

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

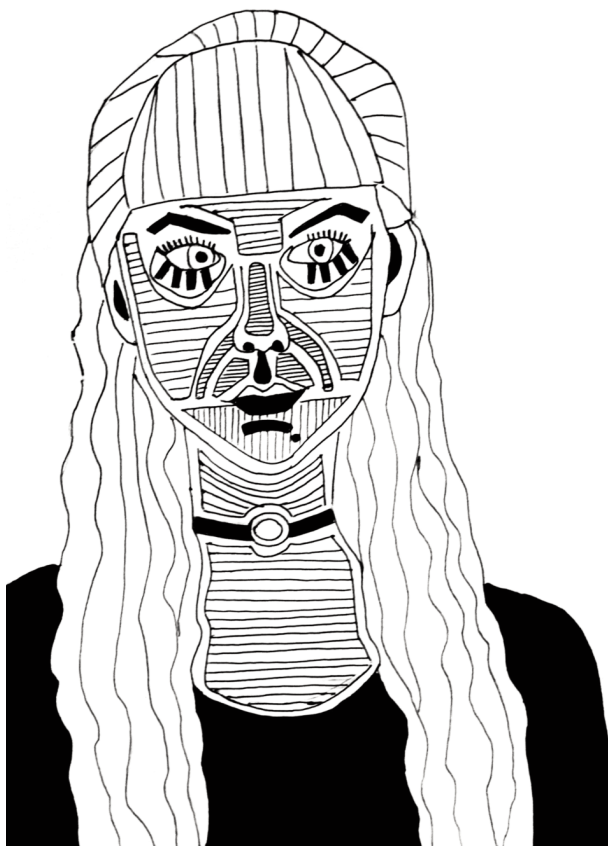
GÁL FERENC
KÓRIZS IMRE
MARNO JÁNOS
TÓZSÉR ÁRPÁD
VÖRÖS ISTVÁN
VERSEI

LANCZKOR GÁBOR
ORAVECZ IMRE
REGÉNYRÉSZLETE

KUN ÁRPÁD
VILÁGIRODALMI ESSZÉJE

BARTHA ÁDÁM
BOLLOBÁS ENIKŐ
CZIRJÁK PÁL
DUNAI TAMÁS
NAGY KRISTÓF
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
KAZUO ISHIGURO
CORMAC MCCARTHY
KÖTETÉRŐL



HATVANKILENCEDIK ÉVFOLYAM

2018/2



 alföld

HATVANKILENCEDIK ÉVFOLYAM — 2018. FEBRUÁR

- 3 MARNO JÁNOS verse: Az árva szó
- 5 PAYER IMRE versei: A munkanaplóból; Fekete kutya; Szárnyakká lesznek; Abroncs
- 7 GÁL FERENC versei: Ház körüli munkák (2; 23)
- 8 LANCZKOR GÁBOR: Szaturnuszi mesék (regényrészlet)
- 19 SUMONYI ZOLTÁN versei: A Stockholm-szindróma; Oly korban élek
- 20 KÓRIZS IMRE versei: Olvasó; Körző; Van
- 22 VÖRÖS ISTVÁN versei: Növényi és egyéb jogok; A gondolasok éneke
- 26 ORAVECZ IMRE: Ókontri (regényrészlet)
- 35 TÓZSÉR ÁRPÁD versei: Világ-advent; Iuvenalis a női hűségéről és a senator szarváról

kilátó

- 37 KUN ÁRPÁD: Egy olvasás története (Töredék Karl Ove Knausgård Min Kampjáról)

tanulmány

- 43 BOLLOBÁS ENIKŐ: Önérték és távlatiság (Narratív személyköziség Henry James rövidprózájában)
- 53 BARTHA ÁDÁM: A posztmodern mint menedék (Thomas Pynchon: Kísérleti fázis)
- 67 CZIRJÁK PÁL: Párhuzamosok, ha találkoznak (A magyar film reprezentációja a Mozgó Világ korai évfolyamaiban)
- 74 DUNAI TAMÁS: A Kádár-kori képregény vadhajtásai (A Mozgó Világ képregényei 1975 és 1983 között)
- 79 NAGY KRISTÓF: Így mindegyik emancipál? (Avantgárd művészet és populáris kultúra viszonya Háry Ágnes utcafolklór-gyűjtésében)

szemle

- 87 URECZKY ESZTER: A túlsó part emlékezete (Kazuo Ishiguro: Az eltemetett óriás; ford. Falcsik Mari)

- 92 SIPOS MÁRTON: Az ismerős ismeretlen (Cormac McCarthy: Isten gyermeke; ford. Morcsányi Júlia)
- 95 HORVÁTH GYÖRGYI: Az erőszak koncentrikus körei (Mathias Énard: Zóna; ford. Takács M. József)
- 98 BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR: A szépirodalom felelőssége (Vaszilij Grosszman: Élet és sors; ford. Soproni András)
- 104 SZEMES BOTOND: Abszurdisztán az abszurdisztániaké (Sziij Ferenc: Növényolimpia)
- 108 HANSÁGI ÁGNES: Megrajzolt történet, elbeszélte kép (Elekes Dóra: Dettikéről és más istenekről, Treszner Barbara rajzaival; Kollár Árpád: A Völgy, írta Tárkony, Nagy Norbert rajzaival)
- 116 MARKÓ BÉLA: A történetíró bátorsága (Romsics Ignác: Magyarország története)
- 121 TÖRÖK LAJOS: Klasszikusok újrahangolva (Milbacher Róbert: Babel Agoráján. Esszék, tanulmányok a nemzeti irodalomról)

képek

FODOR BARBARA grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GEREVICH ANDRÁS, MARNO JÁNOS, SZIJJ FERENC versei
FAZAKAS GERGELY TAMÁS, VISY BEATRIX tanulmánya
Hitvallás és irodalom – Kerekasztal-beszélgetés
Kritikák ROBERTO BOLAÑO, DÁNIEL ANDRÁS, VIDA GÁBOR könyvéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

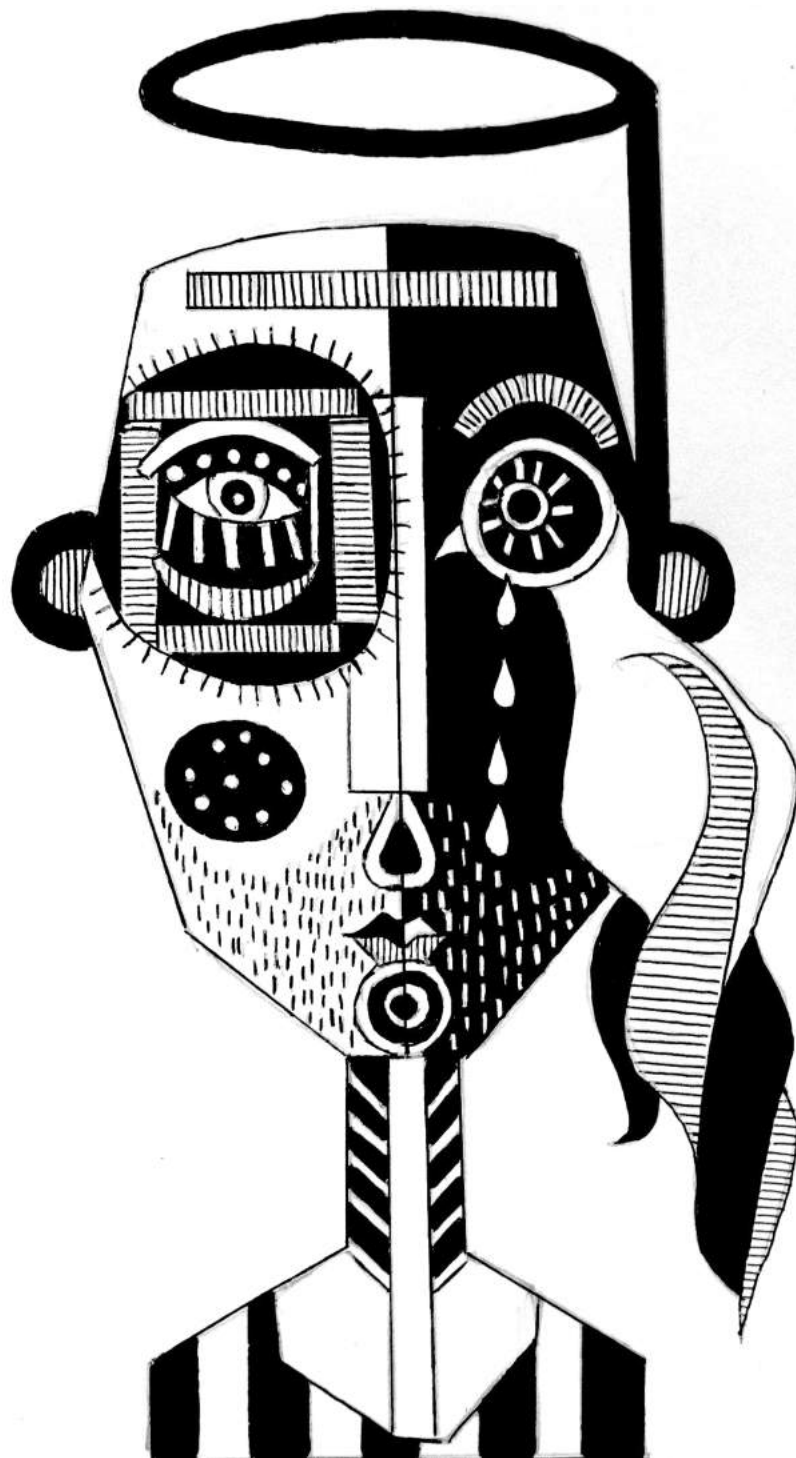
600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA





MARNO JÁNOS

Az árva szó

ének egy elliptikus trénerről
(Dávidnak)

*Nemrég múlt dél, ha ez még
számít valamit ebben a rohanó
világban. Lábam már a lábtepsikben,
markomban a két fogantyú, kezdem
óvatosan, kimérten, felfüggesztve
tekintetemet a szemközti nyárfa
hártyássárga lombkoronájára. Meg
vagyok veszve néhány hete a
természetért, kivéve a saját
természetemet, amitől egy percre
nem szabadulhatok, s amely felelős
a jellemtorzulásaimért; jellem-
torzulásaim pedig szakadatlanul
tovább rongálják a természetemet,
a legrosszabbat hozzák ki belőle,
mindig az éppen legrosszabbat, azt,
amivel csak a letragacsosabb
álmában szembesül az ember. Külső,
természetes fény egyáltalán nincs
már benne, hanem a vörösnek és
a sötétkékeknek az az egyvelege,
amit egy vérben forgó szem bocsáthat
ki magából a fenéken. Az izzó
iszapban, ahol többszöröse is
lehet a szárazföldi futamidőnek
az élettartam, az ember és a hal
viszonylatában. Levegő persze ott
lent sincsen, anélkül pedig – hát hogy
is mondjam. Három másodperc belégzés,
hét másodperc kilégzés. Három kereszt-
tempó tehát a fogantyúkkal és a két
tepsivel, majd egy tempónyi légzésszünet,
és a kilégzés, elég zaklatottan,
hét kereszttempóval, akár nyomban
teljesülhet. Az idő rohamokban
múlik, egyszer némán, majd zajosabban
ismét, mögöttem épp a halottaknak
és a mindenszenteknek szentelt sírkert-*

*járatot sűrítik, a hátam szakad
be szinte az egymást érő szerel-
vények tömegétől, gyomromba kerül
a nyers levegő. És hagyján, hogy nyers, de
nyirkos hideg, akár a két fogantyú,
síkosak, mint a kopoltyú, nézek följebb,
keresem a nyárfa lombját, a nyári
lombozat most rongyokban tartja magát,
megtizedelve, a fákon. S akárha
lépcsőt hágna, vénember tűnik fel
rogyadozva a permetező ködben
balról, nincs magában, körülötte
a kutyája, rövidszőrű, zsemlesárga
korcs. Fázom. Belehúzok a munkába,
ám ha elvétem a ritmust, késő lesz
korrigálnom, megfulladok, gyomor-
szájba rúg a szívem. Régóta dúl
a harc közöttük, ám, mint tudjuk, itt
az veszíti a legtöbbet, amelyik
győz. Ugyan mit értenek a szervek épp
a szóból. A trágárból akár, vagy
a szépből. Nem hallok jól, sejtem csak, hogy
magyaráz valamit a kutyájának
az öreg. Közben mardossa torkomat
s a tudómet a hideg, félek viszont
kilépni is csak úgy a tepsikből,
összeroskadhatok, elvágódhatok
a földön. A kutya a farára ül,
és félrebiccent fejjel várja a vén
gazdi utasítását. Alva volna
könnyebb túllendülnöm ezen az őszön,
olyan mélyen alva, hogy két-háromszáz
évig fel sem kéne jönnöm. Először
hiányozna nagyon némi levegő,
később megfeledkeznék róla, s végül
elvolnék magamban árva szó nélkül.*

PAYER IMRE

A munkanaplóból

*Nem tudni, halott
vagy kitörésre készülő vulkán közelében
lajstromozom a kavicsok recéit.
Merev, érdes, de leginkább hideg a közeg.
Érzem, lehetett vagy még lehetne itt,
de nem tudom már, mi.
Körülírok. A készület folytonos és kényszeres.
Részletes feljegyzést készítek a technikus
védőöltözetéről és túrabakancsának gyűrődéséről is.
Hátba szintén utalnak arra a bizonyosra.
Viszem fel az adatot.
Egyik kollégám összeesik, meghal.
Mintha egy durva recés darab
letörne a múltamból.
A hiányokat gipsszel töltik fel.
Egyre kevesebb a szirt,
egyre több a pótlás.
Gipszöntvény leszek.
Ezt is feljegyzem,
hátba jól jön, amikor fel-
tör a mindent elöntő láva.*

Fekete kutya

*Láttam a fekete kutya tekintetét,
a sötétbarna szempárt.
Részvét sugárzott belőle, tébolyult
marcangolásba bármikor átrobbanó.
Egy anyagtalán fal,
visszadöbbszent róla a nézés
– kudarcos kitörés a fénybe.
Éreztem az idegen szagot.
Abban az időben
egyre homályosabban.
Átöleltem a fekete kutyát.
Éreztem, meg akar gyógyítani.
Nagyon erősen szorítottam
a bundás szőrrel borított testet.*

Váll, a már-már emberi váll
megroppant, kificamodott.
Görcsös erővel szorítottam.
Mellkasom mellkasával szótlán beszélt.
Elengedtem, éreztem, gyógyulok.
Sérülten, jámboran nézett
vissza rám. Távolodón,
már-már túlról sugárzott
a felnyúló tekintet
az emberi körgyűrűn, falon át.

Szárnyakká lesznek

Szárnyakká lesznek szirmok.
Csapkodva emelkednek.
Szállnak fehéren, éneklőn magasba.
Hullámszánk, lebegnek.
Vakító fehéren ragyog
delelő fényben a fűszál lapja.
A fák törzse simul
tenyeremen, mint tényeren,
áramlik a növényi élet igenje:
ahogy együtt lélegezem a lombokkal,
ahogy fentről látom zöld hátuk.
Hívom vissza anyám.
Fürdöm az ég tavában.

Abroncs

Emlékszem a jelenre.
Azután emlékszem az emlékezésre.
Nem halt meg senki.
Halottak vagyunk mindannyian.
Hallgatás ideje van a dübörgő műzajban.
A pillanatfelvételek közökbe zubannak.
Abroncsok határolta résekben
zakatolás, árnykép dohogása.
Pedig kiterített kora nyári rét van.
Együtt rajta minden és mindenki.
Az abroncs is kinyúlva.
Rozsdás szélen, satnya fatörzs mellett.

GÁL FERENC

Ház körüli munkák

2.

*Ez a fáradt méz a legjobb
napjaimra emlékeztet.
Semmi kedvem bő esőktől
bizlalt fűvel bajmólni,
vagy a cédulákhoz.
Felvenni a fonalat, hogy akik
lelki békéjüket lombsátorban
vélik megtalálni, a kapunál
loholnak. Hogy a jellegtelen
kavics egykor szikla volt,
vagy éppen kidekorált oszlop.
Tény, hogy szopogathatom
az ízek hiányára hangolódva,
mielőtt az alátétem itt hagynám
az utánam jövőknek.
Néhányan talán majd rágcsálják,
mert nem szeretnek néma csöndben,
feszült izomzattal ülni, és ha késnek,
talán még én is rágom.*

23.

*Lehúzzom én rólad
ezt a gyantacsíkot.
Cserébe hallgasd meg,
hogy átállítottam az órát,
a kivágott fenyővel kapcsolatos
tervem változatlan, sok minden
történik még addig.
Ma például kifüstölöm majd
a darazsat a postaládából,
holnap haját vágunk.
A száraz évszakban a domboldal
mozgása lelassul, és a jövő héten
újabb naptár szerint marad el
a világvége. Ha kérdezed,
példázat-e, hogy a foltos bogarak
a lapáton sem eresztik el egymást,
csak nézek rád, vagy azt mondom,
nem az.*

Szturnuszi mesék

IV.

01/ A TÖRÖK FÜZET

Betelt az isztambuli füzet. Jegyzetek, áthúzott sorok, rontások és javítások, tisztáztatnak szánt oldalak, melyek végső tisztaságukat itt nyerték el, a gépben, hogy a nyomdafesték méltóságos álruhájába öltözhessenek, míg be nem telik minden formátumon a végzet, tűz, víz, sarki fény, a lélek uralma az anyag fölött, digitális tartalom az Úrban.

Álmomban a Magyar-tetőn jártam. Egy megtermett bükk alatt, egy tőből háromfelé ágazó bükkfa legvastagabb törzsének oltalmában álltam meg. Apró víznyelő sötétlett a fa mellett, és arrébb egy egyszarvú boróka állt: fiatal bokor, aminek vezérágát csupaszra és simára dörgölte egy őzbak vagy egy szarvasbika, hogy újránövő szarvának viszketését csillapítsa. Állatok jelentek meg az erdő szélén: róka, hiúz, kutya, vaddisznó, őz és szarvas. Nem tartottam tőlük; nem éreztem a jelenlétüket illetéktelennek. Derengő, matt fényben álltak. Mintha belülről világított volna mindegyikük. Vártam, hogy leveszik a maszkjukat, de nem vették le, és négykézláb mentek vissza az erdőbe. Csak a kutya maradt ott, talán mert ő valóban állat volt.

02/ KÉS

Vannak a remekművek. *Két lány* (egy színes bőrű és egy fehér). A pirosas árnyalatokkal derengő kései képek. *Hegyi jelenet*, 1938. A *Krumplibámozó* (ugyancsak 1938-ból). Egy krumplifejű lány pucolja a krumplit, fél fenékkal az asztalon ülve, mellette néhány gyümölcs és egy fekete vizeskancsó – pont olyan fekete, mint a lány haja és a ruhája. És mintha támadásra készülne ez a dühödt madár: fenyegetően tartja a lány felé a csőrét. Két nyeszlett szárnya közül az egyik a levegőbe mered (ez inkább csak egy szárnyacsonk – a kancsófedél fogantyúja), a másik csapásra kész (a kancsó füle). Francisco de Zurbarán, a spanyol barokk nagymester és az ő megszemélyesített bögréi és csuprai juthatnak eszünkbe erről az edényről. Vagy blake-i, bierce-i szörnyek.

A *Krumplibámozón* a háttérfal karcos (mintha elmosódott írás állna ott, már nem kideríthetően, melyik ábécéből); színe egy katonai sátoré. A kontyos lányfejnek penészárnyéka látszik a konty fölött. A szemürege nem üres és nem is üreges, inkább felületi: hámozott-bórszínű.

A krumpli, amit a kezében tart, amit pucol, maga az arca: vaskos fülkagylóján rajta van még a héj, de orra, szája, nyaka már csupasz. A krumplit tartó bal kézen is rajta van még a héj. Jobb keze átmeneti minőség: abban fogja a kést.

Az asztalon, a kancsó mögött is fehérlik valami (az asztallap oldala is fehérlik), talán egy tojás, csapda a szemnek.

03/ PÉNZT

Anyámék fönn Simlában vártak ránk, de mi délnek indultunk el Bombayből Viktorral, aki olyan elfogulatlanul és magától értetődően fogadta Indiát, mintha nem is először járna az országban, hanem legalábbis itt töltötte volna a gyerekkorát. Vagy egyszerűen csak átragadt rá a kezdeti eufóriám. Mindösszesen egy hetet időztünk Bombayben. Vettem egy türkiz szárit arany bordúrral. Egyszer együtt ebédeltünk Karllal. Festékeket vettem, és festővásznakat. Még az érkezésünk napján megírtam anyámnak, hogy megérkeztünk, és hogy küldjön pénzt, ha tud. Megírtam előre a keralai címet.

A bombayi főpályaudvar rám mindig úgy hatott, mint a gordiuszi csomó átvágása: egy vasútállomás is lehet kastély vagy katedrális. Számomra a *végső győzelem* egyik lehetséges utópikus változatát is jelképezi az épület (természetesen a császárnévnek ornamentikus viselésén túl): *Victoria Terminus*. Magasra felszökő templomtornyával, itáliai-indus-viktoriánus díszítőelemeivel, valamint a világnak nekifutó vágányokkal és a csarnok acélszerkezetével kentaurhoz hasonlít. A kupolás torony tetején a *Haladás* allegorikus nőalakja áll. Egyik kezében fáklyát tart, a másikban kereket, ami nyilvánvalóan *nem* a hindu *csakra*, és nem azért nem az, mert a pályaudvart felettébb racionális gondolkozású angol mérnökök és iparművészek tervezték (vagy mert ez szimbólumnak így meglehetősen suta lenne), hanem mert a Victoria Terminusnak semmi köze az örökkévalóság körforgásához. (Bár, ha jól meggondolom, bizonyos perspektívából minden egyes esztendő újratyomatott menetrendje egy-egy aprócska győzelemnek látszhat az örökkévalóság fölött.) Elképzelem, hogy egyszer, amikor majd nem lesznek itt az angolok Indiában, a benáereszi vasútállomás homlokzatán valóban a hindu csakra virít majd, és persze ez a diadal is pürroszi lesz; két vereség nem ad ki egy győzelmet, legfeljebb a matematika absztrakt szabályai szerint. Az igazság pedig mindig kiderül, ahogy Harun al-Rasíd is megmondta.

Beléptem álmomban egy viktoriánus-szaracén-olaszbarokk székesegyház kapuján, és egy pályaudvaron találtam magam, ahol föl-fölhorkantott egy sötét mozdony, akár gyerekkorom ropogós telein a szánhúzó lovak Dunaharaszttiban. Viktor volt az a mozdony. Fölríadtam. Ő hortyogva aludt, mint aki már a keresztelőjén győzött, és akinek azóta minden mindegy. Csapott még egyet a levegőben az én pionír lelkem, aztán visszazállt a hátrahagyott bőrtömlőbe. Félénken lestem a helyét a halvány fénycsíkokkal szabdalt sötétben, aztán a sínek és a vaskerekek ütemes zakatolása meglepő gyorsasággal visszaaltatott.

04/ ADY

A vonaton működtek a ventilátorok, jöttek-mentek az étel- és italhordók, megtelt a szemem kézzel, vörössel, zölddel, gazdag árnyalatokkal, folyókkal, amiknek nem volt partja, mert egybeértek a tengerrel és a dzsungellel, ami: mint a tenger. Cochinból elmentünk egy keralai faluba, ahol a föld okkervörös volt, gazdag, smaragdzöld vegetáció tenyészett rajta, kókuszpálmák, banánfák; a falusiak vörös agyagviskókban éltek és fehér ruhát viseltek. Mintha a föld fölött jártam volna egy

pár centivel, de csak azért, hogy utána kétszeres erővel vonzzon magához a föld, mint a holtakat.

Egyik este a cochini tetőterazon összeraktam egy Ady-kollázst (a kötet a láva-plasztikák mellett volt a bőröndben), miközben csöndesen zizegtek mellettem a pálmalombok.

*Tán elszáll, ha fölkelek?
Hajb, hajnalodó éjjelek
Hazudtam sorsom, életem
Nagy kékfülű uhumadár
Mert elmondani még sokat akarok
Mert kellene még az esős hajnalok
Zúgva, zuhogva...
Úgy bujkálok a szájalomtól, találkozástul és beszédtil
Mint aki nagyon-nagyon szédiül
De kell, hogy lenézzen a mélybe
Bús, rozzant konflisnak ölébe
Dobom magam és gyávaságom
És kullogok a pesti utcákon
Úzött kutyaként félve-félve
És én lennék a hírnek kevélye
Ki mint egy ingét féltő senki
Nem ér rá gyűlölni, szeretni
Csupán bujkál a szájalomtól?
Valaki, valaki most emleget
mert nagyon könnyező vagyok
és sötét párizsi utcaormok
hasogatják az eget
Bús kárpitját az égnek.
Fájdalmas-bús kitérő két hegy közt
Nyílt seb az égre
Békéből jöttem s a hegyen túl
Tudom békével van a béke
Túl a hegyen, mikor nem voltam
Hegyen innen, mikor már nem élek
Mennyi szeretet innen és túl
És e kis stáción mennyi vétek.*

05/ VIDÁM TEMETŐ

Három képet festettem Keralában két és fél hét alatt: egy portrét, egy kettős portrét, és egyet a cochini régi holland temetőről, amit a zebegényi *Vidám temető* című korábbi festményem napsütötten is sötét ellenpárjának szántam.

10

Régi barátom és jóakaróm, Karl szerezte nekünk a háromszobás, tetőteraszos kölcsönlakást egy újépítésű indus házban a portugál negyedben. Amikor együtt

ebédeltünk Bombayben, magától említette a lehetőséget, én pedig kapva kaptam rajta. A földszinten egy keralai hindu család lakott, Viktorral mi a külön bejáratú felső lakrészt kaptuk meg. Nem messze állt a dóm, ami az első keresztény templom volt a szubkontinensen, és ami Vasco da Gama földi maradványait is rejtette, míg haza nem vitték Portugáliába.

Volt Cochinban valami hiábavalóság, ami átütött a lakás falain is. Az örök kérdés, hogy ugyan minek építtetett pont ide várost a gyarmati szükségszerűség. Megnéztük a zsinagógát a keskeny földnyelv túloldalán. Eszembe jutott féltő anyám, aki tavaly, amikor egy hétre Németországba utaztam, ragaszkodott hozzá, hogy mindvégig szárit viseljek. A zsinagóga közelében állt a Mattancherry Palace, ez a kívülről jelentéktelennek tűnő portugál palota. Többször is visszamentem megnézni a faliképeit. Mintha öt tenger távolából is Szent Rita közbenjárásával kerültek volna föl a falra, olyanok voltak annak a vidéki kaszárnyának a falán az indiai mitológiai alakok.

Miután megjött anyám pénze, összepakoltunk, és visszautaztunk Bombaybe.

06/ KARL

Viktor azt mondta, látogassam meg Karlt egyedül.

Viktor nagyon gyengén beszélt angolul. Próbáltam tanítgatni Magyarországon, de lusta volt minden nap megtanulni tíz új szót.

Karl a Malabar Hill lábánál lakott egy elegáns, kicsi házban. Csöndes, szolgálatkész asszony volt a felesége. Nem született gyerekek, bár ők talán nem maguk döntöttek így. Volt két kuttyájuk, ami indiaiaknál meglehetősen szokatlan dolog – egy labrador és egy agár. Nem értettem, miként tudja elviselni az agár a szűk udvart, a labrador pedig a trópusi meleget, mindenesetre jól nevelt, egészséges kuttyák benyomását keltették.

Láttam a taxiból, hogy keselyűk köröznak a zöldellő domb fölött, a párszik magas falakkal körbezárt tornyai fölött, a Hallgatás tornyai fölött. Lustán vitorláztak, aztán lecsapott, előbb csak egy, majd a többi is. Viktor szoborszerű arcvonásokkal cigarettázott mellettem, rezzentelenül, mint egy szabadságos katonatiszt. Anyáméknak minden követ meg kellett mozgatniuk Delhiben, hogy megszerezzék a kérvényeket Viktor útleveléhez. Viktor feltétel nélkül gyűlölte az anyámat, mégis apám volt az, aki minden erejével tiltakozott, amikor bejelentettem, hogy feleségül megyek Öcsihez. És nem azért, mert Viktor az első unokatestvérem volt, hanem azért, mert két évvel korábban nem mentem hozzá ahhoz az eminens bengáli festőhöz, aki egyszerre volt a zsarnokságig magabiztos (a bengáliak kultúrfőlényével, hányinger) és nevetségesen félszeg, bár ez utóbbi tulajdonsága csak az ágyban derült ki róla. Ügyetlen volt és lötytyedt, a gyengédségemre pedig zsigeri arroganciával felelt. Hogy hozzámenjek valakihez, akivel előtte nem feküdtem le, azt a meglehetősen korai szexuális eszmélkedésem óta lehetetlennek tartottam. A szüzességemet Viktorral veszítettem el tizenöt évesen. Nyár volt, együtt nyaralt a család Zebegényben. Sétálni indultunk kettesben, aztán a temető fölötti dombháton egyszer csak letepert egy galagonyabokor alatt. Utólag fölmerült bennem, hogy megerősakolt, de nem, ez nem igaz. Csókolózni már csókolóztunk egyszer korábban, és

én javasoltam azt a nyelves csókot; szerettem volna kipróbálni, milyen, és Viktorral egyszerűnek és kockázatmentesnek tűnt az egész. Leszakítottam egy virágos gallyat a galagonyabokorról; épp csak annyira voltak lankadtak rajta a szirmok, hogy a fonnyadó porzók és bibék illata még intenzívebb legyen. Nem fájt, ahogy belém hatolt. Az ujjaim olyan régről ismerték a hüvelyem belsejét, hogy nem is emlékszem, volt-e valaha szűzhártyám. Egy ujj, két ujj, Viktor ennél azért vastagabb volt, ami inkább meglepetésszerűen hatott rám, mint hogy kirobbanó gyönyört okozott volna. Egyikünk se élvezett el. A galagonyagallyat a Verlaine-összesbe raktam. Ma is ott van. Nemrég a kezemben volt a könyv, és megszagoltam a virágot; egy szénapadláséra emlékeztetett az illat maradéka.

Karllal háromszor vagy négyszer feküdtem le összesen; nem akartam tönkretenni a házasságát.

Nem a szolgáló, hanem Pihu, Karl felesége jött ki kaput nyitni. Szélesen kitarított mosollyal üdvözölt bennünket.

– Karl már nagyon várt benneteket – mondta, és úgy ragyogott kerek kalácsképe, akár egy fényesre suvickolt érme.

Apró fényfoltok ringatóztak az előkert sűrű aljnövényzetén a magas babérfák alatt. A két szűk gyalogösvény metszéspontjában réz napóra állt kőtalapzaton. Napsütötte foltok táncoltak az óra számlapján is.

Melankolikusan, kopogó körmökkel lépdelt ki az agár a házból. Viktor lehajolt hozzá, és vakargatni kezdte az álla alatt, amit a kutya fölszegett fejfel, rezzenéstelenül tűrt.

– Raju itt hagyott minket – közölte Pihu éteri nyugalommal, amin haloványan átütött a megrendültség is.

– Hogy kicsoda? – kérdeztem vissza.

– A labrador.

Viktor összevont szemöldökkel nézett rám.

– Mi történt? – kérdezte magyarul.

– Elpusztult a másik kutyájuk – feleltem.

– Azóta ilyen vigasztalhatatlanul szomorú – mutatott Pihu az agárra.

Viktor bólogatott, mint aki mindent ért. Mi beléptünk a házba, a kutya pedig kinn maradt; kinyújtott lábakkal feküdt el az oldalára a szabálytalan formájú, nagy, fényesfekete bazaltköveken. Látszott Viktoron, hogy szívesebben időzne inkább vele.

– Menjünk a dolgozószobába – szólt Pihu, és megindult előre a halkán nyikorogó falépcsőn.

A hallban egy színesre pingált, törzsi faszobor állt, és három nagyméretű, vasalt faláda. A falakon mindenütt metszetek és festmények lógtak. Az értékesebb miniatúrák az emeleten voltak. Megálltam egy pillanatra az egyik előtt, ahogy fölértünk a lépcsőn. Kerti ünnepélyt ábrázolt, ahol kalickába tett gyertyákkal keringett föl és alá a vendégsereg.

Karl nem volt a dolgozószobájában. Pihu megkérdezte, mit kérünk inni. Egyegy teát kértünk. Pihu távozott, és pár perc múlva megérkezett Karl. Mezítláb jött. Olyan profilja, olyan arcéle volt, hogy egy hajókötelet is átmetszett volna. Rám se nézett, és alig akarta elengedni Viktor kezét, a baljával is átfogta. Aztán velem is

kezet szorított; finoman, mintegy futólag. Törökülésben helyezkedett el a karos-
székekkel szemközti magas, baldachinos ágyon.

– Milyen volt Keralában, meséljete – mondta, miután előhalászott egy cigaret-
tát, és rágyújtott. Viktor is így tett. Hiába próbálta Karl a sajátjából megkínálni, Vik-
tor nem fogadta el.

– Nagyszerű – felelt aztán ő az adekvát kérdésre. – És nagyon köszönjük a la-
kást.

– Örülök, ha segíthettem – biccentett Karl.

Már őszült egy kissé. Egy gramm fölösleget nem lehetett látni rajta (a tizenöt
évvel fiatalabb Viktor pocakján már meggyűlt egy kevéske háj); szikár, szálkás volt
a teste. A bőre épp csak árnyalattal volt sötétebb az enyémnél. A jobbján két
ezüstgyűrűt viselt, és piros fonalakból font karkötőt.

– Festettél valamit lenn, Amrita?

Bólintottam.

– Két portrét és egy tájképet.

– Miféle tájképet? – kérdezte Karl füstöt eregetve.

– A cochini temetőről, az egykori holland temetőről. Van Gogh járt az eszem-
ben, miközben festettem, elképzelttem, hogy ő is kivándorolt, mint Gauguin, csak
nem Tahitire ment, hanem ide, a Malabár-partra.

Beszéltem a portrékról is, a modellt álló falusiakról, a vidék vad színeiről, a
kontinens belsejéből érkező langyos szélről, és a portugál palota freskóiról Mat-
tancherryben; néha Viktor is közbeszúrt egy-egy megjegyzést.

Megérkezett a tea. Nem Pihu hozta be, hanem a szolgáló, egy fiatal lány – letet-
te, és már ki is libbent a szobából. Angol teasüteményt is tett elénk egy porcelán
tálkában.

– Még időben érkeztetek – jelentette ki Karl, akár egy keletre száműzetett hím-
szibilla, miután kortyolt egyet a forró, tejes-fűszeres teából.

Viktor az egyik üveges könyvszekrényt bámulta, Karl és én pedig alig leplezett
vágyakozással méregettük egymást.

– Itt biztonságban vagytok – nézett Viktorra a szeretőm, akinek a gesztusaiban
és a mozdulataiban éretten nőies lágyaság bujdokolt. Afféle nőiesség, amire én még
nem értem meg, és talán soha nem is fogok.

– Lengyelország nem Magyarország – mondta a férjem.

Az ilyen egyszerű angol mondatok jól mentek neki.

07/ ERVIN

Maradt annyi anyám pénzéből, hogy Delhi előtt megállhassunk Rajputanában is.
Előbb Mount Abura mentünk föl egy hétre, majd négy napot töltöttünk Push-
karban. Ervin szerint a szkíta törzsek őshazája ugyanott volt (valahol Turánban),
mint a mai Rajputanát lakó ksátrijáké. A rajputok és a magyarok rokonok, ugyan-
abba a lelki rasszba tartoznak. Egy nomádot nem lehet letelepíteni, vagy ha letele-
pítik, meg kell keresztelni. Az ideverődött hun-török törzseket a hinduizmus fe-
gyelmezőereje tartotta meg Indiában. A középkor Rajputanában se volt kevésbé
véres, mint a végváriak Magyarországon. Itt is, ott is moszlimokkal folyt a harc.

Chittorgarh erődjét 1303-ban Alauddin Khilji ostromolta, jelentős túlerővel. Az első ostrom kudarcba fulladt, de a muzulmánok még nagyobb hadi erővel tértek vissza, és megkezdődött a szörnyű harc, életre-halálra. Tizenegy rajput királyi herceg esett el, amint az uralkodói tisztségben és a hadak vezetésében egymást követték. Mikor aztán látták, hogy minden ellenállás hiábavaló, a vár védői a végső heroizmus megszentelt szertartására, a *dzsóbarra* szánták el magukat: a nők és gyermekek megfürödtek a vár szent tavacskájának vizében, aztán minden díszüket és ékszerüket magukra öltve a palota tágas pincéjében rakott máglyára léptek. A férfiak pedig, akik mindazt, ami számukra a létnek értelmet adott, elhamvadni látták, kitérték a várkaput, az ellenségre vetették magukat, és küzdve, halált osztva hullottak mind egy szálig, épp úgy, mint Sziget várának védői 1566-ban.

08/ A VÍZIBIVALYOK

Érteni vélem a teremtő képzeletet, hogy az istenek sokkarú manifesztációját életre hívta. Nem festés közben kéne nekem hat kéz, nyolc kéz, tíz kéz. A festéshez néha még egyetlen kéz is sok. Az előkészületekhez kellene, a rendhez, szublimált cselekvéssorokhoz. Hogy összetömörítsem az elvégzendőket, hogy örökkévalóságnak tűnhessen majd az átlagos hosszúságú életem; örökkévalóságnak, akár egy rosszkedvben fuldokló nap.

Délután indult Bombayből a vonat, és másnap kora este értünk föl Mount Abura. Abu Road poros vasútállomásán szálltunk le, ahonnan bérkocsival kapaszkodtunk föl az ezeröttszáz méteres magasságban fekvő hegyi városkába. Fönn pálmafák és sáfrányillat fogadott, meg a szezonvég eltagadhatatlan bája. Szent hegy Abu hegye: ő Nandivardhana, a Himalája kisebbik fia. Azért küldte ide az apja, hogy elfedje testével a mély hasadékot, ami egészen az alvilágig leér – azért kellett befednie, mert egyszer egy nagyhírű, bölcs vezeklő kedvenc tehene belezuhant legelészség közben. Az achalgarh-i Siva-szentélyben a lingam alatt ma is látszik a repedés széle; meg is csodáltuk Viktorral.

Volt Mount Abun egy álmom. Achalgarh-ban, a Siva-templom körül kószáltam, ott, ahol a három átnyilazott fekete bivaly szobra áll a víztározó mellett. Majdnem egészen ki volt száradva a hosszúkás medence, egyetlen tócsa sötétlett benne egy kőrakás mellett. Lementem a medence oldalába rakott lépcsősoron, és megálltam a tócsa mellett. Ösvények kígyóztak a porban, de ezt a helyet mindegyik elkerülte. Háromszor megkerültem a kőkupacot, és eltűntem a föld alatt.

Szűk, lejtős, félhomályos hasadéokban álltam. Fölnéztem, és láttam, hogy a haram méterhosszan lóg alá a kövek közül, akár egy megdermedt fekete vízesés.

Mintha kigyúlt volna a lépteim nyomán a talaj – előttem sűrű sötétség terjengett, de mögöttem világos volt, gyér világosság, mint a hajnali derengés. Zajt hallottam a hátam mögül; ijedten fordultam hátra.

Először csak az elsőt láttam meg: zömök árnyat hátrahajló szarvval. Ahogy közelebb értek, már ki tudtam venni mindhárom négylábú alakot. A vízibivalyok voltak azok: követtek.

09/ CIGÁNYOK

Ha minden igaz, a cigányok is Rajputánából indultak meg nyugatnak hat-hétszáz évvel ezelőtt.

A cigánylányokban egy kanál mézzel több van, mondta nekem Péter a hátsó szobájukban. Biztos az apjától hallotta ezt az okosságot. Néha-néha, évente egyszer-kétszer elkapta a lenszőke férfit a gépszíj, és napokig csak vedelt, aztán bekoscsizott a Ferencvárosba kurvázni, ami elég különös dolognak tűnt egy svábtól, aki nek Haraszi főutcáján van udvarháza. Hiába magyaráztam Péternek, hogy nem vagyok cigány, az apám indiai arisztokrata, szikh nemes vitéz ősökkel, tudós és filozófus; hiába. Péter hangosan szuszogott, míg a fitymáját húzogattam, aztán a nyakamba harapott.

10/ SZÓJEGYZÉK

Thar sivatag – *tar* (úgy, mint kopár)

Bikaner – *bikavér*

Kishangarh – *kis-bang-ár*

Lonar (ez ugyan délebbre van, Ajantához közel, nem Rajputanában) – *lónyál* (olyan a lonari tó vize abban a meteorit ütötte kráterben, mint a lónyál)

Pokaran – *pók-arany*; nem tudom, ez hogyan értendő

Lodurva – *ló-durva*; fogalmam sincs, ez hogyan értendő

11/ CIGÁNYOK

Pushkarban a városka északnyugati szélén vettünk ki egy olcsó kis szobát. Látszott a tetőteraszról a szent tó, a teremtés helyszíne; India egyetlen Brahma-temploma, a teremtő egyetlen temploma is látszott a tetőteraszról. A tóparton lődörögtünk, és a szentélyek körül, és szelíd életveszélyek közepette (Viktor megcsúszott a szűk, köves ösvényen) még a hegycsúcsra épült Gayitri-templomhoz is fölkapaszkodtunk. Megnéztük a tó túlsópartján a mocsárban a krokodilokat, akik állítólag átúsznak néha a szent lépcsősorokig, hogy el-eragadjanak egy-egy jámbor zarándokot. Pushkarban készítettem a szójegyzéket a rajputanai helységnevek magyar megfeleltetéseivel. Előtte álmomban hősipkás hegyeket rajzoltam piros krétával egy óriási fekete kartonra.

Tevefogattal kocsiztunk ki a sivatagba. Egy homokdűne oldalában piknikeztünk. Kopár hegyvonulatok látszottak a távolban; a dűnesoron túl csenevész bokrok és ritkás fű tarkította a homokot.

Az egyik falu szélén cigányokat láttunk: őseredeti indai cigányok voltak, a tevehajcsár hívta föl rá a figyelmünket, hogy cigányok – a vályogviskójuk előtt ücsörögtek, és külsőleg semmiben se különböztek egy alacsonyabb kasztbeli hindu családtól.

Erős fénytől pirosnak látszó szaruhártya – úgy állt Viktor a csillárok alatt a fehér öltönyében, akár egy hátracsapott fülű házinyúl. Szólt a jazz, csikorogtak az evőeszközök a porcelánon, a pincérek föl-alá rohangáltak, én már leültem, és vártam, hogy Viktor is leüljön, de ő a nyakát nyújtogatva, összeszorított szájjal fürkészett valamit a terem sarkában.

Aznap érkeztünk meg a fiatal fővárosba; egy hosszú szobát vettünk ki a régi és az új Delhi határzónájában. Nem szerettem Delhit, Ervin volt, aki imádta, egészében – bár a britek újonnan fölhúzott épülettömbjeiért (különösen a kormányzati épületekért) nem tudott lelkesedni. Értettem. Önmaga egyhangúságán túlnőni nem képes tisztviselőtelep képét mutatta a tervezett város, ami úgy telepedett rá a régi, bazáros Delhire, akár az elhízott utazó egy okos, vén hegyi öszvérre.

– Mit bámultál annyira? – kérdeztem Viktortól, miután leült.

– Mintha már láttam volna valahol azt az alakot – felelte.

– De kit?

– Úgy néz ki, mint te, vagy mint én.

– Mi van? – néztem rá elképedve.

Az asztalunkhoz lépett a pincér, és letett elénk egy-egy étlapot. Megkérdezte, mit kérünk inni. A férjem fölcsapta az itallapot, majd rendelt egy üveg spanyol vörösborot és egy üveg ásványvizet.

Megnéztem a bor árát, miután a pincér távozott.

– Megőrültél? – förmedtem rá Viktorra.

– Ma ünnepelünk – mondta, és szájon csókolt, mire úgy fordult felénk a szomszéd asztalnál ülő száris hölgy, mintha Viktor legalábbis a meztelen mellemet csókolta volna meg.

– Ünnepelünk, rendben, de elárulod, hogy mit?

– A háborút, Amri – felelte széles vigyorral.

– A háborút?

– Igen, a háborút, ami dúl bennünk már egy ideje, benned és bennem, közted és köztem, és most már az egész világra ki fog terjedni, prósz!

Úgy bámultam magam elé, mint aki emlékezetkiesésben szenved; próbáltam koncentrálni, magam se tudván, mire.

Közben megérkezett a bor és az ásványvíz.

– Szoktunk beszélgetni, Amrita – mondta Viktor fojtott arroganciával, miközben a pincér mindkettőnknek töltött mindkét palackból. – És azt hiszem, a szexuális életünk is problémamentes.

Az idősebb hindu pincér szemöldöke láthatóan megrándult a magyar párbeszédből elcsípett angol szóra.

Viktor angolul köszönte meg a kiszolgálást.

– Ó, azzal soha nem volt probléma, drágám, végül is rokonok vagyunk – kuncogtam.

– Egyek vagyunk, Amrita, akár a világ.

– Sikerült választaniuk? – kérdezte a pincér.

– Azonnal választunk – feleltem.

Én *chicken tikkát* kértem, Viktor *malai koftát*, és hozzá kettőnknek egy tál rizst és két *nant*. A pincér bölintott, majd hóna alá csapta az étlapokat.

Viktor fölemelte a borospoharat. Én is így tettem, és koccintottunk. A bor jó volt. Viktor fölhajtotta az egészet, csettintett a nyelvével, és újra töltött magának. Én csak egy kortyot ittam belőle.

– Ne gyűlölj engem, Amrita. Amíg csak az unokatestvéred voltam, míg csak az alkalmi partnereid egyike voltam... aztán a magánorvosod voltam, aki elcsinálja a nem kívánt magzataidat, addig...

Elfulladt a hangja, nem bírta befejezni a mondatot.

– ...Addig? – kérdeztem. – Mi volt más addig?

Összeszorított szájjal rázta a fejét.

– Olyan jó volna, Viktor, ha nem kellene csak azért erősnek tettetnem magamat, mert te gyöngé vagy – bukott ki belőlem, mint a félrenyelt bélszínfalat, amivel az előétel is visszaszalad a gyomorból.

Ittam egy korty bort. A francia vörösborok azért jobbak voltak.

– Azt hiszem, össze fogok omlani – mondtam csendesen.

Nem tudtam visszaemlékezni, miként illant el belőlem egészében a bombayi partraszállás utáni eufória. Talán ott maradt a holland temetőben. El lett földelve a vászamon a holland temető szürke sírkövei között. Mintha csak álmodtam volna azt a képet. De nem, ott volt a hotelszobánkban a falnak támasztva.

– Nézz oda, róla beszéltem – sziszegte Viktor, és a pult felé intett fejével.

Hátrafordultam volna, de addigra az alak már az asztalunknál állt. Letette elénk a két fogást, amit rendeltünk, aztán ovális fémtálban a közös rizst, és a kendővel letakart kenyereskosarat.

Földbe gyökerezett a lábam, mert Viktor nem hazudott: valóban ő volt az, és én. Rózsaszín férfiinget viselt.

– Jó étvágyat – mondta, és ahogy meghajolt, az én fésületlen fűrtjeim lebbentek előre az arcára, ami viszont Viktor puha vonásait viselte. A fehér ing alatt az én melleim domborodtak. A szörnyeteg farka lötyyedten lógott ki a fekete nadrágból, és persze, hogy Viktor farka volt az; ezer közül is fölismerném. Gyorsan eltette a szerszámot, mint aki ráébredt, hogy ez azért jócskán túl van az illendőség határán. Komótosan gombolta be a sliccét. A szomszéd asztalnál ülők mintha nem is látták volna, mi történik itt.

– Jó étvágyat – mondta még egyszer a jövevény. – Tudjátok, hogy mihez kívánok nektek jó étvágyat?

Viktor nem felelt, és én se feleltem, pedig biztos voltam benne, hogy ő is ugyanarra, pont ugyanarra a szörnyű dologra gondol, mint én.

– A *chicken tikkához* kívánok nektek jó étvágyat, és a *malai koftához*, és a rizshez és a *nanhhoz* – hangzott a válasz, majd távozott a pincérünk.

– Menjünk innen, Viktor – szólaltam meg halkán, és láttam magamat a tükörben, hogy holtsápadt vagyok.

– Menjünk, igen – bölintott a férjem.

– Tudod, hogy mennyi lehet a számla végösszege?

– Nagyjából – felelte, és előhúzta a tárcáját. Gyorsan kiitta a méregdrága spa-nyol vörösborát, majd töltött magának még egy pohárral, kiitta azt is, aztán betet-

te a félbehajtott bankjegyeket a félig kiürült borosüveg alá. Az ételek fűszeresen gőzölögtek.

Sietősen, hátra se pillantva távoztunk. Kinn a ropogós indiai éjszaka fogadott bennünket, riksákkal és sűrű szövetű, távoli zajjal, ami olyan volt, mintha egy újabb város épülne valahol a városban, aminek az építését éjszaka se lehet megszakítani.

Gyorsan hazakeveredtünk. A szállodában síri csend fogadott, a recepciónál nem ült senki. Fölsiettünk a nyikorgó falépcsőn. Viktor előkaparta a kulcsot. Beléptünk az ajtón, és fölkapcsoltam a villanyt. Hatalmas volt ez a szoba. Eredetileg talán bálteremnek épülhetett. A közepénél állt a baldachinos ágy, és a végében volt a fürdőszoba. Olyan volt az egész, mint egy álom, ami álmodik, és egyedül ott, az álmában él. Csak arra nem tudtam rájönni, hogy ki az alvó.



SUMONYI ZOLTÁN

A Stockholm-szindróma

Gyermekdalra

*Jól vigyázz, mert fogva tartód
Rémisztgetve megszarol:
Rácsos kapu, rácsos ablak
Biztonságot szavatol.*

*Majd ellopja földed, házad:
Védelem-pénz, így szokás.
Lassan úgy érzed, nem is rossz
Rácsos ablak, szűk lakás.*

*Úgy-e szép itt, úgy-e jó itt,
Nézz csak ide, meg oda!
Elbised, hogy embernek még
Sosem volt szebb otthona.*

*Megszeretted, túsza lettél,
Hálakézcsók, körmenet.
Végül úgy hiszed, hogy ennél
Minden csak rosszabb lehet.*

*Jól vigyázz, mert bűvöletben
Ingyen-zsoldosuk leszel!
Arra támadsz majd, ki érted
Szabadítóként jön el.*

Oly korban élek

*Elmúltam hetven éves?
Elmúltam hetvenöt.
Fokoznom kell a tornát:
Rugók, expanderek,
Derékkörzés, hasizmot
Feszítő mérleg, és
A lábikrát, a combot
Lazító szökdelés.*

*Oly korban élek én, hol
Nem járhatok csoszogva,*

*Se megbiccent derékkal,
Szemet lesütve sem.
Leüthet bárki. Utcán,
Akár a lépcsőházban,
Ha gyengeséget látnak.
S rám fogják, én hibáztam.*

*Oly korban élek én, mint
A háború utáni
Vad összevisszaságban
Apáink éltek egykor:
Gátlástalan subancok
Meglopnak, félrelöknek,
Ha csak csodálkozom, hogy:
Ezek meg honnan jönnek!?*

*Elmúltam hetven éves?
Elmúltam hetvenöt?
Ne bidd el! Ötvenötnek
Látzom csak messziről.
Dupláznom kell az edzést,
Nem járhatok csoszogva.
Oly korban élek én, hol
A törvény hadra fogva.*

KÓRIZS IMRE

Olvasó

*Véletleneket keres,
néha maga is eszközük.
Engedni se kell,
elég nem ellenállni,
és akkor belülről láthatóak,
mint a kés.
De mi van, ha a penge a vajban
fontos szervet ér?
Lemondania épp erről?
Hiszen mennyi szögből
látszik minden másnak!*

*Már az is csoda,
hogy mást is lát, mint a fehéret és a feketét.
Igaz, olykor az egész csak dereng,
mint a szürke ég előterében
a fák kétdimenziós koralljai.
Néha valamit, amiről azt hiszi,
hozzá jobban szól,
mint a többiekhez,
de ilyet szinte soha.*

*

*A betűk pontatlan perforációja mentén
feszegeti a be-beszakadó tapasztalatot.
De ez sem tart soká, mert nem lehet
a felületen megtalálni a gömböt,
amelyen mindennek át kell férnie.*

Körzõ

*Visszatükörzõ pillanat.
Valami sírás fojtogat.
Nem fojtogat, eszembe jut.
Majd ez is az eszembe jut.*

*Más is, ez is, az is, amaz.
A romhalmaz-alapanyag.
A rommezõn a rompipa.
És szól a papírtrombita.*

*Az áldomás, az eldobás.
Az elvakult elvalkótás.
Az okulás, az okolás.
Levakarás, bevakolás.*

*A romszájban a rompipa.
Tarára-rumpá-rumpapa.
Az újat õrzõ pillanat.
Maradni nem azért marad.*

Van

*A dombon a futók szakadatlanul végzik
trappolós szertartásukat.
A mellvéden egy lassabb szekta tagjai helyeslik a kilátást,
mögöttük a zászló csapdába esett papírsárkányként
próbálja lerázni, levedelni magáról a szelet.
Hátul az emlékmű gránithasábjára dacol a pillantásokkal,
mint egy időgyár idomtalan ipari műemléke.
Lent gyűrött közetrétes,
fent felhők tiepolói knédlitömbjei.
Minden van, és csak van,
mint amikor nem szárad ruha,
nem ázik tea, nem hízik malac az ólban.*

VÖRÖS ISTVÁN

Növényi és egyéb jogok

*Ha kívágnak egy fát, az életem
egy másodperccel rövidebb lesz.
De egy perccel lesz rövidebb
a gyerekeimé. A lét ketrec,*

*hová nem engednek be minket.
Az unokám élete már
ugyanettől egy órát rövidül.
Siet felénk a fagyhalál,*

*vagy ki is tudhatja, miféle
formát talál a katasztrófa.
Dédunokám egy fával egy napot
veszít, ez a kéménybe van felröva*

*a vastag koromrétegek alá,
vagy vegyi gyár falára,
atomerőműterv hátoldalára,
így is, úgy is olvasható lesz nemsoká.*

*Eltűnnek ritka állatok,
kivesznek értékes növények,
ilyen volt máskor is, mondják sokan.
Sokszor az igazság is téved,*

*mert van, hogy nincs élet egy bolygón,
sivár köve élettelen kering,
de nincs fölmentés arra, mit tönkreteszünk.
Ki nem látja be holnap reggelig*

*ezt, az költözzön egy szeméttelre,
vagy vegyi gyárba víkendezni menjen!
Fürödjön szennyezett folyóban!
De ne a tiszta természetben.*

*És én, és én, mit teszek én?
A versemet laptopba gépelem.
Autóval jöttünk föl a hegyre.
Ha állat jár erre, elönt a félelem.*

*Nem is a fog, a karom a bajom,
csupán a szégyen, éppen az, hogy a
világot elölük elélem,
pedig mindannyiunk tulajdona.*

*Ha kívágnak egy fát, pár fészekalja
madártojás loccsan a friss betonra,
az életük el is marad,
s mi szert teszünk egy kis haszonra.*

*Erre meg a mindentudók
azt mondják: demagógia,
s az érdekükért annyi
fajnak ki kell majd halnia.*

*Szabad piac, vagy éppen a
piacnál is fürgébb agyak
szólnak az érdek érdekében.
Miért érzed magad magad?*

*Csak fák már a barátaid,
vagy éppen a kutyád.
A hülyeséget, ha beláttad itt,
az már a megszokás.*

*Kényelmedet szolgálja más,
a fákat hagyd kicsit.
Megértenek, s az egyikük
rád hajtja ágait.*

A gondolások éneke

*Mondd, mennyi lebet hátra még?
Ma szép a nyár, az fix,
azt mondják, egyszer majd elég –
mindenki ebben hisz.*

*Hisz meghalni is boldogan
tudtak már annyian.
Az életvágy is elrohan?
Nem hagyom annyiban.*

*Nem annyi, ami kell nekem!
Te élni úgy szeretsz,
mondta nemrég a kedvesem.
Lebet. Lebet. Lebet.*

*Lebet, hogy élni jó nagyon,
ha élvezni tudod,
és én, ha jön az alkalom,
a percet megfogom.*

*Jó könyv, jó film vagy jó zene,
az mindig érdekel,
a nagy evésnek ellene
nem teszek semmivel.*

*És futni, úszni jó nagyon,
jó, ha bekap az ágy,
mellém bújik az angyalom,
íme egy jó család.*

*Pofátlanság, hogy nem csalom
a feleségemet?
És írni minden alkalom
maga alá temet!*

*Felolvasás, az óra is
kint az egyetemen,
az élethez előre visz,
azt kéri, hogy legyen,*

*legyen belőlem oktató,
és merjek írni is,*

*harsogja bármi sok tabó,
hogy ez már mind cikis!*

*Barátokkal beszélgetés,
egy vers fényes sora,
egy almalé estére és
a túlvilág szava.*

*De nem a vágy – haláliszony.
Kiterjedt léttudat.
És önmagaddal jó viszony,
megérkező vonat.*

*Épp Velencébe futna be,
nézed a házakat.
A gondolasok éneke
záporként rád szakad.*



Ókontri

47

Történelemóra volt a hatodikosoknak. Czollner Edit tanítónő tartotta. A többi osztály közben önállóan foglalkozott azzal, amit kijelölt nekik. Átalakult a tantestület. Takács Terézia igazgatónő nyugdíjba ment, és Kerekharasztra költözött a testvére-hez. Schönert Zoltán tanítót nevezték ki a helyére, aki eddig Váraszón tanított. Tapasztalt, jó pedagógus volt, de a falu nehezen fogadta el, mert korosodó, szinte öreg ember léteére egy több évtizeddel fiatalabb feleséget hozott magával.

Jancsika felelt. A Szovjetunió Nagy Honvédó Háborúja volt a téma. Így kellett írni, nagy kezdőbetűkkel.

– Leülhetsz, kettes – mondta a tanítónő, mikor befejezte.

Jancsika elvörösödött, de nem szólt semmit. Most kivételesen tudta, miért kapott ilyen gyenge jegyet. Szórol szóra azt adta vissza, ami a könyvben volt, de utána vitába keveredett a tanítónővel. Azt állította, hogy a Szovjetunió azért győzött a második világháborúban, mert Amerika segítette. Az nem értett vele egyet, ellenkezőleg, jelentette ki, az amerikaiak az angolokkal együtt ki akarták véreztetni azzal, hogy Normandiában a végtelenségig halogatták a partraszállást. Márpedig igenis úgy volt, ahogy ő mondja, erősködött Jancsika, Holló Imre bácsi, az apja barátja is mesélte, aki a Donnál harcolt. A szovjet katonáknak, akik megadták magukat, vagy csak úgy átjöttek hozzájuk, amerikai konzerv volt a hátizsákjában, némelyiknek meg a puskája is amerikai volt. A tanítónő leszögezte, hogy ez nem igaz, ez imperialista rágalom, amivel a nyugati hatalmak csak be akarják feketíteni a dicsőséges Szovjetuniót és aláásni a békét. Jancsika jegyezze meg egyszer s mindenkorra, hogy a szovjet katona sosem adja meg magát, nemhogy áruló lenne, és átmenne az ellenséghez, de hű, harcol az utolsó leheletéig, és feláldozza életét, mint a *Támadás 6.25-kor* című filmben is láthatta, ahol ráveti magát a német géppuskafészekre.

Ez utóbbit ingerülten, fenyegetően mondta, lelépett a katedráról, és hátrajött Jancsikához, akinek az utolsó előtti padban volt a helye, és merően ránézett. Az ötödikesek, hatodikosok, nyolcadikosok úgy tettek, mintha nem figyelnének oda, de titkon nagyon is követték a szóváltást, a tanítónő mozgását. A hatodikosok lesütötték a szemüket, és zavartan pislogtak.

Jancsikának a szeme sem rebbent, állta a rá szegeződő tekintetet.

A tanítónő mondani akart még valamit, de meggondolta magát, visszatért a katedrára és leült. Lapozgatott még egy darabig az osztálynaplóban, mintha folytatni akarná a feleltetést, de végül nem hívott fel senkit. Becsukta a nagy könyvet, és közölte, mi az új anyag, mit fognak venni. Majd ismét elhagyta a katedrát, és kezében az óravázlatával körben járt a hatodikosok padsora körül. Ismertetett, magyarázott, de közben fegyelmezett is, mert az önállóan tevékenykedő osztályokból mindig rendetlenkedett valaki.

Már jól bent járt az új anyagban, amikor felpattant az ajtó, és az igazgató lépett be. A kezével jelezte a tanulóknak, hogy maradjanak ülve. Íratlan szabály volt, hogy ha bejön ő, a felesége, a tanítónő vagy valaki idegen, felállással fogadják. Ez annyira beléjük rögződött, hogy a jelzés ellenére felpattantak, de aztán leültek, mielőtt a tanítónő még leülnit vezényelt volna, mert az is a regulához tartozott, hogy nem lehetett csak úgy, engedély nélkül leülni.

Az igazgató a tanítónőhöz sietett, és sügött valamit a fülébe. Az elsápadt, viszsabotorkált a katedrára, és arcát kezébe temetve a székre roskadt.

Az igazgató távoztában ismét ülve maradást intett, de a tanulók megint felálltak, helyesebben felugrottak, de most nem megszokásból, hanem kíváncsiságból, hogy jobban lássák, mit csinál a tanítónő, mi történik vele. Egyesek az alkalmat kihasználva máris kurjongattak, lökdösődtek, mások meg papírgalacsint dobáltak, vagy merészen elhagyták a helyüket.

Fél perc telhetett el így, és már-már eluralkodott a teremben a káosz, amikor a tanítónő szabaddá tette az arcát és felállt. Mindenki visszament a helyére, abba-hagyta, amit művelt, és csend lett.

A tanítónő lejött a katedráról, könnyes szemmel végigtekintett az osztályokon, és megrendülten azt mondta:

– Pajtások, a mai napon meghalt Sztálin elvtárs. Ötperces...

Nem tudta folytatni, elcsuklott a hangja, de aztán újra kezdte a mondatot.

– ...Ötperces néma vigyázzállással adózzunk emlékének!

Mindenki felállt, és vigyázzállásba merevedett.

Jancsika először úgy tett, mintha maga is vigyázzban állna. Egymás mellé tette a két lábát, kihúzta magát, oldalt a nadrágjára szorította a kezeit, és egyenesen előre nézett az előtte lévő padban álló Králik Jani tarkójára. De aztán gyorsan áthelyezte a testsúlyát a bal lábára, és kissé hátra dőlve a mögötte lévő padnak támaszkodott.

Még hogy ő vigyázzban álljon, mert az a ragyás képű, bajszos gazember feldobta a talpát? – gondolta. Annak adózzon, aki leigázta Magyarországot, és rájuk hozta a kommunizmust, aki kiszipolyozta a földműveseket, aki szétrontotta az apja gazdaságát, aki megverette az apját, aki miatt csak kínlódnak, és lassan már enniük se lesz mit? Azt már nem!

Dacosan zsebre dugta a kezeit, izgett-mozgott, majd hátrább lépett, leszegte a fejét, kinézett magának az olajos padlón egy különös alakú göböt, és azt kezdte tanulmányozni. Azt sem bánta, ha a tanítónő észreveszi. Annál kevésbé, mert ez az engedetlenség, tiszteletlenség neki is szólt.

Nem szerette, szinte utálta a tanítónőt. Három okból is.

Először azért, mert mint nő nem volt szép, hanem inkább csúnya, legalábbis neki nem tetszett. Magas volt, mint egy meszelő, pókhasú, nagy orrú, festette a száját, cigarettázott, és mindig zsírosan fénylett a haja, mintha sosem mosta volna meg. És örökké nadrágot viselt, feltehetően azért, mert rosszak voltak a lábai. Az el is takarta őket, így viszont még jobban látszott, hogy csámpás a járása. A farának sem tett jót a nadrág, nagyon kiállt benne, és nem lehetett nem észrevenni, hogy az ráadásul még csavart is. Egyedül talán a mellei voltak elfogadhatók, bár nem nyomták eléggé ki a pulóverét, és nem kerültek ugyan szét, de gyanúsán hosszan lenyúltak.

A másik ok az volt, hogy pikkelt órá. Mindig rosszabb jegyet adott neki, mint amilyent megérdemelt volna. Nemcsak a feleleteire, a dolgozataira is. Még a kedvenc tantárgyaiból, magyar nyelv és irodalomból, valamint természetismeretből is, amiből a legjobb volt az osztályban. Nem úgy az igazgató, aki mindig igazságosan osztályozta. Ha nem tudott, egyest adott, ha igen, akkor ötöst vagy négyest. Szerette is érte az öreget, de ettől függetlenül is vonzódott hozzá, mert nagy tudású ember volt. Az is kedvelte őt. Ennek úgy is tanújelét adta az óráin, hogy ha senki nem tudta, amit kérdez, mindig azt mondta, hogy no, akkor kérdezzük meg Jancsit.

És nem szerethette a tanítónőt harmadsorban azért, mert álnok volt, mert mint úttörővezető leváltatta őt csapattanácselnöki tisztségéből. Az volt a vád ellene, hogy önfejű, nem veszi figyelembe mások véleményét, tiszteletlen az úttörőnyakkendővel szemben, nem köti meg rendesen, vagy hagyja félrecsúszni, és nem viseli a karján a csapattanácselnöki rangjelzést. A tanítónő csapattanácsülést hívatott össze, bizalmatlansági indítványt tett, szavazásra bocsájtotta a személyét, és mindenki ellene szavazott. De nem volt igazi szavazás, az egyik tanácsstag utólag elárulta, hogy előre ki volt csinálva az eredmény, mert a tanítónő előtte mindenkinek megmondta, hogyan kell szavazni, és azt is, hogy kit válasszanak meg utána helyette.

Letették, pedig hamisak voltak a vádak. Semmit nem csinált a tanács jóváhagyása nélkül. És az sem felelt meg a valóságnak, hogy nem törődik a nyakkendőjével. Mindig rendesen megkötötte, ha meg félrecsúszott, helyreigazította. Rangjelzését pedig csak egyszer nem viselte, akkor, mikor leszakadt róla egy csík, és otthon hagyta, hogy visszavarrija az anyja. Nem varrta vissza aznap este, mert nem ért rá, bevonult a bátyja katonának, és annak a holmiját kellett előkészítenie.

Felháborodott, tiltakozott. Elkéseredésében még sírt is, de nem a leváltás miatt. Az meglepte, de nem bánta. Az igaztalan, hamis vádak dúlták fel, azok estek neki rosszul.

Annak idején, mikor elvállalta a tisztséget, még őszintén hitt az úttörőségben. Még meg is sértődött az apjára, aki azt kérdezte, minek az neki, nem elég hogy viselnie kell a nyakán azt a piros rongyot. Piros rongyon az úttörőnyakkendőt értette. Komolyan vette az úttörők tizenkét pontját, és nagy lelkesedéssel vetette magát a munkába. Mindenféle programokat talált ki, és újításokat vezetett be. Az ő ötlete volt például, hogy keressenek valami patronáló szervezetet. A lángosi katonai raktárbázis őrszázadát javasolta, és a tanács el is fogadta. Szóba került a péterkei tűzéraktanya is, de ő Lángost részesítette előnyben, mert civil garázmesterként ott dolgozott Holló Imre bácsi is.

A tanítónő írta a felkérő levelet, és ő vitte ki, gyalog, Lakon, Nagypallagon keresztül, az iskolatáskájával a kezében. Nem kisebb valaki fogadta, mint Somfai ezredes, a parancsnok. Az nemcsak vállalta, hogy segítik az úttörőcsapatot, hanem nyomban cselekedett is. Hívatott egy főhadnagyot, akinek a nevét már elfelejtette, kijelölte kapcsolattartónak, és utasította, hogy máris induljon Szajlára, hogy neki ne kelljen még egyszer gyalog megtennie a hosszú utat.

Perceken belül sofőröstül előállt a parancsnok szolgálati kocsija, egy zöld *Pobjeda*. A tiszt maga mellé ültette a hátsó ülésre, és meg sem álltak Rácfaluig, mert először hazavitték őt, és csak azután mentek a tanítónőhöz, aki akkorra már nem volt az iskolában. Ez is volt aztán az egyetlen jó dolog, ami az egészből szár-

mazott. Akkor ült életében először autóban, és borzasztóan élvezte, hogy olyan gyorsan megy, hogy olyan kitűnő a rugózása, hogy fel sem veszi a kátyúkat, meg a szigetelése is, mert nem jött be a por, pedig azt nagyon felverte a földúton. A patronálásból ugyanis semmi nem lett. Ellenben a főhadnagynak úgy megtetszett a tanítónő, hogy attól kezdve sűrűn látogatta a szállásán, és nála maradt éjszakára is. Valószínűleg beleszeretett, bár felfoghatatlan volt, mit evett rajta. Mindenesetre ő és a többi fiú azon túl éberem figyelte, nő-e, domborodik-e már a hasa, mert nyilvánvaló volt, mit csinálnak éjszakánként.

Aztán kételyei támadtak az úttörőséget illetően. Egyre kevésbé tetszett neki, egyre nagyobb lett az ellentét a valóság és aközött, amit vallottak, egyre nagyobb hazugságnak látszott az egész. Nem mutatta és nem beszélt róla senkinek, de eljuttott oda, hogy a lemondását fontolgatta. De hogy így szabadultak meg tőle, ilyen igaztalan, csalárd módon, az végtelenül bántotta. Talán még ennél is jobban fájt neki, hogy Tóth Ilus is elárulta, akibe szerelmes volt. Egy osztályba jártak, és tudott róla, de nem viszonzta az érzelmeit. Csapattanácstag volt, és a tisztességes az lett volna, hogy tartózkodik a szavazáson. De nemcsak hogy ellene szavazott, kíméletlenül bírálta, valósággal támadta is, és olyasmiket vetett a szemére, amikért az előző csapattanácsülésen még dicsérte. A tetejébe még elfogadta az elnöki tisztiséget is, mert őt választották meg helyette. Már-már arra a keserű következtetésre jutott, hogy hát, ilyenek a lányok, de aztán elhessegette magától ezt a gondolatot, és felmentette azzal, hogy ő is áldozat, félrevezették, megtévesztették.

Letelt az öt perc. A tanítónő nem vette észre a szabotázszt. Csak állt ott elől, mozdulatlanul, lehunytt szemmel. Túlságosan el volt foglalva a fájdalommal, hogy azt figyelje, mindenki rendesen vigyázzban áll-e, vagy fel sem merült benne, hogy valaki hanyagságból vagy szándékosan kegyeletet sért.

Szerencsére, eszmélt rá, mikor elhangzott a *leülmi*, mert ebből alighanem nagy baj származott volna. Nemigen csapnák ki az iskolából, mert az általánosba járni kötelező, de az apját biztosan meghurcolnák ezért is.

A tanítónő visszament a katedrára, de nem folytatta az órát, amely az utolsó volt aznap, és házi feladatot sem adott fel, hanem hazaengedte őket. Maga még nem távozott, visszaült a székére, üres tekintettel meredt maga elé, mint aki számára megszűnt a világ, és azt sem hallotta, hogy a gyerekek örömben, amiért előbb megszabadultak az iskolától, és a gyásszal mit sem törődve, üdvivalgásban törtek ki az udvaron.

48

Steve az elsuhanó, egyhangú, sík tájat nézte. A vonaton voltak, már Franciaországban, Párizs és Cherbourg között. Sikerült, meggyőzte végül Júliát, és Jancsi is kapott útlevelet. Azt sem akadályozták meg, hogy vízumot kérjenek az amerikai követségen. Összecsomagolták a legszükségesebb holmijait, és otthagyták Rácfa-lut, a házat, a tanyát, mindent. Az állatokat átadta az apósának, és ő vitte át őket kocsival a recski állomásra is. El sem köszöntek mindenkitől. Még Imre-Henryről is majdnem megfélekedtek, és az utolsó pillanatban búcsúztak el tőle. Siettek, féltek, hogy a hatóságok meggondolják magukat.

Éjjel haladtak át Ausztrián, Nyugat-Németországon, de izgalmukban nem tudták lehunyni a szemüket, és most nagyon fáradtak voltak. Aludtak, őt kivéve, ő tartotta magát, bár el-elbóbiskolt közben.

Vizelhetnékje támadt. Legbelül ült az ablaknál. Pest óta Jancsikáé volt az a hely, de nemrégén átengedte neki. Felállt, és a lábakat óvatosan átlépdelve kiment a fürkéből, ahol rajtuk kívül nem volt más. Mikor visszatért, meglepődve tapasztalta, hogy a családja nincs a fürkében. Eltűnt a poggyással együtt. Máshová ültek, gondolta. De ilyen rövid idő alatt, és vajon mért?

Kilépett a folyosóra, és bekukkantott minden fürkébe. A két szomszédos kocsit is átvizsgálta, aztán végigfutott az egész szerelvényen, de nem találta őket sehol. Megdöbben. Az utasokat is hiába kérdezte, a kalauz is a fejét rázta, és csak annyit tudott meg tőle, hogy az előző állomáson nem szállt le senki, felszálló volt, de leszálló nem.

Kétségbeesetten rohanguált fel-alá a folyosókon, mígnem egy szemafornál, ahol piros jelzést kapott a vonat, leugrott. Ahogy az utolsó kocsi is tovagördült, elindult visszafelé a síneken, remélve, hogy szerettei azon a bizonyos állomáson valamiért mégiscsak leszálltak. A talpfákat a vonatvécékből származó ürülék borította, ezért, hogy ne kellejen folyton azt kerülgetnie, otthagya a vaspályát, és letért a vele párhuzamosan futó, közeli országútra.

Egy kilométert sem tett meg, amikor felfedezte, hogy Kaliforniában van, az ojai-i országúton, és nem felnőtt többé, hanem gyerek, és csumas barátjához, Pilulawhoz igyekszik a Fried-ranchra. Megszökött a szüleitől, akik magukkal akarták vinni Magyarországra. Vagyis pontosan azt cselekszi, amit annak idején, hogy megakadályozza őket tervük megvalósításában. Még a ruha is ugyanaz rajta, póló, rövidnadrág, a lába szára tele karcollással, mert a Santa Paula Creek-kanyonban, a bozótban töltötte az éjszakát. Már nagyon éhes, ma még nem evett, csak vizet ivott a patakban, mégsem fordul vissza.

Már elhagyta Summitot, az út melletti tűzoltószertárt, amikor hátranézve rendőrautót vett észre a távolban. Gyorsan beugrott az árokba és lehasalt. Őt keresték vagy sem, mindenestre nem látták meg, elsuhantak mellette. Folytatta volna az útját, de felállva egy *Ford-T-t* pillantott meg az úttesten, az innenső sávban. Olyan ismerős volt. Odalépett hozzá, körüljárta, és megállapította, hogy az ő régi kocsija. Egyezett a rendszáma, és a kormány felőli oldalon, a nyithatatlan ablakszem alatt ott húzódott az a finom karcollás is, amelyet a bokrok közé parkolva szerzett egyszer a Sisar-kanyonban, és sehogy se tudott polírozással eltüntetni. Az ő tulajdonosi mivolta mellett szólt az is, hogy közben megint felnőtt lett, továbbá, hogy járt a motor, és nyitva volt az autó ajtaja, mintha csak most szállt volna ki belőle, és olyan rövid időre, hogy be sem csukta.

Nagyon megörült, beült, sebességbe tette, gázt adott, és tovább hajtott Ojai felé. Nem Pilulaw miatt, hiszen az még legénykorában meghalt, hanem mert úgy döntött, hogy arra megy haza a Wheelerbe, Casitos Springen, Venturán át. Nagy kerülő, de kocsikázni akart, élvezni az autóját, a vezetést.

Saticoynál a Wells Roadon átvágott a Foothill Roadra, és Santa Paulát nem érintve érkezett meg a Wheeler-kanyonba. A kanyon útja még mindig aszfaltozatlan volt, és a szájánál ott fehérlettek a Limoneria munkásbarakkjai. A nagy kanyar után megállt az útszéli nagy tölgynél és kiszállt.

Ha eddig kételkedett volna, most végképp meggyőződött róla, hogy Dél-Kaliforniában van, és valóban a Wheelerben. Ősz volt, de nem magyarországi, hanem itteni, vagyis tavasz, meleg. Minden zöldellt, virult, zúgtak a bogarak, döngtek a méhek, és cikáztak a kolibrik. A másik oldalon, mindjárt az út mellett, lucerna virágzott kéklőn. Az alsó szomszéduké, Cummingséké volt, akiknek ide látszott a ranchuk. Szép kövér volt, sehol egy vakfolt benne. Hicksék ranchát ezen az oldalon eltakarták a fák.

Traktor jött szemből. Az öreg Hicks ült a nyergében, és kultivátort vontatott. Intett neki, barátságosan visszaintett. Megvárta, míg eloszlik a füst, az olajszag, és ismét ániszillatú lesz a levegő. Nagyot szippantott belőle, és visszaült a kocsiba.

Otthon megint kellemes meglepetés, a családja várta kint a ház előtt. Már mesziről látta, hogy egy nő és egy gyerek áll a kiskertnél, de nem hitte volna, hogy Júlia és Jancsika az. Nagyon megörült, hogy előkerültek. Olyannyira, hogy elfeledte megkérdezni, hol voltak mostanáig, és hol tanultak meg angolul, mert angolul beszéltek. Megölelte, megcsókolta őket, és bement velük a házba, miután a kocsit betette a garázsba.

Az anyja egyáltalán nem csodálkozott felbukkanásán. Úgy viselkedett, mintha mindig itthon lett volna. Tovább ügyködött a konyhán. Éppen sárgarépát tisztított, készítette az ebédet, mert délelőtt volt, tizenegyét.

A házban nem változott semmi. Még mindig nem vezették be a villanyt, és alacsony volt a víz nyomása, jeléül annak, hogy továbbra is a kútjukból, a padláson lévő tartályból származik. És a berendezés sem változott, a régi bútorok mindenfelé, csak szobájában voltak lecserélve az ágyak a rácfalú ágyakra, szekrényekre.

Kérdezte az anyját, hogy hol az apja. Azt felelte, hogy kint, billogoz Georgie-val. Georgie! – jutott eszébe a nagyfia, és örömmel nyugtázta, hogy az is itt van.

– Kimennek hozzájuk – jelentette be az anyjának.

– Eredj – mondta az. – Csak ne kend össze az ünneplő ruhádat!

– Az ünneplő ruhámat? – ütődött meg. Végigtekintett magán, és elakadt a szava. A kocsiban még az volt rajta, ami a vonaton, most meg a régi öltönye, amiben Anitát oltár elé vezette.

Kiment a házból, de nem mindjárt a karámba, ahol az apjáiék dolgoztak. Előbb körüljárt. Mikor a kocsit betette a garázsba, annyira sietett, hogy nem nézett se jobbra, se balra, még a kutyára sem vetett egy pillantást sem.

Kint semmi sem változott, minden ugyanaz és ugyanolyan volt, a csűr, a pajta, a disznó- és a tyúkól, a tyúkudvar, a csűr istálló részében a két ló, a fejőstehén, a pajtában a kocsik, a vetőgép és a többi eszköz. Még a disznóólban is ugyanaz a hízó horkolt, a méretéből ítélve legalábbis. A szárnyasok közül csak a kakasra emlékezett, de feltehetően ugyanaz volt a tyúksereg is.

A Cummingsék felőli szántókat illetően először bizonytalankodott, de aztán úgy gondolta, hogy azok is az övéik kell legyenek még, különben honnan volna kukoricaszár a szérún, mert az volt ott, kúpba állítva, takarmánynak. És igaza lett, odaballagva látta, hogy a zöldellő búza- és árpatábla közt letarolt kukoricaföld húzódik. Egy másik darabon, a megmaradt töltéshalmocskákból ítélve, krumplit természetthettek. Lucerna sehol, pedig az is volt ott mindig. Ellenben meglelte az

anyja konyhakertjét, és pontosan ott, ahol lenni szokott. Az apja mindig mondta, hogy időről időre változtatni kell a helyét, mert elhasználódik a talaj, de az anyja nem hallgatott rá. A paradicsom, paprika, káposzta már letermett, de a petrezselyem egy részét a földben hagyták, hogy legyen levesbe való zöldsük az újig. Egy nyúl lapult a közelében. Rögöt dobott feléje, mire felugrott és elinalt.

Visszaindult a tanyába. Ha nem tudta volna, mit csinál a karámban az apja és a fia, most innen távolról is kitalálta volna, hogy billogoznak. A fel-felszálló füst jelezte, a jellegzetes szag, az égett bőr szaga nem, az nem hatolt el idáig. Mielőtt odament volna hozzájuk, üdvözölte végre a kutyát, amely hálásan nyomta a lába szárához az oldalát, és elcsukló vakkantásokat hallatott.

A két férfi a karámbeli tölgyfa alatt dolgozott. Ott, annak árnyékában égett a tűz is. Oda vonszolták a soros borjút, és amikor végeztek vele, kiengedték a karámból.

Átbújt a korlát alatt, és megállt előttük. Nem köszönt. Minek köszönne, ha ők is abban a hitben vannak, hogy mindig is itthon volt? – gondolta magában. De azért csak illett valamit mondani.

– Nagy munkában vannak, apa – mondta angolul.

Az visszatette a vasat a tűzbe, kesztyűs kezével letörölte az izzadságot a homlokáról, és ránézett.

– Hát, megizzasztja az embert, de szerencsére jó segítségem van.

– Látom – felelte ő, mintha ez olyan magától értetődő lenne, holott sehogy se fért a fejébe, hogy Georgie így érti a dolgát, hogy szakszerűen ragadja meg és teperi le a borjakat, mintha világeletemben ezt csinálta volna, pedig legfeljebb kiskorában művelt valami hasonlót játékból a kutyával.

– Anya üzeni, hogy később lesz az ebéd, tizenkettő helyett fél egykor. Tovább kell főzni a levest, öreg a tyúk, nehezen fő meg a húsa.

Az apja félelt lehúzta a kezéről a kesztyűt, és megnézte az óráját.

– No, akkor csinálunk még négyet, aztán bemegyünk, mert meg is kell mosakodni.

Nem várta meg őket, előbb bement.

Mikor minden előkészület megtörtént, az anyja kivételével asztalhoz ültek. Mialatt ettek, mindenféléről beszélgettek, de leginkább az étel foglalkoztatta őket, az, hogy szerencsére mégis megpuhult a hús, és hogy finom a borjúpaprikás, mert az volt a második fogás, nokedlivel. Ugyanis borjút vágtak előző nap, és sajnálkozva állapították meg, hogy nem ehetnek belőle még egyszer frisset, mert a többi húst be kellett sózni, bezzeg milyen jó Helénéknek a városban, nemcsak hűtőjük, már fagyasztójuk is van, igaz viszont, hogy nem vágnak semmit, a hentesnél veszik a húst, ami nem ugyanaz.

Hallgatott, nem vett részt a társalgásban. Az ügyek többségéhez hozzá sem tudott volna szólni, azonkívül elbátortalanodott. Többször belekezdett, hogy menyinyire örül, hogy végre sikerült kijönniük Magyarországról, de nem figyeltek rá. Majd próbálta kideríteni, mi történt, hogy kerültek ide, de nem kapott választ. Hiába szegezte végül egyenesen Júliának a kérdést, az elengedte a füle mellett. Pedig tudhatta, legalábbis ezt szűrte le abból, hogy mindenhez bennfentesen szólt hozzá, és össze-összekacsintott az apjával. A két gyerek is be lehetett avatva, de úgy

viselkedtek, mintha nem érdekelné őket, vagy egyszerűen nem akarják elárulni. Aztán szerette volna kiszedni az apjából, miért nem csinálta meg, amit tervezett, miért nem állt át teljesen a marhatenyésztésre. Az öreg először úgy tett, mintha nem hallaná, aztán pedig folyton másról beszélt, mígnem egyszer csak elhallgatott és jelentőségtelesen ránézett, de csak nem nyilatkozott, hanem tovább panaszkodott a gyenge kukoricatermesre és a krumpplira, amely szerinte az idén olyan rossz minőségű, hogy nem alkalmas vetőmagnak, tehát azt is venni kell.

Ebéd után le akarta váltani Georgie-t, de Júlia azt találta ki, hogy menjenek be a városba, mert ruhát akar venni magának. Ellenezte, és meg is nevezte az okát, hozzátéve, hogy ő is találhat magának munkát, elmosogathat például az anyja helyett. Nem hallgatott rá, parázs veszekedés lett belőle, Júlia kiabált, még sírt is, hogy neki nincs egy rendes ruhája, rongyokban jár. A végén a békesség kedvéért beadta a derekát, és meg is ijedt kissé. Nem ismert rá a feleségére. Ilyet Magyarországon soha nem csinált.

Előhozta a kocsit, és befurikáztak Santa Paulába. A temető után eltévedt. A Santa Paula Streetről a Blanchard Streetre kanyarodott, azt hívén, hogy az már az Olive Street, amelyen le akart jutni a Mainre, ahol a legtöbb üzlet van. Megzavarta, hogy a város ugyanott és ugyanazokkal a házakkal kezdődött, mint régen. Közben nem terjeszkedett tovább nyugat felé a Foothill Roadon. De nem fordult vissza, rájött, hogy így is célba jut, a Blanchard a Santa Barbarába torkollik, és az keresztezi az Olive-et. A zavaró momentum azonban megmaradt, mi több, erősödött. Nagy változásokat várt a belvárosban, új épületeket, boltokat, éttermeket, kávézókat, modern autókat. Ehelyett csupa régi ház, üzlet, vendéglő, kávéivót látott viszont, és kivétel nélkül – ez már az ojai-i országúton feltűnt neki – ósdiak voltak a kocsik is, sehol egy új modell. És ha ez nem lett volna még elég, az egyik sarkon egy Űdvhadserg-konyhát pillantott meg, amely előtt rosszul öltözött emberek álltak hosszú sorban. Mi van itt? – kérdezte magában. Még mindig tart a válság? Úgy tudta, hogy véget ért a negyvenes években, és utána fellendülés kezdődött. Ezt írták neki a szülei, és ezt hallotta később Magyarországon a Szabad Európa Rádióban is, amelyet tilos volt ugyan hallgatni, de ők csak hallgatták.

– Mi van? – kérdezte Júlia, mikor leparkolt egy helyre, és hosszan nézett egy távozó kocsit után, amelynek volánjánál Josie Willet-t vélte felfedezni.

– Semmi – felelte.

Kiszálltak és lesétáltak a Mainen egészen az Oak Streetig, valami nagy áruházat keresve, amelynek külön női ruházati osztálya van. Nem találtak. Viszont az East Maine-en megvolt még a *Crowwell*-féle ruházati bolt. Abba vitte be Júliát. Elég kis egység volt, mégis nagy a választék, nagyobb, mint Egerben bárhol.

Júlia több ruhát maga elé tetetett és felpróbált, de sehogyan sem tudott dönteni.

– Hogy tetszik? – kérdezte mindig.

– Jó – mondta ő mindegyikre.

A felesége olyan sokáig válogatott, keresgélt, hogy ő a végén megelégedte, és otthagya azzal, hogy elugrik egy közeli vegyesboltba zsilettpengét venni a borotvájába, aztán visszajön. Ha Júlia előbb végezne, üljön be abba a büfébe, igyon meg egy kávé, és a kirakat üvegén keresztül a szemközti *Haciendára* mutatott, ahol annak idején Josie-val fagyizott egyszer.

Esze ágában sem volt pengét venni. Az az ötlete támadt, hogy megnézi a régi házukat a Walnut Streeten. Kocsival öt perc az egész. Feltéve, ha megvan még. Meg kell lennie, vélekedett, mialatt ráadta a gyújtást. Olyan nincs, hogy minden megvan, ami volt, az meg nincsen.

Megvolt. Már az utca végéről látta, és ahogy leparkolt, azt is, hogy eladó, tábla hirdette.

Bekopogtatott. Egy férfi nyitott ajtót, aki hasonlított Ferenc bátyjára. Bemutatkozott, és elmondta, mi járatban van. Az illető beinvitálta, és megengedte neki, hogy végigjárja a szobákat. A maga egykori szobáját utoljára hagyta. Tulajdonképpen nem is az övé volt, hiszen a szüleivel és Rose-zal osztozott rajta, mégis így gondolt rá.

Kinyitották előtte az ajtaját, és éppen be akart lépni, mikor nagy csörömpölés támadt, hirtelen eltűnt minden, a tulajdonos is, és a rácfalui hálószobájukban találta magát. Felült, és sokáig meresztgette a szemét a sötétben, míg megértette, hogy álmódott. Az ébresztőóra költötte fel, az csörömpölt.

Gyufát gyújtott, és látta, hogy három óra. Átnyúlt a másik ágyra, és kitapintotta Júliát. Csöndben, hogy fel ne ébressze, felkelt, felöltözött, és kiment a házból.

Nem akart az álommal foglalkozni, de csak nem ment ki a fejéből, sem etetés közben, sem utána. Különös álom volt. Furcsa volt a ranch a Wheelerben, Santa Paula, de a legkülönösebbnek azt találta, hogy a szülei semmit sem öregedtek. Bár lehet, hogy Josie sem. Kár, hogy olyan gyorsan elhúzott azzal a kocsival, és nem látta tisztán az arcát.

Még este is eszébe jutott a faluban, a szülői értekezleten, amelyet Ferencz Imre, az új iskolaigazgató hívott össze, és amelyre most ő ment el. Nem is tudott rendszeresen figyelni, pedig éppen a jövőre esedékes továbbtanulásról volt szó, ami Jancsikát is érintette, mert már nyolcadikos volt. Igaz, nem sok értelmét látta, mert tartott tőle, hogy ugyanazt csinálják majd vele, mint Georgie-val, őt se hagyják továbbtanulni.



TŐZSÉR ÁRPÁD

Világ-advent

Várákozunk. Megszoktuk. Mindig várunk valamit. A gyermek a fenőttkort, a felnőtt a megunt kormány bukását, s az öregember a Lét nevű kávézóban ül, s várja a Főurat, hogy lukas életét kifizethesse. Mostani várákozásunkról csak ennyit: valahogy immár túl hosszúra nyúlik. Vergilius fél évszázadig várta Saturnus eljövetelét, s már csak kétszer tíz évet kellett volna várnia, s meglátja a Magasság Küldöttjét. Nekünk a költőfilozófus Heidegger jövendölte meg az Új Ivadék eljövetelét, aki majd kiment bennünket a lételelésből. S akkor a születésünk előtti idő számunkra csak külföld lesz, amely messze van, de van, mi pedig csak próbálgatjuk a van-t, azaz a létet. S várunk. Őstengerekre mint retrolehetőségekre ma nem is gondolunk, pedig mennyi lehetséges létezőtől vontuk meg kíválsunkkal az okot a megvalósulásra! Mert nincs sivárabb valami az okozatnál, mondta a függőhíd közepén egy költő. Kriszus után kétezer-tizenhetet írunk. Advent: Ádám s Éva gyertyája a koszorún már ég, panelbarlangjaink plafonján sziklakarcok arabeszkjei, időnként átrendeződnek. A teremtés körforgása a tekergetve haladó evolúció kígyójává egyenesedett. S mi tehetetlenül nézzük, elektronikus koppantóink hogyan oltják ki fényes bolygónkat. Nincs, aki az egyik istentől a másikig végiggondolná a kígyó hosszát, legyőznek bennünket eszközeink. Most még csak kollaborálunk velük. S várunk. Adventi koszorúnkon a Teremtés színháza: az első emberpár bite, a Capitolium reménye, a szeretet a kereszten, s a negyedik gyertya helyén váltig a Negyedik Ecloga negyedik sora kojtol: Ultima venit iam carminis aetas. Magyarul: az ember mindig a tudottat közelíti, az ismeretlent hitelesen csak a Vers tudja várni.

Iuvenalis a női hűségről és a senator szarváról

Pont egy éve: senator Postum szép neje eltűnt, megszökött egy harmadrangú pantomimessel, s meg sem álltak, amíg a Tyrrhén tengeren által nem hajóztak (közben az árbócokon mászkáló matróznép a szép dominát is meg-megmászta). Fedje homály, mit látott Ramszesz lelke s a Nílus „mímusaink” perverz és többszörösen is alantas játékából (mert hogy az altestük mimikája volt a fő-fő számuk!), azonban megjegyezendő, hogy azidőt, amit ott töltöttek, furcsa sötétült nappal is Aegyptus mezein: még Ré, a Napisten sem nézhette a két rossz lélek üzekedését. – Tegnapelőtt a szép Cornéliát (a szenátor-nét) újfent Rómában látták sétatifikálni (már ha ugyan a gyaloghintózás sétatifikálás!), és ma már a bíróság döntött az ügyében. Csakhogy nem, mint vártuk, ó jaj!, tempora!, mores! Postumné tisztelt polgárasszony, kit a színész erkölcsében megbántott, így ebben az ügyben ő sértett fél, s kártérítés jár neki. Punktum! Így a bírák! S nyilván arra megy ki a játék: Postumot s tisztét ne bökődje nagyon meg a – szarva.



kilátó

KUN ÁRPÁD

Egy olvasás története

TÖREDÉK KARL OVE KNAUSGÅRD *MIN KAMPJÁRÓL*

A *Boldog Észak* egyik norvég jeleneténél tartottam. Aimé Billion, két ápoló meglátogatása között, benn ül a szolgálati kocsjában, egy kis flakonból fertőtlenítő szert nyom a tenyerére, majd gondosan szétdörzsöli. Részletekbe menően elkezdtem leírni a mozdulatot a tárgyi környezettel együtt, és közben észrevettem, hogy Karl Ove Knausgård módszerét követem a kidolgozásban. Aztán a jelenet nem illeszkedett a történet ritmusába, a regény végleges szövegéből kimaradt. Viszont e miatt az emlék miatt tudom, hogy 2011 elején, amikor a *Boldog Észak* „ápolós” részeit írtam, már elolvastam Knausgård önéletrajzi regényének mind az öt kötetét, ami addig megjelent.

Ez előtt a hosszú lélegzetű olvasás előtt motivációhiánnyal küzdöttem a norvégtanulásban. A tájszólásban beszélő emberek körülöttünk a hétköznapiakban messze nem voltak hasonzorúiek, nem égtem a vágytól, hogy megbeszéljem velük az árakat, az időjárást, de még a bogyósgyümölcs-termesztés és a jávorszarvasvadászat iránti érdeklődésem is kifulladt egy idő után. Különben is, egy nyelv leginkább az irodalma miatt vonz. Csakhogy Ibsent régiesnek éreztem, Knut Hamsunt turgenyevésnek, Tarjei Vesaas pedig, aki szinte kortársnak számított, modern és izgalmas, azon a népies „újnorvég” (nynorsk) nyelven írt, ami akkor még nekem riasztóan nehéznek tűnt. Az egyik vasárnap az alattunk lakó házaspárnál, akik hozzánk hasonlóan kisgyerekes értelmiségi család voltak, kávéztunk, és Ingunn, a feleség, akinek a fentieket elpanaszoltam, Karl Ove Knausgård-t ajánlotta, mondván, ő nagy rajongója. Előfizetői voltunk a *Morgenbladet*-nak, ami körülbelül a norvég *ÉS*, csak konzervatív gyökerekkel. Képben voltam annyira, hogy érzékeljem a Knausgård-hisztériát, ami nemcsak a kulturális közeget járta át, de a szélesebb médiában is tombolt. Láttam bevásárláskor a boltban, hogy a bulvár napilapok címlapján időnként ott vigyorog hamiskásan a rókaképzű szerző valami hatásvadász felirat illusztrációjaként, mint például: „Tíz évet is kaphat, amiért kiskorúval folytatott szexuális kapcsolatot tizenkilenc évesen.” Ez még nem az a későbbi, Don Quijotéra rájátszó portré volt, ahol a szemekből örült, reménytelen fény csap ki, se nem az a sokadik, az a konok, kihívó tekintetű, amely a magyar kiadás borítójára került. Nem, ez engem egy kiöregedett rockerre emlékeztetett az őszbe csavarodó szakáll-, bajusz- és hajlobonccal, rosszabb esetben egy, még működésben lévő countryzenészre. (Mint az első kötetből kiderült, az előbbi feltételezéssel nem is löttem annyira mellé: a szerző játszott rockzenekarban.) A könyve, aminek a címe (*Min kamp*) halálra bosszantott, több százezres példányban fogyott

az ötmillió Norvégiában. Mindennek tetejében nemcsak a legfontosabb norvég irodalmi díjat, a Brageprist kapta meg, hanem az egyik „vezető” norvég női magazin megválasztotta az év legdögösebb pasijának. Egy ilyen alak tényleg szépirodalmat írna? Semelyik paraméter sem illeszkedett a jó íróról kialakult elképzelésemhez. De azért egy próba erejéig követtem Ingunn tanácsát. Falunk „népkönyvtárban” a *Min kamp* addig megjelent kötetéből a harmadikon kívül a többi ki volt kölcsönözve. Felhívtam Ingunnt, hogy kezdhetem-e azzal. Azt válaszolta, kezdehem.

Gyanakodva fogtam hozzá az olvasáshoz. Könnyen érthető szöveg volt. Nekem mindenesetre praktikus: keveset kellett szótáraznom. A szerző a gyerekkoráról írt, az erőszakos apával töltött mindennapokról nagyon aprólékosan, részletekbe veszően, rengeteg „környezetleírással”, amelyeken keresztül megragadta a régmúlt pillanatok hangulatát. A leghétköznapibb történeteket mesélte, valami felsorolós, pozitivista hozzáállással a tárgyi világhoz. Afféle szépirodalmi reality show-nak érezkeltem, főleg azután a második kötetet, amit „visszafelé” olvasva megszerztem (közben visszahozták), és aminek az elején a másik apa, maga az E/1. személyű elbeszélő és az anya húzzák-vonják három gyereküket a kisgyerekes családok által jól ismert díszletek között. Értem, szóval ezt kajálják annyira a népek! Néhány hónap alatt végigolvastam mind az öt, addig megjelent kötetet. A motivációm meglelt, a norvégom javult.

Az első kötetet, ami legelőször ugye nem volt benn a könyvtárban, ráklépésben, a második kötet után, harmadiknak olvastam el. A felcserélt sorrendtől a történet számomra másféle megvilágítást kapott. Arról van szó, hogy a magát a negyvenes éveiben halálra ivó apát, aki az első kötetben megjelenik, és akinek a halála után, a temetésre készülve a két fiának ki kell takarítania a rettenetes mocsokban otthagyt nagyszülői házat, ahova utoljára bebástyázza magát az anyjánál, én először a harmincas éveiben ismertem meg, amikor még színjózanul terrorizálja a két fiút, a már kamasz Yngvét és az öt évvel fiatalabb Karl Ovét.

Az önéletrajz befejező, hatodik köteté azután némi csúszással jelent meg 2011-ben. Úgy lett beharangozva korábban, hogy a könyv gerince a nagyszabású Hitler-esszé lesz, ami végre megmagyarázza a lehetetlen címet. Egész Norvégia lélegzet-visszafojtva várta, hogy kikerüljön a boltokba. Én is. Végül kijött. Az előző öt sem volt vékonyka, de ez azok duplájára hízott: ezerkétszáz oldalas könyvmonstrum lett belőle. Nem vártam ki az időt, amíg az országos „Kultúrtaács” központilag felvásárolt példányaiból az egyik megérkezik a „népkönyvtárba”. Beruháztam a pár száz koronát, és Oslón átutazóban megvettem az egyik könyvesboltban. A könyv elején a *Min kamp* első két kötetének megjelenésére váró szerző utazik le a svéd vidékre egy fotóművészhez, aki portrékat készít róla. Majd visszatérünk a háromgyerekes család hétköznapjaira. A három gyerek már nagyobb, a család még mindig Malmö egyik lepukkantabb negyedében lakik, de a hatodik kötet írásának jelenideje is bevillan a kertés családi házzal valahol a délsvéd vidéken. Később beszámol a könyv arról is, hogy a kötetek megjelenése körül miféle botrány kerekedett. A szerző és a kiadó minden érintettnek elküldte a kéziratnak azt a részét, ahol annak neve és alakja megjelenik. A volt feleséggel támadt némi bonyodalom. Az első kötetet még megkapta kéziratban, rábólintott, de a második elolvasásáról

lebeszélte a szerző, mondván, hogy úgyis csak áttételesen szerepel benne, a mostani feleséggel való szerelmet meg talán jobb, ha nem olvassa. A kamaszkori barát, Jan Vidar lelkesen gratulált, míg a volt feleség később, a második kötet megjelenése után megorrolt, hiszen kiderült, hogy mialatt együtt volt a szerzővel, annak már akkor köze lett a második feleséghez (a biskops-arnői epizód). De az igazi botrányt egy harmadik reakció okozta. Az alkoholista apa öccse, Gunnar az első kötet kéziratának elolvasása után egész egyszerűen arra kérte a szerzőt és a kiadót, hogy a könyv megjelenésétől álljanak el. Ellenkező esetben pert indít annak valótlan állításai miatt, mint például, hogy Karl Ove apja a halála előtt két évet lakott volna az anyja házában, miközben két hónapot; hogy a házat Karl Ove takarította volna ki Yngvével, miközben ő, Gunnar csinálta, és egyáltalán amiatt, hogy Karl Ove az egész történetet az anyja felbujtására írta, az anya családjának, a „Hartloy-klánnak” a szempontjait érvényesítve. A könyv ennek ellenére megjelent, annyi változtatással, hogy a szerző a két évet két hónapra javította (mint később kiderül az orvosi papírok dátumaiból, a tényleges időtartam másfél év volt), a bele nem egyező érintettek nevét pedig fiktívre cserélte. Azaz a volt feleség neve tényleg Tonje, a tiltakozó, fenyegetőző nagybácsié pedig nem Gunnar. Viszont mindketten a saját módjukon reagálnak a későbbiekben a *Min kamp* sorban megjelenő kötetekre. Gunnar, akinek valójában Bjørge a neve, a kristiansandi helyi újságban kommentál, aljas indokokat tulajdonítva unokaöccsének, Tonje pedig, aki tudja, hogy nevetséges lenne „egy regénnyel harcba szállni”, miután kijön az ötödik kötet is, amely a volt házasságáról szól, rádióriportot készít a szerző, az exférj bevonásával arról, milyen az, ha az emberből akarata ellenére regényszereplő lesz.

Mire idáig értem, közel 3000 oldalon voltam túl, és a Hitler-esszéig még mindig nem jutottam el. És már el se akartam. Egyszerűen megcsömöröltem.

Ezt ismertem. Évekkel korábban volt már Marcel Proust-mérgezésem. Többször is, mert öt évekig olvastam. Hiába rajongtam érte annyira, mint senki más íróért, az ő hétkötetes regényfolyamából még ennyit sem tudtam végigolvasni egyhuzamban. Egy kötetet befejezve és elkezdve a másodikat, úgy 600–700 oldal után telítődtem a stílusával, a látásmódjával, az alakjaival. Knausgård-ral most ugyanez volt a helyzet. Kisgyerekes farsangot tartottunk nálunk 2012 februárjában, ahol az volt a feladat, hogy egy apróságot, ami mégis közel áll a szívünkhöz, ajándékozzunk a másiknak, akinek a nevét véletlenszerűen kihúzzuk. Az én ajándékom a félig se olvasott hatodik kötet volt, amitől szabadulni akartam. Einvald-t húztam, Ingunn férjét. Szabadkozott, de végül elfogadta – ők még nem vették meg.

2017 novemberében megint, másodjára is nekifogtam a Knausgård-mű olvasásának. Ezúttal a szerzői szándéknak megfelelő sorrendben, az első kötetel kezdtem. Amit megint norvégul olvastam, majd miután megérkezett postán a két lefordított kötet, valahol a másodikban átváltottam magyarra.

Az első kötet alkoholista apafigurája már hiába pedálozik, hogy visszaszerezze érzelmileg elvesztett, kamaszdó fiát, Karl Ovét. Persze még ezt a pedálozást is túl sok hibával csinálja. Például kigúnyolja a beszédhibája miatt, meg különben sem lát ki a fejéből, igazán odafigyelni képtelen rá. Ezeknél a részekenél jutott csak el a tudatomig, hogy az egész apatörténet onnan indul, hogy a felnőtt fiú megbocsát annak az apának, aki kisgyerekkorában terrorizálta. Ettől legalább egy fejjel meg-

nőtt számomra a szerző. Az első, norvég olvasáskor egyre jobban zavart a gyerekkorról szóló harmadik kötetben, hogy azt éreztem, ott függ az apa alakja fölött kimondatlanul az ítélet.

A szerző iróniájára szintén a másodszeri olvasáskor figyeltem fel. Nekem ehhez a magyar nyelv meghittsége kellett. (Nagy köszönet Petrikovics Editnek a kiváló fordításért.) Hiába sajátítottam el úgy-ahogy a norvégot, a finomabb regisztereket csak az anyanyelvemen hallom meg. Előszörre csak az jött át, hogy a szerző egy karót nyelt figura. Alaptermészete szerint mondjuk tényleg az, de annyi halványka irónia azért szorult bele, hogy kordában tudja tartani az önsajnálátát. Ez utóbbi meglehetősen súlyos nála (kinél nem, aki traumatizálva érzi magát?), néha tetszeleg is benne, mégsem válik végzetessé a műre nézve. Van például az a jelenet a második kötetben, ahol kikéri a kávéját egy stockholmi kávézóban, és észreveszi, hogy a pultos lány már felismeri őt mint törzsvendéget. Ami azt jelenti, hogy, mint kóbor ebnek, el kell kotródnia, hiszen azért ül be kávéházba, hogy a nagyvárosi anonimitásban észrevétlen maradjon.

„– Egy feketekávé? – kérdezte, mielőtt még rendelhettem volna.

Bólintottam, és amikor elfordult, hogy kitöltse nekem, felsóhajtottam. Tehát neki is feltűnt a bébiéltől foltos pulóvert viselő, szomorú, magas férfi, aki már soha nem mos haját.”

Ami mindkét nyelven ugyanúgy megfogott, az a személyességhez való viszony volt. Hogy közvetlenül a saját életéből beszél ki az elbeszélő. A magánéletből átjárás nyílik a regényvilágba. Látszólagosan semmiféle „elemelés” nincsen a mindennapi valóságtól. A stilizáció szinte észrevétlen, csak annyi, amennyi a mondatok, a jelenetek szintjén muszáj a gördülékeny megjelenítéshez. Az átfogóbb szerkezetek, a történet kibontakozása, ritmusa, a visszatérő motívumok rendszere, az egyes szereplők bemutatásának adagolása már nincs megformálva, merőben esetleges. Valami hasonló esetlegességet használ Nádas Péter is a *Párbuzamos történetek*-ben, de ő a valós élet történetek szintjén megmutatkozó, mindenféle rendező elv nélküli kaotikusságát a fikcióban akarja leképezni. Knausgård-nak a nagyobb regénystruktúrák egyszerűen kívül esnek a szemhatárán. A mindennapokhoz való odahajlás miatt ezeknek a körvonalai túl messze vannak: elmosódnak, vagy egyszerűen nem kivehetőek.

Egyetlen dolog tartja össze a mű egészét: az elbeszélő egyéni, összetéveszthetetlen hangja, ami végig kitart a hosszú szövegfolyam minden egyes helyén, és ami miatt a szerzői jelenlét hihetetlenül belsőssé válik. Az olvasó intenzív, bár egyoldalú barátságba keveredik a szerzővel.

Szépirodalom esetében az olvasó mindig kettesben marad a szerzővel, és valamennyire mindig összebarátkozik vele. Még olyan esetben is, amikor az alkotói szándék szerint a szöveg kifejezetten hűvös és személytelen. Például Mallarmé, Nemes Nagy Ágnes verseiben vagy Füst Milán „objektív lírájában”. A stílus apróbb-nagyobb jellegzetességeiben a szerző mégis ott hagyja a nyomát, ilyenkor is érezni lehet egy személyt, csak áttételesebben. (Bár például Füst Milánnál nagyon is intenzív a beszélő jelenléte.) A személytelen fogalmazás ellenpontja a vallomások önletrajz. Itt maga az az alapszituáció, hogy a szerző saját személyében, közvetlenül fordul az olvasójához, és valami olyasmit tesz, amit az ember csak a hozzá

legközelebbállókka enged meg magának: a legszemélyesebb titkait tárja fel, vall. A műfaj egyik alapszövege Rousseau *Vallomásokja*, aminek a közvetlensége ma már eléggé ódivatúnak hat, egyebek között a stílus retorikussága miatt. Ha csak ez utóbbit nézzük, Rousseau ellenpontja lehetne egy másik önéletrajzi mű, *Az eltűnt idő nyomában*, amelynek szerzője, Marcel Proust a művelt társasági csevegés közvetlen nyelvét használja, még ha a követhetlenség határáig menően hosszúra nyújtja is a mondatait. Ő talán a legfontosabb viszonyítási pont Knausgård számára (név szerint is többször megemlíti a műben), de nem a mondatok „bonyolításánál”, szövéseknél, sokkal inkább az eltűnő pillanatok megörökítésekor. Miközben ez utóbbi mozzanat Proustnál egy nosztalgikus gesztus, Knausgård-nál az eltűnésnek, ami a nosztalgiát kiváltja, nyoma sincs. A „megörökítés” közönséges regisztrálás. Egy hangulat felmérése és tárgyiasítása a leírás által. Nála nincs múltba tekintés, nincs felidézés, ergo a nagy közvetítő, az emlékezet ki van iktatva, a szerepe nulla. A múlt csupán igeidő, egyébként az a jelen, ami éppen most zajlik. Az árnyalatnyi részletek tobzódásában, azok pontos megragadásakor néha úgy érezni, mintha az írás szimultán történe magával az elmúlóban lévő pillanattal, annak a rögzítésére szolgálna. A regény nem egy helyen felfrissített naplóra emlékeztet, ahogy – az elejtett megjegyzésekből kiderül – sokszor ténylegesen az. A naplóformának megfelelően többféle szövegtípus gyűjtőhelye. Például az első kötet egy esszével kezdődik a kétfajta halálról: a valóságos holttestről, amit gondosan elrejtünk, és minél diszkrétebben juttatunk el a sírig, és a fikcióként előadott halálesetekről, amelyek gyilkosságok, balesetek, helyi háborúk és természeti katasztrófák velejárái, és tele van velük a média. De ideférnek, éppen az esendőségük által, a svéd állapotok, gondolkodásmód elleni, kontrollálatlanok tetsző kirohanások is – ahogy a szerző enyhén Tourette-szindrómás, közbevetett káromkodásaival dettó ez a helyzet. De helyük van a hosszú párbeszédnek is, például Geirrel, a barátal, a legkülönfélébb témákról, könnyűzenéről, közös ismerősökről, gyereknevelésről, filozófiai kérdésekről, mindenről. Itt a részletgazdagság miatt megint sejteni lehet a szimultán lejegyzést mint munkamódszert. Nekem Diderot párbeszéd-regényei, a *Rameau unokaöccse* és a *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* szellemes, frivol csevegéseit idézik. Geirről egyébként még az is kiderül, hogy magának az önéletrajzi regényfolyamnak is egyfajta bábája, amennyiben ő ébreszti rá a szerzót, hogy az az élet, a sajátja, aminek érdektelenségével és átlagosságával küszködik, nem is olyan érdektelen és átlagos, és minden banalitása ellenére, sőt éppen azért, lehet egy regény alapanyaga.

A második kötet leghosszabb, több tízoldalas beszélgetése Geirrel a stockholmi Pelikan sörcsarnokban zajlik, és az élet banalitása kapcsán, ami akkora már többedszerre kerül terítékre, felmerül Hitler neve (az se először a könyvben).

Hitler egyetemes nagy mumus, de a norvég irodalmon belül különösen az. Knut Hamsun világéletében Hitler-rajongó volt, és Hitler öngyilkossága után, hihetetlenül fafejű gesztusként, képes volt – 1945. május 7-én! – nekrológot írni róla a legnagyobb norvég napilapban az *Aftenposten*ben, és ezzel, 86 évesen, végleg és örökre vállalatatlanná és szalonképtelenné tennie magát, miközben azóta is a norvég irodalom legnagyobb regényírója. A másik problémás eset az az Olav H. Hauge, aki hazájában a legnépszerűbb huszadik századi norvég költő, és akinek a

neve a két barát között többször is előkerül. A háború előtt és alatt, még a teljes névtelenségben, gyümölcskertészként tengődve, amolyan falu bolondjaként, aki többször megjárta a zárt osztályt, egy ideig ő is Hitler-rajongó volt. Bár később eltávolítja naplójából a Hitlerről szóló passzusokat, és hivatalosan nem kerül rá a bélyeg, de előbb-utóbb mindig akad valaki, aki célozgatni kezd. Az ő 4000 ezer oldalas naplója, amit a halála után pár évvel, a 90-es évek végén kiadtak, norvég irodalmi legenda, és szintén szóba kerül a *Min kamp*-ban, amikor Knausgård megemlíti, hogy első nagy életválsága idején, amikor hónapokra elvonult egy szárazföldhöz közel eső szigetre, végigolvasta mind a 4000 oldalt (ő 3000-et mond). Hitler neve itt bukkan fel a két barát között. Hogy Hauge számára, aki a hétköznapi élet elviselhetetlen kisserűségével küszködött Isten háta mögötti falujában, ő lehetett a nagyság ígérete.

Ebben az összefüggésben fontos Hitler és az ő története Knausgård számára. A hatodik kötet Hitler-esszéje, amin most mégis átrágtam magam, különálló szövegtestként ékelődik be a történetbe a maga több mint négyszáz oldalával, és *A név és a szám* címet viseli, nyilván nem függetlenül a Proust-mű első kötetében található egyik alcímtől: *Tájnevek: a név*, amely ott egy rövid, esszéisztikus fejezet élén áll. Az elméleti fejtegetések mellett, amelyek némileg szövevényesen a név problémáját járják körül, az esszé gerince Hitler életének, ebből is az első huszonvalahány évnek érdekesítő kommentálása egy kitűnő író tollából. Knausgård célja, saját bevallása szerint, az volt vele, hogy megmutassa egy olyan valakinek az emberi arcát, akit csak és kizárólag szörnyetegként szokás ábrázolni és elképzelni. Ami abban az értelemben egy minimál program, hogy a régóta felcsigázott olvasó (vagy csak én?) várná a végső választ azzal kapcsolatban, hogy miért használta a szerző önéletrajzában címként minden idők leghírhedettebb címét. De ekkora nagy várakozást valószínűleg eleve képtelenség kielégíteni. Knausgård válasza mindenesetre banális. Az, hogy Hitler gyerek- és fiatalkora sok mozzanatában emlékeztet a sajátjára.

„Hitler az ellentétünk. De csak abban, amit tett, nem abban, ami volt. Utóbbiban olyan volt, amilyenek mi is vagyunk. Hitler fiatalsága az enyémhez hasonlít: a távolságtartása, reménytelen nagyot akarása, hogy túllépjen önmagán, anyaimádata, apagyűlölete, hogy a művészetben az énjétől szabaduljon és elérje a nagy érzelmeket. A problémája, hogy kötődni tudjon a többi emberhez, hogy bálványozza a nőket és szorongjon tőlük, a szűziessége, a tisztaság utáni vágya.”

De kell-e egyáltalán magyarázat? A kihívó címadás hirtelen és ösztönös gesztus volt, utólag megindokolni mindenképpen erőltetett. Egy helyen Knausgård azt nyilatkozta, hogy provokációnak szánta. Annyiban mindenképpen telitalálat, hogy eltulajdonított egy jó címet egy olyan könyvtől, amely egy dilettáns műkedvelő fércműve, és önmagában semmiféle értéket nem képviselne, ha a szerzőjéből később nem vált volna az emberi történelem leggyalázatosabb szereplője. 2009 óta azonban ez a cím, a *Min kamp* egy kiemelkedően jó szépirodalmi mű címe lett, és ennek mindnyájan örülhetünk.

tanulmány

BOLLOBÁS ENIKŐ

Önérték és távlatiság

NARRATÍV SZEMÉLYKÖZISÉG HENRY JAMES RÖVIDPRÓZÁJÁBAN

„Semmiről sincs végső szavam –
a végtelenségig a finomításra törekszem.”
(Henry James)

Alkotói pályája öt évtizede alatt Szegedy-Maszák Mihály többször is írt Henry Jamesről, akihez habitusbeli – sőt, meg merem kockáztatni: lelki – rokon érzelmek fűzték. Bevezetőül Szegedy-Maszák Mihály egyik emlékezetes meglátásából kiindulva szeretnék szólni az önérték és a távlatiság kérdésköréről.

1. Bevezető: önérték és távlatiság

James nevezetes „nézőpontjáról” szólva Szegedy-Maszák a következőket írja: „a jellemeknek nincs önértékük, minden egyes szereplő a másiknak a szemszögéből jelenik meg.”¹ Szegedy-Maszák Nietzsche „távlatiságával” (perspektivizmusával) rokonítja ezt a narratív módszert, idézve a német filozófus szavait, miszerint „minden értékelés valamilyen távlatból történik, valamely egyén, közösség, faj, állam, egyház, hit, kultúra fönntartásának a távlatából.”² James nézőpont-felfogásából pedig két dolog is következik: egyrészt James jellemeinek „meghatározatlansága”, amit Szegedy-Maszák „lebegtetésként” nevez meg („az író mintegy lebegteti regényeinek jellemeit”³), másrészt – bár erről Szegedy-Maszák nem ír – az az új felfogás, mely az emberi személyiséget a perspektívák összjátéka által előállított konstrukciónak tekinti.

Kiindulópontom tehát Szegedy-Maszák Mihálynak ez az alapvető meglátása Henry James narratív módszeréről, amelyet megerősíteni látszanak a személyköziség-elméletek. Az interszubsztivitás elméletének képviselői ugyanis azt állítják, hogy a Másik jelenlétének elfogadása annyit tesz, mint a Másik perspektívájának elfogadása. Két, egymással interszubsztív viszonyba lépő személy perspektívájának az összjátéka lesz a feltétele a személyes élményre való képességnek, az élet megélésének, így végső soron a jellem kialakulásának. Mindannak, ami – és most viszsakanyarodom Jameshez – az ő karakterei számára általában oly problematikus.

James szereplőinél ugyanis a jellem kialakulása szorosan összefügg az észlelésre és az élet megélésére való képességgel. Szövegeiben az észleli a világot a maga részleteiben, aki képes önmagától kifelé nézni, a világ vagy a Másik irányába tekinteni, valamint elfogadni a Másik jelenlétét és perspektíváját. Számos James-hősnak nincsen figyelme a Másikra, ami azt is jelenti, hogy észlelésének nincs tartalma; önmagát azért nem tudja kívülről tekinteni, megfigyelni, mert a másik távlatát

nem képes meglátni és elfogadni. Ezért okoz számára nehézséget, hogy válaszoljon a majd' minden James-szövegben lappangó „ki vagyok én?” kérdésre: nem képes alávetni magát a személyköziség szubjektumalkotó potenciáljának. A tipikus James-hős képtelen az egyes állomásokon – vagyis a kifelé tekintésen, a másik távlatának elfogadásán, a távlatok összefonódásán, a perspektívák találkozásából fakadó megérintettségen, az élet maga teljességében történő megéléséhez szükséges kogníción – áthaladva hagyni, hogy a távlatok megérintsék, és ezáltal eljusson a másik által való énteremtés végállomásához (amit – mint erről később szölok – Brian Massumi „kapcsolati leendésnek” nevez).

Tanulmányomban erről az interszubjektív pályáról és annak egyes állomásairól fogok szölni, majd kitérek a végállomásnak tekintett kapcsolati leendés gender-vonatkozásaira. A tárgyalt műveket a tudományos ekfrázis alakzata mentén vizsgálom, amennyiben elsősorban Szegedy-Maszák Mihály fókuszán keresztül olvasom Maurice Merleau-Pontyt és Judith Butlert (kisebb részben Brian Massumit), majd a Szegedy-Maszákon keresztül olvasott Merleau-Pontyn és Butleren keresztül olvasom Henry Jameset. Jamesnek több rövidprózai művét vizsgálom, de a tárgyaltak közül az egyetlen, magyar fordításban megjelent művel foglalkozom kiemelten, *Az őserdei vad* (*The Beast in the Jungle*) című kétszemélyes kamara-elbeszéléssel.

2. Interszubjektivitás, narratív interszubjektivitás

(*Nyitás a Másikra*) James rövidprózája gazdag példatárát szolgáltatja a Másikra figyelésnek, vagy még inkább a Másikra nem figyelésnek, mely utóbbi az élményre való képtelenség okaként jelenik meg. A jamesi hős *voyeur* és scopophil; a tekintete egyirányú és statikus.

Néhány példa. A narcisztikus John Marcher *Az őserdei vad*-ban csak önmagára figyel, tekintetének iránya rendre csak saját maga. A Firenzében élő amerikai festő, Theobald a *The Madonna of the Future*-ből (A jövő Madonnája) kizárólag a tökéletes Madonna-modellt látja a szépséges Serafinában. A *Rose-Agathe* (Rose-Agathe) „címszereplője” egy párizsi kirakatban ülő fodrászkellék, parókás viaszfej, akibe az elbeszélés névtelen narrátora beleszeret. A *Glasses*-ban (Szemüveg) Flora Saunt a férfiak fetisizmusát kielégítő árucikké alacsonyítja magát, amikor a szemüveghordást elutasítva vállalja a vakságot. Az *Adina* (Adina) címszereplője megsajnálja a fess parasztfiút, Angelót, akitől a gyűjtő, Scrope (Adina korábbi vőlegénye) csellel elvette a mezőn talált, Tiberius császár korabeli topázt önmaga csereáru-értékét felmérve, kárpótlásul adja kezét annak a férfinak, akit az amerikai megrövidített.

Ezek közül csak az első példára, *Az őserdei vadra* visszatérve elmondhatjuk, hogy John Marcher képtelen fásultságán felülemelkedni, ezért képtelen az élményre, és – minthogy „minden észlelés alkotó cselekedet”, ahogyan Brian Massumi írja⁴ – képtelen bármiféle alkotó cselekedetre is. Szenved, mert nem tudja az életet megélni; és minthogy képtelen kifelé figyelni, önmagát sem tudja olvasni. May Bartram ezzel szemben a világra nyitott, észlelő lény, aki hűségesen elraktározta emlékezetében a férfival kapcsolatos eseményeket, és emlékeit elő is tudja hívni. Jó megfigyelő és jó olvasó, egyúttal jó kérdező is. A Másik megértésére alkotó módon képes lény, akit megérintett a férfival való korábbi találkozás, s ez az

érintés nyitottá tette az észlelésre és az élményre. Megérintettként még az érzéketlen Marchert is a megvilágosodáshoz segíti – igaz, ez már May halála után következik be. Mindenesetre May – képes lévén a másikat bevonni az észlelés és a kogníció alkotó folyamatába – egyszerre érintett és érintő, megértő és megértető.

(Perspektívák összefonódása – Merleau-Ponty) A legtöbb James-hősnek az a problémája, hogy nem tudja, ki is ő. Narcisszuszként hiába mered – aggodalommal vagy büszkeséggel – a folyó vizébe, nem látja saját képmását, mert képtelen figyelni a világra.

James ebből a kiindulópontból követi nyomon azt a folyamatot, melynek során hősei megtanulnak kívülről tekinteni önmagukra. Ez a tanulási folyamat megfelel annak, amit Merleau-Ponty kiazmatikus összefonódásnak nevez ember és világ, érintő és érintett, látó és látható, szem és másik szem között.⁵ „Mihelyt látok valamit, e látás/látvány óhatatlanul kiegészül egy másik, komplementer látvánnyal [. . .]: önmagam képei ezek, kívülről nézve, ahogy valaki más látna engem egyéb láthatók között”.⁶ *Az őserdei vadban* Marcher megtanulja elfogadni azt a Merleau-Ponty-i tézist, miszerint „amikor a másik néz, akkor ezzel kijelöli az én látásom tényleges határait.”⁷ A nőnek az önmaga nagy titkát kereső férfira irányuló figyelme és az önmagára narcisztikus izgalommal tekintő férfi perspektívája között létrejön az „egymásba illesztettség és egymásba fonódás”⁸ kiazmatikus állapota – még ha későn is, és még ha részlegesen, felemásan és aszimmetrikusan is. (A „különbéle részleges perspektívák egymásba történő átfordíthatósága”⁹ ugyanis nem egy időben történik: míg May beszélgetéseik során azonosul a férfi távlatával, addig John csak May halála után tudja a sajátjába fordítani a nő perspektíváját.)

(Perspektívák találkozása, megérintettség, kogníció – Merleau-Ponty, Butler) „Az észlelés egy születő Logos” – írja Merleau-Ponty.¹⁰ Csakis a másik tekintete által kiváltott észlelés, amikor „tekintetem találkozik egy másik tekintettel”¹¹ és reflektálok rá, csakis ez indíthatja el azt a kommunikációs folyamatot, mely megértéssel teljessedik be: „elgondolom” és megértem a másikat. Az észlelési tapasztalat a filozófus szerint azt jelenti, hogy az észlelés visszahozza azt a pillanatot, amikor kialakulnak számunkra a dolgok, az igazságok, a javak, s hogy ez a tapasztalat egy megszületőben levő logosszal lát el bennünket.¹²

E kérdéskör másik elméleti kapcsolódását Judith Butler ide vonatkozó eszmefuttatása szolgáltatja. Legutóbbi könyvében, a 2015-ben megjelent *Senses of the Subject*-ben három fejezetben is reflektál Merleau-Ponty tétéleire. Kiemeli, hogy a francia filozófus 17–18. századi karteziánus elődjére, Nicolas Malebranche-ra támaszkodva állítja fel a személyköziség folyamatának lépéseit a megérintettségtől a szubjektummá válásig. Első lépésként a más személyekkel való viszony vagy viszonyrendszer szolgál; ezt követi a másik által történő érintés, a megérintettség, amelyre harmadik lépésként a megérintés a válasz. E három lépés vagy állomás után jut el a személy arra a pontra, ahol elnyeri az érzés és a cselekvés képességét, vagyis érző szubjektummá válik.¹³

Malebranche-t idézve – aki szerint „csak azt érzem, ami megérint” – írja Butler, hogy „egy első érintés indítja el a tapasztalást”, amely nemcsak a „kognitív tudás

feltétele” lesz, de a szubjektívációé is: az érzés előfeltétele a tudásnak, érzés nélkül pedig nem létezik Én.¹⁴ „Minden tudás érző, az érzés referenciális méltósággal bír” – foglalja össze Butler a Malebranche-tól eredeztethető tételt.¹⁵

(„Kapcsolati leendés” és „kölcsonesemény” – Massumi, Deleuze) Jamesnél a világra nem-nyitás belső gátjától szenvedő hős alapvetően képtelen dialógust folytatni. E párbeszédre, a Másikra hangolódásra való képességének hiánya észlelésképtelenségével függ össze. Johnnak *Az őserdei vadban* húsz esztendőre van szüksége ahhoz, hogy kifejllessze bahtyini együttalkotói tudatát, az „aktívan válaszoló megértés” módszerét, melyet végül a nő halálától megérintve sikerül elsajátítania.¹⁶ Két évtizeden át tartó beszélgetéseik dialogikus „ko-kreativitása” révén lesz képes Marcher megélni az elbeszélés zárójelenetét alkotó temetői epifániát, amikor a temetőben megérinti egy idegen arc, amelyen a szeretett lény elvesztése miatt szenvedő férfi történetét olvassa. Az élménytől megérintett idegen tehát most Marchert érinti meg, és ezzel képessé teszi őt az észlelésre, az élményre, az élet megélésére. Vagyis Marchert két interszubjektív kapcsolat – a Bartrammal folytatott több évtizedes beszélgetések és a temetőben megpillantott (és szeretett asszonya halálától megérintett) férfival érzett lelki közösség – teszi érzékennyé a világra. Ezek révén jut el arra az útra, melyet Massumi – Gilles Deleuze-re támaszkodva – a *becoming* terminussal jelöl, s melyet én a magyar Deleuze-terminológiát alkalmazva „leendésnek” fordítok. Deleuze-nél, mint Gyimesi Tímea írja, „a leendés a találkozás-esemény ideje”,¹⁷ két erő vagy entitás találkozásának kettős „kölcsoneseménye”, „rabul ejtése”.¹⁸ Massumi a leendéshez a kapcsolatiságot rendelve áll elő a „kapcsolati leendés” fogalmával,¹⁹ utalva két ember kapcsolatának folyamatos kölcsoneseményére, amelynek során egy másik emberrel való kapcsolat adja az önmagunkról való tudásunkat és egyben nyitja meg előttünk a világot is.

James több írásában a fonákjáról – vagyis a megérintettség, a megérintettségből fakadó tudás és a kapcsolati leendés hiánya felől – közelíti meg ezt a problémakört. Az *In the Cage* (Ketrebben) című elbeszélésben a táviratfelvevő nő – bár a keze között átmenő sürgönyök alapján minden erejével megpróbálja kideríteni ügyfelei magánéletének pikáns részleteit – azért nem érti (és azért érti félre) a táviratok valódi üzenetét, mert ő maga nem része a táviratozók interszubjektív dialógusainak. Amikor például Everard kapitány mosolyogva elbeszélget vele, akkor azt hiszi, hogy valamiféle kölcsonesemény alakul ki köztük, s a férfi barátjaként bizalmába avatja.²⁰ Pedig a táviratfelvevő nő csak *voyeur*, és nem résztvevő; a mások levélváltásában összefonódó perspektívák őt nem érintik. És bár olyannyira foglalkoztatja Lady Bradeen és Everard kapitány feltételezett szerelmi viszonya, hogy szinte mindkettőjükbe beleszeret, Merleau-Ponty-i, malebranche-i és butleri értelemben nem lesz megérintett, s így tudás birtokosa sem. A korabeli „szenzációs történetekért” rajongó nő a táviratokban is szenzációt keresve olvassa félre az üzeneteket, (heteroszexuális) románcos történetté kerekítve magában az olvasott fozslányokat. Bár az olvasó sincs minden tudás birtokában, annyi azért bizonyosan kiderül számára, hogy amit a táviratkezelő titkos szerelmi kapcsolatként értelmez, az valami még nagyobb, még félelmetesebb titok fedőtörténete. És bár Jamesnél a titkok általában nem megfeythetők, számos apró részlet arra utal, hogy amivel Eve-

rard kapitány zsarolható, az a homoszexualitása. Több más rövidprózai mű mellett James ezzel az elbeszéléssel is hozzájárul a homoszexualitásnak az 1890-es években folyó fogalmi megalkotásához, mégpedig azzal az állítással, miszerint a megértés feltétele a megérintettség, a megérintettség feltétele pedig az interszubjektív „belülállás”, a perspektívák összefonódásában való részesedés.

3. A kapcsolati leendés gender-vonatkozásai

Valószínűleg James az első modern író, aki az észlelés- és élményképességet, valamint az ezt előállító dialogikus kapcsolatiságot a társadalmi nem kontextusába helyezi. Mind a nő, mind a férfi önérték nélküli karakter mindaddig, míg interakcióikban távlataik össze nem kapcsolódnak, vagyis nem válnak a kölcsöneseemények összefonódó távlataiban konstruált szubjektumokká.

Előbb lássuk e kérdést a gender-vonatkozásoktól függetlenül. Mint arra a *Figure in the Carpet* (Minta a szőnyegen, 1896) című elbeszélés elemzésében Szegedy-Maszák rámutat, James „énformájú történeteiből”²¹ gyakran hiányzik az „elbeszélő tudat”.²² A történetmesélés nem valamiféle, a mesélést megelőzően létező tudat tevékenységének a terméke, hanem éppen ennek a tudatnak a létrehozója: az elbeszélő tudat hozza létre az elbeszélő tudatot. James úgy „találja ki” az embert, hogy az elbeszélő tudat beszédműveleteivel megalkotja az elbeszélő tudatot. A jelentést a nyelvhasználattal azonosító²³ James számára az „elbeszélő tudatára vonatkozó állapotleírások” olyan „beszédműveletek”, amelyek végrehajtó (performatív) módon előállítják a hiányzó „elbeszélő tudatot”. Mi több, az elbeszélő tudat performatív megképzése során „önállósul” jellemmé a szereplő: ettől a pillanattól számít a jellem „érvényes egységnek” a „mű jelrendszerében.”²⁴ Másképpen szólva, amit Szegedy-Maszák a „történetmondás beszédtevékenysége” „állító részének” nevez, alá van rendelve a történetmondás beszédhelyzetének.²⁵ Ezért van az, hogy „másodlagosak az eseményleírások az elbeszélő tudatára vonatkozó állapotleírásokhoz képest.”²⁶

Mutatis mutandis, miképp az elbeszélés hozza létre az elbeszélő és az elbeszélő tudatot egyaránt, a karakterek dialogikus interakciója, elsősorban a perspektíváknak a kölcsöneseeményekben való összefonódása hozza létre (és teszi láthatóvá) a szubjektumot. Ekképp „leendés” kizárólag kapcsolati lehet; a kapcsolatokat megelőzően a jellemeknek nincs önértékük. Ezért aztán a „ki vagyok én?” kérdésre csak e performatív megképzési folyamat tud választ adni. James ezért korlátozza a nyelv utaló-ábrázoló-kifejező feladatkörét, amely a metaforikus írás alapja, és helyette a katakretikus írásmódra jellemző végrehajtó (performatív) funkciót részesíti előnyben. Éppen ez jellemzi azt az írásmódot, amit Szegedy-Maszák Jamesnek tulajdonít. Egyrészt hogy „a nyelv kifejező szerepkörét fölszabadította a közléssel szembeni alárendeltségből”²⁷ – vagyis nem konstatív módon ábrázol vagy mutat be valamiféle szövegtől függetlenül létező realitást. Másrészt – ezzel szoros összefüggésben – minthogy „az író nemcsak ábrázolja, hanem ki is találja az embert” – ahogyan Szegedy-Maszák fogalmaz²⁸ –, James sem „kész jellemekben gondolkodik. Regényeiben [...] fokozatosan hagyja kibontakozni személyiségüket.”²⁹

Térjünk át a jamesi „kapcsolati leendés” gender-aspektusaira. Úgy látom, James két megközelítést alkalmaz a férfiak és a nők kapcsolati leendésének végigköveté-

sére: rákérdez (a) egyrészt az alanyi/tárgyi pozíció, (b) másrészt a nyelvhasználat társadalmi nemi vetületeire.

(Alanyi/tárgyi pozíció és a társadalmi nem kétosztatúsága) A szövegekben a nőt rendre kizárólag tárgyként, áruként, képként vagy múzeumi tárgyként látják, miközben (a husserli értelemben) nem „ismerik el”. A patriarchátust bíráló James visszatérő témája a nő tárgyi megképzésének problémája: a nő ikonná vagy látványná tárgyiasítása, közszemlére tevése, illetve a nő áldozati szerepe. A közszemlére tevés legjobb példáit azokban az elbeszélésekben találjuk, amelyben a nő fétisszerű élettelen tárgy: festmény, szobor, árucikk.

A *Rose-Agathe* (Rose-Agathe) című történetben az amerikai gyűjtő, Sanguinetti halálosan beleszeret a párizsi fodrázskirakokban megpillantott, gyönyörű Rose-Agathe-ba. Ám ez a „nő” nem más, mint egy viaszból készült mellszobor, fején a fodrász művészetét bemutató, izgalmas frizurakölteménnyel (parókéval). A viaszfej modelljébe pedig Sanguinetti barátja, az elbeszélés névtelen narrátora szeret bele: a kirakat üvegén át gyakran gyönyörködik a fodrász feleségében. Donatella Izzo ezért látja az „ikonoklasmus retorikájának” megnyilvánulását a szövegben, a pantoptikum voyeurisztikus univerzumát fedezve föl a tekintet reifikáló, vágyat hordozó vizuális dinamikájában.³⁰ Hiszen az egyik nő élettelen tárgy, a másik e tárgy modelljéül szolgáló kép. Ám a két férfi valójában nem értük küzd, nem a viaszfejet vagy annak élő modelljét kívánják elnyerni, hanem egymáshoz kívánnak közelebb kerülni. A helyzet hasonló a Claude Lévi-Stauss, René Girard és Eve Kosofsky Sedgwick nevéhez köthető, domináns interszjektív modellhez,³¹ melyben a nő alapvetően a férfiak közti homoszociális kapcsolat közvetítő eszköze.³² Mint Mary Jacobus emlékezetes tanulmányában olvashatjuk, ez a modell jelenik meg a Jensen-féle Gradiva-történetben, melyben két-két férfi (Freud és Jensen, Jensen és Hanold) között közvetít a reliefé tárgyiasított lány, illetve annak valóságos mása.³³ A *Rose-Agathe*-ban is valami efféle történik: pusztán a gyűjtő gyűjtési vágya irányul a nőre, fétistárggyá redukálva az élő-érző lényt, miközben valódi emberi érzéseket egymásban keres a két barát.

A *Glasses* című elbeszélésben a világszép Flora Saunt annyira félti szépségét, hogy inkább elveszíti szeme világát, semmint hogy szemüveget venne. Az önmagát valamiféle látványosság tárgyaként pozicionáló lány maga választja a fizikai vakságot a társadalmi vakság után. A női szépség kultuszát végletekig hajtván éli meg narcizmusát, a férfi fetisizmust kielégítő árucikké alacsonyítva magát. Vagyis a normatív női szkriptet választja: a nézett, és nem a néző kíván lenni.

Az *Adina* címszereplője úgy dönt, hogy feleségül megy a jó megjelenésű olasz vadászhoz, akit az amerikai Sam Scrope megrövidített, amikor fillérekért megvette tőle az általa talált, Tiberius császár korabeli topázt. Vagyis Adina felméri önmaga csereáru-értékét, és az elvesztett topázzal egyenlőnek deklarálva magát lép annak a helyére – vigasztalul, kárpótlásul, vállalva a férfi által megszerzett értékes műtárgy szerepét Angelo bosszújában.³⁴

felforgató aktus. Elsősorban a női karakterekre jellemzőek azok a jegyek, amelyekkel Ralf Norrman a szerző habozó, bizonytalan beszédét írta le: a referenciális bizonytalanság (kétértelműség), a mondatok végkapcsolása, a hangsúlyos megerősítés és a „formula-találás”.³⁵ A kritikus a közismert jamesi alapállás, a „semmi nem végleges” szemlélet kifejeződését látja ebben a beszédmódban, melyben ő még nem fedez föl genderjegyeket. Ám a könyv megírása óta megjelent nyelvészeti és szociológiai munkák tanúsága szerint a referenciális bizonytalanság, a mondatok végkapcsolása, a hangsúlyos megerősítés és a formula-találás mind olyan jegyek, melyek elsősorban a nők beszédét jellemzik. Elég csak Robin Lakoffra, Carol Gilliganre, Deborah Cameronra és Pierre Bourdieu-re utalni. Lakoff szerint a nyelv finoman jelzi a társadalmi egyenlőtlenségeket, s a nők nyelve szintaktikai és lexikai tekintetben egyaránt elválik a férfiakétól.³⁶ Gilligan tézise értelmében a patriarchátus jól körülhatárolt beszédhangot ír elő a nők számára, mely az azonosulás és az empátia interszubjektív megnyilvánulásaként halkabb, lágyabb, szelídebb és egyúttal bizonytalanabb is, mint a férfiaké.³⁷ Cameron a női beszéd sajátosságait a nők kiszolgáltatottságával és a férfidominanciával hozza kapcsolatba.³⁸ Bourdieu állítása szerint pedig a nyelvi viszonyok közvetlenül megfeleltethetők a hatalmi viszonyoknak.³⁹ Nem meglepő tehát az, hogy a patriarchátus a nyelvben is tiltja a női magabiztosságot, s a beszédbeli bátortalanságot, határozatlanságot, habozást, akadozást kiáltja ki „nőiesnek”.

A személyköziség különleges eseteit szolgáltatják azok a James-szövegek, amelyekben a nyelv és a beszéd hiánya, vagyis a csönd, a hallgatás a sikertelen (mert egyoldalú) interszubjektív kísérlet hordozójaként és a hatalmi viszonyok szimbolikus, nyelvi manifesztációjaként jelenik meg. Egyúttal ehhez a nyelv színén és fonákján egyaránt megvalósuló személyköziséghez James rendre hozzárendeli a társadalmi nem kategóriáinak kétosztatúságát; vagyis a gender inflekciói közül férfijeggyel látja el a beszédet, a szólást, a megszólalást, miközben női genderjegyet kap a hallgatás, a csönd, a befogadás.

Látványosan valósul meg ez a nyelvi és társadalmi nemi kétosztatúság a *The Story in It* (A benne megbúvó történet) című elbeszélésben, amelyben két, keveset – igaz, azt a fent leírt női módon (végkapcsolás, hangsúlyos megerősítés, formula-találás⁴⁰) – beszélő nő, Mrs. Dyott és Maud Blessingbourne, valamint egy sokat beszélő férfi, a jóképű Voyt ezredes különös, háromirányú párbeszédének vagyunk tanúi. Mint oly sok James-művet, ezt az elbeszélést is a „történetnélküliség elbeszélhetőségének poétikája”⁴¹ szervezi: a beszéd eltulajdonításában vagy el nem tulajdonításában megmutatkozó szerelmi-hatalmi játszmaán kívül semmi nem „történet”. Különös háromszög-modell párosul ezzel a játszmaával: két, titkon vágyakozó nő és egy fess férfi, vágyuk titokzatos tárgya alkotja ezt a háromszöget. Mennyire más ez, mint a *Rose-Agathe* háromszögmodellje. Itt a két nő valóban a köztük ülő férfira, és nem egymásra vágyik; ám e vágyuknak nem képesek nyelvi kifejezést adni. Vagyis amíg a vágy ébredszik, addig az alárendelt hatalmi szerep továbbra is a női némaságban kap megfelelő kifejezést.

A női hallgatás és befogadás legemlékezetesebb példája minden bizonnyal a már több aspektusból is tárgyalt *Az őserdei vad*, amelyben a női karakter valójában nem tesz mást vagy többet, mint hallgatja, meghallgatja a férfit. A szinte extrém

módon narcisztikus karakterként megjelenített férfi húsz éven át beszél a nőnek nagy titkáról, és azt várja tőle, hogy segítsen megfejtetni azt, aminek értelmére, tartalmára ő maga nem tud rájönni. Barátságuk egyetlen pilléren nyugszik: John Marcher nagy titkán, amelyet ő maga sem képes megfejtetni: „Elmesélte, hogy amióta csak az eszét tudja, ott él magában, a lelke mélyén, az a meggyőződés, hogy valami ritka és különleges sorsra rendeltetett, nagyszabású és talán rettenetes sorsra, olyanra, ami előbb vagy utóbb beteljesül, aminek sejtelmét és bizonyosságát a csontjaiban érzi, s ami egy napon talán a hatalmába keríti.”⁴² Vagyis a magát soha föl nem fedő rejtély ennek az elbeszélésnek a tárgya, ami egyúttal annak az aszimmetrikus párbeszédnek is a tárgya, melyben a patriarchális norma a beszélő és a hallgató fél szerepét a férfira és a nőre osztja. Míg az elbeszélés és a párbeszéd tárgya a homoszexualitás titkára vonatkozik, addig a beszélgetésben résztvevő nő viselkedése egy másik, nem kevésbé elhallgatott titokra irányítja a figyelmet: a nő befogadás és a női hallgatás jelentésére. Elmondható, hogy James úgy szól a tabutémát körülvevő titokzatos csöndről, hogy közben a társadalmi nem fogalmába kódolt hallgatásról is szól.

(*Amikor a nő beszél*) James mintha a genderszkript átírását kezdené meg: sajátosan női hangon megszólaló, illetve néma női karakterei mellett – akik a hagyományos/normatív szöveggönyvet magukévá téve helyezik el önmagukat a nyelv által is kifejezett hatalmi szerkezetben – hangot ad a nőnek, hol engedélyezve megszólalását, hol büntetve nyelvi és szexuális transzgresszióját. Radikális újítás ez, hiszen ellene megy a társadalmi nem és a nyelv közti viszony hagyományos patriarchális értelmezésének.

A női beszéd büntetésének témája jelenik meg a *The Visits* (A látogatások) című elbeszélésben, melyben a fiatal Louisa Chantry-nek meg kell halnia, miután a női vágy kimondhatatlanságára vonatkozó viktoriánus normának ellenszegülve többféleképpen is kinyilvánította vonzalmát Jack Brandon iránt. Ráadásul nem a fiatalember szerelmi vallomására válaszként, hanem magától, önszántából vallott neki szerelmet, ami nemcsak a viktoriánus etikettet sérti, de a nyugati patriarchátus sok évszázados parancsát is a női csöndességre, a nők kötelező hallgatására vonatkozóan.

James műveiben számos további nőalakkal találkozhatunk, aki néz, beszél és cselekszik, vagyis a foucault-i *assujettissement* lehetőségeit keresve alkotja meg önmagát – individuumként, szubjektumként, sőt ágensként.⁴³ A női ágenciának a nyelv által történő megszerzése a *Julia Bride* (Julia Bride) című elbeszélés témája. Itt a társaság azért kelti a gyönyörű fiatal lány rossz hírét, mert anyja többször is elvált, és korábban őt is több (hat) férfi jegyezte már el. Ezt orvosolandó, Julia bonyolult színielőadást tervel ki, melyben a korábbi férjek és vőlegények szerepelnének, vállalva a felelősséget a zátonyra futott kapcsolatokért, nem hibáztatva sem a lányt, sem az anyát. Az elbeszélés azért kivételes a James-szövegek között, mert a társasági jó hírnév visszaszerzését kimódoló és tervét megvalósító, vagyis magának ágenciát követelő nő gondolatait itt közvetlenül halljuk, harmadik személyben megformált belső monológ formájában. A szabad függő beszéd stílusjegyei egyértelműen azonosíthatók Julia Bride beszédmódjával,⁴⁴ amely James elképzelése sze-

rint megfelel az áldozatszerepet visszautasító nők (vagy másképpen: a férfiak) beszédmódjának.

A húszéves Georgina Gressie a *Georgina's Reasons* (Georgina érvei) című elbeszélésből szintén James beszélő (és egyébként sokat beszélő) női karakterei közé tartozik. Georgina szexuális lény, szexuális vágyakkal, egyúttal saját akarattal rendelkező, önérvényesítő, öntörvényű személyiség, aki ráadásul bigámiát követ el. Előbb nagy titokban Raymond Benyon tengerésztiszthez megy feleségül, akitől fia is születik, majd később ezt az ifjonti házasságot elfeledve egy gazdag üzletemberrel köt házasságot. Első férje nem szólhat senkinek házasságukról, mert köti az ígérete, melyet Georgina csalt ki tőle esküvőjük előtt. Vagyis ebben a történetben megcserélődik a beszéd társadalmi nemi szereposztása: miközben maga Georgina állandóan beszél, s lépéseinek tudatosságát bemutatandó magyarázza cselekedeteinek okait (ahogyan erre a cím is utal), addig a férfit hallgatásra kényszeríti annak érdekében, hogy bigámiájára ne derüljön fény. Georgina határátlépése kettős: nőként eltulajdonítja a nyelvet a férfitől, miközben a patriarchális törvényt megszegi, mégpedig szexuális vágya érvényesítése érdekében.

Hasonlóan aktív és asszertív a *Mora Montravers* (Mora Montravers) című elbeszélés hősnője, aki a nagynénje által felajánlott évjáradék miatt dönt úgy, hogy házasságot köt – igaz, csak látszatházasságot – festőművész mesterével, Walter Puddickkal. Az eseményeket alakítva (és nem elszenvedve) választja a házasságot, melyben mindenekelőtt művészi fejlődésének biztosítékát látja (anyagi hasznot amúgy sem hoz számára ez a házasság, mert egy hónap után egy másik férfival köti össze életét, az életjáradékot festő mesterére hagyva). Olyan hősnő Mora, aki – mint Izzo rámutat – sokat gondolkodik azon, hogy mit akar, vágyát saját hangján fogalmazza meg, és ennek megfelelően tervezi, alakítja életét.⁴⁵ Vagyis a patriarchális szkripttel szembeállva, a nyelvet a férfitől eltulajdonítva alkotja meg önnön ágenciáját. Személyköziség-elméleti megközelítésben azt mondhatjuk erről a szövegről, hogy míg a patriarchátusban a beszélő férfi a sajátos női beszédmóddal és a női csönddel folytat párbeszédet, addig a jamesi antipatriarchális helyzetben vagy két beszéd, illetve két, nyelvvvel rendelkező alany dialógusát halljuk, vagy a nemi szerepeket megfordítva a nő nemcsak beszélni kezd, de egyúttal hallgatásra is kötelezi a férfit.

4. Összegzés

1879. március 21-én ezt írja James egyik levelében: „Semmiről sincs végső szavam – a végtelenségig a finomításra törekszem”. Ezt a mondatot nemcsak azért választottam tanulmányom mottójául, mert Szegedy-Maszák Mihály fontosnak találta idézni,⁴⁶ hanem azért is, mert frappánsan foglalja össze James írói éthosát, miszerint az író feladata a végső önérték rögzítése helyett az állandó alakulás, a végtelenségig történő leendés követése történeteiben. Olyan szubjektumok érdekelték, akik esetében kimutatható azok konstruált volta; ahol az interszubjektív viszonyba lépő személyek perspektívája találkozik, s e találkozás nemcsak az élményre teszi mindkettőt nyitottá, de tudással is ellátja őket. Az író dolga ennél fogva nem az „ábrázolás” – ami önérték híján amúgy sem lehetséges – hanem a „kitalálás”: a távla-

tok találkozásában megformált és a kapcsolati leendésben előálló konstrukció végigkövetése. És minthogy James még a kapcsolati leendést sem kívánja „ábrázolni”, végül is itt kétszeres leendési folyamatról van szó, narratív interszubsztitívitásról: a személyköziségben és a szövegben leendésről egyaránt. S ez a „végső szó” lehetőségének elutasítása s helyette a „végtelenségig finomítás” választása mintha nemcsak Henry James művészetfilozófiájának, de Szegedy-Maszák Mihály tudományfilozófiájának is lényegi alkotóeleme volna. Mert Szegedy-Maszák Mihály olyan tudományos örökséget hagyott számunkra, amelyben a „végtelenségig finomítás” imperatívusza immár a mi dolgunkat, a túlélők, az örökösök dolgát jelöli ki.

JEGYZETEK

A Szegedy-Maszák Mihály emlékére rendezett konferencián (*Narratíva, kánon, fordítás – Újraolvasó konferencia Szegedy-Maszák Mihály emlékére*, ELTE, 2017. március 16–17) elhangzott előadás írott változata.

1. Szegedy-Maszák Mihály, *Irodalmi kánonok*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 99.
2. *Uo.*, 99.
3. *Uo.*
4. Brian Massumi, *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, The MIT Press, Cambridge, 2013, 27.
5. Maurice Merleau-Ponty, *A szem és a szellem*, ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás = *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 53–77, 57. és *Uő.*, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Budapest, 2006.
6. *Uo.*, 252.
7. *Uo.*, 162.
8. *Uo.*, 157.
9. *Uo.*, 160.
10. „La perception est un logos à l'état naissant.” Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Bulletin de la Société française de philosophie, XLI (1947), 119–153. 133.
11. Merleau-Ponty, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor, L'Harmattan, Budapest, 2012, 379.
12. „... l'expérience de la perception nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, [et] elle nous rend un logos à l'état naissant.” Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques ; précédé de Projet de travail sur la nature de la perception et La nature de la perception*, Cynara, Paris, 1989, 67.
13. Judith Butler, *Senses of the Subject*, Fordham University Press, New York, 2015, 7–8.
14. „a primary touch inaugurates experience” – *Uo.*, 41; „the condition for cognitive knowing”, „sentience [...] preconditions knowing” – *Uo.*, 42; „there can be no »I« without feeling, sentience” – *Uo.*, 43.
15. „all knowing is sentient and [...] sentience has its referential dignity” – *Uo.*, 51.
16. Mihail M. Bahtyin, *A beszéd műfajai*, ford. Könczöl Csaba = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. Kányó Zoltán, Síklaki István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 246–280, 253.
17. Gyimesi Tímea, *Szökevonalak*, Kijárat, Budapest, 2008, 50.
18. Gyimesi Tímea, *I mint Irodalom – Deleuze és az irodalom*, Tiszatáj, 2016/9, 98–102, 100.
19. „relational becoming”; Massumi, *Politics of Affect, Polity*, Cambridge, 2015, 51.
20. Henry James, *In the Cage = Eight Tales from the Major Phase. In the Cage and Others*, szerk. Morton Dauwen Zabel, New York, Norton, 1958/1969, 174–266, 205.
21. Szegedy-Maszák, „Minta a szőnyegen”, Balassi, Budapest, 1995, 139.
22. *Uo.*, 140.
23. *Uo.*, 144.
24. Szegedy-Maszák, „A regény, amint írja önmagát”, Korona Nova, Budapest, 1998, 22.
25. *Uo.*, 7.
26. Szegedy-Maszák, „Minta a szőnyegen”, 141.
27. *Uo.*, 139.

28. Szegedy-Maszák, „A regény, amint írja önmagát”, 24.
29. Szegedy-Maszák, *Irodalmi kánonok*, 102.
30. Donatella Izzo, *Portraying the Lady, Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.
31. René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, ford. Yvonne Freccero, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972; Claude Lévi-Strauss, *Faj és történelem*, ford. Bojtár Péter, Napvilág, Budapest, 1999; Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 1985.
32. A magyar irodalomban Márai szolgáltatja a leglátványosabb példákat az effajta háromszögre. A *Kaland* című színműben, *A gyertyák csonkig égnek* és a *Válás Budán* című regényben például egyaránt a háromszög újrajátszásáról van szó: mindhárom mű két rivális férfi között lezajló nagy lévinasi „szemtől szembe” tisztázást állít elének (Emmanuel Lévinas, *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*, ford. Tarnay László, Dianioia–Jelenkor, Pécs, 1999, 10). Mindháromban végérvényesen passzív (szedált vagy halott) nő képezi vetélkedésük tárgyát. (Lásd erről Bollobás Enikő, *Nők férfiak között: a Márai-háromszögről*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2012/4, 413–421.
33. Mary Jacobus, *Is There a Woman in this Text? = Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press, New York, 1986, 83–109.
34. James, *Complete Stories 1864-1874*, Library of America, New York, 1999.
35. Ralf Norman, *The Insecure World of Henry James's Fiction. Intensity and Ambiguity*, Macmillan Press, London, 1980.
36. Robin Lakoff, *Language and Woman's Place. Text and Commentaries*, Harper, New York, 1975/2004, 39, 43ff, 47ff.
37. Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 172, 173.
38. *The Feminist Critique of Language. A Reader*, szerk. Deborah Cameron, Routledge, London, 1990.
39. Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, ford. Gino Raymond és Matthew Adamson, Harvard University Press, Cambridge, 1991, 66.
40. James, *Complete Stories 1898-1910*, Library of America, New York, 1996, 416–417.
41. „the Jamesian poetics of the narratibility of a nonstory” – Izzo, *Portraying the Lady*, 216.
42. James, *Az őserdei vad I.*, ford. Szabó Szilárd, Holmi, 2011/12, 1524–1538, 1529.
43. Lásd erről Joyce W. Warren, Joyce W., *The American Narcissus. Individualism and Women in Nineteenth-Century American Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1989, 231–252.
44. Lásd például James, *Complete Stories 1898-1910*, 678–679.
45. Izzo, *Portraying the Lady*, 258.
46. Szegedy-Maszák, *Irodalmi kánonok*, 98.

BARTHA ÁDÁM

A posztmodern mint menedék

THOMAS PYNCHON: *KÍSÉRLETI FÁZIS*

A posztmodern fogalmához kritikailag közelítő teóriák diskurzrendszerében a mai napig hatást gyakorol az a hagyomány, amely a posztmodernt nem pusztán művészeti, hanem komplex társadalmi jelenségként határozza meg. Nem véletlen, hogy ez a megközelítésmód gyakran használja a „posztmodernizmus” kifejezést, amely hatékonyabban képes lefedni a jelenség mögött álló összetett társadalmi, gazdasági, esetenként politikai hátteret. Ezzel függ össze az is, hogy a diskurzust

formáló jelentős szerzők sokszor igen eltérő tudományterületekről érkeznek. Mindazonáltal közös elemként tűnik föl az az állítás, mely szerint a posztmodernizmus valamilyen formában összekapcsolható azzal a 20. századi folyamattal, melynek során a társadalmi berendezkedések egészét érinteni kívánó episztemológiai módszerek, illetve utópisztikus energiák elkezdtek kimerülni.

Ebben a kontextusban jelen dolgozat kísérletet tesz arra, hogy fölvezolja a fent említett kritikai diskurzus alapjait, különös tekintettel arra, hogy a beszédmód miként próbálja meg összekapcsolni a 20. század gazdasági, társadalmi és esztétikai változásait. Ezt követően pedig egy konkrét szöveget, Thomas Pynchon *Kísérleti fázisán* keresztül kísérreljük meg működtetni a fenti teoretikus módszertant, tekintve, hogy Pynchon szövege igen erősen világítja meg a posztmodern beágyazottságát a társadalmi jelenségekbe. A vizsgálat elsődleges szempontja az lesz, hogy a regényben miként jelenik meg a „felszín” (a 2000-es évek elejének New Yorkja) és a „mély” (az ún. DeepWeb) összefüggése és ellentmondásossága, egyszerre példázva a posztmodern nyelv működését, illetve annak komplex társadalmi kontextusát is.

A posztmodernizmus társadalmi esztétikája

„A legbiztonságosabban úgy ragadhatjuk meg a posztmodern fogalmát, ha megkísérlünk történelmileg gondolni a jelenre egy olyan korban, amely már elfelejtette, hogyan is kellene történelmileg gondolkodni.”¹ Fredric Jameson ezzel a kijelentéssel vezeti be könyvét, mely a posztmodern a kései kapitalizmus² kulturális logikájaként elemzi. Jameson kiindulási pontja szerint a posztmodern a modernizációs folyamat végét jelöli, amikor a „természet végképp eltűnt”, a „kultúra” pedig „második természet” lett.³ Jóllehet Jameson ezen a helyen nem tér ki a „második természet” fogalmának történeti aspektusaira,⁴ sokatmondó, hogy az egyik hivatkozási alapja éppen Walter Benjamin elmélete a kultúráról mint árurol, illetve a valóság esztétizációjáról.⁵ Jameson leírása szerint a kultúra ugyanis „az egyik legfontosabb segítség a posztmodern tettenéréséhez”.⁶ Ennek oka, hogy míg Benjamin a valóság (illetve *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában a politika) esztétizációját a fasizmussal azonosítja, addig Jameson ezt kiterjeszti a kulturális árutermelés egészére: „szédületes lelkesedés a dolgok új rendje iránt, árudömping, a dolgok olyan »ábrázolása«, amely hajlamos olyan lelkesedést és hangulatingadozást okozni, amelyet nem feltétlenül maguk a dolgok váltanak ki. Tehát a posztmodern kultúrában a »kultúra« maga is saját jogon termékké vált.”⁷

Ezen a ponton azonban fontos jelezni, itt nem pusztán arról van szó, hogy a kulturális javak a tömegtermelés részévé váltak. Ez a folyamat már bőven érzékelhető volt a 20. század első felében, vagyis a modernitásban is. A döntő különbség itt az, hogy a fogyasztás tárgyát elsődlegesen nem a kulturális javak (könyvek, filmek stb.) jelentik, hanem az a komplex jel-, szimbólum-, valamint diskurzusrendszer, amely a posztmodernizmus mint kulturális jelenség sajátja. Ahogy Jameson fogalmaz: „a piac saját maga helyettesítője lett, emellett teljes mértékben árucikk is, ugyanannyira, mint bármi, amit magában foglal.”⁸ Míg tehát a modernizmusnak „minimális ismertetőjegye” volt, hogy folyamatosan kritikailag lépett föl az áruvá

válás folyamatával szemben, „a posztmodernizmus [itt Jameson már „modernizmusról”, illetve „posztmodernizmusról” beszél – B. Á.] a pusztá árucikké válás folyamatának fogyasztása.”⁹

A posztmodernizmusban döntő jelenség, hogy a kulturális javak fogyasztása során a hatást nem feltétlenül *maguk a dolgok* váltják ki. Következésképpen, amikor a posztmodernnel szembeni kritikai diskurzus a posztmodernizmust mint társadalmi jelenséget összekapcsolja a gazdasággal, akkor a lényeg abban rejlik, hogy maga a termelés kulturalizálódott, aminek jellegzetes vonása, hogy az alapját nem önmagában a hagyományos áruterelés adja, hanem annak a szimbolikus jelrendszernek a folyamatos újratermelése, amely legitimálja magát a gazdasági/társadalmi kontextust.

Noha ezen a helyen nincs lehetőség részletesen kitérni a témára, de az itt elemzett kritikai diskurzus nézőpontjából igen problematikus a kapitalizmus változatainak – közgazdasági értelemben mindenképpen helyes – erőteljes megkülönböztetése.¹⁰ A változatok között fennálló gazdaság- és társadalmpolitikai eltérések mellett ugyanis a „jelző nélküli” kapitalizmusnak azért lehet bizonyos elemzések során létjogosultsága, mivel ezekben az esetekben a fogalom egy olyan absztrakt rendszert ír le, melyet saját inherens előírásai (tőkefelhalmozás, a tőke minél szabadabb áramlása stb.) hajtanak, és ezeket mindössze terelni vagy korlátozni lehet, amennyiben a kapitalizmuson belül kívánunk maradni. Mindazonáltal a kapitalizmus – mint olyan – változása Jameson számára is igen hangsúlyos szempont. Nem véletlenül emeli tehát ki, hogy a posztmodernizmus-elméletek egyik alapvető tökéletlensége az, hogy nem veszik figyelembe, itt nem egy „egészen új társadalmi rendnek a kulturálisan domináns megjelenésével” van dolgunk, hanem mindössze a kapitalizmus egy újabb rendszerszintű alakjának kivetülésével és kísérőjelenségével – ez volna az úgynevezett kései kapitalizmus.¹¹

Amennyiben Jamesont követve a posztmodernizmust a kapitalizmus egy formájának kulturális logikájaként gondoljuk el, úgy beleütközünk egy látszólagos paradoxonba. Miközben ugyanis a kritikai diskurzus lényegében egyetért Jean-François Lyotard megállapításával a nagy elbeszélések széteséséről, mégis föltételezi a kapitalizmusnak mint ideológiai konstrukciónak a totálissá válását. Ennek egy lehetséges föloldása, hogy a kései kapitalizmus már nem egy másokkal versengő, nagy narratívának tekinti magát. Amíg voltak ellentétes elbeszélések, addig a kapitalizmus csak egy volt ezek közül, azonban a kapitalizmussal szembehelezkedő, utópikus rendszerszintű mozgalmak és narratívák fokozatos kimerülésével a kapitalizmus egyre inkább totális jelenségként kezdte értelmezni saját magát.¹² Jameson ezt úgy fogalmazza meg, hogy „a piaci ideológia arról biztosít minket, hogy az emberek csak bajt okoznak, ha irányítani kívánják a sorsukat («a szocializmus képtelenség»), és hogy szerencsénk, hogy van egy személytelen mechanizmusunk – a piac –, amely dolgozhat az emberi hübrisz és tervezés helyett, és amely teljes egészében átveheti az emberi döntéshozatal szerepét. Csupán annyi a dolgunk, hogy tartsuk tisztán, olajozzuk meg, és az majd – mint az uralkodók oly sok évszázaddal ezelőtt – gondoskodik rólunk, és rendet tart közöttünk.”¹³

Mindebből pedig sajátos társadalmi és esztétikai következtetések is levonhatók a posztmodernre nézve. Nem véletlen, hogy David Harvey szorosán összeköti a

gazdasági és a kulturális szálakat, amikor kijelenti, a posztmodern sokkal inkább a jelölővel, mintsem a jelölttel törődik, és sokkal jobban érdekli a médium (a pénz) az üzenettel (társadalmi munka) szemben. A hangsúlyt inkább a fikcióra és a jelekre, mintsem a funkcióra és a dolgokra helyezi, az esztétikát pedig előnyben részesíti az etikával szemben.¹⁴

Következésképpen a posztmodernizmussal összekapcsolható társadalmi valóság alapjaiban tér el attól, amelyet a modernizmus jelöl. Jameson leírása alapján az olyan fogalmak, mint a szorongás vagy az elidegenedés a posztmodernben már érvényüket veszítik, amennyiben „a kulturális patológia dinamikájában bekövetkezett változást úgy jellemezhetjük, hogy a szubjektum elidegenedésének helyét átvette a szubjektum széttöredezettsége.”¹⁵ Harvey mélyebbre megy ennek a jelenségnek az értelmezésekor, amikor kifejti, egyszerűen nem is beszélhetünk már arról, hogy az egyén elidegenedne a klasszikus marxi értelemben, mivel ehhez azt kellene feltételeznünk, hogy van egy olyan koherens belső tudat, amelyet sújthatna az elidegenedés¹⁶ – meg kell jegyeznünk, hogy mások mellett már Marcuse is ebből a gondolatból indult ki *Az egydimenziós emberben*. Mindez pedig együtt jár azzal, hogy a posztmodern bevett interpretációja szerint a világban tapasztalt jelenségekre adott minden „totalizáló” válasz vagy elnyomó, vagy illuzórikus, következképpen vagy ártalmas, vagy kevés sikerrel kecsegtet globálisan átfogó reakciók megfogalmazása a rendszer egészével szemben.¹⁷

Ezen a ponton igen élesen merül föl a klasszikus dilemma, mely szerint ha egy rendszer totális, akkor elképzelhető-e egyáltalán olyan pozíció, amely lehetővé teszi a külső nézőpontot, illetve az onnan megfogalmazható kritikát. Jameson ezt a problémakört Michel Foucault és Jean Baudrillard (illetve máshol Guy Debord) példáin keresztül foglalja össze. Megjegyzi, hogy a „totális rendszer” olyan elméletírónál, mint Foucault, „mindig is jelen volt az az értelmezés, hogy ha a rendszer annyira módszeresen totalizáló, ahogyan állítják, akkor minden helyi felkelés, pláne minden »forradalmi« indíttatás azon belül marad, és valójában immanens dinamikájának egyik függvénye.”¹⁸ Mindazonáltal Jameson hangsúlyozza, úgy tűnhet, Foucault még képes lett volna támogatni egyfajta „helyi gerillaháborút” a rendszer ellenében. Ezzel szemben Baudrillard már azt fejtegeti, hogy „a rendszer a lázadás, a forradalom, sőt még a negatív kritika tudatos ideológiáit sem csupán »magába olvasztja«, hanem azok egyenesen a rendszer saját belső stratégiáinak integráns és funkcionális részei.”¹⁹ Jóllehet erre a jelenségre különböző aspektusokból mások (például Antonio Gramsci) is rávilágítottak, jelen esetben csupán azt kell kiemelni, hogy Jameson oly módon írja le a posztmodernizmust, mint amelyben lényegileg válik kérdésessé valamilyen átfogó (totális) kritikai narratíva kialakítása.

Ahhoz, hogy az eddigiekben vázolt helyzet esztétikai szempontból is értelmezhetővé váljék Pynchon szövegének esetében, világossá kell tenni, hogy itt egy alapvető episztemológiai problémával állunk szemben. Híres szövegében maga Lyotard is a tudás formáiból indul ki, amikor kijelenti, hogy míg a „modern” tudomány nagy elbeszéléseken keresztül legitimálja magát (és a tudást), addig a „posztmodern” a „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság” jellemzi.²⁰ Következésképpen „az elbeszélőfunkció elveszíti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt.”²¹ Ezzel pedig létrejön a nyelvjátékok társa-

dalma, melyet a „lokális determinizmus” határoz meg.²² Módszertani szempontból ennek jelentősége az, hogy a nyelvjátékok világában „beszélni annyit tesz, mint viaskodni a szó játék értelmében, továbbá, hogy a beszédaktusok egy általános viadalhoz tartoznak.”²³

Tekintettel arra, hogy Lyotard értelmezésében a nagy narratívákkal rendelkező régi pólusok a posztmodernben elveszítik vonzerejüket, egy olyan érzet alakul ki, mely szerint „mindenki önmagára van utalva. S mindenki tudja, hogy ez az *önmaga* kevés.”²⁴ Ez azonban – figyelmeztet Lyotard – egyáltalán nem jelent elszigeteltséget! A lokális és a lokális determinizmus tehát nem egyszerűen valamifajta szélsőséges individualizmust jelöl, hanem azt, hogy „a társadalmi kötelék kérdése mint kérdés maga is nyelvjáték: a kérdezés játéka, amely a kérdező személyének, a címzettnek és a kérdés tárgyának a helyét rögtön meghatározza: így a kérdés maga már társadalmi kötelék”.²⁵

Ennek eredményeként olyan környezettel találjuk szemben magunkat, amelyben a kis elbeszélések szuverenitása teszi lehetővé a menekülést a nagy elbeszélések delegitimációs válságától.²⁶ Ez egyrészt egy sajátos paranoid állapothoz vezethet, amelyben a kis elbeszélésekkel rendelkező egyének és csoportok *ab ovo* illúzióként vagy megtévesztésként fognak föl bármilyen „hivatalos” nagy narratívát. Mindebből pedig szélsőséges esetben egy olyan nézőpont bontakozhat ki, amelyből az egyén mindenhol a fősodor mögötti, meghatározott szubjektumok vagy szervezetek érdekeit szolgáló hatalmi narratívákat lát, mint az összeesküvés-elméletek esetében. Ez azonban egyfajta „reakciós” magatartás, mivel a háttérben az áll, hogy a hivatalos elbeszélések delegitimációs válságát végső soron alternatív nagy elbeszélésekkel kívánja helyettesíteni.

Jameson leírása segítséget nyújthat ennek az álláspontnak a megértéséhez, amennyiben elfogadjuk, hogy a „posztmodern hipertérben” – amely jelen esetben az alternatív elbeszélések, diskurzusok és nyelvjátékok sokaságát is leírja – elménk „képtelen feltérképezni azt a nagy globális multinacionális és decentralizált kommunikációs hálózatot, amelyben egyéni szubjektumokként találjuk magunkat.”²⁷ A posztmodernből való „paranoid” menekülés lényege tehát az, hogy a nyelvjátékok és a kis elbeszélések sokasága mögött föltételezünk egy koherens alternatív meta-narratívát, amely lehetőséget biztosít a „hipertér” megértéséhez és a szétesett egész újfajta összeillesztéséhez. E folyamat posztmodern jellegzetessége, hogy az alapokat bizonyos értelemben maga a posztmodern kulturális környezet szolgáltatja hozzá. Ha ugyanis nincsenek kódok vagy normák, melyek valamilyen metaelbeszélés alapján kiolthatnák egymást, akkor minden lehetséges magyarázat és értelmezés esetlegessé válhat, és a körülményekhez igazítva tetszőlegesen fölhasználható.²⁸ Következésképpen a valóság és a fikció közötti határvonal elhalványul, minden csak mesterséges utánzatnak tűnik föl, és ahogy az ember egyre mélyebbre süllyed a referenciák nélküli jelek és diskurzusok labirintusában, annál inkább elvész a posztmodern által megállás nélkül előállított és újratermelt képekben és szövegekben.²⁹ Így lesznek az összeesküvés-elméletek a posztmodern társadalmi kontextus esztétikájának perverz tárgyai.

A hétköznapi élet úgy válik tehát teljesen esztétikai környezetté, hogy a „művészet” és a „valóság” érzékelése közötti választóvonal egyre inkább elmosódik,³⁰ mi-

közben minden mikroelbeszélés autonóm „autopoietikus szerveződésésként”³¹ jelenik meg, így építve föl a rendszer egészét. Következésképpen, ahogy Wolfgang Iser fogalmaz, „a valóság egyre inkább mint »nem-realisztikus«, mint »esztétikailag« megkonstruált jelenik meg.” Ahol pedig „ez a belátás áttör [...] ott az esztétika megszűnik speciális diszciplínának lenni és a valóság általános megértési médiumává alakul át.”³² Amikor tehát a „realitás maga vált szoftverré” és a szimulációt „már nem mimetikusán, hanem produktívan értelmezik, ott a lét és a látszat, a realizmus és a fikcionalizmus megfelelő gondolati formái érvényüket veszítik.”³³ Mindazonáltal ebből a jelenségből nem csupán az alternatív metanarratívák felé vezet út. Van egy másik opció is, amely sokkal inkább arra épít, hogy a „mélybe” menekülve kihasználja a posztmodern fent leírt jellegzetességét, és az esztétikai értelmezésnek éppen a szubverzív erejét ragadja meg.

Terry Eagleton *Literary Theory* című munkájában úgy jellemzi az ideológiát, mint amelynek egyik funkciója, „hogy »természetessé« tegye a társadalmi valóságot, s olyan ártatlannak és megváltoztathatatatlannak mutassa be, amilyen maga a Természet. Az ideológia a kultúra természetévé változtatására törekszik, s a »természetes« jel ennek egyik fegyvere.”³⁴ Éppen ezért a minket körülvevő világ textuális elemzésének lehetősége magában foglalja azt is, hogy szubverzív módon feltárjuk a nyelv társadalmilag meghatározott, konstruált, tehát nem természeti jellegzetességeit. Ennek okán értékelődik föl az irodalomkritika, illetve azon belül a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció, melyek az eredeti várákosítások szerint képesek lennének ideológiakritikaként működni egy olyan időszakban, amikor a hagyományos nagy narratívák (mint például a totalizáló igénnyel föllépő klasszikus marxizmus) legitimációs bázisai meggyengültek.³⁵ Ahogy Eagleton fogalmaz, „a posztstrukturalizmus az eufória és illúzióvesztés, felszabadultság és elfecsérlődés, karnevál és katasztrófa ama keverékének volt a gyümölcse, amely 1968-at jellemezte. Miután a posztstrukturalizmus az államhatalom struktúráit nem tudta szétzúzni, helyette a nyelv struktúráit kezdte felforgatni. Ezért legalább nem verték fejbe az embert. A diákmozgalom eltűnt az utcákról, a föld alá szorult, a diskurzusbába.”³⁶

A diskurzuselemzés, illetve a textuális kritikai vizsgálódások lényegileg politikai szándékkal jelentek meg. Amikor Foucault felveti annak lehetőségét, hogy „a szavak szétforgácsolandó szöveggé változnak, amelyből napvilágra bukkan az a másik értelem, amelyet elrejtene”, majd pedig előfordulhat, hogy a nyelv pusztán önmagával találja szemben magát,³⁷ akkor mindebben annak lehetősége is rejlik, hogy a diskurzuselemzés felfejtheti a hatalom szövetét, és ideológiakritikai módszertanként szolgálhat. Ezzel együtt a dekonstrukció – miként Eagleton is felhívja rá a figyelmet³⁸ – szintén politikai gyakorlat volt. A dekonstrukciós olvasástechnika célja és lényege az volt, hogy feltárja a hatalmi struktúrák mögött álló nyelvet, amelyet meg lehet fosztani „természetesnek” vélt adottságaitól, és így világosabbá válhatna a hatalom működése.

Az 1968-as forradalmi mozgalmak bukásainak jelen elemzés szempontjából két fontos következménye volt. Egyrészt az ideológiakritika teljesen visszavonult a partikularitásba, ahogy a hagyományos baloldali mozgalmak súlyos csapást szenvedtek el. Mindeközben a forradalmi diskurzusok számos eleme (szexuális felszabadulás, identitáspolitika stb.) a populáris kultúra és a fogyasztói társadalom integ-

ráns részévé változott. Egy alternatív rendszer utópiájának ígéretét pedig igen jelentős részben – noha talán nem teljesen – fölváltotta a kapitalista demokrácia érnyeibe vetett hit.³⁹

A posztmodernhez köthető másik menekülési eljárás tehát azon alapult, hogy a nyelvjátékokból nem kifelé, hanem befelé kell „menekülni”. Vagyis nem a posztmodern, mint társadalmi és esztétikai kontextus ellenében, hanem éppen azt felhasználva lehet eljutni a valóság megismeréséhez, illetve ezen keresztül az ideológiai kritika egy sajátos lehetőségéhez. Ez utóbbi módszertan tragédiája azonban az, hogy csak azon az áron képes önazonosan működni, ha közben tudomásul veszi, hogy a rendszerformáló erejét a rendszer maga napról napra egyre hatékonyabban tudja fölszívni.⁴⁰

A felszín és a mély – Thomas Pynchon: *Kísérleti fázis*

Thomas Pynchon regényeire általánosan is jellemző, hogy hajlamosak összezavarni az olvasót. Pynchon fölvázol egy világot, amelyről a befogadó azt hiszi, hogy ismeri, majd ezt összemosza olyan alternatív világokkal és valóságokkal, melyek valószerűtlennek vagy szürreálisnak tűnnek. Végül igen könnyű elveszni a szövegüniverzum komplexitásában, ahogy a befogadás során föllépő hermeneutikai tapasztalatok fokozatosan és egyre intenzívebben azt éreztetik, hogy az értelemadás hagyományos módszerei működésképtelenné válnak.⁴¹ Nemcsak Pynchon regényeinél, de a posztmodern szövegeknél általában is igen gyakori, hogy az írások nyíltan vállalják, nincs menekvés a nyelv fogságából.⁴² Pynchon azonban egyszerűre hozza mozgásba a nyelv általi kötöttség tapasztalatát,⁴³ valamint a nyelv szubverzív lehetőségeit. A *Kísérleti fázis*ban mindezt úgy teszi meg, hogy a valóság(ok) különböző szintjeinek mozgatóásával a 2000-es évek New Yorkján keresztül igen erősen illusztrálja a posztmodern társadalmi kontextust, illetve a korábban vázolt „menekülési” lehetőségeket.

A regényben a szövegvalóság három szintje különíthető el. Egyrészt ott van New York 2001 őszén, az internetbuborék kipukkadását követően, és éppen a regény ideje alatt éri támadás a Világkereskedelmi Központot (WTC). Az Egyesült Államok politika- és gazdaságtörténetének egy igen speciális időszaka tárul elénk, amikor a hivatalos narratívákba vetett hit látványosan megbomlott. Éppen ebből következik a második valóság, nevezetesen a paranoid összeesküvések világa, amely a korábban vázolt első menekülési formának felel meg. Pynchon karaktereinek egy csoportja ugyanis kétségbeesetten igyekszik egy alternatív metanarratívát alkotni, melynek segítségével rekonstruálható volna a gazdasági és politikai elit közti összeesküvés elbeszélése. Végül pedig megjelenik a felszíntől (legalábbis egy ideig) elzárt DeepWeb világa, amely az internet virtuális valóságán keresztül vezet a „mélybe”. Egy olyan mélységbe, amely a saját, független szabályai szerint működik, és ahonnan úgy válhatnak világgossá a felszín eseményei, hogy mindeközben nincs szükség a felszíni narratíva teljes megtagadására. Ez utóbbi volna a második menekülési opció, jelesen a posztmodern kritikai módszerek azon kísérlete, hogy a diskurzusba „visszavonulva” tegyék láthatóvá a hatalmi rendszer működését.

Noha a kritikusok számára már közhely, hogy Pynchon szövegeit teljesen behálózzák a populáris kultúrára tett legkülönbözőbb utalások, ezek kontextuális megértéséhez arra van szükség, hogy az olvasó funkcionálisan is el tudja helyezni ezeket az utalásokat a szövegvalóságokban. A *Kísérleti fázis* természetesen szintén hemzseg a filmes, zenei és egyéb médiumközi elemektől, de a jelen elemzés során érdemes azokra a helyekre koncentrálni, melyeken keresztül világossá válik az ábrázolt valóság társadalmi/gazdasági kontextusa. Ezek nélkül ugyanis nem egyértelmű, honnan mozdul el a szöveg egyrészt a paranoid metanarratívák, másrészt a DeepWeb mélyének irányába.

A regény gyakran ironikus utalásai a 2000-es évek elejének amerikai gazdasági és társadalmi környezetére jól mutatják, a szöveg egy olyan kulturális bázisra épít, amelynek alapja, hogy a rendszer egyre kevésbé kiismerhető a hagyományos elbeszélések segítségével. Az 1990-es évek pénzügyi deregulációs folyamata⁴⁴ a 2000-ben kipukkadt internetbuborékhoz vezetett. A folyamat során (amely folytatódott a 2008-as pénzügyi válságig) a felszínen élő átlagember számára egyre idegenebb lett a pénzügyi rendszer működése. A komplex termékek, a befektetési láz, majd az 2000-ben és 2008-ban bekövetkezett összeomlások nem csupán pénzügyi, de episztemológiai hullámvasútra is ültették azokat, akik megpróbálták értelmezni, esetleg kihasználni a jelenségeket és lehetőségeket. Ebben a kontextusban kellene tehát értelmezni az olyan idézeteket, mint hogy „minden vágyam, hogy én legyenek a kacsbélyegek Bill Grossa”,⁴⁵ illetve, hogy „nyilván az esedékes háromhavi LIBOR foglalkoztatta.”⁴⁶ (28.) A felszín átláthatatlanságának érzetét azonban jobban illusztrálja, hogy előkerülnek „mendemondák” Bernie Madoffról, a „Wall Street legendájáról”. A csalásvizsgálattal foglalkozó főhősben (Maxine Tarnow) azonban a látványosan erős hozamokat látva felmerül a gyanú, hogy itt valamifajta piramisjátékról lehet szó (143–144.) – Madoff az észak-amerikai történelem egyik legnagyobb pénzügyi csalássorozatát hajtotta végre piramisjátékával, mielőtt 2009-ben elítélték.

Egy pont után azonban a szöveg elkezd kitérni a horizontot, és a részletek egyre inkább az egészre utalnak: „úgy értem a kései kapitalizmus maga egy globális piramisjáték, olyan piramissal, aminek a tetején embereket áldoznak, miközben a balekok azt hiszik, sohasem lesz vége.” (165.) Itt már felsejlik a paranoid mítosz- és narratívaképzés lehetősége, ahogy egyre világosabbá válik, a szereplők ugyanúgy vesznek el a felszíni valóság „hivatalos” elbeszéléseiben, ahogy az olvasó csúszik egyre mélyebbre a szöveglabirintusban. Nem véletlen, hogy Pynchon rendszeresen működöttet nyomozó karaktereket regényeiben, mivel a történetekből kibomló nyomozás folyamata igen jól illusztrálja, milyen szövevényes nyomkeresésen és kódfejtésen kell végigmennie az olvasónak is a Pynchon-szövegek értelmezése során. Amikor pedig úgy tűnik, kaphatnánk valamilyen felszíni magyarázó narratívát, a szöveg vagy átcsúszik az alternatív, menekülő elbeszélésekbe, vagy megszakad: „aztán az ember már csak papír zsebkendő után kotorász a táskájában, mert tovatűnt az egész, kiűztünk egy hidegebb évszakba, amit nem élt túl mindenki, jött az AIDS, a crack, a kurva kései kapitalizmusról se feledkezzünk meg, szóval kevesen leltek bármiféle menedékre a...” (309.)

A felszín valósága azonban a regényben folyamatosan beleütközik az irónia el-távolító erejébe is. Amikor ugyanis kirajzolódhatna valamilyen „objektív” leírás ar-

ról a környezetről, melyben a szöveg cselekménye zajlik, akkor az elbeszélés megkérdőjelezi saját referencialitását. Erre példa az, amikor a szereplők a karácsony kapcsán az online kereskedelem kérdésével kezdenek foglalkozni, de mindezt úgy teszik, hogy fölvezetnek egy képet arról, hogy az Északi-sarkon a manók már elkezdtek kiköltözni a műhelyekből, és „inkább csak a teljesítéssel meg a leszállítással foglalkoznak, kiszerveznek, továbbítják a játékkérelmeket”, ugyanis „ma már szinte minden a Santa-neten zajlik” (398.). Az olyan társadalmi és gazdasági jelenségek tehát, mint az online kereskedelem, a termelési és értékesítési folyamatok kiszervezése vagy az új piacok keresése mitikus mesevilágként⁴⁷ jelenik meg, aminek következményeként a szöveg oszcillálni kezd a referenciális megfeleltethetőség, illetve az irónia között.

Ezzel párhuzamosan viszont a regény egy sajátos demitizáló folyamatot is végrehajt. Egyfelől lerántja a leplet a kor New Yorkjának szubjektumpozícióiról, amikor Maxine úgy érzi, az olyan „keretbe foglalt arcok”, mint „A Tudós, A Hajléktalan, A Harcos Tolvaj, Az Úzött Nő” (442.) lényegében csak mesterségesen konstruált identitások az ehhez szükséges kellékekkel (bevásárlószatyor, könyv, hangszer). Másfelől a szöveg „az amerikai álmot” is kifordítja, amikor az olajfüggőség és a hulladékgyűjtéssel⁴⁸ köti össze a kor társadalmi viszonyait.⁴⁹ Ahogy pedig a regény egyre inkább összemossa a felszíni valóságot a különböző mitikus interpretációkkal, egy pont után nincs más lehetőség, mint a menekülés. Mindeközben „már senki nem hisz a nagy egészben”, amely „túlágosan strukturálatlan” (199.), és az igazságtartalmára vonatkozóan sincsenek egyértelmű bizonyítékok.

A *Kísérleti fázis* teljes cselekményét átszövi az összeesküvés gondolata. Ahogy a regényidő halad előre, az ikertornyok megtámadása körüli összeesküvés-elméletek elkezdnek összekapcsolódni a Gabriel Ice vezette „hashtánc” nevű adatvédelmi szoftverrel, amely mögötti vállalat után Maxine nyomoz. Miközben pedig egyre erősebb a gyanú, hogy itt csupán egy virtuális vállalatról van szó, amely hékereket foglalkoztat, az alternatív narratívák folyamatosan tágulnak. Már a regény elején fölmerül, hogy jöhet az újabb „közel-keleti buli”, amely „egysek szerint a második öbölháború” (53.), a háttérben pedig egyfajta permanens kiberhadviselés zajlik. Miközben az összeesküvés-elméletek fokozódnak („mintha Ice vagy valaki a cégénél nemcsak felhalmozna, hanem egyenesen finanszírozna valamit, valami nagyot és láthatatlant...” 87.), a szöveg nyelve is egyre súlyosabb fordulatokkal él („neoliberális terroristatestvériség, ne adj’ isten -nővériség” 113.).

Mindazonáltal – mint azt a „testvériség/nővériség” fordulat is mutatja – a regény nyelvének folyamatosan működő eleme egy sajátos irónia. Ennek nem csupán az a funkciója, hogy hiteltelenítse az elméleteket, hanem az is, hogy érzékeltesse, valójában nem világos, hogy a szövegvalóságban milyen mértékben lehet hitelt adni ezeknek az elbeszéléseknek. Továbbá az irónia arra is szolgál, hogy a szövegvalóságon kívül is dekódolható eseménysorokat úgy távolítsa el az „objektív” referencialitás lehetőségétől, hogy ezek az események maguk is csak lehetséges elbeszéléseként jelenjenek meg⁵⁰ – ami a posztmodern történelemszemlélet egyik igen jellegzetes eszköze.⁵¹ Ezt példázza az is, amikor Maxine maga is öniróniával kezeli a fejleményekre adott reakcióit: „Én csak egy csalásvizsgáló vagyok. Bush, hát, inkább nem mondok semmit. Az arab vetület meg, bennem mindig működésbe lép-

nek ezek a zsidó reflexek, úgyhogy ezen a téren is vigyáznom kell a paranoiával.” (350.)

A felszín hivatalos narratívájával szembeni metaelbeszélés keresésének egyik fő jellegzetessége, hogy igyekszik olyan magyarázatokat adni a világban érzékelhető eseményekre és folyamatokra, amelyek – legalább látszólag – koherens és konzisztens képet tudnak kialakítani. Tekintettel arra, hogy a politikai jellegű összeesküvés-elméletek lényegében állandóan jelen vannak a közgondolkodás különböző szintjein, kézenfekvő, hogy a gazdasági események is kapcsolódjanak ezekhez a metaelbeszélésekhez. Ennek egyik fontos mozgatórugója, hogy például a kései kapitalizmust mint absztrakt, a saját inherens törvényei szerint működő rendszert sokkal könnyebb úgy elgondolni, befogadni és értelmezni, mint amelyet feltehetően személyek vagy szervezetek irányítanak. Mindez pedig Pynchonnál egy sajátos „vallási” diskurzusban is megjelenik: „Ez az új nemzedék – tisztára vallási ügy. Ezredforduló, végnapok, már nem kell felelni a jövőért. Levették róluk a terhet. A Gyermekek Jézus földi dolgok portfólióját menedzseli, és senki sem sajnálja tőle a részesedést...” (285.). Másutt ez még szemléletesebben kerül elő, így érdemes a szövegrészt hosszabban is idézni:

„– A Trade Center tornyai is vallási épületek voltak. Azt jelképezték, amit ez az ország mindenkifelett imád, a piacot, a kurva, szent piacot.

– Vallási kifogásuk volt ellene, azt akarod mondani?

– Miért, nem vallás? Ezek az emberek hisznek abban, hogy mindent a Piac Láthatatlan Keze irányít. Szent háborút vívnak a rivális vallások, például a marxizmus ellen. Minden bizonyíték dacára, hogy a világ véges, itt ez a vak hit, hogy az erőforrások sohasem merülnek ki, a profit örökké gyarapodni fog, akárcsak a világ népessége – még több olcsó munkaerő, még több függő fogyasztó.” (339.)

Pynchon stratégiája, hogy oly módon csúsztatja össze a különböző narratívákat, hogy világossá váljék, azok – egyébként szándékosan eldönthetetlen – igazságtartalmaiktól függetlenül ugyanazt célozzák: a világ egy koherens leírásának lehetőségét. A posztmodern, mint olyan, azonban éppen ezzel száll szembe. A szöveg ráadásul mindezt két fronton hajtja végre. Egyrészt a szövegvalóságon és a regény cselekményén belül sem derül ki, hogy valójában van-e „objektív igazság”, másrészt éppen azt használja föl, hogy a 2000-es évek elején (különösen szeptember 11. után) a politikai és a gazdasági folyamatok kapcsán a szövegen kívüli valóságban is megjelentek az összeesküvés-elméletek. Ilyen a regényben például az az elképzelés, hogy a World Trade Centert valójában a CIA rombolta le (323.), miközben az eltérített gépek légitársaságainak, illetve a WTC-ben működő nagybankoknak a részvényeivel szeptember 11-ének hetén igen gyanúsán kereskedtek, mint-ha valaki előre tudta volna, hogy a papírok árfolyamai esni fognak (325.).

Az látszik tehát, hogy Pynchonnál a paranoid összeesküvés-elméletek reprezentálják a posztmodernből való menekülés alternatív metanarratívák képzésén alapuló folyamatát. Amennyiben ugyanis az érzékelhető hatalmi mechanizmusok olyan komplex konceptuális és diszkurzív rendszert alkotnak, melyek rendre megkérdőjelezik önmögük ideologikus elbeszélhetőségüket, akkor az egyik lehetséges

megoldás olyan narratívák előállítására, melyek egy koherens elbeszélésre kívánják lecserélni az érzékelt valóság széttartó szöveghálózatát, illetve az ennek megértése során föllépő hermeneutikai eljárások esetleges anomáliáit. Ezzel a módszerrel azonban az a probléma – és innen ered a Pynchon-szöveg posztmodern jellegéből fakadó ironia is –, hogy éppen a megérteni kívánt diszkurzív környezet lényegét véti el azzal, hogy a rendszer sztochasztikus jellegét tagadja. Vagyis tulajdonképpen egy olyan olvasási stratégiával van dolgunk, amely egy posztmodern szöveget le akar cserélni, illetve át akar írni egy könnyebben olvasható textusra.

Pynchon regényében kiemelt szerepet kap ezzel párhuzamosan a felszín és a mély metaforikus kérdésköre is. Ezt a szöveg az interneten keresztül ábrázolja, melynek esetében a mindenki számára általánosan elérhető felszínről röviden annyit mondható el, hogy „felemészti az energiánkat, felzabálja a drága időnket. És nincs ártatlanság. Sehöl. Nem is volt. Bűnben fogant, a lehető legrosszabbban.” (422.) Itt azonban már nem a paranoid metaelbeszélésekről van szó. Egy sokkal komplexebb perspektíva tárul elénk, ahogy egy dialógus során a felszínről az is kiderül, „a legrosszabb, amit el lehet mondani róla, hogy kicsit elüzletiesedett. Ezzel együtt embermilliárdoknak ad lehetőséget, szabadságot.” (422.) A párbeszéd ráadásul folytatódik, és egyre világosabbá válik, hogy nem lehet egyértelműen meghatározott, koherens narratívát rávetíteni az internetre. „Nevezd szabadságnak, akkor is az irányítás a lényege. Mindenki össze van kötve, soha senki sem kóborolhat el többé. És a következő lépés, hogy összekötik ezekkel a mobiltelefonokkal, és máris kész a totális, kikerülhetetlen felügyeleti Háló.”⁵² (423.) Következésképpen a felszíni internet itt a posztmodern társadalmak korábban elemzett problémájának metaforájaként is olvashatóvá válik. Egy olyan világgént, amely úgy biztosít rendkívül nagy szabadságot, hogy az a szabadság sokaknak pusztán illúzióként tűnik föl. Azonban míg az alternatív metanarratívákon alapuló beállítódás egy az egyben illúzióként is kezeli a „felszínt”, addig a posztmodern sajátosságokat konstruktív kritikai eszközökként felhasználó módszer inkább az illúzióknak tűnő valóság mélyén keresi a lényegét.

A *Kísérleti fázisban* ez a „mély” a DeepWeb (illetve a DeepArcher nevű platform), amely olyan internetes felület, melyet eredetileg csak a beavatottak érhetnek el, vagyis amellett, hogy nem áll rendelkezésre a nyilvánosság számára, a felszíni „bűnök” is csak kisebb mértékben határozzák meg: „Ott lenn még, szóval, gyerekcipőben jár a reklám.” (41.) Mi több, már a regény elején kiderül, hogy mindenki a DeepArcher forráskódját akarja megszerezni, mivel „a biztonsági terv kell nekik. Mert ilyet még soha nem láttak, és megőrülnek érte.” (41.) A DeepArcher sajátossága, hogy az ott fellelhető tartalmakat maguk a felhasználók hozzák létre. Ezzel egy olyan világot teremtenek, amely egyrészt illuzórikus, másrészt viszont a felszíni valóság mélyére hatolva lehetővé teszi a látogató számára, hogy alternatív és fiktív identitást (avatárt) használva olyan információkat is cserélhessen másokkal, melyek a felszínen nem elérhetők. „Minél beljebb jutsz, egyik elágazástól a másikig, a vizuális effektusokat, amiket látni vélsz, mind a felhasználók adják hozzá szerte a világon. Ingyen. Hekkeretika. Mindenki megcsinálja a magáét, és kilép, anélkül, hogy feltüntetné a nevét. Ez is növeli az illúziófátylak számát.” (74.)

Mindez pedig lehetővé teszi a „konstruktív eltévedést” (81.), amely egyszerre a DeepArcher, illetve a posztmodern szövegek sajátja. Utóbbiak – és Pynchon regé-

neyei különösen⁵³ – éppen ilyen konstruktív eltévedésre hívják az olvasóikat. Egy olyan értelmezési folyamatot kínálnak tehát föl, amely nem újfajta metanarratíva megalkotását ajánlja, hanem belépést a felszíni elbeszélések kaotikus mátrixának mélyére. Ez az eljárás tehát nem egy konkrét hatalmi mechanizmust kíván leleplezni, hanem egy olyan komplex diskurzrendszer, melyhez a felszínen mindenki csatlakozik – még az is, aki aztán lebukik a mélybe. „Mostanában, ha a felszíni webet nézed, csupa szájtépés az egész, rengeteg eladó áru, szpemmerek, spílerrek, várakozó ujjak, kétségbeesett tolongás, és ezt nevezik gazdaságnak. Közben meg ideleln, előbb vagy utóbb, valahol a mélyben, fel kell bukkannia egy horizontnak kódolt és kódolatlan között. Egy szakadéknak.” (358.) Éppen erről szól a posztmodern menekülés azon változata, amely azt feltételezi, hogy létezik olyan kritikai magatartás, amely a mélyben (a nyelvben, illetve a diskurzusban) elér egy szintet, ahol a „kódok” a felszíni hatalmi struktúráktól független autonómiához juthatnak.

A probléma azonban az, hogy mindez ténylegesen menekülés – csakúgy, mint az összeesküvés-elméletek metanarratívái. Ugyanis egyik eljárás sem a fennálló felszíni berendezkedés egészét kívánja megváltoztatni. Míg az alternatív nagy elbeszélések létrehozása csak leegyszerűsíti a fennálló rend komplexitását, és egy könnyebben kezelhető, illetve interpretálható narratívát hoz létre, addig a diskurzusok (illetve Pynchonnál a DeepWeb) mélyére menekülés elfogadja a felszín összetettségét, mindazonáltal úgy gondolja, a szubverzívó a rendszer eldugott zugaiban föllelhető autonómiákban valósulhat meg – mindenfajta totalitás igénye nélkül. A *Kísérleti fázis* pontosan ezt a problémakört érzékelteti, amikor egyrészt az iróniával rendre hitelteleníti az első menekülést, másrészt ahogy bemutatja, a felszín valósága lépésről lépésre nehezíti meg a DeepArcher világának autonómiáját. Így csúsznak össze a regényben az egymást keresztező narratívák, hogy aztán fölszívódhassanak egy elbeszél New York kaotikus valóságában.

JEGYZETEK

1. Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. Dudik Annamária Éva, Noran Libro, Bp., 2010, 9.
2. A fogalmat Jameson Ernest Mandel leírására építi. Ld. Ernest Mandel, *Late Capitalism*, tr. Joris de Bres, NLB, London, 1976.
3. Jameson, *A posztmodern*, 9.
4. Ld. például Theodor W. Adorno, *The Idea of Natural History*, Telos, 1984/60, 111–124.
5. Ld. különösen Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Mélyi József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html
6. Jameson, *A posztmodern*, 10.
7. *Uo.*
8. *Uo.*
9. *Uo.*
10. Ezekről legutóbb kiváló összefoglalást adott magyarul Pogátsa Zoltán, *Magyarország politikai gazdaságtana. Az északi modell esélyei*, Osiris, Bp., 2016, különösen: 16–83.
11. Jameson, *A posztmodern*, 12.
12. Ennek a jelenségnek a különböző aspektusait írja le például Alain Badiou, *A század*, ford. Mihancsik Zsófia, Typotex, Bp., 2010., illetve Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, London, 2000. Egy másik nézőpontból Pogátsa Zoltán a neoliberalizmus kapcsán világít rá arra, hogy milyen erős ideológiai funkcióval bír a megnevezés a kapitalizmus vizsgálata során.

Miközben rámutat, hogy a „neoliberalizmus” kifejezést publikálva éppen a mozgalom egyik vezető teoretikusa, Milton Friedman használta először, hangsúlyozza, sokan még mindig megkérdőjelezik a fogalom használatát is mint „kívülről oktrojált kifejezést”, melyet szerintük „egyesek politikai fegyverként használnak”. Pogátsa világosan foglalja össze a megnevezés és a jelenség közti kapcsolatot: „Ha egy ideológia nem megnevezhető, akkor könnyebb azt ideológiailag semlegesnek, technokratának, szakmainak beállítani, miközben valójában ugyanúgy ideológiai premisszákra épül, mint bármely más versenytárs ideológia. Ameddig sikerült a neoliberalizmus fogalmát a politikai elemzés ezoterikus zugaiba szorítani, addig nem is lehetett a kapitalizmus 1974 utáni korszakát ezen fogalom rendszerszerű értelmezést adó, logikailag koherenciát teremtő vezérfonalára felfűzve értelmezni.” Pogátsa, *Magyarország*, 101–102.

13. Jameson, *A posztmodern*, 281.

14. David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge, Oxford, 1992, 102.

15. Jameson, *A posztmodern*, 35.

16. Harvey, *The Condition*, 53.

17. Ld. *Uo.*, 52.

18. Jameson, *A posztmodern*, 210.

19. *Uo.*, 211.

20. Jean-François Lyotard, *A posztmodern állapot*, ford. Bujalos István, Orosz László = *A posztmodern állapot*, szerk. Bujalos István, Századvég, Bp., 1993, 7–8.

21. *Uo.* 8.

22. Ld. *Uo.*, 89. Illetve: Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Bp., 1992, 30–31.

23. Lyotard, *A posztmodern*, 27.

24. *Uo.* 37.

25. Ld. *Uo.* 38–40.

26. Lyotard, *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*, ford. Bujalos István, Orosz László = *A posztmodern*, 149.

27. Jameson, *A posztmodern*, 61.

28. Ld. Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism*, Routledge, London, New York, 2003, 23.

29. Ld. *Uo.* 61–62.

30. Ld. Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, SAGE Publications, London, 2007, 69.

31. Ld. Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela, *Autopoiesis. Az élő szerveződése*, ford. Lénárt Tamás = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor, Kelemen Pál, Molnár Gábor Tamás, Ráció, Bp., 2005, 245.

32. Wolfgang Welsch, *Esztétikai gondolkodás*, ford. Weiss János, L'Harmattan, Bp., 2011, 9.

33. *Uo.* 47.

34. Magyarul: Terry Eagleton, *A fenomenológiától pszichoanalízisig*, ford. Szili József, Bp., Helikon, 2000, 120. Az ideológia eagletoni elemzéséhez bővebben ld. még Eagleton, *Ideology. An Introduction*, London, New York, Verso, 1991.

35. Erről ld. még pl. Göran Therbon, *A marxizmustól a posztmarxizmus felé?*, ford. Bózsó Péter, Bp., L'Harmattan, Eszmélet Alapítvány, 2010.

36. Eagleton, *A fenomenológiától*, 125.

37. Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Bp., 2000, 340. Jelen téma kapcsán igen izgalmas lehet az immáron angolul is olvasható kötet, amely Foucault és a neoliberalizmus kapcsolatát vizsgálja: *Foucault and Neoliberalism*, ed. Daniel Zamora, Michael C. Behrent, Polity Press, Cambridge, 2016.

38. Eagleton, *A fenomenológiától*, 130.

39. Ld. például Alex Callinicos, *Against Postmodernism. A Marxist Critique*, Polity Press, Cambridge, 1990, 166–170. Illetve Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1993.

40. Erre jelentenek példát napjainkban azok az identitáspolitikai mozgalmak, melyek lényegében teljesen lemondtak mindenfajta rendszerszintű változtatás igényéről, és akár még sikerként is élék meg, ha a jelszavaikat nagyvállalatok tűzik zászlaikra.

41. Ld. George Levine, *Risking the Moment. Anarchy and Possibility in Pynchon's Fiction* = *Thomas Pynchon*, ed. Harold Bloom, Chelsea House Publisher, Philadelphia, 2003, 57.

42. Ld. *Uo.*, 61. Ahogy Levine fogalmaz, Pynchon regényeiben „az anarchia esztétikai és politikai programmá válik.” *Uo.*, 73.

43. Ld. Maureen Quilligan, *Twentieth-Century American Allegory* = *Thomas Pynchon*, 102.

44. Ennek egyik szimbolikus eseménye volt, amikor a Kongresszus 1999-ben elfogadta az ún. Gramm–Leach–Bliley-törvényt, amely részben hatályon kívül helyezte a nagy gazdasági világválság után, 1933-ban bevezetett Glass–Steagall-törvényt. Ezzel a bankok számára lehetővé vált, hogy más pénzügyi tevékenységgel bíró vállalatokat birtokoljanak. Sokak szemében ez a törvény kulcsfontosságú volt a 2008-as válsághoz vezető úton, részben azért, mert tovább növelte a bankok méretét, és fokozta az értékpapírosítással járó kockázatokat. A Gramm–Leach–Bliley közvetlen előzménye – és lényegében meghozatalának oka – az volt, hogy egy évvel korábban a Citicorp összeolvadt a Travelers Group-pal, ez az üzlet azonban a Glass–Steagallba ütközött. Erről ld. magyarul bővebben Biedermann Zsuzsánna, *Az amerikai pénzügyi szabályozás története*, MTA Világgazdasági Kutatóintézet Műhelytanulmányok, Bp., 2011/92.

45. Thomas Pynchon, *Kísérleti fázis*, ford. Gy. Horváth László, Magvető, Bp., 2015, 19. A főszövegben a továbbiakban megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. Az idézetben szereplő Bill Gross a Pacific Investment Management Company (PIMCO) alapítója és egykori vezetője, a mai napig igen fontos befektetési szakembernek számít a globális kötvénypiacon.

46. London Inter-Bank Offer Rate (a londoni bankok egymásnak felajánlott bankközi hitelkamatainak speciális átlagolása).

47. „Ahogy a bolygó melegszik, és egyre fontosabbá válnak a harmadik világbeli piacok, az északi sarki főhadiszállás kénytelen kiszervezni a leszállítást a helyi alvállalkozóknak.” (399.)

48. Ld. L. Varga Péter, *A gyanúsított előállítása*, Szépirodalmi Figyelő, 2016/2, 84.

49. „Az olajfüggőség összeér az ország másik rossz szokásával, a hulladék kezelésére való képtelenséggel. [...] Elhanyagolt erecskék, furcsán foszforeszkáló szemétkanyonfalak, metán, halál és a romlás bűze, kiejthetetlen elnevezésű vegyszerek, akár az Isten nevei, a szeméttelap halmai nagyobbak, mint Maxine képzelte volna, itt-ott a hetvenméteres magasságot is felülmúlják Sid szerint, ami több, mint egy tipikus Yupper West Side-i bérházé.” (168.) Ld. még Paul Coates: *Unfinished Business: Thomas Pynchon and the Quest for Revolution*, *New Left Review*, 1986/160 (november-december), 127.

50. Ehhez ld.: Martin Paul Eve, *Pynchon and Philosophy. Wittgenstein, Foucault and Adorno*, Palgrave Macmillan, New York, 2014, 108.

51. A szöveg elidegenítő eszközeinek működéséről általában ld. még Sipos Balázs, *A Pynchon-szöft-
ver esete az episztemofiliával (Thomas Pynchon: Kísérleti fázis)*, *Jelenkor*, 2016/7–8, különösen: 811.

52. A regénynek ezt az aspektusát részletesen elemzi Nathaniel Rich, *The Thomas Pynchon Novel for the Edward Snowden Era*, *The Atlantic*, 2013. október.

53. A Pynchon posztmodernitását taglaló frissebb szakirodalmakról ld. például Justin St. Clair, *Re-reading Thomas Pynchon. Postmodernism and the Political Real*, *Los Angeles Review of Books*, 2015. március 4.



CZIRJÁK PÁL

Párhuzamosok, ha találkoznak

A MAGYAR FILM REPREZENTÁCIÓJA A MOZGÓ VILÁG KORAI ÉVFOLYAMAIBAN

1.

Az alábbi elemzés egy nagyobb ívű kutatás részeként született, amelyben a Kádár-korszak magyar filmművészetének kanonizációs folyamatait vizsgáltam az egykorú sajtómegjelenések tükrében. A munka során egyfelől három hatvanas évekbeli Jancsó-mű vitájával foglalkoztam,¹ másfelől néhány nem filmművészeti profilú folyóirat filmes tárgyú publikációit tekintetem át. A *Mozgó Világ* vonatkozó anyagainak szentelt szakasz ez utóbbi egység egy fejezetét alkotta – a *Valóság* és az *Új Forrás* társaságában.

Ha a hazai filmgyártás termékeinek reprezentációját a folyóiratok tekintetében szeretnénk vizsgálni, evidensnek tűnik, hogy a filmes szaklapokat – mindenekelőtt az 1958-ban induló *Filmvilágot*, valamint az 1965-től megjelenő *Filmkultúrát*² – tekintjük át. Ez az út azonban csak akkor célravezető, ha valamilyen konkrét tárgyra szűkítjük le a kutatást (ha vagy egyes alkotások, vagy egy rendezői életmű, esetleg filmek más módon meghatározott halmazának kritikai fogadtatását kívánjuk értékelni), mert különben a kép, amelyet kapunk, áttekinthetetlenül szerteágazó lesz. Amennyiben viszont arra vagyunk kíváncsiak, mely filmek, mely alkotók, mely vonulatok játszottak döntő szerepet az adott időszak film körül kibontakozó kritikai diskurzusában, érdemes olyan nem kimondottan filmes, hanem átfogóbb művészeti, társadalomtudományi tematikájú folyóiratokat áttekintenünk, amelyek rendszeresen helyet adtak filmművészeti tárgyú írásoknak is. Az ezekben megjelenő anyagok ugyanis mintegy szűrésben – kontrollcsoportként – adják ki a kritikai párbeszéd azon elemeit, amelyek valóban a legmeghatározóbb pozíciókat foglalták el. Azokat tehát, amelyek olyan lényeginek bizonyultak, hogy már a szakmai folyóiratok berkein kívül is éreztették hatásukat. Hiszen bár egy mű fogadtatásának és betagozódásának leggyakrabban az adott ágazati kritika adja meg az alaphangját, ám mindjárt ezután azok az orgánusok következnek, melyek egy szélesebb kritikai nyilvánosság részeként értelmezik, értékelik az alkotásokat.

2.

A *Mozgó Világ* története már 1989-ig is legalább négy szakaszra osztható. 1971-ben antológiaként indult – „Fiatal írók és művészek szemléje” alcímmel, a KISZ Központi Bizottságának védnöksége alatt. Az időszaki kiadvány első „füzete” 1971 ja-

Czirják Pál, Dunai Tamás és Nagy Kristóf itt olvasható tanulmánya eredetileg előadásként hangzott el a *NEZŐ-PONTOSÍTÁS. Szöveg és kép viszonyának újszerűsége a régi Mozgó Világ folyóiratban (1975-1983)* című konferencián. 2017. január 12., Ferenczy Múzeum, Szentendre.

nuárjában jelent meg, majd még ebben az évben további két számot adtak ki. Az 1972-től feltüntetett jelzés szerint a példányszám 5000 volt.³ A rendszertelenül megjelenő, főként novella- és versközlésekből, valamint rövidebb ismertetésekből összeálló antológiákból végül 1974-ig hat látott napvilágot. A *Mozgó* ekkor még időről időre változó szerkesztési koncepciót mutat, nyilván nem függetlenül a főszerkesztőcseréktől. Az egyes összeállítások folytonosságát inkább a mindenkori válogatás sokszínűséget célzó igényessége jelenti. Antológiakorszakában a kiadvány a pályára újonnan érkező írók, költők gyűjtőhelyeként fogalmazta meg önmagát, így mindenekelőtt mint irodalmi műhely válhatott meghatározóvá.⁴ És mint ilyen, lapjain olyan alkotók számára is megszólalási lehetőséget teremthetett, mint Hajnóczy Péter, Nádas Péter vagy Petri György.

Ezt részben éppen az a program tette lehetővé, amely már az első számban kirajzolódott, amikor bevezetőjében Darvas József így ír: „A *Mozgó Világ* a fiatal írók és művészek időszakos kiadványa. [...] A pályakezdő íróknak a legutóbbi időben tapasztalható dinamikus rajzását értékelve, a KISZ Központi Bizottsága és a Magyar Írók Szövetsége szükségesnek látta egy összefogó munkaközösség létrehozását s egyben, ezzel a kiadvánnyal megteremtette a fiatal írók és művészek sajátarcú publikációs lehetőségét” – majd ugyanakkor leszögezi: „A *Mozgó Világ* nem egyik vagy másik csoport, irodalmi irányzat fóruma. Helyes a szerkesztők törekvése, hogy – ahogyan irodalmi életünk egészében helye van minden konstruktív irányzatnak – itt is tág teret nyit a különböző írói felfogásoknak.”⁵ Két mozzanatra figyelhetünk itt fel. Egyfelől a *Mozgó Világ* egyfajta műhely-jellegére, amely az elképzelések szerint hasonló módon tömöríthetné a fiatal alkotókat, ahogyan a film területén a Balázs Béla Stúdió tette – kvázi nemzedéki alapon, de szintén a legkülönfélébb törekvéseket összefogva. (Ami persze az új vonulatok támogatását és ellenőrzését/ellenőrizhetőségét jelentette egyszerre.) Másfelől viszont kiolvashatjuk valamiféle nyitottság meghirdetését, amely elv itt a „helye van minden konstruktív irányzatnak”-megfogalmazásban fejeződik ki, és amely – még ha a „konstruktivitás” fogalmát aktuálisan mindig tetszőleges hatállyal lehetett is értelmezni – végső soron mégiscsak lehetővé tette a válogatás, a kiválasztás (és így tulajdonképpen a kanonizáció) folyamatainak önállóbb, szabadabb érvényesülését.

Folyóiratként a *Mozgó Világ* – immár hétézres példányszámmal⁶ – 1975 decemberében mutatkozhatott be. Előbb kéthavonta, majd 1980-tól havonta jelentkezett. A lap főszerkesztője az első években Veress Miklós volt. Az irodalom mellett jelentősebb szerephez jutott a képzőművészet, a zene, a filmművészet, idővel a társadalmi jelenségeket kritika alá vonó elemzés és a szociográfia; másfelől a korábbi antológiaformában versek, elbeszélések kísérőjeként felbukkanó rövidebb méltatásokat, ismertetéseket felváltották az elmélyültebb tanulmányok, esszék. A *Mozgó Világ* e második korszakának végpontját a KISZ-ről való leválás jelöli ki, amely egyúttal főszerkesztőcserét is jelentett: Veress Miklós helyét 1981 tavaszán Kulin Ferenc vette át. E változás azonban kevésbé értékelhető valódi korszakváltásként, mivel a szerkesztőség körüli huzavona inkább egy folyamat köztes állomása volt, amely majd csak jó két év múlva, 1983 legvégén, Kulin Ferenc leváltásával és a teljes szerkesztőség távozásával éri el igazi fordulópontját. (Ha tehát itt mégis megkülönböztetünk két korszakot – 1975 és 1981, illetve 1981 és 1983 között –, azt

leginkább formai okokból tesszük.) A Kulin Ferenc vezette lap – miközben 1983-ra példányszáma is megkétszereződött – voltaképpen korábban indult tendenciák erősödését hozta, folytatva azt a pluralizmust, amely már a hetvenes években is jellemezte a *Mozgó Világot*. És végső soron ez a meglehetősen ideológiai, politikai „szabadosság” vezethetett aztán el az 1983 novemberére, decemberére a főszerkesztő menesztésében és a szerkesztőség leköszönésében kulminálódó válsághoz.⁷

Az 1983. decemberi számot szerkesztőként jegyző (egyébként a Lapkiadó Vállalat vezetőjeként beugró) Siklósi Norbert után P. Szűcs Julianna vette át a folyóiratot, akire hálátlan feladat várt. Szinte légtüres térben kellett újjászerveznie az orgánusnumot, amit már csak a szerzőgárda szinte teljes lecserélődéséből is érzékelhetünk. Az újonnan megbízott szerkesztőség kettős szorításban találta magát, amennyiben egyszerre kellett megfelelnie a megálljt parancsoló kultúrpolitikának és a korábbi progresszivitást számon kérő olvasóknak. Ezt a folyóirat idővel egy kissé paradox mérsékelt-kritikai attitűd kialakításával igyekezett áthidalni – több-kevesebb sikerrel. A régi *Mozgó* körül szinte kitapinthatóan kialakult szellemi-alkotói kört nem sikerült visszaszereznie, részben viszont kialakított helyette egy újat, illetve a tendenciákra más módon válaszolt. Az irodalmi anyagait tekintve valamelyest marginalizálódni látszó lapban fokozatosan a tágabb értelemben vett kultúraelemzés és társadalomkritika nyert teret, ami leginkább a rendszerváltozás idejére erőteljesen eluralkodó politikumban, illetve a társadalmi és gazdaságpolitikai irányultságban érhető tetten.

3.

A folyóirat működésének általánosabb áttekintése fényében filmművészeti anyaga is pontosabban értékelhetjük. A kezdetben a KISZ kiadványaként működő lapot szerkesztői a fiatalok, a pályakezdő alkotók fórumaként építették föl. Így a *Mozgó Világ* – profiljának megfelelően – a kezdetektől kiemelt figyelemmel kísérte az induló művészeket tömörítő műhelyeket, alkotói közösségeket is. Habár eredeti feladatuk szerint elsősorban irodalmi közlések számára létesült, már indulásának évében helyet kapnak a társművészetek – éppen a fiatal művészek számára fenntartott stúdiók bemutatásával. És talán jelzésértékű, hogy ezek között mindjárt a második számban a Balázs Béla Stúdió is szerepel⁸ – e megjelenés egyúttal a folyóirat filmes tárgyú publikációinak nyitódarabja.

A még antológiaként megjelenő összeállításokban a fenti bemutatáson és egy elemzésben felbukkanó hosszabb utaláson⁹ túl nemigen találunk filmes vonatkozású anyagot, folyóiratszakszába érve azonban a *Mozgó* már rendszeresen közöl ilyeneket. A megjelenő filmkritikák, filmelemzések esetében természetesen meghatározó jegy a fiatalság problémája, amely vagy a tárgyalt filmek tematikájában jut érvényre, vagy az alkotók nemzedéki meghatározottságában. Például az 1976-os évfolyamból tallózva: Hegyi Gyula elemzése tárgyául olyan filmeket választ, amelyek megfogalmazása szerint „a fiatalság és a társadalom viszonyát” ábrázolják (egyúttal ez lesz a tanulmány központi szempontja is);¹⁰ Bárdos Judit pedig a hetvenes évekre beérkező (az akkori fiatalokat jelentő) rendezőgeneráció egyik képviselőjét, Maár Gyulát választja (egyébként a filmek értelmezésekor itt sem mellé-

kes a fiatalság mint társadalmi-korosztályi helyzet aspektusa).¹¹ (És talán nem elhanyagolható, hogy maguk a szerzők is húszas éveikben járnak az írások megjelenésekor.) Több filmtanulmány esetében nagyon is természetes módon találkozunk össze a generációs hovatartozás és a vizsgált ifjúsági tematika vetülete. Ennek jellegzetes példáját adja az az összeállítás, amely az „elsőfilmes” Jeles András *A kis Valentino* című alkotásával foglalkozik, és ennek részeként mindenekelőtt Orosz István írása, amely egy ifjúsági szubkultúra manifesztációjaként, reprezentációjaként értelmezi a filmet.¹² A *Mozgó Világ* által 1978-ban indított (költőket, írókat, kritikusokat, művészeket megszólaltató) körkérdéssorozat szintén a fiatal alkotókat célozta meg, ezt a filmrendezőknek szentelt anyag is jellemzően érvényesíti.¹³

Mindezek mellett külön hangsúlyt kap a fiatal filmeseket összefogó Balázs Béla Stúdió tevékenysége. Találunk átfogó írást is,¹⁴ de meghatározóbb a Stúdió egyes alkotásaival vagy alkotóival foglalkozó kritikák, elemzések, bemutatások vonulata. Szekfü András Lányi *Segesvárnját* és Bódy *Amerikai anizsát* értékeli,¹⁵ Szilágyi Ákos Fábry Péter *Térmetszéséről*,¹⁶ Báron György Jeles *Montázsáról* ír,¹⁷ Tóth Jánosról Dániel Ferenc rajzol portrét,¹⁸ és végül a folyóiratban elszórtan megjelenő filmtervek, vázlatok között is találkozhatunk BBS-munkával.¹⁹ Sajátos mellékszálát képez az a publikációs széria, amely fiatal filmesek filmkészítés mellett keletkező egyéb alkotásainak ad helyet. Több-kevesebb rendszerességgel jelentkezhettek verssel Matkócsik András és Can Togay,²⁰ fotómontázzsal, fotóval Tóth János, Medvigy Gábor, Lugossy István,²¹ de talán ide sorolható az a közléssorozat is, amely egy – többek között Kardos Sándor által gyűjtött – amatőr fényképekből összeálló archívum darabjainak biztosít időről időre megjelenést az 1982-es évfolyam számaiban.²²

A folyóirat életében 1984-re bekövetkezett változások a filmes anyagok összetételét, jellegét is érintették. Bár a szerkesztőségváltás kezdetben mennyiségi csökkenést nem eredményez (sőt talán némi növekedés is kimutatható), az 1983 után megjelenő filmpublikációk jelentősen megváltozott képet nyújtanak. Az 1984-es esztendő – a megelőző évhez képest tapasztalható kisebb számbeli bővülés ellenére – érzékelhető hangsúlyeltolódást hoz. A kritikai írások háttérbe szorulnak, felerősödik a filmszövegek, forgatókönyvek, dialóglisták vonulata. Ilyenkor azonban a szöveggözlések legtöbbször nem saját jogon (és főleg nem alkotói okán) jelennek meg: a filmek, filmrészletek nem filmváltak, hanem mindenekelőtt témájuk miatt kapnak helyet – a folyóirat adott politikai, gazdaságpolitikai, kultúrtörténeti diskurzusának részeként. Így jelenik meg részlet Fehér György vagy Vitézy László egy-egy dokumentumfilmjéből, vagy később egy Kovács András-filmből.²³ Jelentősebb kivételt Gárdos Péter egy filmnovellája képez, továbbá az az összeállítás, amelyet Moldován Domokos *Herélték* című forgatókönyvének szenteltek.²⁴ A magyar filmre irányuló kritikai reflexiók említett háttérbe szorulását tapasztalhatjuk például abból, hogy eltűnik a vélemények korábban jellemző pluralizmusa – és főleg az évtized közepére jóformán egyetlen szerző bírálati képviselik ezt a területet. A *Magyar Nemzet* kritikusa, Vértessy Péter (akit 1990-es kiséletrajza már a *Playboy* munkatársaként említ) 1985-től kezdve évről évre értékeli a megelőző esztendő hazai filmtermését,²⁵ ám az írások viszonylagos átfogó igényén túl nem igazán jelennek meg további nézőpontok.

A kronologikus áttekintés után érdemes külön számba vennünk az egyes alkotók, alkotói körök reprezentációját a korábban kijelölt korszakokat alapul vevő lebon-tásban. Antológiként és folyóiratszakaszának első éveiben a *Mozgó Világ*ban egy-értelmű a fiatal, illetve pályakezdő filmesekre irányuló megkülönböztetett figyelem. Átfogóbb munkák részeként – vagy később akár önállóan – több elsőfilmes rendező kap hosszabb-rövidebb kritikát, elemzést. 1976-ban Csányi Miklós a *Ke-nyér és cigarettával*, Lugossy László az *Azonosítással*, Dárday István a *Jutalom-utazással*, Lányi András a *Segesvárral*, Bódy Gábor az *Amerikai anzix-szal* szerepel. E két legutóbbi alkotásnak 1977-ben külön írást is szentel a lap a már említett Szekfü-cikk révén. Mellettük természetesen a közép- és népművészek filmesei szintén megjelennek, feltűnik Sára Sándor, Elek Judit, Mészáros Márta, Kézdi-Kovács Zsolt, de még Bacsó Péter is, önálló elemzést kap Szabó István, interjú készül Sándor Pállal,²⁶ ám főleg az évtized végére mindinkább az a nemzedéki csoport válik meghatározóvá, amelyet az 1979-es körkérdés is jellemzően demonstrál. Az ebben megszólaltatottak többségével később is találkozunk.

Jeles András előbb Fábri Péter elemzésében szerepel a *Valentinóval* (Lányi András és Tarr Béla társaságában),²⁷ majd ez a film 1980 elején megkapja azt a három írásból összeállított külön blokkot, amelyet fentebb említettünk; a már szintén érintett *Montázs*-elemzésen túl pedig találkozunk a rendező nevével egy kerekasztal-beszélgetés résztvevőjeként is.²⁸ Hasonlóan élénk kritikai érdeklődést vált ki *Psyché* című filmjével Bódy Gábor,²⁹ Martinovics-filmjével Elek Judit,³⁰ a dokumentaristák közül Dárday István, Vitézy László, valamint a Gulyás testvérek egy-egy munkája kerül egy kisebb vita középpontjába.³¹ Hosszabb pályaelemzést olvashatunk Gazdag Gyuláról, akinek egyik filmje később még külön méltatást kap.³² Ön-állóan foglalkozik írás Schiffer Pál *A pártfogolt* című filmjével vagy András Ferenc *Dögkeselyűjével*.³³ Az az esszé, amely Koltay Gábor alkotását, *A koncertet* tárgyalja, a folyóirat ifjúsági kultúráról szóló diskurzusába illeszkedik; a Jeles közvetlen nemzedéktársának tekinthető Gothár Péter indulását figyelemmel kíséző kritikák pedig ugyancsak a pályakezdő alkotók reprezentációját erősítik.³⁴ Ilyen szempontból sa-játos helyet foglal el Sándor Pál, aki ugyan egy idősebb generációt képvisel, ám a neki szentelt írások tanúsága szerint a folyóirat fiatal szerzői számára alkotásai egy-fajta igazodási pontot jelentenek.³⁵ Az egyes alkotók publicitását vizsgálva körülír-hatjuk azokat a jellemző vonulatokat, amelyek a *Mozgó Világ* kritikai nyilvános-ságában kirajzolódnak. Eszerint két nagyobb csoport, a hetvenes évekre beérkező dokumentarizmus és a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára teret nyerő új narrati-vítás képviselői jelentik a folyóirat filmtárgyú elemzéseinek bázisát.

Az idáig leírtak azonban csak az 1976-tól 1983-ig tartó időszakra érvényesek, a szerkesztőségcsere után ugyanis a hivatkozott alkotók köre is változik. Részben még a BBS, illetve a kísérleti filmzés korábban megfigyelhető elevenebb jelenlé-tét látszik folytatni 1984-ben Moldován Domokos *Heréltek* című filmtervének és az ehhez kapcsolódó két anyagnak a közlése, ám a folyóirat kapcsolata a Stúdió von-záskörébe tartozó alkotókkal a továbbiakban úgyszólván megszűnik. A *Mozgó Vi-lág* már vázolt eltolódása a társadalomkritika irányába a filmes írások fokozatos

háttérbe szorulását eredményezte. A csökkenő, majd az évtized végére stagnáló kínálatból Vértessy Péter visszatérő éwertékelései mellett talán csak két-három cím emelhető ki: Palotai János tanulmánya a nyolcvanas évek dokumentumfilmjeiről, egy Jancsó Miklóssal készített beszélgetés, egy elemzés Magyar Dezső *Agitátorok*-járól.³⁶ És a szövegek sora mindemellett az esetlegesség érzését kelti. 1988-ra már inkább csak a politikum marad a filmes vonatkozású írásokból is: jellemző módon vagy társadalmi kérdésben foglal állást egy rendező, vagy éppen a politika médiareprezentációja a témája egy tanulmánynak. Előbbire lehet példa Simó Sándor egy körkérdéshez fűzött hozzászólása, utóbbira a *Hét* című televíziós hírműsor elemzése.³⁷

5.

A hazai filmművészet reprezentációja szempontjából mennyiségileg is, minőségileg is a folyóirat 1983-ig megjelent évfolyamai adják ki a legorganikusabb módon építkező és legintenzívebb periódust. Kivételes pillanat, ritka szerencsés találkozás, amikor egy alkotói és egy kritikus generáció egyidejűleg, egymást erősítve léphet fel, megtalálva a termékeny vita megfelelő fórumát. A *Mozgó Világ* folyóiratszakaszának első éve a filmrendezők és kritikusaik számára éppen ezt jelentették. 1976 és 1983 között ugyanis a lap hasábjain olyan értelmezői közösség alakulhatott ki a magyar filmművészet körül, amelynek szereplői egymással párbeszédet folytatva megteremtették az időszak progresszív jelenségeire érzékenyen reagáló, korszerű kritika műhelyét.

JEGYZETEK

1. A Jancsó-filmek vitáiról szóló elemzésemet ld.: „*Fellazult tételek*”. *Jancsó-filmek vitái a hatvanas években*, Metropolis, 2009/3., 58–72.

2. A Filmtudományi Intézet alacsony példányszámú, „belső” szakmai fórumaként a *Filmkultúra* már 1960-tól létezik, ugyanakkor 1965-től számíthatjuk azt a szakaszát, amikor – már Bíró Yvette szerkesztésében, a korábbi 300–500 rota-sokszorosítású példánnyal szemben ezres nagyságrendben megjelenve – egy szélesebb filmértő közönséget megcélzó, kéthavonta jelentkező, „nyilvános” szakfolyóirattá válik. A *Filmkultúra* történetével kapcsolatban ld. Kőhádi Zsolt, *A Filmkultúra útja = Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1957–1982*, szerk. Szabó György Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1982, 136–152, valamint Bíró Yvette, *Ob, azok a szép napok! = Filmkultúra 1965–1973*, Századvég, Budapest, 1991, 9–18.; vagy újraközölve = Bíró Yvette, *A rendtelenség rendje. Film/kép/esemény. Válogatott tanulmányok*, Filum, Budapest, 1997, 26–40.

3. Ld. például: *Mozgó Világ*, Negyedik füzet, 1972, 1., *Mozgó Világ*, Ötödik füzet, 1972, 1.

4. Az első négy füzet impresszumában az antológia megjelentetőjeként a KISZ mellett a Fialat Írók Munkaközössége is szerepelt.

5. Darvas József, *Bevezető sorok*, *Mozgó Világ*, Első füzet, 1971, 3–4.; az idézett mondatok helye: 3.

6. Vö. *Szerkesztőségi szoba*, *Mozgó Világ*, 1976/1., 109. A későbbi példányszámokról ld. Lázár István, *Mi mozog? Töprengés és interjúk a Mozgó Világról és a Mozgó Világ ügyéről*, *Mozgó Világ*, 1983/12., 29–41. [Példányszámra vonatkozó adatok: 31.]

7. A szerkesztőségcsere eseménytörténetével részletesen foglalkozik Németh György monográfiája. Németh György, *A Mozgó Világ története 1971–1983*, Palatinus, Budapest, 2002.

8. Módos Péter, *A bizalom stúdiója (a Balázs Béla Filmstúdió filmjeiről)*, *Mozgó Világ*, Második füzet, 1971, 126–128.

9. Horváth Lajos, *A trónon sült kenyér. Dózsa irodalmi utóéletéről*, *Mozgó Világ*, Negyedik füzet, 1972, 56–63. (Említés Kósa Ferenc – Csoóri Sándor *Ítélet* című filmnovellájáról és filmjéről: 63.)

10. Hegyi Gyula, *Kik utaznak a villamoson?* Mozgó Világ, 1976/2., 96–98. (Az idézett megfogalmazást ld. 96.)
11. Bárdos Judit, *Feleslegessé váló emberek*, Mozgó Világ, 1976/4., 17–19.
12. Orosz István, *A kis Valentino és a környezet. Súlycsoportelemzés*, Mozgó Világ, 1980/3., 89–94. Az említett összeállítás további írásai: Petri György, *Mért nem danoltok? Mért nem danoltok? Mért nem danoltok?* Mozgó Világ, 1980/3., 94–95. és Fodor Géza, *A naturalizmus dicsérete*, Mozgó Világ, 1980/3., 96–98.
13. *Filmrendezők felelnek. Válaszol: András Ferenc, Bódy Gábor, Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Jeles András, Lányi András, Schiffer Pál és Szomjas György*, Mozgó Világ, 1979/3., 3–14.
14. Hámori András, *Volt egyszer egy stúdió. Forgatókönyv-kísérlet a Balázs Béla Stúdióról*, Mozgó Világ, 1979/4., 123–128.
15. Szekfű András, *Két filmről, bevezetéssel és befejezéssel. Segesvár, Amerikai anizs*, Mozgó Világ, 1977/1., 98–103.
16. Szilágyi Ákos, *Gondolatok a „Térmettség”-ről*, Mozgó Világ, 1980/1., 88–93.
17. Báron György, *Ráközelítés. Jeles András Montázsáról*, Mozgó Világ, 1981/3–4., 174–176.
18. Dániel Ferenc, *„S a benső Formáért kezem lendült...” Műhelytanulmány Tóth Jánosról*, I. rész: Mozgó Világ, 1980/5., 44–52; II. rész: Mozgó Világ, 1980/6., 94–104.
19. Szirtes András, *Hajnal*, Mozgó Világ, 1980/9., 71–75.
20. Matkócsik András verseit ld. Mozgó Világ, 1978/2., 31; Mozgó Világ, 1980/9., 90; Mozgó Világ, 1981/3–4., 31; Mozgó Világ, 1982/11., 98–99. Can Togay verseit ld. Mozgó Világ, 1978/4., 68–71; Mozgó Világ, 1979/2., 82–83.
21. Tóth János, *Felvétel – A bét zeneműve; Sigt & Sound [montázsok]*, Mozgó Világ, 1978/2., 92–93. Medvigy Gábor, *Fotók*, Mozgó Világ, 1978/6., 51, 55, 59, 63; valamint Mozgó Világ, 1980/8., 74–77. Lugossy István, *Fotók*, Mozgó Világ, 1982/2., 101–105.
22. Kardos Sándor – Lugosi László – Szabó Fruzsina fényképgyűjteményéből, Mozgó Világ, 1982/5., 8–25; Mozgó Világ, 1982/6., 64–68; Mozgó Világ, 1982/7., 31–37; Mozgó Világ, 1982/8., 50–55; Mozgó Világ, 1982/10., 62–64; továbbá a gyűjtemény rövid bemutatása: Kornis Mihály, *A Horus-archívumról*, Mozgó Világ, 1982/7., 30.
23. Zelk Zoltán, *József Attiláról. Fehér György dokumentumműsorából*, Mozgó Világ, 1984/4., 119–121. Fekete János, *Reformgondolatok. Fejezet Vitézy László forgatókönyvéből*, Mozgó Világ, 1984/5., 3–9. Hármasegység. *Vallomások Lukács Györgyről. Interjúetűdők Kovács András filmjéből*, Mozgó Világ, 1986/12., 4–27.
24. Gárdos Péter – Osvát András, *Filmbamisítvány. Filmnovella*, Mozgó Világ, 1984/7., 21–40. Moldován Domokos forgatókönyvéhez: Erdély Miklós, *A Herétek filmterve elé*, Mozgó Világ, 1984/11., 35. Moldován Domokos, *Herétek. Filmforgatókönyv*, Mozgó Világ, 1984/11., 37–78. Valamint uő., *A Herétek filmterve mögé*, Mozgó Világ, 1984/11., 79–80.
25. Vértessy Péter, *Gyorsfénykép szűrőben. 1984 magyar filmtermése*, Mozgó Világ, 1985/3., 109–116. Uő., *A Nagy Rebetli éve. 1985 magyar játékfilmjeiről*, Mozgó Világ, 1986/3., 112–122; *Van idő? Avagy: „Rabbi, döglenek a libáim!” 1986 magyar filmjeiről*, Mozgó Világ, 1987/3., 78–86; *A „Big Bang” éve – avagy: Hajrá, Suka! 1987 magyar játékfilmjeiről*, Mozgó Világ, 1988/4., 100–109; *Mikor szabad Talmudot olvasni? Jegyzetek 1988 magyar filmterméséről*, Mozgó Világ, 1989/4., 99–110; *Csattanások a zsákutcában. Jegyzetek 1989 magyar filmterméséről*, Mozgó Világ, 1990/4., 113–122.
26. Az említett alkotók legtöbbje természetesen Báron György – egy éves termést értékelő – áttekintésében kapott helyet (és ilyen értelemben tehát részben egyszerű gyakorlati tényezők játszottak szerepet a kiválasztásban). Báron György, *Régi és új sablonok. Jegyzetek a pécsi játékfilmszemlééről*, Mozgó Világ, 1976/4., 19–23. A Szabó Istvánra vonatkozó cikk: Szekfű András, *Az álmodozásokról a meséig. Szabó István filmjeiről, a Budapesti mesék bemutatója alkalmából*, Mozgó Világ, 1977/2., 78–86. A Sándor Pál-beszélgetés: Ember Marianne, *Mit ír a táblára? Interjú Sándor Pállal*, Mozgó Világ, 1977/3., 89–92.
27. Fábri Péter, *Midász király rosszkedvű sarjai*, Mozgó Világ 1979/3., 15–26. A Jeles-mű mellett elemzett filmek: Tarr Bélától a *Családi tűzfészek* és Lányi Andrástól a *Tíz év múlva*.
28. Gyenes Pál, *„Kifulladás”. Beszélgetés az amatőrfilmről Jeles Andrással, Jelenczki Istvánnal, Lányi Andrással és Vadas Róberttal*, Mozgó Világ, 1980/9., 67–70.
29. Dániel Ferenc, *Vércseppek szuperközeliben*, Mozgó Világ, 1981/3–4., 10–17. Rugási Gyula, *Psyché: „Az élet és a mű”*, Mozgó Világ, 1981/11., 81–90. Nem önállóan, de egy hosszabb elemzés lényeges

pontjaként foglalkozik a filmmel Mátyás Győző tanulmánya: *A „fikció” diadala. Avagy meddig ér a dokumentarizmus takarója*, *Mozgó Világ*, 1981/5., 82–89.

30. Mészöly Miklós, *Egy per historico-patológiája*, *Mozgó Világ*, 1982/12., 15–19. Orosz István, *Szerencsés dolog-e a forradalom ördögét a hatalom falára festeni?* *Mozgó Világ*, 1982/12., 20–27. Boreczky Beatrix, *A magyar jakobinusok mozgalmáról. Vizsgálat Martinovics Ignác és társai perében*, *Mozgó Világ*, 1982/12., 27–29. Dániel Ferenc, *Per – előadásban*, *Mozgó Világ*, 1982/12., 29–34.

31. Orosz István, *A cselekvő és a szenvedő hős*, *Mozgó Világ*, 1981/3–4., 60–65. Papp Zsolt, *Szegénymentő árokásás. Megjegyzések Orosz István A cselekvő és a szenvedő hős című írásához*, *Mozgó Világ*, 1981/5., 79–81.

32. Báron György, *A paternalizmus csődje. Gazdag Gyula rendezői portréjához*, *Mozgó Világ*, 1981/2., 68–79. A filmkritika pedig: Margócsy István, *A hallgatás bölcsessége. Gazdag Gyula: A bankett*, *Mozgó Világ*, 1982/10., 106–108.

33. Schiffer Pál filmjéről: Orosz István, *Pártfogoltak vagyunk mindhalálig*, *Mozgó Világ*, 1983/3., 62–75. András Ferenc művéről: Mátyás Győző, *Törvényszerűen és törvénytelenül. András Ferenc: Dögkeselyű*, *Mozgó Világ*, 1983/6., 120–123.

34. A koncertről: Mátyás Győző, *Az elmaradt kegyelemdőfés. A beatról, Koltay Gábor filmjét nézve*, *Mozgó Világ*, 1981/12., 91–97. Gothárról: Tarján Tamás, *Egy vőle-vőle- / vőle-vőlegény. Filmszimbázmuzeika*, *Mozgó Világ*, 1980/4., 54–59; Báron György, *Az égen néma állócsillagok*, *Mozgó Világ*, 1982/9., 70–72.

35. Hámori András, *A hős – Herkulesfürdőn*, *Mozgó Világ*, 1977/3., 92–94. Kartal Zsuzsa, *Három stáció. Egy téma alakváltozatai*, *Mozgó Világ*, 1979/3., 27–30.

36. Palotai János, *Iskolapéldák. Dokumentumfilmek, filmdokumentumok a 80-as években*, *Mozgó Világ*, 1986/1., 96–118. „Ember jobban nem lehetne...” *Jancsó Miklóssal beszélget Osgyáni Csaba*, *Mozgó Világ*, 1986/9., 6–24. Farkas János László, *A forradalom angyalai*, *Mozgó Világ*, 1987/8., 56–62.

37. Simó Sándor, *Háttérben [a Merre menjünk? című körkérdés részeként]*, *Mozgó Világ*, 1988/1., 107–111. Révész Sándor, *A Hét*, *Mozgó Világ*, 1990/5., 100–109.

DUNAI TAMÁS

A Kádár-kori képregény vadhajításai

A MOZGÓ VILÁG KÉPREGÉNYEI 1975 ÉS 1983 KÖZÖTT

A képregény egyrészt állóképek narratív egymásutánosságával, másrészt a képeken ábrázolt cselekménnyel, harmadrészt szöveg segítségével mesél el egy történetet vagy fejez ki bármilyen egyéb tartalmat. A kép-szöveg integráció nem szükséges eleme a képregénynek, hiszen kettős vizuális elbeszélőrendszerének köszönhetően szöveg nélkül is létrehozhatók képregényes elbeszélések. Mindezt azért emeltem ki, mert a *Mozgó Világ* képregényeinek többsége atipikus képviselője a médiumnak, amelyben a képregény hármass elbeszélőrendszerének egyes elemei hiányoznak vagy csonkák. Ahhoz, hogy megértsük, az adott korban mennyire egyedinek számított a *Mozgó Világ* képregényeinek megközelítése, először ki kell tekintenünk a korabeli hazai képregényekre.

A képregény médiuma Magyarországon rögzös utat járt be. A rendszerváltás óta sokan használják saját történeteik elmesélésére, esetleg önkifejezésre a képregényt, ám ez a médium hazai története során viszonylag új fejlemény. 1957-től a Kádár-korban számos képregény jelent meg, de elég szűkös keretek között mozgathattak ezek tartalma, így a képregényes elbeszélések egészen más fejlődési utat jártak be, mint nyugaton.

A médianarratológiában létezik egy olyan megközelítés, amelyet úgy nevezünk, hogy a médiumok kettős születésének elmélete.¹ André Gaudreault és Philippe Marion azt állítja, hogy a médiumok születése nem pontszerű esemény. Minden médium a létrejöttékor csak egy kommunikációs technológia (kriptomédium), amelynek még nincs kiforrott formanyelve, nincsenek rá jellemző tartalmak, és nem jöttek létre sem a produkció/előállítás, sem a befogadás oldaláról a rá jellemző társadalmi gyakorlatok. Ezt követi a protomédium-szakasz: elkezdik használni, ám nem egyedi módon; az új médium más médiumokat kíséri, velük keveredik, közülük függ, azok tartalmait jeleníti meg. A médium ekkor más médiumokkal fonódik össze, az intermedialitás állapotában van. Ebben a szakaszban még keresi a saját identitását. Csak akkor történik meg a második születés, amikor rátalál a maga hangjára. Miután elkülönül más médiumoktól, megtalálja a médiumidentitását és formanyelvét, a rá jellemző tartalmakat, kialakul a saját médiaipara és a sajátos befogadási módjai, onnantól kezelhetjük önálló, autonóm médiumként. A képregény ekkor már nem írható le az intermedialitás felől, hanem multimediálisnak tekinthető (ugyanis több kommunikációs csatornát – kép és szöveg – használ az üzenetek közvetítésére).

A magyar képregény a Kádár-korban lényegében még nem önállósodott, a fejlődése a protomédium (azaz átmeneti) szakaszban járt. Ráadásul csaknem száz éve nem sikerült innen előrelépnie, ugyanis az első hazai képaláírásos képregények már a *Bolond Miskában* vagy Jókai Mór lapjában, az *Ústökösben* felbukkantak. A modern szövegbuborékos képregények csak a 19. század végén születtek meg Amerikában, és néhány kivételes esettől eltekintve nem is nagyon léteztek ilyenek itthon a Kádár-kor előtt, csak 1957-től kezdve terjedtek el. A médium fejlődése itthon a Rákosi-korszakban megállt (egy ideig nem is jelenhettek meg képregények), a Kádár-korban pedig kötött pályán mozgott. A képregény hazánkban megtűrt médium volt, és alkalmazkodnia kellett az államszocialista kultúrpolitika elvárásaihoz. Nem használhatták művészi önkifejezésre, így a szerzői képregények és az eredeti képregényes tartalmak a nyolcvanas éveket megelőzően ritkaságszámba mentek (és azok is számottevően népszerű ifjúsági képregények voltak). A képregények fősodrárt az irodalmi adaptációs képregények jelentették. Ezek biztonságosnak számítottak, hiszen csak olyan alkotásokat lehetett adaptálni, amelyek átmentek az államszocialista kultúrpolitika szűrőjén – a népművelő, illetve népművelő szerepük legitimálta a létezésüket. Ezek többnyire szöveggel agyonterhelt, leegyszerűsített verziói voltak az eredeti alkotásoknak, miközben az eredeti képregények kuriózumnak számítottak. Mindez sokáig akadályozta Magyarországon a médium emancipációját.

A képregény szoros intermedialis viszonyt ápolt a sajtóval, az irodalommal és a filmmel. A képregény a Kádár-korban egyrészt összenőtt a sajtóval, ez biztosította a megjelenést számára (bár a késő Kádár-korban már léteztek önálló kiadványok), másrészt szorosan kapcsolódott az irodalomhoz, majd később a filmhez is, mert ezek szolgáltatták hozzá az alapanyagot. A képregény ilyen körülmények között nem önállósodhatott, nem találhatta meg az önazonosságát, megrekedt a protomédium-szakaszban. Ennek a helyzetnek köszönhető, hogy ebben az időszakban hazánkban sokan tekintették/nevezték a képregényt műfajnak (sajtó- vagy irodalmi

műfajnak) – persze anélkül, hogy bármilyen műfajelméleti rendszerbe beillesztették volna. Mindent összevetve jól látszik, hogy a képregény nem működött önálló médiumként: alig-alig akadtak önálló, saját tartalmú, a formanyelve még kiforrottan (és rendkívül szövegcentrikus), nincs saját ipara és kiadványai, illetve a fogyasztása sem különült el az újságolvasástól.

Az identitáskeresésnek ebben az időszakában tehát csak elvétve jelenhettek meg szerzői (és emiatt veszélyesnek vélt) képregények. Az egyik olyan felület, ahol ez megtörtént, a *Mozgó Világ* volt. A lap számos experimentális és művész-képregénynek adott otthont 1975-től kezdve, bár közel sem jelent meg valamilyeni lapszámban képregény. A hazai fősodor erősen formalizált irodalmi adaptációs képregényeivel szemben a lapban feltűnő, a médium határait feszegető, művészi önkifejezésre használt alkotások mintha egy szabadabb országban születtek volna. Az itt megjelent képregények jelentős része nem tiszta formája a médiumnak, hanem kifejezetten innovatív: a képregény és a képzőművészet, illetve a képregény és a fotóriport közti intermedialis kísérlet. Ennek feltehetően az az oka, hogy nem a korszak ismert képregényalkotói készítették őket (Cs. Horváth Tibor író, Zórád Ernő, Sebők Imre, az 1975-ben elhunyt Korcsmáros Pál vagy Fazekas Attila rajzoló), hanem irodalmárok, képző- és fotóművészek, akik egészen egyedi módokon használták a médiumot, saját elképzelésük volt arról, hogy mi is az a képregény. Tekintsük át az 1975 és 1983 között ebben a közegben megjelent képregények jellegzetességeit.

A *Mozgó Világ*ban olvasható neoavantgárd kísérleti- és művész-képregények egy alternatív iskolát képviseltek a megmerevedett irodalmi adaptációs hagyománnyal szemben, jól láthatóan elkülönültek a *Füles*ben, a *Népszavában*, a *Magyar Ifjúságban* stb. olvasható népszerű és népművelő alkotásoktól. A kultúrpolitika maga alá gyűrte, megregulázta, erősen formalizálttá és öncenzúrára hajlamossá tette a fősodort. Ebből azonban szinte semmi sem érzékelhető a *Mozgó Világ* képregényein, amelyek szabadon feszegették a médium határait. Nem mehetünk el persze emellett, hogy a folyóirat viszonylagos szabadsága is folyamatosan csökkent egészen az 1983-as betiltásig, és a képregényes tartalmak száma is visszaesett a '80-as évekre.

A *Mozgó Világ*ban megjelent alkotások a képregény határterületei: nem tiszta formák, jelentős részük az intermedialitás felől érthető meg. Ez a típusú intermedialitás és a fősodor intermedialitása között azonban hatalmas szakadék húzódik. A fősodor esetében az intermedialitás a függés, a tartalmi önállótlanúság bizonyítéka. A *Mozgó Világ* képregényei egy egészen más paradigmát képviselnek. Ezek esetében épp a függetlenséget illusztrálja jól az intermedialitás: arról van szó, hogy az irodalmár, képző- és fotóművész alkotók egyéni látásmódjuknak köszönhetően nem a bevett, megszokott módokon használták a képregényt. Más területekről kölcsönözték a szemléletmódjukat, a megközelítésüket, az elbeszéléstechnikájukat vagy a technikai megvalósítás módját, és emiatt beszélhetünk intermedialitásról. Szabadon kísérleteztek a médium nyújtotta lehetőségekkel, így hozva létre változatos és előremutató alkotásokat.

szonyokkal találkozhatunk: a kép-szöveg integráció magas és alacsony fokára, illetve a kettő közti kiegyensúlyozott kapcsolatra egyaránt találunk példákat. Sőt, akadnak szöveg nélküli (pantomim) képregények is, amelyek megmutatják, hogy a képregény két vizuális elbeszélőrendszere (a panelek narratív egymásutániséga és a paneleken ábrázolt tartalom) önmagában is elég a képregény megalkotásához, miközben a korabeli hazai fősodorban ez a megközelítés nincs jelen. Több munkának nincs is szoros értelemben vett cselekménye. Minderre jó példa Szemethy Imre képregénye az egymás fantáziájában létező alakokkal.² Ebben a műben az első képen csak gondolatbuborékban szereplő lények a következő paneleken központi karakterek lesznek, akik új lényeket képzelnek el egy gondolatbuborékban, akik a következőn ismét újakat, és így tovább, míg vissza nem térünk a képregény első paneljén látható figurákhoz.

Az alkotók kísérletező kedve izgalmas munkákat eredményezett. Olyan, mint ha az egyes szerzők a képregény-médium határaitól filozofálnának: mit és miként lehet egy képregényben kifejezni? Mire használható a médium? Mitől képregény a képregény? Meddig képregény a képregény? Az egyes alkotások emiatt úgy hatnak, mintha az ezekre a kérdésekre adott kreatív, ám nemegyszer elvont, absztrakt válaszok lennének. A képregények kísérleti jellegéből fakad, hogy egyes művek nehezen értelmezhetőek (sőt, sokszor öncélúnak tűnnek), emiatt nem is áll szándékomban elemezni az egyes alkotásokat.

Természetesen ahogy a folyóirat, úgy ezek a darabok sem lehettek teljesen függetlenek a kor kultúrpolitikájától. Az egyik műben a hazai képregényes hagyományra való reflexió is megjelenik. Esterházy Péter utal a hazai fősodorbeli képregények azon jellemzőjére, hogy csak korlátozott irodalmi kánon alapján készülhettek. Az *Amíg a ló farka ki nem nő* című képregényt Banga Ferenc rajzolta, ebben olvasható az alábbi idézet: „E. P. szóbeli közlése alapján tudható, hogy ezt a szöveget lényegében *A Szovjetunió népeinek meséi* című kiadványból merítette ő. E szóbeli közlés egy úgynevezett baráti beszélgetésben hangzott el; E. P. még hozzáfűzte: »Teljesen amorális mese.« Valaki csengő hangon felkaccantott – a nagy füstben a hang csekélyen terjed –: »Orális.« És még abban a pillanatban felcsattant a válasz is: »Nem!«³ Mindez akár fricskaként is értelmezhető a hazai irodalmi adaptációs hagyomány, valamint a képregénnyel szembeni kultúrpolitikai elvárások félté, hiszen egy szovjet mese kétségkívül adaptálható alapanyagának számított.

Bár egyedi megközelítésű/stílusú képregényekről beszélünk, némi uniformizáltság a *Mozgó Világ*ban is megjelenik, ugyanis az itt helyet kapott művek néhány kivételtől eltekintve négyoldalasak. A terjedelmen túl azonban mind technikájukat, mind tartalmukat nézve egyediek. Technikailag három nagy csoport különíthető el: a rajzolt képregények, a fotóképregények és a kollázstechnikával készült darabok. A rajzolt képregények egy skálán helyezhetők el. A történettel rendelkező képregényektől (mint a már említett Esterházy-mű vagy a *Parthogenezia, jövel! Überfeminista képrege*)⁴ a figuratív, mégis szinte csak stílusgyakorlatként értelmezhető alkotásokig (Helényi Tibor képregénye)⁵ terjed a skála. A rajzolt képregények mellett több fotóképregény és kollázstechnikával készült alkotás is található a *Mozgó Világ*ban, amelyek a fősodorban szinte elképzelhetetlenek számítottak volna (bár Zórád Ernő kísérletezett kollázsokkal). A fotóképregények között akad

olyan, amit csak a paratextus különböztet meg egy egyszerű fotósorozattól. A képregényként való önmegnevezés (címként vagy megjegyzésként) nem része az alkotásnak, ám a képregényként való meghatározás egyfajta szerződés az alkotó és a befogadó között, hogy az adott munkát képregényként kell olvasni és értelmezni (a művek többségének címe sincs, csak a megnevezés, hogy képregényről van szó). Ilyen például Naszályi Kornélia *Emberszületés* című képregénye (1978/2, 42–45.), Haris László és Szemadám György (1978/3, 28–31.), Swierkiewicz Róbert (1979/1, 44–47.), Galántai György (1980/2, 30–33.) vagy Szabados Árpád képregénye (1981/12, 86–91.). Ezekben a fotósorozat és a képregény találkozik, és az elbeszélésmódjuk sem klasszikusan képregényes. A képekre bízzák a történetmesélést. Bár Naszályi Kornélia képregényének van szöveges része, az elkülönül a képektől.

A fotóképregények mellett jó néhány kollázsesztetikával dolgozó mű is megjelent a folyóiratban. Ilyen FeLugossy László és Wahorn András (1978/6, 68–71.), Keresztes Dóra és Orosz István (1979/3, 92–95.), Szemadám György (1980/8, 32–35.), illetve Hegedüs L. László képregénye (1982/7, 82–85.). Az első kivételével ezek is elsősorban fotókat használnak, és általában nem csak a kép, hanem a szöveg is kollázs technikával áll össze.

Mindebből jól kirajzolódik a *Mozgó Világ*ban megjelent műveket a korabeli mainstream képregényektől elválasztó éles határ. Ezek a darabok bátran nevezhetők szerzői képregénynek: eredeti tartalmakat jelenítettek meg művészi megvalósításban, magukon viselve a szerző(k) keze nyomát. A történetmesélés a legtöbb alkotásban másodlagos(nak tűnik), de ettől még nem lesznek kevésbé képregények. A képregény (a megtévesztő magyar elnevezés ellenére) nem csak történetet mesélhet, hanem bármilyen egyéb tartalom is kifejezhető a segítségével. A képregényt nem véletlenül hívják a kilencedik művészetnek – Magyarország legnagyobb képregényes honlapjának elnevezése (kilencedik.hu) is erre utal. Scott McCloud képregény-definíciója, ami az 1993-as *Understanding Comics*-ban (magyarul: *A képregény felfedezése*) is olvasható, jól adja vissza ezt: eszerint a képregény nem más, mint „egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából”.⁶ Will Eisner még egyszerűbben ragadja meg a képregény lényegét: „képsorokból álló művészet”.⁷ A *Mozgó Világ* képregényei mindkét definíció alapján határozottan képregények, még ha nem is szokványos darabok, a lap neoavantgárd irányultsága ugyanis a képregényeken is tetten érhető. Több esetben is mintha az esztétikai élmény kiváltása lenne egy-egy képregény egyedüli (vagy legalábbis elsődleges) célja. Alig néhány klasszikus értelemben vett képregényes elbeszélést találunk a *Mozgó Világ*-ban, ellenben számos olyat, amely érzés(eke)t kelt, hangulato(ka)t ad át, vagy csak szimplán elgondolkodtat. Kevés hagyományos módon működő elbeszélés akad köztük: a túlnyomó többségük újszerű, kreatív, felnőtteket megcélzó darab. Ezek a kísérleti képregények jobban demonstrálják a médiumban rejlő lehetőségeket, mint a korabeli képregények nagy része, és nagyobb önállóságot és változatoságot mutatnak, mint a fősodor. Nem mások, mint nagykorúsított művészképregények.

szakaszba, hogy autonóm, önálló médiumnak tekinthessük. Ezek a művek azonban érettségben megelőzték a kortársaikat: a fősodor merev, uniformizált adaptációs vonala mellett a *Mozgó Világ* szabálytalan képregényei intermedialitásuknak köszönhetően izgalmas, felnőtt darabok. Egy olyan irányzat előfutárai, amely itthon csak valamikor az ezredforduló után (különösen Stark Attila művészetében) nyert létjogosultságot.

JEGYZETEK

1. Maksa Gyula, *A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet = Reflexió(k) vagy mélyfúrások? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*, szerk. Havasréti József – Szijártó Zsolt, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Bp. – Pécs, 2008, 83–87.
2. Szemethy Imre, *Szemethy Imre képregénye*, *Mozgó Világ* 1977/5, 74–77.
3. Esterházy Péter – Banga Ferenc, *Amíg a ló farka ki nem nő*, *Mozgó Világ*, 1977/3, 6–9.
4. Temesi Ferenc – Panner László, *Parthogenezia jövel! Überfeminista képrege*, *Mozgó Világ*, 1978/4, 82–85.
5. Helényi Tibor, *Helényi Tibor képregénye*, *Mozgó Világ*, 1978/5, 60–63.
6. Scott McCloud, *A képregény felfedezése*, Nyitott Könyvműhely, Bp., 2007, 28.
7. Will Eisnert idézi Scott McCloud, *i. m.*, 15.

NAGY KRISTÓF

Így mindegyik emancipál?

AVANTGÁRD MŰVÉSZET ÉS POPULÁRIS KULTÚRA VISZONYA HÁY ÁGNES
UTCAFOLKLÓR-GYŰJTÉSÉBEN

Háy Ágnes *Hülye, aki elolvassa!* – *Összeállítás a városi folklórból* című gyűjtése a *Mozgó Világ* 1980. júniusi számában jelent meg. Háy nem tartozott a lap rendszeres szerzői közé: korábban csak az 1976. áprilisi számban jelent meg a *Pörgettyűrajzok* című sorozata, később pedig még az 1980. augusztusiban a *Szex*-sorozat, majd az 1983. májusiban Mosonyi Alizzal közös képregényük.¹ Így Háy Ágnesnek a *Hülye, aki elolvassa!* volt az egyetlen szöveges publikációja a *Mozgó Világ*ban. A továbbiakban ezt a megjelenést, illetve az ennek a háttérét adó gyűjtést fogom elemezni három különböző, de összekapcsolódó és egymást formáló terület, az antropológia, az avantgárd művészet és a politika viszonylatában. A tanulmányban amellet érvelek, hogy Háy munkája kölcsönösen próbálta emancipálni az avantgárd művészetet és a populáris kultúrát, és ezáltal egy új politikai attitűd megalapozásához is hozzájárult, amely 1989–1990-ben Krassó György akcióiban öltött direkt politikai formát.

Háy Ágnes utcafolklór-gyűjtése nem csak a Krassó György tevékenységére gyakorolt hatása miatt érdekes. Sőt, ez a tanulmány nem azért foglalkozik a gyűjtéssel, mert Háy munkássága a rendszerváltás előtti évtizedekre fókuszáló kutatásokból rendre kimarad, vagy mert a gyűjtés megjelenése elmondhat valamit a *Mozgó Világ* közlési gyakorlatáról is, hanem azért, mert a gyűjtésben van egy direkt provo-

katív erő és egy rejtettebb elismeréspolitikai szál is. Egyrészt a Háy által gyűjtött és közölt utcafolklór rigmusok, mint például az „A pinámon magyar címer, vért szarik a kapucíner” ma is elpirulásra készítetik az embert, különösen, hogy még rajz is tartozik hozzá. Természetesen a *Mozgó Világ*ban csak a gyűjtés konszolidáltabb darabjai jelentek meg, mint a „Reggel konyak, este konyak / ettől leszünk mozgékonyak”, a „Szereted a minyont? / (Igen) / Amit a ló kinyom!”, vagy a „Mi a szar / Mi a szar / Mi a szaracénok serege vagyunk”. Ezen túl amellet is érvelek, hogy a gyűjtésnek van egy olyan politikailag progresszív oldala, ami elsőre nem feltétlenül evidens, de kibontásra érdemes.

Háy Ágnes 1976 táján kezdett el budapesti utcafolklórt gyűjteni, először csak a saját érdeklődésére. Érdemes külön figyelmet fordítani arra, hogy Háy mit hangsúlyoz a gyűjtés motivációi között. Számára a gyűjtéshez az inspiráció az volt – és ez kiemelten fontos a politikai következmények megértéséhez is –, hogy megbizonyosodjon arról, lehet-e bízni a demokráciában. Úgy érvelt, hogy akkor jó a demokrácia, ha a nép nem hülye, és ennek a kérdésnek a megválaszolására azt a kritériumot állította fel, hogy a nép akkor nem hülye, azaz érdemes a demokráciára, ha van saját kultúrája.² Ebből a szempontból gyűjtése a társadalomtudományoknak azt az alapvető kérdését is feszegeti, hogy a domináns termelési mód, kultúra és társadalmi rend vajon mindent és mindenkit lefed és bekebelez, vagy pedig vannak terei az ellenállásnak is. Így ez az elsőre művészetinek tűnő kutatásnak határozott antropológiai vonatkozása van, amiből pedig közvetlenül következik a feltett kérdés politikai tétje. Másrésztől Háy számára a gyűjtésnek művészetelméleti jelentősége is volt, mégpedig az, hogy bebizonyítsa: az avantgárd művészet gyakorlati nem a valóságtól elszakadt praxisok, hanem sokszor rezonálnak a populáris kultúrára, a társadalom el nem ismert gyakorlataira is.

Háy Ágnes gyűjtése 1978-tól professzionálizálódott, amikor a Népművelési Intézet befogadta a kutatást, kérdőívet, módszertant és fizetett kérdezőbiztosokat szolgáltatva hozzá. Bár Háy belső használatra szánt előgyűjtését 1979-ben obszcenitása és a benne lévő politikai rigmusok miatt bezúzták, a kutatás végül megvalósult, ugyanakkor a *Mozgó Világ*ban megjelent pár oldalt kivéve nem látott napvilágot. A folyóiratbeli megjelenést felháborodás és retorziók kísérték, amelyet említ Szilágyi Sándor 1982-es *Zabolátlan szerkesztők* című cikkében,³ felbukkan Fényi Tibor *Az új ember kovácsa* című írása körül kibontakozott vitában,⁴ továbbá Szőnyi Tamás *Titkos írás* című kötetében is.⁵ Magának a gyűjtött anyagnak az antropológiai, néprajzi elemzésére nem vállalkozhatok a mostani keretek közt (már csak a mennyisége miatt sem), inkább a gyűjtés és kutatás intellektuális környezete, előfeltevései és hatásai érdekelnek. Ezen túl elsősorban a gyűjtés politikája foglalkoztat, illetve az az erőter, amit a fent említett diszciplínák, az antropológia, a művészet és a politika határán rajzolt ki.

Bár ma Háy Ágnes gyűjtése viszonylag elfeledett, ez az 1980-as évek elején nem így volt. Kornis Mihály ennek felhasználásával írta *Halleluja* című darabját, és születtek róla újságcikkek is.⁶ Két korabeli reakció külön figyelmet érdemel: egyrészt az, hogy a gyűjtés kikerült a kor művészeti, társadalomtudományi közegéből, és az 1980-as szilveszteri rádiókabaréban bemutatták egy-két darabját. Ez a megjelenés a tömegmédiában rávilágít arra a ma elképzelhetetlen helyzetre, hogy az

1980-as években az alternatív művészet a mainstream humoristák tárgyává és ihletőjévé válhatott.⁷ A gyűjtésre egy másik, különösen izgalmas reakció pedig Klaniczay Gábor 1981-es *Trágárság és civilizáció* című tanulmánya, amely Háy anyagát a hétköznapok kultúrájának antropológiája felől elemzi.⁸ Nem csak azért érdekes, mert olyan, akkor radikálisan újnak számító hivatkozási pontokat használ, mint Michel Foucault *A szexualitás története*, de azért is, mert gazdag, Margaret Mead, Alfred Radcliffe-Brown és Victor Turner nevével fémjelzett antropológiai kontextusba ágyazza Háy Ágnes gyűjtését. Mindezt egy olyan időszakban tette, amikor nemcsak ezek a szerzők, hanem még az antropológia mint tudomány sem volt bevett Magyarországon, és Háy gyűjtése is mindig néprajziként volt megnevezve.⁹ Innen nézve a budapesti utca, sokszor, de messze nem mindig trágár rigmusai és fordulatai nem elmaradottként, műveletlenként és gusztustalanként, hanem társadalmi és művészeti szempontból is releváns anyagként tűnnek fel, amely ráismerést és önreflexiót nyújthat. Klaniczaynak ez a megközelítése pedig nem önkényes olvasata volt Háy Ágnes anyagának, hanem összevágott Háy eredeti céljaival, motívációival. Sőt, Klaniczay Gábor a cikk különlenyomatából – ahogy más, a szexualitás történetével, antropológiájával foglalkozó tanulmányából is – könyvmunkát is készített, amely 19. századi erotikus jelenetekbe burkolt címlapot, és kézzel a tanulmány elé írt „Ahány ház, annyi szopás” (szájhagyomány) mottót kapott.¹⁰

Amennyiben mélyebben megvizsgáljuk Háy indíttatásait, akkor azt láthatjuk, hogy sok szempontból az volt a célja, ami a korai antropológusoknak is: mégpedig, hogy egy egyszerűbbnek tekintett, távoli kultúra és kulturális gyakorlat vizsgálatán keresztül értse meg a saját gyakorlatait. Ahogy például Émile Durkheim *A vallási élet elemi formái* című művében a törzsi totemoszlop funkcióján keresztül vezeti le azt, hogy mi a szerepe a nemzeti zászlónak a modern európai nemzetállamokban, úgy Háy Ágnes egy, a saját pozíciójából kerülőútnak tekinthető módon, az utcaköltészetén keresztül közelíti meg az avantgárd művészetet és tárja fel a kettő közti hasonlóságokat. Azonban Háy gyűjtésében elmozdulást is láthatunk a klasszikus antropológiai, megértéscentrikus megközelítés felől egy olyan pozíció felé, amelyben a megértésnél is fontosabb szerepet kap az emancipáció. Mégpedig ez kettős emancipáció volt Háy részéről, amely egyszerre igyekezett közös nevezőre hozni a művészeti világ szélére szorított, gyakran érthetetlennek bélyegzett avantgárd művészetet és az utca költészetét azáltal, hogy rámutatott arra, hogy a kettőt sokszor hasonló logikák működtetik.

Háy gyűjtése egyrészt az utcai, nagyvárosi rítusok jelentőségét hangsúlyozza, és nem bárdolatlanságként, hanem legitim kulturális kifejeződésként fogja fel azokat. Ez sem akkor, sem ma nem evidencia, mivel a rituálékat az antropológia és a néprajz általában nem a saját társadalmában, városában, hanem egy idealizált vagy lealacsonyított másikkban, a faluban vagy a törzsi társadalomban kereste. Innen nézve Háy gyűjtése és Klaniczay tanulmánya, az előbbi szinte biztos, hogy szándékolatlanul, a második talán tudatosan, az 1970-es évek olyan tudományos tendenciáiba is illeszkedik, mint a brit cultural studies, amely a szubkultúrák és ellenkultúrák rítusait, gyakorlatait egyfajta kulturális ellenállásként értelmezte, és így a populáris- és magaskultúrának elsősorban nem az esztétikai minőségét, hanem társadalmi pozícióját vizsgálta. Azt, hogy az utcafoklórnak ez az olvasata messze nem

evidens, mi sem bizonyítja jobban, mint a *Mozgó Világ*beli közlés kontextusa. Az 1980/6-os szám bevezetője a közhelyekről szól, és azt deklarálta, hogy a régi közhelyek a gyerekcsúfolók és WC-feliratok világába, illetve a posztmodern művészetbe szorultak vissza. Azonban a szöveg ketté is választja ezeket, mert amellet érvel, hogy míg az „idézőjelek” művészete valami újat tud ezekből a közhelyekből építeni, addig a WC-feliratokat és a gyerekcsúfolókat csak az egykori nagy közhelyek lecsorgásának, elsatnyulásának és nem legitim társadalmi önkifejeződésnek tekinti, csakúgy, mint ugyanebben a számban Veress Miklós tanulmánya a dilettáns költők verssorait vagy Alexa Károly írása a rákosista úttörődalokat.¹¹

Így Háy Ágnes utcafolklór-gyűjtése egy értelmiségi perspektívából elsősorban az utca költészetének és művészetének emancipációjának tűnik, azonban csak azért, mert elfogadjuk azt a premisszát, hogy a magaskultúra, beleértve az avantgárd művészetet, egy fontos, társadalmilag releváns és izgalmas gyakorlat. Azonban Háy gyűjtésének legalább egy ilyen fontos aspektusa az, hogy a művészet, az avantgárd művészet lényegére, társadalmi alapjára kérdez rá. Ez egy olyan lépés, amit az avantgárd művészet gyakran megspórol, sőt, sokszor tudatosan deklarálja is a távolságot a közízlés és önmaga között, egy olyan élcsapatnak tételezve fel magát, amelynek a követésére a tömegek még nem érettek és érdemesek. Innen nézve Háy gyűjtése, amely párhuzamot von az avantgárd művészet és az utca művészete között, nemcsak az avantgárd gyakori önpozicionálását kérdőjelezi meg, hanem azokat az azzal kritikus diskurzusokat is, amelyek az avantgárdot mint egy elefántcsonttoronyba zárt formalista irányzatot fogják fel; és e hozzáállás helyett Háy megpróbál egy közös esztétikai és politikai alapot teremteni az avantgárd és a populáris kultúra között. Háy gyűjtése legalább három ponton kötötte össze az avantgárdot a népi kultúrával. Egyrészt a provokáció révén, ami nem csak azon a szinten provokatív, hogy mit szabad megmutatni, és mit nem, hanem azon is, hogy a megmutatott dolgokat milyen stílusban lehet közölni. Ehhez hasonló az ismétlés motívuma, ami nem csak az avantgárdnak, hanem a Háy gyűjtésében felbukkanó utcafolklórnak is szerves része, csakúgy, mint a sokszor teljesen öncélú formai játékok.

Háy gyűjtése szerint az egyik közös alap az, hogy az avantgárd művészet és az utca költészete egész hasonlóan provokálja a polgári társadalom normáit, és ezáltal mindkettő annak a perifériájára szorul. Azonban ez a kirekesztés máshogy működik a két esetben: ha Courbet fest egy pinát (*A világ eredete* című képén), akkor az művészet, de megbotránkoztató, ha valaki felkarcol egy szinte ugyanolyan pinát a Nagycsarnok falára, az obszcén, de nem művészet. Háy azzal, hogy a társadalmi gyakorlatok iránt érzékeny művészként avatkozik be ebbe az oppozícióba, megkavarja az általában elvetendőnek tartott, de a művészeti mező logikáján belül elfogadható obszcenitás logikáját. Mert mi a státusza ebben a kategóriarendszerben annak, ha Háy Ágnes az utcafolklór egyik rigmusa alapján készít egy rajzot, ami kompozíciójában tükrözheti Courbet és a Nagycsarnok falán lévő karcolást is? (Maga az említett karcolás Kiss Mihály graffiti-gyűjtéséből való, melynek néhány darabja ugyancsak a *Mozgó Világ* 1980/6-os számában jelent meg). Ebből a szempontból Háy gyűjtése határozottan szembemegy a fősodorbeli ábrázolási-leírási hagyományokkal és esztétikai normákkal, miközben egyesíti az utca és az avantgárd művészetét, mégpedig azon az alapon, hogy mindkettő a hegemon (test)kultúrával

konfrontálódik. Ha összevetjük a Háyt gyűjtötte rigmust, Courbet festményét vagy a Kiss Mihály által dokumentált karcolást a fősodorbeli nőábrázolások hagyományával, melyben az európai festészet legtöbb aktképe éppen úgy tárgyiasítja a női testet, mint a *Playboy* fotói, ahogy arra az idén januárban elhunyt John Berger rámutatott, akkor rögtön érthetővé válik Háyt gyűjtésének az emancipációs ereje.¹²

Háyt munkásságában ennek a törekvésnek egyértelmű előzményei is vannak. Animációs filmjei, gyurmafilmjei és képregényei, mint pl. a *Mozgó Világ* 1980/8-as számában megjelent *Sex*-sorozat darabjai populáris, a hazai neoavantgárd nyelvezeténél jóval közérthetőbb nyelven szólalnak meg. Sőt, magának a *Sex*-sorozatnak is megvolt a társadalomtudományi vonatkozása, mivel azt Háyt elmondása szerint Józsa Péter fel is használta az egyik kultúraszociológiai kutatásában, amiben a sorozat ábráit mutatta embereknek.¹³ A populáris kultúra értékeit kutató és emancipáló megközelítés Háyt olyan későbbi munkáiban is megjelenik, mint a *Kriptában csörögnek a halottak* című dalból (a *Mozgó Világ*ban megjelent gyűjtés egy darabjából) készült képversben, a *Büntess meg! Rossz voltam!* című, londoni prostituáltak telefonfülke-hirdetéseiből készült gyűjtésben,¹⁴ vagy a *Personified Vagina in Hungarian Folklore* című előadásában, melyet 2012-ben egy londoni nőnap ünnepségen adott elő.

Miközben a szexualitás Háyt számos munkájában, mint a *Sex*-, vagy a *Frog Saga*-sorozatokban felbukkan,¹⁵ az utcaköltészeti gyűjtésnek ez csak egy, bár nem hangsúlytalan szeglete, de nem az eredője. Így különösen érdekes megfigyelni, hogy a gyűjtést körülvevő közeg mennyire az abban megjelenő szexualitás iránt érdeklődött. Ez egybevetéssel azzal, ahogy Michel Foucault vélekedik a modern szexualitásról: a társadalom nem az elrejtés által nyomja el a szexualitást, hanem folyamatos, de szabályozott beszédre bujtogat ezzel kapcsolatban, így hozva létre egyszerre ennek normalizáló diskurzusait és intézményeit, és a szabályszegést, a perverzítást is.¹⁶ Ez, a normálist és a perverz egyszerre konstruáló és szabályozó logika jelenik meg a Háyt gyűjtését körülvevő és interpretáló közegben is. A Népművelési Intézet kérdezői utasítása például azt hangsúlyozza, hogy a kutatás a hivatalos kultúra által ki nem elégített kulturális igényeket akarja feltárni, és ezáltal, még ha ez már nincs is közvetlenül leírva, becsatornázni a társadalom normális gyakorlataiba. Ugyanígy illeszkedhet a tudomány által a „helyes és helytelen” szexualitásról folytatott diskurzusokba az is, hogy Józsa Péter minden bizonnyal egy szexualitással foglalkozó kutatásban használhatta Háyt rajzait. Az, hogy a kutatásból mindenkit csak a szex érdekel, Háyt is feltűnt, aki az 1993-as, *Múltunk jövője: Szabadelvűek a népi kultúráról* című konferencián *Aszfaltköltészet* címmel tartott előadásában arra panaszkodott, hogy „úgy tűnik, hogy hivatalos és ellenzéki körökre is a szövegek obszcenitása tette a legmélyebb benyomást [...] itt és most, 1993-ban »Murális erotika« címmel kértek fel az előadásra”.¹⁷ Azaz ezek a diskurzusok a kutatásnak csak egy aspektusára, az obszcén nyelven leírt szexualitásra figyeltek, így próbálva kiterjeszteni a felügyeletet erre a szabályszegő területre, miközben a gyűjtés emancipatív, a populáris kultúra alárendeltségével szakító megközelítését figyelmen kívül hagyták.

Azt, hogy Háyt Ágnes utcafolklórja nem csak elméleti szinten volt emancipatív, jól mutatja a közlésre érkezett számos olvasói levél, melyekben sokan küldtek to-

vábbi, hasonló szövegeket, rigmusokat.¹⁸ Ez rávilágít arra, hogy Háy gyűjtése pont a folyóiratbeli publikálásával, illetve a tömegmédiában való megjelenéseivel (legyenek azok a pozitív újságcikkek vagy az ironikus kabarék), tudott hatni arra, hogy az olvasók felismerjék, hogy az utca kultúrája, a saját, hétköznapi kultúrájuk nem megvetendő. A levelek tucatjai, melyekben az olvasók jellemzően felajánlják saját gyűjtéseiket, az obszcenitáshoz való sajátos viszonyt rajzolnak ki. Az olvasói levelekben megjelenik az öröm, hogy a kultúrájukat vagy, ahogy ezt gyakran bevezetik, fiatalságuk kultúráját valaki megőrzésre érdemesnek találja, de emellett gyakran megjelenik valamilyen szégyenérzet és magyarázkodás is, melyben a levél szerzője úgy érzi, hogy meg kell indokolnia, honnan ismeri ezeket a mondásokat.

Bár Háy Ágnes teljes gyűjtése nem jelent meg, ez nem jelenti, hogy más csatornán nem jutott el a nyilvánosságba. Egyrészt 1980–1981-ben Háy három *Aszfalt népköltészeti estet* rendezett, melyeken a gyűjtés részleteit adták elő a Fiala Művészek Klubjában, a Szkénében és a SZETA-ban.¹⁹ Ezek az estek színházszerű, performatív események voltak, amiken a résztvevők és meghívottak maguk is előadhatták az összegyűjtött utcaköltészeti darabokat. Ezáltal ezeken az esteken, csakúgy, mint a *Mozgó Világ*beli közlés révén az utca költészete a magasművészet kontextusába, bár annak egy periférikus szegletébe került, még akkor is, ha voltak közegen kívüli meghívottak is, mint óvónőképzősök az FMK-ban és egy újságáros a Szkénében. Azaz, egy ironikus fordítással, a folyóiratközlés címéhez hasonlóan azt állítva, hogy „hülye, aki elolvassa”, de az utca szövegei értelmiségi kontextusba kerültek, és innentől fogva pozíciót váltva a művészeti mezőben legitim trágársággként működtek. Ezzel a gesztussal egyrészt performatív módon is megtörtént az utcaszleng emancipációja, azt azonban figyelembe kell venni, hogy ebben a helyzetben is a művészeti mező volt a domináns, az gyakorolhatta az emancipáció kegyét, és nem fordítva, és így az avantgárd egyenrangúsítása nem került előtérbe, mivel a művészeti mező tagjai számára ez nem is szorult emancipációra.

Így Háy Ágnes két különböző kultúrát próbált egymással emancipálni, melyek közül, Raymond Williams terminológiájával élve, a népit nevezhetjük maradék (residual) kultúrának, mivel ez egy korábbi társadalmi formáció olyan gyakorlata, amely a jelen domináns kultúrájának eszközeivel nem kifejezhető. Ezt a keretezést használva az avantgárdot pedig felemelkedő (emergent) kultúrának nevezhetjük, amely a társadalom új tapasztalataiból sarjad.²⁰ Az 1980-as évek magyar társadalmában a népi- és az avantgárd kultúra is alávetett pozícióban volt, de ez nem jelenti azt, hogy bármelyik esszenciálisan rendszerellenes lett volna. Williams szerint mind a két típusú kultúra inkorporálható a domináns társadalmi rend által, és innen nézve Háy munkáját épp ennek a bekebelezésnek megelőzésére tett kísérletként is olvashatjuk, olyan törekvésként, aminek az volt a célja, hogy rávilágítson a különböző, első látásra egymástól távol eső kulturális gyakorlatok hasonlóságaira, közös elnyomottságára és potenciális koalíciójára. Természetesen Háy kísérlete nem járt és talán nem is járhatott sikerrel, mivel a mindenkori domináns kultúra intenzívebben igyekszik inkorporálni a felemelkedő kultúrákat, így az avantgárd művészetet is, mint a maradékokat. Emellett, ahogy azt az *Aszfalt népköltészeti estek* esetében is láthattuk, az avantgárd, értelmiségi kultúra, legyen az bármilyen elnyomott helyzetben is éppen, inkább felfele orientálódott, és nem egyenlő félként

lépett párbeszédbe a populáris kultúrával, hanem gyakran inkább a saját elnyomott helyzetét igyekezett ebbe belevetíteni.²¹

Ahogy Háy az alárendelt kulturális gyakorlatok között próbált gyűjtésével egy, a magas- és a népi kultúra közti koalíciót létrehozni, vagy legalább rámutatni ennek a lehetőségére, úgy egész hasonló céljai voltak Krassó György 1989–1990-es budapesti utcai akcióinak, melyekben Háy Ágnes gyűjtésének a közvetlen hatását is felfedezhetjük. Krassó, aki az 1980-as években Háy élettársa volt, 1978–1979-ben több, a saját élettapasztalatából adódó börtönverssel is hozzájárult a gyűjtéshez, és kapcsolatuk is innen datálódik. Krassó politikai attitűdjei és Háy művészeti hozzáállása között kölcsönhatást is felfedezhetünk, amin belül megfigyelhetjük azt, hogy hogyan formálhatta Háy gyűjtése Krassó politikai cselekvését, az egymástól elválaszthatatlan elvek és gyakorlatok szintjén is. Ha összevetjük Háy gyűjtésének a darabjait a Krassó által alapított Magyar Október Párt (MOP) 1989–1990-es, progresszív, a létező szocializmust és a kialakuló kapitalizmust egyaránt elvető, és helyettük baloldali populizmust propagáló kampánydalaival, akkor láthatjuk a hasonlóságokat.

*A Magyar Október Párt,
boldogabb jövőt kíván,
De nem lát egyebet,
Fekete felleget,
Szebb világ nem vár miránk.
A Magyar Október Párt,
Pisztoly helyett levest ránt,
A zsíros kenyeret,
Vedd el amíg lehet,
Ki tudja mi vár reánk.*

*A Magyar Október Párt,
Az utcán politizál,
Nem kell a díszes szép vadászterem,
Az igazság az utcán terem.²²*

Ahogy Háy gyűjtésében is sokszor szerepel, hogy az adott utcaszleng, dal milyen dallamra van írva, úgy a MOP kampánydalai is sokszor közismert dallamokra íródott szövegek voltak, a fenti példa esetében például a *Popey, a tengerészére*. Azaz, Krassó György 1989–1990-ben épp az utcaszlenggyűjtés tanulságaira is építve próbálta megszólíttatni az utca emberét, nem is véletlenül kezdődött az egyik kampánydaluk azzal, hogy „a Magyar Október Párt, az utcán politizál”. Bár a Magyar Október Párt próbálkozása nem jár sikerrel, de felfedi Krassó és Háy vállalkozásainak közös nevezőjét: azt, hogy az emberek problémáit artikulálják, mégpedig lehetőleg azoknak a saját nyelvén.

Háy Ágnes gyűjtésének erejét az adja, hogy egy gyakorta felmerülő problémával, a nép és az avantgárd művészet viszonyával foglalkozik, azonban nem az elméletalkotás vagy a művészek vágyainak a népből projektálása révén, hanem egy

finomabb, antropológiai, az utca kultúráját megfigyelő módon, amelyben kulcsfontosságú az emancipáció gondolata. Az utcaköltészeti gyűjtés vagy a *Hülye, aki elolvassa* estek természetesen nem oldották meg ennek a bonyolult viszonyoknak minden részét, és az eddigiekben igyekeztem utalni is a problematikus aspektusokra. Mindazonáltal az a megközelítés, amivel a művészet és az antropológia határán Háy megpróbálta kölcsönösen emancipálni az utca és az avantgárd művészetét egymás által, egy olyan kísérlet, ami máig sem veszített aktualitásából.

JEGYZETEK

1. *Mozgó Világ Lexikon*, szerk. Beregnyei Miklós, Jámbor Pál Társaság, Paks, 2011.
2. Nagy Kristóf interjúja Háy Ágnessel, Budapest, 2017. január 3.
3. Szilágyi Sándor, *Zabolátlan szerkesztők*, Beszélő, 1982, 2. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/zabolatlan-szerkesztok>
4. Fényi Tibor, *Az új ember kovácsa*, Beszélő, 1990, 36. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-uj-ember-kovacs>; Beke Pál, Deme Pál, Fényi Tibor, *Nem az üllő és nem a kalapács*, Beszélő, 1990, 38. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/nem-az-az-ullo-es-nem-az-a-kalapacs>; Krassó György, *Tisztelt Szerkesztőség!* Beszélő, 1990, 39. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tisztelt-szerkesztoseg-10>
5. Szőnyei Tamás, *Titkos írás 2*. Noran, Budapest, 2012, 899–900, 914.
6. Ember Mária cikke a *Magyar Nemzet* 1980. július 27-i számában, vagy a *Nyúl Kálmán nem nyul-kál mán* című cikk, aminek a megjelenési helye, időpontja még nem azonosított.
7. Ehhez hasonló az is, ahogy a Fölőspéldány csoportot tette nevétség tárgyává a *Ludas Matyi* 1979-ben: „– Kivonultam a társadalomból. Életemet szentelem a csövesek felemelkedésének, mint a »Fölőspéldány« irodalmi csoport.
– *Olvastál tőlük valamit?*
– *Fölösleges.*”
8. Klaniczay Gábor, *Trágárság és civilizáció*, Korunk, 1981, 10, 755–762; újabb megjelenése: Klaniczay Gábor, *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, Noran, Budapest, 2004, 189–215.
9. Néprajz és antropológia viszonyához lásd: *Studying Peoples in the Peoples Democracies. Socialist Era Anthropology in East-Central Europe*, szerk. Chris Hann – Mihály Sárkány – Peter Skalník, LIT Verlag, Münster, 2005.
10. Klaniczay Gábor, *Trágárság és civilizáció* (könyvmunka, 1984). A két hasonló munka: Klaniczay Gábor, *Két cikk a történeti szexológia köréből*, illetve Klaniczay Gábor, *Fejezetek a szexualitás múltjából*. Ezek az Artpool Művészetkutató Központban tanulmányozhatóak.
11. Reményi József Tamás, *Új s új közhelyet!*, *Mozgó Világ*, 1980/6, 3.
12. John Berger, *Mindennapi képeink*, Corvina, Budapest, 1990, 37–68.
13. Háy Ágnes teljes *Sex*-sorozata, amely 1979-ben jelent meg szamizdatként, online megtekinthető itt: http://www.ndr.hu/HA/grafika/02_sex_01.html
14. Háy Ágnes, *Büntess meg! Rossz voltam!* Café Babel, 26, 101–113.
15. Háy Ágnes, *Frog Saga*, 1984–1985. http://www.ndr.hu/HA/grafika/02_frog_01.html
16. Michel Foucault, *A szexualitás története I.*, ford. Ádám Péter, Atlantisz, Budapest, 1999.
17. Háy Ágnes, *Aszfalköltészet – Múltunk jövője. Szabadelvűek a népi kultúráról*, szerk. Hofer Tamás – Dobszay László – Niedermüller Péter, T-Twins Kiadó, Budapest, 1993, 148.
18. Háy Ágnes letétje az Artpool Művészetkutató Központban.
19. Az FMK-s előadás hangfelvétele, melyet később egy, a SZETA-t támogató aukción is árultak, Vidoszky László adományának köszönhetően, az Artpoolban kutatható.
20. Raymond Williams, *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*, *New Left Review*, 1973, 1/82.
21. Gagyi Ágnes – Szarvas Márton, *Válság, művészet és politikai aktivizmus – ma*, *Eszmélet*, 112, 111–133. Klaniczay Gábor, *Gondolatok a népi kultúra, szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról* = Uő., *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, Noran, Budapest, 2004, 189–215.
22. Az Artpool Művészetkutató Központban kutatható dalszöveg.

szemle

A túlsó part emlékezete

KAZUO ISHIGURO: *AZ ELTEMETETT ÓRIÁS*, FORDÍTOTTA FALCSIK MARI

Henry James egyszer állítólag azt írta, nem szabadna olyan korokról regényt írni, melyek több mint ötven évvel a szerző jelene előtt játszódnak, hiszen nem rendelkezhetünk kellően hiteles tudásról egy emberöltővel korábbi világról. Ezt a gondolatot azonban először egy ausztrál írónővel, Geraldine Brooksszal készült interjúban olvastam, aki nemzetközi bestsellert írt az 1666-os angliai pestisjárvány kitöréséről, egy aprócska falu valós történetét dolgozva fel (*A csodák éve*, 2005). Olvasóként könnyű azonnal egyet nem érteni James álláspontjával és fejben sorolni a számunkra legkedvesebb ellenpéldákat, a kritikai gyakorlatban azonban számos szempont vetődik fel a távoli múlt történelmének és történeteinek hatásos szépirodalmi ábrázolásával kapcsolatban. Akinek például kedvenc fantasy-kötetei jutnak eszébe a fenti vélekedésről, az bizonyára nagy izgalommal veszi majd kézbe Kazuo Ishiguro legújabb kötetét, mely a 6–7. századi Britannia mitikus múltjába kalauzolja az olvasót. Aki viszont nem a fantasy-műfaj avatott és lelkes olvasója (mint jómagam), annak nem marad más, mint az ötszáznál is több oldalt számláló regény kézbevétele előtt felvértezni magát az immár friss Nobel-díjas brit-japán szerző korábbi remekműveihez kötődő katartikus emlékekkel. Ez pedig éppen elégséges alap lehet a befogadáshoz, hisz Ishiguro tíz évvel az előző művét követően megjelent hetedik regénye az egyéni és a kollektív emlékezet és amnézia dilemmáira hegyezi ki mintegy ezeröttszáz évvel ezelőttre helyezett történetét, melyben egy idős házaspár nagy utazása nyomán találkozhatunk a kor legendás történelmi örökségének egészen a jelen pillanatig hullámokat vető jelentéseivel. Ahogy egy kritikus jellemezte *Az eltemetett óriást*: a felszíne sima, akár a nyugodt tengeré, ám sosem látott mélységeket rejt (*The New Yorker*).

A regény abból a szempontból hasonlít leginkább a korábbi Ishiguro-regényekhez, hogy különbözik az életmű összes többi darabjától, ahogy arra Murakami Haruki korábban már rámutatott egy Ishiguróról szóló tanulmánykötet előszavában (*The Independent*). Míg például az *Árva korunkban* a krimiműfajra reflektál egy elismert angol detektív szülei utáni nyomozását mutatva be az 1930-as évek Sanghajában, a *Ne engedj el...* science-fictionjének főszereplői hasonlóképpen saját sorsuk megértésének és elfogadásának végzetesen korlátozott lehetőségeivel küzdenek. *A lebegő világ művésze* Künstlerromanként is olvasható, hisz a II. világháború utáni Japánban játszódik, középpontjában egy idős festő és a lányai közötti generációs különbséggel, a talán legismertebb *Napok romjai* pedig többek között az etikettregény kódjaival dolgozik, s megkockáztatom, hogy talán a legszebb és „legangolabb” regény, amit valaha olvastam. Műfaji kísérletezőkedve mellett

azonban Ishiguro arról is híres, hogy történeteinek látszólag egészen eltérő világai-
ban változatlan erővel képes ábrázolni a pályáját meghatározó témákat: a veszte-
ség élményét és az önmagunknak elbeszélte kegyes (vagy sokszor nagyon is ke-
gyetlen) hazugságainkat. Jellemzően megbízhatatlan elbeszélői a hiány, az elfojtás,
az elhallgatás már-már klisészerűen angol, fegyelmezett és eufemisztikus nyelvét
beszéli, mely Salman Rushdie szerint a japán és a brit kultúra közös vonása (*Ob-
server*; Ishiguro első regénye, *A dombok halvány képe* egyébként Japánban és
Angliában játszódik). A műfaj kérdése *Az eltemetett óriás* esetében azonban nem
csupán az ábrázolt világ távoli térdeje, de a nyugtalanítóan kortársnak ható elbe-
szélői hang megválasztása miatt is lényeges. Ahogy a fantasy-rajongók számára
idegenségélményt jelenthet a kötet (egy kritikus egyenesen úgy fogalmazott, hogy
a fantasy az a műfaj, amit egy Booker-díjas szerző bizony még bottal sem pisz-
kálna meg, *The Guardian*), úgy a posztmodern történelmi regény számomra is-
merősebb zsánerelemei is sajátosan elmozdítva bukkannak fel a szövegben. Az in-
tertextuális merítés persze jókora: gondolhatunk a *Beowulf* című, óangol nyelven
fennmaradt eposzra (10-11. század), John Bunyan *A zarándok útja* című 17. szá-
zadi allegóriájára, John Keats *La Belle Dame Sans Merci* című lovagi időket idéző
balladájára, Lord Alfred Tennyson *Király-idyllek* című Arthur-ihlette elbeszélőköl-
temény-ciklusára. William Golding *Az utódok* című regénye a történelem hajnalán
játszódik, de George R. R. Martin eklektikus mítoszvilága is jogos párhuzamként
merülhet föl. Neil Gaiman szerint azonban probléma, ha elsősorban allegóriaként
olvassuk *Az eltemetett óriást*, az allegória ugyanis alapvetően anti-regény, hiszen
mindig elfelé mutat az épp elbeszélte történettől egy másik történetre – ahogy a
zarándok útja valójában Jézusról, a legfőbb zarándokról szól –, a lényegi külön-
ség azonban az, hogy a teológiai allegória kiváló narratív fogás (*The New York
Times*). Ez az olvasat azonban túlságosan leegyszerűsíteni látszik Ishiguro világát.
Bár a hátlapon olvasható (meghökkenően gyenge, helyesírási hibáktól sem men-
tes) szöveg a „nagyregény” műfaji jelölőt alkalmazza, összességében sokkal in-
kább allegorikus történelmi fantáziának nevezhető a mű, mely kurrens globális di-
lemmákat vet fel a Brit-szigetek őstörténete által.

Az eltemetett óriás a fantasy és a történelmi regény mellett legerősebben a pi-
kareszk-műfajt evokálja, hisz egy idős briton házaspár, Axl és Beatrice vándorútját
beszéli el, akik azért kelnek útra barlangfalujukból, hogy meglátogassák rég nem
látott fiukat, útközben pedig számos veszéllyel szembesülnek: az egész vidéket
sújtó járványszerű, „a homály”-ként emlegetett felejtéssel, ogrék, démonok és tűn-
dérmanók ostromával, a szász törzsek terjeszkedésével, hazug keresztény szerze-
tesekkel, Arthur király hősi legendájának elhalásával, legfőképpen pedig azzal a
félelemmel, hogy szerelmük mit sem ér, ha nem emlékeznek többé közös történe-
tükre. Találkoznak továbbá a Don Quijote-i benyomást keltő kóbor lovaggal, Sir
Gawainnal, Arthur unokaöccsével; útitársuk lesz továbbá egy fiatal szász fiú, Ed-
win, valamint egy szász harcos, Wistan is. Talán Axl és Beatrice utazásának e né-
hány mérföldköve is jól érzékelteti, ahogy a szöveg zavarba ejtő módon rendeli
egymás mellé a történetileg igazolható, ismerős, valamint a csak mitikus világértel-
mezésben hihető regisztereit. Olvasunk a kiváló római utakról, melyek immár
tönkrementek, az első oldalon jegeces köd lebeg a megműveletlen és toportyán-

férgek lakta ugar fölött, a szász falu leírása pedig archeológiai szempontból is hitelesnek hat: az akkoriban modernnek számító közösség zsúpfedeles házakban, kerítéssel és vizesárokkkal körülvéve él, legalábbis „Ez lehetett a kép, mely Axlt és Baeatrice-t fogadta a völgybe lenézve” (83.). Az egyes szám harmadik személyű elbeszélői hang azzal is fokozza a bizonytalanságot, hogy egyrészt azt a benyomást kelti, az olvasó jelenéből tekint vissza: „Akkoriban még sehol sem lehetett látni aféle tájakat, mint manapság. Sem kanyargós, tiszta ösvényeket, sem békés zöld mezőket, amelyek a későbbi időkben az angol vidék oly emblemikus nevezetésegei lettek.” (7.); sőt, ironikusan mentegetőzik is az általa festett kép nyersessége miatt: „Igazán sajnálom, hogy ilyen képet kell festenem hazánkról, de mit tegyek, ha akkoriban ilyen volt.” (10.). Másrészt azonban nyilvánvaló episztemológiai távolságtartás nélkül narrálja az ogrék támadási szokásait: „a démonok és gonosz szellemek, akik errefelé fenyegették őket, arról voltak hírhedettek, hogy hátulról szeretnek a zsákmányukra támadni” (50–51.). A narrátori szólam szándékosan pozicionálhatatlan tudása termékeny feszültséget teremt, ám a szereplők archaizáló párbeszédei sokszor kimerítően életszerűtlennek hatnak (Axl például mindvégig hercegnőmnek szólítja feleségét) – nem véletlenül hasonlították már többen félreismerült Monty Python-átirathoz a regény egyes részeit, más kritikusok azonban épp emiatt a románcirodalom tudatos paródiájaként értelmezik a szöveget.

A regény legszembeötlőbb témája a személyes és a kollektív emlékezet működése, és úgy tűnik, hogy a történelmi elfojtás és amnézia jelenségeinek bemutatása ellenére is a múlt és a jelen szerves folytonossága mellett érvel: „mindannyian az ősidőktől vonuló menet tagjai vagyunk” (457.), olvassuk az utolsó fejezet elején. A feledésjárványt terjesztő sárkány azonban Wistan kardja által meghal, s ezzel Arthur király legendás hőstettei is feledésbe merülhetnek: „A nősténysárkány nincs többé, és vele eltűnik a földről Arthur hosszú árnya” (510.), mutat rá Axl. A két öreg útjuk során olyan véleménnyel is találkozunk, miszerint Isten emlékezete maga a világ története, s az emberiség így módon tehetetlen a homály pusztításával szemben: „Az idegen úgy vélekedett, hogy maga az isten felejthette el a múltunkat, vagy legalábbis a java részét, hogy az úr az, akinek a fejéből kiestek a történetek, legyenek akár réges-régiak, akár a mai nap eseményei.” (113.). Az isteni tudatban eredeztetett kollektív emlékezetben továbbá szorosán összekapcsolódik egymással az emlékezés és a háború: „Miféle isten az uram, amelyik azt akarja, hogy a bűnöket elfelejtsük és büntetlenül hagyjuk?” (490.), kérdezi Wistan. A közösségi emlékezet szempontjából tehát a regény talán leginkább aktuális társadalmi és politikai kérdéseket felvető aspektusa a háború és a béke problémája az idegengyűlölet, a stigmatizáció, a kulturális különbözőség iránti (in)tolerancia és a testi lelki sebek gyógyulásának folyamatai kapcsán. A címben szereplő eltemetett óriás épp ennek a törésvonalnak a metaforája: „Az óriás, akit valaha eltemettek, most ismét megmozdult, és bizony hamar fel fog kelni abból a sírból.” (509.), mondja fenyegetően Wistan, aki a sárkány megölése után a britonok szász leigázására készül, hisz ez a küldetése, s a fiatal Edwinnel meg is ígérteti, hogy minden britont gyűlölni fog, a fiú pedig csak később jön rá, hogy ez az általa ismert és szeretett idős párra szintén vonatkozik. Felbukkan a háború egyéni, traumatikus emlékezete is, amikor Gawain felidézi egy fiatal lány alakját, aki a segítségét kéri egy ellen-

séges vitéz megtalálásához, hogy bosszút állhasson meggyalázott női családtagjaiért, s a kóbor lovag megrendülve idézi fel, ahogy a lány a fegyverül hozott kapával úgy semmisíti meg a leterített ellenség arcát, „mintha kukoricát egyelne (363.).

Az individuum szintjén a regénybeli homály motívuma felidézheti többek között a *Száz év magány* azonos témájú fejezetét, a mágikus realizmus világa helyett azonban sokkal erőteljesebbnek tűnik a mű e jelentésrétegének demencia-szövegként való olvasása (mint például Michael Haneke az öregség és az identitásvesztés témáját feldolgozó *Szerelem* című filmjében vagy Samantha Schweblin *Amíg megtaláljuk Harryt* című novellájában is). Axl és Beatrice végül elérkezik útjuk legfőbb próbatételéhez, a révészhez, aki csak akkor viszi át őket a túlsó partra a fiukhoz, ha külön-külön adott beszámolóik igazolják szerelmük erejét. Beatrice számára azonban már az is nehézséget okoz, hogy saját, férje megismerése előtti életét felidézze: „Hát volt idő, amikor mi ketten nem ismertük egymást, Axl? Létezett egyáltalán azelőtt? Néha úgy érzem, mi valószínűleg már csecsemőkorunk óta együtt vagyunk.” (74.). Számos igazolhatatlan, egymással versengő múltfoszlány bukkan fel az egyes szereplők nézőpontjai által: a révész szerint az asszony azt mesélte neki, hogy a pestis ragadta el a fiukat, s azért keltek útra, hogy a sírját meglátogassák; Sir Gawain szerint Axl valaha szintén Arthur lovagja volt, ám megtagadta és elátkozta a királyt; Beatrice-ban pedig felöltik egy homályos emlék Axl hajdani hűtlenségéről. Az igazság egyik emléksarabka kapcsán sem derül ki, s a regény (talán túlzottan is) azt implikálja, hogy sokszor egész egyszerűen jobb is így. Ezért is hatásos narratív fogás, hogy az utolsó fejezetet első személyben a révész beszéli el, aki a jelen és a múlt, az élet és a határ mezsgyéjén közlekedő semleges, már-már istenszerű kívülállóként, brit Kharónként vagy egy 21. századi párterápiás tanácsadó bizarr megfélelőjeként hallgatja az utazók gyónását.

Axl és Beatrice dantei utazásán keresztül a házasság, az öregség, a szerelem és végső soron a halál időhöz kötött mivolta válik a történet legfőbb tétjévé. A két öreg szinte a teljes regényben rendkívüli gyengédséggel bánik egymással, a modern olvasói elvárásokra reflektáló elbeszélő még azt is elmagyarázza, mindennek ellenére miért nem beszélgetnek egymással útközben: „De abban a korban, amikor egy bokatorés vagy egy elfertőződött horzsolás is megölhette az embert, minden lépésükre tudatosan kellett ügyelniük” (50.). Ez az utalás akár azt a banálisan egyszerű kérdést is felvetheti, mennyire kell vagy nem szabad biztosra venni a másik ember jelenlétét a közösként felismert valóságunkban. Az öreg házaspár ugyanakkor azt a – parafrázeálva szinte csak Coelho-gyanúsan megfogalmazható, a regényben mégis megrendítően ható – dilemmát is fölveti, hogy mi is az igaz szeretet/szerelem: vajon az emlékezésre vagy a feledésre való képesség az előbbrevaló? Axl szavaival: „Azon gondolkodtam, hercegnőm, vajon a szerelmünk akkor is ennyire megerősödött volna az évek során, ha nem foszt így ki minket a homály? Talán ez engedte, hogy a régi sebek begyógyuljanak.” (542.). Beatrice pedig arra mutat rá egy korábban hallott, rejtélyes szigetről szóló mese felidézésével, hogy végső soron mind menthetetlenül egyedül vagyunk: „Sokan mennek át oda, mégis, aki ott lakik, mindegyik mintha maga lenne ott egyedül, senki mást nem lát és nem hall.” (524.). Ez az egyik legeggyértelműbb Orfeusz-utalás a történetben, hisz végül tényleg el kell válniuk egymástól: a rossz idő miatt (mi is lehetne ennél

angolabb kifogás?) a révész először csak az asszonyt hajlandó átvinni. Ennek az elszakadásnak az előjele lehet az a jelenet, amikor Beatrice-t tündérmanók (az eredetiben: pixies) támadják meg. A kelta kultúrórökségben köztudottan egész taxonómiája van a hol jó, hol kevésbé jószándékú aprónépeknek, Ishiguro ijesztő tündérmanói pedig mintha egy svájci eutanáziaklinika brosúráját olvasnák föl az öregnek: „Tényleg arra vágysz, hogy egy nap majd végignézd, ahogy az egyetlen szerelmed, aki a legdrágább neked a földön, agónia kínjaitól rángatózik, és neked semmi másod nem lesz, amit adhatsz neki, csak néhány kedves szó, hogy még a fülébe súgd? Add őt nekünk, és mi megkönnyítjük a szenvedését, ahogy őelőtte is mindenki másnak.” (402–403.). A házaspár cselekménymentes boldogságával szemben Sir Gawain a magány küldetéses alternatíváját testesíti meg. A lovag ugyan elmondja, sosem vágyott rá, hogy „a vaspáncél legyen az egyetlen hálótársa”, ő egyszerűen a kötelességet választotta hű csatalova, Horatio oldalán; s bár már csak egy „nyüzött vén róka” (471.) a rozsdás páncél alatt, Lear király makacsságával ragaszkodik elveihez, értékrendjéhez, hiába felejtette el őt a világ. Sir Gawain alakja kapcsán azt is érdemes megjegyezni, hogy J. R. R. Tolkien fontos esszét írt a *Sir Gawain and the Green Knight* című középkori versről, mely a lovag rejtélyes questjét beszéli el, s egy kritikus szerint Tolkien monumentális árnya úgy lebeg *Az eltemetett óriás* felett, ahogy P. G. Wodehouse stílusa ott lappang a *Napok romjain*ban: kevésbé modellként, semmint kibillentendő referenciapontként funkcionálva. Maga a mitikus szörny, a nősténysárkány, Querig sem mentesül az idő pusztításától, ő is megöregedett: „Ez a nyomorult teremtmény, aki alig több, mint egy vékony húsú féreg?” (488.), kérdi meghökkenve Beatrice, aki valódi monstruózus látványra számított a sárkányfészekhez érkezve. Az öregség tragikomikus ábrázolása a regényben összességében mintha azt sugallná, hogy választott küldetéseink – melyek talán talán csak vesszőparipáink –, melyekben valaha annyira hittünk, valamint kényszeres félelmeink, melyektől sosem tudtunk szabadulni, együtt öregszenek velünk. Nincs előlük menekvés, bármily antiklimaktikus is ez, s végül talán csak e kiüresedett célok és fantomfájdalmak által ismerünk magunkra.

Kazuo Ishiguro legújabb regényéről kiteljesítőbb élmény írni, mint maga az olvasási folyamat, s a mű recepcióját olvasva úgy tűnik, ez korántsem egyedi tapasztalat. Összevetve *Az eltemetett óriást* Ishiguro korábbi műveivel, az az érzésünk támadhat, hogy a szerző valószínűleg nem erre a regényére, inkább e regénye apropóján kapta a Nobel-díjat. Ishiguro egyébként a díj kihirdetése után a londoni háza kertjében, egy padon ülve tartott sajtótájékoztatóján elmondta: először azt hitte, a hír csak egy kacsa, hisz az álhírek korát éljük, a világ igaz és hamis elbeszélései tehát már nem csupán a múlt, de a jelen kapcsán is megkülönböztethetlenné, lényegileg homályossá váltak. Neil Gaiman találoan fogalmazta meg a regény központi motívumának, a feledés homályának narratív funkcióját: az epizódyszerű történetek és emlékek úgy lebegnek az olvasó felé, mint alig kivehető figurák a ködben, s aztán hirtelen foszlanak semmivé. De talán nem is semmivé, hanem valami megfoghatatlan hiány- és felelősségéretté dúlt hiteink átmentése iránt. (*Európa*)

Az ismerős ismeretlen

CORMAC MCCARTHY: *ISTEN GYERMEKE*; FORDÍTOTTA MORCSÁNYI JÚLIA

2008 és 2014 között minden évben új Cormac McCarthy-fordítás került a közönség elé. Pár év kihagyás után, mivel a legfrissebb művek már olvashatók magyarul, a szerző egy viszonylag korai, 1973-as regényét adta ki a Magvető. A könyvek megjelenése mellett a szerzőt és a műveket népszerűsítő panelek is megszokottá váltak, mint például az, hogy Harold Bloom a négy legnagyobb élő amerikai író közé sorolta, hogy ő a sötétség és a déli gótika mestere, de említhetjük „vesszőtlen konvojok”-nak titulált mondatait és a megfilmesítéseknek is köszönhető népszerűségét. Ezek persze nem elvetendő kijelentések, de kritikátlan ismételtetésük óhatatlanul leegyszerűsítéshez vezet. Bár McCarthy jelentősége az amerikai (és talán a világ)irodalomban nem vitás, magyar recepciója inkább minőségében, mint mennyiségében jelentős.

A cselekmény egy megárvult, a húszas éveiben járó fiú, Lester Ballard életét mutatja be, akit elűznek egykori otthonából. Ballard vándorlásba kezd, lakik elhagyott házban és barlangban is. De ami hangsúlyosabb, a főhős egy nekrofil sorozatgyilkos (ezt részletes leírásokból tudhatjuk), ráadásul értelmi képességei is kétségbevonhatók. Egy másik cselekményszálon a bűnüldöző szervek a gyilkosságok tetteseit, később célzottan Ballardot próbálják elfogni és megvádolni, és bár nem ebből kifolyólag, a főhőst mégis fogságban (zárt osztályon) éri a halál.

Ballard alapvető vonása, hogy a társadalmon kívül áll. Amit elsőként lakhelye szempontjából érezhetünk. A szöveg nyitányában árverésre bocsátják Ballard család házát, tulajdonképpen elüldözve őt onnan. Először egy másik, lakatlan házba költözik, majd mikor ez leég, barlangokban keres menedéket. A mozgásirány világos: a civilizációból a lakatlan (tennessee-i) vadonba. Ballardot nyelvi és társas kompetenciája is elszigeteli. Vagyis inkább annak hiánya. Mikor ruhát és kiegészítőket vásárol első áldozatának, az addig zárkózott és magabiztos férfi egyetlen viselkedik, érezhetően zavarban van. „Bugyogók is kellene neki, bökte ki Ballard. A lány a markába köhögött aztán megfordult és visszament a soron, Ballard meglángoló arccal utána.” (101.) De – és ez természetesen a szöveg legtöbbször hangsúlyozott jellemvonása – Ballardot végső soron a gyilkosságok és a nekrofilia választja el a társadalomtól. A szöveg társadalomfelosztása ugyanakkor nem fekete-fehér. Ballard kegyetlenkedéseivel és perverzióival egy szigetnyi „bűn” mutat hasonlóságot, egy szeméttelap – értsük ezt szó szerint és képletesen is. Az itt lakó apa vérfertőző erőszakot követ el egyik lányán a kilencből, akiknek korát nem tudja, nevüket pedig „egy régi orvosi szótárból nézte ki amit maga guberált ki a szeméttől.” (29.) Ám e helyszín csak az epizód szintjét éri el. Lester kiteszítottsága és cselekedetei egyaránt szenvedést eredményeznek. Ez iránt azonban az elbeszélő teljesen érzéketlen marad, sem az áldozatok, sem az elkövető iránt nem kelt szimpátiát.

Az elbeszélésmód szemügyre vétele egy sokkal relevánsabb magyarázathoz is elvezethet. Nem tagadva, hogy az *Isten gyermeke* fontos tulajdonsága a „hős” és a társadalom viszonyulása, sokkal fontosabbnak tartom, hogy az életmű korai darabját a későbbi, híresebb és szakmailag többre tartott művek (*Véres délkörök*, *Az út*,

Nem vènnnek való vidék) után ismerheti meg a magyar olvasó. Így láthatóvá válnak olyan, a McCarthy-prózáját jellegzetessé tevő jegyek, melyek már ebben a korai alkotásban is jelen vannak.

A regény felütése narrációs szempontból (is) rendkívül jelentős. Az árverést és Ballard elüldözését leíró, szűk nézőponttal dolgozó részeket tágas, nagy teret befogó, felülemelkedő lírai betétek szakítják meg. Nagytotálok, mondhatnánk. Például: „Bólogat, mutogat, mosolyog. Egyik kezében mikrofon. A hegygerincen a fenyők közt visszhangzik az árverésvezető hangja tompán feleslegesen. Több hang illúziója, szellemkórus régi romok között.” (9.) Ebben a módszerben összesűrűsödni látszik a szöveg egy igen lényegi vonása. Azzal, hogy McCarthy egy „felsőbb” narrációs szempontból – is – láttatja az eseményeket, egyrészt lehetővé teszi a hagyományos formák dekonstruálását, másrészt lírai hanggal oldja epikája súlyosságát.

Melyek ezek a „hagyományos formák”? Itt elsősorban műfaji és erkölcsi összefüggésekre kell gondolni. Mint ismeretes, McCarthy az egyik olyan amerikai szerző, aki „nagykorúsította az irodalmi western műfaját” (Bényei Tamás: *Túl ismerős vidék*, Műút, 2010/20, 70.). Talán már az *Isten gyermekénél* tetten érhető e folyamat. Nem azt tartom igazán fontosnak, hogy egy abszolút erkölcsi mélységbe süllyedő hőst állít középpontba, sokkal inkább a – szó szerint húsba vágó – ironiával elvégzett relativizálást. A szöveg zárlatában ugyanis a halott Ballard testét orvosi célokra fordítják, a test leírása pedig ugyanolyan aprólékos, mint a gyilkosságoké – „[f]émasztra fektették és megnyúzták, kibebezték, szétszabdalták. A fejét fűrésszel felnyitották és az agyát eltávolították. Izmaikat lefejtették csontjairól. A szívét kivették.” (201.) Az epilógusban a Ballard által elrejtett holttestek a kiemelésben hasonló roncsolódáson mennek keresztül. Például: „[s]zürke szappanszerű csatok potyogtak a tetem álláról. Hámlott a bőre a hurok szorításában. Szürke nyálka csöpögött.” (203.) Ráadásul a kötéllel való felhúzás megidézi Ballard egy korábbi módszerét. A testek nem holttestek, csupán forgácsolódo tárgyak, gyilkosságnak és boncolásnak egy a vége. A felső nézőpont Ballard leírásában is fontos, az ekkor alkalmazott meghökkentő képek a főhős képét rombolják tovább. A nekrofil erőszakot leírva Ballard „hideg hulla fölött fáradozó örült tornász” (92.), egy gyilkosság után „[ó]rült hegyi troll” (156.).

A narrációs „dialektika” más műfaji dekonstruáláshoz is vezet. McCarthy a western elemei mellett a krimire és a tágabb értelemben vett kalandregényre jellemző elemeket is felhasznál. Előbbi nyomai az I. részben (a szöveg három részre oszlik) olvasható beillesztett vallomástöredékek, amelyek vélhetően a Ballard elleni nyomozást szolgálják. Töredékek, hiszen semmi kontextust nem kapunk: nem tudjuk, hogy ki beszél, kinek beszél, sőt azt sem tudjuk, hogy végül van-e valamilyen következményük. Ezek csupán elkalandozó háttérinformációk Ballardról. Sőt, a „nyomozás” szó használata sem indokolt, hiszen sem klasszikus információgyűjtő, sem suspense-szituáció nem alakul ki. Ami azt illeti, a jogi-törvényi dimenzió ebben az esetben is – mint például *A jogászban* vagy a *Véres délkörökben* (Szabó Gábor: *A Törvény szövedéke*, Műút, 2014/43, 80.) – látványosan kudarca van ítélve. Egyrészt a hivatalos úton, a seriffi hivatal által, másrészt az önbíráskodó helyiek által. Ők – miután Ballardot kivették a kórházi fogva tartásból, és vallatni próbálják – a gyilkos nyomát vesztik egy barlangrendszerben. „Ugye tudod hogy kicsinátunk?

Ja. Tudom hogy micsinátunk. Kimentettük a börtönből a kis szarházit és szabadon engedték hogy újra gyilkolhassa a jónépet. Ezt csinátuk.” (193.) Érdekesség, hogy, hacsak elbeszélésből ugyan, de megjelenik a bűn(özö)t az állam- és megyehatáron át sikeresen üldöző seriff képe (171–172.). A *Nem venni való vidék*ben már csak a bűn konstatálására futja az ottani seriffnek. A kalandregény-struktúra lebontását mindemellett McCarthy úgy végzi el, hogy *nem* a főhőst érő (megkérdőjelezhető kaland-faktorral rendelkező) eseményekre és azok összefüggéseire helyezi az elbeszélés hangsúlyát. A szöveget felépítő rövid, egymással hol szorosabban, hol lazábban összefüggő szekvenciák végén ütközik ki e technika. Eklatáns példa a vadászjelenet: Ballard távolról figyelni egy vaddisznó üldöztetését, majd harcát az üldöző kopókkal. A feszült részlet – amely előtt egy, Ballard kiváló céllövő képességeit bemutató egység kapott helyet – az alábbi módon zárul: „Egy fiatal kopó a vaddisznó fülét cibálta és egy másik dögölten hevert, fénylő kötélszerű belei összetekeredve a havon és egy másik nyüszített és csak vonszolta magát. Ballard kihúzta a kezét a zsebéből és felvette a puskát a fa mellől ahová támasztotta. Két apró, fegyveres alak igyekezett lefelé a folyó mentén, sietve, mert egyre inkább alkonyodott.” (72.)

A kalandregény felszámolása felé tett újabb lépés az út-motívum dekonstruálása. Ez később – önmagában, de a határ motívumával kiegészülve is – McCarthy művészetének egyik alapvető vonása (lesz) (Szabó, 79.; Bényei, 70.). Az *Isten gyermekében* nyilvánvalóan Ballard otthonkeresésében mutatkozik meg a lebontás, illetve abban, hogy a főhős erkölcsi süllyedésen megy keresztül. A főhős útja ráadásul nem is egyenes vonalú, teleologikus, visszatér egykori lakhelyére is. A barlangrendszeri bolyongások is az út motívumát variálják. Egy folyamatot vázol az elbeszélés (az erkölcs és a test megsemmisülését) a hagyomány kifordításával. A *Véres délkörök*ben mintha már ez sem lenne meg, a *Határvidék-trilógiában* egy oda-vissza mozgás rajzolódik ki, *Az útban* pedig alapjaiban kérdőjeleződik meg a motívum értelme és lehetősége.

Mint az talán a fentiekből kiderült, az *Isten gyermekében* az életmű a film és a filmes narráció felé való orientálódása is körvonalazódik. Ennek leginkább objektívizáló és relativizáló funkciója van. A lírai betétek stilisztikai heterogenitást is teremtenek, a giccsbe hajló részletek sem egyedülállók a szövegben. (Például: „Szárz gazt meg rőzsét hordott össze a matraca alá és lábával a parázs fele fordulva aludt el, míg a mennyek sötétjéből hópelyhek hullottak rá.” [109.]) E részek szervesen kapcsolódása a nagyrészt homogén és eszköztelen – olykor azonban a szabad függő beszéddel Ballard és a narrátor hangkeveredésével izgalmas fordulatokat hozó – prózanyelvbe, kicsiben megismétli a szerkezet töredezettségét. A szöveget felépítő pár oldalas, zárt (bár mint azt fentebb jeleztem, a zártság nem az események lekerekítésében áll) szekvenciák jelenetként hatnak. Egy másik filmszerű narrációs technika a rendkívül aprólékos leírások alkalmazása, ami a szerző egyik védjegye. A lecsupaszított történetben (így) McCarthy utat talál magának a biblikus/vallási szimbólumokhoz, mitikus elbeszélésmóddhoz, az oly sokszor és hangsúlyosan felbukkanó „ősi” állapotokhoz. A szöveg nyitánya és Ballard bolyongása az exodust idézi meg, a várost elöntő, medréből kilépett patak az özönvíz képzetrendszerét (erre a szereplők több soron át reflektálnak is). Az „ősi” fogalma

McCarthy-nál egyaránt prehumán és posztapokaliptikus jellegű. Ez jól kitapintható *Az útban* is. Itt is a relativizáló tendenciát figyelhetjük meg, ez a szemlélet zárójelbe teszi az embert, vagy legalábbis nem a teremtés koronájának tekinti. Ballard „Isten gyermeke, talán éppúgy mint te”. (8.) Az „ősi” fogalmának vizsgálata alapján úgy tűnik, az *Isten gyermeke* nemcsak az embert, hanem az időt és az erkölcsöt is zárójelbe teszi. A körmék egy idős férfijához érkezik egy kérdés: „Gondolja hogy gonoszabbak voltak az emberek akkoriban mint most, mondta a helyettes. Az idős férfi az elárasztott várost nézte. Nem, mondta. Nem gondolom. Azt gondolom hogy az emberek attól a naptól fogva ugyanolyanok, hogy az Isten az elsőt megalkotta.” (174.)

Maradva McCarthy és a film kapcsolatánál, a szövegeknek a helyszínek, a hangulat, a nyelvezet és a történetek szempontjából való egysége felveti a kérdést, vajon nem egy „saját univerzumban” játszódnak-e a regények? (Vö. Szabó, 78.) Csakúgy, mint például Tarantino alkotásaiban, vagy – egyes pletykák szerint – a Pixar-filmekben. Nem mondana ennek ellent a tény, hogy az *Isten gyermeke* valós helyszíneken (Sevier megye, Tennessee állam) néhány valós történeti ténnyel (a „fehérsapkások”, egy volt helyi bűnözőcsapat) dolgozik, s Ballard halálát az elbeszélő 1965-re teszi. (Ugyanakkor meglepően idegennek érződnek a szövegben szereplő autók.)

És ha már Tennessee, szót kell ejteni a fordítás minőségéről is. A feladatot Morcsányi Júlia végezte el, véleményem szerint dicséretesen. Az eredetiben szereplő déli dialektust – lévén nincs jobb választása – a nyelvjárási(nak tekintett) univerzálékkal adta vissza („aggyá”, „köll”, „nemmonta”, „nézzé” stb.). És a „McCarthy-mondat” (Sári B. László: *Egy sosem volt Amerika meséi*, Jelenkor, 2015/10, 1138.) átültetése is sikeresnek mondható, a kellő helyen elég szikár, máshol megtartja a giccsbe forduló részleteket. Morcsányi követi McCarthy erősen visszafogott, de (még) nem teljesen kiiktatott írásjelhasználatát is.

Az *Isten gyermeke* mindent összevetve jó regény, de fontosabbnak tartom az életműben elfoglalt helyét, mint egyéni teljesítményeit. Sűrítve megelőlegezi a szerző elkövetkező műveinek megoldásait és motívumait. A júliusban 84. életévét betöltött Cormac McCarthy körül mostanában sem állt meg az élet, tavaly áprilisban publikálta első (tudományos) non-fiction szövegét. A *The Kekulé Problemben* a szerző a nyelv eredetét és a tudattalant vizsgálja. És igen, itt bőven használ vesszőket. (*Magvető*)

SIPOS MÁRTON

Az erőszak koncentrikus körei

MATHIAS ÉNARD: ZÓNA; FORDÍTOTTA TAKÁCS M. JÓZSEF

Az 1972-ben született francia szerző eredetileg 2008-ban napvilágot látott, és azóta sok-sok hazai díjat és jelentős nemzetközi érdeklődést kiváltott regénye 2017-ben jelent meg nálunk, egyelőre nagyrészt visszhangtalanul. A majdnem hatszáz oldalas regény csakugyan nem könnyű olvasmány: huszonnégy fejezete egyetlenegy, mondatokra alig tagolt belső monológból áll, melyet mindössze három helyen tör meg egy – stílusában a regény többi részétől erősen elütő – fiktív novella egy-egy

töredéke. A monológ maga egy vonatút tér-idejében hangzik el: azon az ötszáz kilométeren Milánótól Rómáig, melyet Francis Servain, volt politikai hírszerző, a regény fiatal francia narrátor-főhőse tesz meg álmatlanul és alkoholgőzösen egy december 8-ikai napon azért, hogy a végállomáson – még pontosabban: a Vatikánban – végre megszabaduljon egy bőröndtől, amelynek tartalmát az elmúlt öt évben gyűjtögette össze gondosan a volt munkahelyén, és amely gesztustól azt reméli, hogy általa megszabadulhat saját sötét múltjától is, és így új élethez, új személyiséghez juthat. Az utazás tér-idejét kitöltő monológ nagyját pedig anekdoták és minitörténetek terjengős halmaza adja ki, melyeket a szabad asszociáció logikája köt egybe, és ahol Servain mediterrán tájaknak (nagyreszt városoknak) a közeli és távoli múltbéli eseményeire emlékezik, olyasmikre, amiket vagy ő maga élt át személyesen, vagy csak olvasott, esetleg hallott valahol. A felidézett emlékeket és olvasmányokat időnként a vasúti kocsiban látottak kommentárja szakítja meg, továbbá az elbeszélés idejével elvileg szimultán olvasott fiktív novella, és ezek együttesen valamiféle szövegáradást alkotnak, egyfajta egzaltált, túlfeszített, tájakon-korokon-embereken átívelő sietős narrációt, ami koncentrált figyelmet igényel az olvasótól.

A regény központi metaforája a bőrönd – ami az elbeszélés idején mindvégig zárva marad, és ezért csak az elbeszélő tudósítására hagyatkozhatunk a tartalmát illetően –, ami sok-sok feljegyzést tartalmaz egy teljesen pontosan soha nem körülhatárolt Zónáról, az abban elkövetett gyilkosságokról és népirtásokról, és ennyiben egyszerre tűnik kompromittáló politikai dokumentumgyűjteménynek, mely jó pénzért, „júdásaranyakért” eladható a Vatikán ügynökeinek (102.), de saját „érzelmi tehernek” is, melyet – mint ezt a narrátor többször is hangsúlyozza – le kell tenni egy új és élhető élet reményében. A Zóna ugyanis egyszerre külső és belső tér-időbeli világ: külső koordinátái szerint magában foglalja a Mediterráneum vidékét, azt a – narrátor észlelése szerint – mindmáig ógörög istenek uralta, pogány világot, ahol a (jobbára az előző generációktól megörökölt) bosszúvágy és gyűlölet újabb és újabb háborúk, népirtások és királygyilkosságok végzetszerűen és megállíthatatlanul ismétlődő körforgását idézi elő. Ugyanakkor ez a világ – amint az a regény előrehaladtával egyre tapinthatóbbá válik – a narrátor-főhős belső világának, az ott dúló konfliktusoknak a kivetülése is, azaz annak eredménye, amit egy paranoid, mindent az azonosság logikájára visszavezető szubjektív belső szűrő egyáltalán látni enged a külső valóságból. A Zónában ugyanis, mint megtudjuk, „minden mindennel összefügg” (392.), és „mindig ugyanaz a forgatókönyv” (148.). Ami pedig újra és újra visszatér, az a háborús erőszak: változatos módon, változatos történetekben és változó földrajzi terepen, de a szereplők újra és újra ezt viszik színre – ellenpontozásként egyedül csak három, epizódyszerűen felvillantott szerelmi szál szolgál, de ezek sem maradnak érintetlenek az erőszak hatalmától.

Mindezek alapján a könyv sokféle olvasatnak felkínálja magát: így például értelmezhető történelmi esszéregényként (ami a mediterrán régió véres történelméről és a világ erőszakosságáról szólna), tudatáram-regényként (ha az elbeszélőtechnikára helyezük a hangsúlyt) vagy kém-történetként (ha a titkos dokumentumok vatikáni kézre játszását tekintjük fő cselekményszálnak). Azonban a legátfogóbb perspektívát, azaz azt, ahonnan ennek az igen sűrű és rétegzett regénynek a

legtöbb eleme tud jelentéssé válni, feltehetően az elbeszélői tudat és az elbeszéltek viszonyára rákérdező értelmezés adja: innen nézve egy háborús neurozissal való viaskodás történetét olvassuk. A regény egyik legérdekesebb vonása ugyanis az elbeszélő hangsúlyozott patologizáltsága (többek között rémálmok és emlékbetörések gyötrik) és az az elbeszélői bravúr, melynek révén Servain sokáig el tudja halasztani, hogy saját múltjáról, annak egyik szégyenletes darabjáról beszéljen. Servainnek ugyanis titka és bűne van: önkéntesként két évig (1991-től 1993-ig) részt vett a horvátok oldalán a délszláv háborúban (82. és 87.), és – mint az előbb csak sejthető, utóbb nyíltan kimondásra is kerül – embert is ölt. Erről azonban releváns információkat csak a könyv végén tudunk meg: addig kínzóan függőben marad a kérdés, hogy mi is lenne a kapcsolat az elbeszélő álmatlansága, rémálmai, bűntudata, paranoiája és a mélyebb érzelmi kapcsolatokra való képtelensége (szerelmi kudarcok), valamint a könyv lapjain elbeszélte hatalmas kultúr- és erőszak-történeti arzenál között. Servain ugyan kezdettől fogva elpotyogtat információmorzsákat, de ügyesen el is rejti őket. Háborús részvételét egyáltalán nem tagadja, de leginkább csak általánosságokban beszél az ott átélt szörnyűségekről, a halottak és szenvedők látványáról, és még leginkább a bajtársak elvesztésén érzett fájdalom az, amit a legplasztikusabban megjelenít. Ugyanakkor kínosan kerüli a témát, hogy ő maga milyen szenvedéseket okozott: arról, hogy ő maga is gyilkolt, a könyv végéig csak alig észrevehető finom utalásokból értesülünk, ellenben teljes kultúr-történeti arzenálját kapjuk a mások által a Zónában elkövetett mézárításoknak, melyek így valamifajta, a saját bűnt relativizáló kontextusként lépnek működésbe.

Jó példa az utalásos technikára a regény elején az a jelenet, amikor Servaint ismerősként üdvözlö az 1998-as hágai perek egyik vádlottja, egy magas rangú horvát katonatiszt (82.), vagy a nem sokkal későbbi állítás, hogy minden bizonnyal Servain neve is ott szerepel a délszláv háborús bűnösökről összegyűjtött jelentésekben (87–88.). De talán még jellemzőbb az a 282. oldalon található félmondat, melyben Servain bevallja, megölt egy bosnyák civilt, azonban a mondat olyannyira mellékesen és olyannyira sok más erőszakos történet után, illetve közéjük ágyazva jelenik meg, hogy könnyű átsiklani felette. Ezt az önelrejtő technikát a regény egy ponton a „lepkeháló” kémtechnikájaként nevezi meg: azt, hogy „hogyan maradhat észrevétlen, úgy, hogy azért mindent lásson” (142.). Ugyanakkor a sokok kultúrtörténeti maszk és a más szövegeken keresztül történő utalgatás (a főhős ugyanis előszeretettel olvas háborús erőszakról szóló könyveket), illetve általában véve az, hogy ezek valahol mind ugyanazon téma körül köröznék, plusz hitelesítő mechanizmusként is működik a regényben, hiszen pontosan leképezi a traumatikus élményekkel való szembenézés feldolgozási folyamatát, azt, hogy ez nem könnyű, és hogy gyakran elhallgatásokon, oldalazó közelítéseken, öncsalásokon és önfelmentéseken át vezet.

Ugyanakkor a saját bűnnel való szembenézés szempontjából a regény nem ad megnyugtató lezárást, valahol megáll az önfelmentés gesztusánál. Összességében zavaróan kevés dolgot tudunk meg Servain háborús szerepvállalásáról, kezdve azoktól az egyén felelősségi köreit kirajzoló legalapvetőbb információktól, hogy milyen rangban szolgált (egy baka ebből a szempontból nyilván némiképp más megítélés alá esik, mint egy parancsnok), de arról sem, hogy mit követett még el

a két év során a bosnyák civil megölésén kívül, vagy hogy egyáltalán miért lépett be önkéntesként a háborúba, azaz, hogy a hazaszeretetnek miért éppen ezt a formáját választotta (a francia Servain ugyanis anyai ágon horvát származású). Ezek a kérdések, melyek a felelősséget jellemzően az egyén és az egyéni döntések irányából firtatják, a regényben megválaszolatlanul maradnak, helyette a könyv a háborús erőszak mellett döntést az egyén felett állóként írja le: hol (legtöbbször) a Sors és a Párkák akarataként vagy az ógörög istenek döntéseként, ahol az ember „csak egy bábu a sok közül” (324.), hol pedig (ritkábban) úgy, mint ami a generációról generációra hagyományozódó bosszú és gyűlölet, mintegy a családi örökség eredménye. De a háborús erőszakot a Sorsnak, Árésznek vagy a Párkáknak tulajdonítani jellegzetesen antik és nem a modern világra hangszerelt megoldás (mint erre például Walter Benjamin a *Sors és jellem* című tanulmányában rámutatott), és valahol maga Servain sem hisz benne, hiszen máskülönben nehezen lenne érthető, hogy miért is üldözi a bűntudat mindmáig (83.).

A bűn és bűntudat témakörei felől nyernek további jelentéseket azok a regénybeli momentumok is, hogy miért épp a Vatikánba utazik Servain (azaz Róma hangsúlyozottan keresztény, és nem antik részére), és miért épp december 8-án (melyet hangsúlyozottan a büntelenség egyik állapotával, a „Szeplőtelen fogantatás napjaként” ír le – 12.), ráadásul úgy, hogy a megérkezést egy hosszú, feloldozáskereső gyónásként is olvasható vallomás (azaz az utazás tér-idejében előadott belső monológ) előzi meg. Ebből a szempontból fontos irodalmi előképnek tekinthető – a *Zóna* által mozgatott sok-sok egyéb intertextuson belül – Apollinaire-nek az *Égöv* című verse is, melynek címe a francia eredetiben a jelen regényével azonos („Zone”), és amely, többek között, a pogány és keresztény világ ellentétét is tematizálja. A főhős azonban végül nem érkezik meg a Vatikánba, a pogány istenek világát nem hagyjuk magunk mögött, a regény vége pedig nyitva marad. De Énard plasztikus, történetekben gazdag és minden erőszakossága ellenére is elidőzésre csábító regényuniverzumot alkotott meg a *Zónával*, Takács M. József szép fordítása pedig elismerésre méltó. (*Libri*)

HORVÁTH GYÖRGYI

A szépirodalom felelőssége

VASZILIJ GRÖSSZMAN: *ÉLET ÉS SORS*; FORDÍTOTTA SOPRONI ANDRÁS

2012-ben vaskos kötet jelent meg az Európa Könyvkiadónál, Vaszilij Grosszman *Élet és sors* című regénye, kiegészítve Hetényi Zsuzsa műelemző, életrajzi és kiadástörténeti tanulmányával (*A vesztes győztesek és túlélő áldozatok könyve*). Az eredetileg 1960-ban befejezett és szinte azonnal betiltott, először 1983-ban francia nyelven olvasható mű első moszkvai kiadására 1988-ig kellett várni, ekkor jelent meg az *Oktjabr* folyóirat 1–4. számaiban, majd javított verziója a következő évben, kötetben. A létének utolsó fázisába lépő Szovjetunióban tehát még kiadták, s ennek magyarországi visszhangja is volt. A *Szovjet Irodalom* folyóirat – főszerkesztő-

je az ellentmondásos személyiségű Király István – a 80-as évektől több, kuriózumnak számító irodalmi és kritikai írást közzétett, s az évtized végére a lap a szovjet reformgondolkodás hazai szócsövénévé vált. Ezzel magyarázható, hogy az 1989/5. számban S. Nyíró József fordításában terjedelmes részletet közöltek a műből (a fordítás az *Oktyabr* 1988/1. számában megjelent szöveg I. rész 8–20. és 26–33. fejezeteit tartalmazza). Ugyanitt jelent meg Anatolij Bocsarov regényelemzése (*A szabadságról és az erőszakról*) és Nyina Kanajeva recepciótörténeti tanulmánya, a magyar olvasók így a moszkvai megjelenéssel egyidejűleg értesültek a regényről. A teljes mű hazai hozzáférésehez azonban több mint két évtized kellett, s ennek már kevésbé volt visszhangja. A megkésettnek tűnő recenziálás emiatt indokolt, mi több, 2017-ben száz éves bolsevik forradalom mementójaként is értelmezhető.

A szerző neve 1989-ben sem volt ismeretlen. Az 1940-ben befejezett terjedelmes szocialista realista regénye, a *Sztyepan Kolcsugin* magyarul 1952-ben látott napvilágot, az *Élet és sors* cselekményelözményének tekinthető *Az igaz ügyért* (1954) című háborús regényének rövid részlete a *Nagyvilág* 1958/1. számában jelent meg, mindkettő Németh László fordításában. Az olvasók persze nem tudták, hogy ennek kéziratát a lektorok tizenkétszer (!) adták vissza átdolgozásra, miáltal a *Novij Mir*-ben megjelent változat igencsak sablonossá vált – s a kritika még ezek után is filozófiai idealizmussal, történelemhamisítással vádolta a szerzőt.

Grosszman 1955–63 között megírta *Panta rhei* című kisregényét, amely szintén külföldön jelent meg, oroszul először az *Oktyabr* 1988/6. száma közölte (Enyedy György fordításában magyarul is olvasható). A mű Szolzsenyicin *Ivan Gyenyiszovics*-ának továbbgondolása lehetne, ha nem hamarabb keletkezett volna. Amíg ugyanis Szolzsenyicin a hőse egyetlen lágernapját írta le, addig Grosszman főszereplőjét, a szintén Ivan (Grigorjevics) nevű politikai foglyot közvetlenül a szabadsága után ismerjük meg. A múlttal való szembenézés tükré ez esetben nem a lágerelet, hanem a társadalom, a volt családtagok, barátok sorsa, emléke, viszonyulása. A végeredmény ugyanolyan lehangoló: a korszak lealjasodása nem a lágerek terméke, hanem éppen azok egyik előidézője volt.

Az *Élet és sors* 1960-ban készült el, s szerzője októberben elküldte a *Znamja* című szépirodalmi folyóiratnak. Az 1931-ben indult lapot a gorbacsovi éráig terjedő fél évszázadban mindössze két főszerkesztő uralta: 1934–48-ig Vszevolod Vinyevszkij, majd 1986-ig Vlagyimir Kozsevnyikov. Bár ez utóbbi szerkesztési elvei a resztalinizációt erősítették, nem tűnt rossz döntésnek Grosszman lépése, hiszen például Ilja Ehrenburg regénye, az – átvitt értelmű címével korszakváltást jelentő – *Olvadás*, a lap 1954/5. számában jelent meg (magyarra Wessely László fordította).

Az *Élet és sors* azonban az „olvadás” periódusában is emészthetetlennek bizonyult. A szerző hónapokig nem kapott választ, majd 1961 februárjában megjelent lakásán a KGB, és a kéziratot elkobozta. Begyűjtötték a *Znamja* és a *Novij Mir* szerkesztőségében levő példányokat is (Grosszman ugyanis Alekszandr Tvardovszkijnek, az utóbbi lap főszerkesztőjének is átadta). Ma már tudjuk, hogy a szöveget Kozsevnyikov továbbította az SZKP Központi Bizottságának. Grosszman hiába fordult Hruscovhoz, a döntést nem változtatták meg. Mihail Szuszlov ideológiai KB-titkár kijelentette: Grosszman regénye oly mértékben szovjetellenes, hogy veszélyesebb, mint a *Doktor Zsivago*, így két-háromszáz (!) évig biztosan nem adható

ki. (Szemjon Lipkin visszaemlékezését és Grosszman levelét közli: *Tovább... tovább... TOVÁBB! 1953–1988*, szerk. Szilágyi Ákos, Szabad Tér, 1988, 50–55.)

Pedig az 1905-ben született, zsidó származású Grosszman nem számított mindig ellenségnek. Egyetemi tanulmányai végeztével vegyészmérnökként helyezkedett el az iparban, de a harmincas évek közepétől – Gorkij tanácsára, aki felfigyelt első kisregényére (*Jó szerencsét!*) – csak írással foglalkozott. Megélte a bolsevikforradalmat, a polgárháborút, a hadikommunizmust és a NEP korszakát, felnőtté válását az ukrainai éhínség, a politikai terror és a második világháború kitörése kísérte. 1937-től az írószövetség tagja, a pártba azonban nem lépett be. Hahitudo-sítóként járta a frontot, jelen volt a treblinkai koncentrációs tábor felszabadításánál. Az Ilja Ehrenburggal közösen írt *Fekete könyv* anyagát, amelyben a zsidók ellen elkövetett német bűnök dokumentumait gyűjtötték össze, 1947-ben New Yorkban publikálta; Moszkvában már nem adták ki. Ezzel együtt túlélte a háború utáni szovjet antiszemita kampányt, igaz, ehhez alá kellett írnia a zsidó orvosokat megbélyegző hivatalos közleményt. Végül eljutott a marxizmussal való szakításig, amely az *Élet és sors*ban öltött testet. Főművének cselekményfolyama és hőseinek személyiségrajza tükrözi a fenti élettapasztalatokon alapuló, rendkívüli mélységű átérző és beleélő képességét. Grosszman 1964-ben rákban hunyt el.

A regény tehát a KGB archívumába került. „De kézirat valójában »sosem ég el« – írja róla Bocsarov említett elemzésében (135.), utalva *A Mester és Margarita* jelene-tére, amelyben Woland és Behemót elővarázsolják a Mester eltűzelt kéziratát. Esetünkben a varázsló Szemjon Lipkin, Grosszman egykori barátja: tőle került a kézirat 1975-ben Nyugatra. Később kiderült, hogy még egy példány lappang: az író egykori egyetemi társa, Vjacseszlav Loboda, illetve annak özvegye őrizte a kerti fészerben évtizedeken át, hogy aztán 1988-ban átadja közlésre az örökösöknek: így született meg az 1989-es, javított szövegű, hiteles kiadás (amely a magyar fordításnak is alapjául szolgált).

Nem könnyű olvasmány az *Élet és sors*. A cím két szava az emberi lét teljességére utal, szinte történetfilozófiai távlatokat idéz. Sajátossága a többféle értelmezhetőség, miközben illeszkedik az orosz-szovjet irodalom hagyományaihoz. A két fogalom ugyanis lehet egymás párhuzamos létét feltételező (azaz önmagukban nem, csak együttesen értelmezhető), egymást rokon értelműként definiáló (az élet sorsot jelent és viszont), vagy egymással dialektikus kapcsolatban álló (azaz: az élet az objektív valóság, a sors pedig ennek megélt, szubjektív változata). Az orosz klasszikusok egyébként is vonzódtak a kontrasztos címekhez, lényegük a nyilvánvaló ellentétpár, amelynek magasabb szintű feloldása – szintézise – volna maga a mű. A „sors” pedig – mintha az orosz néplélek örök fatalista lenne – ugyancsak rendre felbukkan náluk (Buharin: *Az orosz értelmiség sorsa*, Solohov: *Emberi sors* stb.).

Ami a regény terjedelmét illeti, minden további nélkül érvényes lehetne Déry Tibor felhívása *A befejezetlen mondat* elejéről: „Olvasoimat arra kérem – ha figyelmükre érdemesítik e könyvet –, ne mérjék szűkre az olvasásra szánt időt.” A cselekmény közel húsz szálon halad, amelyek alapvetően eltérő helyszíneket és szereplői kört jelentenek. Közöttük jórészt családi kapcsolatok állnak fenn, miközben maguk a személyek is mozognak az egyes szálak és helyszínek között. Az olvasó

a cselekmény párhuzamos, máskor egymást követő rendjével szembesül. Nem véletlen, hogy a szerző a kötet végén megadta a főbb szereplők adatait, cselekményszálanként és helyszínenként, megjelölve a történelmi figurákat, hiszen művének egyik sajátossága, hogy egyaránt jelenít meg valós személyeket (Sztálin, Paulus, Csujkov, Jerjomenko stb.) és fiktív, bár személyiségvonásaik és sorsuk révén tipikusnak tekinthető alakokat. (Alkalmazta már a módszert Balzac is, az *Emberi színjáték*ban.) Ha eltekintünk a sematikus szocreál művek ábrázolásaitól, ahol a vezetők szinte bálványként, a végső igazság letéteményeseként jelentek meg, Grosszman úttörőnek tekinthető a történelmi személyek érdemi cselekményvezetőként, mégis esendőként történő bemutatásában. A szovjet drámairodalomban ugyanez Mihail Satrov műveiben érhető tetten, kései követőként pedig Vaszilij Akszjonov *Moszkvai történet* című monumentális családregénye folytatta a sort (amely viszont magyarul Grosszmannál korábban megjelent, szintén Soproni András fordításában).

Az *Élet és sors* 1942–43-ban játszódik, de visszaemlékezések és utalások révén egészen a 20. század elejéig visszajutunk. Az értelmezési keret és cselekmény origója a sztálingrádi csata és a volgai front, illetve a Saposnyikov család tagjainak élete. Sztálingrádban önálló vonalat képvisel Krimov komisszár harctéri küldetése, majd – nem meglepő módon – lubjankai kihallgatása, a szovjet frontparancsnokság, a villamos erőmű, a szovjet és német vonalak határán elhelyezkedő ún. „hat-per-egyes” ház és katonái, Novikov harckocsizó hadteste, a repülőszázad, Darzenszkij alezredes és a kalmük sztyeppe, valamint Paulus tábornok parancsnoksága és a német erők. A Saposnyikov család másik ágának középpontja Viktor Strum zsidó származású fizikus, az ő tudományos és családi élete a kazanyi evakuáció idején és újra Moszkvában, továbbá más hozzátartozóké Kujbisevben; a német koncentrációs táborban, annak munkatáborában, illetve SS parancsnokságán; útban a gázkamrák felé, illetve a megsemmisítő táborban, a gázkamrában; a szovjet munkatáborban; végül a zsidók helyzete Kijevben; a kivégzettek exhumálásai és a holttestek égetései Ukrajnában.

Az olvasónak a felsorolásból feltűnhet a kommunista és fasiszta valóság párhuzamossága. Ez nem véletlen. Grosszman minden bizonnyal a kötet mondanivalójának lényegét fogalmazta meg az I. rész 50. fejezetében, amikor ezt írta: „A huszadik század első fele [...] úgy vonul be a történelembe, mint az európai lakosság hatalmas rétegei társadalmi vagy faji elméletek alapján való kiirtásának időszaka.” E megsemmisítő kampányok folyamán a lakosság szinte hipnotikusan engedelmeskedik (lásd a *Sorstalanság*beli Köves Gyuri tudatos bennmaradását a menetszlopban). A hatalom felébreszti a gyűlöletet a pusztulásra ítéltet iránt, így a többség, „bár iszonyodik a tömeggyilkosságoktól, rejteni igyekszik lelke állapotát [...] még önmaga előtt is”. Az emberek képesek voltak maguk irányítani saját kivégzési meneteiket, várakozni a hóhérra. Nem arról van tehát szó, hogy az ember természeténél fogva gyilkos, hanem arról, hogy ez az állapot a totalitarizmus emberekre gyakorolt hatásának korábban nem tapasztalt mértékű tanújele. Grosszman ebben a tekintetben a fasiszmus és a sztálinizmus közé egyenlőségjelet tesz. „A totalitarizmus alapja az örökös, szakadatlan, nyílt vagy álcázott szupererőszak. Az ember önként nem mond le a szabadságáról. Ez a következtetés világítja be ko-

runkat, világítja be jövőnket...” (243–247.). Ide kapcsolódik még Grosszman okfejtése a III. rész 20. fejezetében. „Sztálingrád [...] a lakosság új öntudatát segítette világra. [...] A háború felgyorsította a valóság átértelmeződésének folyamatát [...]. A fejlődés logikája odavezetett, hogy a népi háború, amely Sztálingrád védelmében érte el legmagasztosabb csúcspontját, éppen ebben a sztálingrádi periódusban tette lehetővé Sztálin számára, hogy nyíltan deklarálja az állami nacionalizmus ideológiáját.” (809–813.) Mindebből következik az antiszemitizmus, amely az író szerint jelentkezhet utálkozó jóakarásban és véres pogromokban, előfordul a piacon és az Akadémia elnökségében, az öregek lelkében és a gyermekek utcai játékaiban, és „soha nem cél, [...] mindig csupán eszköz: a megoldhatatlan ellentmondások fokmérője.” (591.) Végül hozzáteszi: „A totalitárius országokban, ahol a társadalom hiányzik, az antiszemitizmus csak állami lehet.” (594.)

S itt csatlakozik a regény egyik szála a háború utáni nyílt antiszemitizmushoz, Strum akadémikus és zsidó munkatársai ellehetetlenítésének történetéhez, majd kap szinte meseszerű, de nagyon is valóságos gellert, Sztálin közbelépésének hatására. Az író ismeri a szovjet bürokrácia centralizációjának kétarcúságát: akire/amire nincs szüksége az államnak, azt eltapossa, ami viszont fontos a számára, az kiemelt támogatásban részesül. Egyéni érdek és államérdek – ezek a sztálinizmusban alig esnek egybe. A mű egyik kulcsjelenete tehát az, amikor Sztálin telefonon felhívja Strumot a lakásán. A drámai tömörségű, a tudós életét százyolcvan fokkal megváltoztató dialógus ekképpen hangzik: „Jó estét, Strum elvtárs. – Jó estét, Joszif Visszarionovics. – Tudomásom szerint ön nagyon érdekes kutatásokat végez. – Hiszek a munkámban. – Nem hiányzik-e a külföldi szakirodalom, tekintettel a háborús időkre? El van-e látva a szükséges berendezésekkel? – Nagyon köszönöm, Joszif Visszarionovics, a munkafeltételeim teljesen kielégítőek. – Vizontlátásra, Strum elvtárs, sok sikert kívánok a munkájához. – Vizontlátásra, Sztálin elvtárs.” (934–936.)

A rövid beszélgetés a könyvben három oldalon jelenik meg. Grosszman pontosan érzékelteti a feszültséget, Strum magabiztos reakcióit (holott éppen panaszkodnia kellene), a hallott és általa kimondott szavak közben cikázó gondolatait, mindezek alatt a felesége mozdulatait, aki keresztet vet magára és a férjére, és szinte automatikusan feláll, amikor rájön, hogy a fizikus kivel beszél. Éppen azért, mert „Sztálin egyetlen szava képes volt megsemmisíteni ezreket, tízezreket. Marsallok, népbiztosok, a párt Központi Bizottságának tagjai, a területi bizottságok titkárai, olyan emberek, akik tegnap még hadseregeket, frontokat irányítottak, országrészek, köztársaságok, hatalmas gyárak urai voltak, ma Sztálin egyetlen haragos szavától semmivé váltak, a légerek pora lett belőlük.” (938) Azt persze Strum is érzékeli, hogy Sztálin figyelme nem a személyének, hanem elméleti kutatásainak szól. Az olvasó ebben a fejezetben ugyanis a szovjet atombomba születéséhez vezető út egyik állomásának tanúja. Grosszman leírásainak szakszerűsége is helytálló, elvégre fizika-matematika szakot végzett. Strum ellehetetlenülésének és Sztálin telefonja utáni „feltámadásának” motívuma párhuzamban áll Spiró György *Tavaszi Tárlatával*, amikor a névtévesztés miatt ellenforradalmi tevékenységgel vádolt Fátay Gyula mérnök 1957-es gyári kiközösítése a KB-tag barátjával történt találkozás másnapján megszűnik, mert az illető „odaszólt” a megfelelő helyre. Ezek a dolgok a diktatúrában hasonlóképp történtek.

A koncepciók perек anatómiáját már Grosszman előtt ismertük, gondoskodott erről Taraszov-Rogyionov (*Csokoládé*) és Arthur Koestler (*Sötétség délben*). A kritikák kiemelték, hogy mindaz, ami később Szolzszenyicin, Granyin, Ribakov és mások műveiben motívumként megjelent, az megtalálható nála. Az ukrainai tömegsírok halottégetéseinek rémületesen tárgyyszerű, technológiai-módszertani leírását mintha Robert Merle fogalmazta volna: „tegnapelőtt volt száztíz, tegnap hatvanegy, öt nap alatt hatszáztizenkettő, az összesen hétszáznyolcvanhárom... Kár, hogy nem számolta külön a férfiakat, a gyerekeket, a nőket. [...] Az utolsó héten volt nyolcvanhárom, az azt megelőző háromszor tíz napban négyezer-nyolcszázhuszonhat, a végösszeg: ötezer-hatszázkilenc elégetett test.” (228–230.) Vagy idézzük Cseres Tibor *Hideg napok* című regényének kezdő sorait: „Hogyan tudták megszámlolni a halottakat? Ez mégiscsak képtelenség! Háromezer-háromszázkilenc. Ebből kettőszázkilencvenkilenc elaggott!” De hasonlóképp megelevenedni látszanak Elie Wiesel *A éjszakájának* motívumai vagy a *Saul fia* képi világa.

Az író felteszi a kérdést: „Miért ismertek be mindent? Én pedig miért hallgattam? [...] A szavazásnál pedig fölemeltem a kezemet. Azután az aláírást adtam. Azután beszédet mondtam, cikket írtam. [...] Hol voltak eközben a kételyeim?” (644.) Hozzáteszi: „Különleges, súlyos félelem ez, melyet milliók képtelenek leküzdeni.” (647.) Majd később így zárja le a kérdést: „a legnagyobb hibánk, hogy nem a lelkiismeretünk szerint élünk. [...] Hallgattunk, amikor harminchétben ezrével végeztek ki az ártatlan embereket. [...] Hallgattunk az általános kollektivizálás szörnyűségei idején.” (855.) Igen, a leírtak Grosszman lelkiismeretét is tükrözik. Ő is átélte mindezt, aláírta, amit kértek tőle, mert a túlélésért küzdött. Mint ahogy a regényben Strum is aláír. Ebben az értelemben Grosszman regénye nyilvános bocsánatkérés. S eljutottunk ahhoz a ponthoz, ahol mernünk kell kimondani: aki nem olvasta az *Élet és sorsot*, az semmit sem olvasott a szovjet 20. századról. „Fő erénye a könyörtelen igazság.” – írta róla Anatolij Karpov irodalomtörténész. Ez az igazság pedig nem más, mint annak beismerése, amit Robert Musil így fogalmazott meg *A tulajdonságok nélküli emberben*: „A valóban nagy bűnök nem úgy születnek, hogy elkövetjük, de hogy megengedjük őket!”

Orwell utópiája, az 1984 szembesítette a világot a történelem utólagos megváltoztathatóságával. A politikusok és tudósok ezt persze már régen tudták. Az újraírt múlt problematikája Grosszmannál kristálytisztán megjelenik: „az államhatalom létrehozott egy új múltat, [...] új hősokeket jelölt ki a már lezajlott eseményekhez és eltávolította az igazi hősokeket. Az államnak elegendő ereje volt, hogy újra lejátssza azt, ami egyszer s mindenkorra lejátszódott, átalakítsa, átgyúrja a gránitot, a bronzot, az elhangzott beszédeket, megváltoztassa a szereplők elhelyezkedését a dokumentumfényképeken.” (326.) A lehetséges megoldás egy másik negatív utópiában bukkan fel: Ray Bradbury *Fahrenheit 451* című, a könyveket elégető és birtoklását büntető társadalomról szóló regényében. Ennek kulcspontja az a fejezet, amelyben kiderül, hogy az „ellenállók” klasszikusok szerzői életműveit memorizálják, mert a műveltség és a humánium továbbörökítését mechanikus úton már nem, csakis így biztosíthatják.

A szerző fiatal íróként és haditudósítóként megtanulta a szovjet sajtó alapigazságát, amelynek „célja nem az, hogy válogatás nélkül öntse az emberek elé a kao-

tikus információt a legkülönbözőbb, gyakran véletlenszerű eseményekről, hanem hogy nevelje az olvasókat” (118.). Ráébredt, hogy a szocialista realizmus és a dekadencia között nincs szakadék: az előbbi az állam kivételességét hangoztatja az egyénnel szemben, az utóbbi az egyénét másokkal szemben. Tehát az ember, azaz mások iránt mindkettő egyformán közömbös. (334–335.) Szembesült azzal is, hogy „a pártvezetőnek nincs szüksége a tudós tehetségére, az író adottságaira. [...] [S]závának döntő ereje abban rejlett, hogy a párt rábízta az érdekeit a kultúra és a művészetek terén.” (110.) És Grosszman a regényében szándékosan ellentmondott e kőbe vésett normáknak. Az *Élet és sors* ezek miatt is megelőzte korát. „Ha ez a regény megjelent volna 1960-ban, [...] évtizedekre előrevitte volna a korról és a háborúról alkotott elképzeléseinket. Mert amit ma tudunk és értünk, azt Grosszman már 1960-ban tudta. Sőt annál többet is. Regénye túlmegy korunk legmerészebb gondolatain is.” – vélte Igor Zolotusszkij. Igaza van, mert „a múlt felé forduló emberi tudat mindig kiostálja ritkás szitáján a nagy események sűrítményét, s kihullik rajta a katonák szenvedése, riadalma, szomorúsága. Az emlékezetben nem marad más, csak a történet üres váza” (735.).

Az *Élet és sors* tartalma, cselekménye ezt a vázat változtatja testté, s válik tartalma kollektív emlékezetünk részévé. Jelentősége felbecsülhetetlen: „ismeretlen” 20. századunk vonatkozásában továbbörökíti mindazt, aminek érzelmi-hangulati megragadására a tudomány nem képes. S valójában mindig ebben állt a szépirodalom felelőssége. (*Európa*)

BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR

Abszurdisztán az abszurdisztániaké

SZIJJ FERENC: *NÖVÉNYOLIMPIA*

Nehéz az elején kezdeni Szijj Ferenc *Növényolimpia* című regényét, mivel az első fejezet címe (*Álomszerű tisztánlátás*) után csupán egyetlen szó található szögletes zárójelben: „[Hiányzik.]” (7.) Ám ez a nyitány is sokat elárul az ábrázolt világról és a benne tévelygő szereplőkről; a hiányos könyv képzele ugyanis éppilyen hiányos, eredet és a magyarázatokhoz szükséges támpontok nélküli életekkel párosul. Fontos jellemzője ez a regénynek: a szöveg (főként nyelvi-retorikai) működése és elbeszélőjének története egymást magyarázva összecsúszik. Ez a második fejezet utolsó mondatán is érzékelhető, ahol a társas létezés és a társadalmi *valóság határára* szorult alkoholista férfi magára mint fiktív, irodalmi szereplőre hivatkozik: „nem vagyok igazi, egy kitalált figura vagyok, Kukorica Jancsi, Toldi Miklós, Apafi Mihály, felejtse el” (35.).

A két, nem teljesen elkülönülő síkon (a '89 előtti és utáni Budapesten) játszódó bizarr történeteket leginkább az ő figurája és belső monológyszerű beszéde kapcsolja össze. Folytonos magyarázatai és értékítéletei azonban olyannyira megbízhatatlanok, hogy az olvasás során egyre inkább az válik fontossá, hogy miként jönnek létre többszörösen összetett mondatai. Egy-egy gondolat ugyanis felsorolások

és lehetséges variációk halmozásából áll (feltűnő a „vagy”, az „illetve” és a hasonló választó kötőszavak nagyon gyakori használata), amely során az elbeszélő dolgokban való jártasságát és jólétesültségét kívánja hangsúlyozni. Azonban a legkülönbözőbb szakfogalmak, műveletek és intézmények megjelölései, valamint a kultúrtörténeti utalások valódi jelentése elvész ebben a halmozásban, így csupán jeleltől fosztott szavak maradnak az olyan kifejezések, mint a „haszonkulcs”, „Valamelyik Lajos” király, „Hazafias Népfront”, „kormánytanácsos” vagy a „fenyvesekkel vadregényes táj”. Ezek is egymás variációivá, tartalom nélküli jelölökké válnak, hiába kecsegtet a rögzült panelek emlegetése azzal, hogy egy ugyanilyen rögzült, tehát biztosan meglévő tudáskeretre hivatkozhat az elbeszélő. Ezért van, hogy bár egy-egy gondolatmenetben szinte mindenről szó esik, mégis folyamatos mellébeszéléssel találkozunk.

Mindennek komoly hatása van: az asszociációs szerveződés, ahogy a szöveg egyre távolabbi képzeteket rendez egymás mellé, és egyre részletesebben ír le a tárgyhoz csak lazán kötődő futamokat, valamint a variációk és felsorolások halmozása eredményezik a regény erős humorát. Ilyen a következő szöveghely, ahol az elbeszélő kölcsön szeretne kérni pár ezer forintot egy Aranka nevű hölgytől (rokon *vagy* ismerőse – vagy egyik sem?), miközben az adakozás fontosságát hangsúlyozva már a Szent Koronáról és Kossuth Lajosról beszél: „...mert mit csináljanak, ha álmában isteni szózatot hall a miniszterelnök, hogy fiam, vidd el Szent István királyunknak a koronáját [...] ide vagy oda, díszkísérettel, huszárokkal, díszmagyarban, mindörökkön-örökké, ámen, [...] hát akkor arra a modern riasztóberendezésre nem szabad sajnálni a pénzt, arra közfelkiáltással, egyöntetű lelkesedéssel meg kell szavazni a milliókat, mint annak idején Kossuth Lajosnak az újoncozásra...” (30.). Nagy erénye a könyvnek, hogy ezek a satirikus-humoros elemek működtetik végig nyelvezetét – most csupán a felsorolások parodisztikusságára álljon itt egy példa: „... mert eredetileg egy sztyeppe növény, régebben ott ő volt a király, ő nyomta el a többi, de valami véletlen baleset, honfoglalás, tatárjárás, Donkanyar vagy testvérvárosi delegáció során idekerült...” (100.).

Másfelől, ahogy ezekből az idézetekből is látszik, ez a fajta beszédmód egy kínos pontosságra törekvést is jelent, ami persze ismét komikus helyzetet eredményez: az igény, hogy valami biztosat állíthassanak a szereplők, rombol le mindenemű bizonyosságot. Azon túl, hogy az utalások tartalmukat veszítik, bármi kiigazíthatónak és akár az ellenkezőjére is felcserélhetőnek tűnik szövegben. Egy ilyen helyzetben a biztosnak beállított ismereteit és saját nagyszerűségét folyton kisszerűen és tévedésekkel alátámasztani igyekvő elbeszélő alakja egyszerre válik szórazótatóvá és tragikussá. És hogy melyik értelmezés kerekedik fölül az adott szöveghelyen, az az olvasó aktuális döntésének függvénye.

A *Növényolimpia* tehát a nyelv közhelyeinek és üres jelölőinek parodisztikus felnagyításán keresztül tud egy kiüresedett és a jelentéseket kétségbeesetten hajszoló szociokulturális helyzetről számot adni. A regény erejét az adja, hogy mindez humorosan-szatirikusan tematizálódik – és, mint minden valamire való humornak, ennek is komoly tétje van. Sőt amellet érvelnék, hogy az elbeszélő nyelvének jellegzetes felépítéséből adódó paródia, valamint a túlnagyított és hangsúlyosan fiktív helyzetek biztosítják a világra (társadalomra, legalábbis annak egy részé-

re) való vonatkozás érvényességét. Ennyiben hasonlít a szintén költőként induló Parti Nagy Lajos prózai munkásságára, ami ugyancsak a hétköznapi fordulatok kiforgatása és felnagyítása által tud érvényesen szólni az éppen a reflektálatlan köz-helyek által elfedett mindennapokról.

Ennek megfelelően Szijj regényének néha a rendszerváltás előtti, néha az azt követő időszakban játszódó története egy perifériára szorult kisember perspektíváját érvényesíti, azaz a korszak bizonytalanságát és kiismerhetetlenségét mutatja be. Egy okozatait és eredetét, valamint tervezhetőségét veszített világ rajzolódik ki, ahol így folyamatos jelen idő uralkodik: hősünk filmszerűen számol be az éppen történő eseményekről. Ez az egyik fő oka, hogy az olvasás tapasztalatában a síkok teljesen összekeverednek. Kitűnő példa erre a *Mesterséges lélegeztetés* című fejezet, ahol két, egyaránt a kocsmaasztalnál játszódó jelenet montírozódik egymásba: a beszélgetések (Teknokol Karcsival a növényolimpiáról; a belügyesekkel magánéletéről, fenyegetésről) egymást folyton megszakítva, de egymásra rímelve bontakozik ki. Ez a szerkesztés, valamint a felcserélhetőség poétikája pedig szomorú képet fest a rendszerváltásról is: valódi változás a főbb jellemzőket tekintve nem történt. És azt, hogy az ábrázolt korszak nem zárult le, jelzi, hogy a társadalom ijesztően nagy részére a mai napig reprezentatív a kilátástalanságot, pénztelenséget és alkoholizmust hangos öncsalásokkal elfedők perspektívája.

Túl ezeken a folyamatos jelen idő erősíti azt az érzést is, hogy amíg a beszéd szól, elodázható a botrány. Izgalmas feszültség jön így létre, ami a káoszt egyszerre el- és felfedő szöveg dinamikájából adódik. Elfedő, amennyiben az elbeszélő fennmaradásának ez a záloga, hiszen így lehet mindig *másról* szó, *mellébeszél*ni; felfedő, amennyiben a félbe maradt magyarázatok és ellentmondások csak növelik a zűrzavart.

Mindez pedig a regény abszurd jellegét erősíti, ami egy másik irodalmi hagyományhoz is köti a könyvet: szüntelen karkai, beckett-i helyzetekről olvashatunk. Ezekben a helyzetekben látványos az összefüggések hiánya, a nem megokolt kapcsolatok nagy száma vagy akár az álkapcsolatok létesülése (például a harmadik fejezetben az elbeszélő nem azért megy a temetőbe, amit az előző fejezet sugallt volna, hogy ott az Aranka nevű hölgy férjének csontjait újra eltemettesse; csupán ebédelni szeretne ott, miközben egy másik szál kezdődik el). A valódi cél nélküli, az értelemnélküliséget a puszta beszéd aktusával legyőzni kívánó helyzet a beckett-i prózát idézi, a síkokat összekötő jelen idő pedig a „folyton az utolsó előttiben vagyunk” érzését kelti (ti. a világvége előttiben: Samuel Beckett, *Trilógia. Molloy. Malone meghal. A megnevezhetetlen*, Európa, 2006, 6.). A titok és rejtély működteti ezt a különböző szálakból álló hálózatot (amit fokoz az „ittmaradt” belügyesek/be-szűgők szerepe), ahol a véletlenszerűségek szükségszerűségnek, sőt törvényszerűségnek tűnnek. Ilyenek az egyes szereplőkkel való váratlan találkozások, akik néha mintha számítottak volna erre a találkozásra, és meglepő módon ismerik az elbeszélő múltját, kapcsolatait. Jól érzékelteti ezt az Aranka halott férjének csontjával egy klinika szivárgó gázvezetékei között bolyongó, zsákutcákba tévedő elbeszélő helyzete, aki egy terembe érve titokzatos megbízást kap egy orvostól vagy „nyomozó főorvostól” vagy halottkémtől vagy „szakavatott kuruzslótól” stb. – a megnevezés bekezdésenként változik. Ezeket a karkai szituációkat tovább erősítik

az ellentmondó hírek és történések, a bürokrácia, illetve az államgépezet kiismerhetetlen működése is. Hasonlóan abszurd esemény a regény csúcspontja, a botrányba fulladó Növényolimpia (vagy világbajnokság vagy kiállítás vagy fesztivál stb.) elképzelése is.

Ahogy a szöveg is variációkból áll össze, úgy változik a központi növény-metaphora jelentése a regény során. Habár elsődlegesen az élet, a virágzás képzetét kötnénk hozzá, jellemző a könyvre, hogy nem szép réteken vagy díszes virágboltokban, hanem többnyire temetőekben járunk (a kocsmák mellett, természetesen), ahol a sírokra kerülő virágokkal furcsa munkálatokat végeznek a Növényolimpiára készülő munkások. Az elmúlás és a halál képzetéhez tartozik továbbá az elhervadt növények gyakori emlegetése, illetve az egyes fajok fennmaradásért való küzdelme. De fontossá válik az egy helyben állás/mozdulatlanság (a regény társadalomtörténeti felfogásába illeszkedő) jelentésköre is. Ugyanakkor jelentik a növények a díszítettséget és a burjánzást is (az olimpián a legkülönfélébb egzotikus növények is szerepelnek), amely utóbbi a nyelvi megformáltsággal hozható összefüggésbe, hiszen zabolátlan vadon módjára épülnek fel a többszörös összetételekből álló mondatok is.

Talán a legerősebb részek mégis azok, ahol a növény-lét a hallgatással vagy a hallgatás iránti vágygal párosul. Ez nyilvánvaló feszültségben áll a beszédképnyeszes, ömlő monológokkal. Ilyenkor a szociokulturális helyzet (a megalázottság és kilátástalanság) az elbeszélő által is reflektálttá válik, ahogyan beszédének motivációja (a mindig másról való beszéd) is – így lélektanilag kulcsjelenetekről van szó. Belső dilemmái ugyanis erre vezethetőek vissza, ahogyan felismeri, hogy valójában két rossz eshetőség közül választhat: a nyugalomért, megbecsülésért folytatott állandó, de hiábavaló beszéd és a teljes feladással és elnémulással járó abszolút nyugalom együttes igényére. Mindkét esetben a megnyugvás a cél, ám az önfelszámolás az eredmény. „[M]ert én növény vagyok, én a halálról előre nem gondolok semmit, én csak úgy elvagyok, amíg lehet, [...] én csak elnézem ezt az állati nyüzsgést, [...] feladtam a céltalan versenyt, nem akarok semmit” (208.) – olvasható a *Felgyorsult munkálatok* című fejezetben, amely így zárul: „mindegy, folytatódjon a hajsza” (215.). Vagy másutt egyenesen a növény perspektívájával azonosulva: „Csak az az egy kérésem lenne, vagy nem is kérés, hanem szinte utolsó kívánság, mint a pacalpörkölt a siralomházban, [...] hogy hozzám ne beszéljenek, én se szólok senkihez. Ez se az, hanem én csak majd a fénnel akarok kezdeni valamit, ha hozzájutok, elnyelni, megemészteni, mint egy eleven automata, aki nem tartozik senkinek semmivel...” (151.)

Az abszurd művek egyik legizgalmasabb hatásmechanizmusa jelen esetben is működik: a hiányos értelem és a folyamatos elbizonytalanítás a főhőshöz hasonló helyzetbe hozza az olvasót is, aki az értelemdarabkákból kíván megnyugtató egészet gyúrni. Az ábrázolt világ az olvasás folyamatában realizálódik. Mikor játszódik-nak az egyes jelenetek? Mennyire hihetünk az elbeszélőnek? Egyáltalán léteznek-e egyes szereplők, mint Tünde gyereke vagy a kormánytanácsos? Nehéz ezekre a kérdésekre válaszolni, miközben ezek a kételyek és a nyomozás tartja fenn az olvasás lendületét. Így maga az olvasó is részese lesz a folyamatnak, amiből kényelmesebb és megnyugtatóbb lenne kívül maradnia.

És ahogyan az első fejezet is tisztázatlan marad, úgy a befejezés sem lesz egyértelmű. A regény zárlatában ugyanis egy férfi megtalált holttestéről olvashatunk újsághírt, és joggal gyanakodhatunk, hogy az elbeszélőről van szó: az utolsó előtti fejezetben egy bokor alatt kuporogva látjuk utoljára, miután minden törekvése kudarcot vallott. Ám ugyanebben a fejezetben olvashattuk azt is, hogy barátja félreértésből megöli a rejtélyes kormánytanácsost, akinek holttestét szintén egy bokor alatt hagyják. Az elbeszélő mindenesetre nem szól többet, a könyv véget ér, és a rejtélyek nem oldódnak meg. (*Magvető*)

SZEMES BOTOND

Megrajzolt történet, elbeszélt kép

ELEKES DÓRA: *DETTIKÉRŐL ÉS MÁS ISTENEKRŐL*, TRESZNER BARBARA RAJZAIVAL; KOLLÁR ÁRPÁD: *A VÖLGY, ÍRTA TÁRKONY*, NAGY NORBERT RAJZAIVAL

Bár a *Dettikéről és más istenekről* és *A Völgy, írta Tárkony* szinte mindenben különböznek, mégis előszeretettel emlegetjük párban a két könyvet. Ennek nem csak az az oka, hogy mindkettő a Csimota innovatív, bátran kísérletező kiadói programjának köszönhető a megszületését. Feltételezhető, hogy az a verbális és/vagy ikonikus szövegek szintjén megszülető minőség tette kézenfekvővé a rokonítást, amely mindkét kötetet kiemelte az utóbbi évtized gyerekirodalmi terméséből. (A HUBBY Magyar Gyerekkönyv Fórum *Dettikéről és más istenekről* című kötetéért Elekes Dórának ítélte Az Év Gyerekkönyve 2016 szerzői díját, Nagy Norbert pedig *A Völgy, írta Tárkony* illusztrációért a HUBBY alkotói díját nyerte el.) Mint minden jó gyerekkönyv, a *Dettikéről* (a továbbiakban a hivatkozásokban: D) és *A Völgy* (V) megszólítottja is az együtt olvasó gyerek és felnőtt, és nemcsak ebben az „árukapcsolásban”. Az irodalmi kommunikáció megtöbbszörözése (amikor egyazon szöveg olvasásszociológiai szempontból egymástól markánsan különböző olvasókkal képes eredményesen interakcióba kerülni) a közbeszédben „gyerekirodalomként” felcímkezett, értékes és sikeres szövegeknek bizonyosan az egyik legfontosabb sajátossága.

A *Dettikéről* esetében a kettős kommunikáció a verbális szöveg jelölőinek a játékában jön létre. Ennek az egyik legszellemesebb példája az első fejezet (*Az univerzum és az istenek természetéről. Egy*) utolsó bekezdésének nyitómondata. Az elbeszélő, Balambér, a kulcslyukmanó a következő megállapítással zárja saját maga és az univerzum (vagyis a kulcslyuk, az onnan belátható kisszoba/nagyszoba világnak) bemutatását: „Téves az a hiedelem, hogy az istenek magunkra hagytak volna minket a kulcslyukban. Van rá bizonyítékom is, tessék: az egyikükkel, Dettike istennővel, napi kapcsolatban állok.” (D 6.) A felnőtt (képzett) olvasó számára az összetett mondat humora mindenekelőtt abból fakad, hogy az első tagmondat látszólagos logikai ítélete („téves”) olyan állításra vonatkozik, amelyben jól felismerhető az európai filozófia egyik fontos tézise. A *Deus otiosus* („tétlenkedő Isten”) teoreémájának ez a szimplifikációja, illetve ennek mondatba ágyazása önmagában

is a humor forrása lehet. A felnőtt számára a szövegből kifelé, más szövegekre mutató *kulturális kód* a gyermekolvasó számára egészen bizonyosan olyan anafora, amely a fejezet egy korábbi passzusára mutat vissza: „A univerzum másik törvénye az, hogy laknak benne istenek. Szám szerint három. Az egyiket úgy hívják, Dettike, a másikat úgy, hogy Anyuka, a harmadikat úgy, hogy Apuka.” (D 4.) A kulturális kódok aktiválása az értelmezésben persze mindig az olvasó ismereteinek a függvénye. A *Dettike* szövegszerveződésének egyik szembeötlő, „rendszerszintű” sajátossága azonban, hogy a kulturális kóddal jelentéssé váló szekvenciák egyidejűleg anaforák is.

A *Völgy* egyszerre verbális és ikonikus szöveg: nyelv és kép viszonya egyenrangú, mind a verbális, mind az ikonikus szöveg olyan jelölőkkel és utalásokkal dolgozik, amelyek egyszerre lehetnek mono- és transzmediálisak, illetve képesek jelölökként és ornamensekként is működni, annak függvényében, hogy a kép és/vagy szöveg olvasója milyen előismeretekkel rendelkezik. Könyvtárgyként A *Völgy* valójában hibrid médium: az irodalmi és a képi szöveg együttjátékából jön létre A *Völgy* „igazi” szövege és története, olyan minőségként, amely csak az irodalmi vagy csak a képi szöveg olvasásával nem születhetne meg. A két kötet tehát a leginkább szembeötlő módon kép és szöveg viszonyában különbözik egymástól. A *Völgy* esetében a verbális és az ikonikus narráció egymással párhuzamosan épül ki, mindkét szöveg történetet mesél, mindkettő, külön-külön is, önálló storylineal rendelkezik. Az ikonikus történetmondás a könyv olvasásának linearitásában megelőzi a verbálisat: az olvasó hat „mesélő kép” után kezdheti el a verbális szöveg olvasását az első fejezettel. Vagyis a képi narráció teremti meg azt a keretet, amelybe a verbális szöveg szólama azután bekapcsolódik. Az ikonikus szöveg háromszoros felütéssel kezdődik: a borítóképen hangsúlyossá tett, sötétített gerinc a borítólap kopottságát hangsúlyozza, vagyis a kép alsó harmadán keresztülfutó, kettős postagumi olyan tárgyat „fog össze”, amelyet valaki, magáncélra, *használ*. Ezt a privát, *használati tárgy*-jellegét erősíti meg az is, hogy a képen látható, kétszer megtekert postásgumi egy polaroid fotót hivatott rögzíteni. A „fotón” (amely ezúttal szignalizáltan grafikus, sőt karikatúrisztikus, ellentétben a belív több, szinte fotorealisztikus hatású ábrázolásával) a szemüveges, borostás (vagyis már felnőtt!) szerző, Tárkony látható. A postásgumi, a borító kopottas barna színe, a polaroid kép, a lúdtoll, amely az írói mesterség korábbi évszázadokat felidéző attribútuma, jó előre jelzi az időrétegeknek és a hozzájuk kapcsolódó tárgyi világoknak azt a keveredését, amely a mese verbális és képi narrációjának egyidejűségébe helyezi ezeket az egyidejűtlenségeket. A fizikai idő felfüggesztése, a múlt idők egymástól távoli rétegei, valamint a mindenkori és óhatatlanul is múlttá váló jelenek egy nyelvi és képi térbe helyezése előre vetíti, hogy felnőtt és gyerek ezekben a történetekben egy személy, nem két, szembenálló pólus és akarat. Tárkony és barátai felnőttek és gyerekek egyszerre: testben és életvitelben felnőttek (pl. „Már szőrösök és büdösök voltak, akár a spájzban felejtett camembert.” V 46.), viszont nem szülők. Kollár mesefigurái ennyiben a népmesékből ismert „átmeneti”, „köztes” életfázisban vannak: már nem gyerekek, hiszen életüket maguk irányítják és kontrollálják, már elhagyták a szülői házat, viszont maguk még nem váltak szülővé. Tárkony visszaemlékezése a gyermekkori vágyakozásra („Tárkony a nemköltő

költő gyerekkorában borzasztóan szeretett volna egy kutyát.” V 19.) az idősíkváltással is érzékelteti a történet főhősének elválasztottságát a gyermekkortól. Tárkony és barátai azonban nem beavató mesék hőseiként fiatal felnőttek: nem céljuk a felnőtté válás (házasság, család, felekirályság). Céljaik, elfoglaltságaik és vágyaik is gyermekiek, néhol gyerekesek (például világhírű költővé válni abban az értelemben, hogy a tejesüveg címkéjén szerepeljenek a versei). *A Völgy* ebben az értelemben is nagyon modern mese: hősei felnőtt testben élő gyermekek, megtestesítői a felnőtté válást elodázó, parttalanná vált, „kitolódott” gyermekkornak.

W. J. T. Mitchell Blake kapcsán mutatott rá arra, hogy a kép, az ikonikus jelölők statikus, térbeli egymásmellettsége éppen a részletgazdagság révén válhat alkalmassá a történetmondásra. Nagy Norbert is ezáltal képes dinamizálni a kötet képeit: a részletgazdagság az egyes képeket és a képek sorozatát elbeszéléssel és idődimenzióval ruházza fel. *A Völgy*ben a két médium (kép és szöveg) alkalmazza egymás technikáit. A képi és a verbális narrációt egyaránt a perspektívák változása, interakciója, a különféle nézőpontok egymás mellettsége jellemzi. A verbális narráció szintjén ez leggyakrabban a felnőtt vs. gyermek látószögének váltásaiban nyilvánul meg. Az ikonikus kommunikáció szintjén ez úgy valósul meg, hogy amit Wölfflin festőinek, illetve lineárisnak nevezett, az egyszerre, egy képen jelenik meg. Míg a festőit a haptikus, tapintással kapcsolatos érzetek és tapasztalatok mozgósítása jellemzi, addig a lineáris elsősorban a logikus, fogalmi asszociációkat hozza játékba. *A Tárkony és a vadcsízek* című fejezetet bevezető képen (V 62.) a régi-es hálószobabelső ódivatúságot hangsúlyozó részletei azok (íves ágytámla, csipke-terítő), amelyek valóságillúziót teremtenek: a szemlélő képzeletben szinte tapintja, érzi a fa portalan simaságát, a keményített, horgolt csipke érdességét. A fehér vonalrajzok, a lineáris elemek az időrétegek egymásra torlódását jelzik. A szemüveg, a borospohár, a játékmackók mintha nem az ébredés elbeszélte pillanatában lennének jelen a hálószoba részletében, hanem Tárkony múltjának és jövőjének a jelölői lennének: mindannak, ami egy térben, de nem egy idődimenzióban történt. Az ikonikus szöveg szemiozisa az eszközévé válik a kettős kódolásnak. Míg a verbális szövegek szintjén ez leggyakrabban a literális és metaforikus vagy absztrakt értelemléhetőségek egyidejű fenntartásával képes eredményesen működni, addig az ikonikus kommunikációban egyes képi elemek egyszerre szemlélhetőek jelölőként és díszítő funkciót betöltő ornamensekként. Nagy Norbert teljesítményét dicséri, hogy a felnőtt olvasó számára jelentésem elemek nem válnak a képolvasást megzavaró zajjá a fiatalabbak számára sem; az ornamentika képi szintjén fontos funkciót kapnak, hiszen díszítőelemekként járulnak hozzá a képi világ telítettségéhez. (V 18.) Míg a felnőtt számára jelentésem lehet a könyvek gerincéről leolvasható névsor, a gyermek megfigyelő számára az apró tárgyak sokasága, az össze nem illő tárgyi elemek egyidejű térbeli jelenléte lehet beszédes, informatív, adott esetben a humor forrása.

A Dettikéről képi világa távolról sem ennyire összetett, a képek egyetlen motívumot ragadnak ki a verbális szövegből, azt helyezik át a kép vizuális médiumába. Treszner Barbara illusztrációi esetében az is esetleges, melyik fejezetben, milyen szövegrészek esetében mi az a hívószó, ami motiválja a képi megfogalmazást. Leginkább a „bizarrr” nyelvi szekvenciák vagy epizódok azok, amelyeket az illusztrátor

kiemelt a szövegből. A *csirkelábtorta* képi megjelenítése (D 64.) a szövegben szereplő egyik összetett szót alkotó két szóelemnek a literális jelentését külön-külön vizualizálja, eltekint a szóalkotásban rejlő szemantikai nyitottság kínálta lehetőségektől. A *Tizenhetedik fejezet (amelyben megpróbáljuk visszalopni a Nettike apukáját)* három képe közül egyik sem veszi figyelembe a szöveg pretextusát, holott világos az utalás az egyik legismertebb Grimm-mesére, a *Jancsi és Juliskára*. Ez azért is zavaró, mert a gyermekolvasó/mesehallgató számára olyan intertextusról van szó, amely jó lehetőséget kínál a már ismert klasszikus mesei történet és a kortárs meseszöveg összekapcsolására. A szöveg humora nagymértékben támaszkodik is erre, vagyis a két szöveg távolságára. A fejezet Balambér elbeszélésének köszönhetően a pretextusul szolgáló mese újrafelismerését szavatoló legfontosabb „hívószó”, a mézeskalácsház olyan leírására épül, amely a klasszikus mese ismerőségét és idegenségét egyszerre használja fel humorforrásként: „A Dettike épp egy színes házikó kerítését nézegette, aminek a lécei furcsa, négylábú lényeken ülő apukaféléket formáztak. Az apukafélék hosszú, görbe nyalókaszárazakat tartottak a kezükben, és fejfelé fordított, piros homokozóvödör volt a fejükön. Mézeskalács huszárok! – mondta a Dettike, azzal letörte az egyik nyalókát és bekapta. Miközben a Dettike eszegetett, jobban is megnéztem magamnak a kerítést. A mézeskalács huszárok fölött piros szívek sorakoztak. Voltak rajtuk tükrök is. Beleléztem az egyikbe, és látszottam!” (D 95–96.) A kétszemélyes expedíció során Balambér kikerül az ismerős világból, amelynek a tárgyait és viszonyait ismeri, tehát meg is tudja nevezni. A mézeskalács-kerítés ismeretlen látványát azokkal a szavakkal kell leírnia, amelyek a rendelkezésére állnak. A „huszárra” (→*négylábú lényeken ülő apukafélék*), a „csákóra” (→*piros homokozóvödör volt a fejükön*) nincsen szava. Balambér leírása a *katakrézis* retorikáját hívja tehát segítségül. Ez a fajta nyelvi „rejtvényfejtés”, amely az olvasó vagy szöveghallgató aktív közreműködésére alapoz, nemcsak a figyelmet képes fenntartani, hiszen a megoldáshoz a belső képalkotást kell segítségül hívnia a gyermeknek, de sikerélménnyel és humorral jutalmazza az olvasói aktivitást. A katakrézis fontos szerepe a narráció retorikájában Balambér elbeszélői pozíciójából következik. A narrátor tapasztalatai és az a szótár, amely a rendelkezésére áll a látottak és a hallottak elbeszélésére, soha nincsenek teljesen fedésben: Balambér Dettike világával párhuzamosan tanulja meg azt a nyelvet, amellyel közös történetük elbeszélhető, és az ismerős–ismeretlen, névvel rendelkező névtelen, a megnevezhető–megnevezhetetlen állandó feszültségében az olvasót is állandó kontrollra, az értelmező műveletek lépésről lépésre való elvégzésére kényszeríti. A fejezet illusztrációja éppen ezt a nyelvi összetettséget egyszerűsíti le. Nettike apukájáról ráadásul kiderül, hogy *nem* fogoly, Dettike és Balambér tehát „hiábavaló” felmentősereg. A szerepek megfordulnak: nem a gyermekek, hanem a felnőttek szorulnak segítségre; a gyerekek azok, akik hajlandók és képesek is a felnőttek megmentéséért tenni valamit.

A *Jancsi és Juliskában* is ott lappang persze a szerepek felcserélésének az asszimetriája: a felnőtt és a gyermek, valamint a férfi/nő, fiú/lány sztereotipikus feladatmegosztása már itt sem működik. Az apa gyenge, hiszen érzelmei és lelkiismerete ellenében enged a mostohaanya „duruzsolásának”, vagyis az asszony akaratát az erősebb. Míg az erdőben még Jancsi vigasztalja síró hűgát, addig a gonosz

boszorkánnyal Juliska végül egyedül számol le, és ő szabadítja ki Jancsit; a testvérek visszatérésükkel, a magukkal hozott kincsekkel és nem utolsósorban megbocsátásukkal pedig megmentik a vétkes és esendő apát. Dettike és Balambér azért indulnak Guszti megmentésére, mert nem tudják, hogy a „kövér istenférfi” szabad akaratából kuporog a szűk ketrechen. Dettike kérdése („A néninek már nem kell?”, D 101.) maga is „használati tárgyként” jeleníti meg Nettike apukáját, Guszti passzivitása azonban nem egyszerűen nőies, hanem növényyszerű. A boszorkány válasza szintén a *Jancsi és Juliska* egy szöveghelyét idézi fel: „Nem is tudom – felelte tűnődve a boszorkány. – Tudod, az a baj, hogy hazudós. Etetem, itatom, mégis csontocskát dug ki nekem a rácson az uja helyett. Mit csináljak velem? Most mond meg!” (D 101.) Guszti viselkedése tehát egy idézet, Jancsi „cselének” az ismétlése, a *Dettikéről* boszorkánya azonban, ellentétben a Grimm-mese vén boszorkányával, felismeri Guszti cselekvésében az idézetet, vagyis a „hazugságot”, amelynek azonban a modern mesében nincs funkciója, hiszen a boszorkány nem akarja sem bezárni, sem elpusztítani Nettike apukáját. A citált „trükk” így válik szó szerinti ségében hazugsággá. A boszorkány többszörösen is ellenpontja a *Jancsi és Juliska* eleinte jóságot színlelő, gonosz vénasszonyának: a varázscipő segítségével gondoskodik arról, hogy Dettike épségben hazajusson. Az „ezüst tornacsuka”, ami arra hivatott, hogy Dettikét a „sárga úton” hazavezesse, L. Frank Baum *Oz, a nagy varázslójára* utal vissza. A szövegek közötti utalás azonban ebben az esetben is megfordítással, felcseréléssel jár együtt. Baum meseregényében a sárga téglával kikövezett út nem haza, Emmi nénihez, Kansasbe vezet Dorkát, hanem a Smaragdvárosba; az ezüstcipőnek pedig, amelynek Dorka vándorútja során mindvégig birtokában volt, csak az út végén ismeri meg varázserejét.

A két kötet közötti másik, szembetűnő különbség a történetmondás szerkezetében, a verbális szöveg narrációjának a szintjén figyelhető meg. Az elbeszélés metonimikus tengelyén, a szövegszekvenciák lineáris egymásutánosságában a *Dettike* fejezetei egyetlen nagy, az expozíciótól az eszkaláción át a végkifejletig, vagyis Dettike „nőtté válásáig”, a „klasszikus” regénységteleologikus logikáját követve vezetik el az olvasót. A fejezetek egymásutánosságának fontos szerepe van, de a fejezetek egyes, „kis történetei” is megállnak önmagukban, vagyis ezekben is rendre kiépül a narratív séma teljes szekvenciája. Elekes meséje szerkezeti-műfaji szempontból ezért is telitalálat: a fejezetenkénti felolvasás igényének tökéletesen megfelel, miközben folyamatosan „feszeti” az olvasás, a nyelvi emlékezet és a nyelvi humor határait. Ennek például az az egyik eszköze, hogy az akciókat, kalandokat elbeszélő fejezetek és Balambér ehhez kapcsolódó „kitérő”, magyarázó fejezetei sajátos ritmusban váltogatják egymást. A tartalomjegyzék és a könyv tipográfiája is jelzi, milyen jellegű fejezetre számíthat az olvasó/hallgató. A „kitérők” szövegének kurzíválása (a tartalomjegyzék ehhez a kék színt kapcsolja) előre jelzi, hogy nem a cselekmény, hanem Balambér meséje halad csupán előre. Ezek az elemelkedő, azt is mondhatnánk, „esszéisztikus” betétek a történetmondás előrehaladtával ritkulnak (az 1., 3., 5., 8., 12., 15., 20. és 22. fejezet „kurzív”), az elbeszélő Balambér reflexiói rendre a Dettikével átélt kalandokra, helyzetekre vonatkoznak, azokat értelmezik. Balambér megpróbálja megérteni és megmagyarázni a körülötte lévő világot, és értelmezési kísérletei mindig a nyelvvel való küzdelem, a ta-

paszttalatos megoszthatóságáért, elbeszélhetőségéért vívott harc nyelvi dokumentumai is. Ezeknek a szövegrészeknek a nyelvi humora, leleménye azonban érzékelhetetlenné teszi az elbeszélés tempójának lassulását. Elekes kísérlete azért lehet nagyon fontos a gyermekeknek (is) szánt meseregények műfaji önértelmezése szempontjából, mert az esszébetét „gyerekidegen” hagyományát képes hatékonyan és sikeresen új funkcióval ellátni, és ezzel rációfol azokra a vélekedésekre, amelyek szerint a legfiatalabb olvasók figyelmét kizárólag a gyors váltások, vágások, a lecsupaszított cselekményesség képes megragadni vagy fenntartani. Balambér kísérletei, hogy megértse és el is tudja mondani azt, amit lát, és ami foglalkoztatja, *nyelvi* történések; az önkifejezésért és a megértetésért folytatott küzdelmek pedig a gyerekek mindennapjainak a realitásához tartoznak, vagyis olyan ismerős, saját, és frusztráló tapasztalat ez, amelyet a *Dettikéről* humora, tréfás szójátékai sikeresen képesek oldani. Ezen túl azonban legalább ennyire fontos funkciója ezeknek a fejezeteknek, hogy a nyelvjáték előtérbe kerülése révén észrevétlenül tanítanak meg (a felnőttek egy részét bizonyosan újra) ténylegesen *irodalmi* szöveget olvasni. Ezekben a szövegrészekben ugyanis hiába is akarna az olvasó a történésekre, a kalandokra koncentrálni, ami történik, az a nyelv, a nyelvjáték, amely a „cselekményláncok” megkonstruálása után sem kerülhető meg (hiszen itt nincsenek ilyenek), viszont mégiscsak történik valami fontos.

A *Völgy* műfaji értelemben inkább mesenovellák füzére, mint meseregény. A cselekményláncoknak csak az egyes fejezeten belül van kiemelkedő szerepe; az egyes történetek felcserélhetőek, sorrendjük nem rögzített; A *Völgy* valójában az a mesei kronotoposz, amelyben az idő nem lineáris előrehaladásában, hanem ciklikusságában, körköröségében van jelen, a karakterek napjai nem lineáris, hanem cirkuláris tengelyen rendeződnek egymás mellé. Múlt, jelen és jövő egy térben, a *Völgy* térszerűségében jelenik meg. A *Völgy* maga minőségükben és időbeniségükben is szétartó, össze nem illő elemek egymásmellettsége, amely a szöveg és a rövidtörténetek kollázsszerűségét erősíti fel. A valóság–fikció viszonyok összekeverednek: az újrafelismerhető és a fantasztikus állandóan keveredik egymással. Az időrétegek egymásra montírozódásából következik, hogy a felnőtt–gyerek relációk sem válnak el egymástól, a felnőttben a gyerek, a gyerekekben a majdani felnőtt válik fontossá: „Majd napokig és hetekig és hónapokig és évekig csak kifelé bámult az ablakon.” Az idő múlásának ez a végtelensége csak felnőttel történhet meg, a gyerekek „elmúlik”, hiszen a gyermekkorban nincs ilyen hosszú ideje. Az idő statikusságának, lassúságának az élménye viszonyt olyan érzés, tapasztalat, amit általában a gyerekek élnek át.

Ami mégis rokonságba állítja ezt a két, műfajában és jellegében is nagyon különböző kötetet, az a nyelv gazdagsága, mind az írói szótár nagyságát, mind pedig a figurális nyelvhasználat leleményességét illetően. Mindkét szöveg képes arra, hogy a nyelvi komplexitást (amely egyszerre lexikális/szemantikai és szerkezeti/figuratív) mai, élő nyelvi univerzum megteremtésére használja fel. Választékos, színes szótárakkal azért képesek a gyermekolvasók számára is élvezetes, vonzó nyelvi világ megalkotására, mert mindkét szöveg humora elsősorban nyelvi humor. A *Völgy* nyelvi világát a próza ritmizáltsága, zeneisége, az ismétlések, a váratlan szókapcsolatok teszik költőivé. A beszélő nevekhez állandó jelzők, az eposzok

világából ismert *epitethon ornansok* társulnak, ami mnemotechnikai szempontból telitalálatnak tekinthető. A karakterek legfontosabb egyedítő jegyei így könnyebben bevésődnek, az állandó jelzők ismétlése pedig ritmizálja, tagolja is a szöveget (Szörny, az ócska kávéfőző, Hentes Kopasz, Tárkony, a nem költő költő). Kollár többször él az ismert frazémák kifordításával: ennek az eljárásnak az egyik legszellemesebb példája a Hentes Kopasz jellemzésére szolgáló epitheton ornans: „Hentes Kopasz, a világhírű kétjobblábás balhátvéd.” (V 9.) A „kétballábás” köznyelvi formuláját a szöveg a megfordítás segítségével szervezi pozitív értéktartalmúvá. A bal/jobbs felcserélése a „kétballábás” jelzőt úgy alakítja át, hogy a „balhátvéd” szóban az „eredeti elem” mégiscsak szerepel, ami a hapaxot ebben az esetben jelöltté, újrafelismerhetővé teszi, hiszen a felcseréléssel a frazémából „kihelyezett” jelző a szövegszekvencia következő elemében mégiscsak szerepel. A *Völgy* narrációjában is kitüntetett szerepet kapnak vendégszövegek, Kollár mesenovelláiban azonban (aligha meglepő módon) a lírai korpusz jelentékenyebb szerepet kap: „Tárkony, a nemköltő költő gyerekkorában borzasztóan szeretett volna egy kutyát. Egy loncsos, morcos, loboncos kutyát. Egy harapós kutyát, aki megvédi őt a komiszoktól, hogy ne lógassák bele bokájánál fogva a zúgóba. [...] De a szülei nem akartak kutyát. Mert a kutyát etetni kell, beoltani kell, csutakolni kell, beporozni kell. Meg kúrálni, ha belefúrja magát a toklász a mancsába. Mert a kutya egy loncsos, morcos, loboncos felelősség.” (V 19.) A „loncsos, morcos, loboncos” jelzőhármas úgy idézi meg Kormos István *Mese Vackorról, egy pisze kölyökmackóról* című szövegét, hogy Vackor „állandó jelzői” (*boglyos, lompos, loncsos és bozontos*) közül csupán egyetlen egyet hagy az idéző szöveg érintetlenül. A szekvencia a hasonló hangzás és a jelzők halmozása révén mégis képes a *Vackor* jól ismert és a szülők generációja számára nosztalgikusan is felidézhető szövegét a mese epikus történetének pretextusává tenni. Kollár jelzősorának záróeleme (loboncos) nemcsak rímeli a „bozontos” szóra, de kvázi egyesíti a „lompos” és „loncsos” szavak hangzását is. A „morcos” azonban a két állathős különbözőzésére utal: a piszen pisze kölyökmackó és a vágyott kutya közötti távolságot éppen ez teremti meg, vagyis annak a *felelősségnek* a visszaíródása a kutya karakterére, amelyet a szülők nem akarnak vállalni; a szülők elutasító magatartását, érveiket pedig az ismétlés – Kormos-verset jellemző – retorikája formázza és nyomatékosítja.

A nyelvi humor forrása a *Dettikében* is a retorika. Az Érdekes néni könyveinek címe példák sorát szolgáltatja erre, de a hasonló hangzáson alapuló, több azonosítási lehetőséget, viszont grammatikai ellentmondást kijátszó nyelvi szekvenciák az elbeszélés nyelvét mindvégig jellemzik (pl. *nőtté válás*). A címek (*Aranymetszés a sövénymetszésben; Praktikus tanácsok palotatulajdonosoknak; Ahol tisztaság van, ott tisztaság van*) az ismétlés különböző formáira épülnek (alliteráció, szóismétlés; felcserélés), de ugyanennyire fontos a literáris–metaforikus egymást kizáró egyidejűsége. A *Ruházkodási nagyokos úrinőknek* a helyettesítéssel fordítja ki a „ruházkodási kisokos” nyelvi várhatóság alapján jól felismerhető jelzős szerkezetét, mégpedig az összetett szó első elemének a cseréjével. A kis–nagy ellentétét éppen a két összetett szó szövelemekre való bontása teszi csak láthatóvá, hiszen mindkét szóösszetétel jelentése felülírja, elmossa az első elem fok–mérték ellentétét kifejező jelentéstartományát: míg a *kisokos* egy könyvtípus, valamely tudásterület átte-

kintését kínáló tesaurus, a *nagyokos* olyan személy, akinek valós tudása és saját jól informáltságáról alkotott képe között szakadék tátong. A *nagyokos* általában *nem okos*, mint ahogyan a *kisokos* olyan tárgy, amely nem „jellemezhető” az okos/buta skálán. A „nagyokos” felhasználó, a „kisokos” műfaj; az azonosítás tehát leginkább az *úrinő* és a *nagyokos* között lenne csak végrehajtható. A csere eredményeképpen azonban a jelentésátvitel úgy megy végbe, hogy a *nagyokos* címpozíciójából eredően itt megtartja a *műfaj* jelentését, viszont a hiányos tudású, rossz információkkal vagy információkkal éppen nem rendelkező felhasználó jelentéstartományából az alkalmatlanság, a hiányosság szemantikai elemeit átvisszük a műfajra. A metaforikus és a szó szerinti jelentések egyidejű fenntartása és egymással szembeni kijátszása (amely az avantgárd költészetből ismerős eljárás), szintén fontos szerepet kap a meseregény nyelvében: „Egyedül én voltam elkenődött. Csakis én. És akkor megnéztem a kezemet. Elkenődött volt. Aztán a lábamat. Az is elkenődött volt. Kancsalítottam, és megnéztem az orromat. Az orrom is elkenődött volt.” (D 11.) Az elkenődött két kontextuális jelentése kerül itt értelmező viszonyba egymással: Balambér szomorúsága az első mondatban nyilvánvalóan aktualizálja az *elkenődött* szó jelentését *bánatos*, *szomorú* értelemben. Balambér szomorúsága azonban a mese világában láthatóvá is válik, hiszen a kulcslyukmanó kezd láthatatlanná, pontosabban rosszul láthatóvá, kontúrталanná válni. A testrészek gyakran metonimikusan az én, az ember helyett állnak, ebben az esetben azonban a kéz, a láb és az orr „elkenődöttsége” homályosságot, kontúrталanságot, a vizuális érzékelhetőségben beálló zavart jelenti. Az azonos alakúsággal való játék azonban az idézett szövegrész végén egyértelművé teszi, hogy a manó szomorúsága és világos körvonalainak elvesztése között szoros összefüggés van. Az *orr* ugyanis az a testrész, amely a „lóg az orra” állandó szókapcsolatban a „szomorú” szinonimája. A hasonló hangzásból következő többféle értelmezési lehetőség is gyakori eljárása a szövegnek: „A Dettike szerint a család azt jelenti, hogy két-három, de maximum hat vagy hét, különböző korú és méretű isten együtt lakik, hogy bármikor tudjanak egymással beszélgetni. Például az iskoláról, az állatokról, a csillagokról vagy a nőtté válásról. Ez az alap.” (D 24) A paronomázia a meseregény vezérelmentőjének a működésében is megfigyelhető. A *nőtté válás* olvasható a *felnőtté válás* csonkolásaként is, de hordozza a *növe válás* és a *növekedést* leggyakrabban leíró tömondatának igei elemét is („a gyerek *nőtt*”). A fenti példák sorát hosszan lehetne folytatni, de talán a kiragadottak is alátámasztják, hogy ez a két kötet az irodalom nyelvén beszél, hogy ezeken a szövegeken keresztül valóban lehet és érdemes is olvasni tanulni, hiszen a prózai meseszövegek humora sikeresen játssza ki a költői nyelv retorikai eszköztárát. (*Csimota*)

HANSÁGI ÁGNES

A történetíró bátorsága

ROMSICS IGNÁC: *MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE*

Mi tagadás, erdélyi magyarként nehéz úgy beszélnem a magyar történelemről akár néhány mondatban is, hogy ne kelljen újabb meg újabb mondatokkal megmagyarázni, mit hogyan értek. Itt van például két rövid állítás: magyar iskolába jártam első osztálytól tizenkettedikig, mégsem tanultam magyar történelmet. Különös ugye? De Romániában a múlt század ötvenes-hatvanas éveiben, sőt egészen 1996-ig nem volt ilyen tantárgy a magyar tannyelvű iskolákban sem. A világtörténelem órákon szóba került persze Közép- és Kelet-Európa más országaival együtt Magyarország is, illetve a 2010-ig kötelezően román nyelven oktatott *Románia történelme* tantárgy Erdélynek, vagyis a három úgynevezett „román ország” egyikének (a másik kettő: Havasalföld meg Moldva) eltorzított és néhol meghamisított történetét is tartalmazta. Szerencsére nemcsak a diákok, hanem a történelemtanárok is magyarok voltak az én városomban, Kézdivásárhelyen, így aztán minél rövidebb idő alatt felmondták és felmondatták a hivatalos román szöveget, utána pedig sort kerítettek arra is, hogy magyarul szóljanak nekünk egy másik történelemről, amit megtanulni ugyan nem kellett, mégis az ragadt meg a fejünkben. Tanára válogatta nyilván, hiszen nem volt ez teljesen kockázatmentes vállalkozás, oda-oda kellett figyelni közben, hogy nem hallgatózik-e a folyosón éppen valaki, mert már abból is baj lehetett volna, ha történelemórán magyarul beszélünk. Ismétlem: egy magyar iskolában. Hamar tudomásul kellett vennünk tehát, hogy történelem több is van, és attól tartok, az én nemzedékem így volt ezzel Magyarországon is, legfeljebb az volt a különbség – ez sem kevés! –, hogy a valószínűleg nagy mértékben közös ideológiai szempontokon túl nekünk például a románok dák eredetmítoszatát, a dákoromán kontinuitás elméletét is be kellett bifláznunk. Csak 1989 után nyílt arra lehetőség, hogy többszöri törvénymódosítással megváltoztassuk a tantervet is, a történelemoktatás nyelvét is, de a szemléleti különbségek továbbra is megmaradtak, beleértve a dákoromán teóriát. Nem tanultam hát magyar történelmet, és mégis tanultam. Azt is mondhatnám, hogy a tiltás ebben az esetben is visszajára fordult: elképzelnem sem tudtam varázslatosabb és romantikusabb világot, mint az elsüllyedt magyar múlt. Ráadásul magyar irodalmat viszont tanultunk – *horribile dictu*: kronológiai sorrendben, irodalomtörténetként –, meg mohón el is olvastam mindent, prózát is, verset is, ami a magyar évszázadokból ihletődött, így aztán Magyarország történetét én olyan fejezetekre tagolhatnám, hogy: *Az országépítő; Búvár Kund; V. László; Egri csillagok; A beszélő köntös; Janicsárok végnapjai; Szeretve mind a vérpadig*; majd társadalomkritikájával némiképpen kilógva a sorból: *Rab Ráby*; és persze: *A kőszívű ember fiai*. Kós Károly, Vörösmarty Mihály, Arany János, Gárdonyi Géza, Mikszáth Kálmán, Jókai Mór mellé természetesen oda kell számítanom Móricz Zsigmondot, nem csupán az Erdélyről szóló nagy művével, hanem a huszadik század elejének vidéki Magyarországot leleplező regényeivel, de akár Molnár Ferencet is a korabeli Budapest kesernyés ábrázolásával, *A Pál utcai fiúkkal*.

Összességében milyen Magyarországot, milyen magyar nemzetet mutat ezeknek a műveknek a többsége? Tudjuk a választ mindannyian: heroikus történelem ez, akkor is győztünk valamiképpen, amikor vereséget szenvedtünk. Elismerem, kisebbségi helyzetben akár erőt is adhat egy ilyen nemzettudat, segít a túlélésben, viszont egyáltalán nem segít abban, hogy megértsük: ebben az etnikailag, nyelvi- leg, vallásilag rendkívül sokszínű Kárpát-medencében empátiára és toleranciára vagyunk ítélve. A *Korunk* 2017. októberi számában Kovács Kiss Gyöngynek van egy interjúja Romsics Ignáccal („...amíg lesznek nyelvre épülő nemzeti kultúrák, addig lesznek nemzeti történelmek is...”), elsősorban mostani nagy munkájáról, a *Magyarország történetéről* (Kossuth Kiadó, 2017). Akárcsak egész munkásságában, rendkívül rokonszenves ebben az interjúban is a neves tudós jellegzetesen értelmiségi habitusa, ami mai közéletünkben annyira hiányzik egyébként. Mit értek értelmiségi habituson? Elsősorban a dilemmák megvallására, az alternatívák szembeállítására való képességet, beleértve azt az eshetőséget is, hogy sokszor nem kell, netán nem is lehet feloldani ezeket a dilemmákat. Miután tényekkel és számokkal bizonyítja, hogy nincs izgalmasabb történelmi visszatekintés a különböző országok különféle adatainak összehasonlításánál, az említett interjú egyik-másik mondatából is kiderül, hogy Romsics Ignác folyamatosan mérlegel: „Széchenyi aforizmája (*Magyarország nem volt, hanem lesz*) helyett egyre többet gondolok Máraiéra: *Magyarország nem lesz, hanem volt.*” Billenhet ez az értelmiségi mérleg éppen a múlt felé, mutathatja máskor reményteljesebbnek a jövőt, de egyvalami biztos: kijózanító és éppen ezáltal inspiráló mű is a *Magyarország története*. Sűrű szövésszerű munka, hatalmas apparátust mozgat, mégsem temetnek maguk alá az adatok, éppen ellenkezőleg, úgy olvastatja magát, mint a sok nagyszerű, többé-kevésbé fiktív történelmi regény után egy nagyívű dokumentumpróza. Nincs benne romantika, de van drámai szembesítés, ha úgy adódik. Én legalábbis, nem lévén szakember, „dokumentumregényként” olvastam ezt a művet, amely ravaszul ránk bizza annak eldöntését, amiről a történész nyilván jól tudja, hogy nem lehet, sőt, nem is kell eldönteni. Furcsát mondok: éppen ezért nem felkavaró, inkább megnyugtató olvasmány ez. Történelmünk máig vitatott keresztútjait úgy mutatja be, hogy rá kell jönnünk, hamis vitákat folytatunk Mohácsról, az erdélyi fejedelemségről, 1848–49-ről, a kiegyezésről vagy akár Trianonról is. Nem mintha fölösleges lenne a tanulságokat keresni mindebben, egyáltalán nem fölösleges, inkább kötelező, viszont valószínűleg a laikust is meg tudja győzni ez a munka, hogy nemcsak hiba, hanem bűn is fekete-fehérben szemlélni saját történelmünket. Nem istenek és ördögök küzdelme ez a történelem, akkor sem, ha éppen kurucokról és labancokról van szó, és nem lehet könnyelműen igazságot osztani Kossuth és Deák között. Az idézett Romsics-interjúban „emlékezetpolitikusnak” nevezett közszereplők gyűjtő szándékú beszédei manapság leggyakrabban a szabadságharctól a kiegyezésig, majd az első világháborúig és Trianonig vezető eseménysort aposztrofálják. Sem a Horthy-korszakot, sem a második világháborút nem lehet olyan tetszetős retorikával felleveníteni, mint az egész tizenkilencedik századot, majd a huszadik század elejét, és aki végigolvassa, amit erről ez a könyv mond, az talán arra is magyarázatot kap, hogy miért: a magyar huszadik század szörnyűségeit értelmezni minden bizonnyal csak a magyar tizenkilencedik század segítségével lehet, az akkor szönyeg alá sö-

pört problémákról kell beszélnünk, és egészen a forradalomig, illetve a reformkorig kell visszamennünk. Márpedig az „emlékezetpolitikusok” nem néznek be a szőnyeg alá, és így könnyű a még mindig nyitott huszadik század helyett a már lezártak tűnő tizenkilencedik század heroikus erőfeszítéseit idézni, és az utána következő sorscsapásokat siratni.

Romsics viszont tisztán rávilágít az akkori alapvető ellentmondásokra, amikor tömören összefoglalja, hogy mi volt a különböző ideológiák közti kötőanyag: „Liberálisok, konzervatívok és demokraták egyvalamiben értettek egyet: az új polgári állam magyar jellegének biztosításában. A nemzetbe az állam minden etnikumát beleértették, de úgy gondolták, hogy történelmi okoknál fogva annak vezető rétege és a közélet nyelve más, mint a magyar nem lehet. A kivégzett Martinovics-tól és egy-két másik fehér hollónak tartható politikustól, például Berzeviczy Gergelytől eltérően minden irányadó reformpolitikus úgy képzelte, hogy a liberális jogkiterjesztés olyan vonzó lesz a nem magyar nemzettagok számára is, hogy minden erőszak nélkül, önként fognak magyarosodni, s a magyar vezetésű és nyelvű, ám több nemzetiségnek hazát biztosító államnak lojális polgárai lenni. »Országnak különböző ajkú lakosai, ha egyenlő jog, kötelesség s érdekek szorosan egymáshoz kapcsolják, külön nyelvek mellett is alkothatnak A Fialat Magyarország radikálisai tömött testet. E nyelvbeli különbség pedig e szoros kapcsolatban elenyészhetik s gyakran el is enyészik, s mi polgárilag jól össze van forrva, az nemzetileg is egybe szokott olvadni» – írta erről a korszak egyik legvilágosabban látó elméje, báró Wesselényi Miklós 1843-ban, félig már vakon.” De utána rögtön egy Teleki László-idézzel bizonyítja a szerző Wesselényiék tévedését: „Liberté, égalité, fraternité, még nem elég. A népek nemzeti életet is kívánnak élni.” (330–331.)

Történelmünkre visszatekintve engem kétségkívül ez a dilemma foglalkoztat a leginkább, és gyanúm szerint így vannak ezzel a felvidékiek vagy vajdaságiak is, de igazság szerint a mai magyarországi társadalom időnként végzetesnek tűnő szétdaraboltsága is ebből adódik. Erre tapint rá Romsics Ignác nagyon érzékenyen, és talán ennek az elgondolkoztató, számomra sok újdonságot is kínáló évezredes, természeténél fogva befejezetlen krónikának is ez a kínzó kérdés adja a feszültségét: fel fog-e oldódni a „liberté, égalité, fraternité” meg a „nemzeti élet” szembenállása, és hogyan. Kell-e ütköztetni az egyéni szabadság eszméjét a nemzeti identitás megőrzésének és továbbfejlesztésének kívánalmával, vagy éppenséggel együtt kell elképzelni a kettőt? Nemcsak a mi dilemmánk ez, hanem a mai európai nemzeteké is általában, Ukrajnától Katalóniáig, de talán egy minden egyénnek és közösségnek előnyös globalizáció sikere is attól függ, hogy milyen megoldást találunk ezekre a problémákra.

De maradjunk még egy pillanatig Európánál! Tájainkon megszokhattuk, hogy amitől Romsics Ignác lépten-nyomon óv minket – az ideologikus történelemértelmezés –, korról korra, változó előjellel, de beletartozik az életünkbe: van baloldali, jobboldali és még ki tudja, hányféle magyar történetírás is. Pedig a történelemnek nyilvánvalóan nincs célja. Viszont a történetírónak lehetnek céljai, és mindenképpen lehetnek kérdései, amelyekre választ vár. Legyünk őszinték, minden történelemkönyv egyúttal értelmezés is. Nem kivétel ez a mostani sem, amelynek szerzője egyébként azáltal inspirál, hogy nem akar állandóan igazságot tenni, bár

a figyelmes olvasónak azért mindig elárulja, hogy kivel, mivel rokonszenvez. Íróniával – és nem kevés bátorsággal – kezeli a hamis mítoszokat. Mohácsról írja: „Történhetett volna-e másként? A korszak kutatóinak egybehangzó állítása szerint lényegében nem: az Oszmán Birodalom és hadseregének túlereje miatt a magyar vereség elkerülhetetlen volt. A török győzelem nagyságát viszont lehetett volna mérsékelni.” (141.) Aztán ugyanott idézi egy török nagyvezér véleményét: „Magyarország azért bukott el, mert egy légy egy elefántnak nem tud ártani”. (142.) Az akkori Magyarország kulturális állapotáról is leplezetlenül beszél: „Az 1491-es pozsonyi béke megkötésekor a Magyar Királyságot képviselő négy báró közül három még a nevét sem tudta leírni.” (153.)

Romsics bevallottan haladáselvű történelmet ír: „A szerkesztési munka során számos olyan kérdésbe botlottam, amelyekre nem találtam minden szempontból kielégítő választ. A legfontosabb ilyen kérdéskör Magyarország mindenkori fejlettségi szintje volt Európához, majd a 20. század elejétől az Európán kívüli világhoz is viszonyítva. Vagyis annak megválaszolása, hogy milyen mértékben lettünk és maradtunk európaiak? Igaz-e az a gyakran hallható és olvasható állítás, hogy a középkor vége felé lényegében felzárkóztunk Nyugat-Európához, s lecsúszásunk Európa élenjáró államaitól csak ezt követően kezdődött? Vagy az, hogy az 1867 utáni fél évszázadban ismét az élboly közelébe kerültünk, ahonnan csak Trianon következményei és az államszocializmus fél évszázada vetett vissza bennünket?” (481–482.)

Igen, az Európához – egészen pontosan: Nyugat-Európához – való illeszkedésünkről szól ez a könyv, ennek a folyamatnak a sikeréről vagy kudarcáról. Önmagában ez nem újdonság persze, Magyarország (Ady metaforájával: Komp-ország) Bizánc és Róma, illetve Kelet és Nyugat közti ingázása érvként is, ürügyként is sokat használt közhely. De attól még igaz. Másrészt pedig a *Magyarország történetének szerzője* nem drámaként éli meg ezt az állandó dilemmát, nem is jó vagy rossz választások sorozataként, hanem földrajzi és kulturális környezetünk által meghatározott tényként. Az államszervezés és közigazgatás történeténél is izgalmasabb olvasmány, amit az általa idézett statisztikák mondanak a különböző korok demográfiai helyzetéről vagy infrastrukturális állapotáról, illetve Magyarország civilizációs fejlettségéről. A társadalmi viszonyok és a mindennapok – egészségügy, táplálkozás, öltözködés, lakberendezés stb. – ilyen bő, ilyen céltudatos leírása talán ennek a könyvnek a legnagyobb újdonsága, legalábbis számomra. Végül is többet megtudunk ezáltal a múlttól, mint a királyok és fejedelmek életrajzából, és Romsics kellő súlyt ad ezeknek a fejezeteknek. Imponálóan nagy információ-mennyiséget mozgatva, a társadalmi élet minden fontosabb szegmensére kitér, a gazdasági élettől a közlekedésig, és természetesen kiemelt helyet kap a kultúra. Hiányérzetem is van, ám ez valószínűleg a történetírás általános, szinte megoldhatatlan problémája, amikor a magyar közelmúlt kerül terítékre: a Trianon utáni Magyarország története értelemszerűen a mai magyar állam története, ami politikailag és szakmailag is érthető, nem is nagyon lehet másképpen, de ha például a kultúrát tesszük mérlegre, azt gondolom, nem kellene megállni az államhatároknál, és a magyarok által (is) lakott régiókat is számításba kellene venni, amire ez az egyébként valóban átfogó munka sem vállalkozik. Persze készséggel elfogadom, hogy ezt a felemás helyzetet elsősorban nem a történetírásnak kell értelmeznie, hanem

ugyancsak a politikának, de azért sajnálom, hogy míg az egykori Erdélyről magam is nagyon sokat tanultam Romsicstól, kevés szó esik a huszadik-huszonegyedik századi Erdélyről, amelyet ő szintén jól ismer, jobban, mint azok, akik éjjel-nappal „édeserdélyeznek”. Azért is gond ez, mert elképzelem, hogy egy Románia történelméről szóló hasonló történelemkönyvből bizony ugyancsak kimaradnánk. Olyan koncepcionális kérdésről van szó, amit nemhogy a magyar történetudósok, de még az irodalom- vagy művészettörténészek sem válaszoltak meg igazán, pedig nekik jóval könnyebb lenne a dolguk. Az is igaz, hogy nem annyira a múlt, mint inkább a jövő szempontjából fontos ez.

Apropó jövő, a rendkívül hatásos, jól megválogatott képmellékletek egyikén egy 1914. augusztusi tüntetésről készült felvételt látni, az egyik lelkes tüntető egy transzparenst emel magasra: *Éljen a háború!* A képaláírás: *Tüntetés a háború mellett Budapesten 1914. augusztus elején.* A következő kép: *Beteg és sebesült katonák érkezése az egyik budapesti kórházba 1918-ban.* (Óhatatlanul Bánffy Miklós 1916-os koronázási „happeningje” jut eszembe a rongyos, szakadt egyenruhában kitüntetésre felsorakoztatott háborús rokkantakkal.) Nos, ehhez az ellentéthez nem kell kommentár, de azt azért elszőrnyedve nézi az ember – pedig tudtuk, képeket is láttunk róla –, ahogy a háborút éljenzik, azt a háborút, amely aztán tönkretette Európát, milliók halálát okozta, és Magyarországra nézve különösen tragikus következményekkel járt. Egyébként ugyanígy ellenpontos a szövegben is Romsics, gyakran „könyörtelenül”. Hogy csak egyetlen példát mondjak: nem mulasztja el megemlíteni, hogy a szabadságharc végnapjaiban Aradon a minisztertanács „végső kétségbeesésében” még megpróbálta felajánlani a magyar koronát a cári család valamelyik tagjának (349.). De visszatérve 1914-hez, a világháború kitörésének pillanatához: érdemes egy pillanatra elképzelni, mi lett a sorsuk az említett képen látható lelkes tüntetőknél, mi történhetett velük vagy hozzátartozóikkal. Nagy szükségünk lenne mindannyiunknak arra a szembenézésre, amiről Romsics is beszél, és ami tulajdonképpen könyvének egyik fontos érdeme: „Következetesen szembe akartam nézni nemzeti múltunk más vitatott és kényes vagy annak tartott témaköreivel, például a magyarok etnogenezisével, a török elleni védekezés lehetőségeivel, szabadságharcaink természetével, a Habsburg-uralom fény- és árnyoldalaival, s persze 20. századi két nagy traumánk, Trianon és a holokauszt okaival és következményeivel is.” (482.) És akkor már, nem tehetek róla, el is érkeztünk a mába, hiszen a háború a gyűlöletről szól, és ha egyebet nem, a történelemből annyit meg kellene tanulni, hogy a kizárólagosság, az intolerancia hova vezet. Manapság ismét keletje van Európa-szerte a gyűlöletnek, ismét úgy tűnhet, hogy annak van nyert ügye, aki felismeri a gyűlölet tömegeket megmozgató erejét. Minél több kortársunknak meg kellene mutatni legalább azt az egyetlenegy képet 1914-ből, hogy lássák, a „nyert ügyekből” mi lesz. De mondanom sem kell, Magyarország történetének, ennek a befejezetlen „dokumentumregénynek” számos más tanulságára is ráirányítja figyelmünket Romsics Ignác. Ismétlem: inspiráló. Bevallottan sokakhoz kíván szólni, és szeretném remélni, hogy tényleg sokakat indít majd higgadt, kiegyensúlyozott, tárgyilagos önismeretre eddigi, hol délibábos, hol depressziós nemzetudatunk helyett. (*Kossuth*)

Klasszikusok újrangolva

MILBACHER RÓBERT: *BÁBEL AGORÁJÁN. ESSZÉK, TANULMÁNYOK A NEMZETI IRODALOMRÓL*

A szerző a könyv *Előszójában* saját kötetét nem tartja monográfiának, csak tanulmány- és/vagy esszégyűjteménynek. Ez a jellemzés receptív szempontból vitatható, mert a kötet négy tematikai egysége közül három magában hordozza e tudományos zsáner néhány alapvonását. Olyan, a klasszikus magyar irodalom kutatásában mostanság egyre fontosabbá váló témá(ka)t feszegető és módszertanilag közeli rokonságban álló tanulmányok alkotják a ciklusokat, amelyek nemcsak saját tárgyukat, de egymáséit is kölcsönösen értelmezik, vagyis: a felvetett problémák receptív tisztánlátásához nem csupán külön-külön, hanem együtt is hozzájárulnak. Az első ciklus írásai közül a *Hymnusról*, a *Szózat*ról és a *Nemzeti dal*ról szólók nem is olvashatók egymás nélkül. Részben azért, mert az egyes elemzések megállapításai újrahaznosulnak egy másikban; részben pedig azért, mert a tárgyalt versek több szempontból is összetartozó, egymást értelmező szövegek a ciklus írásiban. A *Hymnus* vizsgálatának talán legfontosabb gondolatszála az, amelyben Milbacher végigköveti a folyamatot, amely során a versnek a recepciótörténetben egy felekezeti és társadalmi szempontból kizárásokra épülő, metonimikus jellegű magyarságfogalma politikai értelemben vett nemzetközösséget reprezentáló metaforikus értelemmel telítődik. Ennek a feltevésnek az igazolásához viszont a *Szózat* elemzése ad komoly lendületet. Milbachernek a Kölcsey-versről szóló gondolatmenetében megfogalmazott tézise, amely szerint a „*Szózat* egyértelműen politikai-nemzeti kontextusa megszabadította a vele párhuzamosan kanonizálódó *Hymnust* vallási-felekezeti konnotációtól, és a politikai értelmezés felé tette nyitottá a szöveget a reformkor nemzetre fókuszáló értelmezési hagyományában.” (39.), a Vörösmarty-költeményről írott tanulmány felől nyeri el értelmét, ugyanis ott jelöli ki a versnek azt a szemantikai mozgásterét, amely a fenti idézetbeli összefüggés alapjául szolgál. A *Nemzeti dal*ról szóló fejezet tovább tágítja a Kölcsey- és a Vörösmarty-opusz előbbi kontextusát, ugyanis az abban kibontakozó közösség-szemléletet e két költemény magyarságfogalmával veti össze. A három mű kultikus összetartozásának töretlen hitében élő recepciótörténeti hagyomány kritikai felülvizsgálatával együtt a szerző vitába száll a *Nemzeti dal* korábbi értelmezéseivel, mondván: Petőfi verse az elődökéhez viszonyítva nem tágítja a 'magyar' szó jelentéskörét, hanem szűkíti és egyben radikalizálja. A versnyelv ugyan a nemesi nemzet karakterjegyeit idézi meg, de egy másik, ugyancsak archaikus gyökerű közösséget identifikál: a (köz)népet. A ciklus utolsó tanulmánya, amely Radnóti Miklós *Nem tudhatom...* című költeményével foglalkozik, látszólag kilóg az előző három írás által képződő diszkurzív mezőből, hiszen nem a *Hymnus*, a *Szózat* és a *Nemzeti dal* korában keletkezett alkotásról beszél. Annyiban viszont rokonnak mondható a mű elődeivel, különösképpen Vörösmartyval, hogy az általa újraképzett hazafias beszéd a reformkorig visszavezethető „közösségi-nacionalista diskurzus”-ban

leli eredetét. A patrióta beszéd modernkori sorsának egyik költészettörténeti dokumentumára vetett pillantása révén Milbacher úgy látja, hogy a Radnóti-versnek „fontos intertextuális rétege a XIX. századi nemzeti diskurzus alapszövegeinek nyelvi univerzuma” (100.), ezt az univerzumot azonban nem közvetlen, a *Hymnus*, a *Szózat* és a *Nemzeti dal* által is reprezentált sokféleségében idézi meg, hanem annak a XIX. század második felében homogenizálódó, „misztikus-mitikus”-sá és darwinista/biológista szemléletűvé formálódó változata alapján.

A monografikusság magja a kötet második ciklusának Vörösmarty-értelmezéseiben is el van vetve, hiszen az *Előszó* filológiai dilemmáival foglalkozó írás (*Ami tudható és ami nem*) egyrészt fontos kiindulópontokat adhat az olvasó számára a versnek az azt követező fejezetben (*Boldogtalan fiak*) található értelmezéséhez, másrészt pedig jelentős mértékben hozzájárul a ciklus utolsó szakaszában („*Szóval, ennyi a lázadásról*”) *A vén cigány* ars poeticájának felfejtéséhez és a vers életműbéli újraszituálásához. Lássuk világosabban az összefüggéseket! A Vörösmarty-ciklus első darabja a tárgyalt vers paratextus-funkciójához kapcsolódó dilemmának (vagyis annak, hogy az értelmezéstörténetben a bizonyosság ábrándja fertőzi azt a kérdést, mihez, milyen művéhez, műcsoportjához írhatta – utólagos – előhangként a költeményt a poéta) a recepciótörténeti (tév)útjait járja körül, s romantikakori költőnk két művével kapcsolatban a jövő szakirodalmát provokáló és reflexióra kényszerítő következtetésre jut. Első: Vörösmarty verse nem az eddig valóságnak vélt időpontban, 1850/51 fordulóján keletkezett, hanem 1854 nyarán/őszén (ez a hipotézis természetesen azzal a befogadástörténeti [tév]hittel is leszámol, hogy *A vén cigány* később keletkezett az *Előszónál*), második: az a mű, amelynek paratextusaként határozza meg magát a vers, nem a *Három rege*, hanem Vörösmarty *Az áldozat* című 1846-ban keletkezett drámája. Mondanom sem kell, hogy a költemény keletkezéstörténetének újrakonstruálása alapjaiban változtat(hat)ja meg annak értelmezési lehetőségeit akkor, ha a közeli vagy a távoli jövőben a Milbacher által megfogalmazottakat konkrét tények is alátámasztják majd. A ciklus második fejezete az *Előszó* utókorra maradt szövegvariánsai (vagy ha úgy tetszik, a vers keletkezéstörténeti stádiumai) alapján azt a retorikai mezőt igyekszik kijelölni, amely a költemény létrejöttének politikai, eszmei motivációival összefüggő egykorú szöveguniverzumból rekonstruálható. Így jut el a szerző többek között Széchenyi István munkásságának néhány dokumentumához: különösképpen *A Kelet népe*-hez (és a *Világhoz*), illetve a döblingi magányban élő honfi kortársainak címzett leveleihez.

A ciklus a harmadik, *A vén cigány*ról írott darabbal (melyben a szerző a romantikus lázadás archetipikus folyamatának felidézéseként tekint Vörösmarty egyik legutolsó költeményére) együtt több fontos, a költő lírai életművének filológiai/keletkezéstörténeti kérdéseivel szembesíti a kötet olvasóját. Míg az első ciklus tanulmányai hasonló kérdésekre adott összefüggő, szerves egységbe kovácsolódó írásokat tartalmaz, addig a második ugyancsak rokonságban álló problémákra adott, de inkább alternatívnak tekinthető válaszokat fogalmaz meg. Miben is áll ez az alternatívitás? A ciklus tanulmányaiban felvetett számos kérdés közül kettő az első két értelmezésben nyíltan, a harmadikban pedig burkoltan megjelenik. Az első: mikor ír(hat)ta Vörösmarty az *Előszót*, a másik pedig: milyen mű előszavának

szánta a költő a költeményt. Az első tanulmány (*Ami tudható, és ami nem*) egy viszonylag hosszabb, megszorításokkal, feltételezésekkel tarkított argumentációs folyamat végén – mint arra bírálatunkban néhány sorral feljebb már utaltunk – mindkettőre megadja a választ. A „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég” állítás kurzívval szedett deixise egy – a szakirodalomban mindeddig szöveg-előzményként nem említett drámára utal. Ezt a szilárdnak tűnő képletet bontja szét és rakja össze újra a befogadó fejében a következő írás (*Boldogtalan fiak*), ugyanis abban ugyanez az idézet intertextusként tér vissza: Széchenyi István művéhez, *A' Kelet népéhez*, e könyv által gerjesztett vitára reflektáló Vörösmartyhoz és a Döblingben vezeklő nagy magyarhoz utalva a gondolatmenet olvasóját. Az *Előszó*hoz rendelt szöveg-előzmények cseréje azzal a következménnyel jár, hogy az első Vörösmarty-tanulmányban megfogalmazottakkal ellentétben Milbacher mégsem veti el a versnek a recepciótörténeti hagyományból ismert datálását: itt már nem tartja kizártnak a költemény mások által korábban 1850/51 telére fixált keletkezését. A két *Előszó*-értelmezés vonatkozó megállapításai az avatatlan olvasói szem számára egymást kizárónak tűnhetnek. Ha körültekintőbb odafigyeléssel szemléljük a tanulmányokat, akkor rájöhethetünk arra, hogy a két keletkezéstörténeti alternatíva azért nem áll élesen szemben egymással, mert a kérdéses tanulmányok nem a minden kétséget kizáró igazságok kimondásának szükségletéből táplálkoznak, hanem hipotézisekkel való játékokra épülnek. Az *Ami tudható és ami nem* című írás, mely a Vörösmarty-vers korábbi datálásával kíván vitába szállni, az előzetes okfejtésekre épülő hipotézis megfogalmazásakor döntés elé állítja az olvasót: „Amennyiben [...] elfogadjuk azt a tételt, hogy semmi sem indokolja az *Előszó Három regéhez* való kapcsolását, akkor ott tartunk újra, ahol annak idején Gyulai Pál, azaz mindennemű kontextus híján, kezdhethünk mindent előlről. Az újra visszanyert bizonytalanság azonban a kétségek mellett az újralátás szabadságával is megajándékoz bennünket, hiszen immár nem nyűgözi le figyelmünket a *Három regével* kapcsolatos kontextus.” (112.) Ez a merész, a recepciótörténet terhével való megszabadulás lehetőségével kecsegtető törekvés nyelvi tálalása lényegében eldöntendő kérdéssé formálja a vers keletkezéstörténeti dilemmáit: a fent idézett tétel el nem fogadását így ugyanúgy a hermeneutikai alternatívák közé sorolja a szerző, ezáltal lehetőséget kínál arra, hogy a kételkedő olvasó a bizonyosság tradicionális és kényelmet ígérő hitéhez visszataláljon. Erre szüksége is van, mert a ciklus második Vörösmarty-tanulmánya az *Előszót* még többé-kevésbé egy olyan interpretációs háttérből szemléli, amely „mit sem tud” a vers datálásával kapcsolatos korábbi hipotézisről. Innen nézve a ciklus harmadik, egyben utolsó tanulmányában elemzett költemény középpontba állított gesztusának („a romantikus lázadás visszaéneklésé”-nek) is két kontextusa lehetséges aszerint, hogy az életmű záró periódusában *A vén cigány* keletkezését az *Előszónál* korábbi (2. tanulmány) vagy későbbi (1. tanulmány) időpontra helyezzük. A Vörösmarty „lázással kapcsolatos hité”-nek „viszaéneklésé”-ből tükröződő – egyes recepciótörténeti vélemények szerint vitathatónak nevezhető – derűlátás az előbbi opció felől szemlélve a pesszimizmus előszobája (vö. az *Előszó* tragikus-ironikus jövőképével), az utóbbi felől tekintve viszont az optimizmus melegágya. Ez még akkor is így van, ha Milbacher ebben az elemzésben nem reflektál a két költemény időbeli egymásutánosságának kérdésére.

A kötet harmadik ciklusában található öt fejezet néhány Petőfi-probléma áttekintésével kísérletezik. Az itt található – először 2012 és 2014 között napvilágot látott – szövegek is legalább annyira szoros kapcsolatban állnak egymással, mint az előző két ciklus darabjai. A korábbi ciklusok kérdésfeltevéseit átítató kultusz-történeti motiváltság itt is meghatározóvá válik. A *Hymnusról*, a *Szóatról* és a *Nemzeti dalról*, az *Előszóról* és *A vén cigányról* szóló írások a „nemzeti” költészet kultikus archívumába tartozó műveket vizsgálják. Céljuk kettős: lehántani a versekről a kultusz kemény héját és hozzárendelni a szövegekhez ún. „első kontextus”-okat, amelyek visszafordítják azokat a történelemben: szándékok, hitek, törekvések, érzelmek, eszmék világába. Innen nézve az értelmezéseket erős kultuszkritikai attitűd itatja át. Ez különösen igaz a Petőfi-ciklusra. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ez a szerkezeti egység van leginkább behálózva kultusztörténeti motivációkkal. Ezen cseppet sem csodálkozhatunk, hiszen a honi irodalomtörténet-írásban a rendszerváltás éveiben feléledő ilyen irányú vizsgálódások számára a Petőfi-olvasás hagyománya volt az igazi állatorvosi ló. Innen nézve valamivel kitaposottabbak azok az utak, amelyeken Milbacher elindul a Petőfi-ciklusban, mint azok, amelyeket a kötet korábbi szakaszaiban épített. A bevezető fejezet (*Miért van a költőnek két neve?*) adja meg az írások kultusztörténeti hangoltságát, hiszen a vonatkozó honi szakirodalom két klasszikus alkotásának, Margócsy István 1999-ben megjelent Petőfi- és Tverdota György 1998-as József Attila-könyvének tapasztalataira építve igyekszik ráhangolni az olvasót a Petőfi-életrajz(ok) és a költői korpusz szemlélyiségváltozatai közti összefüggésekre, illetve az élettörténet narratív megszerkesztettségének problémáira. Ezt a rövid, ám annál fajsúlyosabb bevezetőt követi a *Petőfi „pályakezdése” mint probléma* című írás, amely vitába száll a költő életrajzának és/vagy pályaképének hagyományos felfogásával. Azzal nevezetesen, hogy a fejlődéstörténeti logikára épülő, az élet és a mű organikus egységének illúziójából táplálkozó elbeszélések lényegében a Petőfi-olvasás kultikus paradigmáját erősítették. Eközben figyelmen kívül hagytak több, saját vizsgálódásaik módszertanának, előföltévéseinek korlátozottságára vonatkozó problémát. A legégetőbbet ezek közül a szerző Margócsy Petőfi-könyvének nyomán haladva az életművet még befejezetlenségében is befejezettnek, csonkaságában is egésznek valló elképzelésekben látja. Milbacher erről így ír: „Margócsy István Petőfi szerepdilemmáiról értekezve arra hívja fel a figyelmet, hogy miközben a költő életművének korlátozott ideje és befejezetlensége aligha vitatható, addig a kultusz diktálta elbeszélések még ezt a befejezetlenséget is valamiféle nagy terv realizálódásaként, ‘kívülről osztatlan’ ‘belülről egységes’ korpuszként próbálja látni és láttatni, keresve – és mindig meg is találva – a központi rendezőelvet. Holott amennyiben elfogadjuk a befejezetlenség elvét, akkor a korpusz feltűnő heterogenitása, egyenetlensége és fejlődéstörténeti szempontból következetlensége követelne magyarázatot, csakhogy akkor óhatatlanul ki kellene lépni a kultikus paradigma keretei közül.” (179.) A szakirodalmi előzményekre visszavezethető megszorítás Milbacher számára módot adhat arra, hogy a Petőfi-életmű a korábbiakhoz képest más megvilágításba helyeződjék. Tanulmánya vége felé a szerző ki is mondja a lehetséges kutatási irányt: Petőfi oeuvre-jét egy költői pálya szocializálódási folyamatoként volna érdemes szemlélni. Bár az idézett fejezet a *Kísérlet egy elméleti keret fölvezetésére* címet vi-

seli, vagyis nem várhatjuk el, hogy benne az előbb említett hipotézis részletesebb kidolgozást kapjon, e sorok írója mégis hiányérzettel küszködött a kötet elolvasását követően. Döntően azért, mert azt várta, hogy az ott kijelölt kutatási iránynak a későbbi Petőfi-tanulmányokban nyoma lesz. Noha a ciklus második tanulmányának van a felvázolt vizsgálódási irányhoz kötődő vonása, mégsem annak folytatása, inkább előzménye, a feltevések megfogalmazásához hozzásegítő elemzés.

A fecske és a víz: A János vitéz mint hypertextus címet viselő írás annyiban kötődik az előzőekhez, hogy igyekszik számos példával kiábrándítani az olvasót a kultikus Petőfi-képre épülő egyik recepciótörténeti mítoszból, amely arra a feltevésre épült, hogy a költő „eredetiségre, egyszerűsége, unikalitásra való törekvése nem engedi meg, hogy a művére ható forrás konkrét nyomot hagyjon a szövegében” (185.) Ennek hátterében az a felettébb korlátozott nevezhető felfogás áll, amely az irodalmi kölcsönzéseket egyszerűen a plagizálással azonosítja. Márpedig – érvel Milbacher – a *János vitéz* tucatnyi szöveget megidéző (a népmeséktől és Homérosztól egészen Vörösmartyig), ám e gyakorlatot nem volna szerencsés plagizálásnak nevezni. A kölcsönzés eme erkölcsileg és jogilag is elítélhető formáját jelölő alakzat helyett a *János vitéz* a(z irodalmi) szövegek közti kapcsolatok egyik esetét jelölő terminussal helyettesíti, a hypertextualitással. Ez alatt a mű kapcsán olyan, döntően a Vörösmarty-kisepikából merítő textuális nyomokat ért a szerző, amelyeket „Petőfi majdnem a felismerhetetlenségig átalakított, deformált, szétdarabolt formában” (192.) idéz meg a műben. Innen nézve számunkra úgy tűnik, hogy a *János vitéz* lehetséges olvasatai két pólus között inoghatnak: az egyik véglet az, amelynek képviselői egyetlen deformált és/vagy szétdarabolt szövegnyomot sem észlelnek, a másik az, amelynek megtestesítői viszont hypotextusok tucatját képesek hozzárendelni Petőfi művéhez. Az első véglet felől tekintve az olvasó számára az elbeszélő költemény egy ízig-vérig romantikus zseni teremtő fantáziájának szüleménye lesz, a második felől viszont egy lelkiismeret-furdalás nélküli szerző bűnös plagizálásának elrettentő dokumentuma. Szerencse, hogy ilyesféle, végletszerűen egyoldalú olvasók ritkán nőttek a Petőfi-recepcióban. De ha nőttek, azok a költővel egykorú irodalmi élet azon képviselőiből váltak ki, akik abban a tévhitben éltek, hogy Petőfi más poéták ötleteinek eltulajdonításával hizlalja népszerűségét. A korabeli plágiumvádakkal foglalkozik a könyv Petőfi-ciklusának utolsó írása. Ebben a tanulmányban egy 1845-ös és egy 1847-es eset feltárására vállalkozik a szerző. A gondolatmenet szorosán kötődik a *János vitéz* hypertextuális jellegzetességeit tárgyaló fejezethez: a Petőfi plagizálásának kritikai reflexiói által felszínre kerülő, az irodalmi hagyomány közkincsét, kliséit, közhelyeit és az egykorú honi és külföldi, magyar és nem magyar nyelvű költészet professzionális és amatőr képviselőit idéző textuális nyomok éppen olyan heterogén szövegvilágoknak mutatják Petőfi líráját, mint amilyenek a Kukoricza Jancsi népies karriertörténetét elbeszélő mű is mutatkozhat a transztextualitásra az átlagosnál valamivel érzékenyebb irodalomolvasó közönség szemében. Az előbb említett két írás között foglal helyet az „*Ágai voltak a gyökerei*” – *avagy mennyire volt magyar Petőfi?* című esszé. Ez annak a Petőfi-szakirodalomban ritkán tudatosított ténynek a magyarázatát tartalmazza, amelyet a következőképpen fogalmaz meg a szerző: „Miközben Petőfi Sándort már a kortársak is mint a magyar nép és egyben a magyar nemzet

költőjét üdvözték, élete végéig elkísérte őt nemzeti identitásának bizonytalansága, magyarságának rosszindulatú megkérdőjelezhetősége.” (199.) A téma már a kötet első ciklusában helyet foglaló, a *Nemzeti dal* közösség szemléletéről szóló írásban is felbukkan. Ott a hazafias színezetű Petőfi-líra magyarság-problematikájával összefonódó énképnek a dokumentumait (a *Nemzeti dal* mellett olyan költeményeket, mint a *Magyar vagyok*, *Lehel vezér*, *A nép*, *Dicsőséges nagyurak...*) vette szemügyre a szerző. A két írás külön is és együtt is azt hangsúlyozza, hogy a szlovák származású költő magyarsága „tudatosan felépített identitás volt és nem magától értetődő adottság.” (201.)

A kötet utolsó ciklusa (*Változatok a valóságra*) két Mikszáthtal és egy Asbóthtal foglalkozó tanulmányt tartalmaz. Ezeket szorosabb kapcsolat nem fűzi egymáshoz. Az első írásban (*A Mikszáth-befogadás főbb irányairól*) vázolt recepciótörténeti áttekintésében Milbacher azt sugallja, hogy az értelmezések több szempontból is egyoldalú képet festettek Mikszáthról. Egyrészt erősen kötődtek a Jókai-olvasás értelmezői műveleihez, nyelvéhez, ezáltal a nagy mesélőével organikusán összetartozó írásgyakorlatként tekintettek munkásságára. Másrészt pedig fontos műveket tartottak homogén interpretációs erőterek fogságában. A *Szent Péter esernyője* gyerekirodalomba sorolását, a *Gavallérok* dzsentrí-kritikájával kapcsolatos hermeneutikai leegyszerűsítéseket terméketlen és Mikszáth irodalomtörténeti megítélésének revízióját gátló jelenségeknek tekinti a szerző. Milbacher gondolatmenetéhez csak egy megjegyzést fűznék. Hogy az elmúlt bő másfél évtized vonatkozó szakirodalmából (is) hiányzik a recepciós hagyománnyal való részletes számvetés, még nem jelenti azt, hogy ne lennének Mikszáth rekanonizációjának olyan próbálkozásai, amelyek ezt a hiányt közvetett módon pótolják. Ezzel véleményem szerint a szerző biztosan tisztában van, hiszen maga is hivatkozik ide sorolható értelmezésekre (többek közt Eisemann György, Hajdu Péter és T. Szabó Levente könyveire, Szilasi László és Bényei Péter tanulmányaira). Ezek a szövegek sok minden mellett arra is jók, hogy szemléletformáló erővel ajándékozzák meg azt a jelenbéli és/vagy jövőbéli irodalomtudóst, aki – megfogadva a szerző tanácsát – egyszer majd hozzálát a Mikszáth-recepció aprólékos feldolgozásához. A ciklus másik Mikszáth-írásának központi témája is az előbbiben érintett Jókai-párhuzamokból bontakozik ki. A szerző vázlatosnak szánt írásában kiemeli, hogy az életmű megítélését már az egykorú recepció is összekapcsolta Jókai írásművészetével. Ezt a párhuzamot maga Mikszáth is erősíti önvallomásaiban és Jókai-életrajzában egyaránt. Milbacher szerint „a korabeli közönség csakis Jókai-val való konstellációban képes elhelyezni mind a pályakezdőt, mind pedig a kései Mikszáthot. Ez viszont azt is jelenti, hogy a Mikszáth-szövegek olvasói automatikusan Jókai felől olvassák Mikszáthot, vagyis azok az elvárások írják már a korabeli recepciót is, amelyek a Jókai-befogadás tapasztalatain szűrik át a Mikszáth-szövegeket. Úgy is mondhatjuk, hogy a kérdés már kezdetben is az lehetett, hogy Mikszáth képes-e jobb Jókai-műveket írni, mint maga a mester.” (241.) Ezt a recepciótörténetileg egyszerűnek tűnő képletet ássa alá Milbacher szerint *A Noszty fiú esete Tóth Máriaival*, amely a fikatív világ részeként nem csekély iróniával fűszerezve mutatja fel a Jókai-regényekhez kötődő olvasói elvárásrend fogyatékoságait. E felismerés fontos láncszemként kapcsolódik az utóbbi másfél évtized Mikszáth-kutatásának ah-

hoz az irányához, amelynek képviselői már nem egy (poszt)romantikus íróat látnak Mikszáthban, hanem egy (pre)modern szerzőt. A kötet utolsó ciklusának legutolsó dolgozatát nem kívánom részletesen tárgyalni. Legfőképpen azért, mert azt a világnézeti és hermeneutikai távolságot, amely a szerzőt e munkájától a kötet többi írásainak fényében elválasztja, semmifajta kritika nem volna képes áthidalni. Az Asbóth-tanulmány majd két évtized távlatából egy tudományos pálya kezdeteinek fontos dokumentuma, éppen úgy, ahogy a kötet elején, az *Előszó* után található *Bábel agorája* című írás is, amelyet a szerző egy 1997-ben készült bölcsekedéséből transzformált kötetének „lírai bevezető”-jévé. (*Pro Pannonia Kiadói Alapítvány*)

TÖRÖK LAJOS



Híreink

2018-tól szerkesztőségünk Új Alföld Könyvek címmel könyvsorozatot indít. Az ÚJAK Tellingér András tervei alapján korszerű megjelenésben, az Alföld Alapítvány és a Méliusz Juhász Péter Könyvtár együttműködésével indul útjára. Az első kötet – Fodor Péter és Lapis József szerkesztésében – az Alföld Stúdió legújabb antológiája lesz, *Nyugvó energia* címmel. A kötethez Herczeg Ákos írt fülszöveget, melyet lapszámunkban is olvashatnak.

Egy friss Alföld Stúdió Antológia mindenekelőtt a vég emblémája: a folyóirat nagy múltú kritikai műhelyében egy-másfél esztendeig együtt gondolkodó, egymás értelmezői kompetenciáit gazdagító irodalom- és kultúrakutató csoportnak a búcsúja. A kezdete is, tehetnénk hozzá rögtön, ha nem lenne csalóka „kezdőként” aposztrofálni e tizenöt szerzőből álló halmazt; és nem csupán az éretlenség lehetséges negatív konnotációja okán, hanem mert többek már évek óta aktív és (el)ismert tagjai a szakmai közéletnek. Hiba lenne tehát egyfajta kötelező vizsgafeladatot látni ezekben a kérdésselvetésben, sőt diszciplinárisan meglehetősen szerteágazó irányokba mutató, ám az adott tárgy iránti elkötelezett és kitartó figyelem terén nagyon is rokon írásokban, vagy pusztán intézményi szükségszerűséget sejteni az immár új köntösben megjelenő antológia mögött. A *Nyugvó energia* egy értelmezői közösség jelzőtáblája, kevésbé metaforikusan, napjaink kultúrájának egy lehetséges perspektívája, ahonnan mások mellett József Attila és Kovács András Ferenc költészetén, Jókai és Gozdsu Elek elbeszélői művein, Marina Abramović performanszain és az újcirkusz jelenségén át vezet vizsgálatra érdemes szakmai kérdések felé az út.

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-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.