

vagy épp viszolyogtató arcait is, amelyeket olykor csupán egy-egy utca köt össze vagy választ el egymástól.

A *2050* egy erős, egységes képet nyújtó, izgalmas novellagyűjtemény, úgy kalauzolja el olvasóit a jövőbe, hogy egy pillanatig sem veszítjük el lábunk alól a talajt. Szárnyalni segít majdani, a fantázia által legváltozatosabb formákkal és technikai megoldásokkal kialakított járműveken, épületek között és leendő otthonokban, de szereplői érzései, vágyai, kapcsolatai és szorongásai a mai emberéi is. Az antológia a témák és a szereplők révén elsősorban a fiatalokat szólítja meg, azonban ajánlom minden szülőnek és felnőttnek, kapcsolódjanak be ők is e kötet olvasásába, mert nemcsak remek olvasmányélményt nyújt, hanem kiváló alapot teremthet a kamaszokkal és fiatalokkal való beszélgetésekhez a legkülönbélebb akadályok leküzdésében. (*Móra Könyvkiadó – JAK*)

ZÓLYA ANDREA CSILLA

Égéstermék

AL BERTO: *TŰZVÉSZKERT*, FORD. URBÁN BÁLINT

Valami egészen megrendítőt állít a keresztény emberképről, jóllehet magáról az emberről az, aki a gondviseléssel együtt elvonja a történelemtől a metafizikai vonatkozásokat. Arról az emberről, aki nem tud megszabadulni a transzcendencia utáni honvágytól, hiszen már pusztán azzal, hogy halandóságát valamiképp elgondolni képes, „metafizikára kárhóztatott lény” (Leszek Kołakowski: *Metafizikai horror*, Osiris–Századvég Gond, 1994, 23.). Érdemesnek látszik megfontolni ezt egy olyan kötet esetében, amely már címével is „az önmagát felégető idilli hely, a *locus amoenus*ból *locus horrendus*ba váltó tér toposzá”-t (Urbán Bálint kötetéhez írt utószava, 60.) hozza mozgásba, és amelyben a szenvedés útjára, úgy tűnik, a kiüresedett (nemzeti) ideológiák, az otthonként már nem elgondolható haza vagy épp az öregedésével, megbetegedetten áruulóvá vált test kényszerít.

A *Tűzvész kert* „passiótörténete” talán nem egyéb, mint maga a feltámadás és megváltás lehetőségeitől megfosztott testi szenvedés, és az ebből is következő otthonalanság egyetemes tapasztalatának nyelvi artikulációs kísérlete. Így nem is kevesebb, mint a leküzdhetetlen jelenlétigényből mindig is következő szerepproblémák színrevitele – mondhatni, annak az általános érvénnyel megfogalmazott elméleti belátásnak a sajátos, központi poétikai kihívássá emelése, amit L. Varga Péter így összegez: „[a] jelenlét utáni vágy jellegzetesen a nemlét ellenében dolgozik, vissza akar hatolni a születés előttre, és túl akarja lépni a halált, miközben az elnémulás, a csönd pillanataiból táplálkozik. A történelemben vágyó jelen a történelem utáni kor szimptomája lesz, aminek egyik következménye, hogy az *esztétikai* nem értelmezhető *etika*ként” (*Az értelem rácsai*, Palimpszeszt+PRAE.HU, 2014, 19.). Az semmiképp sem állítható, hogy a szerző az utolsó, még életében megjelent (mind-
eddig egyetlen, közel húsz évvel később magyarra fordított) kötetében a moralitást a nyelv öncélú morajlására cserélné. A delíriumos látomások, lázálmok, prófétai

kinyilatkoztatások és enigmatikus jóslatok sorozatának tűnő *Tűzvészker*t magányt is mozgalmassággal, hiányt is zsongással kifejező verseiben viszont kérdéses, hogy mikor ki vagy mi az, aki-ami nekilát „önmaga” újraértésének a rendet, biztonságot, otthont ígérő világmagyarázatok, ideológiák összeomlásának egyedüli tanújaként. Ahogy erről aligha leválaszthatóan az is, hogy egy feloldhatatlanul és egyetemesen negativisztikus valóságérzékelés színrevitelének nyelvi-esztétikai teljesítménye lehet-e a megszólalás sikerre vitt kudarca, a létesülni mindig kész, stabilizálódni képtelen szerepek és beszédhelyzetek kidolgozása. „úgy érzem végig tudok menni a csend éles nyelvén, / egyszerűségén, tisztaságán és mélységén / úgy érzem el tudok számolni ezzel az ürrel, és le tudok számolni magammal is” (*naplójegyzetek*)

Amint arra a *Tűzvészker*t szempontgazdag, hiánypótló utószavában a kötet fordítója, Urbán Bálint rámutat, az 1974 után kibontakozó portugál posztmodern költészet egyik legmarkánsabb hangú és legradikálisabb képviselőjének tartott alkotó a polgári nevének elhagyásával és az Al Berto szerzői név felvételével a képzőművészetből az irodalomba történő mediális átlépését kívánta jelezni. Azzal a pszeudonimával, amely „a keresztnév megszakításából, a referenciális identitás és élet-történet felszakításából, felsebzéséből keletkezik, egy olyan sajátos költői ént jelöl, aki egyszerre mutatja meg, nyilvánítja ki és rejti el magát a szövegben” (60.). Ennek a megállapításnak a második része talán inkább hangzatosnak, mintsem pontosnak tűnik elsősre (hiszen ez, megkockáztatom, számos költői életműre jellemző), viszont ha a pszeudonimára mint olyan poétikai funkcióra tekintünk, amely a neki mindig alárendelhető – részlegességében ekképp újraszituálódó – lírai ének létesüléseért felelős a versekben, akkor, úgy gondolom, ebben a *Tűzvészker*t egyik legizgalmasabb sajátossága mutatkozik meg. A kötet versei folyamatosan megteremtik és korlátozzák a biografikus olvasatok lehetőségét: az elsősre jól azonosíthatónak tűnő életrajzi vonatkozások (személyek, életesemények, helyszínek stb.) is képzik a kötet nem identikusan ismétlődő motívumainak és az ezekből kibontakozó metaforáinak hálózatát, amelyek az egyes verseken belül sem teszik legtöbbször lehetővé a rögzíthető viszonyok kiépülését, amellet, hogy az én szerepeinek destabilizációjával a megszólalások deiktikus centrumai is fokozatosan elmozdulnak, áthelyeződnek. Megképződnek látszólagos (ön)ellentmondások, eldönthetetlenségek: a túltöltekezésekhez a kiüresedés és felszámolódás („ne feledd a fényvel rakott hajót / a poros vágyakkal – ne feledd az aranyat / az elefántcsontot – a hatvan halálos tablettát / reggelire” [*üzenet*]); az egyedülléthez a mozgalmasság („éjjel / a ház szűköl remeg felizzik és lehül / egy üres székben / ülő árnyékok / hideg szemtükrében” [*bázis*]); a testiség, az intim közelkerülések színreviteléhez a betegség és a hiány képzetei társulnak („és már semmi sem mozdul a másodpercek / örvényében – minden hiányzik” [*aids*]). Sőt, sokszor a versek is ekképp lépnek egymással párbeszédbe. Míg a *nyomok*ban azt olvassuk, hogy „ma / már egy szót sem lehet leírni / egy szótag sem marad meg a száraz kövek között / vagy terjed szét az alkohol- és rézrozsasztobában / kiterített testen – ott éjszakázunk // ahol tudunk – egy korlátozott és rögzített szókincsben”, addig a *naplójegyzetek* sürgeti, talán nem minden ironiát nélkülözve, hogy „istent minél előbb le kell cserélni versekre [...] valódi, élő és tiszta testekre”.

Ha elfogadjuk, hogy ebben a költészetben az önkifejezés mindig is a nyelvi ön(re)prezentációra való ráhagyatkozás és ráutaltság (hiszen a vers, ha nem csupán önmaga a valóságvonatkozása, lehet-e „valódi, élő és tiszta test?”), mindez párbeszédbe léptethető azzal az antropológiai állítással, plessneri tétellel, mely szerint „az ember »képalkotó elevenségnek« tekinthető, aki excentrikus pozícionáltságából kifolyólag képi feltételezettségű létezéssel bír. Ez azt jelenti, hogy mediálisan közvetített ön(re)prezentációkra szorul, de nem tud feloldódni egyikben sem, hiszen nincs olyan autentikus identitása, amihez képest egyszer s mindenkorra központosíthatná önképeinek polifón játékát.” (Nemes Z. Márió: *Esztétika és antropológia: Az antropológiai színrevitel mint esztétikai dehumanizáció*, doktori disszertáció, 2013, 5–6.) A *Tűzvészkerth*ben a referencialitás feloldódik a nyelvi önműködésben, szétfoszlatja bármi mimetikus leképzésének illúzióját. Minden az énből levezetetlen a megnevezésével azonos: „saját arcodat nézed a tükörben / nevet tested és mozdulatokat adsz magadnak” (*ház*). Al Berto, amint az a kötet második, *Rimbaud halála* című ciklusából kiderül, nem csupán sorspárhuzamot von a kultikus költővel, hanem azt átértelmezve vissza is talál a dekadens esztéta dandy szerephelyzetéhez, amely „igyekszik magát kívül helyezni az általa kritizált társadalmon, ennek megfelelően választja a dekadens szerepét, miáltal az esztétikai szféra evilágba vetítésével a primer érzéletek mesterségesen megalkotható sajátosságára helyezi a hangsúlyt” (Bednatics Gábor: *Kerülőutak és zsákutcák*, Ráció, 2009, 181).

A megrázóan szép *Tűzvészkerth* alapélménye a magány: hol feszültség, hol pedig megnyugvás benne a képlékeny köztességekben zajló egyedüllét – mondhatnánk, bensőséges utazás ez az egyetemesben, a határokig történő keserves eljutás nem ígér feloldozást, helyreállítást, a kezdet megismételhetőségét: „és láttam az életet elsodródni, mint egy hajót. láttam, hogy ez a hajó vissza akar jutni a kikötőbe – de a kikötők hatalmas szemek, amik az óceánokat vigyázzák. arra szolgálnak, hogy elvigyük hozzájuk a testet és ott hagyjuk meghalni” (*Rimbaud halála: D*). A kötetben mintha bármikor bármi átlényegülhetne, nem tételeznek a versek homogen minőségeket: „megtudod végül hogy még isten sem örökkévaló / darabokra törte magát a hübriszében és eltévedt / a teremtés hibái és saját tökélye között” (*repülő*). A nyelv örvénylése szavatolja ezt, jöllehet, ennek az újraértett dandynek az esztétikai bódulata – ahogyan Bednatics Gábor fogalmaz: „amelyben a megnyilatkozó szubjektum érzékelő és észlelő egységekre oszlik, ahol a lírai alany diszszociációjával együtt (annak köszönhetően) valósul meg a poétikai szövegalkotás. Az én szerepének és nyelvi működésének tekintetében e széttagolódás a nyelv antropológiai elrendezésére helyezi a hangsúlyt, melyet annál inkább erősít az esztétikai szféra terén, minél jobban gyengül a kijelentés konkrét vagy szereplehetőségek iránt nyitott alanyhoz rögzítettsége.” (182.)

A véletlenszerűen tördelt és gyakran központozás nélküli versekben egymást váltják és montírozódnak egybe az én és a mi értelmében vett megszólalások, a te és ti megszólításai – izgalmas példái ennek az *émile levele* és a *válasz émile-nek* cím párversek egyes szám első személyű megszólalásai. És ebben közrejátszik a befogadó is: a gyakran használt, már idézett kötetkezdő versben is megfigyelhető aposztrofikus megszólalásmód az olvasóval kialakított dialogikus viszony illuzionálásával rábizza magát, azaz a reprezentált hang eseményét az olvasásra mint a

beszélő hang aktualizációjára, így a(z ön)megszólítás a magány képzetét lépteti be a szótlán jelenlét megszólaltatásaként. („mintha te lennél a hatalmas görbe tükör / amiben elmerülök megtagadva önmagam [...] állok és dohányzom / ebben a bizonytalanságsírban / ahol keresztbe font karokkal várjuk / hogy egy apró változás elkeserítsen / és rábírjon arra hogy elhasznált testünket eladjuk / az ártatlannak tűnő verserőszakolóknak” [csábítás].) Egészen megrendítő a *későn kelni* című szövegben a te és az én fokozatos egybejárása: „egyedül vágysz bele az életbe / kitárt karokkal mintha vízbe gázolnál / sóboltívvé feszülő tested pedig / háznak hazudja magát / ahová behúzodom / a halálos déli verőfény elől”. Az én pozíciója a kötet második ciklusában sem képes stabilizálódni, a nagyobb lélegzetvételű versek hosszan kígyózó soraiban viszont a vallomásosságnak és a személyességnek a kibontakozása kevésbé korlátozott. Bár visszaszorulnak itt a fel- és megszólítások, nem tűnnek el, így az sem válik egyértelművé, hogy a sorspárhuzam-állítás mellett a versbeszédnek a címmel sugalmazott Rimbaud szerepében tett megnyilatkozásokként lennének olvashatók.

A fordítói utószó is utal rá, a *Tűzvészkeret* a portugál olvasók számára az 1997-es eredeti megjelenésekor – ahogy a szerző szinte minden egyes kötete – akár aktualitásában releváns rendszerkritikaként is olvasható lehetett, miközben a versek nyilvánvalóan túllépnek a politikai történésekre adható közvetlen reagálások szintjén. A Salazar-diktatúra tébolya, a hamis és hazug gyarmatbirodalmi ábrándok elől önkéntes száműzetésbe menekülő Al Berto a felszínes és szeszélyes politikai tévképzeteket valami ősi és lényegi megragadásának az érdekében utasította el, majd mutatott rá azokra egy egyetemes megrendülés képeiben. A *Tűzvészkeret* szétszálazódásainak sorozatában mintha mindvégig ott dolgozna kohéziós erőként a kozmikus Egész és az erre irányuló vágy. Archetipikusak a motívumkészletének visszatérő komponensei: a fény, a sötétség, illetve az őselemek, a föld, a víz, a tűz, a levegő és a „kvinta esszencia”, az éter (ami feltűnik a négy alvilági folyó egyikének nevét című versben: „távol a világtól / a folyók sóvárgó tompaságában éjszakázva / utaznak a súlyos hajó padlóján kiterülve – mint az éter / lassan lépnek be a lerombolt városba / a pestises idő hasadékában / ami már nem tartozik hozzájuk” [akherón]). A szövegekben ezek legtöbbször egymás ellenében dolgoznak, összeférhetetlenségeik sokszor dinamizálják a verseket. Azokról van szó, amelyeknek az ősi indiai ájurvéda tanai szerint mindenkiben egyensúlyi helyzetben kellene maradniuk ahhoz, hogy a betegségek leküzdhetőek legyenek, és az ember ne csak a testével, szervezetével, hanem a környezetével, a környezettel is harmóniába kerülhessen. Egy megfertőződött test a toxikus hazájában: „sosem lehetett visszatérni. / aki igazán menekül, nem tér vissza, nem tud visszatérni, a földrészeket belső távolságokra redukálja. / megtanulja más emberek nyelvét – és a feje fölött a csillagok kirajzolják az emberiség szenvedéssel teli sors történetét” (Rimbaud halála: D).

Feloldhatatlan feszültséget jelent a vers médiumán keresztül a csendre ráhallgatni és vágni, hogy ekképp azt utánozni lehessen, a nyelv által felszabadulni és az általa közvetített, így a bármikor – és végtére csakis – meghamisítható valóságban kapaszkodókat találni. A kötetben végigvonul ez a mindenhol és mindenben megtalált otthontalanság: „egy csendországot kívántál / sós esőkből – utak és ál-

mok nélkül // egy sötét országot kaptál / ahol a valóság felfalta az őrületet és / lakhatatlanná vált – ez az éjszakaország ami a test magánya / ellen nyögve tiltakozik” (*lisszabon* [2]). A haza így csak egy „keresztút ahol elalszunk európa szélén / és ahonnan a kontinens csak egy árnyék / ami belemélyed a csavargók vénáiba” (*lisszabon* [1]), „de még így is ismerem / minden sarkát a mocskos városnak amit úgy imádok” (*csábítás*). A létezés eszerint egy felfüggeszthetetlen ingajarat – ebben állhat a megszólalás sikerre vitt kudarca, az ezzel való küzdelmes kibékülésben, ami az olvasói automatizmusok és beidegződések felülvizsgálatára szólít fel. Csak remélni tudom, hogy előbb-utóbb sor kerül a teljes oeuvre magyar nyelvű kiadására, és kíváncsian várom, hogy a könyvkiadás termelékenységével lépést tartó intézményes, gyors reagálású hazai kurrens irodalomkritikai gyakorlat miképp talál majd fogást (és mérettetik meg) a forrásnyelven kiterjedt fogadtatás- és hatástörténettel rendelkező, méltán klasszikusnak számító szerző gazdag életművén. (*Magvető*)

VIGH LEVENTE

Mutáns történelem

GEORGE R. R. MARTIN (SZERK.): *WILD CARDS – FEKETE LAPOK*, FORD.
NOVÁK GÁBOR, BÉKÉSI JÓZSEF

Fredric Jameson a posztmodernről szóló kötetének (*A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Noran Libro, 2010) *Nosztalgia a jelenért* című fejezetében hosszas fejtegetésbe bonyolódik történelem, történelmi regény és tudományos-fantasztikum viszonyáról a *Kizökök idő* című Philip K. Dick-regény kapcsán. Jameson számára azért bizonyult hasznos példának az eredetileg 1959-ben megjelent mű, mert rajta keresztül remekül illusztrálható a korszakok és ethoszok alapján elgondolt történelem szimulákrum volta. Dick regénye ugyanis egy olyan ötvenes évekbeli amerikai kisvárosban játszódik, amely valójában csupán egy ötvenes évekbeli kisváros szimulációja a főhős emlékei, de leginkább az Eisenhower-érához kapcsolódó közhelyek és vándormotívumok alapján. (Ezt az alapötletet hasznosította újra például Blake Crouch *Wayward Pines*-trilógiája néhány éve, miközben a távoli jövőben felépített patyomkin-városka történetében nem csupán a felidézett korszak külsőségeit és jellegzetes karaktertípusait, de például a korabeli popkultúra, kiváltképp az *Alkonyzóna* tévésorozat történetészvési trükkjeit is újrahasznosította.)

Jameson érvelésének sarkalatos pontja, hogy a *Kizökök idő* és az amerikai történelem jellegzetes korszakainak külsőségeit a műalkotás jelenébe (Dick esetében: a jövőbe) projektáló művek szükségképpen csak az adott korszak reprezentációit képesek felhasználni, amelyek igazságértéke és valóságtartalma erősen kétséges. [Hangsúlyoznunk kell], „milyen forrásból származik minden olyan jellemvonás, amellyel felruháztuk ezt a korszakot – írja a szerző az ötvenes évek kapcsán –, hiszen jó részük mintha éppen saját televíziós műsoraiból eredne; más szóval saját maga ábrázolásából. Mindazonáltal az is lehetségesnek tűnik, hogy a korszak mé-