

SZÁNTAI MÁRK

## *Falu/tér/poétika Tersánszky Józsi Jenő A havasi selyemfiú című elbeszélésében*

Tersánszky Józsi Jenő életművének legalább annyira kitakart darabja *A havasi selyemfiú* című szöveg, mint amennyire elfeledett figurája a szerző a jelenkori kánonnak. Az elbeszélés először a *Nyugaton* látott napvilágot, majd 1925-ben önálló kötet formájában is megjelent, az Amicus gondozásában. Azóta több kiadást megélt, jellemzően válogatáskötetek részeként, 1978-ban pedig remek tévéfilm is készült belőle, Kabay Barna rendezésében. A szöveg továbbélése azonban nem párosult számottevő értelmezői érdeklődéssel, a Tersánszky-életművet tárgyaló tanulmányok és monográfiák lapjain nem, vagy csak esetlegesen kapott helyet. Üdítő kivételt Kontra Ferenc *Széljegyzetek A havasi selyemfiúhoz* című dolgozata jelent, monográfusai azonban kevesebb figyelemre méltatják az alkotást. Rónay László könyve egyszer sem említi, pedig számos utalást tesz a Tersánszky-poétika e szövegre is érvényesnek tűnő általános jellemzőire. Amikor arról ír, hogy „[klözös jellemzője Tersánszky korai elbeszéléseinek [...], hogy a társadalom mélyrétegeből választja hőseit”,<sup>1</sup> „az író egy-két ecsetvonással rajzolja meg hőseinek élethelyzetét, azt a szinte mesebeli szegénységet, mely figuráit majdnem mindig jellemzi”,<sup>2</sup> vagy másutt panteisztikus természetszemléletről, a vegetatív lét hétköznapi boldogságáról, a szerző meseírói fantáziájáról beszél, akkor mintha csak *A havasi selyemfiú* poétikai jellemzését olvasnánk. Éppen ezért lehet beszédes a hiány, ahogyan az is, hogy a másik monográfus, Kerékgyártó István *Arcok és vallomások* sorozatban megjelent könyve is csupán röviden szól róla, és akkor is egy valóság-referens, társadalomkritikai olvasatot domborít ki: „*A havasi selyemfiú* nemcsak az idős asszony kései szerelmének remek rajza, hanem a vagyont féltő örökösök fogcsikorgató indulatait és torzsalkodásait is bemutatja.”<sup>3</sup> Ha azonban a jelentés ennyire redukálható lenne, úgy a textus valóban megmaradna kevesek ügyét jelentő kortörténeti érdekességnek – ennél azonban, azt gondolom, sokkal rétegzettebb, többféle aspektusból megközelíthető szövegről van szó, ezért talán a jelenkori befogadó számára sem tanulságok nélkül való az (újra)olvasása.

Ahogyan a Tersánszky-életműben nem foglal el kitüntetett helyet, úgy a modernség falupoétikáit tárgyaló munkákban sem tűnik fel – sem ez az elbeszélés, sem Tersánszky egyéb írásai nem váltak a faluról, a vidékről való egykorú vagy kortárs gondolkodás kiindulópontjává. Annál is inkább időszerű a szöveg e szempontokat mozgósító vizsgálata, hogy ne csak a „móriczi hagyomány”-ról essen szó minden esetben, amikor előkerül a falu vagy a szegénység, esetleg mindkét fogalom egy kortárs irodalmi mű értelmezési mátrixában.<sup>4</sup> Tersánszky elbeszélését természetesen nem lehet, nem is érdemes függetleníteni a húszas-harmincas évek *más faluáb-*

rázolási tendenciáitól, a nála megfigyelhető markáns különbségek ugyanakkor kirajzolnak egy figyelemre érdemes, talán nem is folytonosság nélküli mintázatot.

Tersánszky elbeszélésének helyszíne „egy bércalji falu”,<sup>5</sup> amely lakonikus leírásával lépteti be az olvasót a szöveg imaginárius terébe. *A havasi selyemfiúra* nézvést is helytállóan tűnnek Rónay László sorai, aki így jellemzi Tersánszky felütéseit: „Nem sokat bajlódik a cselekmény indításával, nem festegeti a környezetet, nem részletezi az időt, csak közöl, s mindjárt belevág a történés kellős közepébe”.<sup>6</sup> Nem véletlen tehát, hogy a konkrét cselekményidőről semmit, a térről pedig első körben csupán a legfontosabbakat tudjuk meg: a harmadik személyű omnipotens narrátor röviden vázolja a kohómunkások és szekeresgazdák alkotta falusi társadalmat, a kiesnek legcsekélyebb jóindulattal sem mondható tájat: „Egy részében salakos, füstémésztette kietlenség, másrésze őszerejű, buja rengeteg”.<sup>7</sup> Ugyancsak az első oldalak leírásai mutatják be az alaphelyzetet és a történet szereplőit, a történet központját jelentő szekerescsaládot, valamint az ábrázolt világon kívülről érkező, éppen ezért a történet folyásában fontos szerepet játszó havasi juhászt, a névtelen pakulárt.

Kontra Ferenc amellet érvel *A havasi selyemfiút* tárgyaló tanulmányában, hogy a szövegben „tájleíró részlettel egyáltalán nem találkozunk.”<sup>8</sup> Klasszikus, 19. századi tétéket és nagyságrendeket mozgató tájábrázolást valóban nem találunk itt, azonban időről időre felbukkannak olyan elnagyolt háttérrajzok, amelyek nem zárólag hangulatfestő elemként képesek funkcionálni, hanem szervesen hozzátartoznak a szűzsé működéséhez. Ezért pontosabb talán úgy fogalmazni, hogy a vidékreprezentációt fókuszban tartó narratíváktól eltérő módon kevesebb szer, de annál fontosabb pontokon jelenik meg a külső környezet leírása. Ennél dominánsabb azonban a szobabelsők és más enteriőrök ábrázolása, amelyek rendszerint a helyek szűkösségére, elhagyhatatlanságára, a falusi-kisvárosi idill látszólagosságára mutatnak szép példákat.

A felütésben, a szekerescsalád és a bércaljai falu vázlatos leírásától hirtelen közelítünk rá egy szűkös mikrovilágra, a vásártér melletti egyik pincekocsmá infernális terére. Az antihős Bogya Gazsi érkezése nyomán a csapszék vendégei gyorsan elmenekülnek, az itt feltűnő címszereplő, a havasi juhász azonban nem csupán bátorságáról, de testi erejéről is tanúságot tesz bemutatkozó jelenetében. A pakulár egy, a mostohaapját ért korábbi sérelem miatt áll bosszút Bogya Gazsin, aminek következtében mind saját sorsa, mind a narráció fókusza hamar átkerül a tömlöc nem kevésbé infernális viszonyai közé.

A belső terek ábrázolása során minden jelenetben hangsúlyos a ház, különösen a szobabelsők leírása: a festett famennyezet, a régi és új bútorok elegye, az aranyozott, gipszkeretes tükör és a hazafias olajnyomatok egyszerre teremtik meg a korábbi helyszínek valamelyest otthonosabbnak elképzelt ellenpontjait, és mutatják meg e látszólagos otthonosság eklektikáját, a mai olvasóból legalábbis ambivalens érzéseket kiváltó jellegét. A szobabelsőt díszítő, berámázott fényképek a múlt és a jelen archiválásának lehetőségeit példázzák, a családi fotográfiák sorjázása a történet keretezéséért, mozgásba hozásáért szavatol.<sup>9</sup> Az egykorú irodalomból ismerősek lehetnek ezek a momentumok: Hunyady Sándor *Két menyasszony* című tárcája egy külvárosi fényképészet kirakatától indul, majd eljut egy konkrét

felvételig, amellyel kapcsolatban itt és most nem is a bigámiára rácsodálkozó külső szemlélő perspektívája az igazán érdekes, hanem az, ahogyan ez az írás az utómunkából adódó mesterkéeltség hiányát, a fotográfiák valóságprezentációs erejét tematizálja.

Nagyon szeretem a szegény, kis kültelki fényképészeteket, a vásári fotográfiákat. Olyan jó elálldogálni a csábító kirakatok előtt és nézni a képeket, amelyeken nincs semmi ravasszág, álművészi retus, amelyek engedik, hogy a menyasszonyok és vőlegények, az asszonyok és lányok, a katonák, föl egészen az őrmesterig, a pályában mosolygó csecsemők, az aggastyánok és matrónák mind olyan csúnyák és komikusak, olyan szívbe markolóan egyszerűek, olyan természetesekek, olyan édesek, szépek, meghatóan emberik legyenek, mint maga az élet.<sup>10</sup>

Ugyancsak a fotográfiák nézegetése indítja be Krúdy Gyula *Női arckép a kisvárosban* című Szindbád-novellájának kisvárosi eseménysorát, amikor a kirakat pásztázása során a főhős megpillantja egykori kedvesét. A nőket ábrázoló fényképek háttérét egy tengeren ringatózó hajó alkotja: egyedül a keresett asszony, Lenke arcképe tüntet a maga puritán, realista egyszerűségével.

Ím, itt egymás mellett két barátnő (ha nem volnának azok, nem kerülhetnének egymás mellé), az egyiknek imakönyv, a másiknak gyöngyvirág a kezében. Csöndes, ábrándos mosollyal néznek a tengerpartról, a strandról – talán éppen az ostende-iről – Szindbád arcába. A háttérben a tenger, rajta ringatózó hajó... E háttér csaknem valamennyi női fotográfián feltalálható. [...] És most megállott Szindbád, mert a kirakatból, a sok női fotográfia közül valaki búsan, csöndesen, melankolikus mosolygással nézett a szeme közé. [...] Finomság lengte körül a fekete hajú asszony alakját, és Szindbádnak jólesett, hogy a háttérből hiányzott a tenger a hajóval...<sup>11</sup>

A fikatív háttér szerepeltetése, a valóság helyett egy vágyott, ámde giccsbe hajló világ konstrukciója Tersánszky-nál is fontossá válik: a Krizsánné szobájában helyet kapó fotográfiák ugyanis éppen a fikcionálás, a valóságtól való elemelkedés révén tesznek szert a szereplők hétköznapi életén túlmutató jelentőségre. Ezeken ugyanis „új szekerével a felhőkön hajtvá”, „királynői trónféle emelvényeken, kecskebokornyú művirágcsokorral”<sup>12</sup> szerepel az asszony, amely megoldások egyrészt jól illeszkednek a szoba eklektikus kulisszái közé, másrészt pedig megmutatják a falu és a kisváros keretei között megvalósítható művészi megnyilvánulások szűkös lehetőségeit is.

A külső terek ábrázolása, a térvizonyok érzéki működtetése a domborzati formák alkotta tételválasztók miatt mindvégig fontos, konstitutív elemként képes funkcionálni. Ebben a szövegben ugyanis nem állandósul a legplasztikusabban Radomir Konstantinovič délszláv teoretikus által tárgyalt vidéki teatralitás. A mindent

monitorozó provinciális tekintet folytonos jelenlétét, a pletyka terjedését, a vidéket jellemző társadalmi nyilvánosság csúcsra járatását, vagyis a „vidék szellemének”<sup>13</sup> konstantinovié-i értelemben vett kiteljesedését a domborzati adottságok, a hegyes-völgyes földrajzi viszonyok akadályozzák. A terek itt inkább elrejtene, mint megmutatnak: a domborzati viszonyok a különféle szférákat elválasztó és összekötő határhelyzetük miatt lesznek érdekesek, az igazság megismerését késleltető funkciójukból kifolyólag a szűzsé dinamikáját mozgatják.

Bár a határ itt nem nyelvhatar, nem eredendően más közegek között húzódó kulturális határ, az egyszerre elválasztó és összekötő határok mégis az ismeretlenség, az idegenség élményével ajándékozzák meg az olvasót és a történet figuráit. Mint Lotman megállapítja, minden kultúra, minden közösség bináris logikára épül: az ismerős és az idegen oppozíciói segítségével építi fel és keretezi saját világát.<sup>14</sup> Hogy mekkora szerepük van ezeknek a térelemeknek a történet előrehaladása szempontjából, arra a legjobb példa talán a szöveg zárlatához közeledve az a jelenet, amelyben a pakulár találkozik menyasszonyával, és Krizsánné ráébred az igazságra. Az országút és a bércre vivő dűlőút egymásba futása, a láthatóság-elrejtőzés, a megfigyelt és megfigyelő dimenzióit folytonosan mozgásban tartó földrajzi formák lehetővé teszik a találkozás magaslati, megfigyelő pozícióból történő szemlélését, a lelepleződés legcsekélyebb veszélye nélkül. Hasonló térszerkezet egy másik falusi alapszcénát mozgó Tersánszky-műben, a *Legenda a nyúl-paprikásról* című kisregényben azt biztosítja, hogy a mezőőr szemmel tarthassa a vadászterület eseményeit, a figyelem működésének egy klasszikus, vadászati célú logikáját követve: „A puskás, vizslakutyás mezőőr, egyúttal vadőr háza éppen a domb legmagasabb pontján állt, úgyhogy kényelmesen, az ablakából végigláthatta az őt az egész Nyulas dűlőt.”<sup>15</sup>

A domborzati viszonyoknak az is köszönhető *A havasi selyemfiú*ban, hogy a szomszéd településről csupán korlátozott, hozzávetőleges ismeretei vannak a szereplőknek: Krizsánné ismeri az ott jellemző kendőviseletet,<sup>16</sup> a szomszéd falubeli lány kiletéről (arról, hogy ő a pakulár menyasszonya) ugyanakkor a kölcsönös bemutatkozásig nincs tudomása, ahogyan a lány sem ismeri fel Krizsánnéban vőlegénye gazdasszonyát és jötevőjét. Úgy tűnik tehát, hogy a várossal mint gazdasági, kulturális és hatalmi centrummal – ami persze csak a maga provincializmusában képes valamiféle központként funkcionálni – sokkal élénkebb kapcsolatot tart fenn mindkét település, mint egymással. Mindez a város látszólagos centrális erőterével és a két falu közötti domborzati formák nehezen járhatóságával függ össze: az elbeszélés egy korai pontján arról is értesülünk, hogy a távolság a két falu között egy nap utat székéren – aki ismeri a rövidebb utat a bérceken át, annak pedig fél-napi járóföld.

Bár a szövegből kiderül, hogy havasi tájon járunk, ahol multietnikus közegben találkoznak egymással a történet alakjai, és a szereplői nevek is beszédesek (pl. a *Krizsán* román vagy szláv eredetű vezetéknev választása viszonylag egyértelműen lokalizálja a térvizonyokat<sup>17</sup>), nemzeti hovatartozásra történő utalással, annak cselekménymozgató funkciójával sehol sem találkozunk. A szereplők önidentifikációjában – már amennyire ezt a szüksézáví narráció látni engedi – vagy a történet előrehaladásában semmilyen szerepe sincs a magyar, román stb. etnikai tudatnak. Ez

is arra mutat, hogy a szöveg konkrét tértől és időtől való eloldozása sokkal fontosabb mozzanat, mint a helyszínek pontos beazonosítása, még ha számos szövegnyom csábítana is a referencialitás (akár a megírás idejéhez kapcsolódó, huszadik század eleji történeti-földrajzi vonatkozások) könnyűkezü kijátszására, az ezekben rejlő értelemlehetőségek felmutatására. Thomka Beáta figyelmeztet rá, hogy minden elem csupán „annyiban lesz működésbe hozott térbeli, földrajzi kategória, tehát műalkotásbeli hely, amilyen mértékben szerepet vállal a történetbeli személyek én-tudatának alakításában”,<sup>18</sup> így míg a korábban tárgyalt domborzati viszonyokat, a térelválasztó elemek működését stb. kétségkívül e fontos, értelemképző elemek közé sorolhatjuk, addig a multietnikus miliő jelentőségét semmiképpen sem érdemes túlhangsúlyoznunk.

A tiszta falu–bűnös város-oppozíció kiforgatásában rejlő lehetőségeket a szöveg nem az ellentét teljes tagadása és a nivellálás révén játssza ki, hanem továbbviszi azt egy másik szinten: felmutatja a természeti környezet, az ember által alig ismert világ öntörvényű rendjében, magától értetődőségében rejlő harmónia lehetőségét, ezzel pedig a falu romlottságát, erkölcsstelen világát állítja szembe. Nem tesz mást tehát, mint az oppozíciót egy helyiértékkel arrébb csúsztatva termeli újra. Bár egy ismert ellentétpárt használ fel saját poétikai igazságának bizonyítására, ha ironikusan olvassuk ezt a gesztust, akkor a helyiérték eltolását interpretálhatjuk úgy, hogy nem létezik idilli közeg és állapot, előbb vagy utóbb a romlatlannak hitt világról is bebizonyosodik az ellenkezője. Ennek példája maga a pakulár, aki nem tudja kikerülni sorsát: hiába tartozik a falusiak szemében az erdő, a havasok ismeretlen és vadregényes világához, a falu rendjébe tagozódva hazugságra kényszerül, még ha kegyes vagy kényszerű hazugságra is.

Az eddigiekből látható tehát, hogy a falu- és kisváros-ábrázolások hagyományát felhasználva, mindezt saját képére formálva működik a Tersánszky-szöveg. Hiányzik azonban az a narratíva, amely ugyancsak markáns része lenne ennek a hagyománynak: nem találunk olyan szöveghelyet, amely a tragikus vagy tragikomikus elvágódástörténetek megfogalmazásában lenne érdekelt. Mindebből következik, hogy az elbeszélés imaginárius világában nincsenek, nem lehetnek igazán vágyott terek, mert nem különbözik lényegileg egyik a másiktól. (Kivéve, ha a hegyi idill látszólagos romlatlanságát nem tekintjük, azonban a „vissza a természetbe” jelszava igen távol áll a történet szereplőitől.) A bűnös, rejtélyes, mégis vágyott és elérhetetlen város helyébe itt a kisváros szűkös világa lép: nem csábító cél, amiről csak álmodozni lehet, hanem a falusiak gyakori látogatásának helyszíne. A provinciális kisváros nem tud a falu valódi ellenpontjává válni, ciklikus időbe vetettsége, a valódi eseményeket helyettesítő „isméltődő léthelyzetei”<sup>19</sup> miatt nem jelenthet igazi alternatívát. A leírások a városból is leginkább azokat az enteriőröket, a börtöncellát és a fényképészműtermet mutatják, amelyek a terek szűkösségét reprezentálják, egyszersmind szorosan kötődnek a történet fősodrához. Krizsánné családjában végbemegy ugyan egyfajta kilépés, látszólagos emelkedéstörténet: legkisebb fia egy városi fényképészüzlet vezetője lesz. Karrierjében társadalmi ugrás következik be, azonban mentalitása, testvéreirez hasonló irigysége éppen azokhoz teszi hasonlatossá, akiktől különbözni próbált, akiket – városba kerülése után legalábbis – mély megvetéssel illetett. Az iskoláztatás kudarcának

jelzése ráadásul rámutat arra is, hogy ez a karrier jóval messzebbre ívelhetett volna, a kudarc történet és a viszonylagos siker kettőssége kapcsolódik össze tehát a fiú alakjában. Világosan látszik, hogy ez az emelkedéstörténet mélyen ironikus: mintha éppen azon a Lotman által elsősorban a középkori orosz szövegekkel kapcsolatban megfogalmazott, de a 19–20. századi vidékleírásokban is gyakorta érvényes vélekedésen ironizálna, amely szerint az „erkölcsi változások a [...] térbeli helyváltoztatást – az egyik lokális szituációból a másikba való átmenetet”<sup>20</sup> feltételeznék. Tersánszky-nál az erkölcsi nemesülés nem a helyváltoztatás függvénye: sőt, ha Krizsánné jellemfejlődését tekintjük, akkor úgy tűnik, a valódi emelkedéstörténetet éppen ő, a belakott tereket csak ideig-óráig elhagyó, lényegében önszántából röghöz kötött figura testesíti meg – még akkor is, ha az ő Bildungsromanja olyan nyira sajátos út, amelybe a végén bele is kell halnia.

A szöveg térkezelésével szoros összefüggésben a mesei alapséma működése is fontos szerepet kap. Rónay a Tersánszky-szövegek általános jellemzésekor a következőképpen ír erről: „a sorsok alakítója többnyire nem a gonosz, hanem a jó szellem, aki a cselekmény döntő pontjain megszánja a tévelygő főhőst, s jó irányba lendíti sorsát”,<sup>21</sup> egy másik helyen pedig azt hangsúlyozza, hogy a szerző a népmese fordulatait is szívesen veszi át. Tersánszky írói működésének idézett általános jellemzői természetesen *A havasi selyemfiúra* is érvényesek. Az itt alkalmazott megoldások közül a leglátványosabb, hogy a szöveg mesei beágyazódását egy betét is segíti: a történet fő szálát megszakítva, az elbeszélés lineáris menetébe ékelve olvashatjuk a pakulár által elmondott *Mese a vörös pópáról* című történetet. Ez a részlet egyszersmind a szöveg belső tükreként, önnön értelmezési javaslatként olvastatja magát. A legkisebb fiú sikerét, a gonosz vörös pópán aratott ravasz győzelmét legalábbis könnyedén azonosíthatjuk a mesemondó pakulár törekvéseivel, hiszen „[a] mese – állapítja meg Kontra – sohasem kitérőt jelent, hanem egyrészt a késleltetés eszköze, másrészt tanulságai a műegészre vonatkoznak.”<sup>22</sup> A mesei betétén túl a főszöveg is erősen épít a mesei sémára, elég, ha arra gondolunk, hogy a Propp által elkülönített harmincegy mesei funkció<sup>23</sup> közül többet is megtalálunk *A havasi selyemfiúban*. Hogy csak néhányat említsek: az otthonról való eltávozás, a tilalom megszegése, az ellenség károkozása, a (pénz)hiány, a próbatétel, a megjutalmazás és a boldog beteljesülés cselekménymozzanatai többé-kevésbé pontosan, ha nem is a teljesség igényével illeszthetők az itt elmesélt történet vázára.

A történet zárlata pedig nem csupán a mesei sémát követi, hanem ironikusan viszonyul ehhez a hagyományhoz: a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” fordulatára könnyedén ráérthető, azzal parallel megoldás itt a megérdemelten kisémmizett Krizsán-fivérek torzsalkodásáról, generációkon átívelő viszáljáról tudósít: „Na, a Krizsán-utódok azért élnek és viszálkodnak mind maiglan a faluban s ha súlyos testi sértéssel vádolt kerül a közeli város járásbíróságához, az írnök a nacionálé fölvételénél csak a keresztnevet kérdezi, a vezetéknevet előre beírja, hogy: Krizsán.”<sup>24</sup>

Kontra tanulmánya a pakulár jellemének mesei vonásaira is figyelmeztet, így fogalmaz: „[a] havasi juhász külső és belső tulajdonságai egyaránt a mesehősökhöz hasonlíthatók”.<sup>25</sup> E kétségkívül meglévő mesei párhuzamokon túl (kivételes testi erővel rendelkező, szerencsét próbáló ifjú) a pakulár névtelensége ugyancsak konstitutív elem: lehet bárki, aki idegen, aki kívülről, a bércek felől érkezik, és aki-



nek inkább *funkciója* a fontos, mint a neve. Ez jellemző a történet egészére: a legtöbb figura rendszerint a falu társadalmában elfoglalt pozíciója révén mutatkozik meg. A pakulár első feltűnésekor így tudósít róla a szöveg: „Pakulár legény volt, rögtön látszott. Nagyon szép feje volt. És valami méla, nemes nyugalom rajta, akár valami fiatal erdei istenén”.<sup>26</sup>

Később pedig a következő kifejezéseket társítja hozzá az elbeszélő: „erdei mokány”, „erdőnek kis fekete, cingár fia”, „havasi móc”. Nyugalma, ereje, majd a történet későbbi pontján megnyilvánuló művészi kvalitása (tilinkózás, mesemondás) mind kívülállásából származik: ez a kívülállás ráadásul nem egyszerűen egy másik településhez, hanem az erdő rejtélyes, egzotikus, nem is egészen emberi világához kötődik. Kívülről érkezése, sajátos társadalmi pozíciója, majd Krizsánnéval folytatott, előbb csak feltételezett, később bizonyossággá váló intim viszonya egyszerre szül a szemlélőkben csodálatot és idegenséget. E kettő közül az idegenkedés győzedelmeskedik, a történet folytatásában már egyre inkább negatív tartalmak társulnak alakjához. A teljesség igénye nélkül: a felbőszült Krizsán-testvérek „a kis göb”, a „nyálás”, valamint a „piszkos, nyomorult juhpecér” nem különösebben hízelgő kifejezéseivel halmozzák el.

A pakulár azonban nemcsak az idegen, a falu világán túlról érkező pozícióját birtokolja, de helyettesítő funkcióban is folytonosan jelen van: Bogya Gazsin nevelőapjáért, nevelőapja helyett áll bosszút, majd a törvény előtt is ő bűnhődik önbíráskodásáért, a valódi gonosztevő helyett.<sup>27</sup> Krizsánné életében kétszeresen is pótlékká válik: korán elhalt férje és egy szénégető fia iránti, álmában visszatérő kamaszkori szerelem helyét kellene egyszerre betöltenie. Ez az inverzió a szöveg karneváli logikájából adódik. Ahogyan Bahtyin írja, „[a] hivatalos ünneppel szemben a karnevál az uralkodó igazság és a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabaddulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti felfüggesztésének ünneplése”.<sup>28</sup> A fent és a lent, a kint és a bent metafizikai és konkrét viszonyainak felcserélése nemcsak az obligát kocsmajelenetben érhető tetten, de jelen van a Krizsán-lány lakodalmán is, arról nem is szólva, ahogyan az idős asszony fiatal férfi iránti vonzalma, vagy a jogos örökösök helyébe lépni szándékozó havasi fiú szerepcseréje inszcenírozza a bahtyini karnevál működésének logikáját.

Mindeközben a szöveg fő feszültsége a hermeneutikai kód működésének sikerességéből fakad:<sup>29</sup> a fokozatosan, ökonomikusan adagolt információknak köszönhetően sokáig sem a diegetikus világ szereplői, sem az olvasók nem értik, legfeljebb csak sejtetik, ki vagy mi az oka a pakulár rosszkedvének, a történet vége felől olvasva válik értelmezhetővé a szöveg elején szereplő öregember alakja és a Bogya Gazsival való összeakaszkodás krónikája. Így nyer magyarázatot végső soron a rejtély megoldásában a szövegvilág minden korábbi eleme, a hallgatás és a pakulár arcán időről időre megjelenő „furcsa kín” is. A hallgatás magyarázata igen egyszerű, racionális: nem más, mint a szegény pakulár anyagilag és erkölcsileg egyaránt függő helyzete és ehhez kapcsolódó morális dilemmája. Ha elmondja az igazat Krizsánnénak, hogy otthon gyermeke és leendő felesége várja, akkor elveszíti jólfizető állását és anyagilag lehetetlenül el; ha pedig hallgat, akkor a hazugság bűnébe esik és – megcsalva az otthoniakat – kiszolgáltatja magát Krizsánné szerelmi szenvedélyének.

Krizsánné megigazulása élete egyetlen és végzetes kudarcának eredménye. A lelkiismeret megnyugtatósa, a megbocsátás és ennek nyomán a pakulár sorsának jóra fordítása szükségszerűen vezet el saját összeomlásához: „Nincs többé becse, irgalma az életnek, de van megnyugvás és van feledés.”<sup>30</sup> Amikor pedig a késő boldogság gyászindulójáról tudósít a szöveg, akkor már egyértelműen jelzi az elkerülhetetlen végkifejletet. Krizsánné halála azonban nem csupán mint veszteségtapasztalat íródik bele a szövegbe, de egyszersmind a világ káoszán, eredendő igazságtalanságán való időleges győzelem formájában is. A pakulár családja számára megnyílik egy boldogabb élet lehetősége, a Krizsánok pedig, rosszhíruket kellően megalapozva, önnön bűnük, az irigység és mértéktelenség áldozataiként élnek tovább mindennapjaikat.

Ha közvetlenül kimutatható hatása, szövegszerűen bizonyítható folytonossága, a későbbi irodalmiság által megképzett hagyománya nincs is Tersánszky faluábrázolásának, közvetett nyomok azért léteznek. Lázár Ervin *Csillagmajor* című novelláskötetének mesei ábrázolásmódja, valamint a mágikus realista prózaként azonosított alkotások (Gion Nándor vajdasági tetralógiája, Grecsó Krisztián egyes korai szövegei) hasonló téteket és szcénákat mozgatnak, mint Tersánszky e dolgozatban tárgyalt munkája. Az említett szövegek és *A havasi selyemfű* alaposabb összevetése túlmutat jelen írás keretein, annyi azonban az eddigiek alapján is biztosan állítható, hogy a gyakran egysíkúnak tételezett, lineáris struktúrák árnyalása, a többféle, párhuzamosan egymás mellett élő hagyomány felmutatása nemcsak azért fontos értelmezői művelet, mert hozzájárul Tersánszky kanonikus státusának helyrebillentéséhez, de azért is, mert a jelenkori irodalom megértéséhez is közelebb vihet.

## JEGYZETEK

*A Tersánszky 130 – Kakuk Marcitól Misi Mókusig* című Tersánszky-émlékkonferencián elhangzott előadásom bővített változata. Az előadáshoz fűzött javaslatokért köszönettel tartozom a konferencia résztvevőinek, különösen Kovács Krisztinának, Szilágyi Zsófiának és Szirák Péternek.

1. Rónay László, *Tersánszky Józsi Jenő*, Gondolat, Bp., 1983, 24.
2. *Uo.*, 25.
3. Kerékgyártó István, *Tersánszky Józsi Jenő alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Bp., 1969, 99.
4. Szilágyi Zsófia, „[...] meningélt továbbtság, népes irányban” *Mi az a „móriczi hagyomány”? = Korpa Tamás – Pataki Viktor – Porczió Veronika (szerk.), A magyar falu poétikái*, Fialat Írók Szövetsége, Bp., 2018, 155–169, itt: 157.
5. Tersánszky Józsi Jenő, *A havasi selyemfű*, Amicus, Bp., 1925, 5.
6. Rónay, *Tersánszky Józsi Jenő*, 25.
7. Tersánszky, *A havasi...*, 5.
8. Kontra Ferenc, *Széljegyzetek A havasi selyemfűhöz*, Híd, 1988/12, 2331–2338, itt: 2335.
9. Különösen hangsúlyos a családi fényképek szerepeltetése a filmváltozatban.
10. Hunyady Sándor, *Két menyasszony* = Uő., *Három kastély*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 50–52, 50–51.
11. Krúdy Gyula, *Női arckép a kisvárosban* = Uő., *Szindbád*, Szépirodalmi, Bp., 1985, 42–51, 45–46.
12. Tersánszky, *A havasi...*, 7–8.
13. Radomir Konstantinović, *A vidék filozófiája*, Kijárat, Bp., 2001, 14–16.
14. Jurij Lotman, *A batár fogalma*, ford. Szitár Katalin = Uő., *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, Argumentum – ELTE, Bp., 2002, 97–109, itt: 97.



15. Tersánszky Józsi Jenő, *Legenda a nyúl paprikásról*, Magvető, Bp., 1961, 7.
16. Vö. „Végy rajta magadnak is fehér kendőt az esküvődre, ilyet viseltek, tudom, a faluban”. Tersánszky, *A havasi...*, 92.
17. A *Családnevek enciklopédiája* több lehetséges jelentését is ismeri, az apanévi és a családi állapotról utaló megjelölések mellett a 'Körös vidékéről való' eredetmagyarázat is szerepel a gyűjtésben. Hajdú Mihály, *Családnevek enciklopédiája*, Tinta, Bp., 2010, 210.
18. Thomka Beáta, *Az idő megalkotása, a helyek működése*, Jelenkor, 1995/12, 1110–1114, itt: 1114.
19. Mihail Bahtyin, *A tér és az idő a regényben*, ford. Könczöl Csaba = Uő., *A szó esztétikája*, Gondolat, Bp., 1976, 257–302, itt: 300.
20. Jurij Lotman, *A földrajzi tér fogalma az orosz középkori szövegekben*, ford. Bánlaci Viktor = Uő., *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Bp., 1973, 344–353, itt: 350.
21. Rónay, *Tersánszky Józsi Jenő*, 9.
22. Kontra, *Széljegyzetek A havasi selyemfiúhoz*, 2336.
23. Vlagyimir Jakovlevics Propp, *A mese morfológiája*, ford. Soproni András, Gondolat, Bp., 1975.
24. *Uo.*, 97.
25. Kontra, *Széljegyzetek A havasi selyemfiúhoz*, 2333.
26. *Uo.*, 12.
27. Érdemes megfigyelni, hogyan változik a közhangulat, a verekedés megítélése. Míg kezdetben szinte egy emberként állnak a pakulár oldalán, addig a csendőrök fellépése és Bogyá Gazsi családjának érkezése megváltoztatja a viszonyokat. „Kezdett az a vélemény támadni, hogy a vadóc pakulár egy magával tehetetlen, tökrészeg emberrel bánt el ily kegyetlen.” *Uo.*, 22.
28. Mihail Mihajlovics Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Európa, Bp., 1982, 15.
29. Hasonló álláspontot képvisel Kontra Ferenc is: „Jellemző, hogy mindig csak egy apró információ többlettel lendíti előbbre a cselekményt.” *Széljegyzetek A havasi selyemfiúhoz*, 2331.
30. Tersánszky, *A havasi...*, 93.



# szemle

---

## *Utójegyzetek*

ARANYOSSI MAGDA: *ÉN RÉGI, ELSÜLLYEDT VILÁGOM*; NÁDAS PÉTER SZÉLJEGYZETEIVEL

Nehéz megmondani, hogy egyáltalán mi a főszöveg. Aranyossi Magda újra kiadott emlékiratának aktualitását elsősorban a szerzőnő unokaöccsének, Nádas Péternek *Világló részletek* című memoárja adja, és igen nehéz nem afelől olvasni „Magda nagynéném” írását. Miközben az új kiadás maga is különmemű szövegek összessége: az *ÉN régi, elsülyedt világom* visszaemlékezéseit ugyanis egy-két soros szerkesztői lábjegyzetek, valamint szintén Nádas Péter kommentáló széljegyzetei kísérik. Vannak oldalak, amelyeken már-már a margók is eltűnnek, annyira eluralkodik a filológusi munkát mindig is meghatározó vágy a lapszélek kitöltésére. Így a szakma apró technikái (láb- és széljegyzetek) és az azokkal összefonódó ösztönök, vágyak is szépen megfigyelhetők a kiadásban, ami különösen akkor fontos, ha Nádas Péter memoárjának egyik alaptételét magunkévá tesszük: mindent konkrét technikák és műveletek építenek fel, amelyek ismeretének hiányában az ember dilettánsná válik, és végzetesen eltávolodik a valóságos folyamatoktól és azok megértésétől.

A szöveget kétféle módon is kommentáló kiadás tartalmaz még leveleket és fotókat is a család hagyatékából, egy rövid szerkesztői életrajzot, illetve Aranyossi Magda egy novelláját is. Ezek az elemek hol relativizálják, hol kiegészítik egymást; és éppen ez, a köztük lévő viszony lesz a meghatározó az olvasás tapasztalatában. Mi mond el többet, valóságosabbat egy ember életéről: egy pár szavas lábjegyzet születési és halálozási évszámmal, vagy Aranyossi erősen ideologikus és ugyanennyire regényes műve, amit a Párttörténeti Intézet munkatársaként írt? A kérdés rosszul van feltéve, hiszen a különböző megközelítések közti kapcsolatok többet mondanak el, mint bármelyik rész önmagában – innen nézve a „főszöveg” meghatározásának kérdése is másodlagos.

Aranyossi visszaemlékezéseit valóban erősen befolyásolják a megírás körülményei; elhallgatások, ferdítések, akár hazugságok szegélyezik az amúgy lenyűgöző élményanyagot felvonultató munkát. A *Világló részletek* józan, hasonló (ön)csalásokat kerülni igyekvő elemzése rá is mutat ezekre a pontokra. Amikor például Aranyossi Magda idiótán naivnak ábrázolja férjét, aki Párizs megszállását követően nem hajlandó a kommunista ellenállóként jóval biztonságosabb vidékre menekülni családjával, úgy tesz, mintha nem tudná, hogy ugyanaz a mozgalomhoz és a párthoz fűződő hűség játszik szerepet Aranyossi Pál döntésében is, mint a saját szövegének elkészítésekor. Nádas gondosan elemzi a helyzetet: „Ezt nevezik drámanak. Egy kritikus szituációban az ember egy pompás zöldségeskert reményétől

és a felesége csábos ösztönélettől vezetve se hagyja cserben a barátait és kollégáit. Ez igen tisztességes elhatározás. Másfelől nem kockáztatja fölöslegesen a szabadságát vagy az életét. Ennek a gondolatnak a józanságához sem férhet kétség.” (*Világló*, II./20.) Tehát éppen arról a feloldhatatlan feszültségről nem beszél Aranyosi Magda, ami a mozgalmi élet lényegéhez tartozik. Ezzel viszont egy másfajta működés sajátosságára világít rá: a konkrét esetek részletes elemzésétől (és a bennük lévő feszültségektől) eltekintő, így szükségszerűen leegyszerűsítő narratívák természetére, amelyek a történelmi folyamatokat elvont fogalmak előre értelmezett rendszerébe illesztik bele.

Pontosan emiatt fontos Nádas számára az elvont kategóriákat is felépítő technikák, a „megértéshez szükséges parányi részletek” (*Világló*, II./21.) kapcsolódásainak a végigkövetése. Ennek szellemében nem csak Aranyosi Magda szövegét és annak eljárásait elemzi a *Világló részletek*ben, hanem saját munkáját, a részletek felkutatásának, hitelesítésének mozzanatait is színre viszi: elég a Le Vernet-ben tett látogatására és kutatására gondolnunk, ahol Aranyosi Pál a német megszállást követően egy internálótáborban raboskodott más illegális kommunistaival (például Rajk Lászlóval) együtt. Az anyaggyűjtés kalandja így magának az anyagnak is a részévé válik. Miközben az ő szövegében is fellelhetőek a hatáskeltés csúsztatásai. Többször megjegyzi például, hogy a nehézségekben, hogy megtalálja a dél-francia kisvárost, még az internetes keresés sem segíthet – ami nincsen egészen így, hiszen hamar ráakadhat az ember a helység angol, francia vagy magyar Wikipedia-oldalára és GPS-koordinátáira is. Ez esetben Nádas vagy nem ismeri az adatgyűjtés online módozatait olyan behatóan, mint azok analóg megfelelőit, vagy nagynénje leírását követő kutatómunkáját így kívánta dramatizálni az anyagtalannak tétélezett internetes gyakorlatokkal szemben. Pedig az *Én régi, elsüllyedt világom* még online tevékenységeink felől is tanulságos lehet.

Hiszen Aranyosi Magda és társai tragédiája pontosan az az ellentmondás, amit egy hálózat működtetése és az abban elfoglalt helyzet hordoz magában. Hogy megérthessük, hogyan válnak az életüket kockáztató hősök gyilkosságok bűnrészesévé (például a Rajk-perben), az ellenállás konspirációs logikáját kell megértenünk. Ennek lényege egyrészt, hogy nem tudhat senki többet az ellenállásban betöltött saját feladatánál, hiszen egy estleges lebukás során „azt nem verik ki belőlem, amit nem tudok”, ahogy azt Aranyosi Magda többször is hangsúlyozza. Másrészt „logikus volt, hogy a felső kapcsolatoknak minden körülmények között mindent tudnia kell, míg az alsó kapcsolat csupán arról tudhatott, ami rá tartozott. Lebukás esetén a mozgalom számára így maradt belátható azon személyek köre, akik közül valaki feladhatta őket. Így maradt a hálózat ellenőrizett.” (*Világló*, I./177.) Az ellenőrizett és koordinált hálózat tehát éppúgy a sikeres működés alapfeltétele, ahogyan az állandó megfigyelés és manipulációé. Korunk online szerveződő világában komoly téttel bír ez az ellentmondás. A magyar kommunista mozgalom (és benne az Aranyosi-házaspár és a Nádas család) története azt a kérdést veti fel, hogy egyáltalán meg lehet-e tartani egy hálózat elemeit a maguk integritásában, úgy, hogy lényegüket mégis a köztük lévő kapcsolatuk felől nyerjék. A hálózatok ellenőrzése és összehangolása mikortól korlátozza végzetesen az elemek közötti váratlan kapcsolat lehetőségét, ami minden információ értékének az alapja?

Az emlékirat új kiadásának egyik legnagyobb erénye, hogy a különmemű szövegek egymás mellé rendezésével ezekre a kérdésekre azáltal is választ keres, hogy felkínálja a szövegek saját integritásukban való megtartásának és összekapcsolásának együttes lehetőségét, és ebben a viszonyban egyik megszólaló sem irányítja kizárólagosan az olvasás és az értelmezés folyamatát. Mert Aranyossi Magda történetei is ugyanúgy magával ragadóak, mint Nádas józan és precíz kommentárjai. A történetek egy kalandregény izgalmával bírnak: a Tanácsköztársaság bukása után a házaspár Olaszországban, Berlinben, Stockholmban és Párizsban is él menekülteként, és részt vesz a helyi ellenállás munkájában. Az izgalmas epizódok pedig hatásosan, jól dramatizálva, sokszor szellemes csattanóra kifuttatva íródnak meg. A visszaemlékezés múlt idejét gyakran váltja fel az adott esemény jelen idejű elbeszélése, ami szintén a hatáskeltés és az átélhetőség fontos eszköze. Mert habár végig érzékelhető a szövegben az emlékező (a felszabadulás utáni) pozíció távolsága a leírt történetekhez képet, ami egyfajta fejlődés képzetét hordozza magában, az epizódok során nem sokat változnak a karakterek, és inkább egy folyamatos jelen idejűség uralkodik az események láncolatában. Ezt éppen az a szilárd viszonyítási pont eredményezi, amely felől nézve előre értelmezetten és hasonlóan mutatkoznak meg a különböző kalandok. Az epizodikusságnak ebben a jelen idejűségében például meglepő lehet, hogy az első világháború után született Aranyossi György egyszerre már nászúton van feleségével, akitől gyermeke születik. A különböző perspektívák keveredését jól mutatja, hogy ezzel szemben Nádas széljegyzetei és a szerkesztői lábjegyzetek egy másfajta időbeliséget juttatnak érvényre, és egész élettörténeteket vázolnak fel pár mondatban.

A néha egészen döbbenetes történetek közül talán a legkülönlegesebb és legfontosabb Nádas István és társai ellenálló munkája Budapesten, amit egy rakparti pincébe falazva végeztek a második világháború utolsó szakaszában. A kétszintes, különböző rejtékutakkal és szobákkal rendelkező pincerendszerben ugyanis több hónapokig bujkáltak, illetve üzemeltettek illegális nyomdát a nyilasterror idején. Nem csak röplapokat, hanem az üldözötteknek hamis igazolványokat is készítettek a föld alatti helyiségekben, amelyeket aztán az Aranyossi-házaspár vezetésével a város különböző pontjaira juttatott el az ellenállás (a hálózatos szerveződés egy figyelemre méltó példájaként.) Az igazolványok készítésének folyamata a megfelelő papírminőség és tinták előállításából, pecsétek faragásából, kézírások másolásából és a folyamatosan változó közigazgatási adatok begyűjtéséből állt – teljes titoktartás mellett. Aranyossi Magda egy külön, rövid elbeszélésben is beszámol a pince működéséről, ami szintén olvasható az emlékiratokat követően, bár ennek anyaga jórészt megtalálható a korábbi visszaemlékezésekben is. (Személyesen is felkerestem az Újpesti rakpart 7-es számú házát, az illegális nyomda egykori helyszínét. Ironikus módon ma is található egy nyomdai előkészítéssel és lapkiadással foglalkozó Kft. az épületben, a pincerendszer terét pedig a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium Irattárának nagy dobozai és aktái töltik be.)

Az illegalitásban betöltött szerepe mellett Aranyossi munkásságának egyik központi összetevője annak feminista karaktere. Emlékirataiban részletesen olvashatunk különböző nőgyűlésekről, tüntetésekről vagy az *Asszonyok* című lap szerkesztéséről – de saját maga és mások jellemzésekor is fontos szempont lesz a női

szerepek és a nőiségből származó esetleges társadalmi hátrányok elemzése. A politikai indíttatású elhallgatásokkal szemben komoly érték például az a nyíltság, amivel terhessége megszakításának körülményeiről ír. „Ez azért történik, mert rá akarok mutatni azokra a kínos és veszélyes helyzetekre, amelyekben elvtársnőim éltek, egy olyan korban, amikor a védekezés elég kezdetleges volt, és a terhesség megszakítását súlyos börtön fenyegette egész Európában, de tán az egész világon.” (112.) A különböző városokban végzett mozgalmi tevékenység és az anyaság szerepeiből adódó konfliktus pedig máig érvényes kérdéseket vet fel a gyermekvállalás és az önmegvalósítás lehetőségeire nézve.

A kötet közöl továbbá a családi hagyatékból összeválogatott, elsősorban az Aranyossi-házaspárnak írt leveleket is. Ez újabb nézőpontokkal és megszólalókkal egészíti ki az amúgy is sokszínű könyvet, hiszen a legtöbbször azok leveleit olvashatjuk, akiket addig csak Aranyossi Magda leírásából ismerünk. Tanulságos az információ átadásának és megőrzésének ezt a formáját szintén a kapcsolatok és viszonyok hálózata felől vizsgálni, és összevetni akár az ellenállás, akár az újságírás, akár az online felületek hasonló szerveződésével. A leveleket olvasva feltűnő a levélírás körülményeire tett szinte kötelező reflexiók nagy száma, amelyek (a korabeli) levelezés fontos alapelemeinek tekinthetők: mivel a megírás és a kézbesítés folyamata más kommunikációs csatornákhöz képest hosszú időt vesz igénybe, szüntelenül az ebből adódó nehézségekről számolnak be a résztvevők. Ezáltal viszont a levél képes a bensőségesség médiumává válni, hiszen folyamatosan tematizálja a társsal való kommunikációért tett erőfeszítéseket és annak boldog vállalását. Külön szórakoztató Aranyossi Pál udvarló leveleit olvasni későbbi feleségének, valamint a levelek hangulatából a köztük lévő kapcsolat megváltozására következtetni (azaz az udvarlásból hogyan vált közös cinkosság). Innen nézve viszont még megrázóbbak Nádas Miklós édesanyjának, Tauber Erzsébetnek küldött levelei a munkaszolgálatból, amelyekben csak egyetlen mondat olvasható: „Egészséges vagyok és jól érzem magam.” (397.)

A gyűjtésben található még az akkor 16 éves Nádas Péternek is egy 1958-ból származó levele is, amely így a legkorábbról származó, publikált Nádas-írásként olvasható... Ebből is látszik Nagy Boglárka szerkesztői gondossága, ami a kötet egészére kiterjed. A fotók, a levelek, a memoár, *A pince* című elbeszélés, a beillesztett családfa és a kommentárok egymás mellé helyezése olyan gyakorlat, amely lehetővé teszi, hogy különnemű szövegek párbeszédbe lépjenek egymással. Ez a szerkesztői munka pedig példaértékű lehet a hálózatok alapján szerveződő politikai és mindennapi életünk során is. (*Jelenkor*)

SZEMES BOTOND

# Fénykalligráfiák

GERŐCS PÉTER: *ÁRVAKÉPEK*

A fotóról szóló elméleti írások egyik leggyakrabban hivatkozott darabja az 1931-ben megjelent *A fényképezés rövid története* Walter Benjamintól. A cím keltette elvárásokkal szemben ez nem fotótörténeti esszé, hanem könyvismertetés: a szerző öt, akkoriban frissen kiadott fotóalbumot tekintett át. Szilágyi Sándor (*Benjamin messianisztikus kultúrkritikája*. = Uő.: *A fotográfia [?] elméletei*, Bp., Vince, 2014, 236.) a szöveget elemezve mutat rá, hogy Benjamin írása meglehetősen szabálytalan recenzió, az elemzett fotók szinte csak ürügyül szolgálnak arra, hogy valójában egészen másról beszélhessen: a történelem, a létezés és a megismerés általános kérdéseiről. Gerőcs Péter *Árvaképek* című harmadik regénye szintén úgy foglalkozik a fotográfia praxisával, hogy közben általános filozófiai kérdésekké transzformálja azt.

A fotó és az irodalom kölcsönhatására már a fénykép megjelenésétől kezdve találunk bőven példát, azonban az új médium narratológiai lehetőségeit csak az úgynevezett „képi fordulatot” követően aknázzák ki egyre jelentősebben, és gyakorol majd komoly hatást az irodalmi művek poétikájára. A kortárs magyar irodalomban is számos olyan szöveg látott napvilágot, ahol a fotográfia nem csupán témaként jelentkezik, hanem központi, szövegszervező alakzattá válik. Ezekben a művekben a fénykép feltűnése gyakorta a valóságábrázolás, az emlékezet és a történetmesélés/narratívaképzés problematizálásával függ össze. Hogy miért vált ennyire fontossá a fényképész alakja és a fénykép a mai magyar irodalomban, az egy másik szöveg tárgya lehetne, tény azonban, hogy az *Árvaképek* olyan a fotográfia és irodalom együttműködéseiből létrejött művekkel és szerzőikkel találja magát egy pályán, mint (a teljesség igénye nélkül) Závada Pál, Lengyel Péter, Nádás Péter, Márton László, Tóth Krisztina, Darvasi László, Schein Gábor, Erdős Virág, Bán Zsófia, Parti Nagy Lajos vagy Bartis Attila.

Gerőcs felbukkanása ezen a porondon azonban egyáltalán nem meglepő, hiszen több szálon is kapcsolódik a vizuális művészetekhez, egyrészt doktori hallgatóként Mészöly Miklós *Film* című regényétől kezdődően az elmúlt évtizedek magyar regényirodalmában a vizuális médiumok narratív szerepét vizsgálta, másrészt filmet készített Mészöly Miklósról és Márton Lászlóról, jelenleg pedig Nádás Péterről szóló dokumentumfilmjét forgatja. Nem véletlen az sem, hogy az elmúlt években egyre népszerűbb műfajjá vált könyvtrailerek és werkfilmek már a legelső kötetektől végigkísérik a megjelenéseket. Az eddigi beharangozóktól eltérően, amelyek inkább absztrakt vizuális formákra épültek, az *Árvaképeket* olyan, a kortárs magyar irodalmi szcénában meghatározó kritikusok és pályatársak ajánlják a néhány perces előzetesekben, mint Bárány Tibor, Kemény István, Nádasy Ádám, Radnóti Sándor, Tóth Krisztina vagy Závada Pál. A videók azonban nem csupán könyvajánlókként működnek, de egyúttal meg is adják az olvasás főbb irányait. Kemény István és Radnóti Sándor különböző nézőpontok felől bár, de a kötet antropológiai dimenzióját hangsúlyozza: míg korábban a fényképnek a dokumen-



tumjellege és a realitásértéke volt fontos, addig Gerőcs regényében valami más történik, amennyiben a fényképezés technikáját antropológiai problémává alakítja át, amely a „mi az ember?” kérdésben foglalható össze, vagy ahogy Kemény veti fel a regény nyomán: van-e felejthető ember. Mások az öregedés, az elmúlás, az örület felől közelítik a regényt: „befigyel a téboly” – mondja Nádasdy. A fotózás, a fényképkészítés természetéről és gyakorlatáról mint ön- és világértelmezésről, önmagunk utáni nyomozásról beszél Bárány Tibor, Závada pedig leginkább finoman megírt, sodró, jó tollú regényként ajánlja az *Árvaképeket*. Tóth Krisztina Szemere Tamás mellett a regény egy másik főszereplőjét is megnevezi, amikor a szöveg fő tétjeként azt jelöli ki, hogy csapdába lehet-e csalni az időt, ki lehet-e kerülni a mulandóságot, tudunk-e érvényes nyomot hagyni. (Hogy az előzetesek mennyire működnének, az más kérdés: az angolszász kiadók marketingpolitikájának például meghatározó alapelemei az ilyen típusú promóciós eszközök, amelyeknek célja a minél szélesebb olvasói réteg megszólítása-elérése. Az az érzésem, hogy az *Árvaképek* beharangozói ugyanannak a rétegnek szólnak, akik egyébként is hozzájutnának a kötethez; talán érdemesebb lenne izgalmasabb megoldásokkal operálni, valahol a reklámfilm és az adaptáció között.)

Bevallom, épp a trailerek keltette elvárásaim okán a kötet elejénél kissé zavarban voltam, nem teljesen tudtam osztani a felvételeken megszólalók lelkesedését (akiknek, persze, az a cseppet sem leplezett feladatuk és szándékuk, hogy lelkesedjenek). Az első oldalakat olvasva attól tartottam, hogy a szerző a regény szereplőivel újramondatja az olyan fotóelméleti (mára már) evidenciákat, mint hogy a fénykép nem pusztán a valóság másolata, leképeződése, a fényképezés a jelen és az idő rögzítésének vagy a múlt megértésének egy lehetséges formája, esetleg a történelmi és egyéni emlékezet garanciájaként működhet, de a fotó „memento mori”, az idő „bebalzsamozása”. De, szerencsére, nem csak ennyi történik a regényben.

A kötet főhőse egy Szemere Tamás nevű fotográfus, az egyes szám harmadik személyű narráció az ő élettörténetének alakulását követi végig a gyerekkortól tulajdonképpen a haláláig, aki megszállottan igyekszik kijátszani az idő múlását azzal, hogy több ezer portréfotót készít, amelyekből összeáll egy gigakiállítás terve. A nem kronologikusan haladó történetet az katalizálja, hogy Tamásnak egy nap kezébe akad első felvétele, amit apja gépével készített gyerekként a szomszéd ikerlányokról. A regény ettől kezdve főleg a fényképen szereplő ikerpár és a főhős történetét kíséri jelentős időbeli ugrásokkal, az elég karcsú kötetbe végül is egy komplett élet kell hogy beleférjen (a gyerekkori, a felnőttkori és az időskori Tamás).

Az *Árvaképek* valóban szól a fényképkészítés természetéről és gyakorlatáról. Azon kívül, hogy Gerőcs egy igazi beszélgető-regényt ír, és a párbeszéd tárgya sokszor konkrétan a fotókészítés praxisa, az elbeszélő tekintete is fotografikus, sőt az egész regény elbeszélői modellje a fényképezés technikájára hasonlít (e tekintetben az elbeszélő rokonítható Mészöly Miklós *Filmjének* kamera mögötti elbeszélőjéhez, amely regényt Thomka Beáta egyébként a tudattörténet és megváltozott időtapasztalat elbeszéléseként is olvas – ezek a Gerőcs-regénynek is fontos csapásirányai). Ami azonban Szemerének nem sikerül (az emlékállítás, időből való kilépés), az a regénynek részben igen. E tekintetben pedig a kezdő egéség első

mondata és az azt követő második, valamint az azzal bevezetett természetleírás kiemelt jelentőséggel bír.

Bazsányi Sándor *ÉS*-beli kritikája (*Élet és Irodalom*, LXII./46.) sokat foglalkozik ezzel az első két mondattal, és igaza is van abban, hogy teljes zavarban lehet az olvasó azzal kapcsolatban, hogy melyik szövegsugalmazásnak engedjen: „Az első mondat elidegenítő hasonlatának, vagy a rákövetkező mondatok csábító szirénének? Netán megmaradjon a két egymásnak ellentmondó elbeszélői mozdulat nyomán megnyíló (remélhetően termékeny) tudathasadásban?” Bár Bazsányi arra a következtetésre jut, hogy Gerőcs kötetét valószínűleg nem nyitómondatai miatt fogjuk szeretni, mégis azt javaslom, maradjunk a két egymásnak ellentmondó elbeszélői mozdulat nyomán megnyíló nagyon is termékeny tudathasadásban, hiszen mégis van produktív feszültség a két egység között, csak épp a regény végéről olvasva újra.

Az első mondatban egyrészt benne van Tamás kudarca: a kiállítást (élete munkáját tulajdonképpen) nem nagyon látogatják, miután már egy éve nem téved oda senki, a házat a telekkel együtt Zsófi – Tamás Rékával közös lánya, akiről csak nem sokkal halála előtt szerez tudomást – eladja. Szemere nagyszabású tervének a bukása viszont nem a regény kudarca, ezt jól mutatja az első mondatba („Tamást, ahogy a regények kezdőmondatát, idővel mégiscsak elfelejtették.”) bennfoglalt paradoxon: a felejtésről szóló mondat válik ugyanis az emlékéllátás eszközévé, még inkább az emlékéllátási kísérlet kudarcának állít emléket, de egyszersmind a „sír felirat-olvasást” teszi a regény olvashatóságának allegóriájává, amely „előfeltételezi és végrehajtja az életet lezáró, halálos mozdulatot” (Bettine Menke: *Sírfelirat-olvasás*, ford. Katona Gergely, Helikon, 2002/3, 309.). Ráadásul éppen azért, mert a kezdőmondatok felejtettségére hívja fel a figyelmet, válik ez a kezdőmondat nagyon is emlékeztetéssé, a maradandóságában erősíti meg. A második mondattól, illetve az azzal bevezetett leírásban viszont a könyv megcsinálja azt, ami Tamásnak fotósként nem sikerül: kiszakadni az időből. Ezt Gerőcs a leírásban egyfajta szimultaneitás létrehozásával éri el: az ábrázolt esemény téridő-jellege a párhuzamos érzetek egyidejű ábrázolásával valósul meg. Szemere Tamás tér- és időérzékelésének „össztapasztalata”, az egyébként egymástól elhatárolt érzetek szimultaneitása az említett egység zárómondatában érhető tetten a leginkább: „Az időegység tapasztalatában egyszerre volt jelen a tágasság és a rövidség, amely az eszmélés pillanatában már végtelenül távolinak is tűnt.” (8.) Vagy ahogy Pali, a főhős legjobb (asztrofizikus) barátja fogalmaz: „idő, tér és gravitáció egybe vannak hurkolva” (256.).

De a regényben az anyagnak is fontos funkciója van. Nem véletlen, hogy Tamás analóg, sőt többnyire tükörreflexes fényképezőgéppel készíti a portréit, hogy a felvételek nem digitális, hanem anyagi hordozón állítódnak elő. A fizikai kép létrehozása, amelyet egy sötétkamrában kell előhívni a fényviszonyok precíz és körültekintő kontrollálásával, tulajdonképpen performálja az emlékezet előhívásának aktusát. Például Tamás terveiben azért kell mindenik képre ugyanakkora hangsúlynak kerülnie, azért kell, hogy mindegyik ugyanolyan érvényt kapjon, és ezért utasítja el Tamás Zsófi javaslatát, hogy ne vágják szét, kasírozzák, ragasszák egyesével, hanem csupán a fal méreteihez igazítsák az elrendezést az íveken úgy, mint

egyszerű tapétát, hiszen Szemere nem tömeget akar, hanem egyéneket, egyesével – és már mindjárt a felejthető emberhez érkeztünk.

Nemcsak az anyagnak, hanem a fénynek is meghatározó szerepe van, és nem pusztán az emlékezet működésének kérdése, de Gerőcs regényének választott nyelvi-poétikai eljárásai felől is. Borbély András *Pedagógia és kapitalizmus* (ÚjNautilus, 2018. december 30.) című esszéjében veti fel, hogy a digitális és az analóg fényképezés közti különbség segíthet a digitális és az „analóg” nyelv közti különbség megértésében: az analóg fénykép létrehozásakor ugyanis „ugyanaz a beállítás, pozíció sohasem eredményez két tökéletesen ugyanolyan fényképet, a fény térbeli eloszlása az idő hullámzásáról, a fényképen látható dolgok időbe vetettségéről is hírt ad. A képen tehát rajta marad a lefényképezett dolgok térbeli és időbeli mélysége, de nem mint tárgy, mint ábrázolt dolog, hanem mint a tárgyakat, dolgokat láthatóvá tevő, magába foglaló fizikai közeg.” Mindez a képek (és személyek) „egyszeri és megismételhetetlen” jellege mellett valami mást is állít: azt, hogy valaki valóban „állt ott”. Azonban, „ha a digitális képsor akad el, csak pixeleket látunk, ami viszont arra utal, hogy a kép mögött nincs senki” – innen nézve kifejezetten találó Bárány Tibor ajánlójának a végén a telefonnal készített felvétel, amely mögött valóban nincs senki: élek és kontúrok nélküli kép. A tét tehát egy olyan poétika kiválasztása, amely képes hírt adni a dolgok térbeli és időbeli mélységéről (ami jól lekövethető a már említett kezdőmondatok feszültségében), vagyis bizonyos értelemben az analóg fényképezés modelljét követi.

A regény szerkezete ily módon, persze, nem is lehetne kronologikus, hiszen le kell képeznie mindazt, amit az időről állít: egy nem-lineáris időfelfogást és időtapasztalatot. Ez részben a kötet tétje, ezzel (is) magyarázhatóak a jelentős időbeli rések, amelyek ennek ellenére olykor dramaturgiai esetlegességekhez vezetnek. Bizonyos részeken érezhető a magasabb színvonalú kidolgozottság, például a gyerekkori jeleneteken (amelyekben viszont Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényével találhatunk kapcsolódásokat), vagy vannak benne remek képleírások, mint amilyen a *Káin önvédelme* című fiktív fotóról készült (ezek az ekphrasziszok egyébként a regény időstruktúrájának szempontjából sem elhanyagolhatóak, amennyiben kibillentik, megszakítják a narráció folytonosságát). Ám mintha nem teljesen lenne átgondolt a szerkezet, például a Hármashatár-hegy-szeánsz számomra kifejezetten előkészítetlen volt. A regény elején nagyon szépen mutatkozik meg az elbeszélő ikerlányokhoz fűződő viszonya, remekül van fölvezetve a családi jelenet, de később ez több alkalommal is megbicsaklik a Réka-szállban (továbbmegyek, néha úgy tűnik, mintha a gyerekkori történet vagy a fénykép lett volna előbb, és arra épülne az egész további cselekmény). Illetve vannak a regényben kifejezetten rossz mondatok is, például: „Ő egy menetrendszerűen közlekedő vonatszerelvény volt, amire felszállhatott, aki elérte” (191.).

Mindezek ellenére Gerőcs rutinosan hurkolja egymásba az egyes történet szálat, és az *Árvaképek* amellet, hogy szól az időről, az emlékezetéről, az emberről, a tudat működésének vagy még inkább a tudattalannak a regénye is. A pszichoanalitikus elméletek szerint az elfojtás révén tudattalanná váló események hatással vannak egy személy későbbi döntéseire, motivációira és viselkedésére. Így bizonyos tudattalan, elfojtott emlékek és gondolatok könnyen neurózis forrásává vál-

hatnak. A kötetben végig ott lebeg valami titok, egy rejtély, amelynek magyarázatul kell szolgálnia – például – az ikerlányok és Tamás közti végzetes viszonyra: a regény végén érkezik csak el az a mozzanat, amikor András, Tamás testvére felidéz egy gyermeki emléket, amelynek kapcsán egy incesztuózus viszony lehetősége is felmerül. De nemcsak ezen a ponton fontosak az ikrek, hogy némiképp indokolja az említett jelenet Tamás rögeszmés ragaszkodását ehhez a különös (már-már mitikus) pároshoz, hanem a tükröződés alakzata okán is. Ugyanezért olyan lényeges a portréfotózás a főhősnek, hiszen a képkészítés során a két tudat (a fotó alanyáé és a fotósé) egymásba néz, egymást értelmezi, nemcsak a fotós az alanyt, hanem a portré alanya is a fotóst, a kép pedig lenyomata ennek a bonyolult viszonyoknak. Tamás nem egyszer ebben a tükröződésben ismer magára. Illetve az ikrek maguk is valamilyen módon folyamatosan egymást tükrözik: „Ők annak a képnek a pillanatában egy ember voltak, egy tudattal, egy ösztönkészléttel, és ilyen módon egy testtel is” (26.); vagy „Lili is, Réka is, fél szemmel épp beles az objektívbe, és így egy kicsit olyan, mintha csakugyan egy ember két szeme lenne” (63.); illetve: „a szeméremcsontok ütközésének pillanatában egymást tükröznék” (117.); továbbá: „Ahogy nézte a két fesztelenül mozgó inas testet, mint egymás duplikátumait, érezte, hogy mindkét testre ugyanaz a gerjedelem vonatkozik” (134.). Talán a tükrőjeleneteket kissé túl is hangsúlyozza Gerőcs, könnyedén adja az olvasó kezébe a „megfejtést” – emlékezzünk, amikor Pali arra hívja fel az elbeszélő figyelmét, hogy Rékának hiányoznak a vonásai, mindig élek és kontúrok nélküli alak, nincsen textúrája és nincsenek mélységei, tükrösima vetítési felület, amelyben Szemere valójában önmagára ismer (izgalmas, persze, az is, hogy míg Tamás fotója Rékáról csupán kontúrok és fények játéka, addig a regényben részletes leírást kapunk róla). Vagy felidézhetjük azt a jelenetet is, amelyben Tamás betegsége végső fázisában nem készít képeket: „A képei értelmetlenek voltak; nem látta bennük az emberi gesztusokat, a tekintetek összefüggéseit. Az értelmi egységek szétszabdóztak, az esztétikai felület egyenesekre és görbékre hullott szét.” (231.)

A fotográfia az emberi érzékelést megváltoztató karakterét Benjamin már hivatkozott esszéjében a tudattalan szféráját feltáró pszichoanalízishez hasonlította: „Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” (*A fényképezés rövid története*, ford. Pór Péter = Uő.: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 689–709.). A fénykép eszerint képes megmutatni olyasmit is, ami „szabad szemmel” nem látható, vagy ami egyáltalán nem is volt intenciója a készítőnek. Gerőcs regényében a fényképkészítés modellértékű, nem csupán témaként jelentkezik, hanem narratív eszköztárának fontos eleme: a kimerevítések, nagyítások, ellentétező szerkezetek, kontrasztok (stb.) nyomán pedig láthatóvá tesz valamit, ami más körülmények között láthatatlan vagy csak alig is látható. (*Kalligram*)

KÉSZ ORSOLYA

## „Szóalapú tájfesték”

SZÁLINGER BALÁZS: 360°; 361°

Nincs könnyű dolga az alaposágra törekvő értelmezőnek és kritikusnak, ha Szálinger Balázs legújabb verseskötetéről, a 361°-ról szeretne állításokat megfogalmazni, ugyanis ez a kötet hangsúlyozottan folytatása a korábbi, 360° címmel megjelent könyvnek, vagyis érdemes őket együtt tárgyalni. Nem állítom azonban, hogy a 361° ne állna meg önmagában, ám sokkal izgalmasabbá, jelentésesebbé válik, ha a 360° tükrében olvassuk. A Szálinger-recepció egyik központi problémája ugyanakkor nemcsak az, hogy a kötetről kötetre alakuló poétika képes-e megújulni önmagához képest, hanem, hogy sikerül-e megújítania a poszthumán és antropocén jellegű költészetek előretörésével egyébként is reneszánszát élő tájlírárt, azaz képes-e új belátásokkal gazdagítani szubjektum és természet, az én és a világ viszonyairól szerzett ismereteinket.

A két könyv összeolvasásánál azonban nem állhat meg az, aki megkísérli bemutatni, milyen is az az újszerű poétika, ami Szálinger újabb köteteit jellemzi, hiszen szerves előzménye ennek az *M1/M7* versbeszéde, s a tulajdonképpeni változások alapkonceptiója az ettől való elmozdulás alapján válik láthatóvá. Könnyen támadhat az az érzése az olvasónak, hogy nem versegységekben, nem is kötetegységekben, de kötetfolyamban érdemes a Szálinger-lírárt illetően gondolkodnia.

Elmondható, hogy míg az *M1/M7* az alanyi líra szereplehetőségeivel, az ódai hangnem ironizálásával, a kötött formákkal, valamint az egyén és társadalom kérdéseivel foglalkozik, addig a két körpanorámára építő kötet (a 360° és 361°) az alanyiságtól az antropológiai belátások felé mozdul. Olyan problémákkal vet számot, mint a történelmi összefüggések, a szociológiai és geográfiai érdeklődés, e témák tudományos nyelvhasználatának versszövegekbe történő integrálása, a nyelv leíró/teremtő erejének filozófiai kérdései és azok identitásképző lehetőségei. Az új kötetekben megjelenő tájköltészet tehát nem egy lírai én szubjektíve perspektivikus láttatásra tett kísérlete, hanem az antropológiai sajátosságok rétegeinek együttes feltárása. A 360° és 361° (minimum folytatólagos) megszólalásmódja és kompozíciója párbeszédbe lép az *M1/M7*-el. Ha a struktúrát tekintjük, ahogyan az *M1/M7*, a 360° is egy cím nélküli, cikluson kívüli verssel kezdődik, amely előszóként, sőt, szinopszisként is olvasható. Az autópályaszakaszok párhuzamosságát életmetaforaként működtető vers a lírai én életútjára, a személyességre irányítja a figyelmet (az én a világgal párhuzamban, korrelációban, szimultán): „...nekem ez az öt kilométer / A hazám. Legkisebb és legnagyobb számozású / Autópályák közös folyásán talál magára / A középszerűség, s béklyói nélkül lép a gázra / Bennem az isten és a féreg”. A 360° nyitóversét pedig a pontos idő újra és újra megnevezése fogja össze szerkezetileg, ez azonban nem csupán időjelzőként hat a szövegben, hanem – ahogy a katonai szakzsargonból ismerjük („nyolc óránál”) – térbeli eligazításként is. Ezzel pedig a korábbi kötet úttoposztát (mely szintén időbeli és térbeli haladást fog egybe), pontosabban annak linearitását körköröségre cseréli. Hogy ennek a szemléleti váltásnak milyen hozadékai vannak, a későbbiekben látni fogjuk. (Érdemes

megjegyezni, hogy a 361° nem tartalmaz ilyen nyitóverset, ezzel is jelezve, hogy nem új koncepcióként, hanem folytatásként érdemes olvasnunk.)

A Szálinger-költemények megszólalásmódja nem előzmény nélküli a magyar kortárs irodalomban: az *M1/M7* alapján főleg a Kemény István-i kontúrtalan lírai mitológia jelentéséhez, illetve a Térey Jánostól ismert derűs váteszpózt működtető versbeszédhez hasonlítható, vagyis érezhetően mindkettőből merít, de nem megismétli, hanem átértelmezi, saját szerűvé alakítja azokat. Szálinger újszerű tájköltészetének forrását keresve is Kemény István azon szövegei juthatnak eszünkbe, melyekben a történelmi elemek töredezettségükben poszt- vagy preapokaliptikus képeket idéznek az olvasó elé. Az utóbbi két kötet erős fogalmisága továbbá Vajna Ádám költészetével is rokon. Egyfajta sajátos fogalmisággal van dolgunk, hiszen a Szálinger-poétika visszatérő eszköze, hogy a fogalmak tárgyakkal, tájelemekkel való összekapcsolása mintegy teresíti, (lát)képszerűsíti azokat, ezáltal a gondolati tartalmakat kézzelfoghatóvá metaforizálja, vagy épp fordítva („kihalási bozót”, „sikeres ezeréves fátum / nyújtogatja a leveleit”, „adok mellé egy legendát is”). Iróniát, humort kölcsönöz Szálinger verseinek a túlspecifikálás: „A Szűzanya Széplassanvaló Megengesztelődése templom / Harangbogába az van fölírva, hagyjad.” (*Május*)

A 360° szövegeinek legfőbb témája a táj, a földrajzi területek nyelvi megjelenítése. Ezzel a kihívással azonban újszerűen küzd meg a kötet, a körpanoráma bekapcsolása ugyanis az egyszerű, állóképszerű ábrázolásnál összetettebb szempontokat juttat érvényre. A szövegek egyszerre reflektálnak a nyelviségre, a megnevezhetőségre, a körbetekintés mindenkori időbeliségére – hiszen a perspektíva ilyen kiterjesztése csak időben való elmozdulással együtt lehetséges –, így nemcsak a pillanatnyi látkép, hanem – a teljességre törekvés nevében – a táj alakulástörténete is megjelenik, mégpedig geológiai pontosságot előidéző terminusokkal, ami a leíró nyelv regiszterét gazdagítja: „Az óholocén terasz legrégebbi, 8.800 / jelzetű főmegtalépedés és a 8.800/1 és 8.778 jelzetű / megtalalépedések között keskeny teraszszigetek formájában / jelentkezik.” (*Szakovélemény*) Azaz a 360° verseiben megférnek egymás mellett földrajzi, biológiai, néprajzi, szociológiai terminusok. S mivel egy térség alakulástörténete nem csak a természeti erők függvénye, az emberi történelem is perspektívájába kerül: „Az új népnek nincs szüksége a megszakadt kultúra élőhelyére. / Perembarátságok nyílnak a mederben” (*Holvanmár*). A leírás eszköze egyébként is a nyelv, ami a tájegységek, emberi konstruktumok (városok, falvak) létét implikálja. A természeti tájat az emberi látás tagolja egységekre. A perszónifikáció, az antropomorfizáló látás a szóképekben is reflektáltan van jelen. Ez a tekintet mindenkor emberszerűvé avatja külvilágot: „A területhez való emocionális kötődés, a felszíni / formák absztrakciója, megszemélyesítése, egyéb / jelentéstartalommal való felruházása népektől és koroktól függetlenül állandó” (*Szakovélemény*). A 360° egyszerre metapoétikus, erősen reflexív, ugyanakkor mitopoétikus is: tanúi lehetünk annak, ahogy a nyelv világteremtő és a világot felosztó erői dolgoznak. Ugyanez a paradox kettőség mutatkozik meg abban is, ahogyan a tekintet szubjektivizálja az objektumot, a nyelvi pontosságra törekvés, tárgyilagos leírás pedig ennek ellenében hat. A szubjektum kitüntetett szerepét (ami az *M1/M7*-ben még olyan markáns) nemcsak a vallomásosság kiiktatása és a nyelv sterilizálása számolja fel, de az egyes emberek másik emberrel történő



helyettesítésének tapasztalata is, hisz a nyelv csak a pozíciót és nem a személyt rögzíti: „Másokat vesz / nevére ez a táj” (*Nagyjóuram*).

A 360° négy, számozott ciklusra tagolódik. A könyv gazdag recepcióját olvasva feltűnő, hogy a verscsoportok rendezőelve nem egyértelmű. A legtöbb kritika igyekszik ívként láttatni az egyes fejezetek egymásra következősét, miszerint a táj felszíni formáinak, természeti jelenségeinek leírásától indulva előbb az identitás kérdése jelenik meg a versekben, majd a Duna-menti területek népe, történelme, olykor apokaliptikus vízióktól sem mentesen, míg végül az utolsó ciklusban a személyes kerül előtérbe: a költészet feladata, a család, a szerelem, a másik. Ami a kötet szövegeinek elrendezése szempontjából érdekes, hogy az utolsó ciklusban felsűrűsödnek a költészetet tematizáló versek. Mintha egy korszakváltást írnának le, egy újfajta irodalom és költészet megszületését jeleznék: „Legelőször / A történelem veszett ki a történetekből. [...] Nagy korszakok között történhet így, hogy hirtelen elkezdd / Nem történni semmi és az új // Költészetből eltűnik az idő.” (*Legelőször*). Furcsa prófétai szerep tűnik fel a *Hat sorban*, melyben az úr küldet „hat sornyi bizonytalan vers”-ért, s a küldött kényszeredetten feladja saját költővé válásának lehetőségét küldetése teljesítésének érdekében: „És őt elbűvölte / Az élet, és szinte megállt, hogy versbe verje magát, / És mégsem állt meg”, a végeredmény pedig inkább csalódást keltő, mint Jónás esetében: „És akkor kézbe / Vette az úr azt a hat sort, és olvasta, falta, megrágta / Hatszor, majd azt mondta, jobbra emlékezett, és tart / Attól, hogy az út nem érte meg”. Ugyanakkor talán épp az írás, a megállás tilalma gyarapítja a küldöttben a költészetszerűen megélt világ momentumait: „Most zajlanak a leginkább dalba való dolgok [...] Amit láttam, a parancsodra / Láttam, és amire emlékszem, azt mint alattvalód, / Neked ajánlva megírom itt a várban”. Ha mindezeket a 361° felvezetésének tekintjük, arra számíthatunk, hogy a következő kötetben újszerű költészettel lesz dolgunk, melyben a költő nem áll meg a versírás kedvéért, hanem éli a vers lehetőségét.

Olvasatomban a ciklusok tehát nem állnak össze egy-egy egységes fejezetté, s bár a fent vázolt tendencia, ha akarom, követhető, nem is különülnek el élesen egymástól se tematikai, se motivikus, se stilisztikai jellemzők alapján. Ez meglátásom szerint a 361°-ben is hasonlóképp alakul. Mintha a cikluscímek – pontosabban -számok, amelyek jelentés nélküliek – csak határokat jelölnének ki, de olyan esetleges módon, mint egy telekhatárt, és olyan pontatlanul, ahogy csak a nyelv teheti. Mindezekből adódóan az egyes versek aprólékos elemzése helyett a kötet-egész értelmezésére indít a könyv: egyben működik igazán, úgy válik jelentéssé ez a költészet.

Úgy tűnik, hogy míg a 360°-ot az idő és tér viszonya, az idők és talajrétegek egymásra rétegződése és együttlátása foglalkoztatta, addig a 361° legmarkánsabb kérdésköre éppen a nyelv mint jel és annak jelöltje közötti bizonytalan kapcsolat, ami az ember és a világ viszonyának instabilitását is jelzi egyúttal. A 361° az új kör első foka. Ha egy tárgyat fordítok körbe, mindegy, hogy egy fokkal, vagy 361-el fordítom el, a végső pozíciója ugyanaz. Ugyanakkor, ha egy szubjektum fordul meg a tengelye körül, egyáltalán nem mindegy, hogy egyszer már körbenézett, hiszen ekkor már minden lehetséges látószögéből rendelkezik a körülötte lévő világ tapasztalatával. A 361° a másodszori rápillantás első momentuma. Az ismétlődés maga.

Az újabb kötet folytatásszerűségét jelzik az inverz színű könyvborítók (fekete és fehér), illetve az, hogy a 361°-nak nincs cikluson kívüli nyitóverse (ez leválaszthatná), valamint hogy folytatódik benne a ciklusok számozása (bár itt a római helyett arab számokat látunk).

De tematikus-motivikus hidakat is találunk a két könyv között: a 360° utolsó ciklusa a költészettel foglalkozott három versében is, és a 361° nyitódarabjában szintén ez a tematika tűnik fel. Már-már ars poeticaként olvashatjuk: „Nincs más, a költészetnek / Muszáj szépnek lennie a végén, / Legyen az élet mellett elkötelezett massa / Fölött tájékozó ostoba nyelvi burján.” (361°) És annyiban mindenképp komolyan veszi a saját elvárásait ez a poétika, hogy a kötetet lapozgatva könnyen bukkanunk olyan emlékezetes sorokra, amelyeket kedvünk támadna megjegyezni, kiírni egy füzetbe, mint például: „Teremtő istenné lassul a fény” (*Tavasza tavasz*), „A szürke eget a víz színére vonta, / Összevarrta, addig tart a világ.”, „Olvadékony kis bagolyhuhogás” (*Vihar előtt*). Mégsem mondhatjuk, hogy a 361° esztétizáló versbeszédet működtetne, hiszen végig önreflexív és helyenként igen ironikus is, csupán a nyelv költői oldala az, ami az új kötetben fölerősödik, és egy újabb regiszterként keveredik a 360°-ból már ismert sajátos elegybe.

Kontinuitást képez a két könyv között az is, hogy a 360° első verse a tél topozzával nyitott, a 361° második verse pedig a tavasz jelentéskörét hozza játékba. A 361° tehát – ahogy címe is sejtette – az újrakezdés felé lép el: „Szőlőre szőlő, / öreg tőke helyébe nyalka”, „Új geológia épül, egy újabb emberé.” (*Tavasza tavasz*). Csakhogy ez az újrakezdés nem ruházódik fel igazi értékkel, sőt, hiábavalónak tűnik: „A víz alá került Kvadrokeresztúrt / Újra megterveztetik, 1 az 1-ben / [...] / És nyilvánvalóan minek”. Ez a reménytelennek tűnő próbálkozás a nyelv és a világ összekapcsolódásának problémája felől válik világossá: „Jaj, csak a név, az lett számkivetett [...] mindegyikük ledobta magáról [...] vérvő szíve tájsebeket hagyott” (*Kvadrokeresztúr*), s mind nyilvánvalóbbá a kötetet továbbolvasva. Határt húzni például csak jelek által, s főleg nyelv által lehetséges, de ez is ki van szolgáltatva történeteknek, azaz az emlékezetnek, ami nemcsak beleivódik, de olykor el is törli, felül is írja: „A jeleket gondozni, megújítani, / A határt megszokni, megtanulni kell, / A jelek ennek utána romolhatnak, / Romolni hagyni azokat vétek” (*Határkijelölés*). A nyelvi jel sokkal tűnékenyebb, mint azt remélnénk: „Ne hirdesse, hogy a szóalapú / Tájfestéket kioldja az idő. // Ne kérdezzesse folyton: / A mostani helyett / Kap-e új gazdát, nyelvi ligetet?” (*A megszólítatlan dűlőnévállomány*). Ennek ellenére nincs más választásunk: „nincs más, a végén / Muszáj leírni a tájat, / Valami holtbiztosan megmaradó nyelven” (*Agrostressz–Esztervihar*), a megragadás, a nyomhagyás egyetlen módja ez. Olvasatomban tehát, mint azt fentebb is jeleztem, a versek ciklusonkénti elrendezése s az egyes egységek számozása épp ugyanezt a gesztust ismétli meg. Azaz a strukturálás éppen annyira esetleges, mint mikor a telekhatárt „a maradék berektől fogva” sok egyéb tájelemen keresztül, mondjuk „az Úr dicsőségének rettegő látványát idéző fáig” vagy tovább húzzuk meg.

Mit jelent ezek alapján egy fokkal a teljes kör után lenni? Az egész kör utáni első fokperc az utólagos perspektíva, a történelmi nézőpont. Olyan, mint maga a (le)írás, a meg(vagy el)nevezés, ami az észlelethez képest mindig múltbeli. A történelem és a lelkiület lenyomatait őrzi a nyelv, különös tekintettel a településne-

vekre; és a versekben megszövegezett táj(sebek)re, vagyis ezek árulkodóak a nemzet (lélek)állapotára nézvést. Beszédeselek az olyan településnevek is, mint az „Alattvalós” vagy „Vesztény” (*Kvadrokeresztúr*), és a versek nemzetkritikai felhangját érezhetjük ki belőlük: „Ezek a helyszínek a későbbiekben / Neveket kapnak, úgy mint Maradék-berek / Szakadóhát [...]” (*Határkijelölés*). (Ugyanez az attitűd érvényesül a társadalom- vagy korkritikaként olvasható *Illattábor Pogányváronban* is, ami egy fiktív esemény programfüzetét szövegezi meg. Az egyes programpontok egyszerre ismerősek és túlhajtottak, mondhatni abszurdak. Napjaink politikai közbeszédében forgó vagy ahhoz kísértetiesen hasonló szavakat, történeteket vonultat fel: „A 400 milliós Stradivari-korrupció, beszélgetés / megszűnt lapok újságíróival”, „A 400 milliós Stradivari-korrupció, relativizálás / felvásárolt lapok újságíróival”.)

A 361<sup>o</sup> tudatos(a)bban kezeli tehát a nyelvet mint jelrendszert. Különös figyelmet fordít a jelek többretegű (történelmi és lélektani) jelentésségére, így nem váratlan az sem, hogy bővelkedik metanyelvi kijelentésekben, illetve sokféleképpen metaforizálja a nyelvet magát, bemutatva annak különböző, elsőre láthatatlan, de belátható tulajdonságait. A nyelv itt valami olyan, ami leülepedik, megül a felszínen, a felületeken: „Bőre fölött szélből felkapott porként játszott a nyelv” (*Tavasza tavasz*); elfedi (vagy jelzi) a pusztítást: „A leszakított virágok helyén / Hagyunk egy-egy furcsa falunevet” (*Kvadrokeresztúr*). Valami átjáró vagy határ, ami feltartóztat dolgokat: „A megszólítatlan dülönévállomány / Feltorlódik a nyelv kapuinál”; tájfestésre, azaz teremtésre alkalmas, de nem elég maradandó: „a nyelvvalpú / Tájfestéket kioldja az idő” (*A megszólítatlan dülönévállomány*). A kötet versei – mint látjuk – újabb és újabb állításokat tesznek a nyelvről, amelyek azonban olykor ellentmondásosak, mégis az az érzésünk, hogy egytől egyig megállják a helyüket, s ennek a jelrendszernek a megismeréséhez, lényegének fölfedezéséhez járulnak hozzá. Fontos a nyelv funkcionalitása, eszközszerűsége: „Néhány szót még meg is tanulnak / Az alávetettek nyelvén. [...] Könnyű, jól mondható, jól beszélhető / Használati nyelv.” (*Epicentrum*). Hiszen ez lehetne az egyetlen változatlan dolog a világban: „a végén / muszáj leírni a tájat / Valami holtbiztosan megmaradó nyelven” (*Agresszorstressz-Esztervihar*). Persze felmerül a kérdés: minek a végén? A történet, a történelem, a világ végén? A 360<sup>o</sup> utáni első fokpercben? (S ugyanekkor kell esztétizálnia a költészetnek? S az más, vagy ugyanaz, mint ez a bizonyos leírás: „a költészetnek / muszáj szépek lennie a végén” 361<sup>o</sup>)? Szálinger két köteté addig-addig reflektálja a nyelvet, míg az egy játékon túli, komoly nyelvbontásba, bomlásba fordul, éppen úgy, ahogy *A nyelvben* látjuk: „anyagára esik szét a nyelv”, „anyagával egyenlően hever”, „gyöngyeire szétpergő folyami / üveg”, siva-tag, „hol az utak // Másnapra nincsenek”. A megragadás, leírás nem maradandó, ahogy a tér, a hely kijelölése, megnevezése sem, hiszen az is szavak által történik. Az új szintagmák, a különböző regiszterű lexémák konstellációi az egész kötetben ezt példázzák. Nincs egyetlen biztos pont sem a világban, mert a pont megjelölése lehetetlen. Fizikailag és nyelvileg is. Ezért pereg egybe történelem, politika, nyelviség, mind folyton elmozduló, elforgó nézőpontok. S hiába áttetsző a jelölő (üveg), máshogy csillogtat és az összefüggései pillanatnyiak, (a környezeti viszonyoktól függően) folyton átrendeződnek. Ezt példázhatják a gyöngyeire szétpergő, mindig a külső fényt vissza- és szétcsillogtató nyelvi egységek újszerű konstellá-

ciói, füzerei, vagyis a Szálinger-lírában megjelenő neologizmusok. A pontosan nem lefordítható, de erőteljes érzelmeket és fogalmiságot keltő szóösszetételek szórják a jelentést: „hatalombogarak”, „eposzigazgatóság”, „gyűlöletszerkezet”, „tragédiamintázatú”, „megoldáskészleteink”, „Mostmijövünk-szag van” (*Tájsebenedély*).

Összegzésképpen fontos meggondolni, hogy Szálinger újfajta tudományos(abb) tájköltészete (geográfiai, természettudományos fogalmak és jelzések, mérőszámok használata) mennyiben illeszkedik az úgynevezett antropocén líra irányába, hiszen ez a steril, a szubjektumot háttérbe szorító megszólalásmód végtére is erre vezethet. Az antropocén és a posztumán tendenciák nem állítják, hogy ismerelméleti szempontból képesek volnának teljes mértékben elszakadni a humán perspektívától, inkább kultúrkritikai hozadékaik lehetnek, amennyiben kritika tárgyává teszik és kérdéseket szegeznek az emberközpontú esztétikáknak. A kérdés tehát, hogy Szálinger versei kimozdulnak-e a humánperspektívából? Meglátásom szerint a Szálinger-líra nem teszi programszerű, explicit kritika tárgyává az ember környezetre gyakorolt hatását, csupán láthatóvá teszi el nem választottságát az emberitől. Paradox módon ez a dikció deklaráltabban emberi szemszögű lesz, hiszen a leírás kényszere, a földtörténeti korszakok megkülönböztetése, a táj területekre tagolása, folytonos megszemélyesítése mind-mind a humán szem, jelenlét és mérce következményei. Az antropológiai, szociológiai, történelmi fogalmak Szálingernél tehát a többszempontú, vagy mondhatnánk, teljes rátekintés eszközei. A tájleírás nála nem a lírai én belső lelkiállapotának projektálása, és nem is a képszerűség megragadására tett kísérletként tűnik elénk, hanem az időbeli, értelmezéssel együttláttatásokkal a nézés és a történelmi be- és rálátás a 360 fokos körpanoráma nyelvi újraalkotása lesz. Szálinger Balázs lírája tehát az *M1/M7* egyéniség-, egyediségközpontú alanyisága felől a 360° körpanorámás, a szemlélődő szubjektumot és az embert társadalmi, történelmi, biológiai lényként bemutató költői megfogalmazásán keresztül a 361° tanulságáig jut, miszerint nincs más, mint a nyelvbe vetett világ, s ennek ellenére egyetlen biztos (de mozgó) pont létezik, a nyelv. S hogy ezekre az összefüggésekre, aspektusokra jórészt a tájlíra kategóriájába sorolható versek mutatnak rá, azt is bizonyítja, hogy a 360° és a 361° határozottan feszegeti a kortárs tájlíra kereteit. (*Magvető*)

KISS GEORGINA

## *Fénytörésben*

FENYVESI ORSOLYA: *A LÁTVÁNY / KOMMENTÁROK MEG NEM ÍRT VERSEKHEZ*

Mikor felismertem, hogy miként is működik Fenyvesi Orsolya legújabb kötetének struktúrája, arra gondoltam, hogy biztosan mondani fogok róla olyanokat, amiket Esterházy Péter *Termelési regény*ének szerkezetéről is elmondhatnék. De mit is kell tudni a két címet is viselő Fenyvesi-kötet szerkezetéről? (Tényleg csak zárójelben jegyzem meg, hogy a cím némileg megtévesztő, hiszen az egyik, könyveket is forgalmazó webáruház a *Verselemzések, tanulmányok* szekcióba sorolta.) A gyűjte-

ményben két szöveg fut párhuzamosan: bal oldalt verstöredékek, jobb oldalt az ezekhez, vagy a ténylegesen meg nem írt, nem csak befejezetlen költeményekhez fűzött kommentárok, amelyek – mint Esterházy említett művében – egy pszeudovalóságot vázolnak fel, mintegy azt a biografikus, illetve gondolati hátteret, amelyekből a másik oldalon olvasható részletek születtek. A kötet elején (egészen a 12. lapig) viszont éppen felváltja egymást a két szöveg: addig tart a bal oldali, amíg a jobb oldali szövegek között megképződő, a sorközök által létesült üres hely. Persze nem is mindig egymással szemben helyezkedik el a kommentált szöveg és a hozzá fűződő megjegyzés. Például a 51. lapon olvasható kommentárban szereplő gumicukor majd csak az 56. lapon szereplő egyik töredékben bukkan fel. Gyakoribb természetesen az olyan eset, mikor egymás mellett áll a két szöveg: például a lélegzés és az űr köti össze a 40. és a 41. lap tetején olvasható írásokat.

Úgy tűnik tehát, hogy a jobb oldalon futó verstöredékek a baloldali mintha-életet igyekeznének tükrözni. Ezzel pedig elérkeztem Fenyvesi egyik olyan témájához, amely az előző két kötetben is szerepet játszott. Az első, 2012-ben megjelent könyvnek már a címe (*Tükrök állatai*) is ide kapcsolódik. A gyűjtemény hol nyilvánvalóbban, hol rejtettebben utal a címben megjelölt jelenségre. A borítón például a cím második elemének első betűje is tükröződik, de a tükrözött más színnel szerepel, ezzel is utalva arra, hogy a két látható elem nem azonos. A *Gyűjtőtávolság* című versben szereplő bábok élethű voltáért a „[glazdagon faragott szemük] felelős, vagyis a „szem a lélek tükre” frazémát mozgósítva észlelhetők úgy a bábok, mintha élnének. A legburkoltabb utalás a tükrözésre Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című képének említése, amelyen a háttérben látható tükörben maga a festő és egy társa látszik. Különös és az elemzésekben mindig előkerülő tény, hogy a tükröződő festő előtt nincs állvány, nem fest, csupán szemléli a kép fókuszában szereplő házaspárt. Érdemes lehet szóba hozni, hogy egy másik, ekkoriban született versnek is témája az *Arnolfini házaspár*, Lanczkor Gábor azonos című költeményének, amely a 2008-as *Vissza Londonba* című könyvében vagy a tavaly megjelent *Monolit*ban is olvasható.

Az új kötet leginkább élet és irodalom tükröződéseinek viszonyában gondolja el a reflexivitást. Találhatunk olyan szöveghelyet, amely kizárásos viszonyt tételez a két tényező között: „Egész életemben folyamatosan csak írhatnék. De akkor nem lenne történetem” (11.). A kizárásos viszony ellenére az idézet szerint mégis az élet eseményei azok, amelyek az irodalom forrásául szolgálnak, ha tetszik, ihletik azt. Az ihlet egyébként is fel-felbukkan a kötetben, például 45. lapon: „Abban sokáig biztos voltam, hogy valahonnan kapnunk kell a nyelvünk hegyén verdeső-színesedő gondolatokat”, valamint a 29. lapon kezdődő, az őserdei hangyákat megtámadó gomba történetében is, amelyet ihlethetett a 444.hu-n, de az index.hu-n is olvasható cikk, amelyet bárki megtalálhat, ha rákeres a „zombihangya” kulcsszóra. Ezekből az írásokból arról értesülhetünk, hogy az *Ophiocordyceps unilateralis* névre elkeresztelt gombafaj átveszi az irányítást a hangyák felett, és olyan helyre (a fák tetejére) koordinálja őket, ahol végül a hangyával végezve és abból kifejlődve kedvező helyet biztosítson a spórák minél messzebbre történő eljuttatásához. Fenyvesi szövege olyan fordulatokkal beszél a fertőzött hangyáról, hogy a sorok akár egy ihletett állapotban lévő költőre is ráillenek. Az ihlet eredete már a második, 2015-ben megjelent *Ostrom* című kötetnek is témája volt. Az *Elalvás*



*előtt* című versben a lírai én, mielőtt álomba szenderülne, verset ír, azonban reggelre csak egy asztalra emlékszik a költeményből, amelyről hamarosan kiderül, hogy az William Henry Fox Talbot egyik kalotípiáján szereplő reggelizőasztala. Az ihlet sokszor valójában csak egy emlékjellegét vesztett emlék.

Mint az a fentiekből már bizonyára kirajzolódott, Fenyvesi kötetei szoros kapcsolatokat építenek ki egymással. Szintén itt említendő, hogy az első kötet utolsó verse rímel a második kötet elejére: mindkettő egy fénykép elkészülését meséli el. Általános jellemzője tehát Fenyvesi Orsolya költészetének, hogy motívumok, témák szövik át (könyveken átívelve) a verseket, amiket izgalmas végigkövetni. A könyvek szerkezete olyannyira szoros, hogy nem lehetséges kiemelni egyes költeményeket, hiszen így azok, kontextusukat veszítve, nem feltétlen állnák meg magukban a helyüket.

Mindhárom könyvről elmondható, hogy nem aknázza ki a nyelv jelölő oldalában rejlő lehetőségeket, de mintha ez szándékos lenne, hiszen ezt az eljárást reflektálják is a költemények, mikor a potenciálisan elfelejtendő verseket a nyelven kívülre helyezik: „A verseket kell megjegyeznem a szavak majd megtalálnak” (17.), vagy „A [ti. a verset] a test nyelvén írtam meg” (39.), amely kicsit később kifejtésre is kerül: „Gyermekkorom óta gyakran játszadózom azzal, hogy ha sokáig vagyok nyugalomban, elképzelem: lélegzetem fojtó ritmusára mozgó nagylábujjam, sarkam, térdem tintát ereszt, és szavakat ír le” (41.). A test nyelvén (mozdulatokkal) megírt vers valójában (a szavak szintjén) egy meg nem írt vers, csupán látni vagy tapintani lehet. Számunkra az előző a lényegesebb, hiszen a kötet egyik címe is a látványra utal, sőt, a 17. lapról idézett szöveg is a látványt teszi a nyelv helyébe. Talán ehhez kötődik az alcím is, amely a Scolar Kiadó *lve* sorozatának szokásos műnemi megjelölését („v\_rs\_k”) tagadószóval látja el („n\_m v\_rs\_k”).

A kommentárok mintha az olvasó voyeurizmusát igyekeznének kielégíteni. Azt a látszatot keltik, hogy beleláthatunk a szerző életébe, múltjába. Marno János költészetéről is gyakran állapítja meg a recepció, hogy utal életrajzi elemekre, egyfajta pszeudovalóságra. A Fenyvesi szövegében megképződő lírai én egy helyütt nyíltan elhatárolódik a biografikus éntől: „nem egyenlő a személlyel, aki vagyok, és aki Fenyvesi Orsolya név alatt tevékenykedik, amíg ideje engedi” (65.). Különös, hogy az *Ostrom* 2016 márciusában, az Írók boltjában tartott bemutatóján (a felvétel megtekinthető a YouTube-on) több dolgot is megemlélt a szerző a beszélgetőpartnerének, Mészáros Sándornak, amelyek majd bekerülnek az egyel későbbi kötet szövegébe. A 10. lapon olvasható villanás-fogalmat, vagy azt a feltevést, hogy Fenyvesi úgy érzi, társszerzője valakinek, akit nem ismer (11.), mind előkerültek a bemutatón. Így tehát azt, hogy a szerzői megnyilatkozás egy irodalmi műben köszön vissza, elbizonytalanítja, hogy mennyire a szövegeken kívül beszél a szerző, azt a gyanút keltve, hogy a nyilvános szereplés is lehet része egy irodalmi oeuvre-nek. Mindemellert a legújabb kötetben olvasható tinédzserkori naplórészlet a szerző Facebook-oldalán az eredeti, kézírásos változatban is megtekinthető, ismételtén áthágva irodalom és élet határait.

Éppen az *Élet és Irodalom* (micsoda véletlen!) 2019/4. számában olvasható Gécsi János *Nyilvános arcok* című esszéje, amely arra ösztönzött, hogy elgondolkozzam a három kötetben látható három különböző Fenyvesi-portrén. Haladjunk visszafelé! A legújabb könyv elején szereplő portré a legtermészetesebb mind közül.



Egyetlen furcsasága, hogy némileg alulról fotózza a szerzőt, emiatt pedig azt a hatást kelti, hogy fölénk magasodik. Ha nagyon akarom, akkor az első kötet eljárásával, a klasszikus modernségből ismert én felnagyításával állítható ez párhuzamba. Például az önmegszólító költeményként is értelmezhető *Perseidák*ban olvashatjuk: „becsaptál minden férfit, / mert a Szaturnusz gyűrűjét viselted titokban”. A második kötetben látható kép a legkimódoltabb. A szerző egy homogén, fehér színű háttér előtt áll vagy ül fehér színű ruhában és fehér nyakláncsal a nyakában, és a kamerába néz. Az az érzése támadhat a kép szemlélőjének, mintha a háttérben próbálna feloldódni a portré alanya. Ettől nem függetlenül az első kötet portréján egy sziklás kiszögellésen ül, s egy sziklának ferdén nekitámasztott képkeret tökéletesen keretezi a szerző alakját, azonban a fotó úgy készült, hogy a rámban lévő alak mögött látható háttér a kép keretén kívül is folytatódik, azt sugallva, hogy a műalkotás és az élet határa mesterségesen megállapított. Nem mellesleg fotó és festészet hibriditását is színre viszi a portré, amely Fenyvesi verseitől sem áll távol (például *A fennsíkon* című vers az *Ostromból*).

A portrén, a főszöveg és a kommentár sorai egymáshoz fűződő viszonyának vizualitásán kívül még a borító is *A látvány* vizualitásához tartozik. A kötet fedőlapján egy semmiben lebegő emberi szív látható, amely felidézi a líra klasszikus értelemben vett modelljét, amely szerint a megnyilatkozás az én érzelmeinek (melynek központja éppen a szív) lenne a közvetítője. Másrészt el is távolodik ettől a hagyománytól, hiszen jelen esetben a szóban forgó szerv a semmiben lebeg, semmihez és senkihez sem tartozik. Fenyvesi szövegei is ennek analógiájára működnek: megteremtik a szerző életrajzára való vonatkoztatás lehetőségét, de folyamatosan jelzéseket adnak ennek az olvasásmódnak a nehézségeiről.

Fenyvesi mindhárom kötetében találhatunk utalásokat műalkotásokra vagy egyéb olyan tudásanyagra, amelyek miatt biztos, hogy meg kell szakítanunk az olvasást, és ki kell tekintenünk az adott költeményből. Ilyenek például a festmények. Nemcsak Jan van Eyck fentebb említett képére, hanem Raffaello *Hölgy egyszarvúval* című alkotására is találhatunk utalást (*A férfi és nő bestiáriuma III. a Tükrök állataiból*). De nekem utána kellett nézнем annak is, hogy ki volt Cassini és Huygens, illetve, hogy mit csinált a róluk elnevezett szonda, vagy hogy milyen égitestek a *Perseidák*, hogy is van az a dolog a zombihangyákkal, hogyan néz ki a reggelizőasztalról készült talbotípiá. Sőt, a legújabb kötet felütése egy 1969-ben rendezett kiállításra irányít, mintegy a gyűjtemény egyik inspirálójaként, elbizonytalanítva ezzel a megszólaló és a szerző azonosíthatóságát, hiszen Fenyvesi koránál fogva nem láthatta a kiállítást: „Robert Barry öt tételét, melyet az 1969-ben Leverkuszenben megrendezett Konzeption – Conception című kiállítás alkalmával fogalmazott meg, jó mélyen az agykérgembe véstem” (7.). Természetesen számos irodalmi rájátszás is szembejön, amelyek a megidézett művek újbóli elolvasására invitálnak: a bibliai Dániel könyvétől („Megmérgettél és virgoncnak találtattál lelkecském” *Capriccio a Tükrök állataiból*) Babits Mihály *A lírikus epilógján* („mindenütt csak az ÉN-t érzékelem, én tapintok, én látok”, 61.), Kosztolányi Dezső *Boldog szomorú dalán* („tudomásom volt kincsekről, melyek nem léteztek [s tudtuk ezt]: utat írtam hozzájuk, elvezettem oda testvéremet, és örömmel tértünk haza üres kézzel”, 27.), József Attila *Talán eltűnök hirtelen...* kezdetű költeményén át („De teremthetek

tükörrel / erdőt és vadnyulat, / és lefényképezhetem benne saját magamat. / Nem tűnök el hirtelen.” *Ostrom*) egészen Petri Györgyig („A farkasok árnya napsütötte sáv” *Berendezési tárgyak a Tükrök állataiból*) teremtenek lehetőséget az asszociációra Fenyvesi versei.

A már idézett gyermekkori térképrajzolás sem csak a legújabb kötetben szerepel, már az *Ostrom* egyik versében is ezt olvashatjuk: „A térképek, amiket kislánycént rajzoltam / nem vezettek sehova.” (*A szemlélődő élet*). Míg itt a térkép kizárólag az én megtalálásának hiábavaló segédlete, addig *A látványban* a szöveg is térképpé válik: „Ha azt mondom, talán a vers sem egyéb, mint egy képzeletbeli földrajz illusztrációja, inkább óhajtok, mint elmélkedem. Azért írok, hogy nem létező kincsként valósuljak meg.” (29.) Persze ahhoz nem adhatnak útmutatást a művek, hogy milyen sorrendben olvassuk egybe a kétfajta szöveget. Olvashatjuk a verstörédekeket és a kommentárokat külön-külön, vagy felváltva, a könyv elejétől a vége felé haladva, de az olvasó előbb-utóbb úgyis ide-oda fog ugrálni a szövegben, mivel a tematikus előre-hátra utalások – Esterházy *Termelési regényéhez* hasonlóan – ezt írják elő. (*Scolar*)

KONKOLY DÁNIEL

## *Sem itt, sem most: beváltatlan remények*

NYERGES GÁBOR ÁDÁM: *BERENDEZKEDÉS*

Habár a *Berendezkedés* beszédmódját tekintve néhol érezhetően erős szálakkal kötődik még az öt megelőző *Az elfelejtett ünnephez* (2015), kétségtelen, hogy Nyerges Gábor Ádám költészete egészen új irányt vett legújabb kötetében. Egyszerű volna *Az elfelejtett ünnep* alanyiségától a tágabbra nyitott perspektívákig való elmozdulással leírni ezt a fordulatot, a *Berendezkedés* azonban éppen a kötetben újként kialakult beszéd- és nézőpontok, valamint az előző könyvhöz képest is árnyaltabb szubjektumszerkezetek összetettségével éri el, hogy e művek közötti poétikai különbségek tényleges fordulatként regisztrálhatóak.

A tágabbra nyitott perspektívák a költői nyelv egészen szembetűnő változását eredményezték. A megszólalói pozíciók, a beszéd szituációi jóval változatosabbak és rugalmasabbak, mint ahogy *Az elfelejtett ünnepben* megfigyelhető. Ez a fajta rögzíthetlenség, mondhatni (hol jobban, hol kevésbé kontrollált) instabilitás együtt jár(hatott) az eddig használt költői nyelv működésének felülvizsgálatával. A *Berendezkedés* azon szakaszaiban, darabjaiban, amelyekben leginkább szembetűnőek az eddigi kötetekhez képest történő változások, a versnyelv hosszú, számos közbeékeléssel felépített mondatokból épül fel. Ebben a lírában az összetett vers- és mondatstruktúra nem kelti a költői nyelv szabad és végeláthatatlan, kontroll nélküli áradását, nem neoavantgárd eszköz. Nyerges versbeszéde javarészt erősen kontrollált, tudatosan kézben tartott mechanikai képződmény, melyet a lehető leg-

pontosabb kifejezés iránti igény tart fenn és működtet, de ami a leglényegesebb, hogy ezen szándék sikerültségének és sikerületlenségének tényét egyaránt magába építi. („Na most kell majd – / nem. Máris rossz, kezdjük előlről, hogy: / most lehet és / még lehet dönteni, hogy te majd miben / fogsz elbukni.” *Leginkább*) Ennek eredményeképpen olyan megszólalói helyzetek és struktúrák jönnek létre a kötet számos darabjában, melyekben érezhetően nem az elmondani kívánt tartalom közvetítése az elsődleges cél, hanem hogy az miképp, honnan és hogyan lesz elmondva. Ez a kötet kétélű tulajdonsága, hiszen számos pozitívumai közül egy negatívumát is ez hordozza. A közvetítő közeg, a versnyelv működési mechanizmus, melyet a pontos kifejezés szándéka hajt, gyakorta elébe tolokodik az elmondottnak, ezzel egyidejűleg viszont a megszólaló pozíciója, viszonyrendszerei nem egészen egyértelműek. Egyet tudok érteni Visy Beatrixszal, aki az *Élet és Irodalomban* (LXII/51–52., 2018. december 19.) a *Berendezkedés* nyelvét, vershelyezteit komplexitásuknál, váltásaiknál fogva az olvasó számára olykor túlságosan is megterhelőnek gondolja. Számomra a versnyelv helyenként túlhajtott, visszatérően túlpontosító az olyan hosszúra nyúlt szövegekben, mint például a *Túloldal*, *A síkból kiemelkedne, feltöltődne* vagy a *Tudom én, hogy*. A kötet egészét nézve azonban, eltekintve az előbb jelzett – *a kevesebb néha több* elve alapján – túlírt szövegdaraboktól, a *Berendezkedés* véleményem szerint a költői nyelv önreflexivitásával, valamint a helyes és pontos kifejezés iránti szándék megjelenésével nem csak hogy nagy mértékben különbözik *Az elfelejtett ünneptől*, hanem teljesítményében meg is haladja azt.

A költői nyelv tudatossága a szerelmi metaforika használatában is jelentkezik. A vallomásosság határát súroló monológok megidézik a szerelmi költészet konvencionális metaforáit, teszik mindezt egyszerre úgy, hogy felhívják e trópusok közhelyként való kiüresedésére a figyelmet (önreflexív versbeszéd), és töltik fel új jelentésekkel azokat. (Többek között ezért is érzem távol a *Berendezkedést* a naiv vallomásosságtól és az alanyi költészettől.) A kötet egyértelmű erénye, hogy adott helyein képest ezt végrehajtani: a konvencionális trópusok iránti szkepszis erős és kitartó, miközben sikerül újabb jelentéseket beléjük kódolni és azokat új kontextusba helyezni. Mindez legszembetűnőbben a *Lebegésben* valósul meg – a szerelmi költészet bevett bolygómetaforája a maga kozmikus távlataival, mely magával vonja a hasonlóan konvencionális és közhelyes csillag/űr metaforikát. A *Lebegés* beszélője (legyen az bárki is) voltaképp *A szerelmi költészet nehézségeiről* alapdiagrammájával találja magát szembe, miszerint hogyan is lehetséges konvencionális szerelmes nagyverset írni a már semmit sem jelentő, készen kapott trópuskészlet használatba vételével, vagy éppen anélkül: „Ahogy ők – vagy sehogy.” A *Lebegés* a szerelembe eső felek, vagy inkább a közös utat, mindinkább *pályát* választó, azaz a *tömegvonzás* törvényeinek engedelmesskedő társak tudományos ódája, melynek szerzője korántsem naiv, így érzékeli és érzékelteti az efféle kapcsolat kozmikus távlatainak giccslehetőségét, megbízhatatlanságát, tudományos álhitelességét, miközben természetesen a trópus mellőzni képtelen: hiszen szerelmes verset ír. A már említett mondatstrukturális jellemzőkhöz híven hosszabban idézem a *Lebegés* azon – ars poetica-szerű – szakaszát, amelyben megtörténik a trópus „leleplezése”:

*Mindazonáltal, ilyen  
bírsztelések terjedésekor persze minduntalan felmerül  
a szkeptikusok részéről az a sajnálatos lehetőség is,  
mely szerint mindez pusztán valaki álma, romantikus  
képzelgéseinek áltudományos metaforikába öltöztetése,  
s a »szerelembe eső bolygók« elmélete amúgy is rossz,  
parttalan, habos közhelyek szülte giccs volna.*

A *Túloldal*on szintén ugyanezt hajtja végre, annyi különbséggel, hogy a giccshasználattal ebben a versben bevallottan az *esetlenség* származéka. Az esetlenség jelen esetben természetesen nem esztétikai hiba, hanem program és önszemlélet („*Bizonyos tekintetben átértünk a túloldalra, / mondom eleve kurzívan, mert már az első / kimondáskor magamtól idézek*”), amely szimpatikus módon az önparódiáig fajul („én is úgy lépdelen egy ideje, ahogy gyerekkoromban, idióta, karikatúrisztikus rajzfilmléptekkel”). A túloldal lenne az a metafizikai tér(idő), amely mintha ellenpontozni tudná a személyiség öniróniával kezelt esetlenségét: az „egyre rokonszenvesebb, örök ittlét”. Érdekes viszonyrendszer épül így ki azonban a versben a beszélő ironikus önszemléletén, az *örök ittlét* giccsén keresztül, hiszen a *túloldal* önmagában ugyanúgy a közhelyes szimbolika („A túloldal meg / nemcsak horizontális hivatkozás, hanem közhelyes / szimbolikának is megfelelő alap”) eszköze, mint – szerintem – az *örök ittlét*: ám egyiket nem éri direkt irónia és önreflexió. Hogy ez hiba volna? Úgy gondolom, az *örök ittlét* helyi érteken kezelve giccs, meghaladandó szópáros, amely kontextusa ismeretében mégis átértékelhető: a *túloldal* vagy a bolygómetafora ironikus megközelítéséből erre a szószerkezetre is következtethetünk, létrehozva egyfajta kiegészítő ellentétet komolyság és önirónia között.

Komolyság, valamint a gyakorta komikumig/paródiáig fokozott (ön)irónia (vagy esetlenség) kettőse a *Berendezkedés* egészét áthatja, de nem csak a trópusok tekintetében. Az önszemléletben ugyanúgy jelentkeznek: a versek – sokszor valamilyen szerepből, szerephelyzetben megszólaló – beszélői habár az élet komolyabb témái (gyerekvállalás lehetősége, az „elsavanyodó baráti kapcsolatok”, az időződés, és mindaz, ami vele jár: egyszóval az idő múlása) iránt fogékonyak, az az érzésünk támadhat, hogy *nem veszik magukat igazán vagy túl komolyan*: „majdnem felírt mottó: »don't get sentimental« (Abban a házban); „*aztán valami majd csak lesz*” (*Fölfénylik, mintha beleköpött*). Nevezhetjük ezt élet- és megküzdési stratégiának, vagy egyszerűen lírai programnak, amely beváltja a hozzá fűzött reményeket: a komolyságot kellőképpen ellensúlyozzák az önlefozozó műveletek, az *örök ittlét*et a humor.

A *Berendezkedés* témáinak szükségük is van a humorra. Habár fentebb az idő múlása által tapasztalt alapélményekről ejtettem szót, Nyerges kötetében az idő döntően nem múlik, jótékony hatásokkal legalábbis biztos, hogy nem. *Az örök ittlét* kapcsán már szóba került, ám a *Berendezkedés*ben az idő előfordulása oly szembetűnően gyakori, hogy jobb, ha – a teljesség igényéről most le is mondván – ideidézünk szöveghelyeit: „kuporgatott türelmi idők”, „jelenednél gyorsabban telő maradék jövő” (*Semmi sem változott*), „hol feneklett meg a jövő idő” (*Egy együttérző hangszúly eltöklét szándékával*), „az épp most szertefoszló idő helyén maradó

vákuumban” (*A meg nem érkezők*), „az a tavaly még biztosan megtörténni tudott jövő” (*A meg nem érkezők*) és „tavalyi jövő” (*A meg nem érkezők*). Ezekből az idő-szerkezetekből kiolvasható, hogy a majd elkövetkező – tartalmas jövő – idő a *Berendezkedés* időszemléletében nem elérhető, a múltó idő csak a jövő idő eljöveteletét (*megfeneklett jövő idő*) tartja vissza: voltaképp sem a múlt, sem a jelen, s kiváltképp a jövő sem uralható egészében. A lassan elveszített, a be nem igazolódó vagy igazolódott remények („szétrohadt életeink” – *Berendezkedés*) rajzolják ki a kötet vákuumhelyzeteinek/élményeinek közérzetiségét, melyet nagy ritkán rokonszenvesebb fényben mutat fel egy-két „kegyetlen türelmű talán” (*A meg nem érkezők*).

Ebből a szempontból az *örök ittlét* újfent átértékelődik, hiszen esetleges metafizikai biztonságát a közérzet vákuumtapasztalata deformálja. A *Berendezkedés* alapélményei mégiscsak az idő múlásában nyernek értelmet, igaz, nem felszabadító értelmet: rosszkedv és unalom (*Tárgytalan*), elmaradó barátok és ritkuló jóakarók, köztes állapotok (*Semmi sem változott*), melyek megoldást, felszabadulást nem hordoznak magukban. Persze a *Berendezkedés* ilyen vonatkozású alapélményei közérzetiek is egyben, és nem túlzás talán generációs alapélményekként sem számot vetni velük: az életstratégiák és lehetőségek közül a *berendezkedés* az, ami egyedülként elérhetőnek tűnik. (*PRAE.HU–Palimpszeszt*)

MIZSUR DÁNIEL

## *Láthatatlan létezés*

GÉCZI JÁNOS: *SZIGET, ESTE HÉT ÉS HÉT TÍZ KÖZÖTT*

„Ha egy fa kidől az erdőben, vajon ad-e hangot, ha senki nincs ott, aki hallja?” – Géczy János legújabb kötete mintha e metafizikai talány köré épülne fel, a láthatatlan létezés nyomait kutatva, megkérdőjelezve mind a megfigyelő, mind a megfigyelt rögzítettnek gondolt valóságosságát. A *Sziget* olyan világot jelöl, amelynek megragadhatóságát a jelen idő illékonyága teszi lehetetlenné. A *tér* és az *idő* szoros, egymástól elválaszthatatlan tapasztalhatóságát hangsúlyozza már a kötet fő- és alcíme is: *Sziget, este hét és hét tíz között*. A Tiszatáj gondozásában megjelent mű rendkívül összetett, ám sűrű szövése is épp azt szolgálja, hogy az olvasó hosszan elidőzhessen a benne megjelenített világban.

A szerző életművében visszatérő megszólalói pozíció a passzív megfigyelőé, többek között ennek révén is szervesen kapcsolódik Géczy előző műveihez a most megjelent könyv. Ám véleményem szerint az utóbbi esetében annál sokkal markánsabb, erősebb és komplex önálló világot működtető szövegről van szó, mint hogy mindenáron az életmű korábbi darabjai felől kelljen és/vagy lehessen csak megközelíteni. A fülszöveg az egy 1993-ban átélt háromhetes (huszonegy napos) adriai út élményeit és tapasztalatait közvetítő, 1994-ben a Jelenkornál megjelent *21 rovinj* című kötetel rokonítja a *Szigetet*, amely ezen összevetés értelmében „már a szigetek egyikén otthont talált költő számvetése a mediterráneumban”. Noha a 2015 és 2017 között született költeményeket összefogó mostani versciklus –

köszönhetően a már említett sokrétűségnek – joggal vizsgálható és sikeresen elemezhető a korábbi művekből, köztük a huszonöt évvel ezelőtti élmények által inspirált *21 rovinj* címűből is már megismert költői megoldások felől, izgalmasabbnak vélem a *Sziget* precízen szerkesztett struktúrája által mutatott irányt követni.

Tudniillik az olvasó sokáig nem kap referenciálisan értelmezhető kapaszkodót arra vonatkozóan, hogy a kötet főcímében megjelenő sziget valóságosan is létező-e (s így például a horvátországi Rovinj térségéhez köthető-e), vagy a szerző által elgondolt helyről van-e szó. Ebből következően mindez mindegynek is tekinthető, vagyis aligha ez a szempont visz közelebb a műhöz magához. Sőt, a sziget imaginárius voltát hangsúlyozza a kimondottan ízléses és izgalmas borító is, amely Halmi-Horváth István festményének felhasználásával készült. Ezen mintha épp a stilizált, szabályos négyszög alakú sziget lenne látható azúr tengerszínben, némiképp megfordított valóságot mutatva. A kötet első versei is azt az érzetet keltik, mintha a *Sziget* egy paradicsomi közeg lenne, a teremtés helye, ahová a létezés kezdete köthető. Géczy János új versciklusa (annak is főként az első fele) a nyelv általi teremtés és létezés mozzanatait tematizálja igen érzékenyen. Az első, *Hűség* című versben olvasható: „Mivel létezik, aminek / nincs kezdete, s egyszer csak a nyelven / át belép a létbe, hogy legyen.” (7.) A nyelv által teremthető világ leginkább emblematisz sztereotípiája a fizikai érzékelés révén valóságosnak aligha tekinthető, a nyelvben mégis létező kentaur, amely a *...forrást* című költeményben foglaltak szerint is „csupa-csupa szólítás!” (16.). A *Sziget* versei a nyelv funkciója egyértelmű: „meghatározza / a meghatározatlant” (9.).

Géczy költői világában az ember is (mint ún. kultúrlény mindenképp) a kommunikáció evolúciójának a terméke, ennél fogva a nyelvtől (és az az által felépíthető világtól) elválaszthatatlan: a „lét lakói, miként a görög egyházatyák állítják, / betűkből állnak, úgy épülnek fel az isteni ABC-ből, / mint faközöld kövekből a vízparti ház” (11.). A világ és a nyelv így létrejövő struktúrája a *Sziget* költeményeiből kirajzolódó valóság felépítésének értelmezését is meghatározza: a kötet egyik fő kérdése és témája a rész–egész viszony relativitásának megmutatása. Ami az egyik szempontból rész, az a másiktól egésznek tekinthető, ráadásul a szerző ezekhez a jellemzőkhöz látszólag különböző értékeket is köt, teljesnek, épnek tételezve azt, ami egész, és töredékesnek, tökéletlennek a részt. Ugyanakkor épp a viszonylagosság miatt ezek rögzíthetetlen értékítéletek. Ahogy a már idézett *...forrást* című versben is olvasható: a *Szigetben* megjelenített világban könnyen lehet valami „teljes a töredékességében” is. (15.) Géczy János arra a fontos tényre hívja fel az olvasó figyelmét újra és újra, hogy a valóságérzékelés az azt megfigyelő perspektívájának, értelmezésének a függvénye, ebből következően az értékítéletek és a tapasztalhatósága szerint a valóság is rögzíthetetlen, folyamatosan értelmezésre szorul, és a benne élő megfigyelőt erre is kényszeríti.

A nyelvvel kapcsolatban az imént említett rész–egész viszony a *történet* felépítéséig vezet. Az *...eget* című költeményben olvasható: „Akkortájt / a darabos beszédhez álltam / közel, ő a történethez vonzódott.” (24.) Noha ebben a költészetben, illetve ennek a kötetnek a darabjaiban a világ a nyelv által épül fel, s az így létrejövő közeget a benne élő megfigyelő is a nyelv által tapasztalhatja valóságnak, az idegenség mégis alapvetően meghatározza a létérzékelést. A megfigyelő szá-



mára „[h]iába minden, nincs nyelv, / amelyben otthon érezné magát” (32.). A Gécz János költészetét általában is jellemző személytelenség a *Sziget* lapjain egészen izgalmas módon valósul meg: egyik költemény sem engedi elfelejteni, hogy az olvasott tapasztalatok és érzékelések egy névtelen megfigyelő perspektíváját tükrözik, vagyis bizonyos szempontból a *személy* alapvetően meghatározó alanya a verseknek, a költészet mégsem válik személyessé abban az értelemben, hogy nagyobb teret engedne a lírai megszólaló érzése vagy gondolatai tolmácsolásának. „[T]űrhetetlen a forróság, mint a / költői magatartás a versben.” – áll a *...pillanat* című költeményben. (69.) Pár oldallal ezt követően a *...megfigyelő* című versben pedig ez: „Nem tudom, miért nem / egyes szám első személyben // mondtam ezt el? Nem tudom, / miért távolítok?” (74.) Ez az objektivitásra törekvés, a szubjektum ilyen mértékű háttérbe szorítása azt a költészettörténeti hagyományt is egyértelműen kijelöli, amelyhez a *Sziget* köthető. A tárgyias és objektív líra Gécz prózaverseire gyakorolt hatása érezhető; a *...között* című költemény aligha szándékolatlanul idézi Nemes Nagy Ágnes költészetét.

A *Sziget* prózaversei többnyire rímtelenek, ami jól áll nekik, olyannyira, hogy amikor ritkán mégis sorvégi összecsengést hallhat az olvasó, az sután és idegenül hat, ahogy a *...halpiaca* című versben: „Jól tette-e. avagy sem, okkal vagy nem okkal, / ez az évszak sem bír el az álmatlanokkal.” (43.) A költemények formája a sorvégekre kerülő szavak széttöredezettsége révén is szorosan kapcsolódik a korábban már említett egyik fő témához, a rész-egész viszony árnyalásához. A szavak sok esetben (legtöbbször költészetileg indokolt helyeken) elválasztva kerülnek egy-egy sor végére, s összetett szó esetében sem feltétlenül szóhatáron töri a verssorokat a szerző. Ilyen, az elválasztott kifejezést rögtön ábrázoló megoldás olvasható az *...örökkévalóságban* című költeményben is: „megbi- / csakló mondat” (60.). A töredezettség, töredékesség a kötet borítóján olvasható főcímben is látható (a sziget szó vonalakkal szabdaltnak szerepel és ekként olvasható csak), s ezt tükrözik a költemények címe is, amelyek – már az eddigi idézeteknél is látható – három ponttal bevezetett egyetlen szóból állnak. Mindössze három eltérő formájú címet viselő vers található a kötetben, amelyek mindegyike főbb helyen szerepel. A legutolsó oldalon olvasható magyarázat meglehetősen prózai: „A ciklusból kiemelhetőnek bizonyult és magukat önállóan is képviselő versek irodalmi folyóiratokban, periodikában jelentek meg.” A többi 57 költemény címe a három pont révén látszólagos hiányt jelez, s az olvasó vélhetően csak a többedik vers elolvasása után döbben rá, hogy a címet követően épp a hiányzónak vélt részt olvashatja: a költemények címe ugyanis egyben az utolsó szavuk is.

A címek és a költemények ilyen szoros kapcsolódása egyszerre okozza a versek magukba zárulását – a kötetben szövegszigetként szerepelve –, és jelenít meg ugyanakkor egyfajta körforgást, minden vers utolsó sorával visszatérítve az adott költemény címéhez. Utóbbi hatás a *Sziget*-ből kirajzolódó időszerkezetet, pontosabban a különböző időszakokról közvetített tapasztalatot is érzékelteti. Gécz János legújabb kötetében a jelen idő megragadására tett állandó kísérlet épp e szándék reménytelenségét hangsúlyozza. A költeményekben olvasható valamenynyí tapasztalat csak az átélése, illetve a megfigyelése pillanatában rögzíthető abban az állapotában, amelyet a versek mutatnak. Az El Kazovszkij kisgrafikájához

írt ...*odaát* című költeményben olvasható: „a jelen, amelynek két szárnya / a múltba és a jövőbe egyszerre csap” (37.). Némileg leegyszerűsített megfogalmazása ennek a küzdelemnek a már korábban is idézett ...*halpiaca* című versben található: „Az lesz a múlt, ami volt a ma” (43.).

Az idő azért is válhat Géczy kötetének fő szervezőjévé, mert a változások, a történések, vagyis a történetek is csak ennek köszönhetően válnak megtapasztalhatóvá. A *Sziget* igen érzékeny leírásokkal teszi világossá, hogy a térből – amely már a kötet főcíme alapján is tudható: alapvető fogalma a *Szigetek* – az idő által megmutatkozó *történet* hasít ki helyszíneket. Olyan szigeteket tehát, amelyekhez emlékek kapcsolódnak. Tér, idő, történet és helyszín így válnak egymástól a tapasztalás szintjén elválaszthatatlanokká, a világot kitöltő elemek pedig a ma már láthatatlan, de egykor eleven létezés tanúivá. A ...*történeté* című költeményben olvasható: „Tele a tér olyan dolgokkal, / amelyeknek sok közülük nincs a helyszínhez, / létezésük bizonyíték: // a nagyobb, / elmondhatatlan történeté.” (97.)

Géczy János legújabb verseskötete rendkívül sűrű, ám épp szerkezetének és gondolatiságának összetettsége teszi kétségtelenné, hogy egy tudatosan összeállított kötetről, versciklusról van szó a *Sziget* esetében. Sok mindenre nem tértem ki e kritikában, e műfajnak nem is feladata minden jellemzőt láthatóvá tenni, így az itt bemutatott gondolatmenet mellett az is talál utat a kötethez, aki Géczy költészetének egyéb jellemző vonásai felől közelítené, mint amilyen az erős képiség, a természetközelség vagy épp a magasztos és a közönséges éles kontrasztjában megmutatkozó izgalmas világértelmezés. Az minden esetben kétségtelen, hogy a *Sziget* figyelmet követel olvasójától, ám befogadása ettől nem válik nehezzé. Annak belátásához vezet, hogy ebben a konkrét hely (sziget) és idő (este hét és hét tíz között) által meghatározott univerzumban érdemes hosszan elidőzni. (*Tiszatáj Könyvek*)

SZARVAS MELINDA

## Olaszország-szindróma

DAN LUNGU: *A KISLÁNY, AKI ISTENT JÁTSZOTT*, FORD. KOSZTA GABRIELLA

„Szapora szívverés, légzési zavarok, mellkasi fájdalom, sírógörcs, bűntudat, komoly félelmek, szorongás, olykor hallucináció, depresszió.” Ezek egy olasz városról és/vagy egy francia íróról elnevezett pszichés állapot, a múlt század hetvenes-nyolcvanas évei óta kutatott Stendhal- vagy Firenze-szindróma tünetei. „Szorongás, apátia, pszichés és fizikai kimerültség, figyelemzavar, álmatlanság, elidegenedés, depresszió”. Egy ugyancsak Itáliához kapcsolódó, új keletű, a pszichiátriában először két ukrainai pszichiáter, Andrij Kiszlov és Anatolij Faifrych által leírt pszichés zavar, az úgynevezett Olaszország-szindróma tünetei.

Az első tünetegyüttest jellemzően egy-egy nagy műalkotással szembesülő, az élményt befogadni, feldolgozni képtelen embereknél figyelték meg, és Stendhal firenzei Santa Croce-templomban megélt tapasztalatáról kapta a nevét, aki ezt írta ama bizonyos 1817 februárjában tett látogatásáról: „Lüktető szívvel léptem ki a

Santa Croce-templomból, mintha kiszippantották volna belőlem az életet, úgy éreztem, mintha zuhannék.”

A másodikhoz nem kötődnek nagy nevek, csak nagy számok. Elsősorban olyan kelet-európai nőknél figyelték meg, akik különféle szociális indíttatásból arra kényszerültek, hogy családjukat hátrahagyva az Európai Unió térségében, főleg az Európa legöregebb társadalmával rendelkező Olaszországban vállaljanak számukra sokszor kedvezőtlen és átláthatatlan feltételek közt jelentősen megterhelő gondozói munkát. Ők, olasz szóval élve, „badanték”, akik többnyire idős betegek ellátását, otthoni gondozását végzik. A szó gondozót jelent ugyan, de gyakran akár a cseléd szinonimája is lehetne. Többmilliós román, ukrán, orosz, lengyel stb. diaszpóráról beszélünk, de arra nézve, hogy ennek hány százaléka érintett az Olaszország-szindrómában, illetve hogyan jelennek meg annak tünetei az otthon maradó, anya-apa nélkül felnövő gyerekeknél, (Romániában legalábbis) egyelőre igen kevés megbízható adat, friss szakirodalom létezik.

Holott a kortárs román társadalom egyik legfontosabb jelenségéről van szó, amelynek nyomaival a nem túl figyelmes szemlélő is mindegyre találkozhat. Elég egy pillantást vetni az olcsó közszállítást biztosító buszvállalatok menetrendjére, az utakat augusztusban, a szabadságolás hónapjában előzőnlő olasz és spanyol rendszámú autókra, a semmiből kinőtt, többemeletes villákból álló szellemfalvakra, amelyek az év nagy részében üresen állnak, vagy észlelni a menetrendszerűen visszatérő sajtóhírt, hogy iskolakezdéskor a Tanügyminisztérium rendszeresen összeírja azokat a „potenciálisan kiemelt figyelemre szoruló” tanulókat, akiknek egyik vagy mindkét szülőjük külföldön dolgozik. Mindezek feltérképezése nyilván komplex társadalomtudományi feladat, amelyre nem vállalkozik, nem is vállalkozhat az irodalom, amely mindig az egyéni tapasztalás, az egyéni érzések felől tud felvázolni, megjeleníteni.

Dan Lungu új regénye, *A kislány, aki Istent játszott* pontosan ennek a komplex társadalmi jelenségnek az irodalmi lenyomata egy kislány és egy anya történetén keresztül. Az egyébként roppant termékeny író, a politikusként is aktív és témaválasztásait tekintve talán nem véletlen, hogy éppen szociológusi végzettséggel rendelkező Dan Lungu a magyar olvasóközönség számára nem ismeretlen. *A kislány, aki Istent játszott* a negyedik magyar nyelven olvasható regénye, a mind a román, mind pedig a nemzetközi recepciót tekintve legismertebb, legsikeresebb *Egy komcsi nyanya vagyok!* (2008), a *Hogyan felejtünk el egy nőt* (2010), a *Tyűkok a mennyben: mendemondák és rejtélyek álregénye* után (2016).

Lungu új regénye két egymástól távol, de egymással összefüggésben zajló, s így egymást mindvégig formáló cselekményszálra épül: anya és lánya történetére. Legfontosabb hősnője, Rădița, második osztályos kislány egy közelebről nem nevesített romániai kisvárosban, aki szüleivel és nővérével, Mălinával átmenetileg a nagyszülők házában lakik, hogy a kiadott tömbházlakásuk árából fedezhessék a mindennapokban szükséges kiadásokat. Vagyis, ahogy Rădița fogalmaz a regény nyitófejezetében, „hogyan maradjon pénzük babákra, nyalánkságokra és ruhára” (2.). A másik cselekményszálon az anya, Letiția története bontakozik ki, aki Olaszországba utazik, hogy ott egy kerekesszékekbe kényszerült idős nő gondozzon, mert kevéske óvónői fizetéséből és a kiadott lakás béréből nem lehet eltartani a családot, mérnök férje pedig a posztkommunista ipar leépülésével munkanélküli-

vé vált, és képtelen az új helyzethez alkalmazkodni. Ami egyik oldalon még „baba, nyalánkság és ruha”, a másikon kőkemény gazdasági kényszer, depressziós férj, felnevelendő gyermekek, idős szülők és kihűlő házasság.

A tárgyak, amelyek a regény elején még a gyermekboldogság szimbólumai voltak, a regény során lassan elveszítik értéküket. A távolban gürcölő anya csakis az elküldött ajándékokon keresztül tudja kifejezésre juttatni szeretetét, de a nagyobbik lány már húzza a száját ezekre, és csak márkás holmikat szeretne, a kicsi pedig nem tud válaszolni a görcsösen és sírósan ismétlődő „Mit küldjek a születésnapodra?” kérdésre. Hogy mennyire elértéktelenednek ezek a regény elején még vágyott tárgyak Rădița számára, azt egy későbbi jelenet mutatja, amelyben éppen ilyesmit, az anyja által küldött ruhát, játékot, édességet ajándékoz egy új osztálytársának mint számára hasznavehetetlen, felesleges holmit. A gyerekkincsekből valóban pusztá lom lesz, mivel a megajándékozott szülei nem fogadják el azt, ott maradnak egy zacskóban a kerítésre akasztva.

Rădița alakja, az ő naiv, tiszta, gyermekien kreatív és játékos képzeletvilága egyértelműen dominál a regényben. A regény cselekménye egy látszólag hétköznapi reggel leírásával indul: Rădița iskolába készül, Veronica nevű barátnőjével elmennek az iskolába a csikorgó januári hidegben, útközben akad egy kis kalandjuk egy vicsorgó kutyával, az iskolában pedig nagy izgalmak után kitűnőt kap az előző este nehezen, anyai segítséggel megoldott szépírási feladatára. A szokatlan lassan szívárogo be a látszólag megszokott délelőtti cselekményei közé: a boldog és türelmetlen kislány betegséget színlel, hogy hamarabb hazamehessen, és megoszt-hassa anyjával az örömét. De amikor hazaér, senki nem figyel rá, az anyja csomagol, mert hirtelen állásajánlatot kapott, másnap indul Olaszországba. A kislány világa úgy omlik össze, hogy közben látszólag nem történik semmi, csak telnek lassan a hónapok, és az eredetileg fél évesnek szánt távollétből hosszú évek lesznek. Közben az olvasó Rădița szemén keresztül megismer egy olyan román mikrovilágot, amelyben a gyerekek „olaszokra”, „spanyolokra” és „hazátlanokra” oszlanak, annak függvényében, hogy szüleik hova mentek dolgozni, ahol gyerektársaik felváltva irigylik őket a külföldi tárgyakért és csúfolják árvaságukat, ahol a felnőttek mindegyre arról panaszkodnak, hogy „nehéz az élet”, miközben házak épülnek és renoválódnak a külföldön robotolók pénzéből. Ahol gyerekek/felnőttek alig van más lehetősége a boldogságra, mint elmenekülni az ábrándvilágba. A felnőttek mindegyre a tévé sorozatait bámulják, a regény esti jeleneteit szinte mindig a képernyő kékes fénye világítja be. Az ezredforduló nagy technológiai és médiarobbanása idején járunk, a nagyszülők új színes tévén nézik az esti sorozatot meg a híreket, az anyával való kapcsolattartás érdekében a lányok mobiltelefonokat kapnak (amit Rădița nem hajlandó használni). Emlékeztet az a jelenet, amelyben a beszédébe mindegyre angol szavakat, kifejezéseket keverő programozó be szereli az öreg Cosoiék nappalijába a vadonatúj számítógépet. A rengeteg izgalommal járó művelet célja az egyre inkább magába forduló kislány megnyugtatása, azt remélik, ha skype-olás során a képernyőn láthatja majd az anyját, megnyugszik. Rădița azonban úgy érzi „valami benuultság vesz rajta erőt. Ahhoz hasonló, mint amit akkor élt át, amikor először találkozott a nappaliban a Téliapóval. Az első találkozásra vele pontosan emlékszik. Szeretettel, kíváncsisággal és félelemmel

vegyes érzés volt. Vagy nem is félelem, inkább feszélyezettség.” (258.) És valóban, a beszédhelyzet nem kevésbé irreális és mesterkéltséges: a beszélgetés során rá kell döbenniük, hogy voltaképpen nem tudnak mit mondani egymásnak. Rădița reflexióiból lassanként kirajzolódik az, amit a kislány és a távollevő anya csak a regény végére ért meg: igazából már csak a kislány várja makacsul haza az anyját, a család többi tagjának nem érdeke a hazatérése, életformájuk lett az eltartottság.

Rădița tehát ábrándozik, hogy elviselje az elviselhetetlen hiányt. Az introvertált, ugyanakkor élénk képzeletű kislány ezért találja ki az „istenes játékot”, vagyis azt, hogy egy tüzemeletes tömbház tetején ülve „parancsokat ad az embereknek”, amelyeket azok teljesítenek, például beülnek az autójukba, vagy elnyalogatják a kezükben levő fagyalaltot. Rădița játékos képzeletvilága az egész környezetét átalakítja. A kéményekből felszálló füst akár üzenhetne is az iskolából hazatérőnek nagymama hangulatáról, a földön talált és gondosan gyűjtögetett aprópénzből egyszer elutazhat majd Anya után, a közelben lakó félelmetes öregasszony, a Banya kertjében növekvő birsalmák pedig a fa alá ürített bili tartalmától olyan sárgák és undorító ízűek. Rădița képzelgéseinek gravitációs pontja mindvégig az anya alakja, az anya utáni vágy. Ahogy az élő kapcsolat emléke egyre halványul, úgy válik az anya alakja meseivé. „Anyunak már nincsen arca, elmosódott, a ráncok, amelyek az öregeknél elmélyülnek, nála majdnem teljesen eltűntek. Anyu csak sírós hang, azt kérdezi, hogy vagy, kincsem?, milyen jegyet kaptál az iskolában?, Milyen ajándékot szeretnél a szülinapodra? Szót fogadsz a nagyinak? Ovális arca megfiatalodik, kismul, mint a képeken. [...] Anyu hangja pénzt küld nagyideknak, hogy felújítsák a házat, amit még nagyapa apja épített, mielőtt jöttek a kommunisták. [...] Ha sokáig marad, elfelejti a szavakat, megváltozik a hangja és az arca is elmosódik. Lehet, hogy majd nem ismerik meg a határon, és nem engedik be az országba.” (88.)

Ugyanakkor minden naivitása és gyermeki képzelete dacára Rădița remek megfigyelő: érzékeli, hogy a padlásszobában pókokat nevelő és gyerekeknek sültalmát készítő Miron bácsi csöndes depressziója az ugyancsak „átmenetileg” Olaszországba dolgozni utazott, onnan vissza nem térő családja utáni vágyból fakad. És ő az első, aki észreveszi, hogy az apával együtt hazaköltözött nővére hordani kezdte az anya otthon hagyott ruháit, hogy háziasszonyként viselkedik, vagyis igyekszik átvenni az anya szerepkörét. Észrevételei így némiképp előrevetítik a regény megdöbbentő zárlatát.

Az anyahiányt feldolgozni nem tudó Rădița reflexiói fejezetenként váltakoznak az Olaszországban dolgozó Letiția életének leírásaival, csakhogy míg a kislány világa a gyermeki képzelet érzékenységén átszűrűt, színes, összetett világ, addig az anyáról jóval kevesebbet, töredékesebben tudunk meg. Letiția nyelvet tanul, igyekszik elsajátítani az új világ új embereinek új szokásait: főz, mos, takarít és gondoskodik a tolókosiba kényszerült, nyomorék, de okos, és az új gondozónővel szemben egyedül érzékenységet és tapintatot tanúsító öregasszonyról, Nonáról. Az olaszországi részek mögött komplex szociológiai dokumentálódás sejlik fel, Laura, az elpusztíthatatlan energiákkal és életkedvvel rendelkező hajdani évfolyamtársnő története, a vele való találkozásokon keresztül megelevenedik nemcsak a bándanték világa, de az olaszországi román diaszpóra rétegzettségébe, működésébe is betekintést nyerünk. A templomi közösségek, a munkaközvetítési vonalak, a vakvágányokra tolt vagonlakók, hajléktalanok élete, a Róma bevándorlók lakta külvá-

rosába vezető hírhedt tizennégyes busz utasai, az Anagnina, ahol sör és miccs mellett már-már kétségbeesett jókedvvel mulatnak szabadnap a román közösség tagjai: mindezek leírása ellenpontozza azt a monoton, ingerszegény világot, amelyben Letiția él. Laura afféle pikareszk hősnőként soha el nem keseredve sodródik a különféle munkalehetőségek közt, és gondoz macskát, autista gyereket, Alzheimeres öreg házaspárt, sőt még iguánákat is. Letiția világa viszont a bevezetőben említett Olaszország-szindrómához vezető út részletező leírása.

A Letiția-részek mögött Dan Lungu aprólékos, terepen végzett dokumentálódása érzékelhető, lehetséges ihletforrásai közt azonban mindenképp érdemes megemlíteni Liliána Nechita *Cireșe amare* (Keserű cseresznye) című levél/naplóregényét, amely 2013-ban (vagyis a Lungu-regény romániai megjelenését megelőző évben) jelent meg Bukarestben. Nechita tulajdon badante-élményeit írja meg, a gyerekeitől elszakított anya gyógyíthatatlan fájalmát, honvágyát és a cselédsors megélésének nehézségeit.

És valóban, Letiția Cosoi római tapasztalatai a magyar olvasóban egy csaknem száz évvel korábbi cselédsorsot, Édes Anna alakját, élményeit idézik. A gondjaira bízott öregasszony, Nona „szeret beszélgetni, de tapintatosan tud hallgatni is” (28.). Munkaadói, Signora Silvia és Signor Renato viselkedése azonban lekezelő, távolságtartó, parancsoló. Nem is annyira a megalázó kérdésektől szenved (például: tud-e olvasni?), hanem attól a hideg bánásmódtól, ami azt jelzi számára, voltaképpen csak munkaerőnek tekintik, nem veszik emberszámba.

Édes Anna alig beszél Kosztolányi regényében, az alárendeltet, mint tudjuk, nehéz szóra bírni. Letiția hallgatása nyelvi korlátokból fakad, hiába a neolatin nyelvek rokonsága, az új nyelvet meg kell tanulnia. „Nyelvtudás nélkül és úgy, hogy előzőleg csak a tengerre és a hegyekbe utaztál szabadságra, megérkezni egy idegen országba olyan, mint altatásból ébredni. Csak bambán nézel, és alig érted, miről van szó. Ahogy megtanulsz valamennyire kommunikálni, lassan a köd is eloszlik a szemed elől. Neki ez egy hónapig tartott. Arra az első hónapra, amikor éjszakánként igéket magolt, és megtanulta, hogy mondják olaszul a paszternákot, a zoknit vagy a beöntést, néhány kivételtől eltekintve csak homályosan emlékszik.” (26.) Az egyetlen ember, akivel gyakorlatilag a regény cselekményének három évében napi rendszerességű kommunikációt folytat, a gondjaira bízott Nona, aki azért figyel fel rá, mert kiderül, Letiția beszél franciául. A jelenet mesterkéltnél, és fájdalmasan tele van feszültséggel: Nona büszkén jelenti be felfedezését, Letiția zavarban van, a munkaadók udvariasan koccintanak az egészségére, és kelleetlenül azon tűnődnek, többet kell-e fizetniük ezért, miközben gondozott és badantéja franciául társalognak Jacques Brel dalairól és Gauguin festményeiről a vacsoraasztalnál.

A Letițiára fókuszáló részekből egy szociológiai pontossággal felrajzolt, az otthon maradt kislány világához képest mégis elnagyoltnak tűnő tabló rajzolódik ki a román emigráció, különösen a gondozómunkát végző nők életéről. Megjelennek a bevezetőben idézett Olaszország-szindróma különféle tünetei, a szorongásoktól, elvágyódástól, elmagányosodástól kezdve az érzelmi ingadozásig (Letiția sírógörccse az első fizetés után) és a képzelgésekig (kislányát véli felfedezni egy játszótéren látott gyerekben). Azzal, hogy az Olaszországban játszódó részek részben töredékes narrációjuk miatt, részben érzelmi intenzitásukat tekintve kissé árnyékban maradnak a Romániában játszódó, Rădițiára fókuszáló részekhez képest, a regény



sokkoló zárata, az incesztus és az azzal szemben működésképtelennek bizonyuló Isten-játék kudarca nincs kellőképpen előkészítve.

*A kislány, aki Istent játszott* (e némiképp szappanoperásra sikeredett zárlat kivételével) a kelet-európai valóságba gyökerezik. Kis túlzással mondhatjuk, hogy mindaz, ami a szereplőkkel történik, itt történik, kinek-kinek a közvetlen ismeretségi körében. Adott egy átlagos család, amely a kényszerítő körülmények hatására széthull. Az anya és a kislány szenved attól, hogy messzire kerülnek egymástól, az apa és a nagylány szenved attól, hogy túl közel kerülnek egymáshoz. Ahogy a történet lassan, epizódról epizódra halad előre a keleti és a nyugati otthonban, ahogy az élet realista, egyszerű leírását megbízható rendszerességgel megszakítja Rădița képzeletvilágának egyik-másik szürreális sziporkája, kialakul egy kiegyensúlyozott, de ugyanakkor éppen e kiszámíthatóság miatt kissé sterilnek tűnő szerkezet, amelyet aztán a regény zárata egy gyors és nem teljesen indokolt jelenetben felborít.

A regény prózanyelve illeszkedik ehhez a narrációszerkezethez, de távol áll tőle a nyelvi inventivitás, kísérletező kedv. Szereplő és nyelv mindig pontosan illeszkedik, így a különféle hangnemek is kiszámíthatóan követik egymást. A Rădița-részek nyelve a gyermeki képzeletvilághoz igazított színes (helyenként kissé „túl-írt”), a felnőtt világ ismeretlen kifejezéseit (például renoválás) sajátosan értelmező nyelv, Letițiáé eleinte szűkszavú, információcentrikus, aztán idővel egyre jobban szaporodnak benne az olasz kifejezések, a tűzről pattant Laura lendületes, bő szókincs-csel előadott beszámolóit pedig mindig tele vannak szlengelemekkel és humorral.

Dan Lungu regénye rendelkezik minden olyan tényezővel, ami egy potenciális bestsellerhez szükséges: szerethető főszereplők, empátiát, szolidaritást kiváltó helyzetek, színes, lendületes történetvezetés, jól kiszámítható szerkezetben és prózanyelven előadva. Szórakoztat, elgondolkodtat, de önmagunkból ki nem fordít. Valószínűleg mindez nem is célja. *A kislány, aki Istent játszott* profi könnyedséggel megírt, könnyen befogadható, érzékenyítő irodalom egy nehezen, még csak dadogva megfogalmazódó vagy akár észre sem vett társadalmi jelenségről. (*Noran Libro*)

VALLASEK JÚLIA

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 őrünk 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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.