul, amit Höllering valószínűleg nem tudhatott, az Egyesület sokféle ok miatt tartós anyagi és személyi válságban volt, az 1935-ös közgyűlés 12.000 pengő tagdíjhátralékot talált, viták voltak és kilépések, és a pártpolitika is belekavart a viszonyokba. 1936-tól hatósági biztos került az egyesület élére.⁷

A gazdák pedig sem külön-külön, sem egyesületként nem járultak hozzá állataiknak a levélben megjelölt felhasználásához a filmfelvételek céljára.

A *Debreczeni Újság* hasábjain szabályos (mai szóval) PR-kampány bontakozott ki a film érdekében, és a tudósítások az eseményeket is szokatlan részletességgel követték.

Debreczeni Újság, 1934. július 12. 2. o.: A hortobágyi pusztáról készült a világ legnagyobb kultúrfilmje tízezer méteres felvételen. Szerző: Dr. – y. (Höllering vállalkozásának ismertetése, az előnyök hangsúlyozása. A készülő film címét is megadja: *Puszta 1934.*)

Debreczeni Újság, 1934. július 15. vasárnap, 2. o.: A Hortobágy állatvilágának csodálatos élete a magyar pusztáról készített monumentális film tükrében. Szerző: Nincs megnevezve, valószínűleg szintén „Dr. – y”. (Az addig elkészült filmanyag ismertetése, mintha már kész filmről lenne szó, amiből csak egy kicsi hiányzik. Elemzését ld. alább.)

Debreczeni Újság, 1934. július 24. 3. o.: „Nem engedik meg a hortobágyi pásztorok filmszereplését”. A Debreceni Gazdasági Egyesület 20.000 pengőt kért az állatok rendelkezésre bocsátásáért, ami egy korabeli magyar játékfilm teljes költségei egyötödének felelt meg. Höllering szerény vállalkozása számára ez megfizethetetlen összeg volt.

Debreczeni Újság, 1934. július 25. 4. o.: „A Hortobágyon nem engedik befejezni a tízezer méteres kultúrfilmet” Alcím: „A Bugaczi pusztát fogják propagálni külföldön”. A cikk ugyanis azt írja, hogy a filmesek, miután Debrecenben nem támogatták őket, elutaztak Kecskemétre, és Bugacon fogják felvenni a film hiányzó jeleneteit. Ez az állítás valószínűleg blöff volt, azonban kevesebb, mint egy hét múlva meglelt a megoldás:

Debreczeni Újság, 1934. július 31. 4. o.: „A földművelésügyi minisztérium közvetítésével sikerülhet befejezéshez segíteni a hortobágyi kultúrfilm”. Békessy Jenő miniszteri tanácsos, az FM Állattenyésztési Osztály vezetője Debrecenbe látogatott, és rábeszélte a gazdákat, hogy támogassák ezt a hasznos filmet. A cikk megjegyzi, hogy „Schäffer László magyar filmoperatőr, a felvételek vezetője, már ismét Debrecenbe érkezett és megkezdte munkáját...”

PUSZTA 1934.

„Az ég alján a nap felváltja az éjszakát, első sugarai a puszta mellett pihenő öreg falura esnek. Hirtelen patkó csattogás, »Hó!« kiáltások és karikás pattogás szakítják meg a csendet. Keskeny utcákon, a falu patakján és minden akadályon szilaj lovakon vágtatnak elő a csikósok, a puszta pásztorai. A lovak százai kerülnek elő istállókból s már terelik is őket a hatalmas puszta felé s minél mélyebben haladnak befelé a végtelen rónán, annál világosabban tűnik ki, hogy a hatvanezer holdas terület minden részének meg van a rendeltetése. A csikósok beosztják a legelőterületeket s elfoglalják pásztortanyájukat.

Négyes gémes kút a következő állomás, oda vágtatnak a csikósok egy tiszteletreméltó öregebb számadó elé, felsorakoznak a kantárszáraikat elengedve, esküre lendülnek a kezek. Már hangzik is a filmben a puszta pásztorainak fogadalomtétele:

– *Én Cibere János, esküszöm, hogy a rám bízott jószágokat nappal, éjjel, viharban, zivatarban lelkiismeretesen megőrzöm, tiltott területre nem engedem, ha valami betegség támadna az állatok között, azt azonnal jelentem és a beteg állatokat az egészségestől elválasztom, Isten engem úgy segítjen.*

Szép magyar búcsúzás után következik a puszta igazi élete, a rekkenő hőségben szomjasak az állatok, működnek a gémes kutak, a lassóvetés sem marad el, a pásztorok pedig a vasalóban látnak hozzá a pusztai ebédhez.

Esteledik a pusztán, kigyúlnak a pásztortüzek, előkerülnek a csikósok bundái, a sötétségben pedig vészajtó fények villantanak be. Jön a vihar. Villámok cikkáznak, meny dörög az égbolt, a ménes egy része összetömörül, néhány félénkebb paripa azonban fejvesztetten vágtat bele a sötét pusztába. Csak egy alvó pásztor nem vesz tudomást az égiháborúról, lova úgy védi az esőtől, szélről, hogy fel sem ébred, ha a kötelesség, illetve csikós társa nem figyelmeztetné. Megindul a hajsza az eliramodott paripák után, sajnos hiába, mert az okos jószágok meg sem álltak falujukig s ott az istállóban kötöttek ki.

Ez volna a legkisebb baj, azonban az égiháború komoly következménnyel is járt. A villám felgyújtott egy tanyasi istállót. Gyönyörű éjszakai felvétel mutatja be a falusi tűzoltóság működését. Százával állnak sorba a kúttól a tűz színhelyéig s adják kézről-kézre a vizes vödröket, mint egy gépezet. Közben vágtatnak a csikósok s mentik a veszélyben forgó állatokat. Szerencsére segítségül jön a megeredt zápor és hamarosan véget vet a tűz veszedelemnek.

Új napra virrad a puszta, peregnék a képek a jószágok életéről. Idillikus képek váltják egymást az állatok életéről, családi örömeiről, kis csikó és borjú születik.

Egy hatalmas jubnyáját éktelen bégetés közben hajtának a nyírásból, ugyanakkor az amszterdami gyapjútözsdén tombol a hossz, egy-egy bárány keserveset béget bundájuk kufárjaira. Egy másik kép a lovak és szarvasmarhák kegyetlen sorsát mutatja be a nagyvárosok vágóhídjain, mindennek megkoronázásául pedig bemutatásra kerül a híres »Hídi-vásár« az ekhós szekerek ezreivel, a bikaárveréssel és a vásár egyéb színes forgatagával.

Befejezésül két gyönyörű illusztráció látható a nagyvárosi versenyistállóról és lóversenyről, ahol az emberek ezrei libegnek és üvöltenek a bukméker emelvénye előtt, a hortobágyi csikósok pedig megtartják ősi eredetiségében lóversenyüket, ahol a közönség hatalmas éljenzéssel jutalmazza a győztest, szemben a nagy turf üzleti szellemben rendezett attrakciójával.

Ez a rövid foglalata a Hortobágyon készített grandiózus filmnek, amely igazolni fogja majd az egész világ előtt, hogy igazi élvezetet és gyönyörűséget a természet nyújthat csak kimeríthetetlen kincseivel.”⁸

A film címét is tudjuk a korábbi cikkből: *Puszta 1934.*

Vajon miről szól ez a leírás a debreceni napilapban, mit mutat be az olvasónak? Egy kész (hangos)filmet? Egy írott forgatókönyvet? Vagy egy szóban elbeszélte filmtervet? A beavatatlan olvasó (azaz az olvasók szinte mindegyike) tanácstalanul nézegeti a cikket, mely többféle értelmezést is lehetővé tesz.

Leginkább azt állapíthatjuk meg, hogy a cikk szeretné azt a benyomást kelteni, hogy egy (majdnem) kész filmről van szó. A lap három nappal korábbi cikkében ezt olvassuk: „Már csak néhány befejező felvétel van hátra s ezek közt legmonu-

*mentálisabb lesz az, amelyiken a 9 lyukú kőhídon bajtják fel a ménest és gulyát a Hídi vásárra. Maga a Hídi vásár már elkészült (...). Most következik majd a munka befejező része, a hangos felvétel...”*⁹

A hangfelvétel tehát még nem készült el, a leírásban mégis több utalás van a hangokra, sőt, a fogadalomtétel szövegét is közli. A kommunikációs cél egyértelmű: megtámogatni a filmkészítők kérését (ménés és gulya áthajtása, csikósok versenye) azáltal, hogy képet ad a készülő film egészéről, annak várható művészi minőségéről. A legvalószínűbb feltevés a cikk létrejöttére az, hogy a „baráti” újságíró részt vett a július 11-i „rögtönzött bemutatón”, ahol elkészült részeket vetítettek némán, majd megkapott egy forgatókönyvfélét a filmesektől és ebből a szövegből (valamint a látott felvételek alapján) készített egy rövid összefoglalót. Ebben (a forgatókönyv alapján) már úgy írta le a hangos részeket, mintha a hangfelvétel már megvalósult volna: *„Már hangzik is a filmben a puszta pásztorainak fogadalomtételle”* – és következik a teljes fogadalomszöveg, nyilván a forgatókönyvből átmásolva.

Tehát a kultúrfilm forgatókönyv létezését több okból is biztosra vehetjük: egyrészt, komoly filmes nem kezdett munkához ilyen terv nélkül. Másrészt, a Hunnia filmgyárral való megállapodáshoz a forgatókönyvet be kellett nyújtani. Végül: a fenti, újságcikkbeli részletes leírás erősen valószínűsíti egy alapjául szolgáló forgatókönyv létezését.

Hálásak lehetünk a fentebb hosszasan idézett cikk írójának. Az idézett leírás alapján (azt egyéb ismereteinkkel kiegészítve) el tudjuk képzelni a *Hortobágy* első változatát, a *Pusztá 1934.* című kultúrfilmét. Adataink alapján valószínűsíthető, hogy a *Pusztá 1934.* ténylegesen el is készült, azaz volt a felvételeknek egy olyan, összeállított változata, melyből csak egy-két jelenet hiányzott, valamint nem volt hozzá hang, mert az később készült volna el. Ezt a majdnem kész filmet vetítették Debrecenben 1934. július 11-én dr. Veres Géza (gazdasági) tanácsnoknak és vetítették bizonyára még más alkalmakkor is.

Dr. Veres Géza gazdasági tanácsnok 1934. október 13-án levelet írt Kiss Gábor helyettes állatorvosnak, aki egyben „mátaí biztos” is volt, azaz Debrecen városát képviselte kinn a pusztán.

„Höllering György filmrendezőnek a Hunnia Filmgyár megbízásából a Hortobágyon készített felvételeinek a kiegészítése céljából szüksége van még a következőkre:

1., három csikós lovaglása kb. egy óra hosszat

2., A három csikós a hortobágyi hídon kötőféken vezetne lóháton 3-3 lovat.

Felhívom, hogy ezen felvételek lehetővé tétele céljából a törzsménésbeli 3-4 éves kancákból, vagy meddő kancákból, illetőleg a csikós hátalovakból a szükséges egyedeket bocsássa rendelkezésre, illetőleg ezáltal a filmfelvételekben Höllering urat támogassa.

Természetesen ennek úgy kell történnie, hogy az állatokban semmi hiba ne essék s lehetőleg kevésbé értékes lovak használandók fel s olyanok, amelyek csendesebb természetűknél fogva kevésbé okoznak magukban vagy a másikban kárt.

Nincsen az ellen sem kifogásom, hogy Höllering úr vadkacsákról készítsen felvételeket, természetesen lőni neki nem szabad, de akár élő kacsákat, akár a vadászok által szekereken behozott lőtt kacsákat lefényképezhesse.

Megengedendő Höllering úrnak, hogy a mátai dögtemetőben a dög elhelyezéséről is felvételt készíthessen.

Amennyiben Mátán szoba van, egy szobát a város készkiadásainak megtérítése ellenében rendelkezésre bocsáthat. A készkiadások fedezése címén személyenként napi 1 P beszédendő.

Ez a levél azt dokumentálja, hogy Höllering a felvételek augusztusi befejezése után, jóval később, október közepén még pótfelvételeket készít a *Pusztá 1934.*-hez. Egy olyan jelenet is szerepel a felsorolásban, melyet a *Debreczeni Újság* fentebbi film(terv)ismertetése eddig nem említett: „*a dögtemetőben a dög elhelyezése*”. A szakszerűen nyers megfogalmazás azt a jelenetet rejti, amelyben csikósok egy elpusztult lovat eltemetnek. Ez a felvétel elkészült, és a következő évben bekerült a *Hortobágy* játékfilmbe is, amint arról később még lesz szó.

Milyen film volt illetve lett volna (ha teljesen leforgatják és hangosítják) a *Pusztá 1934.*?

Az ismertető újságíró így foglalja össze a film tanulságát: „...*igazi élvezetet és gyönyörűséget a természet nyújthat csak kimeríthetetlen kincseivel.*” Valóban, a leírásban a film vége felé felbukkan három negatív mozzanat: a gyapjútőzsde, a vágóhidak és a nagyvárosi lóverseny. Utóbbi szembe van állítva a csikósok „*ősi eredetiség*” lóversenyével, mely a film pozitív kicsengését hordozza, „*szemben a nagy turf üzleti szellemben rendezett attrakciójával.*”

Olyan kultúrfilmről van tehát szó, melyben a természet világa érzelmi alapon szembe van állítva az urbanizációval általában, és a kapitalizmussal különösen.

Vázzuk fel a leírás alapján a *Pusztá 1934.* szerkezetét!

- 1., Hajnal. Az állatok kihajtása. „*Végtelen*” tér, hatalmas állat-tömeg, REND.
- 2., Fogadalomtétel: emelkedett erkölcsiség.
- 3., Napközben a pusztán. Állatok itatása, befogás. Pásztorok ebédje.
- 4., Este. Vihar, elszabadult lovak rohanása.
- 5., Tűzvész. Falusi tűzoltóság, lakosok is oltanak, állatok mentése. Eső.
- 6., Új nap, idillikus képek, kiscsikó, kisborjú születése.
- 7., Gyapjútőzsde, a „*bundák kufárai*”. „*Nagyvárosi*” vágóhidak: „*a lovak és szarvasmarhák kegyetlen sorsa.*”
- 8., Hídi vásár – színes forgatag.
- 9., „*Nagyvárosi*” lóverseny, „*emberek ezrei libegnek és üvöltenek a bukméker emelvénye előtt*”, szemben ezzel „*a csikósok pedig megtartják ősi eredetiségében lóversenyüket*”, amely az embereké, és nem az üzleti szellemé.

Mi jellemzi ezt a filmszerkezetet? Az elsőtől az ötödik részig egy napot látunk, azonban ebben a napban keverednek az egyedi és a tipikus események. Az 1. részben kezdődik a nap, de egy olyan eseményt látunk, ami az évben egyszer van: húsvét táján kihajtják az állatok hatalmas tömegeit a Hortobágyra. Tehát nem minden napfelkelte folytatódik ilyen hatalmas látvánnyal. Ugyanígy, a fogadalomtétel sem minden nap van. Ez a pusztán az év kezdete, de nem napkezdet.

A 3. rész a tipikus eseményeké. Zsánerképek.

A 4. és az 5. rész funkciója ellentmondásos: egyrészt az este lezárja a napot, megnyugvást hoz. Másrészt viszont két drámai esemény történik: a vihar és a tűzvész, amelyek felzaklatják a nézőt, egyfajta drámai csúcspontot jelentenek.

A 6–9. rész, amennyire ez forrásaink alapján megítélhető, lazább szerkezetű, mint az első nap”. A 6. részben mintha ismét egy „új nap” kezdődne, azonban a további három rész nem csatlakozik ehhez, nem mutatnak be egy „második napot”. A „kis csikó és borjú” születése magának az Életnek a kezdetére utalhat, azonban ez a szimbolika nem folytatódik, hacsak azzal nem, hogy nem sokkal később a 7. részben vágóhidakat látunk. Egyáltalán, a 7. rész az ideológiáé: a tőzsdét jelképként kezeli és antikapitalista módon mutatja be, sőt, ugyanezt az antikapitalizmust erősítik a vágóhídi képek is.

A 8. részben a hídi vásárt látjuk, a „színes forgatag”-ot, de nem világos, hogy ez hova sorolható a 7. rész nagy szembenállásában. Ironikusan azt kérdezhetnénk, hogy vajon a bemutatásban hídi-e vagy vásár? Azaz helybeli, ősi, természetes vagy gonosz, piaci kapitalista? Végül a 9. részben könnyen el tudjuk képzelni, hogy miként lehet a nagyvárosi turfot és a bukmékereket negatívan ábrázolni, de nehezen képzelhető el, hogy miként lehet ennek a kavargó és bizonyára apokaliptikus forgatagnak ellentéte a csikósok „ősi eredeti” lóversenye. Mintha itt az ábrázolható életjelenségek nem lennének okvetlenül alkalmasak az ideologikus üzenet kellő megtámasztására.

Ne feledjük el: azt a képi anyagot, melyből a *Pusztá 1934.* felépült (volna), jelentős részben ismerjük. A *Hortobágy* film nem-játékfilmesei részeiben legtöbbjüket vizontlátjuk. Ami nem került be egy évvel később a *Hortobágyba*, az viszont elveszett. Megvan a kihajtás, de nincs meg a fogadalomtétel. Megvan az élet a pusztán, megvan a vihar, de nincs meg az égő tanyasi istálló. Megvan a kicsikó születése, de nincs meg a tőzsde és a vágóhíd. (Nem tudunk ilyen felvételek készültéről, valószínűleg meglévő híradófelvételekből készült volna egy montázs.) Megvan a hídi vásár, de nincs meg sem a nagyvárosi lóverseny, sem a csikósok saját lóversenye.

Schäffer László felvételei kompozícióikkal, tónusaikkal, drámaiságukkal világszínvonalúak. (Miért is ne lennének azok, amikor Schäffer a kor egyik emblematisz filmjének, Ruttmann: *Berlin, a nagyváros szimfóniája* című alkotásának volt egyik operatőre?!) Ezek az erőteljes képek a *Pusztá 1934.*-ben a természeti világ és az ősi pásztorvilág példaadó erkölcsi tisztaságának bemutatását szolgálták. Nem kételkedünk, hogy akadt volna képileg erőteljes anyag a tőzsde, a turf és a vágóhidak bemutatására is.

A képi anyag tehát minőségi, de egyensúlytalan. Míg a pusztai élet bemutatása részletezve, egyfajta belső logika szerint történik, a leírás alapján egyértelmű, hogy a nagyvárosi részek, bennük az antikapitalista jelenetek szép képi közhelyek lesznek, inkább jelzések, mint bármiféle minimális (művészi) érvelések, elemzések.

Ha a világban bemutatták volna a *Pusztá 1934.*-et, bizonyára vegyes fogadtatásban részesül. Az antikapitalista baloldálnak nem lett volna elég harcossága a film nagyobb (pusztai) része, bizonyára kifogásolták volna az osztályharc hiányát, a pásztorvilág idilli bemutatását. Akik viszont, Szóts Istvánnal szólva, egyfajta kozmikus életérzést, örök körforgást kerestek a filmben, pofonként élhették meg a film végén az agitatív farkincát.

A korábban idézett levél, melyben a debreceni főtanácsos utasítja a mátai biztost, tartalmaz egy érdekes utalást. A lótemetőre gondolok. Az, hogy Höllering a felvételek befejezése után, pótfelvételként elkészíti a lótemetés képeit, azt jelzi, hogy érezte: a filmben a természetes születéssel szemben a természetes halál képeit kell elhelyezni, nem pedig az érzelmi alapon megbélyegzett vágóhíd képeit. (A viharban elpusztuló ló sorsa, ahogy majd a *Hortobágy*-ban szerepel, ebből a szempontból természetes halálnak tekinthető.) Az alkotó fejében tehát a koncepció elmozdult a napi politikai agitációtól valami általánosabb, művészileg mélyebb irányba.

Egy film elkészülése során a kiegészítő felvételek, pótfelvételek készítése mögött többnyire drámai események húzódnak meg: vagy a rendező, vagy a producer elégedetlen a felvett anyaggal, elrendeli a kiegészítést. Höllering estében mindkét funkciót ő maga látja el, nem kell tehát találgatnunk, hogy ki volt elégedetlen.

Mint láttuk, júliusban, Debrecenben Höllering előzetes vetítésen a majdnem kész *Pusztá 1934.* kultúrfilmet vetítette. Novembertől kezdve viszont, ha felvételeit valakinek (például Móricz Zsigmondnak) be akarta mutatni, nem ezt a majdnem kész filmet mutatja, hanem egy tematikus összeállítást a nyers felvételekből.

Honnan tudjuk ezt? Onnan, hogy a levetített anyagról részletes *Jegyzék* készült, és ennek egy példányát átadták az íróknak is, aki pedig – mint mindent – ezt is elvette.¹⁰ Ez a *Jegyzék* (a filmgyártásban megszokott németes néven) snittlista, azaz minden egyes elkészült beállítást tartalmaz, rövid leírással és a képsík (plán) jelzésével együtt.

Mielőtt a *Jegyzék* tartalmát elemeznénk, gondoljunk bele a helyzet lélektanába. Óriási visszalépés történik. A jelek szerint a pótfelvételek ugyan elkészültek (bekeverültek a jegyzékbe is), de nem oldották meg a problémát, a rendező/producer továbbra is elégedetlen maradt. A *Pusztá 1934.*, a már majdnem kész film ettől kezdve megszűnik létezni, soha többé nem említi senki. Hasonlatként azt mondhatnám: olyan ez, mintha egy festő a már majdnem teljesen kész monumentális olajfestményét megsemmisítené, és csak a hozzá készült vázlatokat tartaná meg, hogy egy egészen új kompozícióba rendezhesse azokat. A (dokumentum felvételeket is használó) film esetében persze mindez nem a felvett anyag megsemmisítését jelenti, „csak” annyit, hogy a már majdnem kész műalkotást az alkotó megfosztja alkotás státuszától és visszaminősíti részletekké, nyersanyaggá.

Visszatér az alapokhoz. Begyalogolt a zsákutcába, rájött, hogy nincs tovább, és visszament az útelágazáshoz. Ennek a döntésnek a drámájáról nincs levél, nincs napló – ezt a *Jegyzék* létrejöttéből és jellemzőiből tudjuk kikövetkeztetni, összehasonlítva azt a kudarcot vallott *Pusztá 1934.* kultúrfilmmel.

A *Jegyzék* többoldalas gépelt felsorolása témák szerint van csoportosítva:

„I. KÉPEK A PUSZTÁRÓL

II. KÉPEK A VÁSÁRRÓL

III. KÉPEK A FALUBÓL

IV. BIRKANYÍRÁS

V. TEHÉNTRÁGYA MINT TÜZELŐANYAG
VI. CSIKÓSOK TÁNCA”

Nézzük meg közelről a „tűz a faluban” című képanyag leírását:

„637. *Parasztgazda érkezik futva és közli a csikóssal, hogy a villám bevágott a faluban, a csikós, Mihály, ellovagol.*

638. *A gazda valamit utána kiált, aztán eloldja a lovakat.*

639. *A szénaasztag ég.*

640. *A tűzoltófészker ajtaját felrántják, tűzoltók rontanak be és húzzák ki a fecskendőket.*

641. *Égő asztag.*

642. *Egy ház ég.*

643. *A tűzoltók elindulnak.*

644. *A ház ég, sűrű füst gomolyog.*

645. *Égő asztag.*

646. *A tűzoltók jönnek, a falusi gyerekek mögötte...*

659. *Leégett ház a tűz után. Mihály berakta az egyik ablakot, indul és*

660. *...elhozza a másik ablakot. Beilleszti, két asszony segít neki.*

661. *Megerősíti az ablakot és...*

662. *...elbúcsúzik az asszonyoktól. Elmegy.”*

A leírás első mondata már furcsa, hiszen Hölleringék a Hortobágyon nem tudtak hangos filmfelvételt készíteni. (Technikailag ez 1935-ben már lehetséges lett volna, de a költségek eleve kizárták ezt a megoldást. Höllering filmjét utószinkronnal tervezte.) A leírás mégis így szól: „*Parasztgazda érkezik futva és közli a csikóssal, hogy a villám bevágott a faluban*”.

A további képsorok pedig egy *játékfilm* logikájával és izgalmával peregnek. Mintha egy jellem is kirajzolódna: a Mihály nevű csikósé. Ez a játékfilm jelleg ebben a felvett anyagban (és persze különösen a *Pusztá 1934.* kultúrfilmben) csak a mai filmkritikusnak tűnik fel. A dokumentumfilm (német területen a kultúrfilm) első évtizedeiben a filmek tele voltak olyan jelenetekkel és jelenetsorokkal, amelyeket csak játékfilmes módszerekkel lehetett felvenni.

Höllering tehát a *Jegyzékben* világosan látható módon olyan felvételeket készített, melyek egy része a dokumentumfilmhez közelálló tényrögzítő néprajzi film volt, másik része viszont megtervezett és eljátszott jelenet, ahol még egy-egy jellem is kezdett kirajzolódni. Összeköti viszont a kétféle jelenetet az egyformán magas szintű operatőri munka – ez a korabeli néprajzi filmezésben ritka volt.

Honnan tudjuk, hogy a „tűz a faluban” nem egy valóságos falusi tűz megörökítése? Hiszen előfordulhatott, hogy a film forgatása idején kigyulladt valami, és azt az ott lévő filmesek azon nyomban meg is örökítették. De nem ez történt. Höllering *akart* tüzet felvenni a filmhez. Ezért hivatalosan kért a tűzoltóságtól egy tűzoltókocsit, lovakkal és személyzettel a filmfelvételhez, amit költségtérítés ellenében meg is kapott. A felvétel idejére 200 pengő kauciót kellett letennie, hogy a rendezésben esetleg eső kárnak meglegyen a fedezete. A felvétel után a kauciót

viSSzakapta. Mindez hivatalos levelekben nyugtákkal dokumentálva máig megtalálható, olvasható.¹¹

Volt-e dokumentatív értéke egy így megrendelt, megrendezett felvételnek? Okvetlenül volt, és minél kevesebbet szólt bele a rendező, annál több. Ha hagyják őket (és bizonyára hagyták), a tűzoltók úgy vonulnak ki a tűzhöz, ahogy szoktak, úgy készülődnek neki, ahogy szoktak, olyan módszerekkel és azzal a technikával oltják el, ahogy előző héten tették és következő héten tenni fogják.

Bár a *Jegyzék*ben szereplő felvételek közül nagyon sok (például a tűzoltóké is) elveszett, ami fennmaradt (mivel bekerült a *Hortobágy* játékfilmbe) történeti és néprajzi érték, a néprajzi tudományosság így is kezeli.

Az 1934. október végi, november eleji helyzetet tehát úgy foglalhatjuk össze, hogy van egy felvett anyag, amelyet a *Jegyzék* foglal leltárba, látványként és néprajzilag csodálatos, dokumentumértékű felvételekkel. Ezen belül látunk kis történetmagokat, jellemvázlatokat, nincs azonban egy átfogó narratíva, egy nagy történet, mely ezeket összefogná.

Van egy összevágott változat, a *Pusztá 1934.*, ahol ennek a narratívának a hiányát két alkotói eljárás próbálja pótolni: egyrészt, kirajzolódnak bizonyos természeti szimbolikák (hajnal-dél-este, születés-halál), de még erőtlenül és következtelenül. Másrészt, a film befejező részére rátelepszik egy agitatív réteg: a szép és ősi életformát pusztítja a bűnös város és a gonosz kapitalizmus. Nem nehéz észrevenni ennek a vonulatnak az eredetét a néhány évvel korábbi német agitációs filmekben.

Georg Michael Höllering ebben a pillanatban teszi meg a döntő lépést a művésszé válás folyamatában. Harminchét éves múlt. Mint annyiszor ebben a történetben, ezekről a napokról, hetekről sincsen semmi közvetlen dokumentumunk. De az előzményekből és a következményekből kirajzolódik, ami történhetett. Fájdalmas lépés, épp ezért még inkább értékelhető: rájön, hogy amit addig csinált, a majd egy évi erőfeszítés nem hozta meg a végeredményt, az irány rossz volt. El kell dobnia a *Pusztá 1934.*-et, mely legjobb esetben szépen fényképezett epigon film lehetett volna, vissza kell minősítenie nyersanyagká. Meg kell osztania a feladatot, írókat kell maga mellé vennie. Mély lélegzetet vesz: ha már író, akkor legyen a legnagyobb! A legnagyobb magyar író! Móricz Zsigmond!

JEGYZETEK

1. Höllering életéről lásd Szekfű András: Georg Höllering: *Magánkalóz a filmdzsungelben (Portré)*. (2012. márc. 21.) <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/georg-hollering-magankaloz-a-filmdzsungelben.html> Utolsó letöltés: 2013. okt. 27.

2. Dr. – y: *A hortobágyi pusztáról készült a világ legnagyobb kultúrfilmje tízezer méteres felvételben*. Debreczeni Újság, 1934. július 12. 2. A Dr. – y szignót használó szerzőt egyelőre nem sikerült meggyőzően beazonosítani.

3. Hajdú-Bihar Megyei Levéltár, IV.B. 1406/b 118. doboz. A további idézett levelek ugyanitt.

4. A kultúrfilm német eredetű filmszakkifejezés. Az UFA filmtröszt 1918-tól gyártott kultúrfilmeket, köztük néprajzi filmeket is. A kultúrfilmeket ma tudományos-ismeretterjesztő vagy dokumentumfilmnek nevezzük. Jellemző volt még rájuk a szépség kultusza és a művészi fényképezés. Bár főleg rövid kísérőfilmek voltak, a huszas évek közepétől készültek egész estés kultúrfilmek is. A huszas évek végén Höllering cége, az Erdeka is gyártott kultúrfilmeket.

5. A *Hortobágy* filmben végülis gyakorlatilag nincs műtermi jelenet, kivéve talán Jancsi bojtár magyarul és idegen nyelveken is felvett bevezető szövegét, mely a forgatás után, a hangfelvételek idején, Pesten készült.

6. Móricz Zsigmond és a film viszonyát Hamar Péter több művében is elemezte, legutóbb *Móricz Zsigmond művei a filmvásznon* (Nyíregyháza, 2012) címen. Hamar azonban nem foglalkozik a Móricz és Höllering találkozása előtt történetekkel, jelen tanulmányunk tárgyával.

7. Hajdú-Bihar Megyei Levéltár, X.301.9.155-ös iratcsomó.

8. „A Hortobágy állatvilágának csodálatos élete a magyar pusztáról készített monumentális film tükrében”.

Debreczeni Újság, 1934. július 15. vasárnap, 2. Szerző nélkül, feltehetően „Dr. – y” írta ezt is, mint a július 12-i cikket u.o.

9. Dr. – y: *A hortobágyi pusztáról készült a világ legnagyobb kultúrfilmje tízezer méteres felvételen*. Debreczeni Újság 1934. július 12. 2.

10. A *Jegyzék* tanulmányunk írása idején a Móricz-örökösök birtokában volt.

11. Hajdú-Bihar Megyei Levéltár, IV.B. 1406/b 118. doboz.



szemle

Egy kálvária regénye

TEMESI FERENC: APÁM

Temesi Ferenc, miután értesült róla, hogy Szőnyi Tamás hatalmas, kétkötetes könyvében (*Titkos írás – Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*) édesapja egy *lábjegyzet*, kikérte a Történelmi Hivataltól (teljes nevén az állambiztonsági Hivatal Történelmi Levéltárától) a vele kapcsolatos anyagokat. Az értesülés dátuma tudható (minthogy Szepesi Attila hetvenedik születésnapján szólt Temesinek Jankovics József, az egykori egyetemi társ), 2012 tavasza volt, s rá egy évre már meg is jelent Temesi dokumentumregénye, az *Apám*. Műfaját pontosabban *kesergőnek* mondanám, azaz a gyászdallal rokon irodalmi műfajnak, a veszteséget az egész közösség hangján megszólaltató lírai műnek. Gyászdal ez, egy tönkretett egyedi élet krónikája, de mögötte társadalmi szövevény, szoros szövésszerű képtelenség, abszurd. Temesi kétszer is megidézi Illyés emblematikus mondatát – *mindenki szem a láncban*.

A történet, az *életrontás*, ami Temesi Ferenc édesapjával megesett, igazán kislíri. Az 1914-ben született (idősebb) Temesi Ferenc felmenői Edelstalból, egy kis burgenlandi német falucskából (mellesleg egykoron „Herczeg Eszterházy”-birtok) származnak, onnan kerültek Szegedre. Apja a nagy háborúban meghalt, kilencévesen édesanyját is elveszítette. A gazdag rokonok nem vettek tudomást az árván maradtakról, lelenche tették őket, de végül a nagynéni kitaníttatta. Nevét 1933-ban magyarosította, egy akkoriban népszerű papköltő, Temesi Győző vezetéknevét kölcsönözve. 1935-ben kántortanítói oklevelet szerzett. 1939-től a Csongrádi sugárúti iskola megbízott igazgatója lett, leventeoktató is volt, továbbá – az 1956 utáni rendőrségi jelentések szerint – a Magyar Élet Pártjának is tagja. A változatos történetű, végeredményében rosszemlékű pártnak, tegyük hozzá, az író Temesi csak a párt Gestapo által letartóztatott tagjait említi, Keresztes Fischer belügyminisztert és vitéz Somogyvári Gyulát. (Súlyos hiba: a szerző és a kiadó eltéveszti a keresztnévet, és Somogyvári *Rudolf*nak nevezi az egykor népszerű rádióst, író.) Talán mert maga sem tudja, hogy a pártot lényegében Bethlen István hozta létre, ez volt az Egységes Párt, azaz a Keresztény-Keresztyén Földműves- és Kisgazda- és Polgári Párt, az idők változásával ennek mutációja lett az imrédysta párt, noha azt Imrédy is elhagyta. Ez nem tartozik szorosan ide, bár a mentalitástörténet szempontjából a mindenek fölötti antiszemitizmus talán igen. A MÉP-tagságot azonban nem rótták fel a tanító Temesinek az ötvenes években, csak a kisgazdaságot.

1945-ben megnősült (lányszöktetés is volt), és belevetette magát a kisgazdák szervező munkájába. Járt a tanyákat, agitált, kortes beszédeket tartott, a feleség

fenyegetőzése térítette vissza a gyarapodó családhoz. De aktivitása nem csökkent, akkor a városi szakszervezetben szervezett. Nem csoda, hogy az iskolaszék kinevezte iskolaigazgatónak, méghozzá a helyi szocdemek támogatásával. Jó ember volt, agilis, tehetséges, a köznek elkötelezett, a dolgozók esti iskoláját is ő szervezte meg. Hozzáteszem: nem is csoda. Ez az 1947-ben létrejött oktatási intézményi forma az új értelmiség kialakulásának meggyorsítását szolgálta. Saját sorsának tudatosulása, a tanyavilág tehetséges fiataljainak lehetőséghez juttatása belevágott abba az emancipációs-modernizációs trendbe, ami a háború befejeztével elkezdődött. Aztán lett, ami lett. A dolog önmaga karikatúrájába-ellentétébe fordult át, a tanárokat a rosszul értelmezett egyenlőség nevében „letanárpajtásolták”, s akik gyorsan jutottak feljebb, el is hitték, hogy ők az ország, a hatalom és a dicsőség. 1956. október 30-án Tildy Zoltán beszédet mondott a rádióban, a szabad választások előkészítését szorgalmazta, majd mint volt kisgazda (akit nem melleleg ezt megelőzően nyolc éven át háziőrizetben tartottak), buzdított pártja újjászervezésére. Mindössze négy nap volt hátra a forradalomból, de ezt nem tudta még senki. Szegeden is összegyűltek 30–40-en és nekikezdték a munkának. Köztük volt (idősebb) Temesi Ferenc. A végén összefoglaló – az író szöfordulatával „baljós akta” – készült erről a néhány mozgalmas napról, a „volt jobboldali politikusok ellenforradalmi tevékenysége és névsora” címmel, ez egyszer s mindenkorra eldöntötte az író édesapjának sorsát. Ennek a súlyos következményekkel terhes jelentésnek szerzőjét – remélem jól olvastam a regényt – nem ismerjük. Csak azt látjuk, hogy súlyos mondatokkal avatkozott be sokak életébe. A szervezkedőket anyagi haszonlesés miatt tolakodó embereknek láttatja, „kis koncepciójú, egyik pártból a másikba ugráló, szüntelen az anyagi előnyt leső emberek”, írja róluk, akik „jó funkcióra és pénzre vágytak”. S hogy még egyszer megbélyegezze őket, hozzáteszi, „[a] legtöbbjük havi 3000 forintért a Kommunista Párt vezetését is elvállalná”. Az egyeseket külön jellemző névsorban Temesi Ferencről azt írja az ismeretlen, hogy 1945-ben azért kapcsolódott be az FKGP munkájába, hogy „iskolaigazgatói széket nyerjen. Szélsőséges nacionalista, úgy szakmailag, mint politikailag kevés tudású ember”. Ezek a mondatok sikláltak ki egy életet. A tizenkét éven át bizonnyított, iskolát igazgató tanítóét.

Megkezdődött a vegzálás, először újságcikkek formájában, aztán jött a figyelés, két ügynököt is ráállítottak a nevezett veszélyes elemre. Az „újságíró” Szabolcsi (Fencsák) Gábor megfélemlítő cikkeket közölt álnéven a szocialista jövőben nem hívő helyiekről, közben szerkesztette az előtte is és utána is kiváló és nagyhírű *Tiszatáj*-t. Temesiről beköpi, hogy rajta forradalom utáni napokban „tenyényi nagy” nemzeti kokárda díszelgett, fekete szalaggal áttűzve”. Az ügynökök szorgosan jelentenek. Az író pedig – miután megkapta apja dossziéit – utána ered a történeteknek és kinyomozza, kik voltak, akik sűrű hálót szőttek az apja köré. A regény végére fülön csípi mindkettőt. Egyikük – a „Salló” fedőnevű – a Temesiéknél tartott uttipartik résztvevője, a jelentések stiláris fordulata, a választékos „mondottam” buktatott le. Az ő fordulata volt, amikor a játékban triumfált, „MONDOT-TAM, ember, küzdj és bízza bízzál!” Különben banki revizor volt, de 45 előtt három cipőüzletük volt Szegeden. Elűzték őket, de Kecskeméten megtelepedhettek. Egy presszós lány szeme megakadt rajta, akit el is vett feleségül, teljesítve a

lány kérését, költözzenek Szegedre. Elfogadta, hogy a szükséges engedélyt a hálózati munkáért cserébe megkaphatja. A másikuk, bizonyos „Tisza”, a tanárképző főiskola földrajz tanszékének adjunktusa volt. Hogy átkerülhessen a tanítóképzőből a tanárképzőbe – elvállalta a spicliséget. Különben „színes karakterével, picit laza, gunyoros modorával” a későbbi író szívébe is belopta magát. S azzal, hogy a későbbi angol szakosnak amerikai könyveket is vitt. Az meg viszonzta is őket, például irodalmi zsenyéivel. S hogy mi buktatta le: hogy sakkoztak is gyakorta. S az ifjabb Temesi apjának csak egyetlen barátjával ült le játszani – vele. „Salló” és „Tisza” közvetítettek a családról – pimf vagyis csupa értéktelen, vacak információt. Olyat, amit bárhol fel lehetett volna szedni. Gyakorta hallott a recenzens is eszmefuttatásokat rokoni körben arról, hogy milyen hatással lesz ránk Hruscsov látogatása, hogy jól megkocsikáztatták Bábólnán, aztán egy év múlva meg a menesztése. Megy-e Kádár? Meg hogy lesz-e újabb világháború? Meg hogy a gyerekeknek honnan lesz lakásuk, csak a fejések kapnak. Merthogy nagyon komoly lakáshiány volt még a hatvanas, hetvenes években is. A disszidensek és a kitelepítettektől elvett otthonok csak a káderek gondját oldották meg. A lakótelepek egyencelláihoz is pénz vagy protekció kellett még hosszú éveken át.

Idősebb Temesi Ferenc kálváriájának tétje az volt, van-e visszaút a napközissé lefokozott embernek, kaphat-e még szakképzettségéhez, tehetségéhez mért állást. Azt ugyan nem, de egy kicsit jobbra fordult a sorsa, átkerült a gyakorló iskolába, és gyerekei is tanulhattak. Fia mint tanulmányi verseny győztes (ráadásul két tárgyból győztes) masírozott be az egyetemre, kikerülve a felvételikor még talán érvényesíthető utánanyúlást. Nagy öröm egy apának önmagában is, hát még, ha életelve az *élni és élni hagyni* minimálprogramja. Életének alighanem egyik legboldogabb pillanata volt, amikor kedves színésze, Bessenyei Ferenc hangján hallotta fia regényének, a *Pomak* egyik címszavát. A sors megindító, leginkább azért, mert ezerszámra sorolhatjuk a kettétört, alkalmazkodó, hinni akaró életutakat. Bizony jó gyakorlat, amit a recenzens is bevezetett főiskolás és egyetemista hallgatóinál: kikérdezni a szülőket, nagyszülőket, családtörténetet írni. Az elfojtás nemcsak a zsidóságuk miatt traumatizáltak „kiváltsága”, általánosabb tünet. A rendszerváltáskor szabadult fel sokakban a görcs, kerültek elő az 1956-ban kiadott, hazavitt és a spejz polcainak legaljára dugott káderanyagok. Nálunk is. A történetek nagy részét az emlékezés is kikezdte, nem ellenérdekelt felek, jó testvérek, mindhalálig összetartó, a mindenszentekről évtizedeken át közösen megemlékező, s amúgy is kapcsolatot tartó nagynénik és nagybácsik mesélték szögesen ellentétesen, egymásnak ellentmondóan ugyanazt az élményt. Nincs mit tenni. Aki még a III/III-asok számára is kis hal volt, s akiről nem őriz kartotékot a Történeti Levéltár, ugyanolyan szerencsétlen és keserű lehet.

A recenzens is kegyelettel meghajtja fejét az író apja előtt.

De aztán *irodalmi* műként is megvizsgálja az *Apám* című regényt. Már olvasás előtt tudja, hogy van ennek egy párja, csak éppen ott fordított az írói szerep. Esterházy Péter *Javított kiadása* a másik mű. A szembesülés sémája azonos, két író jut az életét visszamenőlegesen meghatározó dokumentumok birtokába. Csak a pozíció ellentett. A *Harmonia Caelestis* megjelenésével párhuzamosan derült ki, hogy a Történeti Hivatal nem róla, hanem az író édesapjáról, Esterházy Mátyásról,

az egykori miniszterelnök fiáról őriz vaskos dossziékat. Félbe tört élet itt is, ott is. A fiai sorsával megszarolt apa tragédiája. A szituációból műfaji konvenció adódik: a dokumentumközlések mindkét esetben kihívják a személyes kommenteket, dia-logikus szövegtettek épülnek regénnyé. A rendezőelv szigorúan a kronológia, a hangnem az ironia és az elérzékenyülés közötti skálán mozog, az írók elé kerülő dokumentumok ritmusában. Függvény tehát az ilyen könyv: az írók kiszámíthatatlan helyzetek irányítják, ezeken kell felül emelkedni, vagy hagyni, hogy sodorják. Az írói teljesítmény az önmagára eszmélés, az indulat és a racionális gondolkodás közti hullámvás megzabolázása, kívülről láttatása. Nehéz feladat. Esterházy egyik legszebb mondata, amikor visszagondol a *Termelési regény* zavartalan befejezésére, amikor még sejtelve sem volt „a Papi” titkos életéről: „Repülve dolgoztam. »Görctelenül és derűsen szabad«, írta a regényről (a kéziratról) fél évvel később Nádas. Amikor tehát én valóban görctelenül és derűsen szabadon flangáltam, nem tudtam, hogy egy szál kötélén egyensúlyozom, hatalmas üresség fölött, melyben még vad krokodilok is tátognak milliméterekkel az arcom előtt. Vagy más képzavar.”

Temesi írásának egyik legszebb része szívfájdító karácsonyi novellabetétje – visszagondolás apja lelenckori szökésére – a gyermeki kiszolgáltatottságot oly csodálatosan ábrázoló Móra Ferencet idézi. Szép és fáj, fáj azért is különösen, mert ma is lehetséges történet. Hirtelen eleven lett Móra, Móricz hangja, társadalmunk legnagyobb dicsőségére, Európa közepének szélén. Nincs köze a regény fősodrához, de mégis majdnem középpontja. Nem is új írás, a *Por* egyik írásának felnövesztése, újraírása, kifejtett önidézte. Az együttérzés, a közel évszázaddal későbbi viszszamenőleges óvás, az éhes kisfiú (huszonöt évvel későbbi apja) vizsgálása, akinek azt is megtiltják a lelenben, hogy fölvegye az ez egyszer végre, végre friss leejtett kenyérvéget – mert az a halottaké. Nyers élet, nem szövegirodalom. Egy egészen más írói hagyomány, mint Esterházyé, de ugyanolyan – nem szégyellem a civil olvasóságom – gyönyörű.

Van azonban nagyon is számottevő különbség a két könyv között. Nem az írói metódus között (bár abban is). Az írók emberi alapállásában, világnézetében. Esterházy némi elidegenítéssel reflektál erre is. „Van a Harmoniának egy szoft olvasata, amely azt hiszem, nagyban hozzájárul a sikerhez. Az olvasó *saját* szenvedését éli újra (ez rendben van, ez még csak dicsekvés), és ettől megnyugszik, a könyv mintegy megerősítette őket, hogy *bárbogy is történt*, most mégis itt vagyunk. Olvasóim nyugodtabban és boldogabban néztek olykor rám, mint azt én (álmaimban) szerettem volna. Mintha kimazsolázták volna a könyvet, s ami ebbe a nyugalomvonalba nem illett, azt figyelmen kívül hagyták. Vagyis a könyv ezt megengedte nekik.” Temesinél nincs nyugalomvonal. Ő maga nem tud megnyugodni, s nemcsak azért, mert apja besúgóit, jelentőit olvassa. Ez az a nehezen racionalizálható, körülírható, inkább érezhető borongó-busongó magyar mentalitás, aminek középpontja a *magyarság* és mindig a *magyarság*. A veszélyeztetett és hanyatló magyarság, a mindig csak áldozat és sohasem felelős. Temesi nem tud vagy nem akar uralkodni magán (ahogy olykor kettős számvetésű, életrajzi-önéletrajzi *Bartók*-könyvében sem), és kibújik a nem rokonszenves, a recensens számára kifejezetten távolságot kívánó politikai publicisztika. (A *Bartók*-könyvben a minket

körülvevő népekről – és ez Bartók egykorú szóhasználatával ellentétes azaz hamis volt – tótokként, rácokként és oláhokként beszélt. Attól sem lelkes az ezt a könyvet most az *Alföld* kérésére olvasó, hogy a könyv egy-egy fejezete egy nem éppen szobatiszta, szélsőjobb napilapban jelent meg, és hogy az oda passzoló kitételeit az író dacos harciassággal vállalja.) Az antiszemitizmus közvetlen közelében jár, s ez talán eufemizmus is, amikor a regény közepébe, egy fikcióba betétet illeszt, az apa és Szabó Dezső párbeszédét. A kifejtetlenül említett nyugatosok (értsd a sztereotípiát ezen: a magyarságot idegen ízlés felé hajlító írókat) két tágabb értelemben vett nyugatos gondolkodású *zsidó* író és *zsidó* politikus, Molnár Ferenc és Vázsonyi Vilmos elismerését és szeretését negligálja az odavetett Rákosi Mátyás. Csak összekötés van, differenciálás helyett. Csak olyan megjegyzés, mint „[z]sidó ember volt, de ez nem számít semmit ebben a történetben”. Akkor minek említi? Miért? – mert fontos neki, hiszen Aczél György felbukkanásánál is ott van zárójelben az eredeti név. A kurzíválás Csurka-féle visszataszító technikája. Folytatható lenne a sor, egyet még megemlítek, és a kocsmaasztali vitákat imitáló civilizációkritikus kiszólás: már rég folyik a III. világháború, számítógépeken, banki eszközökkel. S mindez VERZÁLLAL, kiemelve. Odavetve. Kiszólva. De visszavevünk biztosabb és simább vizekre.

Temesi (poszt)modern és/vagy dekonstrukciós írásmódja, csakúgy, mint a *Barátok*ban, megkettőzi, megsokszorozza a rétegeket. A normál szövegszedés mellé, zárójelben az imént már említett VERZÁL, *kurzív* és *kurzívált-alábúzott* szövegek kerülnek, tipográfiaileg jelezve a viszonyulás modalitását. Olvasópróbáló módszer, persze az olvasó edzett, Esterházy idéztfelfejtő módszere, lapszéli utalásai a püspöklila óta, a KMP-n át a legutóbbi dráma, az *Én vagyok a Te* szövegeiig hozzászoktatták már az olvasás rafináltabb technikájához. Élt a technikával Esterházy a kiegészítő aparegényében is, a két szín használatával (fekete a szerzői kommentár, barna a jelentésekből vett idézet), kialakít egy rövidítésrendszert is, amelyben egy-egy betű éppen a viszonyulást hivatott jelezni, a *k* a fiú esetenkénti könnyezését, az *ő* a szembesülő önsajnálátát. Temesi tipográfiai síkjai indokoltak és érthetőek, talán Esterházy módszere is a szeme előtt lebegett. De van egy jele, a *smiley*, ami komolytalanná és súlytalanná teszi az optikailag is megerősített szöveget.

Említsük meg Temesi ebben a regényben sokat emlegetett barátját, Páskándi Gézát. Írófejedelem volt Temesinek, és igen, nagyformátumú, sokat élt, bűbájosan kemény férfi. Ivós és kötekedő, olykor-gyakorta erőszakos sármőr. Megkerülhetetlen szerző, sajnos éppen a jobboldal kisajátította. A *Vendégség* című Páskándi-darab – a recensens a Várkonyi-féle, Bárdi-, Básti-, Darvas-féle zseniális előadására, felvételre emlékszik, most az Új Színház játssza. Ez a darab történelmi távlatba, a 16. századi unitárius Dávid Ferenc példájába tolja ezt a besűgői élményt, noha egyértelmű benne a szovjet típusú diktatúrák tapasztalata.

Temesi szembesülése – alig egy esztendő élménye nyomán – friss. De alighanem mégsem ez a publicisztikus társadalomkép oka. Temesi ilyen. Saját korlátai kötik gúzsba ezt a valaha nagy garral az irodalomba lépő író. (*L'Harmattan-Könyvpont*)

Mindenik determinált

HÁY JÁNOS: A MÉLYGARÁZS

A mélygarázs Háy János negyedik regénye, egyúttal az első kettőt – *Dzsigerdilen*. *A szív gyönyörűsége* (1986); *Xanadu. Föld, víz, levegő* (1999) – követő tematikai-poétikai irányváltás (erről bővebben a *A gyerekekről* [2007] készített kritikámban írok: *Alföld*, 2008/2, 91–96.) részeként, immár a cím metaforikája által is támogatva a Háy-szövegek egyre komorodó világlátásának elementáris erejű kinyilvánítója. Hogy egyszeresmind nyugvópontja-e a mostani kontúrjait az ezredforduló utáni évektől felvevő életműszakasznak, jelen horizontból nehezen kifürkészhető. Biztosabbat az előképeiről állíthatunk, ilyenek például a *Házasságon innen és túl* (2006) Tar Sándor-reminiscenciákat felvillantó illúziótlan elbeszélései (*A mobil*, *Markó*, *Nehéz*), s kiváltképp ilyen a harmadik regény, *A gyerek* hanyatlástörténete. A továbbiakban ezért nemcsak a recenzeálandó mű kompozícióját, elbeszélés-módját, nyelvhasználatát, szereplőit és világlátását járom körül – a szoros kapcsolódások okán nem hagyhatom figyelmen kívül az említett pretextusokat sem, különös tekintettel *A gyerekekkel* való összevetés során felsejlő belátásokra.

A könyv öt fejezetre, alegységre oszlik, az ötödik kivételével végig egy közel-múltbeli szerelmi háromszög – a férj szeretője, férj, feleség – névtelen szereplői, stilizált alakjai monologizálnak. Ne joyce-i, szabadon áramló tudatfolyamot képzeljünk el, inkább autodiegetikus, a történetben benne álló narrátorok saját látószögön átszűrt sorsanalíziseit. Még pontosabb volna a perszónális narráció (Tamir) vagy a discours (Benveniste) fogalmaival élni, hiszen az elbeszélők nemcsak magukról beszélnek, hanem más szereplőket is bemutatnak, szavaikat idézik, sőt akár egy megszólítottat (te) is bevonhatnak a kommunikációba, ahogy a férj teszi aposztrofikus szövegeiben. Utóbbiak olyan beszédesemények, melyekben a(z el)beszélő a „te” (valamiféle alakmás, a személyiség másik fele, az olvasó?) érintettségére apellálva igyekszik hatást gyakorolni a megszólítottra. Egy ironikus példa a sok közül: „Nem tudod, hogy ki vagyok, és hiába mutogatsz, nem látod, hol vagyok. Nem vagyok a lelked őre, nem vagyok őrangyal, aki eljuttat az igazabb élethez, mert olyan, hogy igaz élet, nincs. Az igaz életet azok találták ki, akiknek minden végzetesen rosszul sikerült, hogy indokot és felmentést találjanak a kudarcos sorsukra, vagy épp azok, akiknek minden sikerült, azok számára, akiknek viszont semmi. Hogy bár rettenetes az életed, egy lépcsőházban húzod meg magad vagy egy park sarkában, de neked van lehetőség az igaz életre, megszabadultál az anyag fogságától, mert immáron nincsen semmid, szabad vagy.” (148.)

Az első fejezetben a férfinnal a feleséggel osztozni képtelen, naivitásától csak lassan szabaduló szerető románcos-mesés hangját hallhatjuk. A másodikban a magánélet és a munkahelyi kényszereiben felőrlődött, a hamis társadalmi konvenciókat elfogadni képtelen, kiábrándult férj egy budapesti mélygarázs biztonsági őrének fülkéjéből dísztelen magánbeszédében foglalja össze életét, miután fizikus kutatói állását feladva, szeretője után öt évvel családját is elhagyva, önmagát, a mélygarázst s vele a környező épületeket készülő épp felrobbantani. Nem következik be a

katasztrófa, a befejezés mégis tragikus. Rövid időre ismét a szeretőt látjuk, amint öt év elteltével a mélygarázsban parkolva véletlenül újra találkozik egykori szerelmével, a mostani parkolóőrrel. Először közömbös marad iránta, ám kiderül, nem sikerült teljesen megszabadulnia régi érzéseitől (ahogy a férfinak sem). E pár oldalnyi szöveg alkotja a harmadik fejezetet. Mindkét figura visszatekintése fantasztikus (s ennyiben a fikciós jelleget erősítő) abban az értelemben, hogy találkozásukról és az eseményzáró mozzanatokról nem számolhatnának be, lévén mindkettejüket lelőtték a mélygarázsban elhelyezett robbanószert lázasan kereső hatóság fegyveresei. Utoljára szólal meg az élet kikerülhetetlen vagy alig kikerülhető stációit és azok következményeit rezignált bölcsességgel elfogadó egykori feleség. Beszédmódja ennek megfelelően a kétféle korábbi stíl között egyensúlyoz: a szerető emelkedettsége és a férj közhelyekig lecsupaszított, permanens szó- és gondolatismétlésekre épülő, deretorizált regisztere közti középutat keresi. A záró, ötödik fejezet mindössze hat mondat, a férj és a feleség felnőtt gyerekeinek legfeljebb három szavas, lakonikus dialógusreplikái emberi kapcsolataink kiüresedtségére figyelmeztetnek. (A rendőrök által lelőtt apa halálhírét közölné velük az anyjuk, de nem veszik fel a telefont, helyette a másnapi visszahívás mellett döntenek.)

A regényt átszövi a folytonosan felbukkanó robbanásmotívumból kifejlődő proleptikus utalásháló: „egy férfi saját maga készítette bombát robbantott egy közhivatalban, még nem tudni, mennyi az áldozat” (16.); „s én végül befalaztam [a szeretett férfi emlékét] egy mély zugba, semmilyen robbanóanyaggal nem hívható elő” (42.); „s ha a társadalmi kényszer [...] benne tart a házasságban, akkor onnét semmi nem képes kirobbantani” (56.); „el tudta képzelni, hogy berobban még az életébe valami különleges” (72.); „A világ nem úgy ér véget, ahogy a végítélet hirdetői mondják, [...] nem lesznek óriási bummmok, csak nyomorult kis robbantások és száználmas nyűszítések.” (130); „bármikor áldozata lehetsz egy elhagyott bóröndnek, ami tele van nagy hatású robbanóanyagokkal” (138.); „egy feleség sem akarta, hogy benne maradjon egy időzített bomba a baráti társaságban” (199.) stb. Az első és második idézet a szeretőtől származik, viszont neki nem lehet tudomása a mélygarázsban készülődő robbantásos merényletről. Tekintve még, hogy a bűntény végül nem valósul meg, az allúzió motiváltsága néhol akkor is kérdéses, ha a kifejezés átvitt értelme kétségtelenül rávetíthető az adott életutakra – a sejtetés kevesebb előreutalással is megvalósulna.

Akinek megszokottá vált *A gyerek* szemantikailag szándékosan destruált szintaxisából, sokszorosán mellérendelt, széttördelt összetett mondataiból, kihagyásaiból avagy redundáns ismétléseiből, rontott helyesírásából kiépülő, látszólag az élőbeszédet imitáló, mégis mesterséges nyelvazete, azt *A mélygarázs* nyelvi közegébe merülve nem érik ismeretlen impulzusok. Azonban a roncsoltság (beleértve az akadémiai minta helyett a természetes nyelvérzék követését: *égensföldön, végülis, ezeréveken, egymásratalálás, Szentjózsef* stb.) most főként grammatikai, kevésbé jelentéstani. Hiába befejezetlen a mondat, a következő mondat(ok) lekerekíti(k), egyértelművé teszi(k) a hiányos információt tartalmazó szintaktikai egységet: „S ha mégis akadt egy kapcsolati fronton nehézségekkel küzdő fiatalabb nő, a pillanatnyi önképjavulást követően, melynek során megélheted újra, hogy tegeznek az eladók és a mozi jegypénztárosa. E pillanatnyi javulást követően az önképed végül

teljesen szétesik, mert a fiatal nő mellett hamarosan azt éled meg, hogy öreg vagy, menthetetlenül öreg.” (147.) Szintén nem értelemzavaró az egyes és a többes szám elvétele: „nem elég, hogy idehoztad őket a tengerre fürdeni, nem egy bányatóhoz, holott van olyan család, nem is kevesen.” (60.) Szemléljük bárhonnét, Háy új regénye szinte kifogyhatatlannak látszik az ötletekből, mikor a nyelvi-stiláris műviség elérését célozza. Egy mondaton belül ugyanolyan magától értetődően keverednek az igeidők (igemódok), mint egy bekezdésen belül: „Pedig te tényleg mennyire jól csináltad, mondja akkor ez a barátnő a férfinak, ha véletlenül benne maradt volna a társaságban, s hogy a feleség, az ő barátnője, nem is tudja, hogy milyen szerencsés ember, hogy épp ilyet fogott ki, mint te. [...] Ezeknek a szavaknak a következménye természetesen a testiség, amit ebben a korban már nem védenek méteres várfalak. És ez a testi együttlét nem olyan volt, amilyeneket a férfi az utóbbi időben otthon átélt.” (200.) Ebben a prózában minden átmenet nélkül vált át a gondolatsor a hipotetikusból, az általánosból az egyesbe, a konkrét figurával *megtörténte*kre: „Ha mégiscsak a visszatérés mellett döntenének [a nők a munka világában], mert valaki netán szájalomból felvennie őket, olyan megalázóan kicsi pénzt kapnának, mondják, amit nem éreznének, s tulajdonképpen tényleg nincs is arányban az ő világban elfoglalt jelentőségükkel. Azt persze nem veszik számításba, hogy ezt a jelentőséget a férj állása és bevételei teremtették meg, s nem másnak, mint az egykori optimális külsőnek szólt, aminek már híre-hamva sincs különben. [...] De a keleti gondolkodás ebben a nehéz helyzetben is segítségére lesz. Nem volt haszontalan pénzt költeni a szombati összejövelekre. Ott alakult ki benne az a türelem, ami lehetővé tette, hogy egy elhúzódó per során megszerezze a férj által összekapart vagyont felét, annak a bankszámlának a felét is, amit a férj titokban tartott, mert az új életre félretett pénzt őrizte rajta.” (69.) (Egyébként ennek fordítottjára is találunk példát, mikor a partikuláris, a konkrét csap át általánosba.) Másutt lényeges szüzséelemek rekontextualizálódnak. Például a férj otthonról való távozását, tulajdonképpen a társadalomból történő kivonulását a feleség egyszer általában véve, *bármely* családra vonatkoztatva (240.), máskor *saját* esetére, tulajdon férjének döntő bejelentésére fókuszálva (257–258.) mondja el. Az efféle eljárások szerepe a cserélhető életutak, a lét homogenitásának érzékeltetése, s ez már a regény világképének problémaköréhez vezet el.

A *gyerek* világfelfogása, társadalomképe az ukronikus időszemlélet, a lehetséges sorsok lebegtetése ellenére a determinizmus egyszerűsítő logikáját mintázza. Hiába említi a jobbára auktoriális elbeszélő „a felelősséget, melyet a döntéseink rónak ránk”, hiába billenti át a szöveg (amúgy megmagyarázhatatlan módon, egyetlen alkalommal) az omnipotenshez közeli narrátorpozíciót a sokkal szűkebb horizontú homodiegetikus sávba, E/1. személybe, ha az esetlegességek közül mindig az következik be/valósul meg, „ami eldöntve lenni látszik már előre”. Kezdetben olybá tűnik, *A mélygarázs* sem kínál más alternatívát, sőt fokozottabban körülményei foglyaként láttatja az embert. Nehéz szabadulni a szükségszerűség nyomasztó tudatától, ha folyton olyanokat olvasunk, hogy: „Mindennek van rendje. A világ összes dolga a csillagoktól a legapróbb részecskékig, az élő és élettelen anyag ezekbe a rendekbe van besorolva, ahogyan minden ember cselekedete is.” (46.); „az egész életed kényszerűségei és kötelezettségei meghatározottságában

zajlik.” (58.); „Az akaratodat valami kényszerűség irányítja, ha nem épp a nevelés, akkor előkerül a biológiai származásod.” (78.), végső soron persze minden élet, az egész világ determinisztikus, a mélygarázs őrének izoláltsága is: vitathatatlan a tau-tologikus közhely, hogy „Az vagy, ami lettél, és soha nem is lehetsz más.” (108.) (E belátás tükrében különösen megmosolyogtató, ahogy a szerinte kizárólag általa birtokolt szabad akaratról papol a férfi...) De talán nem is önmagában a determinizmussal van baj, hanem a mértékével. Hisz a „kényszerűségek és kötelezettségek” szünet nélküli mantrázása, a proaireszisz tagadása döntéseink felelőssége alól mentesít(ene) bennünket. Ha elfogadjuk, hogy „nincsenek döntések, csak éleतालकुलások”, melyek csupán „látszadöntések” (158.), akkor a mélygarázs felrobbantása sem bűncselekmény. Am mielőtt belelendülnénk e csúcsra járatott világértelmezés ostorozásába, kiderül, hogy „nincsenek a világban oksági viszonyok, az egész csak emberi konstrukció” (132.), azaz a determinizmus fundamentuma, az oksági elv vonódik kétségbe: „Egyetlen általunk kidolgozott rendszernek sincs köze a tényleges világhoz, amiben semmiféle rendszer nincs. Nem oka és következménye egyik dolog a másikának, csak véletlenszerűen egymásra hulló dolgok és események vannak, s mi, magunk is a véletlenszerűségek közé tartozunk.” (230–231.) Úgy néz ki, a meghatározottságokat immár a Kant, Nietzsche, Ricoeur, Baudrillard, Rorty óta hangsúlyos szubjektumfüggő valóság tézise ellenpontozza. Feltehetőleg akadnak majd olvasók, akik körkörös érvelést észlelnek, azaz hogy a szóban forgó determinizmus sem több pusztán elmekonstrukciónál, „csak egy koordináta-rendszer, ami segít abban, hogy eligazodjunk.” (230.) Csakhogy egy újabb csavart követően visszalopakodik a kiinduló világszemlélet: „a részecskék szintjén a világ tele van esetlegességgel, s hogy a nagyobb egységekben mégis olyan, mint ha eleve elrendelés volna, ahogyan az embereknél, hogy minden sors egyedi és esetleges, de statisztikailag az emberi sorsok tulajdonképpen teljesen egyformák.” (231.) Az olvasó összezavarása, egymást kizáró felismerésekig juttatása volna a célja az ellentmondó okfejtéseknek és a hömpölygő történetstandardoknak? Ez esetben viszont nem kéne visszacsempészni és megerősíteni sorsunk szimplán mechanisztikus értelmezését...

Felmerülhet ezen kívül, hogy a fentiekben (remélhetőleg) felvázolt világképet a regény teremtett szerzői tudatához, a szövegbe kódolt funkcióhoz tartozóként, netán korlátozottabb érvénnyel a szereplők nézeteinek részeként gondoljuk-e el? A Háy-életmű alakulását és a saját akarat helyett a „mindenünket irányító” (183.) életakaratról, törvényszerűségről, szükségszerűségről elmélgedő feleség diskurzusát, valamint a szokásos írói illusztrációkat, az esendő, kiszolgáltatott emberszerű lényeket formázó skicceket szintűgy figyelembe véve magam az implicit szerzőt sejtem a háttérben, noha a regénybeli filozofikum „flexibilitása” ugyanúgy nem garantálja álláspontom helyességét, ahogy az elbeszélői-szereplői pozíciókból adódó szétválaszthatatlan narrátor- és karakterfokalizálás sem.

A *mélygarázs* nagy erénye, hogy újabb és újabb kérdéseket generálva készítet (ön)reflexióra. Vajon milyen hatásfokkal értelmezzük embertársaink intencionális állapotait (Tomasello), hol húzódnak elmeolvasási képességünk (Zunshine) határai, mindig helyes elméleteket gyártunk-e a másik mentális állapotairól, megfelelően magyarázzuk-e viselkedését? A regény szereplői kölcsönösen félreértik, félreér-

telmezik egymást, egymás indítékait. A szerető naivan abban reménykedik, hogy habozó, döntésképtelen szerelme más, mint a hasonszőrű férfiak; az ágyban viszszautasított férj azt hiszi, a felesége már nem szereti, holott az asszony „csak” belefáradt a napi robotba; a feleség úgy véli, egykori férje robbantási szándéka mögött a valamikori szerető hiánya, a fel nem dolgozott szakítás áll, a valódi mozgatórugók homályosak előtte. Vajon női szemszögből is oly szellemes a szarkazmus az idősebb férfiak által kihasznált fiatal lányok, a „Máriák” szeplőtelen fogantatásáról? Akik „tényleg azt hiszik, hogy átélik az angyali üdvözetet, holott csak megdugták őket.” (102.) Roppant felkavaró az egyéni lét teljes céltalanságának megfogalmazása: „Minden cél az elme találmánya, hogy elterelje a figyelmet arról a kibírhatatlan tényről, hogy csupán azért vagyunk, hogy elteljen az idő. Hogy elfeledtesse az időhöz való, az évek során egyre romló viszonyunkat. [...] Dehogyan vannak célok, céltalan tesszük, amit ránk mért a sors, keressük a kibúvókat az idő fojtogató szorításából.” (133–134.) Mélyen szántó gondolat, de így, ex cathedra fogalmazva nem sommás kissé?

Végül, de nem utolsósorban: építkezhet-e még korábbi önmagából, egyre kiszámíthatóbb világlátásából, gyakori intratextusaiból a Háy-epika anélkül, hogy számot vetne a napjaink irodalmában bizony nem ritka automatizálódás kockázataival? Meddig érzékelik a befogadók jelentésgazdagító szövegdinamikának, a szerzői név alá tartozó textusok termékeny dialógusának, s mikortól önisméltésnek mondjuk a *Dzsigerdilen* (34, 182.), a *Xanadu* (115.), a *Markó* (133, 192, 208.) jellegzetes, félreérthetetlenül jelölt (ld. többszöri ismétlés, címre hivatkozás) passzusait? Mondom ezt azzal együtt, hogy *A mélygarázst* minden kifogásomon felül emelkedve *A gyereknél* feszesebb, arányosabb szerkezetű, rugalmasabb világértelmezési kerettel rendelkező, a didaxis kísértését jó hatásfokkal elhárító, megrendítő alkotásnak tartom, adott kor felett „kötelező” olvasmánynak. Sajnálom, ha a majdani, születendő opusoktól szintén remélhető kíméletlen őszinteség, irónia, sodró lendület élvezetétől lejár szavatosságú poétikai alkalmazások, manírok fosztának meg. (*Európa*)

BARANYÁK CSABA

Az ötödik és az ötvenedik

FAZAKAS GERGELY TAMÁS: SIRALMAS IMÁDSÁG ÉS NEMZETI ÖNSZEMLELET

Jelképnek is, teljesítménynek is nagyon szép, hogy az immáron nagyon komoly tudományos műhelynek számító, Debrecenben megjelenő Csokonai Universitas Könyvtár ötödik kötete, 1995-ben Imre Mihály *Magyarország panasza* című, azóta is széles körben idézett, sok szempontból iskolateremtő műve volt, s most, 2012-ben Imre professzor úr egykori doktorandusza, Fazakas Gergely Tamás írt egy mestere munkájával rokon témájú, igen alapos monográfiát. Imre Mihály annak idején a „querela Hungariae”, vagyis a „Magyarország panasza” toposzt járta körül – mint 16–17. századi nemzettudatunk fontos és szerves részét. Tanítványa voltaképp-

pen ezt a vizsgálódást folytatja, amikor a lamentációs és penitenciás sírás motívumait követi nyomon a 17. század második felének magyar református imádságoskönyveiben. Külföldi szociológusok-pszichológusok gyakorta emlegetik, olykor még gúnynal és fölényesen is, a ránk, magyarokra eredendően jellemző pesszimizmust, ha úgy tetszik, panaszra, sírásra való hajlamot. Ez a balítélet történelmünknek akár csak érintőleges ismeretében is igazságtalannak, megbélyegzőnek tűnik. Elegendő csak a Fazakas által kiválasztott korszakra, a 17. század második felére gondolnunk: ha Erdély aranykorának végére, Nagyvárad elestére, a gyászévtizedre, a gályarab prédikátorok sorsára emlékezünk, máris érthető és indokolható a korszak imádságirodalmának alapvetően lamentációs és penitenciás jellege, amely nemzeti önismeretünknek szerves része.

E meghatározó jelentőségű összefoglaló mű szerzője egyébként nem csupán „doktorapja” (hogy a Németországban dívó, családiasabb kifejezést használjuk, a merev és hivatalos témavezető helyett!) nyomdokain halad, hanem Incze Gábor 1931-es, ugyancsak Debrecenben megjelent *A magyar református imádság a XVI. és XVII. században* című, szerény terjedelmű, de fontos könyvéhez is kapcsolódik, igen gazdag jelenkori, magyar és nemzetközi elméleti háttérrel (angol és német munkák ismeretével) teljesítve ki egy alapvetően teológiai mű eredményeit. Fazakas Gergely Tamás annyiban ugyancsak Incze tanítványának bizonyult, hogy már eddig is – s nagyon reméljük, a továbbiakban sem hagy fel ezzel a nemes vállalkozással – elkészítette számos tizenhetedik századi imádságszöveg mai filológiai normáink szerinti kiadását, tudatosan folytatva ezzel az ő kiváló sorozatát, *A reformáció és ellenreformáció korának evangéliumi keresztyén (református és evangélikus) egyházi íróit*, amely még az ínséges háborús időkben, a negyvenes években is oly népszerű volt, hogy némelyik minikönyv három kiadást is megért. Abban a sorozatban is zömében „síralmas imádságok” jelentek meg, valószínűleg ezért keltették fel oly fokozottan a nagyközönség figyelmét, akkor, az új szorongattatások idején!

Visszatérve ezek után Fazakas Gergely Tamás nemrég publikált, doktori disszertációjából kinövő munkájára: a könyv egyik legnagyobb erénye az elméleti fejtegetések és a gyakorlati példák mint illusztrációk jó arányérzékre valló változtatása. Ennek a szövegében mindvégig tapasztalható harmóniának köszönhető az is, hogy a szakmai közönség mellett a laikus olvasók is találhatnak a kötetben kedvükre való érdekességeket, értékes régi imádság-, illetve prédikációszövegeket. S ne feledkezzünk meg arról sem, hogy – bár vállaltan egyházi témát kutat – Fazakas nem csupán a hívő, elsősorban református olvasóközönséghez szól, hanem mindazokhoz, akik kora újkori történelmünk, irodalom- és művelődéstörténetünk iránt érdeklődnek.

Könyvének természetesen vannak főszereplői is, közöttük az a tizenhetedik századi Debrecen hitéletében, egyházi irodalmában meghatározó jelentőségű, karizmatikus, puritanizmus és ortodoxia határán járó prédikátor, Köleséri Sámuel, akiről többek között az ugyancsak a Debreceni Egyetem szellemi műhelyében nevelkedett Csorba Dávid kutatásainak köszönhetően sokat tudunk. Fazakas könyvében különösen finom és értő elemzést olvashatunk a *Bánkódó Lélek Nyögési* című, 1660-ban, Nagyvárad elestekor keletkezett Köleséri-imádságos könyvecskéről,

amelyben a legnagyobb tizenkilencedik századi panaszversnek, Kölcsey *Himnuszának* műfaji előzményét is felismerhetjük, egy bűnös nép, a magyarság közös fohászatát, irgalomért és megtartatásért. A közösségi imádságok mellett természetesen kitér a szerző az egyéni fájdalom verbális megnyilvánulásaira, így az özvegyek, az elárvult asszonyok, köztük a voltaképpen általa „felfedezett” Béldi Pálné Vitéz Zsuzsanna, s a nálánál közismertebb Árva Bethlen Kata panaszos szövegeire is.

Saját, meglehetősen elfogult olvasatomban, a könyv legérettebb, sokdimenziójú, talán legszebben kiérlelt fejezete „*A könyörgés külső jelei: kutatások a kora újkori imádságok testi megjelenítéséről*”: ebben különösen gazdag és színes (hazai és külföldi) példatárat kínál a szerző arra, hogy a könyörgés belső tartalmát hogyan erősíti fel az imádkozó személy „testbeszéde”, könnyei, arca, testtartása.

Fazakas Gergely Tamás eddigi életútja és publikációi beszédesen illusztrálják azt a változást, amely Magyarországon csak a fiatalabb tudósgeneráció – általunk, idősebbek által nem irigyelt, legfeljebb annak idején hiába vágyott – kiváltsága lehetett. Hogy tudniillik itthoni történelmi könyvtáraink, köztük a debreceni Nagykönyvtár, kincseinek bűvárlása mellett fiatalabb kollégáink már politikai korlátok, tiltások nélkül, számos külföldi, köztük nyugat-európai kutatóúton tanulhatnak módszereket, szélesíthetik elméleti horizontjukat. Fazakas esetében ez elsősorban hosszabb Angliában töltött időt jelentett, s olyan jeles kutatók szakmai barátságát, mint Robert J. Evans professzor, s egykori tanítványáé, a magyar témákban ugyancsak jártas Graeme Murdocké. Jól tudjuk azonban, hogy mindez a gazdag szakmai háttér, mindezek a lehetőségek kizárólag akkor vezetnek eredményre, s akkor teremhetnek Fazakas Gergely Tamáséhoz hasonló eredményeket, ha valaki – biblikusan szólva – képes jól sáfárkodni a rá bízott talentomokkal.

Arra nézvést pedig, hogy egy ilyen komoly szellemi vállalkozást hogyan lehet folytatni, hogyan lehet kiteljesíteni, szerzőnk az alábbiakat írja: „Mit is jelentett ez pontosan a 17. század utolsó évtizedében (t. i. a markáns felekezeti meghatározottság a közösségi önszemléletben) a protestánsok, illetve a katolikusok számára, s voltak-e az értelmezésben érzékelhető regionális különbségek? Másféle trópus-használat jellemző-e ekkoriban az imádságok, meditációk és prédikációk szerzőire, illetve használóira, mint korábban? Hogyan változott a használat és az értelmezés a Rákóczi-szabadságharc idején és a 18. század következő évtizedeiben megfogalmazott és elterjedt imádságokban? Azért lesz fontos válaszolni e kérdésekre a közeljövőben, hogy jobban lássuk a 18. század végét megelőző időszak nemzetértelmezéseinek történetét és változásait.”

Fazakas Gergely Tamás munkabírását, s a Debreceni Egyetem Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének, illetve a Reformációkutató és Kora Újkori Művelődéstörténet Műhelynek az ösztönző szellemiségét, s a Fazakast és generációs társait tudóssá nevelő Bitskey István, Imre Mihály és Győri L. János erőt adó egyéniségét ismerve, a fiatalon komoly monográfiával debütáló szerző fentiekben vázolt munkaprogramja minden bizonnyal értékes új könyvet, vagy akár új könyveket fog teremni. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

Horizontok metszéspontján

SZÉNÁSI ZOLTÁN: PÁRHUZAMOSOK A VÉGTELENBEN

Szénási Zoltán előző könyvének (*A szavak sokféleségétől a Szó egységéig. Tanulmányok a 20. századi magyar katolikus irodalom témaköréből*) egyik központi kérdése az volt, hogy hogyan is határozható meg a *katolikus irodalom* fogalma. Ott arra a következtetésre jut, hogy valójában kétféle ezt a jelzőt viselő irodalomról beszélhetünk a századforduló óta: az egyiket erősen meghatározzák Prohászka Ottokár elgondolásai, s ennek megfelelően konzervatív jellegű, a papköltők által művelt, magát a modernségtől elhatároló irodalomról van szó. A másik viszont olyan modern és újító jellegű, amely kihatással lehet még a teológia megújulására is, s legkanonikusabb szerzői között ott találjuk Babitsot és természetesen Pilinszkyt.

Előljáróban megállapíthatjuk, hogy Szénási új kötetében továbbra is a katolikus irodalom XX. és XXI. századi lehetőségeit kutatja. Érthető okokból viszont már nem ennek a kettőségeknek a jegyében válogatott eddig megjelent tanulmányai és kritikái közül. Az első típus ugyanis nem nagyon tarthat számot kortársi és szövegértelmezői érdeklődésre, ott inkább irodalomtörténeti, azon belül is leginkább a kritikátörténeti kérdezésmód juthat új eredményekre. Így az első tanulmány (*A Jó, a Szép és az Igaz. A konzervatív irodalomkritika szemléletmódja 1906 előtt*), egy recenzió kivételével, nemigen kapcsolódik más kötetbéli szövegekhez, még akkor sem, ha a 2010-ben hetvenöt éves *Vigilia* folyóirat történetét négy részben összefoglaló fejezet magától értetődő módon szintén a filológia területére sorolható. Viszont tartalmilag nem, hiszen már a kezdetektől ennek a másik, modernebb katolikus irodalomnak olyan meghatározó és programadó alakjai publikálnak ott és vesznek részt a szerkesztésben, mint Sík Sándor. Ahogy az a *Vigilia*-történet első részéből kiderül, a második számban megjelent *A katolikus irodalom problémájához* Sík-tanulmány később Pilinszky elismerését is kivívja, hiszen az a katolikus költőknek a „tanköltészet” helyett az „abszolút költészet” feladatát tűzi ki célul (69.). És ez a progresszív jelleg, nemcsak Pilinszkynek tűnt fel, hanem a kortársaknak is. A *Magyar Csillaggal*, az *Ezüstkorral* és az *Újholddal* is majdnem teljesen megegyező szerzőgárda az egyértelmű bizonyítéka annak, hogy a *Vigilia* már a harmincas–negyvenes években ki tudott törni arról a perifériáról, ahová az irodalomtörténeti kánonok a katolikus irodalmat helyezni szokták.

A második világháború után a katolikus irodalmat addig jellemző kettőség viszont teljesen megszűnt: a magyar kulturális közélet szovjetizálása után a Prohászka-féle konzervatív vonal már egyáltalán nem jelenhetett meg a *Vigiliában*, és a modernségre törekvő másik is alig. Nyitottságának köszönhetően viszont felekezeti hovatartozástól vagy világnézettől függetlenül befogadta azokat a szerzőket, akik máshol már nem publikálhattak, s ez tovább erősítette a progresszív jelleget. Erre építhetett Rónay György, aki a hatvanas–hetvenes években volt a lap főszerkesztője, és a (szabadabb légkörnek köszönhetően) megélénkült versenyben is magasan tartotta a lap színvonalát, ahol ezután is az esztétikai minőség volt az egyetlen értékmérő. Ez ma is így van, s ahogyan a folyóirat történetének epilógusában ol-

vashatjuk, a kétféle katolikus irodalom közötti vita eldőlt, hiszen a *Vigilia* történelmi feladatként tekint a *Nyugat* és mindenekelőtt Babits irodalmi örökségének az ápolására (126.). Beszédese, hogy emellett a Sík Sándor-, Rónay György- és Pilinszky-recepció elsődleges fórumaként érti önmagát a folyóirat, s ez teljesen egybeesik Szénási Zoltán választásaival, aki a lapban valóban sokat publikál, tehát nyugodtan tekinthető e hagyomány továbbvivőjének.

A kötetben Sík Sándorról és Pilinszkyről is van egy-egy tanulmány, Rónay Györgyről külön ugyan nem, de mivel a *Vigilia* sorsa nagyon erősen összefonódott az övével, értelemszerűen a folyóirat történetét feldolgozó részben sokszor szó esik róla. Szénási viszont szerencsére nemcsak egy meglévő kánont próbál meg követni és konzerválni, hanem igyekszik tágítani is annak határait. Erre jó példa a Radnóti-ról és tanáráról, Sík Sándorról szóló esszé („*Én nem vagyok magyar?*” *A zsidó és a katolikus identitás problémái Radnóti Miklós és Sík Sándor életművében*), hiszen a szerző megkockáztatja az állítást, hogy Sík Sándor már említett „katolikus irodalom”-koncepciójába befér Radnóti is (30.). A Sík programadó írásában meghirdetett befogadó attitűdnek sajnálatos aktualitása volt, mert a harmincas–negyvenes évek fajelméletei nemhogy nem fogadtak volna el bárkit katolikusnak, de még a magyarok egy jó részének magyarságát is megkérdőjelezték, a zsidótörvények Radnótiét ugyanúgy, mint Sík Sándorét. Pilinszky világlátását már alapvetően a KZ-lágerek tapasztalata határozta meg, s ezért csak látszólag tűnhet korszerűtlennek Szénási kísérlete, amikor megpróbálja az „életvalóság” kontextusát visszahozni a Pilinszky-versek és -esszék értelmezésébe (*A konkrétumok burka alatt. Valóság és művészet viszonya Pilinszky életművében*). Ezek persze olyan szövegek, amelyek jól olvashatók külső referenciák nélkül is, de a szerző meggyőzően bizonyítja főként az *Apokrif*-értelmezésében, hogy „[a] bibliai intertextusok, s egyéb transzcendens valóságra történő utalások a versek világát a személyes élettörténet és a történelem eseményének evidenciájától az életvalóság tragikumát még élesebben kirajzoló transzcendens jelentésadás lehetősége felé tágítják.” (42.)

A kötet kritikátörténeti írásokat egybefogó részének utolsó tanulmánya szintén egy olyan alkotó, Beney Zsuzsa irodalmi esszéit választotta tárgyául, aki egyszerre volt ennek a modern katolikus irodalomnak a követője és értelmezője. Így nem véletlenül magára Szénásira is hatással volt, amit a Pilinszky-értésük közös pontjaiban tökéletesen ki lehet mutatni (gondolok itt elsősorban arra, hogy mindketten használják Pilinszky művészete kapcsán a *monstrancia* képét, azt, hogy a műalkotás létmódja a *felmutatás* aktusa). Még látványosabb a Beney-hatás a „kudarc hermeneutikájának” átvételében (a Varga Mátyás *parsifal, parsifal* című kötetéről írott recenzió befejezése különösen ilyen), mely nemcsak a meg-nem-értés beismerését jelenti, hanem azt is, hogy a szövegek alapvető karaktere az érthetlenségük. S mivel a modern líra törekszik ugyan a kimondhatatlan kimondására, párhuzamosan olyan kijelentésekre is kényszerül, melyekkel azonnal el kell ismernie ennek a törekvésnek a kudarcos voltát (58.).

Az előbb említett recenzió, másik három verseskötetről írott bírálattal együtt, szintén nem véletlenül került be a szerző mostani könyvébe. A műfaj értelemszerűen kortárs szövegeket interpretál, ennek megfelelően Szénási is olyan műveket

választott recenzeálásra és később pedig válogatott be ebbe a tanulmánykötetbe (jóval több könyvismertetést írt ugyanis mostanában), amelyek a mai horizonton is újra felteszik a Sík Sándor-féle katolikus irodalmat leginkább foglalkoztató kérdéseket. Varga Mátyásnak a Parsifal-mondát átíró-átértelmező versei pedig pontosan arra kérdeznak rá, hogy lehetséges-e most a hitehagyott embernek a megtérés és az üdvözülés, vagy sem. Szénási értelmezése helyesen mutat rá, hogy a költemények, sőt még a jegyzetekben helyet kapó mondaszüzsé kihagyásai és elhallgatásai is olyan üres helyek, amelyek lehetőséget adnak az aktív befogadásra, azaz az olvasónak magának kell döntenie a Parsifal-történet pozitív vagy esetleg negatív befejezéséről. Ezt a kötetet jómagam is az utóbbi néhány év kiemelkedő lírai teljesítményének tartom, így jogosnak vélem azt a párhuzamot, amelyet az évezred első évtizedének egyik legjelentősebb versgyűjteményével, a *Halotti pompát* jegyző Borbély Szilárd költészetével rokonít a szerző. Szerinte a beszélő személyes jelenlétének korlátozása mellett az a közös bennünk, hogy középkori szövegek segítségével idézik meg a modernség előtti világ- és szubjektumfelfogást, valamint az akkor még meglévő testről való tudást (195.).

Ebből a távlatból teljesen érthető, hogy Borbély Szilárd 2010-es kötete, *A Testhez* szintén nagy relevanciával bír Szénási számára: az *intimitás* pszichológiai fogalmának segítségével meggyőzően világítja meg, hogy Borbély versei mintegy ellendiskurzusként működnek a mai, a másik ember szenvedésére érzéketlen testkultusszal szemben, és „az intimitásban kiteljesedő bensőségesség és harmónia helyett az esendőséget, a kiszolgáltatottságot, a megalázottságot teszi meg saját világ- és léttapasztatásának alapjává.” (182.) Ez a meggyőződés a vallásos horizonthoz pedig Krisztus halálán keresztül vezet vissza, hiszen Borbély esszéinek okfejtése szerint az ő meggyilkolása óta *istenjel* a test és egyben a gyilkosság is. Szénási szerint viszont Borbély egy nemzedéktársa, Vörös István egészen más, főként az irónia, sőt a blaszfémia eszközével próbálja az emberről és Istenről szóló beszéd határait megkeresni és kijelölni *A Vörös István gép vándorévei* című könyvében. Tehát még egy alapvetően posztmodern világszemléletű írónál is megtalálható a kereszténység és irodalom viszonyának problematikája, ha nem is olyan meghatározó módon, mint Vasadi Péternél, aki inkább már Pilinszky generációjához és a *Vigilia* köréhez tartozó költő, és akinek válogatott verseiről szintén találunk bírálatot a kötetben. Szénási nem is hallgatja el írása elején azt a kérdést, hogy a katolikus irodalmon belül elismert szerző vajon az egyetemesebb kánonban is ennyire kitüntetett helyet kap-e. A válasza persze diplomatikus, Ignótyus Ady-kritikáját idézi, aki szerint „a szabó dolga” eldönteni, nagy vagy kicsi-e valaki, a lényeg, hogy igaz költő legyen – és ez Vasadi Péterre is vonatkozik. Igazából arról a már érintett problémáról van szó itt is, amely folyamatosan a katolikus irodalom kanonikus pozíciójára kérdez rá: ha katolikusként határozunk meg valamely művet, akkor máris nem csak esztétikai szempontokat érvényesítünk, ebben az esetben viszont a mindenki számára releváns véleménnyel bíró akadémikus, erősebben intézményesült kánonokkal máris nem harmonizál a döntésünk. Pontosán ezért értékelődik fel Pilinszky, akinek sikerült interkanonikus pozíciót kivívnia, de azóta ezt senki sem ismételte meg akkor, ha tisztán keresztény tradícióra épített.

Ennek a hagyománynak a szaktudományos reflexiója viszont kellően gazdag a mostani időkben is, így Szénási érdeklődésének megfelelően rengeteg olyan kötet van, amely hasonló kérdésekre keresi a választ, mint ő. A „*Párbeszéd egy párbeszédéről*” című fejezet tartalmazza azokat a recenziókat, amelyek nem pusztán könyvismertetések, hanem a címmel harmonizáló módon valóban párbeszédet kezdeményeznek az adott téma kutatójával. A Balázs Eszter könyvéről (*Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról 1908–1914*) írott bíráló például joggal teszi fel a kérdést, hogy a *Nyugattal* szembenállók ideológusai, Gyulai Pál és Beöthy Zsolt hogyan is jutottak el egy liberálisabb reformkori szemlélettől a konzervatív kritikáig (Szénási első kötetbeli tanulmánya voltaképp éppen erre a kérdésre találta meg a választ). A *Tizenkét legszebb magyar vers* című, Fűzfa Balázs szerkesztette sorozat hatodik kötete a *Hajnali részegség* értelmezésére vállalkozott, mint ahogyan Szénási rámutatott, viszonylag egyetlen teljesítménnyel. De természetesen ebben az esetben sem ez volt az igazán fontos a recenzens számára, hanem az, hogy a Kosztolányi-költészet megszokott metafizikai kételyeit kivételesen félre tévő vers hogyan képes a transzcendens dimenzió létezését meggyőzően bizonyítani és ennek érvényesülési mechanizmusát miben látják értelmezői. Az már nem is meglepetés, hogy az ismertett kötetek között van Pilinszky-monográfia is, illetve az ő választott mestere, József Attila is előkerül (mint ahogyan Beney Zsuzsánál és Vasadi Péternél is meghatározó a József Attila-hatás). Tverdota György kötetének (*Zord bűnös vagyok, azt hiszem. József Attila kései költészete*) alapjellegzetességét, nevezetesen, hogy az uralkodó tendenciákkal szemben nagyon is egységes ént feltételez a kései verseknél is, ismerős lehet már Szénási Pilinszky-tanulmányából, hiszen ott is „visszaírja” az életrajzi én tapasztalatait a szövegek olvasásába, a Tverdota-féle „tematikus kritika” programját követve. Pilinszky „evangéliumi esztétikája”, amit Hankovszky Tamás monográfiája tárgyalt, pedig talán a legfontosabb sarokpontja Szénási irodalomértői világának. A költő esszéinek és publicisztikáinak „teopoétikai” értelmezése egyaránt nagy tételt bír mindkét értekező számára: egy ilyen típusú olvasás bizonyíthatja, hogy minden posztmodern metafizikai kétely ellenére van olyan irodalom és van olyan értekező próza, mely színvonalasan és nem ideologikusan–dogmatikusan tudja csak felmutatni a transzcendencia létét a modernség utáni világban.

Egyáltalán nem futószalagon készült írások véletlenszerű kiválasztásáról van tehát szó a recenziókat egybefogó két fejezetnél sem. Ha mégis maradt volna bennünk kétely, akkor az utolsóként megemléített, Bodnár György posztumusz megjelent tanulmánykötetéről írott recenzió végképp eloszlatja minden gyanúkat. Maga a szerző is bevallja, hogy ez a könyvismertetés egyben nekrológ, sőt, meglátásom szerint hommage is (már csak azért is, mert Szénási előző kötetét is Bodnár György emlékének ajánlotta). Természetesen az egyes tanulmányok értekelése-ismertetése szintén megtörténik, de a befejezésben ott van a szomorú konklúzió, hogy a tudós életműve mégis befejezetlen maradt és ott van a mindig felmerülő kérdés, hogy ki fogja folytatni a megkezdett kutatásokat. Meggyőződésem, hogy Szénási Zoltán vállalkozott erre. Nem pontosan úgy, nem olyan hangsúlyokkal és indíttatással persze, mint annak idején Bodnár György, de valamit, egy attitűdöt, egy mesterétől ellesett nyitott felfogást feltétlenül továbbvisz.

És hát itt van még az a szélesebb tradíció is, a katolikus irodalom értelmezés-hagyománya, amit Szénási eddigi munkásságának minden eleme igyekszik tovább-éltetni. Teszi mindezt szemellenző nélkül, tudomásul véve, hogy nem lehet letagadni a mai posztmodern kondíciókat és az ebből is fakadó különféle alapvető irodalomelméleti belátásokat, éppen ellenkezőleg, valamilyen úton-módon még meg is kísérli közös nevezőre hozni azokat a katolikus irodalommal. Tisztában van azzal, hogy ma már az esztétikailag magas színvonalú irodalom nem lehet egyszólamú, nem beszélhet csak egy (dogmatikus–felekezeti) diskurzust, sokkal inkább a diskurzusok keverése, egymás elleni kijátszása válthat ki erős hatást. Mindezek ellenére bízik a katolikus irodalom jövőjében, valahogy úgy, ahogy a kötet címe is szerényen hallgat arról, hogy a párhuzamosok a végtelenben igenis *találkozhatnak*: csak ez már nem tőlünk független bizonyosság többé, hanem a remény, annak a reménye, hogy az olvasó a neki hagyott játéktérben meglátja a saját, a szöveg (és esetleg a kinyilatkoztatás) horizontjainak metszéspontját. (*Új Forrás*)

TAKÁCS MIKLÓS

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker György vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.