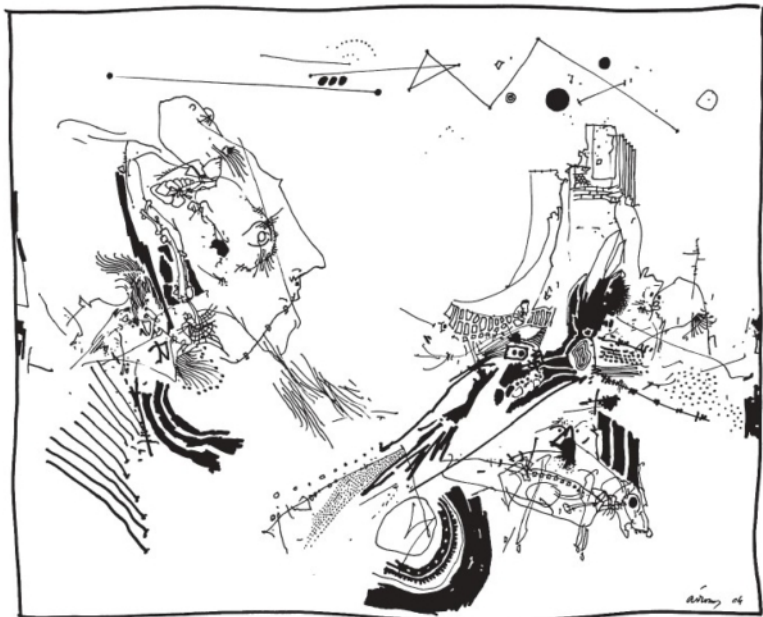


a ALFÖLD

Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat • 71. évfolyam • 2020/3





Szépirodalom

- 3 BUDA FERENC versei: Idő suhog; Magamhoz; Vakon; Vonul; Töredék
- 4 SCHEIN GÁBOR versciklusa: Ó, rinocéosz [58.; 59.; 61.; 62.; 63.; 64.; 65.]
- 7 HALÁSZ MARGIT: Sanya filmje (novella)
- 10 WIRTH IMRE versei: Azon a kiállításon; Ezzel a gestalt-tal; Sinológusokkal ültem
- 12 PAYER IMRE versei: Örök tévutak; Vidéki látogatás
- 14 CSIKÓS ATTILA: Arccal a romantikába [kispróza]
- 17 NAGY HAJNAL CSILLA verse: Karel
- 21 FARKAS ARNOLD LEVENTE: A férfi lehetőségei [kispróza]
- 22 BECK TAMÁS: Szentgyónás [kispróza]
- 25 VÖRÖS ISTVÁN versei: A keserű pohár; A megérthetetlen megtapasztalása; Örökkévalótlanság
- 28 TŐZSÉR ÁRPÁD versei: Korunk (turista)hőse találkozik a Higgs-bozonnal; A vénség lírája; Gonoszok

Irodalmi napok

- 31 BALOGH GERGŐ: A paródia mint az erőszak és a szeretet formája
- 41 BÉNYEI TAMÁS: A paródia veszélyes voltáról
- 53 Ismétlés, különbséggel [Kerekasztal-beszélgetés a paródiáról Balogh Gergő, Béneyei Tamás, Reményi József Tamás és Szirák Péter részvételével]
- 60 Határtapasztalatok [Kerekasztal-beszélgetés az Alföld-díjasokkal]

Kilátó

- 65 THOMAS STANGL: Üresség, zümmögés [Az irodalom teréről]
- 74 HALÁSZ LÁSZLÓ: Irodalmi álmok [Az álom irodalmi képe]

Szemle

- 84 BÉKÉSI SÁNDOR: A Biblia rajzolt margójegyzetei [Serge Bloch – Frédéric Boyer: Biblia. Az ősi történetek; fordította Pacskovszky Zsolt]
- 89 KERESZTES BALÁZS: A férfilélek sötétje [Cormac McCarthy: Odakint a sötétség; fordította Greskovits Endre]
- 94 SÁRI B. LÁSZLÓ: A realizmus irálya [Garth Risk Hallberg: Ég a város; fordította Bart István]
- 99 MOLNÁR ANGELIKA: Utánunk az özönvíz, avagy az új orosz dráma útjai [Homo erectus. Kortárs orosz drámák; ford. Goretity József, Kis Orsolya, Kozma András, Kutyina Olga]
- 106 FARAGÓ KORNÉLIA: A konzumattitúd verses formája [Böndör Pál: Vásárlási lázgörbe. Verses elbeszélés]

• • • • •

Képek: ÁRKOSSY ISTVÁN filc- és tusrajzai

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

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
BIHARY GÁBOR szerkesztőségi asszisztens

Buda Ferenc

Idő suhog

Idő suhog: hátamon a vessző.
Rokka pörög: fordul az esztendő.
Füvem java szikkad lekaszálván.
Fehérül a fiam szakálla.

Magamhoz

Nyájtalan pásztor, földtelen paraszt –
száz éve, hogy egy szál botot faragsz.
Törődj bele: kész nem lesz már soha –
tán ha visszánő ága és boga.

Vakon

Hol a paritás,
mi a veritás,
ha a léted széteszi az
efemeritás?
Vakon bolyongsz s alig tudod,
mi rekeszti el az utad,
s ki az útítárs.

Vonul

Ki mondja el, hogy mi a lényeg?
Ki szabja meg, hogy mi a fontos?
Vonul a nyáj, legel meg béget,
elől feszít a főkolompos.

Töredék

Bendő telik-ürül, s éhen teng a lélek.
Tolul a torkokba méz gyanánt a méreg.
Veretik az elme fekete vaksággal,
meg nem gyógyíttatik jó világossággal.

Schein Gábor

Ó, rinocérosz

58.

1746-ban egy holland hajóskapitány, Douwemout van der Meer Indiából Európába hozott egy újszülött rinocéroszt. Útközben olajjal kenegette a bőrét, és kapitányi jogaival élve, még a hajón megkeresztelte. A rinocérosz a keresztségben Szent Klára nevét kapta. A hajó Leidenben kötött ki, ahonnan van der Meer és Clara a Rajnán folytatta útját. A partmenti városokban sokan voltak kíváncsiak a furcsa lényre. Írtak róla az újságok, ajándéktárgyakban mintázták meg, medálokon, gipszszobrocskákban, akvarellképeken bárki hazavihette Clara portréját. Ó, milyen egzotikus! Ó, milyen toxikus! Ó, milyen szeretetreméltó! Párizsban, aki számított, rinocérosszal festette le magát. Clara meghívást kapott Versailles-ba és Mária Teréziához Bécsbe. Casanova a naplójában leírt egy nemes hölgyet, aki olyan erotikus borzongással közelített egy fekete férfihoz a Saint German-i vásárban, mintha ő is rinocérosz lenne. Clara megihlette a férfi hajdivatot. A rizsporos parókákban szarvacskák jelentek meg, mint Michelangelónál Mózes fején.

59.

A vadon élő rinocérosz hímelek pázás közben állítólag egy órán át újra meg újra ejakulálnak. Ezt a képességét a rinocérosz azokból az időkből örízte meg, amikor az isteneket, akik gyakorta háltak földi asszonyokkal, nem irtotta ki még a túlméretezett értelemvágy, az egyetlen és

láthatatlan isten tébolya. Clara azonban mit sem tudott ezekről az ősidőkről. Szelíd volt, akár egy öleb. Szabadon járkált a szalonban, szerette az édességet és a gyümölcsöket, nem tett kárt a bútorzatban. Ha odatartotta a szája elé, megnyalta holland gondozója, a hajóskapitány arcát.

61.

A rinocérosz nem a szemével tájékozódik. Láthatatlan érzelemsugarakat bocsát ki, amelyek más testekről, érzelmi felületekről visszaverődnek, és ezeket felfogva tudja, hol jár, mire számíthat, mit mutathat meg, mit adhat át magából. A rinocérosz érzékei különösen kifinomultak, ami rengeteg félreértés, bonyodalom forrása lehet.

62.

Hogy miért van egyáltalán valami, miért nem inkább a semmi, jegyezte föl a rinocérosz, nem szolgálhatunk bizonyítékkal. Ehhez túl kurta az élet, a halál pedig túl fürge. El kell állnunk attól az értelmetlenségtől, jegyezte föl, hogy az életigenlést a boldogság teljes megvalósulásához kössük. Nem a boldogság kevés, hanem a belé vetett remény túl heves, és a csalódás elviselésének képessége gyengült meg. Hitre van szükség. Igen, ezekben az apokaliptikus időkben csak a hit mentheti meg a lelkünket a nagyon is érthető, nagyon is indokolt reménytelenség pusztításaitól. A rinocérosz, mikor itt tartott a jegyzetelésben, szívesen megnyalta volna van der Meer arcát, de épp nem volt a nyelve ügyében.

63.

Ne kötözzétek össze a lábamat!
Szaladni akarok fürgén, oda, ahová most megyek.
Ne kötözzétek össze a lábamat!

Látni akarom a hajót visszatérőben.
Érezni a visszatérés örömét,
hallani a harangok csöndjét.
Látni akarom a hajót visszatérőben.

Fogni akarom a kezét annak, akit szeretek.
Amikor elmegyek, és nem lesz mitől félnem.

Amikor nem lesz több kérnivaló,
se ima, amit elküldök a semmibe.
Fogni akarom a kezét annak, akit szeretek.

64.

Megint elhagytam a fülbevalóm. Kiharapta az a hülyegyerek.

65.

Az orrszarvú-lombikprogram tökéletesítésén dolgozó kutatóknak először sikerült mesterségesen megtermékenyített embriót beültetni egy nőstény orrszarvúba. Az ultrahangos vizsgálatok azt mutatják, hogy az embrió elkezdett nőni, de kisebb a vártnál, és még nem tudni, megtapad-e a méhfalon. Ez az első bizonyíték arra, hogy sikeres lehet az eljárás. Már csak két szélesszájú orrszarvú él a Földön, mindkettő nőstény, és nem lehetnek természetes utódjaik.



Halász Margit

Sanya filmje

Akkor nyáron, emlékszem, mást sem csináltam, csak ültem nagyanyám háza előtt, és bámultam a bárányleveleket. Először egy nagy fehér oroszán formálódott ki, de annak megfricskázta az orrát, és úgy foszlott szét, mint a frissen sült kalács. Aztán egy fülesbagoly közelített, végül egy nagy fehér páva eresztette ki a legyezőjét. Hívtam nagyanyámat, jöjjön, nézze, milyen szép, de mire kiért, semmi más nem maradt a pávából, csak egy vattacukorpamacs.

– Bolondítás itt, azt hiszed, nincs más dolgom – korholt. – Mihasznáskodsz ahelyett, hogy mennél a fiúkkal a Latyakosba horgászni. Tegnap is egy kosár hallal jöttek elő.

Mit érdekeltek engem a halak, mikor az égen ott vonult egy egész állatkert. De nem a felhőkről szeretnék mesélni, hanem Sanya házikójáról. A kis ház a falu szélén állt, mellette az öreg temető. Fehér volt a fala, a teteje szürke hullámpalával fedett. Egy ajtó meg egy ablak nézett az omladozó sírkövekre. A ház ablakában ütött-kopott piros lábasban hajtásnak indult muskátli küszködött. Az ajtó felett kiírás: Téka Muskátli. Illetve csak annyi, hogy Téka. A muskátli később firkantották oda girbegurba betűkkel, s a tavaszi esők jól elbántak vele.

– Na, jól van, hozzá akkor magadnak valami filmet. Itt a pénz – nyomott a kezembe egy százast nagyanyám –, ugye tudod kezelni?

Persze, hogy tudtam. Be tudtam kapcsolni meg ki tudtam kapcsolni a videolejátszót. Pár nappal előtte megmutatta a nagy unokatestvérem. Megforgattam a kezemben a pénzt, és loholtam egyenesen a házikóhoz. Sanya a ház előtt ült egy széken, és valamit számolgatott. Arra emlékszem, hogy szeplős volt a karja, és rá volt tetoválva, hogy „Szeretlek Ica”. Amikor meglátott, letette a hokedlire a füzetet, és kinyitotta az ajtót. Finom, hűvös illatot lehelt a kis ház, izgalomban nagyot sóhajtottam.

– Mit szeretnél? – kérdezte Sanya, mert észrevette, hogy tátott szájjal bámulom a borítókát.

– Valami jót – feleltem.

– Sok jó van.

– Akkor az egyiket – mondtam, és a sarki polcon a borítókán táncoló pucér nőkre sandítottam.

– Azok felnőttfilmek, azokat majd csak akkor nézheted, ha kinőtt a szakállad – felelte, és most ő sóhajtott egy nagyot.

– Valami állatos küzdőt akkor – nyögtem zavaromban.

Az oroszánkirályt nyomta a kezembe. Rábólintottam, majd kinéztem az ablakon. Egy autó jöhetett nagy sebességgel, mert úgy felverte a port, hogy a temető fáit eltakarta a homokköd. A ködből egy kétlovas szekér bukkant elő. Olyan volt, mint egy néma jelenés, mintha egy varázsló az autót szekérré változtatta volna. Megijedtem. A falon futó polcokról egyszerre számtalan ször-

nyecske vicsorgott felém, autók robbantak, cápák harapták ketté a fürdőzőket, ufók szálltak a levegőben, és minden irányból tüzeltek rám. Velőtrázó nyikorgásra eszméltem, Sanya kihúzott egy hatalmas fiókot. Öt sorban, mint döglött varjúfiókák, feküdtek egymás mellett a filmek. Sanya határozott mozdulattal kivett egy kazettát. A fiók oldalához belül egy kés volt szúrva.

Magam sem tudom már, miért, de megbántam *Az oroszlánkirályt*. Szerettem volna jobbra cserélni, valami viccesebbre vagy küzdősebbre, de akkorra már Sanya beletette a borítóba a filmet, és rápattintotta a kallantyút.

– Itt a pénz – mondtam.

– Hagyjad.

– De.

– Mondom, hogy hagyj. A cég ajándéka.

Fogalmam sem volt róla, ki lehet vajon az a bizonyos cég, aki csak úgy ajándékozgat. Biztos, hogy nem falusi, a falusiakat névről ismertem. Gondolatban végigfutottam a Kis utcán meg a Sport utcán. Ez a két utca messzebb esett nagyanyámtól. Házról házra haladtam, de nem találtam egyetlen Cég nevűt sem. És egyébként is, akit nagyanyám nem ismert a faluban, az vagy meg sem született, vagy elfelejtettek nevet adni neki.

– Most azonnal menj vissza, s ne gyere haza addig, amíg vissza nem adod neki – parancsolta nagyanyám. – Még akkor is, ha szegről-végről rokon.

Nagyanyám úgy tudott dirigálni, mint egy katonatiszt, mint, teszem azt, egy vezérezeredes. Nem akadt senki a családban, aki ellent mert volna mondani neki.

Bántam már nagyon *Az oroszlánkirályt*, meg azt, hogy ebbe az egész tékás dologba belekeveredtem. Miért is ácsingóztam én videóra, miért nem volt jó nekem pecázni a Latyakosban? Igaza volt nagyanyámnak. Most mi a fenét csináljak? Mit találjak ki?

Azt találtam ki, hogy visszaviszem a filmet Sanyának. Nagyanyám úgyis csak este jön haza a szőlőből. Majd azt mondom neki, hogy hibás volt a kazetta, ezért Sanya másodszer is visszaadta a pénzt. Sütötte a tenyeremet a százas, mi van, ha már nem találom ott Sanyát?

Szerencsére nyitva volt a kis ház. Egy nagy fekete autó indult el a ház elől, amikor odaértem. Hangtalanul suhant, de úgy felverte a port, hogy a tetető fái nem látszottak. Mintha senki sem vezette volna, mintha valamelyik akciófilmből gördült volna oda. Aztán eszembe jutott, amit nagyanyám mondott, hogy Sanyának nagyon bejött az üzlet, a környék összes nagykutyája hozzá jár. Akkor mégsem magától gurult az az autó, hanem valami nagykutya vezethette.

– Na mi van? – kérdezte Sanya, úgy, hogy közben fel sem nézett. Úgy tett, mintha keresne valamit a videókazetták között, amit nem is oda tett.

– Itt a százas, nagyanyám küldi.

– Ó, te pancsergyerek, hát nem a nagyanyádnak adtam azt a pénzt, hanem neked. Annyi eszed sincs, mint egy tyúknak!

– De nekem nem kell.

– Dehogynem kell. Pénz mindenkinek kell. Aki mást mond, az hazudik! – emelte fel a hangját. Aztán hirtelen felnézett rám. – Tedd el, vegyél rajta, amit akarsz!

– De mama azt mondta...

– A rohadt pénzen mindent meg lehet venni. Mindent! Érted? – kiabálta. Kiszaladtam a házból. Ácsorogtam valamicskét előtte. Jó lett volna most olyan nagyknak lenni, mint az árnyékom. Az a nyurga gyerek ott, mellettem a homokban, biztosan jobban intézte volna ezt az egészet. Ott álltam, és meglepetve láttam, hogy napközben három virág is kinyílott a muskátlin.

– Ne bambulj már, hajts haza, eridj már, ha mondom! – kiabálta. – Van elég bajom!

Elindultam. Egy száraz gally akadt a biciklim küllői közé, és mély árkot húzott a homokba. Szerettem volna olyat csinálni, amit sohasem mertem addig. Felöltött bennem, hogy bemegyek a siklőktől és gyíkoktól hemzsegő temetőbe egyesegyedül, és elrejtjem a pénzt a göröngyök közé. Aztán végül hazamentem, és benyomtam a százast a piros nyelvű porcelánmacska lyukas bendőjébe.

Az *oroszlánkirály* nem tetszett. Pár perc múlva kikapcsoltam. Folyton az járt a fejemben, hogy nagyanyám rájön erre az egészre. Miért is hazudtam neki? Lassan telt az éjszaka. Azt álmodtam, hogy kerget egy nagy fehér oroszlán. Futok-futok, végre elérem a temetőt. A temetőben megpillantom nagyanyámat, aki gazolja a papa sírját. Az oroszlán meglátja, felbőg, és elsomfordál.

Másnap reggel esőre keltünk. Nagyanyám azt mondta, ne bucsálódjak, korai vendég hamar elmegy. El is ment. De arra végképp nem számítottam, hogy egy másik vendég érkezik hozzánk. Nem fogta a kutya. A vendégünknek szeplős volt a karja, és az volt rátetoválva, hogy „Szeretlek Ica”. Láttam, ahogy lendítette a karját, amikor a biciklijét a falhoz támasztotta.

– Nincs itthon – szóltam ki a légyfogó függönyön át. – Elment a piacra, dél körül jön.

Sanya belegabalyodott a gézfűggönybe, és mint egy tántorgó szellem lépett a konyhába.

– Megvárnám – mondta –, sürgős ügyben keresném.

Hogy mi volt a sürgős ügy, sohasem tudtam meg. Csak azt tudom, hogy Sanya arcán kék-zöld foltok éktelenkedtek, tuskés haja között vágásnyomok piroslottak. Nem mertem még egyszer ránézni. Lehajoltam, és a cipőfűzőmmel bajlódtam. Kikötöttem és újra bekötöttem. Szerencsére nyikordult az utcaajtó, nagyanyám érkezett.

– Menj be, ne tátsd itt a szád – mondta, miközben helyel kínálta Sanyát. Bekapcsoltam a videómagnót. Már nem volt választásom, hogy nézzem-e *Az oroszlánkirályt* vagy sem. Néznem kellett. Felvettem a hangot, és bámultam Szimbát és Zordont, Zazut és Rafikit. Amikor véget ért a film, kilestem az ablakon. Sanya biciklijé még mindig ott árválokodott. Fogalmam sem volt, miről beszélhetnek olyan sokáig. Biztos az én elsumákkolt százasomról. Jólesett volna, ha jól elvernek, és véget ér ez az egész oroszlánkirályos cirkusz.

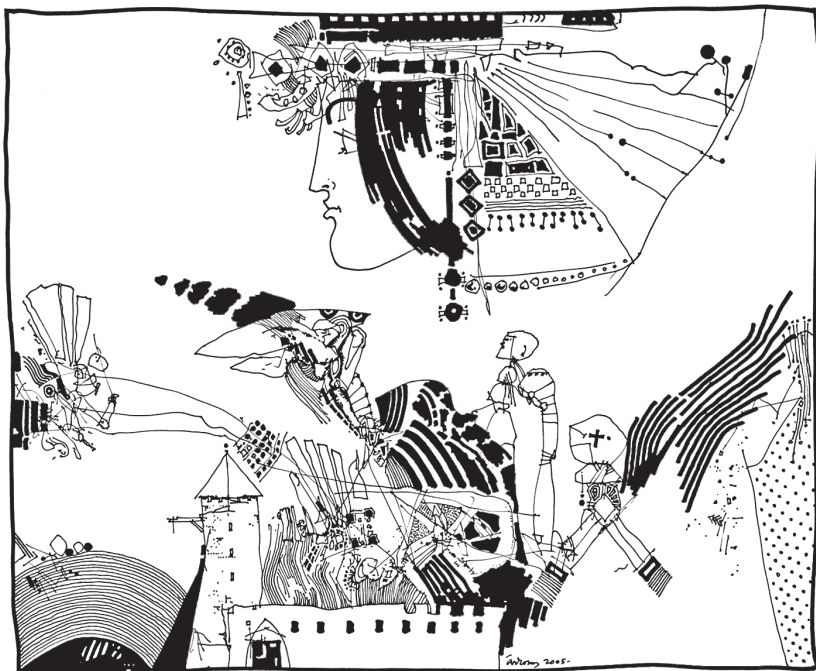
Úgy éreztem, eljött az igazság pillanata, bevallok mindent. Nagy levegőt vettem, és kimentem a konyhába. Nagyanyám képeslapokból pelenkaöltéssel összevarrott, megsárgult pénzes dobozát láttam az asztalon. Sanya épp indulófélben volt. Megköszönt valamit nagyanyámnak, az Isten áldja meg magát, mondta, és felcsapta a légyfogó függönyt. Olyan csend maradt utána, hogy

az ablaküvegek közé szorult légy zümmögését dörögésnek hallottam. Szóra nyitottam volna a számat, de nagyanyám megelőzött:

- Nem kell visszavinned a filmet.
- Nem? Miért? – kérdeztem.
- Mert a tiéd.
- Enyém?
- Tiéd.
- Meddig?
- Örökre – mondta nagyanyám –, örökre.

Aznap egész nap az eget bámultam. Bárányfelhők jöttek, bárányfelhők mentek. Láttam a pávát, ahogy... De most egyáltalán nem a bárányfelhőkről akarok beszélni, hanem nagyanyámról. Odajött hozzám, forró arcomat érdes tenyerébe fogta. Akkor úgy éreztem, hogy véresre súrmálja, de ma már tudom, hogy valójában simogatott.

- Ott egy fehér oroszlán, ni – mutatott az ég felé.
- Igen – mondtam –, ott megy az égen Sanya filmje.



Wirth Imre

Azon a kiállításon alig
 voltak nézők, és kiállítók is
 fonalat szorongattak izzadtan,
 amit a jegy mellé kaptak, nézték,
 hogy csurog a falakon a festék
 vödörökbe, a felszedett parketta
 mentén, aztán táncolt az a néhány
 ember, ölelgette egymást férfi
 és nő, páran a régiek közül,
 más nem is kapott meghívót, csak ők,
 testükön viselték a vásznakot,
 szorosan feltekerve, mozogni
 alig tudtak, de összedörzsölték
 festői felületük, nagy buli,
 ahogy ígérte egy ismeretlen,
 csak a fonállal nem tudtak mihez
 kezdeni, amikor kizuhantak
 a torzókkal teli labirintus
 vadszőlővel benőtt ajtaján, és
 megkérdezte tőlük egy élet, hogy
 milyen kép ragyogott fel számukra
 az ablaktalan szoba közepén,
 láttak-e valami fényességet
 ott, a sötétben összekötözve,
 és ki ejtette el a fonalat
 ott, a kiömlött festéktől síkos
 semmiben, zokogva a kérdéstől.

Ezzel a gestalt-tal, az egész mindenek felett
 lévő, részekre gondosan tévő fogalmával
 hogyan is mehetnék a galambszaros padlásra,
 teregetni némán, mint itt e konferencián,
 pillantott rám a pulpitushoz tapadó észtlány,
 előző este, ismerkedés, összesodrótunk
 a pultnál, abszintot kért és Adyt szerette bennem,
 csak nyökögtem a fák alatt, nincs közöm senkihez,
 úgy ölelt, hogy értettem minden sírásba fordult
 mondatát, mert négyévesen szülei számára
 ismeretlen nyelven beszélt, hadarta végtelen
 a történelem, az élet szivárgó hangsorát,
 kiderült pár hét múlva, hogy magyarul kér este
 enni, mikor a Balti-tenger hullámaiban

megmártózik a furcsa mindenek feletti,
tizenöt nyelven beszél azóta, és ölelés
helyett szavaim használja, írja, ébredéskor.

Sinológusokkal ültem Tihanyban,
a teraszon énekeltek, „bár nem volt
vitorlás hajó”, aztán szóba került,
hogy a kulturális forradalomban
elhasználódott minden kifejezés,
és csak ültek a teraszon, és nézték,
hogy a Himalája déli lejtőjén
jégbe fagyott csontvázak kiolvadtak,
ötezer méter magasan, krétai,
hellén és dél-ázsiai, a régész
szerint eltévedt kirándulók – dúdol
néhány életben maradt sinológus,
hiszen indiánok vagyunk, annak a
vereségnek maradt még irodalma.

Payer Imre

Örök tévutak

Kóbor az utcán, döbbsz,
a dolgok zsákutcába csálnak.
Véglegesnek látott épületnek
nyoma sincs. Amiről hitted,
az épülő-összetartó elbeszélés,
a falakba itatódott akarat,
szorongásod és reményed
leomlott nyomtalan. Leporlott,
felpárolgott a levegőbe – a falak,
ablakszemek üzenete baljós.
A reményes arcok kora.
Roncstelepre hajított zongora.
Vakult hang. Képtelen kong.
Gazos halmok és iránytalan ég.
Ugyanaz, mint születésedkor.
Még korábban. Már később.
A szél jelentéstelen hangja.

Vidéki látogatás

Végre föld, végre ég!
Lombok, mezők és kukoricaföldek.
Falu kanyargó-lankás útja.
Földhöz ragadt otthon, földszinti emberek.
A vegyesbolt előtt fürkészőn
fekete szemek.

Hegy lábánál, szorgos karéjban –
pálinka, hatalmas rántothússzelet.
Kortyoló karattyolás éjbe hajlón.
Kísérteties fényszóró éji úton.
Odabenn vánkos és dunyha –
veled, velem.

Kinn narkós fiatalok lövik be maguk
egy betonnégyzetméteren.
Vasárnap van. Alvás tízig.
A budiból látni, büszke libák
vonulnak a természetes fényben.

Végre föld, végre ég!
Az igazi zöld, az igazi kék.
Vendégváró, élő lombok,
a vegyesbolt előtti fürkésző,
fekete szemek.

Néma tanúk, hegyek.
Visszaút, kopár darabidő,
tovább, hol a lombok skizoid utódok,
metropoliszba hajolnak.
Mesterséges falat tolnak
a mesterséges levegőben.

Lajstromozom,
de össze/meg nem állnak
se kinn, se benn a mozgó töredékek.
Sok szétszórt lelet.
A vegyesbolt előtt fürkészőn
fekete szemek.

Csikós Attila

Arcsal a romantikába

A romantika szerette az átiratokat, mondja a tanár úr, és elnyúlik a padon. A lába kilóg az asztal alól. Zokni-szandál. Pesti értelmiségiek között ez a totál para, a *peccatum originale*. De egy profnál valahogy nem zavar. Lötyögteti a borát, és Schumannról mesél. Fesztelenül, hangosan gondolkodik koncert után. Most épp arról beszél, hogy Liszt egy levelében megbánta tévedését, hogy nem játszotta Schumann darabjait. Kortyol, körbe tekint. Nem tartotta elég hatásosnak, tudod, mondja a tanár úr, mert ők még szerettek elkápráztatni mindenkit. Schumannt pedig nem tudta eléggé virtuóz módon játszani. Mutatja is, hogyan. A levegőben csapkod a kezével. Láthatatlan bilentyűkre csap. Kapkodó virtuóz vagyok, mondja. Nevet. Nevetünk. Iszom egy korty bort, aztán kimegyek rágyújtani. A Borház teraszán ülünk, de senki nem dohányzik, és van egy kismama is. Pofátlanság lenne az orruk alá bagózni.

Eső után vagyunk. A szél már elállt, a nádas felett mozdulatlanul lebeg a pára. A kockaköves utcán csillog a lassan újra előbukkanó, esti nap. A kölyökgólyák nedves tollazattal álldogálnak a fészekben az Óvoda felett. Visszatérők, hozzám képest mégis valódi helyiek. Egy éve vagyunk itt a Balaton partján stabilan. Nem is idő! A gyűttmentek derűjével nézem az Aperol-színű alkonyban lassan párolgó utat. A város hozott ide, hát itt vagyok. Most látom, a villanypóznától távolabb, egy beljebb álló ház kéményén van egy másik fészek is. A romantikus „idillből” azonnal kikökkenek. Még végig sem tudom gondolni, hogy vajon miért lehet ott, már landol is rajta az egyik felnőtt madár. Egészen közel repül el hozzám, hátrálok pár lépést, és majdnem elcsap egy autót.

Az átiratok, igen, hallom, ahogy a tanár úr hangja visszatér. Van ugye a *Török induló*, mondja. Na most van egy kiváló török zongorista, Fazil Say. Ő csinált ebből egy dzsesszes átíratot. És szinte jobb, mint a Mozart. Na, hát ezt művelte a romantika is. Kiigazított, tovább álmodott, szárnyalt, magyarázza. Igaz, nyugtázom, sokkal bátrabban vetették bele magukat a valóságba, mint ahogy azt a nagy realisták képzelik. A romantikáról mi jut az eszünkbe? Valami Valentin napi rózsaszín izé. Pedig. Tübingiában állítólag van egy gólyafészek, ami négyszázhusz éve áll, és minden évben kikel benne egy új fészekalj. Ez most realizmus vagy romantika?

Szép, sárga-alkonyi füstje van a cigimnek. Az utca végén, jó messze ettől a háromtól itt előttem, leszáll egy negyedik gólya is. Talán kétszáz méterre. Vagy a tojót, vagy a hím, nem tudom. Kiterjeszti a szárnyait, és az ég felé emeli a csőrét. Kelepel. Így majdnem hasonlít a Liszt Ferenc téri Liszt-szoborra. Haha. A feje körül pedig egy foltban egészen rózsaszín az ég.

Kicsit lehűlt, hallom a házigazda hangját. Akkor jöhet az a vörös, mondja a tanár úr. Hűvösben átmelegít. És jó. Az egyik legszebb vörös, amit erre felé ittam. Bár Badacsonyban eleve ritkaság. Mint manapság az angyalok. Ehhez kacsint. Apropos, tudjátok mit írt Schumann Chopinról és Lisztről? Hogy amíg Liszt egészen démoni, addig Chopin egy angyal.

Bár mindketten tudtak repülni, gondolom.

Érkezik a vörös, mindenki kiissza az olaszt, és nyújtja a poharát. A kölyökgolyákkal teli fészekhez közeli kéményről a felnőtt madár a levegőbe ugrik, és pár csapással átrepül a párjához a távoli háztetőre. Komolyan, meg sem erőltette magát! Neki már a repülés is „csak” Schumann. Semmi virtuozitás. Mégis, jó lenne így!

Irigylem a tanár urat. Azon túl, hogy elbűvölő ember, imponáló a tudása is. Mindig szerettem volna többet tudni a zenéről, de lusta voltam, nem is tudom. Megmaradt varázslatnak. Bogycók öt sorban. Melizma, kóda, moll. Egyszer Bécs belvárosában a vásárlóutcáról befordultunk egy régi terecskére. Sötét volt, doh- és porszag, egy parányi templomon két gyér fényű kandeláber világított. Itt lakott Mozart, állt az egyik ház falán meglehetősen szűkszavúan. De hát Bécs némileg Mozart. Mindenhol hallgatták, tehát mindenhol lakott. Fokhagymaszagot éreztem, azt hittem, húst sütnék valahol, és akkor többé-kevésbé megértettem a *Requiemet*. De csak egy olasz kifőzde volt, és valahogy nem kívántam a pizzájukat.

Iszom a vöröset. Mély, sűrű, kerek. Ezen a vörösön kívül még két iható, remek vörösbort ismerek itt. Kezdek nagyon szofisztikált lenni, gondolom, azzal együtt, hogy általában elég sokat iszom. Jó, mondjuk, tanulok a tévedéseimből, mint Liszt. Jó esetben! Hallgatom, ahogy a társaság beszélget. A prof, vagy, ahogy errefelé nevezik, az Atya még mindig róla mesél. Az egyik kölyökgolya kiemelkedik a fészekből, és kiterjesztett szárnyakkal ugrálni kezd. Csapkod, suhogtat, aztán bosszúsan, csalódottan visszaereszkedik. Ereszkedik a nap is, terepjárók torlódnak a templom előtt. Valahonnan idekeveredik egy kétszintes busz. Harnoncourt jelentős hatással volt a barokk zene előadásmódjára, hallom megint a tanár urat. Ezek szerint haladunk tovább, gondolom. És ezek a zamatok, *tisztára meggy*, mondja valaki. Szóval bélhúros hangszereken játszott, ez intenzívebb jelenlétet követel, mondja a prof. Valóban meggy, válaszol valaki. A kis golya megint. Feláll, csapkod, aztán ugrik. Zuhan pár métert, aztán erőre kap. Felkapja az erő. Erőt merít. Belemerül az erőbe. Csapkodva átevickél a szüleihez. Megáll a messzi tetőn, és belebámul az alkonyatba. Schumannba, a Cabernet-be, a jövőbe. Meglátva a világot, megalkotjuk a világot. Repülve benne vagyunk.

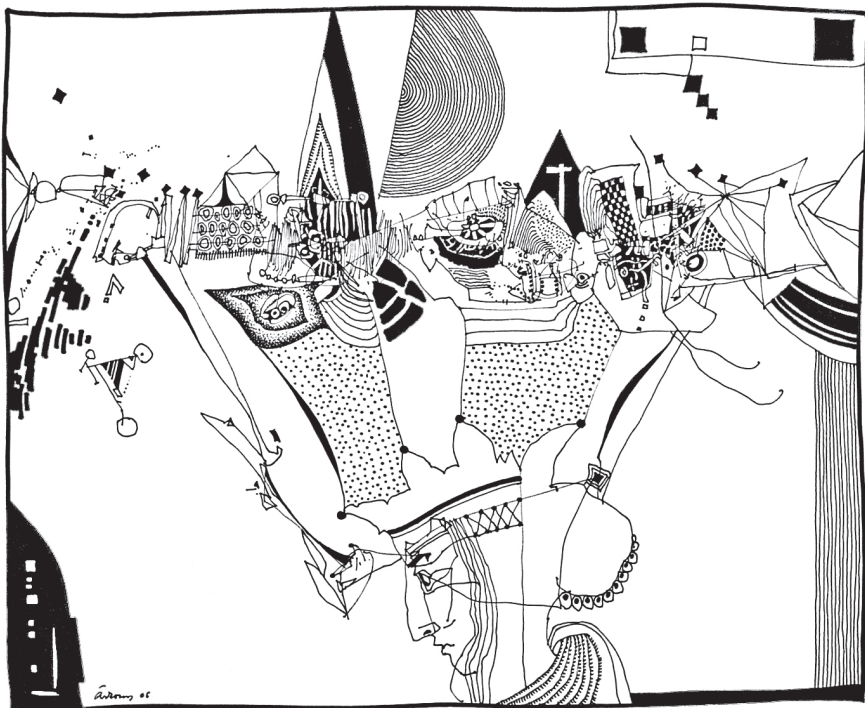
Kövék vízcseppek sűrűsödnek a diófák levelein, hullanak. El kéne ugrani végre. Zuhanni pár métert. Aztán. Mit aztán? Kizuhanni a tájból. Uralni az eget! De az már repülés? Az már tényleg repülés?

Nézem a szemben ülő lány combját. Miért érdektelen minden, amit nem akarunk egészen birtokba venni? Miért akarjuk uralmunk alá hajtani a zenét, a repülést, az eget? Tizennégy évesen szerelmes voltam egy kiscsajba, és mégsem akartam, hogy az enyém legyen. Inkább repülni akartam. Kicsit később másokat is megkívántam, így voltak a nyári szerelmeim, és volt az a bizonyos örök. A repülés.

A napban sárgán felfénylenek a bazaltorgonák. Barna felhők tülekednek a tó felé.

Az Atya magyaráz valamit, de a szavai már nem érnek el. Mint a darabos só az előtttem álló tányérokon, kopogva peregnek, hullanak körém. Körözött, padlizsánkrém, tepertő. Belenyomom a kenyeret. Enni „esztétikából”, a kép teljességéért, illat-hang-látvány komplexitásába merülve, mint valami túlérzékeny sakál. A legjobb. Ugrás az önkívületbe. Az örömbé. Valójában az ember életében minden csak „nyári szerelem”. Az az egyedül maradt kölyökgolya is próbálkozik. Felnéz a templomtoronyra,

belövi az irányt, aztán széttárja szárnyait – mint Liszt két karját egy koncertje előtt, gondolom –, és lecsap a levegőre. Aztán még egyszer. Négyszer, ötször is egymás után. Se hang, se szárnyalás. Nem sikerül. Ne kapkodj, gondolom. Talán mondom is. Próbáld! Holnap majd újra. Menni fog. A többi gólya messziről nézi. Így tanítják, gondolom. Itt vagyunk. Kis távolságokat tudunk csak elsajátítani. A végén már megy majd emlékezetből, a sok-sok párszáz méter emlékeiből az egész repülés. Elmúlt, de nem elfeledett pillanatokból. Kortyokból, hangokból. Az az örök... A végén úgyse a virtuozitás számít, csak a repülés. Liszt vélte így, nem én. Ezért gondolhatta úgy, hogy végül is tévedett.



Nagy Hajnal Csilla

Karel

*Van az a fizikai
törvényszerűség, tudod,
aztán kiderül, hogy
igazából mégisincs, legalábbis
nem úgy, vagy
nem arra, vagy
nem ránk
vonatkozik.*

*Valami hasonló már az
eszembe jutott egyszer,
de akkor igazából nem
gondoltam át, vagy
mondjuk
nem úgy,
nem annyira.*

Feldobok egy labdát,
nincs dinnyeillata, lehetne,
nem ezen fog múlni.
Valaminek persze
múlnia kellene
rajta.

Valaminek mindig múlnia kell.

*

Két ember áll egymás mellett.
Ugyanazt az arcot viselik.
Nem fúzi őket össze
semmiféle szál.

Egy híd fut alattuk,
fölöttük semmi,
harsányak a gondolataik,
mindig is azok voltak,
nekik már találkozniuk kellett volna.

Sosem fognak.

*

*És van még itt valami,
amiről beszélünk kéne egyszer,
a kezed,
benne pecsét,
megáll a levegőben.*

Mindeközben csak odaát
telik az idő,
én nem vehetek részt benne.

Még nem.

*

Tulajdonképp nem néznek
egymásra. Képtelenség volna
megmondani, tudnak-e a
létezésükről.
Mindkettőjükéről.

Ahonnán én nézem a dolgot,
az már persze végül is a
történet után terül el.
Vonakodok integetni.

Húzom az időt még egy kicsit.

*

*Azt már meséltem, mikor
valaki egy nem létező ország
útlevelét nyújtotta nekem a kabinban?*

Ezt kérdezed később,
függőlegesen,
fűszálak magasságában,
onnan ugyanis más kérdések merülnek fel.

Könnyedén veszem a levegőt,
itt sűrűbb és hígabb is egyszerre,
a válladba fújom, hogy

*nem mesélted,
meséld el most,
a történet vidáman indul,
a végéről valahogy
elterelődik a szó.*

*

A második tartóoszlopból
határozott lassúsággal
a folyó habjai közé hullik
két anyacsavar.

*

*Mi volt
egyébként
a nem létező ország
neve?*

Ráncolod a homlokod,
szótagokat próbálsz előhívni
valaminek a túloldaláról,
sóhajtasz.

Elkezdted bennem keresni őket,
hajlatokban,
nyílásokban,
mást találsz,
egyébként bennem tényleg mindig
valami mást, sohasem engem.

A következő héten jut
eszedbe, a térdedre csapsz,
kimondod.

Nem szólok semmit.

Én is ott születtem.

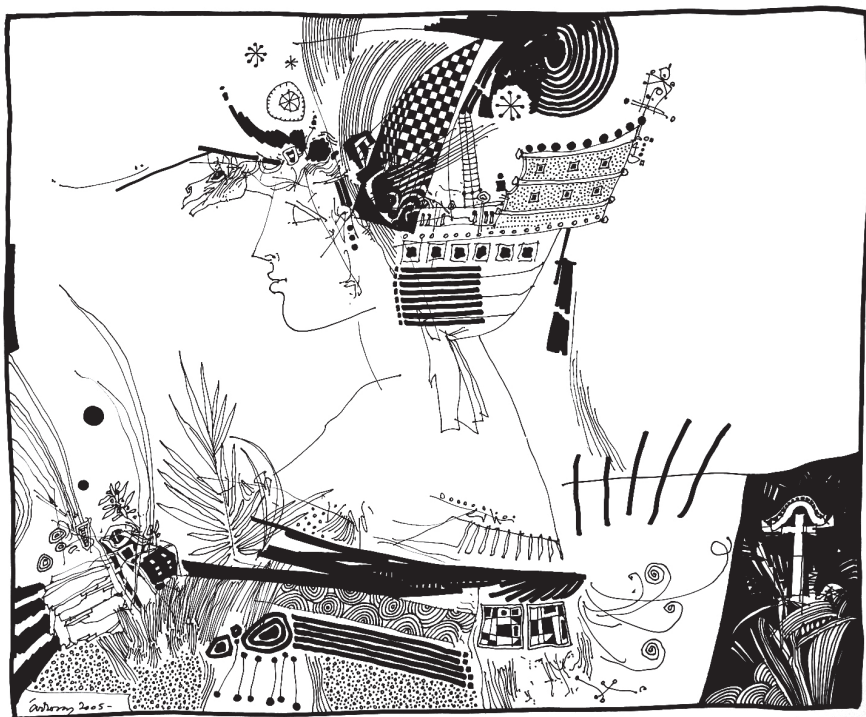
*

Itt egy ponton még
menthető volna a híd,

de a következő pillanatban
már nem is érdekes.

*

Ugyanitt
kopoltyú
eladó.



Farkas Arnold Levente

A férfi lehetőségei

Szigetmonostor, tizenkilenc szeptember huszonhat, csütörtök.

A férfi nem hozta magával a szemüvegét. Ez a szöveg érvénytelen. A bizonytalanság partján áll a nő. Integet.

A férfi időnként azt gondolja, prózát ír. Megint máskor költőnek képzei magát egy szigeten, ahol szavakból teremt angyalokat. Próza és vers között nincs semmi különbség, éppen csak a valóság.

A férfi elavult. A nő divatos. A férfi xabálytalan. A nő bájos.

Hozzátartozik a valósághoz a fejfájás, ahogy a szigethez a szavakból teremtett angyalok, a kézirat megszakad.

Pócsmegyer, tizenkilenc szeptember tizenhárom, péntek.

Vagy van kereszténység, vagy nincs. Ha van, itt az ideje, hogy elkezdjek keresztényként élni. Ha nincs, akkor is.

Holnap lesz Panka születésnapja. Tíz esztendővel ezelőtt szeptember tizenegyediké hétfőre esett. Négy évvel később, amikor Gellért született, szeptember huszonharmadika is hétfőre esett.

Lócika kedden született abban az esztendőben, amikor nagymamám meghalt, október tizennyolcadikán. Január harmincadika is keddi nap volt ezerkilencszázhetvenkilencben. Egy évvel később augusztus huszonegyediké szombatra esett.

Telefonált az üveges Tótfaluról. Hétfőn jön este hat után. Nincs pénzünk.

Várom a csodát.

Eszter nem hisz a csodában.

Olvastam nemrég egy könyvet, amiben a pap lemásolta a szeretethimnusz Pál apostol első korintusi leveléből. Elolvasta, összetépte, kidobta az ablakon. Úgy érezte, a szeretet csak illúzió. Ahol már nem tudsz szeretni, állj odébb. Az egyenlőséget szivattyúk segítségével sem valósíthatjuk meg, gondolta a pap, aztán a feltámadás reménye nélkül elbújt a föld alá.

Ahol a szeretet már csak illúzió, ott hallgatni kell.

Most, amikor ugyanúgy, mint eddig, idézem Tandorit, legfőbb ideje, hogy. A változás elhatározás. A damaszkszi út allegória, mondom a nyolcadikosoknak. Peches osztály a nyolcadik bé, írja Karinthy a *Dunakanyarban*.

Szigetmonostor, tizenkilenc szeptember tizenkettő, csütörtök.

Az asztalt piros terítő borítja. A nők biztosan azt mondanák, hogy bordó, mert a nők több színárnyalatot képesek megkülönböztetni, olvastam valahol. A festők pedig biztosan azt mondanák, hogy vörös. A festőnők jól festenek.

Felhajtom az asztalon a terítőt, ami olyan színű, amiben jól érzem magam. Mert az ember vagy jól érzi magát, vagy rosszul érzi magát, vagy pedig érzéketlen. Kinézek az ablakon, de semmit se látsz. Ezt a mondatot abban a könyvben olvastam, amiben döglött legyek hevernek az ablakpárkányon, az egyik jókora.

Pócsmegyer, tizenkilenc szeptember huszonöt, szerda.

Tulajdonképpen arról van szó, hogy nincs pénzünk. Ez az igazság. Ha volna pénzünk, lenne. A férfi, akinek neve van, gyáva.

Ma van a tizenötödik házassági évfordulónk. Milyen jó lett volna, ha el tudnám vinni színházba. Szombaton láttuk a *Liliomot*. A férfi nem éppen rossz ember, csak fáradt és gyenge.

Már meg is kaptam Esztertől az ajándékomat, a *Keresztapa*-trilógiát. Én nem vagyok ennyire kreatív, tőlem konyakos meggyet kap és szerencsesorsjegyet. Ha nyerünk, elvihetem színházba. Ha nem nyerünk, még mindig megölhetek valakit.

Mindenki hazudik. Én is. Most akkor vagy az a hazugság, hogy mindenki, vagy az, hogy én is.

A férfi nem hisz a csodában, a csoda lehetőségében azonban nem kételkedik. A férfi gyermekei piszkos lehetőségek közt örülnek a fény nevének. A férfi lehetőségei kilátástalanok.

A férfi árkot ás. Nyolcvan centi. A férfi gyermekei nem látszanak ki az árokból. Elrongyolódott angyalszárnyak kerülnek elő a föld mélyéből. A férfi valami langyos ízt forgat a szájában. A férfi tudja, hogy a nőt szeretni kell.

Undorodik a gyermek a vértől, ám ez az undor nem maradhat sokáig titokban. Az igazi mondatok eltakarják az álcázott mondatok jelentését. A férfi elavult.

Szigetmonostor, tizenkilenc szeptember tíz, kedd.

A legfőbb baj pedig az, hogy hiteltelen vagyok. Persze nagyon nehéz hinni abban, ami nem létezik. Persze ha erősen hiszünk valamiben, valóságossá válik a név. Mert valamiben lehet hinni erősen, valami másban pedig gyengén.

Meg tudom érteni Sanyit is, aki azt hitte, egy könyvtárban olvasni kell. Legszívesebben én is egy erdőben sétálnék, tudóm rejtett hólyagocskáiba raktározna az ősz, lelkemre nem kötnék görcsöt az időből. Az időnek azonban ritmusa van, a ritmussal pedig együtt jár a fáradtság és az unalom, a szeretet türelmes.

Beck Tamás

Szentgyónás

Rossznyelvek szerint katolikus papok a ponyvaregények legkitartóbb olvasói, de ez alávaló rágalom. Miért is lenne szükségük a tisztelendő uraknak efféle kiadványokra, amikor némelyik szentgyónás egyenértékű egy bünbarlangban történő látogatással? Légrádi atya Kajla Tibi bünbánó vallomásait szerette leginkább. Megadta a módját találkozásainak. Akkurátusan kiszellőztette legénylakásából a felesleges szagokat, mielőtt az ötszázhatvanhárom munkahelyet jelentő vegyiüzemben targoncavezetőként dolgozó fiatalembert a Püspökvár keleti szárnyában megbűvó lakosztályba invitálta. Leporolt bakelitlemezt helyezett egy özönvíz előtti lejátszókészülékre, s kisvártatva komolyzene áradt a szoba sarkaiiba állított hangfalakból. Tibi különleges kiváltság-

ként rágyújthatott gyónás közben, Légrádi atya mindössze egyetlen dolgot várt el kicsapongó életet folytató báránycájától: a kendőzetlen őszinteséget. A pap olykor visszakérdezett egy-egy kifejezés hallatán; hosszú esztendők után pár hónapja tért vissza az örök városból, nem értette még a hazai szlenget. Tibi általában apró csínytevéseit vallotta meg először, azok irányából haladt egy képzeletbeli koncentrikus kör mentén a halálos bűnök felé. Légrádi Károly címzetes prépost pedig csillogó szemekkel szívta magába a tudást a világról, holott a sűrű dohányfüstben az amúgy izléselesen berendezett helyiség túlsó végét se látta.

Télvíz idején igencsak drága mulatságnak bizonyult Kajla Tibi panelházi garzonlakását felfűteni. Legutóbbi gyónása óta megesett bizony, hogy az ifjú targoncás a kocsmázásra félretett pénzből fizette ki rendetlen kégliljének tekintélyes összegű rezsijét. Szerencsére a csintalan kópé megtanulta a számára is kötelező munkavédelmi oktatáson, hogyan zajlik az elsősegélynyújtás metilalkohol-mérgezés esetén. Egyszerűen: az áldozatot tömény szesszel kell berúgatni gyomormosás előtt. Nem volt nehéz összebarátkoznia Tibinek a részmunkaidős sráccal, aki a mérekszekrény kulcsát őrizte. Bűvészlükköket mutatott a duplikátorok között esetlenül tébláboló félnotásnak, cserébe pedig megdézsmálhatta a halált hozó szereket. Az összes művezető halántékán kidagadtak az erek, amikor legkedvesebb melósa odaállt elé azzal, hogy metanolt fogyasztott. Kajla Tibi ráadásul rögtön ezután amerikai musicaleket kezdett danászni, mintha fenéig üritette volna imént a halálfejjel díszített üveget. Számítása bejött. Két megtermett karbantartó lefogta, s literszámba öntötték belé az import vodkát. A fiúnak a következő emléke, hogy egy balkonkeblű doktornő panaszkodik az orvosok anyagi és erkölcsi megbecsülésének hiányára a szirénázó mentőautó belsejében. Tibi falujában praktizált ugyan valaha egy özvegy vajákos asszony, aki a székleled színéből kitalálta, mi baja van a fogaidnak, furcsamód azonban még a hírhedetten nagytermészetű férfiak se merték azt a kuruzslót gerincre vágni. Márpedig Kajla Tibi makacs merevedése azalatt se múlt el, hogy a sürgősségin annak rendje s módja szerint meghányatták.

Álom ez, avagy valóság, kérdezett közbe ezen a ponton Légrádi atya tamaskodón. Tibi ezt nem tudta megmondani, zavarában azonban a keresztelőlevelekkel teleszórt ébenfa íróasztal lapján nyomta el a füstszűrőig leégett cigarettacsikket, s engedélyt kért a paptól arra, hogy meglátogassa a félhomályos fürdőszobával egybeépült toalettet. Tudta: a kulcsra zárt fürdőhelyiségben skrupulusok nélkül fog a mosdókagylóba pisilni, miközben szemével körbevizslat, akad-e valami elemelnivaló. Egy húzásra eltünteteti a markáns illatú arcszeszt, s talán a hosszúra nyúlt római vakáció idején vásárolt testápoló krémet is megkóstolja, mert Kajla Tibi megboldogult édesanyja fiacskájának lelkére kötötte annak idején, hogy csak az a miénk, amit megeszünk. Tibi kokainnak nézi majd a mosógép tetején heverő gyíkbőr neszesszerben talált holt-tengeri fürdőszót, ami elmulasztotta Légrádi atya pikkelysömörét, bár irigyei a földönkívüliek nála tett látogatásának tulajdonítják a prépost hirtelen gyógyulását. A fiú habozik, felszívjon-e egy csíkot a csodaszerből, aztán inkább megír egy ordenaré üzenetet mobiltelefonján a balkonkeblű mentőorvosnőnek, mert a világhálón megtalálta a tündér elérhetőségét. A magára maradt pap a szomszéd helyiségben ezalatt megállapítja, hogy a globális felmelegedés idővel drasztikusan lecsökkenti a rezsiköltségeket, s az ő védenca sem kényszerül majd pénzsűkében aljas vállalatokra. Ám Kajla Tibi tíz perc után sem

kerül elő a fürdőszobából. Légrádi atya aggodalmas kiáltására panaszos hangon válaszolja, hogy hasmenése volt, és le is húzza odabent a vécét, mintha valóban kólika gyötörte volna. Miközben kezet mos, az imposztor a tükörben gondosan kerüli önnön tekintetét. Végül elfordítja a kulcsot a zárban, s a feloldozás reményében indul el, amerre az irgalmat sejtí.



Vörös István

A keserű pohár

1 Jézus bement a Gecsemáné kertbe.

Az éjszaka úgy hullámozott,
mintha tavat álmodott volna
valaki köréjük. Némi pára
vibrált az olajfák, a vadon burjánhó
szőlő és füge között. Nem volt
sötét, a tanítványok világító
lábnyomát és lehullt szavai
morzsáit követték.

2 Halálosan szomorú a lelkem,
maradjatok itt és virrasszatok
velem, kérte.

3 De az árnyékok közt burjánhó
virágokból ördögméz csorrant ki,
koromkolibrik röpködtek
a virrasztók gondolatai között.
A szájuk összeragadt, mintha
virágot csókoltak volna.

4 Uram, ha lehetséges, vedd el
tőlem ezt a keserű poharat,
fohászokodott Jézus. De a levegő
mozdulatlan maradt, hidegen
és kristályosan állt a világ
szélén feltorlódva. Minek a világot
megváltani?

5 Egyáltalán, mi az a megváltás?
Mi változik tőle? Mindazonáltal,
legyen ahogy te akarsz.

6 Vagy inkább mégse.
Azt se tudom, mit akarsz.
Ezt csak hagyod, mert talán
van más fiad is, más világokat
is felügyelsz. Van élet
a földön kívül?

7 De szeretnék a többvilágú
Isten szemébe egyszer
mélyen belenézni! Ám mindig
csak magamat látom, mindig
csak titeket, mindig
csak a félelmet, mindig
csak a semmit.

A megérthetetlen megtapasztalása

Ó, lélek érintése, ujj, mely arcomhoz ér! Nem látható tenyér fakó útja a túlvilágtól ide, a bőrömgig. Egy este hátamon fénycsóvaként végigcsapó melegség ostora, szöges szerelmi érzetek, túláradó bizalom pusztítása ártéri erdőkből, hol a lélek, ez a nemlétező ózbak csapzottan menekül. Ez a nemléttel tűzdelt vadhús este az elalvás asztalán, gőzölgő krumplival feladva, és egy szinte vérző salátafej a tányéron, ecetbe mártva, mintha lehetnének a végtelen fájdalomnak további fokozatai.

Ó, lélek érintése, ujjbegy és köröm, puha sikoly és holdsarlós hallgatás. Nem hitted, hogy ennyire közel lehet a világ szélső határa, beomló fala, fényévekben mérhető megtorpanó hömpölygése. A távolság idő, és az idő persze táv, összeér és egymást váltja mind a kettő, mintha egy volna, vagy három éppen.

Ó, lélek érintése, tenyér fennsíkján életvonalnyi mélyedés, milyen közel, ó, milyen közel a semmi és a minden, és az egyiknek fia, a másiknak apja, testvérek is talán, elalvás közbeni megvilágosodás, befelé figyelő szem, közelség ősrobbanása, egy tócsában a megforduló idő békapetéi, lassan már, lassan,

ugye, jó lesz kikelni, és megindulni a visszafelé vezető úton.

Örökkévalótlanság

Milyen hosszú egy pillanat?

Ahogy itt ülök, és a jelent falom,
mint az előbb a sóskát és a krumplit,
a pillanat a másodperc egy szelete.
Mondjuk nyolc szeletre vágom fel,
aztán kettesével tömöm a számba
a szeleteket. De ha alszom,
8-10 óráig tart a pillanat,
benne odúként az álom időn
kívüli örökkévalótlansága.

Milyen rövid egy pillanat?

A versekben a pillanat
egy versszak, egy szonett
hosszáig tart. A regény
is egyetlen pillanat az írónak,
mintha az álom üregeiben járna,
és közben-közben felébredne,
kint telne egy élet, egy másik
ember élete, aki untatja, aki
beleszól az írásba az időn
túlról, aki a terhére van.

Milyen széles egy pillanat?

Úgy hömpölyög át rajta
a történelem, a partjait elmossa,
elviszi gátjait és hídjait, a partján
álló városokat ledönti, sárral rakja
tele, eltarthat egy évig,
de tízig, húszig is.

Milyen mély egy pillanat?

Zuhansz, zuhansz bele,
üres, hideg folyómeder,

barlangi vízesés, mert
pillanat csak a jelenben van,
a múlt és a jövő pillanatai
elvesznek, összemosódnak,
egymásba csúsznak az órával,
a nappal, sőt a héttel is akár.
A pillanat maga a jelen.
De senki sincs jelen minden
pillanatában. Az üres pillanat
úgy forog körülöttem,
mint napraforgó, aki utána
fordul a felgyulladt madárijesztőnek,
amikor futni kezd a tó felé.

Tózsér Árpád

Korunk (turista)hőse találkozik a Higgs-bozonnal

Ez itt a CERN, tudós tudós hátán,
*„Itt végső lehet minden hiba.
A kapunál, örök táncát járván,
a pusztulás istene: Siva.”*

„Tán Grimm tudós ördöge időz itt? –
Három arany hajsza? Vagy bozont?”
*„Hétezer fizikus kergetőzik:
kergetik az „»isteni bozon«-t.”*

„S ha beérik, mi történik vajon?
Mister Higgs s az Úr helyet cserél?
Vagy átgázolunk száz csillagrajon,
s összeomlik az idő s a tér?”

*„A képzelt tallér s a képzelt Isten
hatékonysága egy”, vélte Kant.
A kísérő cseh, és rá se fittyent
a kérdésre: ő csak „muzikant”!*

¹ A cseh nyelvben gyakran használják a „*Ja nic, ja muzikant*” szólást. Jelentése kb.: „Én semmit sem tehetek, én itt csak zenész vagyok.”

Távol olajmezők váltanak gazdát,
itt agyutak égnek, pakura
nincs. Vijjog kerub s dzsin – bógnek a Mazdák:
„Siva végnek s kezdetnek ura”.

S a Turistának, ki nem hagy hátra
mást, csak kérdést s szettere nyomát,
programpont a CERN, hát kipipálja
– még egy szelfi! –, s lohol is tovább.

A vénség lírája

A vénségnek nincsen hű lírája,
aki vegetál, az dalt nem ír.
Aki viszont a tengést csak látja,
nos, annak mit sem jelent e hír.

Csak így kérdem hát, civil módra:
s ha tengés sem lesz, mi lesz? Semmi?
Eljön a végső, a legvégső óra,
felkötik állad – és ennyi?

Zörög a szélben a fák csontváza,
csont kéz tapint egy más világot.
A lét, léted már üres váza –
ki tesz bele vajh más virágot?

Gonoszok

Herseggve gyepesedik az emlék a fejben.
A feledett arc – „elfogyott” hold, sem ál-
litmány, sem rag/képző nem tehető hoz-
zá. Csak tér- és időkoordinátái bizonyo-
sak, úgymint az *x*-tengely: a Rima-folyó
egyenese, és a rá merőleges *y*: az éppen
visszaállított Tompa Mihály-szobor, s a
t-idősík: az 1950-es évek ún. csasztuská-
kái. Tanárnőnk, aki a csasztuskákra tanít
bennünket ifjabb korában „gyöker” pol-
gárlány [a felföldi Rimaszombatban va-
gyunk], de ez egyáltalán nem akadályoz-

za abban, hogy a jelzett időben a szocialista „polgári nevelés” abszurdumára oktasson bennünket, tizenhárom lázadó kamaszt. [Lázadásunk egyelőre vakírás, melyet a jövő korok betűznek majd ki.] Sem a szocialista, sem a polgári lét iránt nem mutatunk fogékonyságot, következőképp nevünk csak *per*tizenhárom gonosz, s mikor bátorkodom megjegyezni, hogy az apostolok közül csak Júdás, a tizenharmadik volt gonosz, a válasz egy eretnekgyanús szofizma: Tamás sem volt egészen ártatlan, hiszen kételkedett, pedig például a tőkefelhalmozás- s az érték-többlet-elmélet is hitkérdés: a proletár hiszi a maga igazát, de a tőkés is igazságosnak hiszi magát. Mit tehettem? Én is tovább hittem a magamét, s még most, hetven évvel később is hiszem, mikor a tizenhárom gonoszból csak heten élünk, s azon töprengek – s itt meg kell állnom az emlékezésben, mert néven akarom nevezni egykori tanárnőnket, s rá kell jönnöm, hogy sem a nevére, sem az arcára nem emlékszem, csak furcsa torokhangja gurguláz föl az idők mélységes mélyéből, tán az alvilági Léthé vizéből, amelynek mi immár csaknem a túlpartján, elfeledtük egykori bűneinket, arcunkat s nevünket is –, szóval hetven év után azon töprengek, hogy egykori tanárnőnk vajon milyen szentenciát találna mostani [hetes] létszámunkhoz: a körbetelefonált hét, pardon: hat [ott még nem tartok, hogy magamnak is telefonálgassak], a hat még élő megkérdezett gonosz közül egy se emlékezik egykori látnokunknak sem nevére, sem ő magára. A polgári-szocialista próféta most talán azt vijjogná fülünkbe: a hetedik pecsét hét gonosz anygala vagytok! S hogy utánunk már csak a *Jelenések könyvének* szörnyei, nem idő- s nem térszerű káosza következhet. 2020-at írunk. – Oh her prophetic soul!

Balogh Gergő

A paródia mint az erőszak és a szeretet formája

Amikor néhány évvel ezelőtt először szóltam hozzá Karinthy Frigyes paródiáinak poétikai-retorikai kérdésköréhez, e különleges művek máig töretlen erejét egy, a Karinthy-szövegek működésének alapjául szolgáló irodalmi olvasásmóddhoz kötöttem. Azt állítottam, hogy az *Így írtok ti* legsikerültebb darabjai olyan retorikai olvasatok nyomait őrzik, amelyek az általuk parodizált-karikírozott szövegcsoporthoz uralkodó, sajátos eljárásaira utalnak. Emellett azonban fontosnak tartottam azt is hangsúlyozni, hogy a paródiák nem csupán visszautalnak ezekre a nyomokra, hanem rendre túl is lépnek az előbbi utalásstruktúra kínálta kereteken. Mint ilyenek, a parodizált nyelv tropológiáját, szintaktikai rendszerét és lexikai készletét egyaránt megmozgató (materiális) fordítási teljesítményekként válnak hozzáférhetővé. A Karinthy-paródiák ezen fordítási teljesítménye abban áll, hogy azok egyszerre dekonstruálják és nagyítják fel a parodizált szövegcsoporthoz működését, valamint exponálják az irodalmi nyelv arbitrális, mechanikus és erőszakos karakterét.¹

A modern paródia² („torzkép”) innen nézve olyan imitációs műfaj, amely egyfelől nem tud nem irodalomként viselkedni, másfelől azonban – „kritikai műfaj”-ként³ – felkínálja a parodizált nyelv kritikai analizését, és ennyiben egyfajta, magát az irodalmi megnyilatkozáson kívül pozicionáló metanyelvnek tekinthető⁴ [még ha nem is képes saját performativitásának alapjait feltárni, és ezért semmiképp sem lehet abszolút értelemben vett metanyelv].⁵ Ekként egy alapszerkezetét illetően egyszerre irodalmi és nem irodalmi szférából összetevődő zónát létesít, amelyet esztétikai határfunkcióinak

- 1 Lásd: Balogh Gergő, *A paródia mint materiális fordítás. Az Így írtok ti irodalmi működésmódjának kérdéséhez* = Uő., *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, Fialat Írók Szövetsége, Budapest, 2018, 127–147. [A tanulmány először 2016-ban jelent meg, a *Tiszatáj*-ban]
- 2 A romantika előtti paródia hazai történetéhez és poétikai elveihez lásd: Tarnai Andor, *A paródia a XVI–XVIII. századi Magyarországon*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1990/4., 444–469.
- 3 „Az irodalmi torzkép meghatározói röviden ezek: Nem egy bizonyos művel foglalkozik, hanem egy bizonyos íróval, azzal, ami az íróban egyéni és döntő: a modorával, illetve modorosságával. *Torzkép*, humoros műfaj, mert nem azt nézi az íróban, ami benne szabályos és általában művészi, tehát szép, hanem ami benne különös és különlegesen egyéni, tehát torz: – de egyben *jellemrajz*, kritikai műfaj, meghatározza az író, az általában, normálisan széptől való eltéréseinek fokát és minőségét. Egy ceruzavonással odavetett, jólsikerült torzképről gyakran hamarabb ráismerünk valakire, mint az arcképéről, ahol pedig a művész felhasznál mindent, amivel rekonstruálni lehet a valóságot: vonalat, színt, fényt és árnyat – egyszerűen azért, mert az életben is arról ismerünk rá ismerőseinkre, ami az arcukon a szabályos szépnek rovására megy.” Karinthy Frigyes, *Előszó* = Uő., *Így írtok ti. Gyűjteményes kiadás*, Athenaeum, Budapest, é. n., 8–9.
- 4 Ezért „akár »negatív« ars poeticaként funkcionálhat”. Fried István, *Szövegek érintkezése a komikai térben. Jókai Mór verses travesztái*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2016/1., 35. Az ars poetica e köztes helyzetéhez lásd: Molnár Gábor Tamás, *Az önértelmező költői szöveg és az ars poetica problémája a modernségben* = Uő., *Visszacatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019, 126–154.
- 5 Vö. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv* Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006², 348. Továbbá: Dobos István,

fenntartásához a legváltozatosabb irodalmi formációk tartományává kell avatnia, ám ahonnan ezzel egyidőben kritikai funkciójának zavartalan érvényesülése érdekében ki is kell zárnia az irodalmit. Ennek a – sem az irodalmit, sem pedig a kritikait totalizálni nem engedő – köztes zónának⁶ a határait azok a kódok jelölik ki, amelyeket az éppen parodizált szerzők munkásságának irodalmi olvasatai sajtószerveként és dominánsként azonosítanak. Babits esetében ilyen például az antik utalásrendszer, a hapax legomenonok és a nyelv zeneiségének mesteri kiaknázása [„Plutó e torzót márványból szoborta” – *A Klasszikus Gyomorgörcsök ciklusából. Futurum Exactum*; „Ki bűn borongva, barna, bús bajusszal, / Beteg bolyongó, béna bink balán...” – *Antik szerelem*], Ady Endrénél pedig többek között a nemzeti diszpozíció belső feszültsége és a jellegzetes ismétléses szerkesztésmód tartozik ezek közé [„Vagyok a nyugati sirály –: / De magyarnak köpött ki a föld – *Moslék-ország*; „Hát maga megbolondult, / Hát maga megbolondult, / Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?” – *A Törpe-fejűek*].⁷ Ugyanakkor a parodisztikus szövegszerveződést, mely végső soron persze nyelvből építkezik, és ezért nyelvi törvényeknek kell hogy engedelmességen, nem ezek, hanem ezek – sőt általában az irodalom⁸ – kritikai megjelenítése, ha úgy tetszik kifordítása vagy nevetségessé tétele irányítja [ennek skálája az enyhe, affirmatív ironiától egészen a pusztító, anarchikus erők tombolásáig terjedhet].⁹ A parodisztikusság tételező-pozicionáló aktusainak működésbe jöttét tehát nem az esztétikai határfunkció és az annak alapjául szolgáló intertextualitás, hanem a szövegközöttség diszpozícióját magát is hangoló kritikai viszony létesülése nyilvánítja meg.

Ebből a perspektívából a Karinthy-féle paródiákkal kapcsolatos és a műfaj elgondolhatóságát magát is rendkívül mélyen érintő elsődleges kérdés az, hogy létezik vagy létezhet-e egyáltalán olyan dimenzió, amely ezt a torzképek műveleti elveit meghatározó – és ezen elveket a parodisztikusság eszköz–cél-jellegű kritikai funkciójába becsatornázó –, nem irodalmi tartományt valamilyen módon mégiscsak az irodalom szövetében alapozza meg, vagy sem. Elgondolható-e Karinthy-nál olyan aktus vagy viszony, amely megelőzi és pre-/performálja a paródia nem irodalmi dimenzióját? *A paródia a kritika trójai falova az irodalom védvonalain belül, vagy esetleg valami egészen más?*¹⁰ Ahhoz, hogy erre a kérdésre legalább vázlatos választ kaphassunk, elsőként az *Így írtok ti* cím nélküli előszavát (anekdotáját), majd pedig Karinthy-nak a *Még mindig így írtok ti* megjelenése alkalmából, a *Nyugat* lapjain közölt „vallomását” szükséges szemügyre venni.

Az irodalmi karikatúra mint olvasásmód, *Irodalomtörténet*, 2019/1., 62.

6 A paródia „jelöli az alkotás és az újraalkotás, az invenció és a kritika metszéspontját”. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago, 2000, 101.

7 Az *Így írtok ti* első kiadásából származó idézetek forrása: Karinthy Frigyes, *Így írtok ti. Irodalmi karikatúrák*, Athenaeum, Budapest, 1912. Lásd ehhez: Bónus Tibor, *Paródia, technika és az irodalom médiuma = Uő., A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszácz Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 849–850.

8 Vö. Uő., 846.

9 Vö. Hutcheon, *i. m.*, 76–77.

10 A kérdés tétjét jelezheti, hogy akad olyan, bizonyos formális megfelelésekből radikális következtetéseket levonó nézet, mely szerint a paródia egyenesen a filozófiai „dekonstrukció egy formája”, és amely szerint mint ilyen, a paródia és a Derrida-féle dekonstrukció tulajdonképp ugyanazt teszi. Robert Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?*, *New Literary History*, 1997/4 [28], 681.

Az *Így írtok ti* paródiáit megelőző rövidke írás egy félresikerülni látszó kiképzési gyakorlat jelenetét tárja elénk:

Célozni tanulnak a katonák egy káplár vezetése mellett. Nem valami fényesen megy a dolog. A káplár dühösen szidja regrutáit, aztán kikapja a puskát egyiknek a kezéből, mikor éppen megint elhibázta.

– Szamarak, – kiabál a káplár, – tudtok ti löni! Adjátok ide azt a puskát! Ide nézzetek!

Céloz és hetykén lő. De nem talál. Egy percre zavarba jön. Aztán mérgesen ráfordul az egyik katonára:

– Így lóssz te!

Megint céloz. Nem talál. Egy másikhoz fordul:

– Így lóssz te!

És így tovább. Végre kilencedszer talál. Mellére út:

– És így lövök én!

*

A kilencedik lövés még késik. A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt.

1.] A történet egyfelől – általános szinten – értelmezhető egy, a szándék- és értelemtulajdonítás utólagosságát leleplező allegóriaként,¹¹ ugyanakkor ennél jóval messzebb mutat. A kiképzőtiszt maga is ugyanazt a hibát véti, mint a rábízott katonák, azonban neki, ellentétben ez utóbbiakkal, intézményes autoritása miatt hatalmában áll elfedni hibáját, méghozzá pedagógiai célú illusztrációnak minősítve azt. A hiba elismerése pontosan azért lenne elképzelhetetlen, mert ha a kiképző bevallaná, hogy képtelen végrehajtani a feladatot, melyet ő maga mért beosztottjaira, az szükségszerűen járna együtt személyes hitelének csorbulásával vagy elvesztésével. Egy ilyen esetben ugyanakkor maga az intézmény is sérülne, mely a kiképzőtisztet autoritással és hatalommal ruházta fel, és amelynek viszonyában ő nem több, mint pusztán megtestesülés, reprezentáció. A káplár esetleges lebukása tehát nemcsak a kiképzés folyamatának legitimitását sodorná veszélybe, annak értelmességét kérdésessé téve, hanem a hadsereg társadalmi funkcióját is erodálni lehetne képes. Miért akarnánk, tehetnék fel a kérdést a kiskatonák, ettől az embertől tanulni, mi több: egy olyan szervezetbe belépni, amelynek reprezentánsa szó szerint azt sem tudja, mit csinál? A kiképzőtiszt, elejét véve e kérdések – potenciálisan beláthatatlan következményekkel járó, egy ponton túl már magát a modern államapparátust kikezdő – feltevésének, hazudik.

A kiképzés alatt álló katonák perspektívájából ez a hazugság észrevétlen marad, hiszen a káplár szavainak igazságáért az intézménybe és gyakorlataiba vetett társadalmi bizalom áll jól. Ekként két eltérő nézőpont jön létre: a tiszt esetében a célt tévesztése, míg a kiskatonák esetében a célt érésé, amennyiben ez utóbbi esetben a cél – a tiszt hazugságának megfelelően – éppen abban áll, hogy a kiképző ne találja el a célt, mintegy példázva a katonák sikerületlen próbálkozásait („Így lóssz te!”).

11 Vö. Dobos, *i. m.*, 61.

Az intencionalitás struktúrájának (lövés→célba találás) megtörése okozta felfordulást itt tehát egy beszédaktus, a hazugság állítja helyre, egy megelőző aktus, vagyis a célba lövés sikerületlenségét írva felül vagy maszkolva el. A tettek és a nyelvi megnyilatkozások közötti kötés innen nézve meglehetősen lazának mutatkozik, sőt akár azt is lehetne mondani, hogy ha valaki a megfelelő autoritás birtokában, a megfelelő beszédaktust végrehajtva utólagosan képes lehet felülírni a tetteket vezérlő motívációkat, a szavak szintjén az intencionalitásnak, hiába a kiskatonák hite, valójában semmiféle hatóereje nincs. Az értelem világa eszerint kiszolgáltatott annak, hogy a szavak és a tettek között nem tételezhető olyasfajta természetes kötelék, amely ezek egybeesését vagy érintkezését garantálni tudná, tehát kiszolgáltatott a belső aktusok ellenőrizhetetlen szférájának [‘Hazudok, amikor azt mondom, „Igy lössz te!”].¹²

Még a kilencedik – jövőbeli! – lövésről is elmondható, hogy hiába tűnhet úgy, hogy helyreállítja a tett és a szó közötti problémátlan átmenetet, és ezáltal az igazság, vagy jobban mondva: az őszinteség szerkezetét [„És így lövök én!”], valójában mivel a korábbi hazugságokon alapszik, maga is akként létesül. A káplár beszédaktusainak egyik elsődleges funkciója ugyanis épp a tiszt–kiskatona-megkülönböztetés végrehajtása, vagyis a tiszt és a kiképzendő katonák identitásának elkülönítése, melynek alapjaként a célba lövés képességének aszimmetrikus elosztása áll. Mivel a káplár nyolc alkalommal maga sem képes a differencia számára kedvező oldalára helyezkedni, a lövéseire adott válaszokkal énje többszörözését hajtja végre: az, amit szeretne, nem esik egybe azzal, ami történik, és ezért az, aki lenni szeretne, vagy akinek lennie kellene, nem esik egybe azzal, aki. Végső, fiktív önreprezentációja ezért olyan aktus, amely egy töredezett, alapvetően heterogén struktúrájú ént kíván homogén egységbe fordítani. A nyolc elrontott lövés mindazonáltal kétségessé teszi azt, hogy a káplár bír-e egyáltalán azzal a képességgel, amellyel az előbbi műveletet megalapozni lehetne (elképzelhető, hogy a kilencedik lövés csupán a vakszerencsén múlik), vagy ha bír is vele, lehet, hogy valami rajta – akaratán – kívül álló okból nem képes célba találni, vagyis az, hogy nem tudja eltalálni a célt, akaratának és tetteinek szétkapcsolásáról tanúskodik. Az akarat és az eredmény között, mint ez a történetből világosan kitűnik, az eszközök világa működik (testtagok, érzékszervek, puska: „Adjátok ide azt a puskát!”; „A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt.”). Ez a szféra az, amelyik pontosan úgy teszi kiszolgáltatottá az aktusok végrehajtását saját operativitásának – egyfajta törésként ékelődve az akarat és a tett közé –, amiként a tett értelmezése a belső aktusok viszonyában vált azzá.

Az irodalmi szövegek perspektívájából azt, ami egyáltalán olvashatóvá válhat, a történet tanúsága szerint tehát egy többszintű, törésekkel terhelt struktúra állítja elő [intenció – eszközök – tett – értelem]. Az értelem szintje ezért nemcsak hogy nem vezethető vissza az akarat dimenziójára, hanem olyan erőszakos műveleteknek marad kitett, amelyek egyfelől képesek az intenció és a tett, másfelől pedig a tett és az értelem közötti viszonyokat eltörölni és újrainni. A történet két perspektívája, vagyis a katonáké és a tiszté, innen nézve egyúttal az olvasóé és a szövegé is: az olvasó, aki a jelentés szintjén mozog, nem tudhat a nyelv azon erőszakos aktusairól, amelyek a jelentést

12 A belső aktusok kérdéséhez lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Austin és a Hippolütosz*, Irodalomtörténet, 2017/1., 95–122. Különösen: 95–107.

előállítják, a szöveg maga pedig, még ha tud is ezekről [ám okaik tekintetében szintén tanácstalan], nem képes azokat szabályozni. A szöveg saját értelemlehetőségének, intézményes hitelének fenntartása érdekében kell hogy hazudjon – kompenzálva saját aktusainak sorozatos sikertelenségét –; jelentést hazudik, melyet az olvasó mint igazságtörténést érzékel. Az olvasó és a szöveg viszonyát itt tehát tulajdonképp az határozza meg, hogy az előbbi nem állít elő jelentést – legfeljebb hitelesíti azt –, csupán elszenvedi a szövegműködés ellenőrizhetetlenségét kompenzálni hivatott önkényes és erőszakos értelemlehető aktusokat.

2.) A káplár története másfelől azonban a kiképzőtiszt és az *Így írtok ti* jegyző szerző azonosíthatóságának lehetőségét is megteremti, vagyis az intencionalitás, az eszközök, a tettek és az értelem viszonyainak allegorézise során a paródiairás gyakorlatának Karinthy-féle önértelmezéséről is sokat elárul. A kiképzőtiszt által, saját félresikerült lövései után ismételtgetett „Így lőssz te!” felkiáltás értelmezésekor ugyanis aligha lehet kényelmesen elhessegetni azt a gondolatot, hogy az, túlnyúlva a narratíva nyújtotta kereteken, a kötet címére is utal, és ezzel az egyes paródiákat a történetben megjelenő elhibázott lövésekkel hozza összefüggésbe, sőt azokat e lövések irodalmi formáiként teszi hozzáférhetővé [‘Így írsz te!']. A paródia ebből a perspektívából az az írásmű, melynek elkészülte után a szerző, érzékelve a cél és a találat egybe nem esését, tehát a célul kitűzött eredmény el nem érését, újra és újra az ‘Így írsz te!’ – implicit vagy explicit [ez most nem igazán számít] – beszédaktusát hajtja végre, mely aktusok gyülekezési helyévé, inskripció terévé a könyv címe válik. Az *Így írtok ti* kötetkompozíciójáról eszerint akár azt is lehetne mondani, hogy „mellélövés” foglalat. Olyan nyelvi műveletek, amelyek nem a remélt módon sikerültek, és ezért hatásaik is az előfeltételezettől, a kívánttól eltérő módon nyilvánítják meg, bizonyos értelemben pedig – a megcélzott tökéletesség, a célt érés perspektívájából – teljesen hatástalanok maradnak.¹³

A könyv szerzője, művének ellenjegyzésével azokat a megtévesztő aktusokat ismétli, amelyeket a káplár hajt végre. Ahogy a tisztnek hazugsághoz kell folyamodnia saját identitásának – legalább látszólagos – stabilizálásához, vagyis meg kell különböztetnie magát a sikerületlen célba lövés próbálkozásoktól és azok implikációtól, úgy kell a paródiák szerzőjének is bizonyos távolságot felvennie mellélövéseitől, méghozzá egy önazonos, saját műveleteit ellenőrizni látszó pozíció megteremtésének érdekében. Ez a szerzői pozíció azonban, mint erről a tiszttől szempontról mélyen önironikusnak

13 A célt tévesztő nyelvi aktusok ezen koncepciója összefüggésbe hozható Austin beszédaktus-elméletének a nyelvi balfogásokra vonatkozó vizsgálódásaival. Mint ismert, Austin a sikerületlen performatív megnyilatkozások egy osztályát maga is a „mellélövés” [misfires] névvel illette [„Ha a megnyilatkozás mellélövés, akkor a használni kívánt eljárás alkalmatlanná válik vagy elromlik, és [...] aktusunk semmis vagy hatástalan lesz.”]. John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 41. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962, 16. A beszédaktusok ezen osztálya azért minősül sikerületlennek, mert nem képes eleget tenni (legalább egy) az alábbi, a performatívumok problémátlan működésének tekintetében alapvető követelménynek: „[A1] Létezni kell egy hagyományosan elfogadott, konvencionális hatású eljárásnak, melynek során bizonyos személyeknek adott körülmények között meghatározott szavakat kell kimondaniuk, továbbá: [A2] az adott esetben az érintett személyeknek és körülményeknek meg kell felelniük az adott helyzetekben megkívánt eljárás kívánalmainak. / [B1] Ezt az eljárást minden résztvevőnek helyesen és / [B2] maradéktalanul végre kell hajtania” Austin, *Tetten ért szavak*, 42.

mutatkozó története tudósít, csakis az olvasók megtévesztésének árán hozható létre. A paródiákkal mint paródiákkal való találkozás az olvasót tehát a parodisztikus művekként való közreadás [a mű alcíme: *Irodalmi karikatúrák*] aktusának szolgáltatja ki, az olvasó értelemalkotási lehetőségeit kiteve egy, a közölt műveket irodalmi karikatúrákká, paródiákká nyilvánító performatív eseménynek, vagyis a művek műfaji mibenlétét felfüggesztő és újradefiniáló eredendő hazugságnak. Azonban még ha a paródia mint műfaji kód felőli olvasás előírása ennek értelmében nem más is, mint a szövegek sikerületlen, elhibázott jellegét elmaszkoló aktusok effektusa, a kötetbe rendezett írások csakis akkor válhatnak paródiákként olvashatóvá, ha imitálják azokat a jegyeket, amelyek ilyenként teszik felismerhetővé őket. A Karinthy-féle paródia az *Így írtok ti* előszava felől nézve tehát olyan mű, amely színleli önnön paródia-voltát, és ezért – akárcsak a káplár lövései az azokat létre hívó akaratról – leválik az intencionalitás struktúráiról. Mint ilyen, amennyiben kritika, nem értelmezhető instrumentális kritikaként, vagyis olyan reflexív mozzanatok megnyilvánulásaként, amelyek egy, a szöveg műveleteit előrevető, meghatározó és ellenőrző [transzcendentális] tudat fennhatósága alatt állnak. A Karinthy-paródia sajátos műfaji üressége ekként a nyelv irányíthatatlan önmaga ellen való fordulásának, ha úgy tetszik, az eszközök lázadásának ad helyet [intenció – nyelv – tett – értelem]. A parodizálható diskurzusformációk elvi korlátlanúsága – Karinthy az évek folyamán egyaránt karikíroz irodalmi műveket, korpuszokat, műfajokat és kritikai beszédmódokat [ahogy más humoros műveiben a köznapi nyelvet is] – eszerint a nyelvvel rendelkezés, a kodifikált nyelvhasználati módok létének pusztá tényén alapszik.

A mellélövés-ként felfogott paródia ellenpontja a kilencedik, immár célt érő lövés, a tökéletes irodalom – vagyis az intenció és a médium egyfajta egylényegűségének¹⁴ – megnyilvánulása lenne, azonban, mint erről a történet záradéka tudósít, ez a lövés csupán jövőbeli, tehát hangsúlyozottan fiktív mivoltában férhető hozzá [„A kilencedik lövés még késik. A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt.”]. Az ezzel a fiktív írással szemben álló szövegek, amelyek a kötetben olvashatók, mint látható volt, olyan művekként értelmezhetők, amelyek a nyelvek mechanikus működésbe jötte, a hagyomány önkényes előlépése eredményeképp létesültek. Paródiaként való közreadásuk a bennük rejlő fenyegetést, a nyelv – az eszközök – uralhatatlan előlépését igyekeznek semlegesíteni, méghozzá a szerzői kontroll látszólagos visszaállításával. A parodisztikusként felismerhető kódok tehát a különböző irodalmi és nem irodalmi megnyilatkozások feltörésére vezethetők vissza, melynek során például Ady, Babits, Móricz vagy Ibsen megszólalásmódja pusztán érvényt szerez magának Karinthy saját fiktív hangja – a kilencedik lövés – ellenében, a hagyomány azon autoritatív karakteréről tanúságot téve, amely nemcsak a szavába vághat bármely megszólalásnak, hanem már mindig is szervezi azok lehetséges formáit. Mint ilyen, szükségszerűen megelőzi az alkotás folyamatát, az alkotó szubjektumot. A karikatúrának, vagy tágabban: paródiának történő minősítés pontosan azért lehet alkalmas a nyelvi-irodalmi feltételezettség irányíthatatlan, és bizonyos szempontból romboló – mert az eredetiség és újítás modern programját kikezdő – erejének elmaszkolására, mert eredendően szövegközi műfajként a más

14 Vö. Bónus, *i. m.*, 855.

szövegekkel fenntartott inkluzív jellegű,¹⁵ és így az irodalom történetiségét megnyilvánító¹⁶ kapcsolat a lényegéhez tartozik.

Talán épp ez az oka annak, hogy a káplár a kilencedik, még be nem következett lövés előtt képes „egy árnyalattal [...] tisztábban” látni a célt: ez a cél ugyanis ekkor már nem azonos azzal, amit a tiszt eredetileg megcélzott, mivel láthatóvá vagy legalábbis láthatóbbá válása – mely mozzanat korábbi láthatatlanságát is implikálja: korábbi megcélzása tehát maga is fiktív, egy elképzelt célt szem előtt tartó aktus – immár elválaszthatatlan az elhibázott lövések tapasztalatától, és így a mellélövések konstitúcióját nagyban meghatározó önkényes nyelvi operativitástól. A kilencedik lövés ezért egy olyan jövőbeli mű megírásának, egy olyan irodalmi megszólalásmód életre hívásának a trópusa, amely, lemondva a szubjektivitás formális struktúráiban megalapozott eredetiség és újítás programjáról, számolni kész önnön közvetítettségének tapasztalatával. A káplár története által kínált értelmezői keretrendszer szerint csakis egy ilyen mű lehet képes arra, hogy kilépjen az erőszak körforgásából, melyet a mellélövések mint paródiák szabadítanak el.

A fentiek fényében meglehetősen különösnek tekinthető, hogy az *Így írtok* tíhez képest több mint húsz évvel később megjelent *Vallomás. A «Még mindig így írtok ti» alkalmából* című Karinthy-szöveg zárlataként az alábbiakat olvashatjuk: „De abban biztos vagyok, hogy legjobb karrikaturáimat azokról a szerzőkről írtam, akiket a legjobban szerettem.”¹⁷ Jobban belegondolva persze a szeretet nagyon is magától értetődő módon tud parodisztikus megnyilatkozások alapjává válni [aki parodizálta már kedves barátját, esetleg egyéb szeretteit, ezt jól tudhatja].¹⁸ Mivel a szövegközpon-tú irodalomértelmezésre az 1920-as évektől egyre érzékenyebb Karinthy-nál¹⁹ a szerző iránt érzett érzelmek alatt a művek iránti érzelmeket kell érteni – a szerzőből számára leginkább az fontos, ami műveiből feltárható, mivel a szerző gyakorlatilag műveivel egyenlő: „Az író becsülete... / Ott keresd, a művében.”²⁰ –, ez a szeretet olyan viszonyként válik értelmezhetővé, mely Karinthy és bizonyos irodalmi művek között áll fenn, és amely a paródiák konstitúciójának is szerves részét képezi, megalapozva azok működőképességét, ám ilyenként el is különülve azok kritikai, poétikai, retorikai, politikai és etikai dimenzióitól. Az effajta szeretet – mint erre a *Korintusiának írt I. levél* is emlékeztethet (1Kor 13, 4–8) – dekonstruálhatatlan, tiszta viszony,²¹ amely megelőzi a „performancia dialektikáját”,²² itt tehát a paródia poétikáját meghatározó

15 Vö. Tamás Bényei, *Ironic Parody or Parodistic Irony?. Irony, Parody, Postmodernism and the Novel*, Hungarian Journal of English and American Studies, 1995/1 (1), 95–96.

16 Hutcheon, *i. m.*, 109–110.

17 Karinthy Frigyes, *Vallomás. A «Még mindig így írtok ti» alkalmából*, Nyugat 1933/21., 421.

18 Ezt a lehetőséget egyébként a paródia etimológiája sem zárja ki, mivel az ógörög paródia [*parodia*] szóban a *para* prefixum egyszerre jelenti azt, hogy a dal (*odos*) 'ellenében' és a dal 'mellett'. Hutcheon, *i. m.*, 32. Lásd még ehhez: Simon Dentith, *Parody*, Routledge, London – New York, 2000, 10–11.

19 Lásd ehhez: Karinthy Frigyes, *Madách = Uő., „Ki kérdezett...?”. Címszavak a Nagy Enciklopédiához*, Singer és Wolfner Irodalmi Intézet, Budapest, 1926, 59–82.

20 Karinthy Frigyes, *Az író becsülete = Uő., Címszavak a Nagy Enciklopédiához. Cikkek I.*, vál. és a szöveget gondozta Ungvári Tamás, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 314.

21 Lásd ehhez: Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace & Company, San Diego – New York – London, 1979, 301.

22 Werner Hamacher, *Afformatív, sztrájk = Uő., Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, vál. és ford. Szabó Csaba, Ráció, Budapest, 2019, 90.

tételező-pozicionáló aktusok tartományát. Olyan viszony, amely a paródiák szerzőjét azáltal vonja a parodisztikusság körébe, hogy létét a parodizáltakéhoz köti, egyszerre affirmálva egy parodisztikus és egy jól, magas színvonalon parodizálható – már mindig is értelmezettként hozzáférhetővé váló – hang lehetséges pozícióját, ezeket első ízben a létezés tartományába engedve. A szeretet viszonyában létre szert tevő paródia, melyről Karinthy beszél, ekként a filológia egy formája lesz: a szöveggel fenntartott nem racionális kapcsolat, a megismerést és tudást megelőző affektív viszony, a *philia* megnyilvánulása²³ [az, hogy a legsikerültebb paródiák a „legjobban” szeretett korpuszokhoz tartoznak, azt implikálja, hogy – még ha kisebb intenzitásfokkal is, de – minden mű a szeretet viszonyában nyer értelmet].²⁴ A paródia mint ilyen mindenekelőtt az irodalom, a hagyomány ápolásának egy módja, a nyelvről szóló és a nyelvvel együtt szóló nyelv,²⁵ melynek beszéde ugyanakkor a gyakorlat szintjén egyszerre jelenti a személyes hang, az autentikus irodalmi megszólalás eltörlésének fenyegetését, valamint lehetőségfeltételét:

Emlékszem, egyszer magam is megdöbbentem, elolvastván egyik karrikaturámat – hogy a csudába, hiszen ezt *nem én írtam!* ezt ő írta, az illető író, az én kezemmel! nagyon is közel engedtem magamhoz, szállást adtam neki tulajdon lelkemben, neki és másoknak, sokaknak – a vége az lesz, hogy kitérjék szállásából azt az író, aki náluk régebben lakott benne, együtt született ezzel a lélekkel, ott szunnyadt, mielőtt bármelyiket ismertem volna...²⁶

A paródiairás gyakorlata során a szerző eszerint szinte azonosul a parodizált másikkal, aki viszont – ellentétben azzal a némileg következtelen magyarázattal, amelyet Karinthy végül kínál²⁷ – nem egyszerűen csak helyet kap annak lelkében (a szeretet alapviszonya által létre segített létezőként), hanem lerohanja azt, átveszi felette az irányítást, ezáltal mintegy kivéve a szerző kezéből a tollat („hiszen ezt nem én írtam! ezt ő írta, az illető író, az én kezemmel!”). A lélek a parodisztikus hang eredetének tekintetében tehát egy, a saját és a másik különbségtételét kikezdő zónaként válik értelmezhetővé, mely annak következtében, hogy mind az írónak, mind pedig a lélekbe engedett hangoknak az otthonául szolgál, hasonlóan az *Így írtok ti* előszavához, eltörlti az írásaktus és a szubjektivitás között eredendőként tételezett – ezt a meghökkenés modalitása jelöli („hogy a csudába”) – klasszikus összetartozást. A paródia hangja egyfajta lélekbeszéd, ám a lélek maga ebben az esetben csupán a különböző regiszterek és irodalmi formációk véletlenszerű konfigurációit lehet

23 Vö. Werner Hamacher, *Ninety-Five Thesis on Philology*, ford. Catharine Diehl = Uő., *Minima Philologica*, Fordham UP, New York, 2015, II. [9.§] Továbbá: Uő., *For – Philology*, ford. Jason Groves = Uő., *Minima Philologica*, 110; 120–122.

24 Ezt erősíti meg az *Így írtok ti* második, bővített kiadásának előszava is: „Most már tudom, hogy alapjában véve szerettem azokat az írókat, akiknek torzképét itt találja az olvasó.” Karinthy, *Előszó*, 9.

25 Vö. Hamacher, *For – Philology*, 126–127; 139–140.

26 Karinthy, *Vallomás...*, 420.

27 „Ha már író lettem – ezek a torzképek talán ebből a kíváncsiságból születtek – milyen érzés lehet Szomorynak, Kosztolányinak, Babitsnak, Shawznak, Zolának, Pirandellónak lenni – s tudnék-e lenni, ha akarnék?” Karinthy, *Vallomás...*, 421.

képes közvetíteni, felfüggesztve a köztük való különbségtételnek azt a szintjét, mely a saját hangot megtisztíthatná a többlettől, és így azt mint egy identikus, önmagánál lévő tudat megszólalását juttathatná szóhoz. A szerzői tudat, mely a lélek által közvetített, és a test által lejegyzett formációkat érzékeli – tehát ezek utólagosságaként tesz szert létre [író/más hangok – lélek – test – írás – szerzői tudat] –, ezért nem ismer sajátjaként művére, a paródiára, mely innen nézve a saját hangon belüli idegenség irodalmi műfajának, és ezen túl egy, az írás önfelemesztő mozgását színre vivő nyelvnek tekinthető.

Ahogy sokasodnak az effajta események, az író, aki eredetileg a lelket lakja („aki náluk régebben lakott benne”), egyre inkább kiszorul e zónából, míg végül egészen el nem veszíti kapcsolatát otthonával – melyhez organikusán tartoznék („együtt született ezzel a lélekkel”) –, és így be nem szünteti a szerzői tudat legalapvetőbb műveletét, vagyis az idegennek a sajáttól való megkülönböztetését („nem én”), a sajátnak az idegenben való teljes feloldódását okozva ezzel. Ez a folyamat azonban nem korlátozható kizárólagosan az író alakjának eltűnésére és a szubjektivitás felbomlására, hiszen a lélekben helyet foglaló író – az alkotói kompetencia figurája – paradox módon épp a szubjektivitás önfelszámoló mozgásának köszönhetően ébred fel („ott szunnyadt, *mielőtt* bármelyiket ismertem volna” [Kiemelés – B. G.]). Karinthy szövegének tanúsága szerint a szerző a más megszólalásmódokkal való megismerkedés előtt nem író,²⁸ nem ismerhet íróként magára [a más hangoktól különböző hangként sajátjára], mivel az ezekkel kialakuló viszonyt – a szeretetet – megelőzően nem beszélhetünk az alkotói kompetencia aktivitásáról, sőt ezt az aktivitást nagyon is könnyen lehet, hogy épp az eltérő beszédmódokkal való találkozás hozza működésbe. A sajátként azonosított hang tehát már mindig is az idegenen, továbbá a sajátot attól elválasztó differencián alapszik. A paródia fenyegetése ennyiben az én afirmációja is, vagyis az innovatív irodalmi megszólalás lehetőségfeltétele. Az ilyen típusú megszólalás, tanúságot téve az írói szubjektivitás létéről, a „vallomás” perspektívájából – mely maga is az innovativitás és a parodisztikusság közötti térbe íródik („Minden megnyilatkozásnak, a legszubjektívebbnek is, megvan a maga szigorú műfaja, amit a tárgy követel, de ez a «vallomás» álműfaj s ha eddig nem írtam karrikatúrát róla, a jövőben nem szeretném ezt a torzképet a tükörből rajzolni meg.”)²⁹ –, tehát csakis úgy artikulálódhat, ha magát a parodisztikusság, vagyis az ismétlés strukturális elvétől, az idegen hangok gépszerű működésétől megkülönböztetve pozicionálja, ami egyúttal ennek az idegenségnek és mechanikusságnak az önkéntelen, ám szükségszerű inkorporációját is jelenti.

28 Ugyanez olvasható az *Allegória az íróról című szövegben*: „Az író bácsi fiatal korában eszik mindenféle levelet, de nem eperlevelet, hanem olyan levelet, amit mások írtak, írt levelet, meg könyvlevelet, – ez... hm, tudod, Pistike, hogy is mondjam csak?... ez aztán az író fejében átalakul tintává, tudod, szép kék tintává, az a sok levél. Na és egy napon, mikor aztán az írónak a feje tele van tintával, – hát akkor, Pistike, akkor az író abbahagyja az evést és kiengedi magából a tinta-szálat, hogy begubózza magát és majd lepke lesz belőle. Hogy hol engedi ki magából? Hát – az írónak a fejéből vezet egy cső, bele a kezébe, a karján keresztül, a kezének a végén van egy kis hegyes, amit tollnak neveznek és ezen keresztül kijön a tinta-szál. Az a furcsa, Pistike, hogy akármilyen levelet eszik az író, mindig tinta-szál lesz belőle, – például az a fajta, amelyiket költő-nek neveznek, az egész nap szerelmeslevelet eszik és abból csupa tinta lesz a fejében, ami a tinta-szálhoz kell.” Karinthy Frigyes, *Allegória az íróról = Uő., Így írtok ti. Gyűjteményes kiadás*, 371–372.

29 Karinthy, *Vallomás...*, 419.

A saját irodalmi hang ebben az összefüggésrendszerben nem megmutatkozás vagy reprezentáció, sokkal inkább egy történeti-kulturális folyamat eredménye, mely az irodalmi tér többszólomásának és történeti tagoltságának viszonyában strukturálódik. A paródia e folyamat kezdete és vége, az irodalmi beszéd hajtóereje és eltörlője.

A két szöveg nyilvánvalóan egymásnak ellentmondó következtetésekre vezethet a paródia mibenlétével és működésével kapcsolatban, azonban kulcsfontosságú pontokon hasonlóságok is felfedezhetők közöttük. Karinthy 1912-es és 1933-as írása egyaránt központi kérdéssé teszi a parodisztikusság és a sajtászerűség, az ismétlésalapú szövegszerveződés és az innovativitás viszonyát. A paródia mind a két esetben a nem saját, az idegen olyan formájaként válik elgondolhatóvá, mely amellet, hogy maga sem irányítható – hiszen működése épp a hagyomány uralhatatlan feltörésére vagy a másinak az én felett való, az előbbihez hasonló szerkezetű eluralkodására vezethető vissza –, destabilizálja, bizonytalanná teszi az autentikus, vagyis az én önkinyilatkoztatásaként felfogott irodalmi megszólalás lehetőségét. Az irodalmi paródia Karinthy-féle megközelítései rendre szétkapcsolják az intencionalitás és a műromantikus, kétirányú egymásra vonatkozását, a parodisztikusság kritikai funkcióját – a torzképet mint kritikai műfajt – az alkotás folyamatának csődjeként [egyfajta mellélövésenként] és az évenztés egy speciális eseteként felmutatva. Ez azt is jelenti, hogy az önmagukat paródiaként, erőszakos aktusok láncolatán keresztül hozzáférhetővé tévő, saját konstitúciójukat egyidejűleg elmaszkoló és szimuláló szövegek, valamint a szeretet tiszta viszonyán alapuló, az én lehetőségfeltételeként azonosítható, ám azt fel is emésztő írások egyike sem a kritikából születik meg. A kritika, mely a paródiák szerves részét, mi több, vezérlőelvét képezi, effektus, amelyet a hagyomány közbeszólása által „elrontott”, vagy épp az ugyanezen okból nagyon is „sikerült” nyelvi konfigurációk önmaga ellen való fordulása/fordítása idéz elő.

Akár az erőszak, akár a szeretet formájaként válik értelmezhetővé, a paródia eszerint folytonosan túlnyúlik a kritika nem irodalmi tartományán, hogy az irodalom szövetében alapozza meg létét és működőképességét. Az irodalmi hagyomány feltörése [mint nyelvi esemény] és az ehhez a hagyományhoz fűződő még eredendőbb, általános kapcsolat [mint tiszta viszony] Karinthy-nál tehát megelőzi az összes lehetséges kritikai műveletet. A paródia ekként a kritikait az irodalmiban megalapozva végső soron minden esetben a nyelv előzetességstruktúrájával és annak megkerülhetetlenségével szembesít: azzal, hogy nem képzelhető el olyan, az irodalom intézményére és az intézményesült nyelvhasználati módokra irányuló kritika, mely nyelvi megelőzőttségétől, továbbá az ezektől való érintettségétől függetlenül lehetne. Fontos szem előtt tartani ugyanakkor, hogy a paródiák poétikai-retorikai működésének modellje és a torzképeket keretező írások alapján elgondolható nyelvmodellek nem egyeznek meg egymással, így, mint látható volt, többek között a paródiák által implicált kritikai pozíció és a parodisztikus nyelvben ható erőszak tekintetében – azt illetően, hogy a kritikát és a hozzá társuló erőszakot instrumentálisnak vagy épp uralhatatlannak tételezik – fundamentális eltéréseket mutatnak. Mégis, a parodisztikus alapviszonyt szervező szeretet perspektívájából nemcsak egymást kioltó, hanem egymást kiegészítő formációknak is tekinthetők. A Karinthy-paródia innen nézve egy, az erőszak és a kritika minden formáját megelőző, ám ezekre ugyanakkor rá is utalt filológiai gyakorlat megnyilvánulása, mely egyszerre nyit utat a nyelv öntanúsítása és árulása előtt.

Bényei Tamás

A paródia veszélyes voltáról

I.

Simon Dentith meghatározása szerint paródiának nevezhető minden olyan kulturális praxis, amely „valamilyen más kulturális termelés vagy gyakorlat többé-kevésbé polemikus, ráutalásszerű imitációja”.¹ A kritikai irányultság dacára az irodalmi paródia nagyjából ártalmatlan, mulattató, többnyire kissé belterjes, a vajtűfülűek számára élvezhető szövegtípusnak és praxisnak tűnik. A legelismertebb angol irodalmi parodista, a Karinthy-kortárs Max Beerbohm kitűnő Henry James-paródiáját² például kétségkívül szórakoztatónak találhatják azok is, akik nem ismerik James prózáját, igazán értékelni [s ekként megérteni] azonban csak azok fogják, akik felismerik az egyszerre hömpölygő és tétován megtorpanó mondat szerkezeteket, a végeérhetetlenül korigált észleletek rekurzív logikáját, valamint a szinte észrevehetetlen apróságokra fókuszáló jamesi optikát, amelyet már a paródia címe is szellemesen jellemez. A „The Mote in the Middle Distance” „Szálka középtávolságban” gyanánt fordítható, de a *mote* az angol nyelvben gyakorlatilag csak az evangéliumi példázat „más szemében a szálkát” jelentésében használatos, s ekként Beerbohm leleménye tökéletesen érzékelteti a jamesi regényepoétika kiindulópontját – van valami a szubjektum belső optikájában, ami egyrészt nemcsak a látás, hanem a finom morális megkülönböztetések folyamatát is különlegesen bonyolulttá teszi –, miközben a középtávolság beiktatása arra is utal, hogy James szövegeiben ez az optikai és erkölcsi finomhangoltság már-már a látás természetes képességének rovására megy, legalábbis Beerbohm szerint. Ezek az általánosabb tanulságok talán James ismerete nélkül is levonhatók a szövegből, de a paródia teljesnek érzett megértése aligha lehetséges e nélkül.

Hogy a paródia mennyire fontos része az irodalmi folyamatoknak, arról megoszlanak a vélemények. Jól ismertek a paródia jelentésének kitágítására törekvő kísérletek: az orosz formalizmus több képviselője az irodalom folyamatának afféle immunológiai védekező mechanizmusát látta benne, amely felmutatja és kiutasítja az elöregedett, gépiessé vált nyelvhasználatokat, míg később többször is afféle korhangulat-fogalom vált belőle: egyes értelmezők a posztmodern, mások a dekonstrukció kulcsaként látják. Robert Phiddian szerint például „a paródia a dekonstrukció egyik formája”,³ vagy talán hasonmása, hiszen a paródia – akár a dekonstrukció – nem állít semmit, csak lebont,⁴ „parazita műfaj”,⁵ amely nem szétrombolja a célba vett szöveget, hanem élősködik azon.⁶ Dickens-monográfiájában John Kucich fordított hierarchiát

1 Simon Dentith, *Parody*, Routledge, London, 9.

2 Max Beerbohm, *The Mote in the Middle Distance, A Christmas Garland*, Heinemann, London, 1912, 1–11.

3 Robert Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?*, *New Literary History* 1997/ őszi, 673–696, 681.

4 *Uo.*, 676.

5 *Uo.*, 689.

6 *Uo.*, 682.

állít fel: a dekonstrukció „a paródia földhözragadtabb (more pedestrian) változata”.⁷ A paródiát ugyancsak a szokottnál kiterjedtebb jelenségnek tekintő Bahtyin is használja az élősködés metaforáját: a paródiában – írja – „a második hang, miután otthonosan befészkelődött a másik beszédjébe, heves összeütközésbe kerül eredendő gazdaállatával, amelyet az eredetivel szögesen ellentétes célok szolgálatába kényszerít”.⁸ Mások ugyanakkor épp a modernitást vagy a posztmodernitást látják olyan korként, amelyben a paródia tét nélkülivé vagy egyenesen lehetetlenné vált (Bahtyin is jelentéktelennek és funkciótlanak nevezte a modern – Dosztojevskij utáni – paródiát). Fredric Jameson jól ismert, kultúrpszichizmustól fűtött posztmodern-értelmezése szerint a késő kapitalista kultúra tét nélküli, üres szemióziséban a paródia elvesztette szerepét, amelyet a kritikus irányultság nélküli stílusimitáció, a pastiche vett át.⁹ Doris Lessing *Az arany jegyzetfüzet* (*The Golden Notebook*, 1962) című regényének főszereplője, a már nevében is intertextuális Anna Wulf jegyzi meg, miután képtelen komolyan venni nemcsak a lektorálásra hozzá küldött szocialista irodalmat, de egyik eszmetársának a Sztálinnal való találkozásáról írott lelkes beszámolóját: a „tapasztalat sűrűségével szembesülő nyelv felhígulásának” köszönhetően „történt valami a világban, ami lehetetlenné tette a paródiát”.¹⁰

Függetlenül attól, hogy a paródia működését mennyire tekintjük kiterjedtnek, az irodalmi paródia – mint Max Beerbohm példája mutatja – alapvetően ártalmatlan, hiszen a kritikus, esetleg dekonstruktív mozzanatok a bennfentesek számára érzékelt és érzékelhető védett zónában folyó játékon belül marad. Ehhez képest meglepőnek tűnhet, hogy a paródiát olykor kifejezetten kártékony és fenyegető jelenségként tüntetik fel. Az itt következőkben néhány, az angol irodalomból vett példa segítségével a paródia vélt vagy valós veszélyességéről lesz szó.

Azt, hogy a paródiában fenyegető veszélyforrást is lehet látni, a szónak az angol nyelvben való legelső dokumentált előfordulása példázza, talán meglepő élességgel. Ben Jonson *Every Man in His Humour* (‘Mindenki a maga kedélyállapota szerint’) című, eredetileg 1598-as, de azután kétszer is átdolgozott vígjátékának zárójelenetéről van szó, pontosabban a második, 1616-ban átdolgozott változat zárójelenetéről.¹¹ A bírósági tárgyalás formáját öltő utolsó felvonásban Justice Clement (vagyis „Kegyess bíró”) határoz a szereplők méltó jutalmáról vagy büntetéséről. A Kegyess elé citált bűnösök egyike a költő Matthew (aki a játszó személyek felsorolásakor a *towne-gull* [„városi tökfilkó”) elnevezést kapja). A bíró poétai rögtönzőversenyre hívja ki a vádlottat, mire Matthew vádlója elmondja, hogy ez a költő nem képes ilyesmire, hiszen folyton másokat plagizál: fő ihletője a „zseb-múzsza” (*pocket-muse*).¹² Átkutatják a zsebeit, amelyekből a bíró ámulatára temérdek papír kerül elő.

7 John Kucich, *Excess and Restraint in Dickens*, University of Georgia Press, Athens, 1981, 7.

8 *The Bakhtin Reader*, szerk. Pam Morris, Arnold, London, 1994, 106.

9 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, 17.

10 Doris Lessing, *The Golden Notebook*, Grafton, London, 1973, 501.

11 Robert L. Mack. *The Genius of Parody. Imitation and Originality in Seventeenth- and Eighteenth-Century English Literature*. Palgrave Macmillan, London, 2007, 243 2j. Az általam használt kiadás, amelyben szerepel a szó, ugyanakkor az 1601-es verzió alapul. Az 1598-as változat színrevitelében William Shakespeare is felépett.

12 Ben Jonson, *Every Man in His Humour*, szerk. Percy Simpson, Clarendon Press, Oxford, 1978, 110. A darab több változata online is elérhető.

KEGYES: Micsoda? Ez mind vers? Szavamra, ez egy teljes papírországot, papírbirodalmat cipel a nadrágjában! Lássuk, miről versel!

'Arcodnak roppant óceán-árjába

Fut e szegény, könnytáplálta folyó.'

Hogyan? De hisz ez lopott!

E. KNO'WELL (ID. MINDENTUD): *Paródia! Paródia!* S ráadásul megáldva valami csudálatos tehetséggel, hogy minden még annál is lehetetlenebbnek tűnjön, mint amilyen volt.

KEGYES: És a többi is mind efféle? Hozzanak fáklyát; rakják egybe az egészset, és gyújtsuk meg! Tisztítsuk meg a levegőt! [*meggyújtja a papírokat*] Volt itt elég ahhoz is, hogy az egész várost megfertőzze, ha nem pusztítjuk el időben.¹³

Matthew életműve – mivel a szerző híján van minden eredetiségnek – kizárólag mások utánzásából áll. Beszédes mozzanat, hogy ebben a jelenetben Matthew-nak a szó szoros értelmében elmegy a hangja: hiába van szó az ő műveiről, egyszer sem szólal meg, mindig helyette beszélnek, még a költeményét is a bíró olvassa fel. Mintha Matthew ott sem lenne. Valójában eddig sem volt jelen teljesen, hiszen korábban felolvasott versei is – mint idősb Mindentud fogalmaz – „lopott maradványok” [*stolen remnants*¹⁴] csupán, ahogy, mint ő maga mondja, a kedélyállapotát is kedve – kedélye? – szerint váltogatja: olykor költőhöz illőn melankolikus, máskor nem az [ami egy kedélykomédiában [*comedy of humours*] bizonyosan főbenjáró vétek]. Az irodalmi paródia ártalmatlanságáról mondottak fényében mégis túlzottan tűnik a reakció hevessége; ahogy elhangzik a „paródia” szó, a minden jel szerint a szerző felfogását képviselő bíró a szövegek elégetésére ad parancsot. Ez azonban nem olyan könyvégetés, amely a megsemmisített könyvtárak tartalmára irányul: a jelenet „epidemiológiai metaforikája”¹⁵ nem a tűzre vetett szövegekben megjelenő gondolatokat, hanem magát a „parodisztikus” nyelvhasználatot tekinti veszélyesnek. A paródiával fertőzött nyelvdarabok ekként olyanok, mint azok a fertőzött egyedek, amelyeket a populáció egészségének érdekében kell megsemmisíteni. A darab első [kvartó] változatában az akkor még ifjabb Lorenzóként megnevezett ifj. Mindentud elszörnyedve mondja, hogy ha Matthew firkálmányai költészetnek nevezhetők, akkor „nevezzük a blaszfémiát vallásnak; az Ördögöket Angyaloknak; a bűnt ájtatosságnak”. Hozzáteszi: ha mindez lehetséges, „hadd változzanak át mindenek lehetetlen módon! [*Let all things be preposterously transchanged!*]¹⁶”

Láthatóan több forog itt kockán, mint egy tehetségtelen plagizátor ártalmatlanítása, hiszen Lorenzo látomásában a paródia által terjesztett járvány minden stabilnak vélt dolog és fogalom „átalakításához” [*transchange*], apokalipszishez vezet. Ha

¹³ Uo., 110.

¹⁴ Uo., 73.

¹⁵ Mack, *i. m.*, 60. Mack könyve részletesen elemzi a jelenet konkrét irodalmi utalásait is; szerinte a büntetés mértékében fontos szerepet játszik az is, hogy a Matthew által plagizált szerzők (Christopher Marlowe, Samuel Daniel) nem tartoztak Jonson kedvencei közé [51.].

¹⁶ Ben Jonson, *Every Man in His Humour* [kvartó kiadás], V.iii.305–7. <https://biblioteca.org.ar/libros/167070.pdf>

egyetlen plagizátor az egész rendszert veszélyezteti, az valami mélyebb válságra utal. A Jonson-jelenetet is elemző, a kora újkori paródiáról szóló monográfiájában Robert Mack is említi, hogy parodisztikusnak nevezhető irodalmi hagyomány már jóval Jonson előtt is létezett Angliában – nem is beszélve az ókori hagyományról –, korábban azonban nem illették ezzel a névvel.¹⁷ A paródiának nevezett gyakorlat újdonsága – és azonnali démonizálásának kényszere – abban állt, hogy a kritika és a gúny immár nem (csak) írásmódokra és műfajokra, hanem konkrét szerzők nyelvhasználatára is irányult. A változás kontextusa részben mediális – a nyomtatás gyors és potenciálisan anonim imitációt tett lehetővé –, részben az irodalmi mező átalakulásával függ össze: ekkor vált az irodalom végérvényesen a professzionális szakemberek területévé. A szigorú ítéletnek és Lorenzo víziójának szélesebb kontextusa a nyelv és a szubjektum viszonya. A paródia máglyára vetésének szélsőséges gesztusa azt jelzi, hogy megnehezedett az „egészséges” [autentikus, a szubjektumban gyökerező és annak gondolatait hűen tükröző] és a „beteg” nyelv elkülönítése, és elbizonytalanodott az autentikus nyelv eszménye, amelyben Ben Jonson mélyen hitt. „A nyelvben mutatkozik meg a legjobban az ember – írta egy nevelő célú aforizmagyűjteményben –: beszélj, hogy láthassalak! A nyelv legbelsőbb és legrejtettebb részünkből vétetett, saját Szülőjének, vagyis az elmének a képére. Nincs oly tükör, mely igazabb formáját avagy hasonlatosságát mutatná az embernek, mint a beszédje”.¹⁸

II.

A paródia felettébb veszélyes voltának politikai vetületeiről a talán legemblematicusabb viktoriánus regénynek, George Eliot *Middlemarch*ának [1871–1872] I. fejezete tanúskodik, pontosabban ennek egy jelenete, amely parodisztikus beszédaktust visz színre. A jelenet a kontextus részletes bemutatása révén jelzi, hogy a parodisztikus megszólalás összetett beszédaktus, amely nem szűkíthető le két hang villódzására és ellentétére, de sokféle hang és megszólalási pozíció összjátékából bontakozik ki. A sokhangú jelenet a hang megszólalásának nem az irodalmi feltételezettségeit helyezi előtérbe, hanem az antropológiai és politikai kontextusokat: a „ki honnan beszél?” és „ki honnan beszélhet?” kérdéseit.

Amikor Middlemarch egyik tisztos polgára [pontosabban földbirtokosa], Mr. Brooke liberális [Whig] jelöltként harcba száll a kisváros képviselői helyéért, kampányának fénypontja a Fehér Szarvas vendéglő erkélyéről tartott kortesbeszéd. A derék Mr. Brooke, aki a közjót akarja szolgálni, nem tartozik a gyakorlott szónokok közé, és az ifjú Will Ladislaw próbál neki segíteni: „Több különböző beszédet és e beszédekhez használható emlékeztető feljegyzést írt már, de lassan kezdett ráébredni, hogy ha Mr. Brooke elméjét azzal a feladattal terhelik, hogy emlékezzen egy gondolatmenetre, ő terhét elejtve eredne a gondolatmenet nyomába, és nem lenne könnyű visszatéríteni. [...] Nem! Mr. Brooke-ot csak egyféleképpen lehet rávenni, hogy a megfelelő pillanatban a megfelelő érvek jussanak eszébe: addig kell sulykolni belé ezeket, amíg minden mást kiszorítanak az agyából”.¹⁹

17 Uo., 72.

18 Ben Jonson, *Timber, or Discoveries* [1640], Ginn & Co., Boston, 1892, 64.

19 George Eliot, *Middlemarch*: Norton, New York, 2000, 312. A regényből vett részleteket Bartos Tibor fordítása alapján, de azt sok helyen módosítva közlöm. A magyar változat [Európa, 1976] digitálisan is elérhető: <https://mek.oszk.hu/06300/06369/>.

Mr. Brooke politikussá válva tehát eleve nem a saját szavait mondja, hanem tanácsadójának szövegeit szajkózza. Ráadásul a lámpalázás képviselőjelölt megszokott mértékletességét sutba dobva megiszik két pohár sherryt, s ezért már az üdvözlő szavak után elveszíti a fonalat. Vagyis eleve úgy fog hozzá szónoklatának érdemi részéhez, hogy nincs saját hangja. Tovább rontja a helyzetet, hogy az erkélyre lépő szónokot a piactéren várakozó tömeg egyelőre mérsékelt kakofóniája fogadja, amelybe az élető bekiabálások mellett „ordítózás, nyögés, számárordítás” is keveredik.²⁰ Mr. Brooke a fenti tényezők hatására összefüggéstelenül beszél, más szavait is rosszul használja [tévesen idézi például Dr. Johnsont].

Ez azonban nem minden. Amikor Mr. Brooke kilép az erkélyre, a Fehér Szarvassal szemben álló fogadó erkélyén megjelenik egy ember nagyságú rongybaba, amely „megismétli” Mr. Brooke szavait: „valahonnan, minden jel szerint a puszta levegőből, akár a kakukk hangja, megszólalt Mr. Brooke szavainak papagájszerű, Punch-tónusú hangja. A legártatlanabb visszhangban is van valami gonoszkodóan pajkos, ha egy komolyságához mindenáron ragaszkodó beszélő szavait követi, márpedig ez a visszhang a legkevésbé sem volt ártatlan; s amikor nem a természetes visszhang pontosságával ismételte a beszédet, gonoszul válogatta ki a szavakat”.²¹

Fontos részlet, hogy a báb hangja egyszerre papagájszerű és „Punch-tónusú”. Amit mond, az nem a sajátja, a hang fizikai-akusztikus jegyei viszont megkülönböztetik a szöveget az eredetitől [írásban a kettő közötti különbség nem lenne látható, a „Punch”-szólam valóban csak visszhangként, mechanikus ismétlésként volna értelmezhető]. Mr. Punch Paprika Jancsi és Kasperle rokona, a commedia dell'arte Pulcinellájának leszármazottjaként a „nép hangjának” megszólaltatója, az Angliában évszázadok óta rendkívül népszerű bábjáték erőszakos és öntörvényű főszereplője, akinek egyik sajátossága jellegzetes – talán a mi Vitéz Lászlónkéhoz hasonlítható – rikácsoló hanghordozása. A „nép hangja” ebben a jelenetben a hatalom hangjának paródiája – pontosabban nem is feltétlenül paródiája, inkább afféle akusztikus travesztíája vagy burleszkje: alantas pozícióból ismétli meg a – leendő – hatalom szavait. Így kezdve ki az eredeti szöveg integritását. A paródiának erre a „parazitikus” vonására utalhat a legismertebb fészekparazitára, a kakukkra való utalás is.

A nép hangja persze most sem igazán a népé, a rendező hasbeszélő ugyanis egy Bowyer nevű helybéli, aki nem meggyőződésből gúnyolja a liberális jelöltet, hanem mert a konzervatív képviselő megfizette. Ebben az értelemben Bowyer (és a bábjá) a saját hang nélküli, mindig a belésulykolt és az elvárt frázisokat ismételtető politikus-szónok torz hasonmása [nem csoda, hogy a derék Mr. Brooke kilép ebből a szerepkörből]. A báb tehát, miközben a nép hangját imitálja, a politikus akusztikus torzképe is.

A hasbeszélő – a paródia – ugyanakkor nem teljesíti tökéletesen megbízóinak utasítását, hiszen nemcsak Mr. Brooke kissé összefüggéstelen beszédét utánozza, hanem más hangokat, köztük a Brooke-kal szemben ellenséges bekiabálásokat is. Eloldódik eredeti [politikai] küldetésétől, és valóban visszhangként kezd el működni, amely bármit reprodukál és a hang- és pozícióváltás révén nevetségessé tesz.

20 Uo., 313.

21 Uo., 314.

A beszéd káoszba fullad, elkezdődik az elkerülhetetlen tojásdobálás, amely ugyan főként a Mr. Brooke „képmására”,²² vagyis heccelő bábra irányul, de „az eredetire”²³ is jut belőlük. A térre új bajkeverők érkeznek, akik füttyögve, ordibálva, bőgve és dudálva fokozzák a kakofóniát: „Nincs az a szárnyaló hang, amely képes lett volna a felzúdulás fölé emelkedni”,²⁴ és Mr. Brooke nemcsak a beszédet fejezi be idő előtt, de a jelöltségről is lemond.

A jelenetsor a paródiát úgy ágyazza be szélesebb kontextusba, hogy mindvégig a „hang” metaforájával dolgozik, amely azonban maga is változtatja a jelentését: egyszerre jelenik meg az önazonosság – talán elérhetetlen – biztosítékaként és radikálisan „nem sajátként”, mint valami elillanó, senkihez sem tartozó entitás (a bábu hangjának forrására nem derül fény: „a pusztá levegőből” hangzik fel). Nem egyszerűen arról van szó, hogy a paródia – a célszöveg másféle hangon és más pozícióból való megisméltése – megkettőzi és ezáltal elbizonytalanítja a hangot: mindkét hang forrásának és pozíciójának azonosíthatatlansága miatt a saját hanggal nem rendelkező hasbeszélő és a bábu motívumpárja arra utal, hogy a paródia nem egyszerűen átsajátítja valaki más hangját, de soha nem is a parodista sajátja, nem lehet annak tökéletes ellenőrzése alatt, hanem valami azonosíthatatlan és fellelhetetlen helyről induló működés. A hasbeszélő bábót látva Mr. Brooke egyik támogatója, Mr. Bulstrode „feddő hangon kérdezte, hogy vajon mit csinál ilyenkor az új rendőrség: egy hangot azonban aligha lehet őrizetbe venni [a *voice could not well be collared*]”.²⁵ A hang sajátosságát illető általános bizonytalanságban a hasbeszélő és a rongybaba (a paródia allegorikus alakja) sem oka, hanem inkább csak tünete az általános hangvesztésnek, bizonytalanságnak.

III.

A paródia ellentmondásos szerepe a *Middlemarch* fent röviden elemzett jelenetében nem független attól a ténytől, amely a magyar–angol fordítási műveletek során olykor gondot okozhat: a „parodista” szó fordítása nem magától értetődő. Az angolban két különböző szó jelöli az irodalmi (pontosabban az írott) paródia művelőjét és az olyan utánczót, akinek közege a szóbeliség. Az első angolul is „parodist”, a második azonban „impressionist” – vagyis a hétköznapi angol nyelv megkülönbözteti egymástól az irodalmi paródiát és a beszédre, testi gesztusokra, az imitáció gyermeki és ősi késztetéseire építő humoros utánczást. Az *impressionist* szó testszerűbb képzeteket kelt, hiszen még érezhető benne a szó etimológiája: „benyomás”, fizikai benyomódás, mint a Platón emlékezet-elméletében emlegetett viaszlapon. A – nevezünk így – színpadi parodista produkciójának nem is feltétlenül része a nyelvi utánczás, bár csak ritkán hiányzik. Az „impressions show” jellegű paródiában ugyanakkor a nyelv nem elvont jelölőrendszerként tűnik fel, hanem mint a világban való létezésből, a megtestesültségtől elválaszthatatlan praxis, amelyet nehéz – vagy nem is kell – megkülönböztetni a gesztusoktól és a testnyelv más elemeitől, főként ha olyan paródiáról van szó, amely a látványra is épít [a maszkírozástól a testtartás és a gesztusok átvételéig].

22 Ua.

23 Uo., 315.

24 Ua.

25 Uo., 314.

A hangzó paródia hatásában fontos szerepe van a nyelv fizikai tényezőinek, a tónus, a hanghordozás és hasonlók utánzásának. Amikor a hangzó paródián nevetünk, elsősorban nem a tartalmat találjuk mulatságosnak. A fenti jelenetben sem a hasbeszélő szavai mulatságosak – hiszen csak megismétlik az elhangzottakat –, hanem az a tény, hogy a „komoly” kortesbeszéd más pozícióból, más testből, más akusztikával szólal meg. A hang leválik forrásáról, a beszélő szubjektumról, és máshonnan szólal meg, mint a *Szent Cecília* című Kleist-novellában, amelyben varázslatosan szép női énekesző csendül fel bűnözők torkából. Slavoj Žižek „szörnyen visszataszító, obszécen utánzásnak”²⁶ nevezi, melynek során „a fenséges szöveget a »rossz«, hibás beszélő sajátítja el vagy bitorolja”.²⁷

Ha a paródiáról való gondolkodásban nem az írott és irodalmi paródiából, hanem a megtestesültséget kihasználó elsődleges komikus utánzásból indulunk ki, talán a paródia veszélyes vagy kártékony voltát is más perspektívából látjuk. A paródia ebben a kontextusban olyan nyelvhasználat, amely különös élességgel világít rá a nyelv testi beágyazottságára, illetve a nyelvnek olyan vonásaira is ráirányítja figyelmünket, amelyek a nyelvközpontú strukturalista és posztstrukturalista elmélet nagy részében háttérbe szorultak.

Az utánzásban van valami – bergsoni módon – kényszeres, mechanikus, ami nemcsak az utánzás tárgyának mechanikusságát, klisészerűségét, manírosságát mutatja fel, de az utánczó is mintegy áldozatává válik ennek a gépies, ellenőrizhetetlen folyamatnak. Hari Kunzru *The Impressionist* [2002] című regényének címét a fordító Balogh Dániel jó érzékkel *Kaméleonként* magyarította [Budapest, Konkrét Könyvek, 2007]. A főszereplőnek esze ágában sincs másokat parodizálni, viszont rendre olyan élethelyzetekbe kerül, ahol az élete függ tőle, hogy másvalaki szerepét játssza: passzív áldozat. A Markos–Nádas duó egyik szkeccse viszi színre a hivatásos parodista elemi kiszolgáltatottságát: a riporter a parodistát műhelytitkairól kérdezné, ám a Markos György által játszott utánczóművész egyre nehezebben tud érdemi válaszokat adni, s végül már képtelen a saját hangján megszólalni: a parodizált hangokat váltogatva mond egyre értelmetlenebbnek tűnő dolgokat, ugyanez történik Woody Allen *Zelig* (1983) című áldokumentumfilmjének címszereplőjével, aki mindig ahhoz hasonul hangban és külsőben is, akivel épp beszél. John Kucich értelmezésében így működik Dickens regényeinek elbeszélő szólama is. Dickens paródiája gyakran szatirikus irányultságú, van konkrét tárgya, és ilyenkor bevonódik a korlátozott, racionális nyelvi ökonómia rendjébe, gyakran mégis kiszabadul ebből az ökonómiából, és letér a hasznosság útjáról, átengedve magát annak az emberi tartalmakról és szándékokról – és a kommunikáció igényéről – leváló gépiességnek, amelyet a szatíra elítél.²⁸

A legtöbbet és a legöncélúbban beszélő szereplők világa általában hihetetlenül szűk – ezt a szűkösséget variálják végtelenül és gépiesen, hiánytalanul kitöltve a rendelkezésre álló teret, akárcsak – mint látni fogjuk – az *Ahogy tetszik* Orlandójának szerelmi lírája, amellyel a költő az egész ardennes-i erdőt be akarja borítani. Dickens szövegeinek sajátossága, hogy az elbeszélő hang összefolyik a szereplők hangjá-

26 Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London, 1997, 60.

27 Uo., 69–70.

28 Kucich, 208–209, 212–213.

val,²⁹ áthasonul azzá, akit parodizál, s ekként a fékevesztett paródia mindent elborít. Dickens elbeszélő szólama, John Kucich kifejezésével „paródia-gép”³⁰, önműködő; zabolátlan, korlátlan energiákat zúdít válogatás nélkül minden tárgyra. Bahtyin ezt polifóniának, sokhangúságnak is nevezte a *Kis Dorrit* kapcsán, de Kucich jellemzése ennél sötétebb, ijesztőbb nyelvi folyamatokat ír le: Dickens regényeinek nyelvi világa azért nem rendeződik hierarchiába, mert eluralkodik az önmagába feledkező, önmagát végtelenül kidolgozó, pazarló, tartalom nélküli, potenciálisan végtelen és „fertőző” nyelvhasználat. Nincs „normális” nyelv, amelyhez képest minden más elrendeződhetne: a hang irracionális, jelentést nem termelő pazarlása anélkül teljesedik ki, hogy a jelentésnek akár a nyomát is maga után hagyná.³¹

Ha ezeknek a példáknak a fényében olvassuk az Eliot-regény fenti jelenetét, előtűnik a paródia háttorzongató mivolta, és másfajta elméleti kontextusok vonódnak be. Maurice Merleau-Ponty írja, hogy a gyerekek – mielőtt koherens szubjektumokká válnának – nem másokat, hanem csak mások bizonyos mozdulatait és gesztusait utánozzák, s a másik embert csak később, ezeknek az összegyűjtött gesztusoknak a gyökerénél leljük fel.³² Freud is egyre fontosabb szerepet tulajdonított az utánzásnak nemcsak a szubjektivitás kialakulásában, de a szubjektivitás leggyakoribb „meghibásodásában”, a hisztériában is. A hisztériát hibás mimézisként határozta meg, és a műalkotás – vagyis a jó mimézis – karikatúrájának nevezte. A hisztéria – mint a paródia – tartalom nélküli betegség, amely bármilyen tünetet képes utánozni; a betegség maga az utánzás, amely az utánzó szubjektivitásának szétilálódásával jár. A viktoriánus Angliában nemcsak a regényolvasástól féltették a befolyásolható fiatal lányokat, de a színházba járástól is: attól tartottak, hogy a színpadon ágáló színészek eltúlzott érzelmei [pontosabban a színlelt érzelmek gesztusai] ragályosnak bizonyulnak.³³

IV.

A Ben Jonson komédiájával szinte azonos időben született *Ahogy tetszik* (*As You Like It*, 1600)³⁴ harmadik felvonásában olyan világba csöppenünk, ahol egyre inkább elhaltalmasodik a paródia: az ardennes-i erdőben szinte paródia-járvány tör ki, amelynek fő tünete az, hogy a szereplők másvalaki hangján beszélnek vagy egyszerre több hangon szólalnak meg – legszembeötlőbb módon maga Rosalind. A közönség egy fiatal színésziút látott a színpadon, aki Rosalind szerepét játszotta. Rosalind ugyanakkor

29 Uo., 234.

30 Uo., 209.

31 Uo., 245.

32 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, 116–117.

33 Athena Vrettos, *Somatic Fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford University Press, Stanford, 1995, 81–99.

34 William Shakespeare, *Ahogy tetszik*, ford. Szabó Lőrinc, *Shakespeare összes drámái II (Vigjátékok)*, Európa, Budapest, 1988, 689–791. Az angol eredetit az alábbi kiadásból idézem: *As You Like It*, szerk. Alan Brissenden, Oxford University Press, Oxford, 2008. Az itt idézett részletekben Szabó Lőrinc fordítása a legpontosabb (egy helyen Rákosi Jenőé), ezt vettem alapul. A drámára való hivatkozásban azt a gyakorlatot követem, hogy a jelenet számára és a sorszáma utalok. Nádasdy Ádám fordítása itt olvasható: <http://adattar.vmmi.org/dramak/375/375.pdf>. Závada Péternek a Nádasdy-fordítást alapul vevő adaptációja itt: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/07/Ahogy_tetszik_Katona_2016_augusztus.pdf. Rákosi Jenő fordítása a MEK-en: <https://mek.oszk.hu/04500/04559/html/magyar.htm>.

férfinak öltözve jut el az erdőbe [felvett neve Ganymede], ahol az egyik kulcsjelenetben „Ganymede” eljátssza Rosalind szerepét, hogy szerelmét, Orlandót megtanítsa az udvarlás művészetére. Rosalind tehát egy másik identitás közbeiktatásával játssza el önmagát, és bizonyos értelemben csak így tud a saját hangján beszélni.

A paródia-kór úgy indul (ez az első fázis), hogy a Rosalindba szerelmes Orlando kiaggatja verseit az erdő fáira. A költői stíl a jelek szerint teljesen megfertőzte, hiszen csak emelkedetten, párrimekben képes beszélni. A második fázis Orlando egyik költeménye, amelyet Rosalind/Ganymede talált meg, és ő olvassa azt fel egyszemélyes közönségének, Próbakőnek.

ROSALIND (mint Ganymede):
Kelet-nyugat száz rubintja,
Nincs oly kincs, mint Rosalinda.
Szelek szárnya viszi ringva,
Híredet, ó Rosalinda.
Kép nem oly szép soha, mint a
Mennyek üdve, Rosalinda.
Napjaimba, álmaiba,
Te ragyogsz csak, Rosalinda.

From the East to western Ind / No jewel is like Rosalind. / Her worth being mounted
on the wind / Through all the world bears Rosalind. / All the pictures fairest lined
/ Are but black to Rosalind. / Let no face be kept in mind / But the fair of Rosalind.
[3.2.84–91]³⁵

Orlando verse kétségkívül nagyon rossz; a magyar fordítások még javítanak is rajta valamelyest, hiszen az eredeti első felében a versritmus és a szótagszám nem stimmel, míg a másodikban a rím sántít.³⁶ Nem mellékes, hogy – ez persze a színpadon nem is lehetne másként – a vers előadója-felolvasója nem a szerző, hanem a vers címzettje, aki saját kilétét ugyan nem fedheti fel, de a vershez való viszonya korántsem egyértelmű.³⁷ Előadása ekként többféle irányultsággal bírhat, esztétikai ítéletét átszínezi érintettsége, és az, hogy jól tudja: a vers minősége és eredetisége Orlando szerelmének nem hőfokára, hanem érettségére, igazságára utal.

Az éretlen Orlando öntudatlanul ír paródiát: szenvedélye még nem valódi, felnőtt, megélt szerelem, ezért a kifejezésére igénybe vett nyelv is kölcsönzött. Mivel azonban a megszólalás aktusa itt is összetett kontextusba illeszkedik, a parodisztikusság irányultsága sem egynemű: Orlando versének – az eredetiben szembeötölő – technikai hibái az intézményesült nyelvhasználatok gépiességére is utalnak. A paródia a szerző

35 Nádasy Ádám fordításában a strófa: „Finomságból ő a minta: / nincs oly gyöngy, mint Rosalinda. / Festi ecset, írja tinta: / világszépe Rosalinda. / Szívem lódul, mint a hinta, / mert úgy vonzza Rosalinda. / Mint a sűrű szederinda, / fond be szívem, Rosalinda”.

36 A fordítás – mint az ismétlés újabb fokozata – itt is rávilágít az eredeti bizonyos sajátosságaira: Orlando versének átültetésekor a legfontosabb szempont a rím.

37 Orlando verseit nem Orlando hangján halljuk: előbb Rosalind, majd [Próbakő paródiája után] Celia olvas fel egy másik költeményből [3.2.120–149].

egyéni stílusjegyeit emeli ki, ugyanakkor – és fenyegető volta részben ebből ered – minden szövegben felmutatja a gépies nyelvi működéseket, vagyis a személyesség ellentétét is. A vers lényege a tartalom helyett az üresen kattogó forma [erre a fordítás ismétlésszerű művelete még jobban ráirányítja a figyelmet], amely jelen esetben öntőforma is, amelybe Rosalind – pontosabban Rosalind neve – kerül bele. A klisék és konvenciók ismétlésszerűsége mindig hallható a háttérben; ezt a hanghatást Jurij Tinyanov egy rosszul működő gramofon által keltett zörejekhez hasonlította: „A ciklikus ismétlés jelenségének is megvan a maga beszédje, olyan, mint egy hibásan működő gramofon, amely köhög és harákol.”³⁸ A Rosalind által felolvasott vers döcögése a tinyanovi gramofon sercegése, az intézményesültté vált nyelvhasználat – vagyis minden nyelvhasználat – gépiessége.

Az *Ahogy tetszik* polifón nyelvi világában a költészet konvenciók által kötött nyelvhasználatként jelenik meg, különösen Rosalind szellemes, életteli prózája mellett. A költemény Orlando éretlensége nélkül is önmaga paródiája lehetne, hiszen ez az erősen konvencionális költészet – természetesen túlzással – ugyanannak a néhány képnek és motívumnak a permutációja. Shakespeare színművében azonban ennek is megvan a maga szerepe: ha a jelentős részben önmagáról szóló³⁹ petrarkista líra célja önmaga végtelenítése, még több szöveg termelése, a vágy ecsetelése és ébren tartása – ahogy a lacani felfogás szerint a vágy elsődleges célja önmaga végtelenítése –, akkor Orlandónak és Rosalindnak épp erre van szüksége, legalábbis egyelőre: a beteljesülés elhalasztására. Ezért érdekelt az egyébként sokkal érettebb Rosalind is a beteljesületlen, verseket gerjesztő vágy, ahogy a paródia uralmának egy olyan nyelvi állapotnak a fenntartásában is – Rosalind rendezőként működik a harmadik és negyedik felvonásban –, amelyben megkérdőjeleződik a hang sajátja, eredetisége és eredete. Ha Orlandónak érnie kell, Rosalind több időt kap arra, hogy önmaga lehessen. Ő nőként csak férfiruhába öltözve mondhat ki dolgokat: felszabadult és felszabadító őszinteségét a többszörös szerepjátás teszi lehetővé, és a saját maga által lehetővé tett beteljesülés ennek a szabadságnak a végét is jelenti majd számára. Az igazság feltétele az alakoskodás, ahogy a paródia is csak úgy tud „igaz” [pontos, találó] lenni, ha elvétí tárgyát, ha szokatlan pozícióból és hangon, eltúlozva reprodukálja tárgyát. Nem mimézis, hanem mimikri, mimika.

A harmadik fázis Próbakő paródiája, amely viszont már tudatosan paródiának, vagy inkább burleszknek készül.⁴⁰

Hím a gímet hogyha hívja,
Érted esd, ó Rosalinda.
Kandúrt kér a cica kínja,
Te is, édes Rosalinda.
Jó a töltött palacsinta,

38 Id. Dragan Kujundžić, *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity*, State University of New York Press, Albany, 1997, 38.

39 Igaz ez a narcisztikus önreflexivitás Orlandónak a jelenetet indító versszerű monológjára is [3.2.1–10].

40 A fordítás nevezhető negyedik fázisnak is; Závada Péter például gátlástalanul modernizálja a vers tartalmát. Az viszont furcsa, hogy Nádasdy és Závada is megváltoztatják az eredeti paródia „irányultságát”: a vers Rosalind szapulásátá válik, amit semmi nem indokol.

Jó falat lesz Rosalinda.
 Száll a méh a rozmaringra,
 Hogy a mézed, Rosalinda?
 Belül édes, fanyar kint a
 Dió, mint te, Rosalinda.
 Minden rózsa csalfinta,
 Szúr a tüskéd, Rosalinda!

If a hart do lack a hind, / Let him seek out Rosalind. / If the cat will after kind, / So, be sure, will Rosalind. / Winter garments must be lined, / So must slender Rosalind. / They that reap must sheaf and bind, / Then to cart with Rosalind. / Sweetest nut has sourest rind; / Such a nut is Rosalind. / He that sweetest rose will find, / Must find love's prick, and Rosalind.⁴¹

Próbakő verziója kiemeli a hivatalos szerelmi líra által elfojtott testiséget: karneváli gesztus, amely karnevalisztikus utalásokkal dolgozik [ezekre most nem szükséges kitérni], Bahtyin szellemében: „Mindennek megvan a maga paródiája, vagyis a nevető aspektusa, hiszen minden újjászületik és megújul a halál révén.”⁴² Az eredeti szöveg paródia általi ízekre szedése ekként rituális-karneváli feldarabolás, a testrészek, az étel és a salakanyag biológiai és szakrális körforgásának működtetése, amely végső soron az elhasználandó elemek újrahasznosítását célozza.⁴³

Az újrahasznosítás biológiai metaforikáját a Próbakő verszetét követő párbeszéd is fenntartja.

Próbakő: Valódi ügető verslábak. Különben miért fertőzöd magad vele?

Rosalind: Hallgass már, buta bolond! Egy fán találtam.

P: Rossz gyümölcsöt terem az a fa.

R: Majd beoltom teveled, s akkor aztán naspolyát oltok belé; akkor majd az a fa termi a legkorábbi gyümölcsöt az országban: te már féléretten megszutttyosodol, a naspolyának pedig éppen ez a legjobb tulajdonsága. [3.2.109–16]

Touchstone: This is the very false gallop of verses. Why do you infect yourself with it?

R: Peace, you dull fool! I found them on a tree.

41 Nádasy Ádám fordításában: „Kezemben elsül a flinta, / ha közel jön Rosalinda. / Olyan, mint a szabásminta: / nagy és lapos Rosalinda. / Rózsát fogdos, közbe' mind a / tüskét érzi Rosalinda. / Zsebemben kileng az inga, / van egy órad, Rosalinda? / Kandúrmacska nyávog kint, / érzi szagod: Rosalind! / Erdőn-mezőn sas kering át: / farba csípi Rosalindát”. Závada Péter fordításában jóval hosszabb a vers, ami nem logikátlan, hiszen végteleníthető sorozatról van szó. „Né' má', milyen fullos bringa! / Hadd üllek meg, Rosalinda. / Anyám kókadt rozmaringja / frissebb nálad Rosalinda. / Versikémis épp oly szimpla, / mint a tárgya: Rosalinda. / Bűzlesz, mint egy illatminta / a Rosszmanban, Rosalinda. / Lennék selfie kinn az Insta- / Grammodon, ó, Rosalinda. / Inkább fél üveg Kalinka, / Mint a csókod, Rosalinda...”

42 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, 127.

43 Kujundžić 44.

Touchstone: Truly, the tree yields bad fruit.

R: I'll graft it with you, and then I shall graft it with a medlar; then it will be the earliest fruit i'th'country, for you'll be rotten ere you be half-ripe, and that's the right virtue of the medlar.

Rosalind s Próbakő dialógusa a paródiáról szóló metadiskurzusként is értelmezhető, és nem csak azért, mert az epidemiológiai metafora is megjelenik benne. Különösen Rosalind utolsó megjegyzése tűnik – megtartva az idézet metaforikáját – termékenynek. A gyümölcsoltás metaforája – amelyet a fán talált, fába beleoltott vers képe hív elő – nemcsak a természetes és a mesterséges közötti viszony átértelmeződésének volt Shakespeare korában sokat vitatott fontos eleme, de jelen kontextusban még érdekesebb, hogy az oltás a parazitizmushoz hasonló, de azzal inverz viszony: az alantasabb alanyba oltódik bele a „nemes rész” [Nádasdy Ádám fordítása a szellemes „szófajtalankodás” kifejezéssel utal erre a rétegre]. Rosalind sűrű, sok szójátékot rejtő mondatának egyetlen másik elemét érdemes még kiemelni: a konkrét gyümölcsöt, amelyről szó van (és amelyet egyébként általában oltással szaporítanak). A naspolya angolul *medlar*, amely részben azért jön kapóra Rosalindnak, mert ugyanúgy hangzik, mint a *meddler*: ez a szó olyasvalakit jelöl, aki mindenbe beavatkozik, mindent felkavar. Rosalind összetett trópusa a naspolya egyedi tulajdonságán alapul: ez a gyümölcs éretten keserű, ezért túlérlelik, vagyis az általunk fogyasztott naspolya a szó technikai értelmében kissé már rothadt. [Alighanem épp ezért jelentett Shakespeare korában a *medlar* prostituáltat is, a ragályos nemi betegségek által „elrohasztott” testet – Rosalind ekként a fertőzés metaforikáját sem ejti el.]

A paródia egyrészt maga a gyümölcs, amely épp túlzottságának, túlérlettségének köszönhetően fogyasztható, másrészt az az erő, amely beleavatkozik az eredetibe (*meddler*), és létrehozza a megjósolhatatlan kimenetelű keveredést. Rosalind mondata azonban nemcsak „elméleti” jellegű, hiszen – az érettség középpontba állításával – a paródiának a konkrét helyzetben játszott szerepére is reflektál. Ha Orlando öntudatlan paródiája az éretlenség tünete, akkor Próbakő nagyon is tudatos paródiája a túlérlettség cinikus gyümölcse. A két véglet között talán épp Rosalind lehet, aki – Orlando versét felolvasva – hanghordozása és előadásmódja révén teremthet parodisztikusnak is nevezhető távolságot a szöveg és a saját hangja között. Rosalind helyzete alkalmas is ad erre: lehet, hogy a verset sikerületlennek, íróját pedig éretlennek tartja, de ha jól adja elő [parodizálja] a költeményt, abból annak is ki kell derülnie, hogy szerelmes.

Ismétlés, különbséggel

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A PARÓDIÁRÓL

Szirák Péter: Előadóink, Bényei Tamás, a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének professzora és Balogh Gergő, az ELTE doktorandusza, a nemrégiben megjelent *Karinthy nyelvet ölt* című könyv szerzője sok mindent elmondtak a paródiáról. Hogy mindezt, ha lehet, mégis valamelyest árnyaljuk, csatlakozott hozzánk a kerekasztal-beszélgetés erejéig Reményi József Tamás kritikus, a *Mozgó Világ* és a *Magyar Napló* egykori szerkesztője, aki könyvkiadással is sokat foglalkozott; a kortárs magyar irodalom mindenese. Néhai Tarján Tamással irodalmi paródiákat is írt, amelyek kötetekben is megjelentek. Bevezető gyanánt kérdezem, hogy mi volt az első paródia-élményetek, milyen volt az első találkozásokotok a (nem is föltétlenül irodalmi) műfajjal?

Reményi József Tamás: Én most úgy vagyok itt, mintha *ketten* lennénk, hiszen itt kellene ülnie Tarján Tamásnak is – igyekszem őt is, amennyire tudom, képviselni; remélem, hall bennünket. Előljáróban hadd szóljak a legeslegfrissebb paródia-élményemről: apámhoz kötődik, aki a *Debreczeni Ujság*ban húszévesen írt egy riport-paródiát Karády Katalin városi fellépéséről – ezt a szöveget az imént kaptam ajándékba Bakó Endrétől, aki mindent tud Debrecen kultúrtörténetéről. Nos, a legelső paródiaélményem is apámhoz kötődik, a debreceniek többségéhez hasonlóan nagy Szabó Dezső-rajongó volt, már gyerekkoromban én is olvastam. Amikor a Kölcsey Gimnáziumban csodálatos irodalomtanárunk, Käfer István lehetőséget adott arra, hogy mi, diákok is tarthatunk órát kedvenc íróinkról, én kamaszos dacból Szabó Dezsőt választottam. Ényhén szólva nem volt a tanmenet része. A Vidám Könyvek sorozatban olvastam a *Feltámadás Makucskán* című kötetét, amelynek címadó írása a magyar paródiailrodalom egyik remeke, hamarabb ismertem meg, mint az *Így írtok tit*. Elképesztő paródiája a parlamentarizmusnak, a politikai beszédmódoknak – az ember a hasát fogja a nevetéstől, kis szomorúságot csak az okoz, hogy lényegében ugyanaz a borzalom, mint ha ma belehallgatnánk egy parlamenti vitába, azzal a különbséggel, hogy ott még elhangzottak magyar mondatok. A paródiából is kihámozható, hogy a politikusok akkor még tudtak fogalmazni. Később megismertem Szabó Dezső Babits-paródiáját is, mely a *Halálfiat* veszi célba: kegyetlen, iszonyatosan kegyetlen, de kb. 60-70 százalékban sajnos igaza van; megmutatja, miért halott regény az, minden artisztikuma ellenére.

Bényei Tamás: Biztos, hogy vizuális-színpadi paródia lehetett, amivel először találkoztam, de ami megmaradt, az egy kiskamasz koromban olvasott könyv, Timár György *Nem én írtam* című paródiakötete, amely olyan költőket-írókat parodizált, akiket egyébként addig nem olvastam, sokukat azóta sem, a 60-as évek íróit, de valamiért nagyon élveztem. De a legnagyobb hatást egy tartalom nélküli paródia okozta: Kálnoky László Shakespeare-fordításainak paródiája, amit meg is tanultam, s máig emlékszem foszlányokra belőle, pedig halandzsa volt. Így kezdődik: „Zubámra! Itt, e mörnye kálnokon, ha nem köhend csűsz, s karha nem toháll, megböllen mind

a gács pahony a nyérben, s csicsog, mint retkepajd gulácsa”. Nem sokat tudtam én akkor Kálnoky László Shakespeare-fordításairól, mégis úgy éreztem, nagyon elkapott valamit ez a szöveg.

Balogh Gergő: Én nem irodalmi szöveg felől érkeztem a paródiához. Számos formában találkoztam a műfajjal már gyermekként is, de amire tisztán emlékszem, az az, hogy tizenévesen, amikor egyre több időt töltöttem már a barátaimmal nem otthon, akkor előszeretettel szórakoztattuk magunkat azzal, hogy különböző szubkultúrák stílusát, beszédmódját parodizáltuk, sőt filozófiai koncepciókat is – egész estéket töltöttünk azzal, hogy mások bőrébe bújva, vagy diskurzusokat kihangsúlyozva kommunikáltunk egymással. Én tehát inkább a paródia művelése felől érkeztem a műfajhoz, és kevésbé olvasóként. A Karinthy-olvasás szemléletformáló erejét már az egyetemen volt alkalmam megtapasztalni.

Szirák Péter: Nem tudom, hogy a moderátornak kell-e, illik-e a saját kérdésére válaszolnia, de ha igen, akkor én azt mondanám, hogy a gyerekkoromban a televíziós paródiák hatottak rám nagyon, s aztán a műfajjal „testközelből” is találkoztam: felléptem parodistaként elsős gimnazista koromban. Hihetetlen bátornak mutatkoztam, mai ésszel nem is tudom fölfogni, hogy lehettem annyira merész, hogy nagyszünetekben – mintegy gyakorlásképpen – a történelemtanárukat, aki egyben az osztályfőnökünk is volt és a matematika-tanárnőt utánoztam. Addig biztattak a többiek, míg aztán egy Mikulás-ünnepség alkalmával, vagyis az első három hónap eltelte után ki is álltam, és a nagyközönség előtt bemutattam a produkcióimat. Tetszeni vágytam, s egyáltalán nem gondoltam abba bele, hogy mennyi ebben a *szeretet* és az *erőszak*, és hogy mindennek milyen *politikuma* van. Mit jelent az, hogy én úgy helyezem előtérbe magam, hogy másoknak a mozdulatait és a szavait utánozom, és ezen egy közönség nevet. S noha az érintettek példás türelemmel fogadták színrelépésemet, mintha láttam volna azért egynémely utánoztot, hogy nem biztos, hogy ez minden mozzanatában nagyon jól esett neki. Ottlik írja egy helyen, hogy elolvasta Karinthy paródiakötetét, s abból ismerte meg a nyugatosokat, s ez a gyűjtemény kanonizálta azokat az írókat számára, akiket korábban nem ismert. Mit gondoltok arról, hogy mennyire kell ismernie a paródia olvasójának a parodizált szövegeket, vagy lehetséges, hogy azok a szövegelőzmények nélkül megállnak a saját lábukon? Én most itt olcsó népszerűsége törve többeket megpróbálhatnék parodizálni, de minthogy az utánozottakat szinte senki sem ismerné, ez a mutatvány nemigen lenne hatékony.

Reményi József Tamás: Én sokkal jobban bízom a Te tehetségedben. Azt gondolom, hogy persze nem ismernénk a matematika-tanárnőt, akit parodizálnál, de miután vannak örök alkatok, örök szerepek, amelyekben egy-egy egyéniség tükröződik, mégiscsak élvezhető a mutatvány, ha az jó. Tehát nem kell föltétlenül ismerni az eredeti szöveget. Karinthy nagy *Így írtok ti*-jében rengeteg olyan szerző van, akiről a mai magyar közönség életében nem hallott, és mégis állati jókat tud röhögni rajta. [Zárójelben jegyzem meg: amikor Tarjással a Matúra középiskolásoknak szánt könyvsorozatában az *Így írtok ti* ösváltozatát dolgoztuk föl, korántsem a közvetlen megfeleltetés céljából vonultattunk elő szövegmodelleket, hanem mert a lehető

legszemléletesebb szemelvényekkel be kellett mutatnunk a parodizált szövegek, szerzők világát.) Egy parodizált TIT-előadás például az akkor népszerű Pekár Gyula fölvezetésében – ebben szerepel az a híres sor, miszerint „Már a régi görögöknél találjuk a bőrt” – a mindenkori ismeretterjesztő előadások ájtatos fontoskodásáról sokat elárul. Ehhez sem Pekár Gyulát, sem az 1907-es TIT-palotát, mely az Uránia Filmszínház helyén működött, nem kell ismerni. Nyilván nem merném magunkat Karinthyhoz mérni, akit tisztelünk, szeretünk, és akitől Tamással nagyon sokat tanultunk, de helyzetünkben volt egy meghatározó hasonlóság: Karinthy is abszolút *kánonváltó* helyzetben írta meg a paródiáit. Ez azt jelentette, hogy ő nem egyszerűen csak a nyugatosokat és a konzervatívokat parodizálta, hanem a fogadtatásukat, a közönségük igényeit is, demonstrálva egy éles pillanatot, amelyben a konzervatív és a modern szerep más-más előjellel, de egyaránt karikírozható. A mi korszakunk is jó példa arra, hogy a kánonváltás mindig *divattal* jár. A közönség számára divatossá válnak nevek. Én találkoztam olyan Esterházy-rajongóval, aki egy teljes kötetet vagy egy felet sem olvasott tőle, de tudta, hogy Esterházy nagyon fontos szereplő, a nevét tehát mantrázni kell. Tehát a divat nem feltétlenül jár együtt az irodalom, a művészet ismeretével. Karinthy ráadásul úgy lépett be a magyar irodalomba, hogy úgy látta, a valóság radikálisan elmozdult minden forma alól, értsd az irodalmi-művészeti formák alól is, gyakorlatilag valami a végéhez ért. Ő ilyen értelemben katasztrofista szerző volt, úgy látta, hogy a művészet elvesztette az esélyeit. A Gergő előadásában fölolvastott káplár-monológ azért is érdekes, mert amikor a *Fidibusz*ban megjelent az *Így írtok ti* első sorozata 1908-ban, az épp a *Nyugat* indulásának éve, ami azt jelenti, hogy Karinthy tökéletesen naprakész volt. Akkor ezt a címet adta sorozatának: *Egy kezdő író vázlatkönyvéből*. Tehát azt játszotta el, hogy egy ember, aki be akar lépni az irodalomba, milyen kész szerepeket talál. Természetesen ezeket elutasítja, de hozzáteszi, hogy saját szerepe nincs, és nem is lehet (ő is csak rosszul löhet...). Az egész élete azzal telt, hogy nincs olyan érvényesség, amelyet el lehetne érni, ezért mély szkepszissel írt. Ne feledjük, hogy 1990-nel kezdődően aztán az irodalom már más okokból is, radikálisan gyorsuló módon elvesztette a jelentőségét. Azzal, hogy ma már az irodalom nem a [rendszer]kritika helyett áll, kiváló szerzők sokasága úgy, ahogy volt, ment a süllyesztőbe, az amnézia mély szakadékaiba – nincs rájuk szükség, nem is olvassuk őket, mintha nem is lettek volna. Mintha nem is lett volna Fejes Endre, Mándy Iván, Szabó István, a korai novellista Csurka István, Kardos G. György. Holott életművük jó irodalom volt, de elvitte magával a korváltás. Ők maguk egy távoli céltáblán derengenek.

Bényei Tamás: Azt a kérdést, hogy mennyire kell ismerni az előzményszöveget, én részben a tanítás felől tudom megközelíteni. Amikor annak idején elkezdtem az Angol Tanszéken tanítani, akkor még külön félév volt a 18. századi irodalomról, ami a paródia kora volt (pl. Swift, Pope). A *Fürtrablás* komikus eposz, abszolút parodisztikus mű. Egyfelől nekem is sokat kellett készülnöm az órákra, másfelől a hallgatókkal valahogy le kellett nyeletni a 18. századi szövegeket angolul, és borzasztóan különböztek ezek egymástól. Például Pope-ot, akivel foglalkoztunk két órán keresztül, ráadásul Julow Viktor fordításában nagyon jó magyarul is, nagyon élveztük. De van egy John Dryden nevű angol író, aki nálunk kevésbé ismert, pedig ő is korszakos szerző a

17. század utolsó harmadából, és annak idején az a kollégám, aki felelős volt ezért a tantárgyért, kötelezővé tette. Ő is komikus eposzokat írt, de én is vért izzadtam, amíg fölkeszültem belőle, mert állandóan utána kellett nézni a lábjegyzetekben, hogy ez a szöveghely most azért vicces, mert egy korabeli színészt vagy darabot parodizál. Így az óra is azzal telt el, hogy próbáltam a hallgatóknak elmagyarázni, hogy mi miért vicces. Annak a szövegnek nem volt olyan belső világa, belső lendülete, mint a *Fürtrablás*nak, amely élt volna az utalások fölismerése nélkül. Ha az ember Fieldinget olvas, akár a *Tom Jones*-t, az is nagyrészt paródia, de az működik a belső világ és dinamika miatt. Jóska mondtad, hogy vannak típusok, amelyek nem korhoz, stílushoz vagy szerzőhöz kötöttek, s erről az jut eszembe, hogy jó eséllyel lehet azt mondani, hogy Thackeray volt a 19. század nagy parodistája, mégis Dickens az, akinél ez más minőségbe csapott át. Ott vannak azok a híres Dickens-szereplők, akik ugyanazt a néhány öntetszelgő, önmagáért való sort, frázist variálják és kombinálják oldalakon keresztül – talán furcsa ezt mondani, de Bahtyin is azt mondaná, hogy a szerző parodizálja szereplőit. Dickens teljes mértékben élvezhető függetlenül attól, hogy volt-e bármilyen korabeli célpont – egyébként sokszor nem is volt. Az angol Karinthyt úgy hívták, hogy Max Beerbohm, századfordulós-századeleji író, kiváló stilszta volt, neki is vannak nem csak parodisztikus művei. És persze fölmerül, hogy az, aminek már nem is kell olvasni az előzékszövegét, az már nem is biztos, hogy paródia teljesen.

Balogh Gergő: Nagyon pragmatista módon megválaszolva a kérdést: minden további nélkül lehet paródiát olvasni anélkül, hogy az előzményszövegeket ismernénk. Egyszerű és jól ismert irodalomtörténeti összefüggés az például, hogy magát az *Így írtok tít* több tízezer példányban adták el, és nem csak megvették, hanem olvasták is, miközben talán még a laikusok számára is tökéletesen valószínűtlennek tűnik az, hogy Ady Endre verseit a századfordulón vették és olvasták volna ilyen mértékben. A paródiának van egy botrányfaktora, főleg kánonváltó időszakban, ami jellemzően messze meghaladja a nem parodisztikus szövegeket – még ha azok olyan visszhangokat keltenek is, mint az Adyéi. A Péter által feltett kérdés szempontjából nagyon tanulságos, hogy az első modern értelemben vett regény Cervantes *Don Quijote*-ja, s ahhoz sem kell feltétlenül a lovagregény hagyományát ismernünk, hogy ezt a művet olvasni tudjuk. Ilyesformán maga a modern regény a paródiából születik, vagyis a paródia a modern regény eredeteként jelenik meg, nem pedig egy előzetesen létező szövegre, szövegtörzshöz telepődő parazita műfajként. A Karinthy-paródiák nyelvi sikerültsége részben a parodisztikus funkció fenntartó-konzerváló oldalát szolgálja, az irodalmi hagyomány folytonosságát ápolva, tehát az, ami bennük meg tud maradni, túl tud élni mint irodalom, az más parodisztikus szövegek esetében, melyek viszont lehet, nem bírnak ilyen nyelvi összetettséggel, minden bizonnyal eltűnne, ami azt is jelenti, hogy a Karinthy-féle torzképek pontosan azért olvashatók önállóan is, mert irodalomként [is] viselkednek. Ezek a művek tehát olvashatók önálló műveként, remekül szórakozhatunk a bennük színre vitt nyelvi humoron, összetettségen, modalitáson-habituson, általában az intellektuson – és mindezt anélkül tehetjük meg, hogy ismernénk ezeknek a szövegeknek az intertextusait, úgynevezett előzményeit. Nem fogunk belőlük mindent elérteni, de még így is maradandó élményben lesz részünk. Ugyanakkor, és ez rendkívül fontos, mégsem tudjuk őket *kizárólag* úgy olvasni,

mintha önálló művek lennének. A paródiák hiába viselkedhetnek primer irodalmi alkotásokként, és kezelhetők ezért voltaképp akár magukban álló művekként is, ha bírnak – és bírnak – olyan megkülönböztető retorikai jelekkel, amelyek valamilyen módon viszonylagosítják az esztétikai hatásfunkció működtetését. A másik része a dolognak tehát az, hogy a paródiát paródiaként kibontva – vagyis egy mélyebb értelemben – csakis előzetes szövegek ismeretében tudunk olvasni. És ez nem azért van, mert – az előbbieket mutathatnak erre rá – a mű a jól értéséhez szükséges ismeretek nélkül nem lesz élvezhető, vagy mert ezek birtokának hiányában nem lesz jelentéstartalma, mondanivalója, vagy akár egyszerűen csak neveltető funkciója, humora; mert nem ismerjük fel ezeket a szövegeket szövegként, hanem azért, mert a paródia sikerültségét csakis korábbi szövegek és az általuk alkotott szöveghagyomány felől, a paródia szövegközi kapcsolódási pontjai felől tudjuk megítélni. Az, hogy valóban olyan-e mondjuk Kosztolányi nyelvhasználata, mint ahogy a Karinthy-féle paródiákban feltűnik, vagy hogy az adys ismétlések tényleg Adyra utalnak elemi erővel, netán Karinthy valamit teljesen benézett, az csak és kizárólag akkor ítéhető meg, ha ismerjük a szöveghagyományt, melyet a paródia megszólít, és amelybe ezáltal bizonyos mértékig be is tagozódik. A paródia ilyen értelemben képes két különböző, egymást keresztező módon viselkedni. Az Ottlik-idézet, mely végül aztán a nyugatosok közvetlen megismeréséről, olvasásáról ad hírt, jelzi, hogy a paródiának ez a fajta kettős viselkedése tulajdonképpen kihívja a parodisztikus szövegek „mögé” menés, a szövegeken túlra tartás mozgását. Tehát azt, hogy amikor olvasunk egy nagyon jól sikerült paródiát, érzékeljük, hogy a paródiának van egy olyan – kulturálisan és poétikailag-retorikailag kódolt – ereje, vagy ha úgy tesszük, egy olyan vágyfelkeltő funkciója, amely önmagán túlra, más szövegek felé irányít minket. A paródia egyfajta kapudrog az irodalomhoz. Amikor egy jól sikerült paródiát olvasunk, kíváncsiak leszünk arra, hogy itt tulajdonképpen mi is történik egyáltalán. Meg akarjuk érteni a paródiát mint mechanizmust.

Szirák Péter: A paródia tehát neveltségessé tesz, de közben kanonizál, fönntartja vagy akár meg is alapozza a parodizált szerzőnek a hírnevét. A paródia nyilván nyugtalanító abban az értelemben, hogy rombolja önmagunk egyediségének érzetét, azt, hogy abban az illúzióban ringatjuk magunkat, hogy vannak saját, egyedi módon használt szavaink, csak ránk jellemző gesztusaink, mimikánk, s bizony a paródia kulcsmozzanata, az *ismétlés* mindezt leválaszthatónak mutatja a személyiségről: gépiesen elismételhetővé, ami azzal a fenyegető élménnyel jár, hogy az egyediség birtokolhatatlan. Ugyanakkor túl is hat az akaraton és szándékon, hiszen lehet egy szöveg úgy (ön)parodisztikus, hogy nem annak szánták. A dilettáns írásmód parodizálása a 90-es évektől kezdődően mindmáig nagyon fontos szerepet játszik a kortárs magyar irodalomban; kicsit talán túl is szaladt ez a fajta parodisztikusság.

Reményi József Tamás: Amikor Kosztolányi, Karinthy legjobb értője arról elmélkedik, hogy hol éri tetten a paródiáíró a szerzőt, amikor a modora átvált modorosságba, amikor az alkotásmódja gépiesessé válik, tulajdonképpen arról beszél, hogyan kezd el valaki a saját (rosszabb esetben elődök) szerepét játszani, igazából kívül kerülve azon, ami addig éltette (ha éltette). Szerintem is tetten lehet érni, hogy hol válik a modor modorossággá. Mondok egy példát: Krasznahorkai Lászlóét. Neki volt egy nagyon

jellegetes stílusa, modora, amellyel berobbant a magyar irodalomba, ezt aztán idővel hajlamos volt beleoltani egy amolyan „világ bölcse” szerepbe. És ez a szerep gyakran a mondatok szintjén nem tett jót a stílusnak, egy nagyszerű író modorossá kezdett válni. Sajnos a prófétaszerepben a világ segít neki, hiszen a globális tragédia küszöbén vagyunk. És olvasható ez sokszor önparódiaként is – mint ahogy a mások veséjébe látó Szabó Dezső épp csak önmagával nem bírt, s bizony *Az elsodort falu* a dagály önparódiája. A paródia önmagában, mint egy matroska-baba. Hadd említsek egy nem irodalmi példát: operett. Mind a Rákosi-, mind a Kádár-korszak nagyon szerette és használta a daljátékokat, operetteket. Ennek a mintájára születtek szocialista daljátékok, szocialista operettek is. Furceva asszony, a Szovjetunió kulturális minisztere szerint a magyar operett a világ művészetének egyik csúcsa volt. Na most ez nagyon képmutató dolog, hiszen amúgy az úgynevezett kispolgári művészet el volt ítélve. És akkor jött a 70-es évek, amikor megszületett a „kaposvári operett”, amely egy ódon formát felhasználva megmutatta, hogy a szocialista élet ábrándja maga is kispolgári lényegű. Ebben a sodorban keletkezett Gazdag Gyula filmje is, a *Bástyasétány '74* (tíz évig betiltva!), és egy műfaj elkezdett élő-erős paródiaként működni, visszavetítve magát a kor valóságára. Vannak ilyen típusú hagyományjelenségek, és ezek a viszonylagosságok szerintem elbűvölőek, mert valamiképp mindennemű művészetnek a motorjává tudnak válni. És e parodisztikus kulturális jelenségekkel szemben a mindenkori ideológiai iniciatívák tehetetlenek. Egy kultúrpolitikusunk nemrég elmarasztalta Parti Nagy Lajost, hogy nem tud rendesen magyarul. Még jó, hogy nem a Sárbovárdi Jolán nevű szerzőt marasztalta el...

Bényei Tamás: Visszatérnék Gergő egyik példájára: szerintem a különbség Cervantes és sok mai paródia között az, hogy Cervantes nem szerzőt parodizált, hanem műfajt, írásmódot. Sok krimiparódia akkor is működik, ha valaki nem olvasott vagy látott konkrét krimi, de a műfaj benne van a levegőben. Azok a paródiák a sebezhetőbbek, amelyek tényleg szerzőcentrikusak. Ha a paródia egy beszédmódnak, egy írásmódnak a paródiája, ahogy egykor Görögországban a szatírtörténet az volt, akkor lehet, hogy egy író akkor válik önmaga paródiájává, amikor egyszemélyes műfajjává válik. Ez a fajta gépszerűség, aminek megvan a koreográfiája és kontextusa, ezt az egészet elkezdte magával cipelni; és hogy ha elég ismert, elég híres, akkor ez működik. A krimi más szempontból is eszünkbe juthat: erről a műfajról gyakran mondják, hogy önmaga paródiája már eleve, miközben az operett analógiájára ezt is lehet úgy olvasni, hogy a krimi már annyira formalizált műfaj, hogy ez a posztmodern metareflexiókat előlegezi már önmagában. Innen nézve Agatha Christie-től a *Tíz kicsi néger/indian/valami* már egy posztmodern regény, mert egy nyelvi módok által generált szövegről van szó, és ilyeneket csak a francia újregényesek írtak utána. Ha egy műfaj intézménnyé válik, akkor válik/válhat önparódiává. Egyébként szerintem ez egy tanárral is megtörténhet, ez a folyamat tehát nem csak irodalmi szinten működik.

Balogh Gergő: Ennek a kérdésnek a megválaszolásához érdemes egy distinkciót tenni: meg kell egymástól különböztetni a *parodisztikusságot* és a *paródiát* mint műfajt. Szerintem ennek fényében tudunk beszélni az önparódia témájáról. Ahogy korábban Tamás előadásában is elhangzott, ha egy dekonstruktív perspektívából tekintünk ma-

gára a nyelvi jelre és a jelek viselkedésére, akkor Derrida után azt mondhatjuk, hogy a nyelv kizárólag akkor tud működni, ha a rendszerén belül előforduló jelek már mindig is ismételhetők, sőt elismételtek. Ez az ismételhetőség, amely nélkül nincs nyelvhasználat, ám amely alapvetően egy mechanikus, gépszerű dolog, a nyelv alapszerkezetének lényegi részét alkotja: a nyelv működéséhez eredendően hozzátartozik a jel ismétléskaraktere, iterabilitása – ennyiben tehát egy eleve mechanikusan, személytelen módon működő dologként fogható fel. Amikor jeleket használunk, rá vagyunk utalva erre a mechanikusságra, amelyet strukturális értelemben akár parodisztikusságnak is nevezhetünk. Linda Hutcheon paródiaelmélete a paródiát úgy határozza meg, hogy az formális értelemben nem más, mint *ismétlés differenciával*. Ebből a szemszögből a nyelv parodisztikus működése – a jelnek a szubjektivitásról és a kontextusról való mindenkori leválása, amelyből a megnyilatkozások ismételhetősége és eltorzíthatósága táplálkozik – a nyelv lényegéhez tartozik. A nyelvben a parodisztikusság mint működtető erő van jelen. A parodisztikusság tehát nem a komolyságon élőködik. Éppen ellenkezőleg, a komolyság alapszik a parodisztikusság lehetőségén. És valóban: a jelhasználat, bármit közvetítsen is, nem képzelhető el bizonyos mértékű – akár csak egy lehetőség, a parodizálhatóság szintjén megnyilvánuló – parodisztikusság nélkül. A parodisztikusság a jelentés motorjául szolgál, mondhatni a saját artikulációs feltétele. A paródia azonban, immár mint műfaj, pontosan ezt az erőt igyekszik korlátozni. A paródia úgy működik, hogy tudatosan kívánja az ismételhetőséget, ezt a nyelvben mindig ható erőt a felszínre hozni, kinyerni, egyszóval hozzáférni ahhoz, méghozzá azért, hogy azt [kritikai] eszközként vonja be az irodalmi szövegalkotás gyakorlatába. Az irodalmi paródia ilyen értelemben mindenekelőtt arra irányul, hogy a nyelv alapműködésmódját exponálja, viszont ezáltal valamilyen léptékben korlátozza is azt, hiszen az eszköz–cél viszony keretei közé helyezi, vagyis irányíthatóként, a mű hatásfunkcióiba csatornázhatóként tetelezi a parodisztikusságot. A paródia mint ilyen folytonosan megpróbál az irodalmi nyelvnek ezen a teljesítményén, és általában a nyelvnek azon a sajátosságán, amelyen maga a kommunikáció alapszik, tehát az ismételhetőségen túllépni. Ilyesformán az önparódiává válás veszélye sokkal inkább azokat a nyelvhasználati formákat fenyegeti, amelyek nem explicit módon parodisztikusak, nem paródiák műfaji értelemben. Ez alatt elsősorban azt értem, hogy egy, az önnön belső, eredendő parodisztikussága tekintetében mondhatni naivabb irodalmi mű könnyebben válik paródia áldozatává, mint egy olyan alkotás, amely eleve számol az irodalmi megszólalás előbbi feltételeivel [gondoljuk csak végig: a paródia „paródiája” sokkal inkább pastiche, mint valódi paródia]. Innen nézve akkor vagyunk a paródiával szemben a legsebezhetőbbek, és talán a nyelvi létünkben a leginkább feltártak, amikor a leginkább ráhagyatkozunk saját nyelvünkre, vagy hagyjuk magunkat ezáltal a nyelv által vezetni – és ettől az ironia sem menekíthet meg –, feltárva azokat a formális feltételeket, amelyek minket mint szubjektumokat megalkotnak. Amikor a nyelv mechanikussága elkezdi levetni magáról a szubjektivitás láncait, tehát egy önműködtető jelölési folyamatot nyilvánít meg, az az a pont talán, ahol a saját szükségszerűen a saját paródiájába csap át.

Reményi József Tamás: Igen, teljesen így van, csak egy mondattal egészíteném ki. Ez is örületes érdeme Karinthy tehetségének és világlátásának, hogy ő ezt a tétet

érezte. Tehát nem csupán az irodalmi-művészeti élet higiénikus ápolására használta a paródiát, de mélyen átérezte ennek az egésznek az egzisztenciális katasztrófáját is. Azt, hogy valójában nincs ebből kigázolás, tehát szemben állt azzal, ami órá is várt. De ez a legbecsülendőbb, s ezért mondja azt nagyon okosan Kosztolányi, hogy Karinthy szemében az irodalom más, mint az írás. Az írás belső szükséglet, elemi működés, hozzá képest az irodalom s pláne az irodalmi élet másodlagos, mechanikus, önismétlő, s óhatatlanul önmaga paródiájába torkollik.

Bényei Tamás: Egy dolgot tennék hozzá ahhoz, amit Gergő mondott. Ha a paródia nem naiv, hanem szentimentális művészet, ezt a különbséget abban látjuk, hogy a parodisztikus és önparodisztikus művek sokkal könnyebben kanonikus státusra tesznek szert, vagy legalábbis könnyű róluk írni, mert mondjuk a *Spaceballs* az a *Csillagok háborúját* parodizálja. Ahogy benne van ez a fajta reflexív metaszint, amely a mi világunkban most kanonizáló gesztusnak is tűnik.

Szirák Péter: Az időnk lejárt, sajnos sok mindent nem tudunk megbeszélni. Például azt, hogy a *karikatúra* inkább a személyre, a *paródia* viszont hangsúlyozottabban a nyelvre, a szövegiségre irányul. Vagy hogy a *pastiche* is az ismétlés egy módja, de inkább a tiszteletadás, az eredeti intenció megőrzésének jegyében. Szokták ugye emlegetni Márai *Szindbád hazamegy* című könyvét, ahol olyan megemlékezés történik, Krúdy stíluseszközeinek, világának egy olyan ismétlése, ami nem feltétlenül parodisztikus. De hát ezek persze nem egykönnyen megkülönböztethető dolgok.

Határtapasztalatok

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS AZ ALFÖLD-DÍJASOKKAL

Herczeg Ákos: Nem könnyű megszólalni, mert az idei Alföld-díj a megbecsülés kifejezése mellett egy kicsit a mulasztás jele is, annak az emblémája, hogy talán nem mondtuk elégszer Térey Jánosnak, hogy mennyire fontosak az írásai, egyáltalán a jelenléte az *Alföld* számára. Ez pedig olyan mulasztás, amelyet már sosem lehet jóvá tenni. Ennek a feloldhatatlan terhe nehezen tagadható most, mikor a 2019-es Alföld-díjazottakkal, Bengi Lászlóval és Németh Zoltánnal kísérlünk meg innen tovább lépni. Szeretettel gratulálok, és örülök, hogy itt lehetünk egymás közt. Mindig érdekel, hogy ki hogyan érkezik meg ebbe a székbe, mi az a hatásmozzanat, ami az embert az irodalom felé vezet. Nektek mi volt az a pillanat, ami után nem tudtatok nem irodalommal foglalkozni?

Németh Zoltán: Valóban nehéz megszólalni. De hogy a kérdésedre válaszoljak, hatévesen, elsős koromban az unokatestvéreimmel hangtalan gyorsolvasási versenyt rendeztünk, és mivel igyekeztem minél gyorsabban olvasni, a szavak jelentései furcsán egymásra torlódtak. Valamit megéreztem akkor a nyelv uralhatatlanságából. Elemi erejű élmény volt, mint ahogy anyu sorsa is: kitelepítés Csehszlovákiából a II. világháború

után, gyerekkori kettős árvaság, tizenkét évesen visszatérés Csehszlovákiába, a rokonokhoz. Sokat gondolkodom ezen. Talán második generációs, transzgenerációs traumaátadásból létrejövő identitásom irányított az irodalom felé, anyu történetei. Az ő révén jól felszerelt könyvtárunk volt, gyerekkoromtól fogva könyvmolynak számítottam.

Bengi László: Az első szavam a köszöneté kell hogy legyen, nagy megtiszteltetés, és nagyon meghatódtam, mikor megtudtam, hogy én lehetek az egyik díjazott. A kérdésre válaszolva, természetesen az én esetemben is voltak „bűnösök”, akik miatt most itt ülhetek. Az egyik alighanem édesapám, aki mérnök léteére sokat olvasott, így számomra nem volt idegen, hogy az ember a szabadidejében könyveket forgat. A másik a gimnáziumi magyartanárom, Arató László volt, aki rendre az irodalom olyan területeire, sajátosságaira világított rá az óráin, amelyekre eredendően természettudományos érdeklődésem mellett is azt mondtam, igen, ezzel van értelme foglalkozni, ennek van tétje, jelentősége a saját életünkre és világunkra nézvést is. Amikor a gimnázium végén úgy döntöttem, hogy nem vegyész szakra, hanem bölcsészkarra megyek, ezzel nem arattam osztatlan sikert, és voltak, akik hibát, elvesztegetett lehetőséget láttak a döntésemben. Hát, ha mindenki úgy vesztegeti el az életét, hogy azzal ebbe a székbe jut, akkor bátran lehet hibázni, mert annak is van értelme. Persze az is hozzátartozik az igazsághoz, hogy – amint a laudációban is elhangzott – nem szakadtam el teljesen a természettudományoktól. Olyannyira hiányzott, hogy harminc éves fejjel vissza is ültem az iskolapadba, és elvégeztem a vegyész szakot, még ha sajnos azóta se dolgoztam vegyészként. Nehéz volt, de egy percét sem bántam meg, rengeteg újat tanultam nemcsak a természettudományokról, hanem az irodalomról is.

Herczeg Ákos: A laudációból az is kiderült, hogy a Bengi László 2016-os *Az irodalom színterei című kötetének* egyik legfontosabb, feltétlen megfontolásra érdemes javaslata, hogy a századforduló irodalmát akkor értjük a legjobban, ha tisztában vagyunk azzal a közeggel is, amelyben ezek az alkotások létrejöttek. A pályád azonban a kétezres években talán nem ebből a kérdéshorizontból indult. Ennek az időszaknak jellegzetes szövegközeli interpretációs törekvéseit követően milyen megfontolások nyomán értékelődött fel a 2010-es évekre a kontextus fontossága az értelmezésben?

Bengi László: A legutóbbi könyvemben valóban kicsit mást próbáltam csinálni, mint korábban, de ebben nem érzek markáns ellentétet. Az irodalmi szövegek különféle kontextusai eltérő formáit, értelmezési lehetőségeit jelölik ki az irodalomnak. Ahogy persze idősebb lettem, és időközben sokat tanultam, az irodalom újabb és újabb aspektusaira figyeltem föl. *Az irodalom színtereit* valószínűleg nem tudtam volna megírni az egyetemi éveim végén. Ugyanakkor, amikor irodalmat olvasok, mindmáig meghatározó kérdés számomra, hogy egy szöveg milyen tapasztalatot képes közvetíteni még az előtt, hogy tudatosan föltárnám a különböző kontextusait. Én Kosztolányival foglalkoztam a legtöbbet, most is elsősorban vele foglalkozom, de például nem szívesen mondanám azt, hogy az egész életművét elolvastam. Nemcsak azért, mert a Kosztolányi-szövegek rengeteg kontextusba ágyazhatók bele, hanem azért sem, mert az olvasási tapasztalat elemi módon akkor is a befogadónak és egyetlen olvasott szövegnek a párbeszéde, ha alaposabban szemügyre véve valóban meg-

mutatható, hogy ebbe a dialógusba számos más hang és korábbi tapasztalat is játszik, illetve szól bele. Éppen ezért leginkább fokozati vagy reflektáltságbeli különbséget látok a szigorúan a szöveg mentén haladó szoros olvasás és a lehetséges kontextusok eltérő értelemirányaira figyelő befogadásmódok között. Természetesen minél többféle kontextusba tudjuk elhelyezni, annál többféleképp tudjuk megérteni az éppen olvasott szöveget, de ha a mű nem szólít meg bennünket, netán ha nem jó mű, akkor bármennyire érdekesítő értelmezéseket bontunk is ki, azok alapján nem irodalomként fognak a szöveghez közelíteni. Valódi ellentétet tehát e között a kétféle közelítésmód között nem érzékelek. Persze vannak dolgok, amelyek kapcsán már nem ez a helyzet. Egyelőre nem igazán tudok például mit kezdeni a természet- és a bölcsészettudományok kapcsolatával, mert szinte minden próbálkozást, amely a kettő összekapcsolására irányul, alapján elég naivnak érzek. Amikor viszont szövegeket olvasok, akár az értelmezés kontextusának aprólékos azonosítása és kifejtése nélkül, akár úgy, hogy irodalom-, társadalom-, műfaj- vagy éppen sajtótörténeti kontextusba ágyazom azokat, akkor ez a skizofrén helyzet nem merül fel.

Herczeg Ákos: A könyvedből nagyszerű rálátásunk lehet arra, hogy milyen összetett folyamatokon keresztül zajlott az irodalmi intézményrendszer átalakulása a századfordulón. Utópikusnak tűnhet a kérdés, de kicsit arra is vonatkozik, hogy mi lehetett ennek a változásnak a sajtószerepe: lehet esélye annak, hogy olyan mélységű átrendeződés jöjjön újra létre mű–olvasó–közeg viszonylatában? Történhet-e még egyszer hasonló léptékű változás az irodalomban, mint a *Nyugat* megjelenése körüli években volt tapasztalható?

Bengi László: Mélyen hiszek a történetiségben. Az, ami a századfordulón történt, nem jöhet egyszerűen vissza. Ellenben úgy gondolom, hogy napjainkban hasonló vagy még radikálisabb átrendeződésnek vagyunk a tanúi, ami az irodalomolvasást illeti. Sokáig kételkedve figyeltem a digitális fordulat címkejét, mert inkább látványos, ám a felszínen történő változásokat érzékeltem, nem pedig olyasmit, ami az olvasás, a megértés alapvető szerkezetét, működését érinti. Ma már úgy vélem, hogy – mintegy kosellecki módon – előzetesen nem láttam azt a korszakküszöböt, amelyen napjainkra már túl is vagyunk. Nem kerülhetjük el azt a folyamatot, ami radikálisan át fogja alakítani azt, ahogy az irodalomhoz és művekhez viszonyulunk. Ebben a tekintetben mégis van hasonlóság a száz évvel ezelőtti és a mostani állapot között, ám ez közel sem jelenti azt, hogy az jönne vissza vagy az teremődne újra, amit több mint száz évvel ezelőtt tapasztalhattak a művészetek korabeli befogadói.

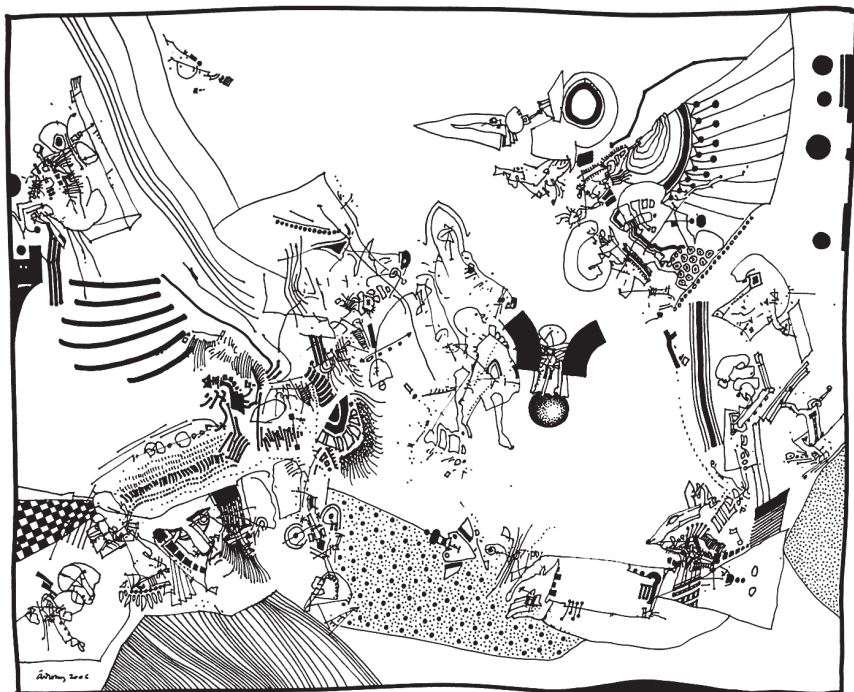
Herczeg Ákos: Ahogy a laudációban elhangzott, Németh Zoltán munkásságának egyik legfontosabb hívószava a *határtapasztalat*. Valóban, ha a verseidre nézünk, akkor nem pusztán a befogadás, az esztétika vagy adott esetben a nyelv határaitra kérdezel rá, hanem talán a sajátodéra is, hogy te magad mennyire vagy képes művészi értelemben elmenni a határig. Miért lehet érdekes vagy termékeny szépíróként a határtapasztalat, miért érdemes rákérdezni a határainkra, és mi az, ami leginkább határhelyzetben válhat megfigyelhetővé?

Németh Zoltán: Az általad említett jelenségek sosem kívülről bevitt elemek, sokkal inkább magának az írásnak a létmódjából következtek. Annak a fiatalkori elképzelésnek a folytatásai, hogy a versnek elemi hatást kell kiváltania az olvasóból, *ütnie kell*. Talán Hrabalnál mondja Egon Bondy költő, hogy a jó irodalom olyan, mint amikor az ember kifújja az orrát, de nem veszi észre, hogy a zsebkendőjében egy zsillett-penge volt, és döbbenten tekint az orrfújás után a csurom vér zsebkendőre. Én is ilyen verseket szerettem volna írni, hogy megrázzák az olvasót. Van bennem tehát egyfajta igény a katartikus erejű hatás iránt. Mint szövegalkotónak sokkal könnyebb dolgom volt, mint egyes, saját testükkel kísérletező performereknek, akik sokszor maradandó károsodást szenvednek az akció során. Én a testtel való kísérletezésnek, meglehet, egy könnyebb változatával kísérletezem, mert szöveggel művelem. Így is van benne kockázat, mert az ember bele tud betegedni a saját szövegvilágába. Mindig is nagyon inspirált az irodalomelmélet, az irodalomtudomány szinte mindig ott van a háttérben, még a legszemélyesebb szövegekben is. Például *A haláljáték leküzdhetetlen vágya* szanatórium- és kórházverseinek előzményeit nemcsak saját szanatóriumi és kórház-„élményeim” jelentették, hanem legalább annyira Dominique Viart és Bruno Vercier monográfiája a kortárs francia irodalomról. Ebben a szerzőpáros többek között a francia irodalom 1980-as évekbeli önéletrajzi fordulatáról is értekezik, amely mintegy a posztstrukturalizmus ellenében jött létre. Ez megerősített abban, hogy készülő kötetem önéletrajzi-intim-traumatikus regisztere vállalható, és elméleti keretek mentén végiggondolható.

Herczeg Ákos: A magánéleted sem szűkölködik határhelyzetekben. Lehet tudni rólad, hogy Besztercebánya és Nyitra érintésével Varsóba kerültél, jelenleg két kisgyerek mindennapjait egyengeted, ami szintén egyfajta határtapasztalat. Mindez az alkotókedveden nem látszik, úgy tűnhet, mégiscsak érdemes olykor kívül kerülni a komfortzónánkon. Mennyire nyersz inspirációt ebből az idegenségélményből?

Németh Zoltán: Térey Jánossal indítottad a beszélgetést, én pedig vele fejezném be. Tavasszal Varsóban járt az *Alföld* folyóirat szerkesztőivel, és nem véletlenül, hiszen a magyar irodalomban Varsóhoz az ő neve kötődik elsődlegesen. Amikor ide kerültem, én is elgondolkodtam *A valóságos Varsón* és a Térey-rajongáson. Egy városban, amely a II. világháborúban elpusztult, tulajdonképpen megszűnt létezni. A falak életkorát tekintve a legfiatalabb európai város, hiszen a semmiből építették újra, a középkori belvárost is, amelyet az 1950-es években adtak át. Az egykori gettó területén lakom, ahol csak egy-két házát építettek újjá a törmelékdombokból. Az itt élő zsidóknak nyomuk sem maradt, vagy a romok alatt hever a holttestük, vagy Treblinkában mészárolták le őket. Vagyis az egyetlen nyom a járdákon húzódó vasrács, amely az egykori gettó határát jelöli. Robert Capának van egy döbbenetes fotója, a gettó romhalmai mögött áll egy majdnem teljesen ép keresztény templom. Körülötte semmi, csak törmelékdűnék, sivatagi táj. Később megtudtam, hogy valamihez képest be kellett mérni a célpontokat, és ezt a templomot használták a náci tüzérek a beméréshez, ezért maradt meg. Borzalmas Varsó sorsa: 1945-re nem maradt száz lakosa, a varsói felkelés után koncentrációs táborokba telepítették ki a maradék lakosságot. A belvárosi épületek falán táblák, itt ötszáz embert végeztek ki, itt százötvenet. Keresztes

Gáspár, Varsóban élő műfordító barátom nemrég küldött nekem egy Térey-napló-részletet, 1994–1995 körüli, ebben egy zsinagógát látogatott. Sütött belőle a rajongás, de a város bennem inkább az idegenséget és a traumát kelti fel. A lengyel nyelv is így hat rám, amelyet a szlovák miatt valamennyire értek, de néha szinte poétikusan, képzeletemmel kitöltve a nem értett szavakat. Persze mindenhol idegen vagyok, szóval itt sem idegenebb, mint máshol. Rendbe kell még tenni magamban, hogy mit tudok ebből kihozni.



Thomas Stangl

Üresség, zümmögés

AZ IRODALOM TERÉRŐL

Luis Buñuel *A nap szépe* című filmjének híres jelenetében a bordély egyik vendége, az öntelt, kövér japán egy kis ládikát vesz elő. A kamera látószögén kívül kinyitja. Zümmögő hang hallatszik, a prostituált elsápad. Amikor Buñuel megkérdezték, mi volt a ládikában, csak annyit mondott: fogalmam sincs.

Kedves poén, ugyanakkor az egyetlen lehetséges válasz. Minden más nevetséges volna, és megfosztaná erejétől a jelenetet; nem csupán a titkot oldaná fel, hanem a titok titkát is: hogy semmi bizonyosra nem vonatkoztathatunk, ha titokzatosak akarunk maradni, ha – és ez Buñuelre jellemző – meg akarjuk őrizni a nevetséges és a nyugtalanító közötti egyensúlyt. A titok titka: olyan belső tartalomra utal, ami meg nem nevezhető; feloldódna, amint megnevezik; ami vélhetően a semmi, üresség. A titok ürességet vesz körül.

De a zümmögés hallható.

Lehet, hogy az ábrázolás ereje a semmiből táplálkozik? Valaki kinyit egy ládikát, az zümmögni kezd, beindul a fantáziálás, az erotikus, egzotikus és egzotisztikus fantáziálás, a különlegesről, egy idegen, talán a legnagyobb kéjről, egy idegen, talán a legmélyebb félelemről; egyazon semmibe, együtt hull bele a kék és a félelem.

A kérdés nem az, hogy mi van a ládikában. A titok akkor jön létre, amikor a ládika láthatóvá válik, megmutatják és reakciót vált ki; reakciót a filmben, amely viszont a néző reakcióját váltja ki [borzongást, nevetést, enyhén borzongató nevetést]. Reakciók játéka jön létre, távolságok, távolodások, elérhetetlenségek, elvárások; egy másik *benső* lesz megszólítva és a filmjelenettel kapcsolatba állítva: a néző testén, a húsból és csontból álló ládikán belül létezni vélt *benső* [ami talán az üres elvárás]. Úgy is nézhetjük, mint egy minta vagy egy tér keletkezését: a tárgyak és az emberek közötti viszonyok, a tárgyak és az emberek közötti távolságok, vonzás és taszítás, egy látvány háttere előtt, amely ugyanannyi hasznot húz a csalódásból, mint a kielégülésből. A legnagyobb kék, a legmélyebb félelem ebben a térben soha nem lelhető fel, de a játékban benne van.

Ilyen mintából kiindulva lehet kiolvasni az irodalom viszonyát a saját tárgyahoz, viszonyát ahhoz, ami az értelme; az alakjaihoz, az emberekhez, akik a könyvek bensejében saját, egyfajta életüket vagy szinte-életüket élik. Hogy ez mit jelent, azt általánosságban nem lehet elbeszélni, csakis az egyes elemekben; meg lehet mutatni, de nem lehet elmondani. Ha erről próbálok beszélni, minden mondatban nagy, általános szavak furakodnak elő, szerelem vagy halál, félelem vagy vágy, kék vagy mélység, titok, semmi és üresség, poshadt, elhasznált hangzásukkal zümmögnek a fejem körül, és meg kell próbálnom védekezni ellenük, visszanyomni őket. Minden egyes mondat előtt megtorpanok, mert túl messzire megy, jelentésében túl sokat ígér [a ládika megragadása, a túlságosan megigézett, az azonnal elundorodó tekintet].

Az irodalom nyelv, ami tudja, hogy ő nyelv; nyelv, amely ugyanakkor [ahelyett hogy pusztán érvelne vagy vonatkozna] valamiféle testi valóságra tart igényt; nyelv,

amely mögött nem áll bebiztosított [jelen lévő] beszélő személy: aki itt ént mond és mesél és leír, vagy magának kérdéseket tesz föl, lehet mindenki és lehet a szerző énjétől különböző mindenki más is. A nyelv, a valóság és én, a lehetőségek és a szabad terek [amelyek ezen ellentmondásokat nyitják meg], a határok és az üres helyek [amikbe az irodalmi írás és olvasás ütközik] közötti vonatkozások és önvonatkoztatások területének ellentmondásai és lehetetlenségei a mondatokból, alakokból, szövegekből és szövegvilágokból [amikről szólniuk kell] tűnnek elő, szembeszállnak a fogalom hatalmával [aminek az irracionálizmushoz semmi köze].

Üresség van a nyelv mögött, a küszöb mögött, amelynél az emlékezés kora gyerekkorban beindul, az álmok dadogása mögött, ami az alvásból kiszabadul; üresség, amit talán csak öntudat nélkül lehet megközelíteni, azáltal, hogy beszélünk és folyamatosan felejtünk. Daniel Heller-Roazen az *Echolalias: On the Forgetting of Language* című könyvében Roman Jakobson nyomán azt mondja el, hogyan tanulják meg a gyerekek az úgynevezett anyanyelvüket, miközben elfelejtik a gügyögés időszakának határtalan hangképzési lehetőségeit: „Olyan ez, mintha a gyermekek egy bizonyos nyelvet csak a felejtés aktusa révén lennének képesek elsajátítani.” A felnőtt beszédben e határtalan – és differenciálatlan – lehetőségekből legfeljebb egy visszhang marad meg: „egy másik beszéd visszhangja vagy valami másé, mint ami a beszéd”, ami „csak eltűnése révén teszi lehetővé a nyelvet”. Később Heller-Roazen kielezi a zsidó misztikusok vitáját az *Aleph*-ről [amelyhez sem hang, sem hangzás nincs már hozzárendelve] és a Sínai-hegyi kinyilatkoztatásról: a hegynél összegyűlt izraeliták tömege – így hangzik ezen Tóra-értelmezés utolsó konzekvenciája – az isteni beszéd szövegéből semmi mást nem hallott, csupán egyetlen hangot, az „Én”-t, amivel a beszéd kezdődik, vagy még inkább ezen Én kezdő betűjét: az *Aleph*-et, Bahir Könyve szerint „A Tízparancsolat gyökerét”. Heller-Roazen következtetése így szól: „A teljes kinyilatkoztatás egyetlen betűre redukálódik, amelynek hangzására senki sem tud visszaemlékezni... Az isteni beszéd egyetlen megragadhatóságát a felejtés néma betűje jelöli, amelyből az összes nyelv származik. Az *Aleph* a felejtés helyét tartja fenn minden ábécé kezdetén.”

Ám ha irodalomról, vagyis valóságról van szó, nem túl általános-e már ezen „kezdét” – vagyis túl sok és túl kevés? Ha nem kezdetről van szó, ha egyáltalán nincs kezdet, és a tétélezés, amellyel egy szerző hallhatatlanul „én”-t mond, jelentéktelen, csak utólag létezik visszhang, feledés, az üresség zümmögése; ez lenne a határ, amelynek az irodalom nekiütközik, amelynek az irodalom révén a nyelv és az észlelés nekiütközik?

Nem biztos fundamentum ez, éppen ellenkezőleg; mégis a szövegek, történetek erejének a küszöbön innen ehhez a kevéshez, szinte-semmihez van köze, és talán tőle függ, éppúgy, ahogyan a fájdalom [a félelem] energiájától, a vágy [a kéj] és ezen nagyzó szavak iránti megtagadott bizalom energiájától is függ. Ami a bizalomból marad, az kevésre alapoz; minden pillantás, minden mondat igyekszik megbizonyosodni a világról. Benézek a szobába, és néhány tárgyat látok a térben elrendezve: lámpa, ott vagy-e még, kérde Robert Walser [és ismétli Andrea Winkler *Király, udvari bolond és nép* című regényének egyik hősnője, aki előtt már, a lámpa helyett, a falon lógva, a lámpáról szóló vers áll].

Itt, a térben szétszórva találok meg a szavakat; amint a szavak itt vannak, a dolgok is megjelennek.

Ekkor hozzáadódik valami, egy arc emléke például, egy teljesen meghatározott pillanatban (mindegy, hogy átéltük-e vagy sem, vagy éppen ebben a pillanatban éljük-e át), egy mozdulat vagy egy mosoly emléke, talán nem is emlék, hanem például egy fotó, amiből (mikor készítették a felvételt?) egy pillantás az enyémmel találkozik, és elkezdődik a játék, a távolságok játéka: egy minta, egy tér. Roland Barthes a *Világoskamra* című fotográfiakönyvében [Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, fordította Ferch Magda, Európa, Budapest, 1985] leír egy fekete-fehér fotót, szép, fiatal ember látható rajta, egy bizonyos Lewis Payne, meglehetősen anyagilag egy sebhelyes acéllemezfallal nekidőlve, csuklóit bilincsben. Barthes ezt írja: „A *punctum* viszont: ez a fiú meg fog halni. Egyszerre olvasom le a képről azt, hogy ez lesz, és azt, hogy ez volt. [...] Ennek az ekvivalenciának a felfedezése fog meg [...] olyan katasztrófától rettegek [...], amely már bekövetkezett. Ilyen katasztrófa minden fotográfia, akár halottat ábrázol, akár élőt. [...] ebben mindig benne van valahogy az Idő múlása: ez halott, ez meg fog halni.”

Benne van az idő múlása, összezúzva – vagy széthasadva és megfordítva; észlelem – a leírás terében – az idő rétegeit [Lámpa, itt vagy-e még? Szoba a lámpával, a székkal, Robert Walser, aki a lámpára néz, vagy megpróbál rá emlékezni, szoba vessel a falon?]; egy pillantást észlelek, és nem könnyű megmondani, honnan jön ez a pillantás [olyan korból, amely már nem létezik, egy embertől, aki már nincs vagy aki legalábbis nem itt van?], és hogy talán ez a pillantás határolja és határozza meg először a teret. Két aspektus lényeges: az az időszerkezet, amely számomra a felidézése, egy megtört és többszörösen rétegezett jelené és a [papírról, a képtérből szembenéző] pillantásé az egyedire, a lámpára és annak fényére vagy erre az emberre a 19. századból, az egyes emberre, aki semmi mást nem képvisel, mint önmagát, a másokra, aki meg fog halni, akárcsak én, és aki már meghalt. Mindenkire lehet (még ha nem is szüntelenül és anélkül, hogy mindig tudnánk róla) így tekinteni: erre az egyessé vált létezésre, erre a semmit sem képviselésre, erre a titokra, erre a nem teljesen megosztott jelenvalóságra. A magány egy pillanata, amely magát a közösségből – és vele együtt a hatalomból, az elbeszélés hatalmából is – kivonja; és ugyanakkor egy különös, közvetett találkozás pillanata: a másikkal szembeni tiszteleté (még ha ez a másik csupán egy regényalak is), a szeretet egy formája, mert a szeretet semmi funkcionálisra és senki bizonyos tulajdonságára nem érvényes, lényegileg aszociális. A szeretet sem éri el teljességgel a szeretettet, a másikhoz, a másik jelenvalóságához olyan közel kerül, amennyire csak lehetséges, és mégis fennakad vagy eltűnik a bőr határán, a szemek határa előtt egy kép- és játéktérben, amelyben mindenki, aki a másikat látja vagy megérinti, más; két jelenvalóság, amely szinte egybeesik, szinte. Két test, két húsból és csontból lévő ládika.

A bánat, a vágy, a fikció ezen a határon nyeri el erejét, a magány és a közelség ezen pillanatában. Amikor Jacques Derrida azt írja: „Semmilyen körülmények között nem beszélhetek az idegenről, nem tehetem témává”, az azért van, mert a Másik, az idegen fölötti uralomról való lemondás tárgyként csak a [saját lehetetétől eltávolodott] jelenlétét, a pillantásokat, az érintést teszi lehetővé, az teremti meg a teret. A lemondás, a szuverenitásvesztés nyelve, szemben egy tárggyal, amely nem lehet egyszerűen (csak) tárgy, számomra az irodalom nyelve. A szuverenitás ezen elvesztése, gondolom, az irodalom nyeresége, az, ami az irodalmat szerelemről és

halálról beszélteti, anélkül hogy tudná [kellene vagy szabadna tudnia], mi a szerelem és a halál. Létezik a nyelvben egy hely, ahol megszűnik a magyarázat, a leírás hatalma – a szuverenitás, a tárgy fölötti uralom – véget ér, és az egyes, a különös lép be a képbe. A jelenné tevés [felidézés] pillanata, az a pillanat, amelyben [ahogy Derrida a *Mémoires. Paul de Man számára* című munkájában írja] egy név „úgy intelligibilis, úgy emlékezetes”, ahogyan egy arc válik azzá.

Az irodalmi írás arra az áthatolhatatlanságra [ahol a szó úgymond hússá válik] irányul, benne [a minta mögött, az elbeszélés terében, amely soha nem önnön valóságos jelenének tere] nyerik el a személyek azt, ami őket alkotja, benne tűnnek el. Egy regényt olvasok, újra és újra, követem a regényalakot, aki egykor talán valóságos ember volt, és akiről [mert ismerem a könyv végét, vagy mert a könyv egy elmúlt időben játszódik] tudom, hogy meghalt. Tudom, hogy meghalt, és tudom, miközben olvasom a könyvet, hogy meg fog halni, a fikción kívül vagy belül. Azonosítom magam az alakkal, és mégsem leszek teljesen ő, ugyanúgy, ahogyan ő sem lesz soha teljesen én. Azt mondom, „én”, és irodalmi alakká teszem magam, talán regényalakká, aki egyszer [senki nem fogja pontosan tudni, hogyan] valóban élt, és akiről egy másik olvas majd, akivel az a másik azonosítja magát. Lámpa, ott vagy-e még?

Ez a beszéd, ez az írás, ez a tér, amely az írásban létrejön, az *én*-mondás semmijéből indul, az *Aleph*-ből [személy helyett hallhatatlan betű], és egy idegen név semmijében tűnik el, egy titokében, amely tulajdonságok nélkül létezik, és amely mindenkinek a legsajátja. Közöttük, e határok által meghatározva van egy tér; a tér nélkül a határok sem léteznének, senki, aki *é*nt mond, nem létezne, senki, aki olvas vagy olvasni fog.

A titok, a határ az alakokban van, a nyelvben, az olvasóban (mint a szerző cinkosában), az olvasó testében, ebben a húsból és csontból való ládikában. A szeretethez [tisztelethez] van köze, és a halálhoz [a réműlethez]. Itt van, még ha semmi más, mint szerkezet, tér, távolság van is jelen.

Ami a hit egyik kérdése lehetne, szöveggé változik: szerkezet, tér, távolság és mágia, ami *semmi*n alapul. Néhány példa talán megmagyarázhatja, mire gondolok; először is egy mondat Chris Marker *Sans Soleil* című filmesszéjéből, amit, akárcsak a filmesszé számos más mondatát, évek óta észben tartok: „Olyankor is, ha üres volt az utca, megálltam a piros lámpánál: japán szokás szerint, hogy helyet hagyjak az autóröncsök szellemének. Még ha egyáltalán nem is vártam levelet, megálltam a postán maradó küldemények ablaka előtt, mert meg kell tisztelni az eltépett levelek szellemét, és ott álltam a légiposta ablaka előtt, hogy üdvözlöm az el nem küldött levelek szellemét. Mérlegre tettem a nyugati világ elviselhetetlen hiúságát, amely nem szűnik a létezést a nem-létezéssel és a mondottat a nem-mondottal szemben előnyben részesíteni.” Hiszek-e az autóröncsök szellemében, az eltépett levelek szellemében? Ha nem hiszek bennük, miért fontosak számomra ezek a mondatok? Hit helyett számomra, filmnéző számára milyen hit ad meggyőzőerőt e mondatoknak; és hol, a valóságosnak mely beszögellésében léteznek az autóröncsök szellemei – teljes nemlétezésükben? Egy utcakereszteződést látok Japánban, látom, hogy nem látok szellemeket, hallom, hogy egy hang mondatokat mond, amelyek úgy ássák be magukat az emlékezetembe, mintha hinnék nekik. Hiszek, anélkül, hogy hinnék, mert a képek és a mondatok összeillenek, és mert a képek és mondatok teret hagy-

nak nyitva, vagyis először megnyitják azt: paradox módon megfogalmazva, mert a hitetlenség terét nyitják meg, ahol otthon vannak a szellemek, akik nem léteznek, az eltépett, a soha meg nem írt levelek, ahol a dolgok és az emberek, az élők és a holtak találkoznak.

David Foster Wallace egyik rövid története az *Incarnations of Burned Children* [A megégett gyermekek inkarnálódása] címet viseli; elviselhetetlen történet, alig lehet elolvasni: néhány oldalon át részletesen ábrázolja, hogyan forrázza le lobogó vízzel magát egy kisgyerek, ahogy a szülei sikertelenül próbálják megmenteni, hogyan hal meg a gyermek; a szöveg végén átvált a nézőpont, ami azt jelenti, hogy a nézőpont – a lélekszakadt, de távolságot tartó elbeszélőé, aki a szerepeket (the toddler, the Daddy, the Mommy) szinte absztrakt módon jelöli ki – nem változik, de az elbeszélő elhagyja a valóságot, a szülők és fájdalmuk világát, és követi a bébit a halálba: „...the child had learned to leave himself and watch the whole rest unfold from a point overhead, and whatever was lost never thenceforth mattered, and the child’s body expanded and walked about [...] a thing among things, its self’s soul so much vapor aloft, falling as rain and then rising, the sun up and down like a yoyo.” Vigasz ez? És ha az, miért nem hazug ez a vigasz? Csakis azért, mert az elviselhetetlenségből, a fájdalomból semmit nem vesz vissza, csakis azért, mert semmi konkrétumot – az elbeszélés terén kívül – nem ígér, vagy más okból is? Mert a végén csak egy kép marad, akárha álomban, amelyben egy jojó mozog fel-alá, fájdalmasan és csodálatosan tisztán, és valamilyen módon, amit jobban nem kell elmagyarázni, minden benne van a jojójában, a képben? Mi marad az ígéretből, aminek nincs konkrét tartalma – de egy csodálatosan tiszta, fájdalmasan tiszta, fájdalmas, csodálatos képbe van belefoglalva? Ez-e az ígéret tartalma: dologgá válni, vagy egy dolgot ábrázoló képpé, jellé, jelentés nélkül, fájdalom nélkül, tudat nélkül, vagy legalábbis majdnem tudat nélkül? Hogyan lehet a csalást, a vigasz tettetését megkülönböztetni az esztétikai valóságtól?

„Az esztétikai tapasztalatok nem hamis támaszt sugallnak – írja Roger M. Buergerl – hanem a feszültségek és komplexitás elviselésére tanítanak. És azt tanítják, ki kell aknázni a kéjt, ami akkor keletkezik, ha az ember feleszmél, az esztétikai tapasztalat mérhetetlen alapja minden elvárással szemben áll.”

Még egy példa a jelek és a feszültségek birodalmából, a képzőművészetből (amit, akárcsak a filmet, még ha az amúgy bármi is lehet, itt egyszerűen az irodalmi tér részeként fogok fel, amiben benne lakom). 1957. augusztus 17. és december 30-a között Pablo Picasso Velázquez *Las Meninas* című festményének 44 (valójában 58 – a ford.) variációját festette meg, valamint szeptember egyes napjain további kilenc képet a Cannes-i parton lévő Picasso-villa nagy ablakai előtti kalitkákból élő galambokról (a villa még ma is létezik, és a part is). Ezek a képek mind láthatók a barcelonai Picasso-múzeumban, végigmegyek a termeken, megnézem a képeket, egy mondatra gondolok: Ahogyan óráról órára, napról napra csúszik el a fény. Ebből formát képezni, gondolom. Egyszer láttam Madridban Velázquez festményét, olvastam valamit róla, mégsem él már túl pontosan a fejemben, a valóságos emberek a legjelentéktelenebbek számomra: a királyi pár, az infánsnő, az udvarhölgyek, a törpék, a példaképek, vagyis a legjelentéktelenebb az, hogy kik voltak ezek a valóságos emberek (ez a semmi: egy üres ládika), fontos az, hogy hogyan változnak, mi lesz belőlük, megfestve a kép festője által, akitől, mint az alakjaiból, csak néhány ecsetvonás

marad, egy színelvétel. Fontos ez az egészen meghatározott hely, a Picasso-múzeum a Born-negyedben, Barcelonában, ma, a villa Cannes-ban, 1957-ben, a pontos dátum augusztusban, szeptemberben, októberben, novemberben, decemberben. A fény elcsúszik, formává csorog; benne képről képre követhetőek az alakok, elnyerik és elveszítik önnön formájukat, alakok a múltból, akik egykor törpék voltak, udvari bolondok, festők, infánsnők és udvarhölgyek széles ruhákban, kutyák; egymásba tükröződik Picasso és Velázquez kora. Gyenge rend, szelíd visszatérések tartják, hálót von több mint 300 év fölé; a 17. és a 20. század jelenvaló a jelekben, 1957 szeptembere a maga napfényével és színeivel, az elcsúszott fénnel, az elcsúszott színekkel, a galambok, a deszkatáblák, az ablakpárkány, az ablak íve, mögötte a tenger és egy földnyelv, ami belecsúszik a tengerbe, és egy távolibb nap egy madridi palotában, ezek a napok és dolgok, ezek az élőlények, amik nincsenek már itt, és mégis láthatók. Az arcokból jelek lesznek, kereszttek, csillagok, átváltoznak, idők válaszolnak egymásra, nem feltétlenül a jelen a múltra és fordítva: a felelgetés végtelensége egy korlátozott térben. Fontosak a fehér és szürke foltok, az orrok horgas ívei, szemkarikák, ruhaháromszögek, rombuszok, fontos az a kettős alak, amely egyre absztraktabb, fadoboz két arccörrel, két kézzel. Aztán a formák és a jelek játékában váratlan ártatlanságot vélek felfedezni, a mozdulatok és tekintetek ártatlanságát [mintha valaki – ki, én, Picasso, az udvarhölgyek? – Kleist szavaival, másodszer evett volna a tudás fájáról].

Az irodalom számomra ez a struktúra, a pillantások, a felelés és az ártatlan, jelentés nélküli jel-lét ezen hálózata; a struktúra- és jel-lét öröme. Lehet-e egyidőben ártatlanságról és örömről szó, és arról, hogy a réműletről el ne feledkezzünk?

Emlékszem, amint Kertész Imre *Sorstalanságát* olvastam, és közben arra gondoltam: ez a legszörnyűbb, legiszonyúbb, amit valaha olvastam. Nem csupán borzongva gondoltam ezt, hanem a boldogság érzésével is; biztos vagyok abban, hogy Kertész is a boldogság érzésével írta meg ezeket a lapokat.

Ilyen perverznek tűnik, és talán éppen azért, mert perverznek tűnik, ennek a boldogságérzésnek a valósághoz van köze, és e valóság meghatározhatatlanságához. Nem hagytam el az előző példák témakörét, de most történelemről is beszélek, és arról, hogy miért emelték be, helyesen, az irodalomba – éppen mert soha nem lehet teljességgel beleemelni, mindig nyitva marad egy seb. Perverz kéjjel, be nem vallott reménnyel nézzük a sebet, megérintjük, újra és újra. Mégpedig nem „a történelem sebé” általában, hanem egészen konkrét pontokat: egyes embereket, egyes történeteket [amiket a „nagy” történelem eltalál és megőröl], bizonyos tereket. Emlékeket, mintha még itt lenne a felidézett.

A sorstalan, aki visszatér Auschwitz-ból és Buchenwaldból, és észreveszi, hogy nincs már élet, és nincs már ország, ahová visszatérhetne; hogy ő Auschwitz-ban és Buchenwaldban van otthon, honvágyat Auschwitz, Buchenwald iránt érez, történetében Kertész nem tapasztalatot mesél el, hanem a tapasztalat lehetetlenségét, az individuális tapasztalat végét teszi megtapasztalhatóvá.

A képek, az információk elhasználnak, még a legijesztőbb képek is, a legelviselhetetlenebb információk is; ha nem jön hozzá valami más, egy tér; ha a képek vagy a képek és a szavak között valami nem nyit tér, a gondolkodásnak, a kétségbeesésnek, sőt a szépségnek; a szellemeknek, akiket meg kell idézni, akkor is, ha tudjuk, nem lehet őket visszahozni az életbe. Szükségszerűség ez, lehetetlenség.

Mert mindezt tudja és ragaszkodik hozzá, egy olyan filmnek, mint Claude Lanzmann *Shoah*-ja, ereje van: mert nem az ábrázolhatóságban bízunk, hanem az ábrázolható határaitól szól, közel megy e határokhoz, láthatóvá, testi valóságukban érzékelhetővé teszi őket. Megmutatja a kint, az emlékezés szükségességét; ahogyan a beszédben emlékezés és azzal együtt valóság formálódik. Megmutatja a helyeket szinte mágikus, rémületes nevükkel együtt; láthatóvá válnak, éppen mert nem az látható, amit ott cselekedtek, hanem a nyári fű, az utak, a sínek, a közeli parasztudvarok, miközben hangok mesélnek, emlékeznek, az emlékezet hálóját kötik. A képek és helyek között az idő feszül; a holtak benne vannak a képekben, amelyekben nem láthatók, a mondatokban, a képek és a mondatok, a látható és a történelem szörnyűsége közötti szakadékban vannak. Ahelyett, hogy úgy tenne, mintha egyszerűen a múlttól szóló információ állna rendelkezésére, a *Shoah* sokkal elérhetőbbé teszi azt mint tetszőleges tudást; ugyanakkor megnyitja a tudás alatti szakadékot; többet mutat és mond, mint amit pusztán képek mutatnak, pusztán mondatok mondhatnak. A mondatok és a képek, a jelen és a múlt közötti szakadék nyitva marad: egy üresség, egy semmi; a tudás, a valóság törékeny, szükséges építmény a szakadékok fölött; az üresség, a semmi nélkül kevésbé lenne igaz.

Nem annak dacára, hanem éppen azért, mert a film művészi, illetve [az én értelmezésemben] „irodalmi” tudattal, a nem-ábrázolható, a mondatok és képek mögötti tér és a némaság iránti érzéssel készült, több benne a történelmi igazság, mint bármelyik dokumentarista, az ábrázolhatóságban bízó Shoah-ábrázolásban: az igazság a távolságon alapul; azon, hogy a középpont üres; feloldásnak, annak, hogy sikerül feldolgozni, értelmet adni neki, annak nincs pontja. A távolság, az üresség révén különös szépség jön létre, amely épp olyan botrányos, mint amilyen szükséges. A látás és a tudás boldogsága, mint különös vigasz, ami a fájdalomtól semmit nem vesz vissza. Ellenkezőleg, itt is a múlt felel a jelenre, belevágja fájdalomát.

E boldogságot, e szépséget igazolni nem bűntény és nem szenvedés, ezek az utólagosság egy másik formájában bomlanak ki, sőt éppenséggel az ellenállás momentumát teremtik meg, az utólagos, lehetetlen ellenállását, a lehetetlen és szükséges, utólagos ellenállását, a kibékíthetelenségét.

Ezek a paradoxonok határozzák meg számomra általánosságban az irodalom viszonyát a történelemhez. Az ellenállás olykor egyszerűen csak abban áll, hogy mondunk egy nevet, emlékszünk egy névre, a névnél több nincs már itt, de az ellenállás abban áll, hogy erre a nincs-már-ittre emlékezünk, meglátjuk az ürességet, ami hátramaradt. Úgy, ahogyan George Perec számára, akinek az apja a világháborúban, az anyja a megsemmisítő táborban halt meg, a *W avagy a gyermekkori emlékezetben* a gyermekkori emlék éppen az emlékek hiánya: „tudom, hogy semmit nem mondok [...] tudom, hogy amit mondok, üres és színtelen, egyszer s mindenkor egy megsemmisítés jele, ami egyszer s mindenkor létezik” [ford. Benkő Gitta]: üresség, ami fölé Perec egy odaillő–nem odaillő, fiktív disztópiát helyez: nem azért, hogy elleplezze, hanem hogy általa ez a fehérség, ez az üresség annál élesebben kiváljon.

Nyitott marad egy seb, lyuk; valami válaszra vár, nincs válasz, csak az a mágia, ami a semmin alapul, és ezek ama időknek köszönhetően egymásra válaszolhatnak, egymást olvashatják. Egy jövő tudálékosság nélkül képes egy múltat olvasni, egy múlt a jelenlévő jelent, mint más jelent: az idők jelenekként olvassák egymást. Vég-

érvényesség nélkül, hierarchia nélkül. Mindegyikükben létezik a meztelenség és az ártatlanság egy momentuma, érthetetlen momentum, amit minden gyöngédség megillet. Ahol a hatalom, a közönségesség feloldódik.

„Azért írok – folytatja Percec –, mert együtt éltünk, mert én egy voltam közöttük, egy árnyék a többi árnyék között, egy test a testük közelében; azért írok, mert feloldhatatlan jelet hagytak bennem, és mert az írás nyoma e jelnek: a rájuk való emlékezés a megírt számára halott; a megírt, az írás a halálukra való emlékezés és az én életem igenlése.”

Mindennek, amiről eddig szó esett, az irodalomnak a halálhoz való viszonyához van köze: egy különös módon meghasadt viszonyhoz, úgy is tűnhet, mintha az irodalom a halált akarná feltartóztatni, azt nem elfogadni, tőle valamit elragadni, az elmúltat újra életre kelteni, de úgy is, hogy önmaga inkább a halál, a halott területéhez tartozik, mint az élőéhez és az életéhez.

A halál, az emlékezés, az élet igenlése felveszik a pozíciójukat ebben a térben, meghatározzák azt, újra és újra helyet cserélnek.

„Sírkő vagyok...” – áll a legrégebbi görög sírfeliraton. Daniel Heller-Roazen kapcsolatot teremt e rejtélyes sírhely és az irodalom között: a sír, akárcsak a szöveg, egy objektum, amely *érint* mond. Az objektum, a szöveg, amely olyan, mint egy sír, egyre kiagyaltabb módszerekkel igyekeznek elfeledtetni, hogy ő maga objektum, valami másnak a helyén áll, valaminek, ami meghalt vagy halott lesz.

Mi ez a valami, egy senki, egy semmi?

Anélkül hogy sok mindent hozzáfűznék, Peter Waterhouse [*Halál és világ*] könyvének utolsó lapjairól idézek, ahol az elbeszélő fiatal rákos felesége halálát (vagy feleségének a rákos halálára való emlékezését, vagy a halálának elmesélését) írja le: a halott nő „itt van, ahogy minden halott itt van... a halottak olyanok, mint a gyermekek, szinte olyan védtelenek, szinte olyan fiatalok, szinte olyan újak.”

Elmeséli az ő és az asszony alvó gyermekeinek, „hogyan ébredtem fel a halál éjszakáján, késői időpontban, nem ébresztett senki. Senki és semmi nem ébresztett, hogy azt mondja: most meghalok; most meghaltam. Az engem felébresztő nem volt a szobában, nem jött, nem kiáltott, nem rázott fel az álomból, nem suttopta a fülembe, hanem csak ott volt, *azért, hogy – hogy* azt mondja nekem: most; és most. [...] Felemelkedtem, de semmi nem emelt fel, mert nem volt ott semmi [...] Nem lettem értesítve, segítségül híva. Csak az volt ott, hogy: most halott vagyok, úgy, ahogyan azt nem mondhatja senki. A beteg ágyához léptem, szinte ok nélkül, hivatlanul ott és hivatlanul mindenütt. Sehova sem mentem, és sehol sem ültem a beteg ágya mellett. Volt égbolt, témátlan, én nem láttam és nem hallottam, izgatott voltam, a szívem gyorsabban vert. A halott olyan volt, mint egy élőlény. A halott most nem halott volt, hanem azért volt halott, hogy... Azért halt meg, hogy... A *hogy*... köztes tér volt. Azért mehetett el, hogy... Azért távozatott, hogy... A *hogyban* egy ismeretlen értéket és egy közbeeső értéket hallottam meg. A beteg azért halt meg, hogy... ismeretlen értéke... *hogy* ismeretlen értéke legyen.”

[„A költészet a világ?” tűnődik az elbeszélő egy helyen a könyvben, és azt feleli: „Igen.”]

Az irodalom szerkezet és viszony: a valóságos megjelenése teret igényel, nem feltétlenül értelmet. E szerkezet középpontja (vagy lenne, ha létezne középpont)

valami, ami „megkérdőjelezhetetlen”: egy benső semmije, ami körül a titok [poézis, a világ] formálódik.

Aztán, mindezen viszonyokban, a tárgyak elosztásában, a térben előtűnő szavakban, a közöttük ható erőkben, mozgásukban derül ki, hogy a titok – a filmben, a művészetben, az irodalomban – csaláson alapul, megjátszáson, vagy hogy annál több az, ami itt van: döntő nyugtalanság, valami szorongató, és egy ígéret, ami a mondatokban él; a *nyelv*-ígéret, a jel létezésének boldogsága és szörnyűsége. Látok egy japán utcakeresztződést, és látom a halott autók lelkeit, amiket nem látok, látom a fűvel benőtt sínpályát Lengyelországban és egy kofferhegyet, mindegyiken régi-módi írású névtáblák. Az egyik – szinte értelmetlen – kép és a másik kép, amelyben minden rémület benne van, mindkettő nem csupán a dolgokhoz való viszonyunkról árulkodik, hanem felkelti a nyelv iránti szorongató vágyakozást is: ha a nyelvben léteznek, hamis kijelentés nélkül, hamis hazugság nélkül, akkor az irodalom valamit [az életet, nem-életet] a nyelvben hordozza. Valamit, ami társadalmi tulajdonításokban, tudományos definíciókban, abban, ami normális életnek számít, nem megragadható, ami nem nagy, nem jó és nem gonosz, nincs hatalma és mindenhatósága, és ami a nyelvben, ami önmagában is beszél, megjelenik; még ha csak vagy szinte csak ürességként is. Az objektum *é*nt mond, egy *Aleph* hangzik el, hangtalan betű. Ki hallja ezt meg és miért?

Azért, hogy –

Nem teljesen pontosan idéztem:

– Amit ön akar, azt Buñuel a ládika tartalmát firtató kérdésre tulajdonképpen már megválaszolta. De nem lehet kényünk-kedvünk szerint kiválasztani, hogy mit akarunk. Jó, hogy a ládika *ahogy-tetszikk*el van feltöltve, azaz üres – vagy a Schrödinger halott-eleven macskáját hordozó ládikához hasonlóan szinte minden tetszőleges tartalom esetén ugyanakkor mindig üres is. A titok nem ad támaszt, jó [vagy mondjuk úgy, egyáltalán nem olyan rossz], hogy a kötelezettség, közösség, az értelem tartalma, a megfoghatatlanban [mint ahogy Rilke egy helyen a *Malte Laurids Briggé*ben a színházra, tehát minden művészetre mint úgynevezett valóságosra vonatkoztatva fogalmaz] létező biztos fundamentum iránti sóvárgás az ürességbe fut ki, és senki sem kiált „*közös ínségünk fal[áért], mely mögött a Megfoghatatlannak elég ideje lenne, hogy összeszedje magát és megfeszüljön*”. És nem kiált a közösségért sem, az ínségért sem, sem ezen isteni vagy szörnyű tartalomért, amely a megfoghatatlanból csak a megfoghatatlant fogja meg, ezt a semmit vagy szinte-semmit a határ mögött, ahonnan halk, esdeklő zümmögés hallatszik. Ettől függ a tárgyak és emberek, a szellemek és a jelek gyöngéd, semmis méltósága.

BENKŐ GITTA FORDÍTÁSA

Irodalmi álmok

AZ ÁLOM IRODALMI KÉPE

1

Semmi metafora a főcímben. Szó szerint értendő azokra az álomleírásokra, amelyek elbeszélésekben, regényekben, drámákban szerepelnek. *Az ideológiák elválasztanak egymástól bennünket. Az álmok és a szorongás viszont összehoznak* – így Ionesco. De: *Beszélgj el egy álmot és elvesztesz egy olvasót!* – figyelmeztet Henry James. A kultúránkat meghatározó ősi szerzők, valamint klasszikusok, jeles kortársak és a későbbiek közül is sokan azonban másként vélekedtek. Ókori irodalmi művektől posztmodernekig olvashatók viszonylag részletesen, olykor kimondottan terjedősen közölt álmok. A mindennapi alvásban fellépő álmokkal szemben az irodalmi álmok, mint fokozhatatlanul önkéntelen képzelet produktumai – jókora ellentmondásként – céltudatosan létrehozott fiktív világ darabjai. Például az alábbi.

– *Az úton jöttem én Párizs felé és mögöttem borzasztó sok katona jött. És mindenki a nevemet kiabálta.* Nagy csatát látott álmában a franciák és a rómaiak között, akiket Julius Caesar vezetett – folytatja beszámolóját egy lánynak az ifjú kadét. Marseille felé lovagolt, élvezte a franciák sikerét. Egy tábornok kérdésére azt mondta, hogy kergessék ki palotájából Lajos királyt és hozzák ide, de a király aludt. Ő dühös lett, megint a nevét kiabálták, és *lerohantam a völgybe... és a franciák utánam... és folyton hangosan ordítottam, a rómaiak elfutottak. Aztán bementek a királyi palotába és Lajos király nagyon dicsért, azt mondta, többet tudok, mint Julius Caesar. „Cézár, Cézár!”* – kiabálták körülötte, és *hajlongtak és leültettek egy selyembaldachin alá. Olyan gyönyörű... olyan félelmes volt... mért nem hagynak aludni? Épp a legszebb részben éppen, egy királyné hangját hallottam, mikor felébredtem: „Sire, ébredjen, Sire.”* A császár nehezen nyitotta ki szemét, és kábultan nézett a beszélőre.

– *Sajnálom, hogy éppen most kellett ébrednem. Azt álmodtam, hogy megint tizenöt éves vagyok... kadét a marseille-i iskolában. És egy bűbájos provençe-i leány guggolt mellettem ... milyen kár!... milyen kár, hogy már nem hallottam, mit beszélt...*

– *Magamnál vagyok. Az álmok szépek, uraim... de hát az élet munka és nem álom... ugye? [Karinthy Frigyes: Álmodni]*

Az időt és teret nem tisztelő, fantasztikusnak látszó, de csak a történelmi valóság fantasztikumával játszó álomban [jelentősen rövidítve közlöm, akárcsak az összes további] az ajacciói erdőben álmodó ifjú kadét időben és térben egyaránt zavaros csatákkal telten, császárnak hiszi magát, amit felébredése előtt egy királyné költögető hangja erősít meg. Ha itt érne véget, egy fiatal katona roppant nagyratörő vágyát teljesítő álomról értesültem volna. Most esik le a tantusz. Alig figyeltem a Léon keresztnévre, ami a jóval ismertebb Napóleon megfelelője. Az álmodó eszerint a már ténylegesen császár Napóleon. Ha itt érne véget, az ifjúkori rendkívül merész álom valóra válásáról tanúskodna. Ám a felébredett álmodó, jóllehet semmi kétsége elért pozíciója felől, ahelyett, hogy boldog lenne egykori álma és a valóság közötti teljes összhang miatt, sajnálkozik. Az előzőektől némileg eltérő álomra emlékszik. Ebben

is tizenöt éves kadét, akihez a csodálatos korzikai erdőben egy bűbajos lány beszél, de hogy mit mond neki és mi történt volna azután: mit veszített, mert másra figyelt, már soha nem tudja meg, mert felébresztették.

Tanpélda az álom megismerésének alapproblémájára. Alvás közben álmodunk, de álmodunk csak utólag, éber állapotban lép elénk, úgy ahogy. A mindennapi életben kizárólag az álmodó elbeszélése révén férhetünk hozzá. Kizárólag rajta múlik, hogy szövegében az elbeszélésre oly alkalmas drámai fordulatokból, avagy oly alkalmatlan kusza eseményekből mi jelenik meg. Másként, mi az, amit visszaemlékezve álmára, elbeszélni érdemesnek ítél; mi az, amit így-úgy töröl, hogyan képes az álom összefüggéstelenségeit visszaadni anélkül, hogy átalakítaná őket. Mi volt, amit valóban álmodott és mi a hozzátett, illetve elvett elem? Vagyis mi a nem-fiktív és a fiktív viszonya? A sajátos körülmények miatt, paradox módon, a nem-fiktív önkéntelen képzeleti működés eredménye, a fiktív akár nyomban az ébredést követő, akár későbbi tudatosítás/elmondás következtében létrejött változás.

A mindennapi álmok jelentéséről és jelentőségéről folyó tudományos diskurzusban meglehetősen változatos álláspontok csap[hat]nak össze. Az irodalmi álmok meghatározó sajátosságáról azonban haszontalan volna vitát nyitni. Ezek az álmok mindig a mű szerkesztés részei, és funkciójuk egyértelmű: az egész szöveg jelentését gazdagítják, a [fő]-hős állapotát-sorsát-nézetét megvilágítva. Mindez tetéződik azzal, hogy az álom nem attól való, aki álmodóként meg van nevezve, hanem a nem-fiktív is teljes egészében fiktív, lévén az álmodót, sőt ha szükségét látja: a mindentudó narrátort is egy nála is többet tudó hivatásos elbeszélő találta ki. De még ennyi sem elég, mert az elbeszélő, élve a valamennyire összetett, többretegű álom[szöveg] kínálta lehetőséggel, jellegének megfelelően, ezúttal is igazolja, hogy *minden másképpen van*.

Trükkös fogás ide, csavaros poén oda, ennek az álomnak – ellentétben gyakori álmainkkal – van füle meg farka. Iskolásabban: eleje, közepe meg vége; kerek egész. Világos, jól érthető. Így is kell lennie, mivel csak így töltheti be funkcióját az elbeszélésben. És ezzel nem áll egyedül.

...nagyon becsülöm az uramban hogy udvarias az öregasszonyokkal meg ilyenekkel és nem játssza meg magát bár ha egyszer valami rájön jobb ha kórházba megy ahol minden olyan tiszta de akkor rögtön összeadná magát az első ápolónővel az aztán marasztalná amíg ki nem rúgják vagy egy apácával ahogy azon a pornográf fotón amilyenek vannak neki aki úgy apáca ahogy én valamire koslatott ebbe biztos vagyok az étvágyáról látom szerelemről szó sem lehet az tény mert akkor rá nem nézne az ételre vagy valamelyik éjszakai tündérrel volt mert akkor ott volt és hiába nemrég nőszült egy fiatal lánnyal flörtölt és én hátat fordítottam neki amikor kislisszolt büntudatos pofájával pedig semmi de a pimasz egyszer nekem is csapta a szelet a szédületes dumájával meg a lágytojtás szemével hülye állat és ezt nevezik ügyvédnek de én ágyban utálok a vitákat vagy ha ez nem akkor valami vacak tyúkot szedett föl magának a jóég tudja honnan stikába mert a férfiak mind ilyenek lesznek az ő korában így negyven körül mert hülyébb nincsen mint a vén hülye és a szokásos csók a fenekemre tiszta fal nem mintha izgatna hogy kit izélget vagy mióta de azért szeretném tudni mert a végén ott csinálják a szemem láttára elég undok dolog mikor csak úgy dől belőle az agyonmázolt hölgyeknek a szaga egyszer vagy kétszer gyanút fogtam világosan megmondtam neki hogy vagy a nő vagy én megyek ki ebből a házból

én meg se tudtam volna érinteni ha arra gondoltam hogy ez összeadja magát egy ilyen mocskos pofátlan hazug ringyóval igen letagadott mindent és örökké énekelt az egész lakásban még a vécében is mert tudta hogy ő nyeregben igen mert tudta hogy a férfi nem bírja ki soká az izéje nélkül és valahol csak kell és mikor utoljára a seggemre élvezett rá Boylan...

Akár Freud is mellékelhette volna – avagy mégsem? – a fantasztikumtól mentes, ám szexuális készletésektől fűtött, tehát dehogy szabad asszociációs áramlás illusztrálására, ahogy Molly Bloom utat engedve képzeletének/gondolatainak, ábrándozik-álmodozik (James Joyce: *Ulysses*). A német-angol kifejezést magyarítva: nappal álmodik. Közvetlen környezetéről átmenetileg leválik, a mindennapi valósággal való kapcsolata elhomályosodik, és részben képzeleti képek helyettesítik. Főleg olyanok, amelyek együttvéve inkább kellemesek, mint kellemetlenek számára. Az álmokhoz hasonlóan elfojtott ösztönök, mindenekelőtt a szexualitás kifejezői, vágyteljesítés példái, amelyek a cenzúra fellazulása miatt felszínre törnek. Mivel azonban eltérően az álmoktól, a másodlagos folyamatgondolkodás, azaz a primer törekvések kontrollja be-bekapcsol, a fantáziálás – lévén irodalmi mű része – kevéssé kusza. Az éber logikus gondolkodás és az alvás közötti küszöbállapot. Sem ennek, sem az előbbinek hangulata nem helyezhető el a vidám-szomorú-lidérces dimenzión; bizarr-groteszk és ha az olvasót leleselkedőnek tekintem, akár taszító.

Az egész Alice egyszerre alig volt nagyobb húsz centiméternél, kétségbeesés helyett örült, hogy már kifér a parányi ajtón, és kimehet abba a gyönyörű kertbe. De előbb várt néhány pillanatig, nem zsugorodik-e tovább. – Most hát olyan hosszúra nyúltam, mint a világ legnagyobb távcsöve. No, szervusztok, lábaim. Tudniillik lenézett a lábaira. Alig látta őket, olyan messzire estek tőle. Feje a mennyezetbe ütődött. Most több mint három méter magas volt. Amint visszakisebbedett, megrémült a hirtelen változástól, de boldog volt, hogy még maradt belőle valamicske. Bár egyszercsak abba a könnytöbba pottyant, amelyet ő sírt össze, amikor még három méter magas volt, és első gondolata az volt, hogy tengerbe esett, gyorsan feltalálta magát. Ez a furcsa kislány szerette azt képzelni, hogy ő két személy. „Most azonban hiába képzelném, hogy két személy vagyok – gondolta szegényke –, még jó, hogy egy valamirevaló kitelik belőlem.”

– Hát te kicsoda vagy?

– Ezt e percben aligha tudom. Csak azt tudom, hogy ki voltam ma reggel, amikor fölébredtem. De azóta már rengetegszer megváltoztam.

– Hogy érted ezt? – szólt a Hernyó szigorúan. – Értelmesen beszélj.

– Sajnos, kérem, nem tudok értelmesen beszélni, mert nem az vagyok, aki vagyok. Sajnos, nem tudom jobban megmagyarázni, mert én magam sem értem az egészszet. Aztán, tetszik tudni, nagyon megzavarja az embert, ha napjában többször átváltozik.

Hol a mindentudó narrátor, hol az álmodó nézőpontjából találkozom a kislánnyal, nem pusztán ismeretlen, de meghökkentő külső és belső térben, kizárólag az álomidőben, szélsőségesen fantasztikus helyzetekben (Lewis Carroll: *Alice Csodaországban*). Öröm, rémület, boldogság kavarnak Alice-ban. A magasból esés, pottyanás [zuhanás, repülés, lebegés] egyszerre hívja elő az ijedtséggel vegyes ujjongó érzést, ami mindig fellép, amikor a kigyereket az őt szerető felnőtt felemeli, és úgy tesz,

mintha leejtené. Még álomban is megterhelő a gyors átváltozások megfigyelése és kivált az élmény: Alice két személynek képzeletben magát. Alkalmi társa egy nemcsak beszélni, de okosan gondolkodni is képes rovarral szembesülve, tudatosan benne: nem érti, miként lehet, hogy nem az, aki.

Az álom lebegésében az átváltozások egyrészt a gyerek és a felnőtt szorongással teli, egyben feszültségvezető funkciójának felelnek meg. Másrészt változatok egy mindnyájunkat intenzíven foglalkoztató témára. Testképünk énazonosságunk összetevője. A fokozatos, „természetes” testi átváltozást jobbra nem tartjuk nyilván, olykor hátrítjuk is tudomásulvételét. Ezért is lehet zavaró, ha korábbi fényképünket szembesítjük jelen tükörképünkkel. A testséma elvesztése, illetve radikális módosulása egyfelől szárnyaló szabadság, másfelől kijut Alice-nak az elvárászsoltág szorongató élményéből. Az én megélésének pszichoszensoros zavara ez. Alice úgy érzi, hogy egyes testrészei nem tartoznak hozzá, illetve tőle elidegenedve önálló életre kelnek. Az elidegenedett rész, a másik éppúgy lehet titkos, be nem vallott vágyak gátlástalan és sikeres megvalósítója, mint idegen, ártó hatalmak eszköze, akit az én ellenében játszanak ki. Ezek a megnyilvánulások a bizonytalanság alighanem legvégletebb fajtájára utalnak, amit csak ember átélhet. Hiszen nem tudja bizonyosan, hogy amit érez-gondol, azt még ő teszi-e, vagy már egy másik; nem tudja védeni magát a külvilág ellen, mert belvilágával összefolyik. Mélyen destruktív helyzet.

Alice önmaga előtt válik kérdésessé. És vele együtt azzá válik a természetes növekedés, a gyerekség-felnőtttség, a személyiség érése is. A gyerek játékos álmában ott a súlyos kérdés, hogy mikor veszítheti el vagy nyerheti vissza még vagy már valaki önmagát, azaz mi őrzi integritását, van-e egyáltalán ilyen integritás. A félelmetes álmokképeket az álmodó életkorát meg-meghazudtoló, ellenségességtől mentes humora és kíváncsisága ellensúlyozza. Nem úgy, mint az énazonosság konfliktusaival foglalkozó számos más fantasztikus irodalmi álomban.

E három álmot annyi minden választja el egymástól, hogy látszólag minden ok nélkül helyeztem őket egymás mellé. Valójában azonban egy lényeges közös tulajdonságuk alapján tettem: hogy minél szélesebb és változatosabb körét vizsgálhassam meg az irodalmi álmoknak, velük együtt hetvenhat álomszöveget gyűjtöttem. [Lehetőség szerint jelentős irodalmi értékű művekből dolgoztam, de nem kizárólag: szükség törvényt bont.]

Közülük a legterjedelmesebb csoportot az önmagukért beszélő álmok alkotják, amelyek a mű megelőző és következő szövegének ismeretét nem követelik meg. A fentiekén kívül a továbbiak (ábécérendben): Apuleius: *Aranyszamár*, Barnes: *Éjerdő*, Borges: *Körkörös romok*, Broch: *Vergilius halála*, Bulatovic: *Napocska*, Csehov: *Aludni szeretnék*, Dickens: *Karácsonyi ének*, Dongala: *A Bridgetower-szonáta*, Dosztojevszkij: *Egy nevetséges ember álma*, valamint *A félkegyelmű*, Énard: *Iránytű*, valamint *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról*, Flanagan: *Egy tenyér, ha tapsol*, Foer: *Minden világgal*, Foster Wallace: *Végtelen tréfa*, Gogol: *Az orr*, Hemingway: *Az öreg halász és a tenger*, Homérosz: *Iliász*, Joyce: *Ulysses* [egy másik szereplővel másféle jelenet], Kafka: *Álom*, valamint *Az átváltozás*, Kertész Imre: *A kudarc*, Khider: *A pofon*, Kosztolányi Dezső: *Az alvó*, Krúdy Gyula: *Magányos ember álma*, valamint *A pincér álma*, Krusovszky: *Akik már nem leszünk sosem*, Mann: *Varázshegy*, Moravia: *Egy asszony meg a lánya*, Mózes *Első könyv*, Maurier: *A Manderley-ház asszonya*, Mándy

Iván: *Egy ember álma*, Mán-Várhegyi Réka: *Mágneshegy*, Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*, Oravecz Imre: *Ondrok gödre*, Ovidius: *Átváltozások*, Poe: *Történet a rongyos hegyekből*, Schnitzler: *Álomnovella*, Shelley: *Frankenstein avagy a modern Prométheusz*, Singer: *A rabszolga*, Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, Wallant: *A zálogos*, Walser: *Kényszervirágzás*, Weidenheim: *Pannon regény*. Katharina D. élete álomszövegei.

2

Úgy rémlett,
Hajóra szálltam, hogy Burgundiába menjek,
Társul velem volt öcsém Gloucester is,
Ki szobámból felcsalt a fedélzetre
Úgy rémlett Gloucester megbotlott, s lebukva,
Engem ki [feltartottam], a hajóról
Lerántott a zajongó tengerárba.
Oh ég, mi kínnak tetszett megfulladnom!
Úgy rémlett, átkeltem a bús folyón,
A zord hajóssal, kit költők leírnak,
Az örök éj honába. A legelső,
Ki ott köszöntötte vándor lelkemet,
A nagyhirű Warwick, apósom
Így szólt: „Mily ostort szabhat e sötét hon
Álnok Clarence, aki hitszegő volt?”
És azzal eltűnt. Aztán jött lebegve
Egy angyal árnyék, világos haja
Vérrel keverve, s így kiáltott fel:
„Clarence jön, hűtlen, csalfa, ingatag Clarence,
Aki legyilkolt Tewksbury-mezőn:
Vigyétek, fúriák! Kínpadra vele!”
Azt kellett hinnem, pokolban vagyok:
Az álmom oly rettentő benyomást tett.

Clarence (Shakespeare: *III. Richárd*) az előzmények alapján okkal tart attól, hogy öccsének útjában van, és az a halálát akarja. Később a felbérelt gyilkosok el is végzik dolgukat, de ismerős környezetben játszódó rémálmát, ahogy az álmodó maga nevezi, csak megszorításokkal tartom prófétikusnak. A mélységes szorongásos álomban a vízbe fulladás képei eleve roppant baljósak. Lelki egyensúlytól teljesen megfosztott, lelkipurdalástól meggyötört elmeállapot kifejezői. Noha fulladásos kínhalálához kellett öccse, aki magával rántotta, álma egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogy vele mi lett. Ahelyett, hogy őt vádolná, két egymást követő epizódban az indokolt felelősségre vonást, pusztulását vetíti előre saját halálos bűneiért.

Az első csoporttól elkülöníthetők az álmodó és az olvasó számára is nyomban érthető, külön megfejtési munkát nem igénylő kimondott jósálmok: Shakespeare: *III. Richárd* [még egy további, eltérő], valamint *Julius Caesar*, *Othello*, a *velencei mór*, Tolsztoj: *Háború és béke*, valamint *Anna Karenina* álomszövegei.

Megbontotta az ágyat, s lefeküdt. E hosszú éjszakán végig már nem önmagát figyelte, hanem az egymást és magukat hajszólo elődöket. Most már az álom sem tudta elsodorni őket. Apja s nagyapja álombeli jelenléte pedig a zaklatott ébrenléténél is kárhózatosabb volt: Rohant végig a Verőfény gerincén, mintha a pincéből valakit ki kéne szabadítani. Mire lélekszakadva odaér, a présház teteje beomolva, a verandát fölverte a gaz. Futórözsza helyett vadkomló. Lenéz a szőlő közé. Karók sehol, kiszáradt szőlőtőkék vergődnek feketén, mint partra dobott tengeri rémségek. Aztán a pászma szélében fölbukkan Faggyas, amint ekeszarvának dőlve borogatja ki soronként a szőlőtöveket. Az eketaliga előtt két meztelen ember, fejük föld fölé szegül, bőrük fehérsége messzire virít. Ha megtántorodnak, Faggyas korbáccsal üti derekukat. Kínban törtetnek, jönnek szembe vele, fújtatnak, s olykor fölordítanak: két meztelen férfialak. Szendy Bálint, az ösztövérebb alig támolyog, Endre úr öklét harapja, úgy húz, rengeteg vállába istráng hasít, tokája, gyepes hasa előrelöttyed; ágyékuk megsugorodott. Vánszorog, de meg nem torpan a két utolsó Szendy. Odafönn a tetőn egyszer csak ott van Gönczi Dénes. Hason fekszik a fűben, állat karján nyugtatja, cigarettát szív. Majd, mint ki nem nézheti, az ember mit művelhet a javaival, a szőlősoron fölfele törtető ekéről az égre emeli tekintetét. Mari ott áll fölötte, kezét csípőre téve, körülötte nyüzsgönek pendelyes fiai. Észreveszi a feljűk kapaszkodó meztelen Szendyeket, amint meglátja elesett szemérmüket, csúfondárosan kacag. Vesszöt fog, hogy elzavarja bámész maradékait, feljűk suhint, mire azok szaladnak kifele a hegyből, majd rőfögve csörtetnek el. Itt vagytok megint, megjöttetek, az egész pereputty? – kiáltja álmában, s hallja is, mint aki magát akarja ébreszteni. De egyelőre képtelen kikapaszkodni az álom vermeiből, újra Mari kacagása iszonytatja, ki ujjal mutatja azt, amin eszelősen mulat. Ő pedig kendőjét, kötényét tépi le magáról, hogy apái ágyékát eltakarhatná a parasztasszony elől. Nem nyughatsz, Dénesem, rám hozod még ezeket is. Három napja nem kaptál követ.

Az álmot a mindentudó elbeszélő jegyzi le [Szilágyi István: *Kő hull apadó kútba*] a bizonyára fiatal álmodó nő nézőpontjából. Ha nem tudnám, kik közelebről a szereplők, a nyomasztó atmoszféra, az elpusztult szőlő, a hiábavaló futás, ami inkább menekülés, az eke elé meztelenül befogott, megszegényített férfiösök kínjai több mint elegendők, hogy érzékeltessék az álmodó kétségbeesett lelkiállapotát. Hogy fantasztikumtól mentes, ismert, szabadtéri környezetben játszódó álma végén nem éri be a férfiatlanná vált apját és nagyapját kikacagó nő megnevezésével, hanem hangsúlyozza annak paraszti voltát, és gyerekeit disznókhöz hasonlítja, minden nyomorúsága ellenére a köztük lévő társadalmi távolságot emeli ki. De az egész pereputty kifejezéssel és először az álomban, letegező formával mélységes sebzettségét-elkeseredettségét fejezi ki. A tegezés szemrehányásként másodszer a pereputty fejének szól, aki[nek sírja: a kút] három napja nem kapott követ. Az álom mélye, akárcsak a kúté, súlyos titkokat rejt. Ezért – ellentétben az előbbiekkal – az álom önmagában nem jól követhető. Csak az előzmények olvasása nyomán világosodik meg. Szendy Ilka, a céhmestéri-kurtanemesi családból származó tímárlány meggyilkolja háromgyerekes szeretőjét, aki napszámosként az ő szőlőjét gondozza. A kapcsolat, amelyet Ilka kezdeményez, az egyetlen öröme. Akkor öli meg szeretőjét és temeti a kútba, amikor tudomást szerez arról, hogy az Amerikába akar vándorolni. Faggyas, aki a tímárműhelyből elzavart és

koldussá lett szolgál, azért igázza le Ilka őseit álmában, mert ténylegesen felfedezte a titkát, és így úrnője ki van szolgáltatva neki.

Az álmodó/mindentudó elbeszélő számára ugyancsak minden további nélkül érthető álom, amely azonban az olvasótól az álmodás előtti történések, vagyis a mű ismeretét követeli meg. Ilyenek még Cortazar: *Éjszaka, hanyatt fekvé*, Fukazawa: *Nyári álom története*, Victor Hugo: *A nyomorultak* álomszövegei.

4

A bibliai József nem lett volna többszörös álomfejtő, ha nem lett volna kitüntetett álmodó, egyben saját kettős álmának kiemelkedő elbeszélője [lásd önmagukért beszélő álmok]. Ha elhallgatta volna álmait, nem kerülhetett volna kapcsolatba a főpohárnokkal, akinek szintén sikeresen megfejtette álmát, és eljutott a fáraóhoz. Ő ugyancsak tanácstalan volt ismert környezetben lezajló, meglehetősen baljós, fantasztikumot nélkülöző kettős álma miatt [Mózes *Első könyv*]. *A Nílus partján álltam, és láttam, hogy a folyóból hét szép, kövér tehén jön ki, és legelésznek a parton. Utánuk másik hét tehén jött fel a vízből, de ezek csúnyábbak és soványabbak voltak, mint amilyeneket valaha is láttam Egyiptomban. Azután a hét csúnya és sovány tehén fölfalta az előző hét kövér tehenet. Különös módon a sovány tehenek ugyanolyan soványak maradtak, mint azelőtt. Ezután fölbredtem. Majd ismét elaludtam és megint álmot láttam: hét szép, kövér búzakaralász növekedett egy száron. Utánuk másik hét kalász növekedett, de ezek a sivatagi forró szélből aszottak, hitványak és soványak voltak. Majd a hét sovány kalász elnyelte a szép kalászokat.*

Felség – így József – ez a két álom ugyanazt jelenti. A hét szép tehén hét esztendőt jelent. Ezt jelenti a hét kövér kalász is. A hét sovány tehén és a hét hőségtől aszott meddő kalász is hét évet jelent: az éhínség hét esztendejét. Isten előre megmutatta felségednek, amit cselekedni fog. Mert bizony a korábbi bőségnek nyoma sem marad az éhezés ideje alatt, mert a csapás olyan súlyos lesz.

József merész analógiás megközelítéssel él [akárcsak saját álmainál]. A fáraó kettős álmának nyilvánvaló és rejtett tartalma között kétségkívül nagyobb a távolság, mint Józseféi között volt, szimbolikája áttételesebb, de tartok tőle, ha csak ennyire volna érthetetlen álmaink java része, a pszichoanalízis nem született volna meg. József szimbolikus álomfejtéssel élt, ami „eleve eredménytelen az olyan álmok esetében, amelyek nemcsak érthetetlenek, hanem zavarosnak is látszanak” – mutat rá Freud és hozzáteszi: „A költők alkotta legtöbb álom arra való, hogy effajta szimbolikus magyarázatot kapjon, mert azok a költő gondolatát olyan mezben ábrázolják, amelyet álmainknak tapasztalatból ismert jellegéhez illőnek tartanak.”

Egyébként az ilyen egymásra következő, ugyanazt jelentő és ugyanolyan érzéseket kifejező, homológ álmok közül „az első gyakran erősebben torzított, bátor-talanabb, a következő már merészebb, világosabb” – jegyzi meg ugyancsak Freud. Szembeszökő ez a zsidó-római Flavius leírásában. Eszerint első álma elbeszélését követően a fáraó így szólt: „Ez első álomlátás után nyugtalanokodva felbredtem, és azon gondolkodtam, hogy vajon mit jelenthet, ám eközben lassanként ismét elaludtam, és még különösebb álmom volt, amely még inkább megijesztett és megzavart.” Mire József: „Álmod a látszat szerint kétféle, ám mindkét látomásnak csak egy az értelme.”

Mindenesetre, József a találó értelmezésen túl, amely mentes az agyonmagyarozástól és mértéktartón ugyanolyan terjedelmű, mint maga az álom volt, saját meg a fáraó további karrierjét meghatározó pompás tanácsot is adott, ugyancsak mértéktartó terjedelemben. *Rendeljen felséged felügyelőket, akik a bőség hét esztendeje alatt begyűjtik az egész országból a termés ötödrészét! Legyen ez a raktározott élelem az ország tartaléka az éhség hét esztendejében, amely eljön Egyiptomra!*

Az álmodó érzi/tudja, hogy álma jelentés-és jelentőségteli, de ez csak egy másik személy révén tárul fel, aki képes azt megfejteni. Lásd még Apollodórosz *Mitológia*, Artemidorusz *Oneirocritica*, Babits, M. *A gólyakalifa*, Dániel könyve, *Gilgames eposz*, Thomas Mann: *József és testvérei*, Shakespeare: *Macbeth*, Szophoklész *Ödipusz király* álomszövegei.

5

Egyik nap beszámolt egy álmáról – írja D. M. Thomas: A fehér hoteljének fiktív Freudja egy betegéről. Általában rosszul aludt és keveset álmodott: ez már önmagában is ellenállásról tanuskodik. Egy teljes álom éppen ezért örvendetes ritkaságnak számított, és meglehetősen sok időt fordítottam arra, hogy megpróbáljam értelmezni. „Vonaton utaztam, szemben velem egy férfi ült és olvasott. Mindenáron beszélgetni akart velem, úgy éreztem, túlságosan bizalmaskodó. A vonat megállt egy állomáson valahol a nagy semmiben és elhatároztam, hogy leszállok, hogy megszabaduljak a férfitől. Meglepődve láttam, hogy sokan leszállnak még, holott csak egy kis hely volt, és teljesen kihalt. De az állomás tábláin a Budapest felirat állt, és ez megadta a magyarázatot. Utat törtem magamnak a jegyszedő mellett, nem akartam megmutatni a jegyemet, mert eredetileg tovább kellett volna mennem. Áthaladtam egy hídon, és egy ház előtt találtam magam, amelyen a 29-es szám állt. Megpróbáltam kinyitni a kulcsommal, de nem sikerült, és ezen csodálkoztam; úgyhogy tovább mentem, és eljutottam a 34-es számú házhoz. Noha a kulcsom nem fordult meg a zárban, az ajtó kinyílt. Családi kis szálloda volt. A hallban kinyitva száradt egy ezüst esernyő, és arra gondoltam, az anyám van itt. Beléptem egy fehér szobába. Nagy sokára bejött egy idősebb úr, és azt mondta: 'A ház üres.' Kivettem egy táviratot a kabátzsebemből, és átadtam neki. Sajnáltam az öreget, mert tudtam, mi áll benne. 'Meghalt a lányom', mondta dermesztő hangon. A hír annyira megrázta és lesújtotta, hogy úgy éreztem, nem létezem a számára többet.”

Első hallásra megijesztett az álom, mert azt közölte velem, hogy álmodója képes lenne véget vetni életének, csak hogy megszabaduljon szenvedéseitől. Álombeli vonatutak már önmagukban is a halálra vonatkoznak; és ebben az esetben ez még nyilvánvalóbb, hiszen eredeti úticélya előtt leszállt a vonatról 'valahol a nagy semmiben'. A jegyszedő megkerülése világosan utal az öngyilkosságra vonatkozó tilalmakra; és a híd is a halál szimbóluma.

A pszichoanalitikus mester kérdései nyomán a válaszból azt is megtudom, hogy a vonaton ülő férfi emlékezteti őt arra, aki egyszer molesztálta vonaton. További kérdések nyomán kiderül, hogy bátyja szintén része álmának. A két szám megfejtése ezek után gyerekjáték: az álmodó 29 éves, bátyja öttel több. *Először a saját házában kapujában állt meg. A kulcsnak nyitnia kellett volna a zárat, de nem nyitotta. Viszont be tudott nyitni a 34-es számú házba – bátyja lakásába. Mivel itt csak vendég, szállodának látja.*

Az üres házról szóló kijelentés, az anyára gondolás, az öregúr, a távirat a további exploráció nyomán mind megtalálják jelentésüket. Kapóra jön a páciens hosszú naplója, és ahhoz csatolt, sok-sok oldalnyi verse.

*Álmomban fákat tört ki a vihar.
Ott bujkáltam köztük, majd puszta part
tárult eléem, rohantam, félelem
űzött, volt egy csapóajtó, de nem
bírtam kinyitni sehogy sem, viszonyt
kezdtem a fiával, a vonaton,
egy alagútban, a szoknyám alatt
járt a keze, lélegzetem elállt,
egy tóparti, fehér hotelbe vitt.
Ahogy combon közényúlt, csupa láng
lettem, szégyentelen...*

Az analízis során fokozatosan tárul fel a regénybeli Freud előtt, hogy páciensének zavaros családi élete, balszerencsés házassága, anyja képmutató személyisége, ödipális kötődése apjához miként vezetett hisztériás panaszait előidéző elfojtáshoz. Több mint egy évtized múlva a mester elküldi esettanulmánya kéziratát az egykori betegnek. Ő válaszában közli, hogy *több tekintetben alig ismert magára, de erről ő tehet, mert képtelen volt szembenézni a teljes igazsággal. Hogy most már képes, éppen a mesternek köszönhető. Nincs kifogása a publikálás ellen. Pedig Úristen, micsoda szörnyű, trágár firkálmányok... hogyan írhattam én valaha ilyesmit? Annak idején nem mondtam el Önnek, hogy a Gasteinban töltött hetek alatt mindvégig heves szexuális vágyak gyötörtek. Annak ellenére, hogy olyan beteg voltam, vagy talán éppen azért. Az egyik pincér megérintette a mellemet. Egy kissé emlékeztetett az Ön fiára, akinek láttam a fényképét. A legszemérmertlenebb fantáziák gyötörtek.* Azt is bevallja, hogy súlyosabb hazugságok is terhelik lelkiismeretét. Az álomszöveg meggyőzően érzékelteti (ha szájba nem is rágja), hogy az álomfejtő munka még akkor is problematikus, ha az álmodóval rendszeres személyes kapcsolatban álló avatott értelmező végzi. Az író azonban nem pszichoanalitikusoknak készíti a művében alkalomadtán szereplő álmot, hanem többé-kevésbé maga előtt látott/elképzelt olvasóinak, serkentve és támaszkodva empatikus tevékenységükre. A regény különböző helyein felbukkanó álomszöveg bravúrja, hogy ennek éppen a „szakszerűen” végzett álomértelmező tevékenység ábrázolásával tesz eleget.

Az álom különössége, hogy több álomból álló, egymást kiegészítő álmok füzére. Ilyenek még Charlotte Bronte: *Jane Eyre*, Emily Bronte: *Üvöltő szelek*, Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, valamint *A Karamazov testvérek*, McCarthy: *A síkság városai*, Orwell: *1984*, Ottlik Géza: *Buda*, Quincey: *Egy angol ópiumevő vallomása*, Tolsztoj: *Háború és béke* álomszövegei.

6

*Álom, te nagyatyám voltál s atyát
Nemzél nekem; s anyát és két fiútestvért
Teremtettél. Ám [ó bosszúság!] eltűntek,
Oly gyorsan, mint születtek,
Álom, vagy örült badar
Beszéd; vagy mindkettő, vagy semmi sem;
Vagy esztelen beszéd, vagy olyat mondó,
Mit ész nem ért meg. De legyen akármí,
Hasonlít életemhez.*

Egy férfi az álomról elmélkedve, annak általános jegyeit sorolja elő konkrét-megjelenítő formában [Cymbeline]. Érzékeltetve, hogy Shakespeare róluk is milyen sokat tudott, már annak idején. A kirajzolódó roppant ellentmondásos kép: hallucinatorikus, világteremtő jelleg, vágyteljesítő szerep, zavarosság és mindezzel együtt, illetve mindennek ellenére az élethez hasonlóság meglepődést vált ki. A hős nem álmodik ugyan, de tételes álláspontot fejt ki az álomról, vagy a mindentudó elbeszélőt is bevonva írja le az álom különböző jegyeit. Lásd még Balzac: *Az ismeretlen remekmű*, valamint *A számárbőr*, Proust: *Az eltűnt idő nyomában*, Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*, valamint *Coriolanus*, *Vihar*, *Lear király* szöveghelyei.

7

Mintám olyan százoldalas könyvet tesz ki, amelynek oldalain négyszáz szó van. A – jeleztem, kényszerűségből rövidített szemelvények – kommentárjukkal az irodalmi álmok kvalitatív jellemzését világítják meg. Helyénvaló a teljes álomszöveg-készlet kvantitatív összevetése a mindennapi álmokkal. Ehhez Hall és Castle tartalomelemző munkájának néhány máig figyelemre méltó eredménye kínál támpontot [Hall, C. and Castle, R. *The Content Analysis of Dreams*, Appleton Century Crofts, New York, 1966.]. A szerzőpáros az álmot az álmodó kognitív folyamatainak, tág értelemben vett gondolkodása rendkívül privát megnyilvánulásának tekinti. A kivetített képekben az álmodó elgondolásai öltének testet. Megmutatkoznak a szereplőkben és az ő akcióikban. Az álomból kiderül, hogyan fogja fel az álmodó saját magát, másokat, a világot, az impulzusokat és konfliktusokat.

Az irodalmi álmok négyezeröttszáz évet fognak át; eloszlásuk durván tükrözi az [elbeszélő] irodalmi művek gyakorisági eloszlását. Több mint felük a 20. században, meg az eltelt két évtizedben született. Ha a 19. századiakat is hozzáveszem, elérik a négyötödöt. A Hall és Castle által tanulmányozott álmok a 20. század közepéből valók. [Freud saját, illetve betegeitől származó álomszövegei úgyszólván mind fél-évszázaddal korábbiak, Jungéi náluk jobbra két-három évtizeddel későbbiek.] Az irodalmi álmok ötszáz fölötti átlag szószáma igen magas. Bár a [shakespeare-i] jósálmok között kilenc szavas is előfordul, az ezer szó közeli álomszövegek egyáltalán nem rendkívüliek, Dosztojevszkijéi pedig jóval terjedelmesebbek. Freudnál a sok-sok között a hosszabbak száma kimondottan csekély. Jung jelentősen kevesebb álmot idéz, ám a hosszabbak nála is kivételesek. Hall és Castle által közölt álomszövegek is meglehetősen rövidiek.

A mindennapi álmokban nemcsak mások cselekedeteit, hanem esetleges szavait is az álmodótól ismerjük. Ő az álomszöveg alkotója. Noha az irodalmi álmok alkotója is meghatározott személy, ő azonban saját álmát legfeljebb áttételekkel közli. A kérdéses irodalmi álmokat hol maga az álmodó, hol a mindentudó narrátor, hol felváltva mindketten beszélnek el, hasonló arányban. A maradék az álmodó-megfejtő-mindentudó narrátor-egyéb szereplő változatos kombinációja. Többségük eseménye bármikor megtörténhet, akár közvetlenül nem sokkal az elalvás előtt is. Jórészt a mindennapi valóságban is megeshet[ett volna], kisebb részük csak álomban, álmodásban, képzelődésekben lehetséges fantasztikum. Olykor, akárcsak mindennapi álmainkban, magára az álomra is reflektálnak: az egész csak álom, illetve valami az alvás és a féltudat között.

Hall és Castle kiszámolták, hogy vizsgálati személyeik [felük férfi, felük nő] néhány mindennapi álmában milyen gyakori [volt] a zárt és szabad tér, az épületek, háztartási cikkek, élelem-ital, utazás, fegyverek, utcák, természet, pénz, állatok, emberek [férfiak és nők], testrészek, halottak-átváltozások, család, idegenek, agresszió [szóbeli és fizikai], az álmodó mint agresszor és áldozat, barátság[osság], szex, tevékenységek [szóbeli-fizikai-kognitív], érzelmek [boldog, azaz pozitív és féltudat, azaz negatív].

Meghatározó szereplői az álmoknak az emberek. Szemben a mindennapi álmokkal, amelyekben valamelyest több a nő, mint a férfi, az irodalmi álmokban a férfiak aránya kétharmadnyi. Az írók között a több mint kilenctizedet kitevő férfiak felülreprezentáltak ennél is kiáltóbb.

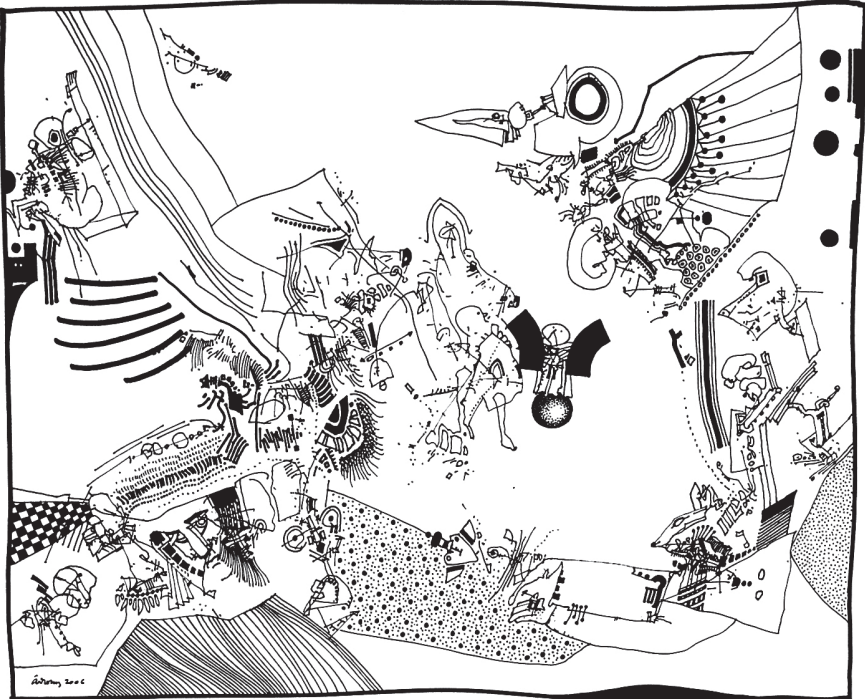
A húsz-huszonkét éves egyetemista vizsgálati alanyok élettapasztalata és világ-szemléletük komplexitása nem fogható mintánk álomszövegeinek alkotóihoz. Mivel az egyetemisták a múlt század közepe előtt az Egyesült Államokban nevelkedtek, kiemelem a legfrissebb tizenegy irodalmi álmot. Szerzőik [csak egy nő] zsigereiben bizonyosan mindaz ott volt, ami az egyetemistáikéiban. A rendkívül férfias álomvilág így is tartja magát, annak ellenére, hogy a művészek nemüktől független beleélő-és ábrázolóképesége nyilvánvaló. A világirodalom kitüntetett nőalakjait, mint Anna Kareninát vagy Madame Bovaryt férfírók teremtették meg. A férfiszereplők túltengésével összefüggésben a bemutatott irodalmi álmok barátságossága az agresszív mozzanatoknak elenyésző hányadát sem éri el, szemben a mindennapi álmokkal.

Ugyancsak beszédes a halottak és átváltozások terjedelmi arányokat messze-messze felülmúló gyakorisága az irodalmi álmokban. Az álomszövegek átlagos hosszától teljesen független, hogy az irodalmi álmokban a kognitív tevékenységek az összes tevékenységnek jóval tetemesebb részét teszik ki, mint a mindennapi álmokban. Mindkétféle álomban a negatív érzelmek uralkodnak: négyszer-öttször gyakoribbak, mint a pozitívak. Durván szólva, ennyivel ritkábban élnek át az akár hús-vér, akár fiktív álmodók boldogságot, mint féltudat. Összhangban ezzel, mindkétféle álomban az álmodó számottevően gyakrabban áldozata az agressziónak, mint elkövetője. Ám az irodalmi álmokban álmonként majd' ötször annyi érzelm szerepel, mint a mindennapi álmokban. Vagyis az irodalmi álomszövegek, nem függetlenül terjedelmüktől, de nem is kizárólag emiatt, érzelm- [és így negatív érzelm]gazdagabbak.

Ennek megfelelően igen komor, feszültséggel-konfliktussal telt benyomást keltenek. Elnagyoltan szólva, mintha csak azt volna érdemes megírni, amikor rosszat, gyakran egyenesen tragikusát álmodunk. Az irodalmi álmok atmoszférája – néhány

kivételtől eltekintve – ha nem is kétségbeejtő, legalábbis meglehetősen nyomasztó, függetlenül a keletkezési időtől és terjedelemtől. Még így is kiemelkednek a jósálmok, amelyek igazában baljósálmok. Szembeszökő, Shakespeare teremtményeinél egyenesen megdöbbentő azonban a kontraszt, amikor az irodalmi hős, illetve mindentudó elbeszélő kilép az álomból, és úgymond teoretizál az álom jellemzőiről, alvással való kapcsolatáról. Bármiféle egyoldalúságtól mentesen fejtik ki a lelki egészséget szolgáló, feszültségoldó-életet óvó, kompenzáló szerepet.

A mindennapi álmok között is vannak nem-freudiak, azaz olyanok, amelyek minden további nélkül érthetők, nincs rejtett rétegük, szemben az összefüggéstelen, zavaros, főleg szexuális szimbólumokban gazdag álmokkal. Általában rájuk gondolunk, amikor jelentőségelteli, izgalmas álomról beszélünk. Az előbbi összbenyomásomat kiegészítve mintha azokat az álmokat volna (úgy) érdemes megírni, amelyek alapján véve egy az egyben érthetők; esetleges logikátlanságuk is logikus, szimbolikájuk jelentésének megragadása sem kíván freudi tájékozottságot. Az írók azt hitetik el olvasóikkal, hogy jobbára terjedelmesen kidolgozott álomszövegeik olyanok, mint az olvasó mindennapi álmai, holott szerepük/céljuk nyilván uralják a kompozíciót.



A Biblia rajzolt margójegyzetei

SERGE BLOCH – FRÉDÉRIC BOYER: *BIBLIA. AZ ŐSI TÖRTÉNETEK*, FORDÍTOTTA PACSKOVSKY ZSOLT

Érdekes könyv jelent meg az idei nyár végén: egy Biblia, vagy inkább egy képeskönyv a Biblia történeteivel. Ez így nem pontos megfogalmazás, mert nem a Biblia szövegeit olvashatjuk benne, hanem azoknak parafrázisait vagy inkább magyarázatait. Az lenne a helyes, ha a Biblia lapjaira rótt és rajzolt margójegyzeteinek neveznénk a kötetet.

Szerzője, Frédéric Boyer francia író évekkal ezelőtt egy olyan teljes Biblia-fordításnak volt szerkesztője és írója 120 írotársával és 27 exegétával egyetemben, amely a számos francia nyelvű Biblia között a mai nyelv újító szándékával a szöveg modern érzékiségére helyezte a hangsúlyt. A *La Bible: nouvelle traduction* (2015, Bayard) kötetet ezért „az írók Bibliájának” is nevezik. Ennek a hatalmas munkának vázlatai és jegyzetei arra indították a szerkesztő író, hogy az általa nagyra becsült grafikus, Serge Bloch rajzaival külön kötetben megjelentesse a kiérlelt, tömör magyarázatokat, a szövegek esszenciáját, mintegy népszerűsítve a Biblia fő gondolatait. Így született meg a párizsi Bayard Kiadónál 2016-ban megjelent *Bible: les récits fondateurs de la Genèse au Livre de Daniel* című illusztrált kötet, amelyet három évre rá most magyarul is olvashatunk Pacskovszky Zsolt fordításában.

Ahogy a kötet alcíme is sugallja, „a teremtéstörténettől Dániel könyvéig”, vagy ahogyan a magyar változatnak „az ősi történetek” elnevezése utal rá, nem a teljes Bibliát tartalmazza a kötet, hanem csak az Ószövetséget, és annak is válogatott részeit. A 1. és a 2. Mózes alaptörténetei, Józsuéból egy epizód, Ruth könyve, a Bírakból pedig csak a Sámson-történet, aztán a Sámuel és a Királyok könyve, az Énekek éneke, valamint Ézsaiás, Ezékiel, Dániel és Jónás próféták egy-egy látomása, Jób és Eszter könyve, az újjáépített Jeruzsálem motívuma az Ezsdrás és Nehémiás könyvből és a Zsoltárok legszebb részei szerepelnek a kötetben. Érdekes, hogy miközben az Ószövetség könyveiből válogatást nyújt, a héber kánonon kívüli Tóbit könyvét szerepelteti a többi között.

Miután a kötetet a benne lévő rajzok uralják, a szöveg pedig felemelő gondolatokkal teszi a képeket szellemi élménnyé, érdemes a könyvet grafikai és irodalmi szempontból külön elemezni. A kötet grafikai megoldása Serge Bloch illusztrátor és grafikus munkásságát dicséri, aki világhírnevét amerikai újságok illusztrátoraként alapozta meg. Az ő nevéhez fűződik a *Max et Lilli* 116 kötetes sorozat illusztrációja, és a rajzfilmben is megvalósított *SamSam* című képregény-sorozata, valamint a *Pomme d'Api* három-hétéves gyermekeknek szóló képes újsága.

Serge Bloch grafikai megoldása a szóban forgó Biblia oldalain is zseniális. Ezen azt kell érteni, hogy francia könnyedséggel, lendületes vázlatossággal odavetett rajzokról van szó, ugyanakkor az isteninek és az emberinek legelmélyültebb vizuális megfogalmazásáról. A kroki szintű vázlatosságon nem is lehet csodálkozni, hiszen egyrészt e hatalmas irodalmi anyagot ötszáz oldalon keresztül másképpen lehetetlen végigrajzolni. Másrészt pedig a bibliai szövegek üzenetét ez a fajta képi *humilitas* – alázatosság nemhogy elnyomná, hanem kiemeli, maga fölé emeli. Például ami-

kor kimondottan Salamon szerelmének szépségéről van szó az Énekek énekében, a grafikus nem egy szép lányalak megrajzolásával bíbelődik, hanem egy női alakot idéző néhány odavetett, karikírozott vonallal bennünk eleveníti föl a szövegben szereplő szépségét. Ugyanígy sehol nem konkretizálja a megjelenített formákat, mert nem azt akarja ábrázolni, hogy *hogyan* nézett ki, *hogyan* történt a dolog, hanem azt, hogy *mi* történt, *mit jelent* az, amiről éppen szó van. A Biblia esztétikájának szellemében tehát nem bálványoz az ábrázolással, hanem jelez. A megvalósításnak ez a jel-jellege adja a kötet grafikai jelentőségét.

A grafika stílusához tartozik még az is, hogy nem csupán vonalas rajzzal él, hanem visszafogott színtoltokkal, raszterekkel mélyíti azokat. Sőt, ahol ennek jelentősége van, más kiadványból, metszetekből már kinyomtatott ábrákat is hozzákever a vonalrajzokhoz, mintegy kulturális idézetként behozva azokat. Az sem idegen a grafikustól, hogy ezeket a rasztereket és idegen képi elemeket kollázsként használja fel, mint a Bábel tornya esetében, amelynek tetején az Eiffel-torony csúcsosodik, illetve a téglafal raszterének papírját összegyűrve, összetépvé használja Jerikó leomlott falainak hatásos ábrázolására.

A rajzok nemcsak a szöveg illusztrációit nyújtják, hanem vizuális nyelvezetük révén önálló értelmezést is sugallnak. Ezt két példa jól szemlélteti. Az egyik a mai zsidóság vallására utal, amikor Eszter könyvének utolsó ábráján fekete ruhába és kalapba öltözött szakállas férfival szembe egy hófehér galamb röpül ezzel az aláírással: „És purim ünnepén eszünkbe jut, hogy a sorsban ott az Úr keze.” A másik példa a grafikának az a tipológiai megoldása, amikor Ábrahám fel akarja áldozni fiát, s úgy térdel rá Izsákra, hogy annak testén keresztbe húzott két széles vörös ecsetvonása Jézus keresztalálának előképére utal. Serge Bloch rajzaival még arra is képes, amire igen kevesen, hogy azt is ábrázolja, amit szinte lehetetlen: a zoltárok üzenetét. Ebben az esetben már az emberi lélek szorongó, bánatos vagy éppen örvendező mozgását képes megjeleníteni.

Külön érdemes kiemelni az illusztrációk mellett a könyv tipográfiai szellemességét. Már a kötet elején a címnél meglepődünk. A BIBLIA szónak hatalmas verzál betűi egyenként töltenek ki egy-egy nagyméretű oldalt, utalva nemcsak a szó, hanem a betű jelentőségére a bibliai gondolkodásban. Majd a sötétszürke dupla oldalon a sötétség káoszát teszi átélhetővé a kezdetek első pillanatainál, aztán a teremtés minden napja külön oldalt kap megfelelő színnel és beleírt szöveggel. Hasonló módon épp a könyv mértani közepén kinyitva, a dupla oldal finom kőszürke alapon a tízparancsolat szövegét hordozza úgy, hogy a nehéz kötetet felemelve Mózes két kőtáblájaként mutathatjuk föl azt gyerekeink számára.

A kötet *irodalmi értéke* Frédéric Boyer nevéhez köthető, aki sokoldalú író, fordító és kiadó is egyben, regények, versek és esszék szerzője. A már említett Biblia-fordításon kívül újra franciára ültette át Augustinus *Vallomásait*, Shakespeare *Szonettjeit*, illetve Vergilius *Georgicáját*.

A képes Bibliában a grafikák alatt szereplő egy soros szövegei abban rendkívüliek, hogy a végletekig tömörök, egyszerűek és könnyen érthetők. Hasonlóan a képekhez, ebben az esetben is a *humilitas*, az alázatosság jellemzi a szöveget, tudván azt, hogy az Isten igéje és műve, az *ergon* mellett az emberi beszéd és mű mindig csak *parergon* lehet, vagyis utólagos megjegyzés, másodlagos margójegyzet. Az *opus*

Dei elsőbbségével szembesülve az ember felelete igenlő felelősség vagy tagadó felelőtlenség lehet, de sohasem mindent megelőző eredetiség.

Alázatossága és egyszerűsége mellett a parafrázisokban vagy mondjuk inkább így: margójegyzetekben megfogalmazott Boyer-mondatok súlyos teológiai tartalommal is bírnak. Lássunk néhány példát! Az emberpár Édenkerti állapotát álmodásnak írja le, ahogyan az evangélikus teológus, Paul Tillich is megfogalmazta a *dreaming innocence*, az „álmodó ártatlanság” fogalmával. Ez azt jelenti, hogy az édenkerti jelenet nem a történelem kezdeti része, hanem a mindenkori ember valódi Énjének állapota az Isten előtt, ahogy az megteremtett. A bűneset az az esemény, amikor az emberpár szemei megnyílnak, vagyis felébrednek arra a meztelen kiszolgáltatottságra, amely a jó és az igaz tudásával együtt jár. Frédéric Boyer értelmezése szerint is az Édenkertből való kiűzetéssel kezdődik a történelem.

A mai ember érvényesülésének gondját célzó gondolatfűzésnek tekinthető annak hangsúlyozása, hogy Káin baja a népszerűtlenség és sikertelenség, mert növényi áldozata helyett az Úristen Ábel állatáldozatát választotta. A kép és a szöveg nem rejti véka alá annak felismerését, hogy mindnyájan Káin utódai vagyunk a mai globális technokrata társadalmunkban. Igen fontos gondolata a Tízparancsolat értelmezésekor az, hogy az *isten törvény felelősséggel járó szabadságot ad az ember számára*, és nem csak kötelezvényeket állít fel.

Álljon itt néhány elgondolkodtató margójegyzet a kötet központi gondolatával, a *megbocsájtással*:

„Nem érteni, sötétben tapogatózni, ez az igazi magány.”

„De hogyan lehet jóvá tenni a rosszat? Úgy, hogy elismerjük, gonoszúságot műveltünk. Úgy, hogy megbocsájtjuk, amit tettek velünk.”

„A remény a regényekhez hasonlatos. Mert egy csodás történet képes meggyógyítani a világot.”

„Nincs más megoldás, mint a megbocsájtás.”

„Eddig úgy szólt a mondás, hogy por az ember, és porba tér vissza. A remény és a megbocsájtás teszi, hogy nem marad meg pornak.”

Az eredeti francia kiadvány fejezeteinek epizódjaiból rajzfilmsorozat is készült, a könyv egyszerű szövegeinek és rajzainak felhasználásával. A rajzfilm mozgatása is illeszkedik ahhoz az egyszerűséghez és alázatossághoz, amely az üzenet művészi és teológiai töltetét biztosítja e kedves filmekben.

És még egy utolsó, de fontos megjegyzés. Ez a Biblia nem helyettesíti magát a teljes Szentírást, csupán annak üzenetére hívja fel a figyelmet, illetve annak jelentőségét erősíti fel szekularizált világunk zajongásában. Kiváló kalauz a gyermekek és érdeklődő felnőttek számára, hogy előbb-utóbb utat találjanak Isten igéjének mindennapi táplálékához, ami nélkül nem lehet emberhez méltó életet élni, de még egy napot sem elkezdni. (*Scolar – Vivandra*)

BÉKÉSI SÁNDOR

A férfilelek sötétje

CORMAC MCCARTHY: *ODAKINT A SÖTÉTSÉG*; FORDÍTOTTA GRESKOVITS ENDRE

Sokszor leírták már, hogy Cormac McCarthy az amerikai irodalom legnagyobb klaszszikusai közé számít. A nemrég elhunyt Harold Bloom elhíresült kanonikus kijelentése alapján továbbá mára magától értetődően soroljuk Thomas Pynchon és Don DeLillo mellett az élő amerikai próza legnagyobbjai közé. McCarthy amerikai és világirodalmi jelentősége mellett azonban kevesebb szó esik a magyar olvasókörözség szempontjából kivételes helyzetére. A Magvető, újabban pedig a Jelenkor Kiadó jóvoltából a még le nem zárult életmű hamarosan teljes egészében olvashatóvá válik magyar nyelven. Ezt elsősorban a szerző feszes életműve teszi lehetővé: 1965 és 2013 között összesen tíz regény, két forgatókönyv és két drámai mű jelent meg neve alatt. Mégis, ha abból indulunk ki, hogy ezekből műfajonként csak egy-egy írása maradt lefordítatlanul (a Jelenkor nagy lendülettel újrainduló életműsorozata miatt pedig valószínűleg ezekre sem kell sokat várni), és mindezt összevetjük az amerikai prózakánon kiemelkedő alkotóival, McCarthy sajátos helyzetbe kerül. Se Pynchonnak, se DeLillónak nincs ennyi magyarul olvasható könyve, de ha korábbi szerzőket nézünk, még Faulkner, Hemingway, Henry James, sőt Melville vagy Hawthorne életműve sincs ilyen arányban lefordítva. McCarthy jól láthatóan kitüntetett szerepben van, és ha ennek okát most nem is vizsgáljuk meg alaposabban, az mindenesetre megállapítható, hogy mára az oeuvre egyes szakaszai jól felismerhetővé válnak a magyar olvasó számára is.

A három szakaszt hagyományosan így különítik el: az 1965 és '79 között írt első négy regény (*The Orchard Keeper*, *Outer Dark*, *Child of God*, *Suttree*) a szerző déli, pontosabban appalache-i gótikus korszakát képezi; majd a '85 és '98 közötti regények (*Blood Meridian*, *All the Pretty Horses*, *The Crossing*, *Cities of the Plain*) a második, „western” szakaszt alkotják; míg az utolsó kettő, stílusában minimalistább *No Country for Old Men* [2005] és a *The Road* [2006] című regényekre gyakran hivatkoznak „késői alkotásokként”. Ez a szakaszolás és kategorizálás persze a végtelenségig kritizálható és variálható. Az életmű két magnum opusa, a *Suttree* és *Blood Meridian* kilóg a kategóriájából, mint ahogy a *No Country for Old Men* viszont akár a western műfaja, akár a határvidék topológiája felől könnyedén a második szakaszba sorolható. Ha pedig az apokalipszis műfaji kódjai szerint akarnánk külön csoportba osztani a *The Roadot*, akkor azzal szembesülünk, hogy ide ugyanúgy sorolhatjuk a *Blood Meridiant* vagy az *Outer Darkot* is, miközben más perspektívából akár ezt a regényt is a déli művek közé sorolja a szakirodalom. Arról nem is beszélve, hogy toposzok szintjén az egymástól távol eső művek olykor tudatosan kommunikálnak egymással, sőt, belső párokat képeznek az életművön belül: a megrontott Éden toposza így rendeli egymás mellé a korai *The Orchard Keeper* és a *Határvidék-trilógiát* vagy az egyetemes üldözöttség és menekülés az *Outer Darkot* és a *No Country for Old Men*. Az életmű többszöri végigolvasás során pedig olyan tudatosan megalkotott szöttesként fedi fel önmagát, amelyben vagy a tematikus pontok (erőszak, magány, nyomor), a filozófiai kérdések [metafizikai üresség, egzisztencialista félelem, gnosztikus túlvilági erők, etikai nihil] vagy

a műfai elődök megidézése (hol Faulkner és Melville, hol Shakespeare és Milton, hol Homérosz és a Biblia) mind fel-felfeslő szálakként vannak jelen, amelyek behálózják McCarthy munkásságának egészét, és sajátos magánmitológiát formáznak.

Ebből a szempontból a magyarul frissen megjelent 1968-as *Outer Dark*, a szerző második regénye abból a szempontból kitüntetett helyzetben van, hogy az életmű egészére vonatkozó művészi koncepció számos eleme már itt jól kiforrottan vizsgálható. Bár szokás emlegetni, hogy nyelvi szempontból McCarthy már a *The Orchard Keeper*ben is „teljes fegyverzetében” toppan elénk, a pályaindító regény töredezettsége és kísérletező jellege nehezebben teszi hozzáférhetővé azt a letisztult, mitikus alapstruktúrát, amely olyan erőteljesen kifejeződik a későbbi művekben. De erre a regényre elég lesz visszatérni annak (várhatóan) jövő évi magyar megjelenésekor.

A szóban forgó mű magyarul *Odakint a sötétség* címen jelent meg Greskovits Endre fordításában, aki a Jelenkor McCarthy-sorozatának gondozója, továbbá a tavaly megjelent monumentális *Suttree* fordítója is egyben. A magyar cím nem tartja meg azt a bibliai utalást, amely a másik szentírásbeli címet viselő regénynél, a Szodomára és Gomorrára utaló *Cities of the Plain*nél („a síkság városai”) magyarul is érvényben volt. Az „outer dark” arra a Máté evangéliumában szereplő jelenetre utal, amely „a kafarnaumi százados” néven híresült el, és amelyben Jézus a hívek és hitetlenek eltérő sorsát ekképp írja le: „Bizony mondom nektek, Izraelben nem találtam ekkora hitet. Ezért mondom nektek: Sokan jönnek majd napkeletről és napnyugatról, és letelepednek Ábrahám, Izsák és Jákob mellé a mennyek országában, az ország fiait pedig kivetik a külső sötétségbe. Ott sírás és fogcsikorgatás lesz.” [Máté 8:10-12] Az „outer dark” eszerint a „külső sötétség”-re utal, amely a nagy bibliafordítások mindegyikében így szerepel. Nehéz a fordítót kárhóztatni a döntéséért, hiszen ez címként meglehetősen laposan hangzana, az utalást azonban érdemes rögzítenünk, még akkor is, ha a kitaszítottság e bibliai sötétje McCarthynál még ennél is absztraktabb helyre lényegül át.

A 250 oldal körüli rövid történet meglehetősen letisztult struktúrára épül. Az Appalache-hegység körüli, Isten háta mögötti déli vidéken egy elszigetelt faviskóban tengődő Culla Holme teherbe ejti hűgát, Rinthyt, majd a gyermek megszületése után kiviszi azt az erdőbe, és sorsára hagyja. Hűga, aki a szülés utáni önkívületi kimerültségben nem tudott bátyja tettéről, nem hisz a magyaráztatnak, mely szerint a túl csenevész gyerek nem maradt életben, és felépülése után a keresésére indul. Culla a nyomába ered, de hűga keresése helyett valójában saját lelkiismerete elől menekül, amelyet a szöveg meg is testesít abban a három démoni idegenben, akik időről időre keresztezik útját.

Az így formát öltő párhuzamos, átokverte pikareszkben (McCarthyra jellemzően) egymásba mosódnak azok a naturalista leírások, amelyek a szereplők testiségét és az általuk átszelt, elszigetelt rurális közösségek tájnyelven megszólaló képviselőit érzékeltetik, valamint az a mitikus, mondaszerű szimbolika, amely az egész történetet elszakítja idő- és térbeli kontextusától, és a bűnhődés egyetemes parabolájává avatja. Ezt erősíti, hogy szinte lehetetlen pontosan kijelölni azt az időszakot, amelyben a történet játszódik: mert bár általában a „századforduló környékére” szokták tenni, a szereplők elszigeteltsége, anyagi és szellemi visszamaradottsága ezt amúgy is viszonylagossá teszi. (Beszédese az a pszeudo-bukolikus jelenet, egyben szintén Máté evangéliumrészletének paródiája, amelyben Culla kondásokkal bonyolódik dogmatikus vitába

a disznók tisztasága kapcsán, mikor is felteszi a kérdést: „Mi az a zsidó?” – „Az egy olyan régi nép a Bibliából.”) Ugyanabból az okból a térbeli kontextus is viszonylagossá válik. McCarthy dialektusérzékenysége és folklórismerete ugyan még az „amerikai dél” gyűjtőfogalmánál is pontosabban, kifejezetten az Appalache vidékét adja meg a regény miliójének realizmusa éppen amiatt oldódik fel, hogy e környezet a feldúlt psziché tükörtermévé válik. Ezt persze el lehetne ütni a déli gótika műfaji jellemzőire való utalással, McCarthy azonban szándékosan eltúlzott gesztusaival jóval erősebben mitizál, mint például a déli gótikus elődje, Flannery O'Connor. A gyermeket megtaláló kishővéssé „üstfoltozóra” [az eredetiben: *tinker*] például a szöveg „színpadi törpeként” utal, aki hol „mágusszerű ügyességgel” hol „manószzerű lopakodással” közlekedik; a Cullát üldöző három titokzatos idegen egyszer „mintha a föld alól került volna elő”, vezetőjük másszor „mintha magában a tűzben ült volna”. Az ehhez fogható számos hasonlat, valamint azok a szcenírozott jelenetek, mint a kihantolt és a koporsóban szexuális pózokba rendezett holttestek keresztúlvontatása a városon, a vak vándor kóborlása a lápvidéken, vagy a regényvégi akasztott ember lassú átalakulása mind olyan misztikus atmoszférát ad a regénynek, amely azt nemcsak közvetlen műfaji modellként szolgál a déli gótikára, hanem egyenesen arra a régivágású, színpadias gótikus regényre vezet vissza, mely a 18–19. század fordulóján uralkodott a maga sírfelirataival és kísérteteivel.

A gótikus regény „külső sötétsége” azonban mindig a bűntherhes és zaklatott psziché „belső sötétségéből”, sírásából és fogcsikorgatásából születik. „A nehéz időkben nehéz emberek csinálják”, ahogy a főszereplő útjába eső egyik szereplő megjegyzi. Azt is mondhatná, hogy ez az élet bűnben fogant, ezt a bűnt viszont emberek követték el. McCarthy szemérmetlenül felvállalja ezt a romantikus hagyományt, ez a romantika azonban az amerikai gótikus romantika, Poe, Hawthorne és Melville sötét romantikája, mely abban az *Ifjú Brown gazda* című Hawthorne-novellában érvényesül legerősebben, mely jelen regény egyik legfontosabb intertextusa is egyben. Ezt a sötét romantikát Hawthorne-ról írt kritikájában (*Hawthorne and His Mosses*) Melville nevezte el annak a „puritán borúnak” [*a touch of puritanic gloom*], amely McCarthy-nál már azzá a „meleg és lélegző sötétté” sűrűsödik, amely az élet minden területét átjárja.

Míg az amerikai protestáns szellem sosem hagy fel azzal a bűntherhes önostorozással, amely Ádám és Éva bűne óta az emberi faj osztályrésze, McCarthy ebben a regényében éppen a bűnbeesés és az édenkertből való kiűzetés, „külső sötétségbe taszítás” mitológiáját alkotja újra az amerikai délen. A vérfertőzés bűnébe eső Culla és Rinty és az első emberpár párhuzamba állítása ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy Ádám és Éva leszármazottai, az emberi faj is az incesztus bűnös aktusából fakad. Nem csoda, hogy a Bibliában a leszármazottak kérdése kronológiailag csak a bűnbeesés után kerül terítékre, még akkor is, ha valójában a tudás almája csak a közönsélsből fakadó büntudatot és szeméremérzetet fedte fel, ahogy azt az Ádám testének sürgőssé vált takargatása példázza. Ez azért is fontos, mert az incesztus tiltása antropológiailag csak a civilizáció megindulásával párhuzamosan ment végbe. A civilizáció előtti féllálati létben, e tiltások érvénybe lépése hiányában minden rokon potenciális partnerré válhat: ez jól szemlélteti azt az elszigeteltséget, amelyben Rinty és Culla él a civilizáció peremén, és azt a hozzáállást, amelyet a világ tanúsít irányukba. Amikor Culla például a gyermek születése után vasárnap megpróbál néhány alapvető

dolgot beszerezni a boltban, onnan csak így förmednek rá: „mi még keresztények vagyunk itten. Jöjjön vissza hétköznap”.

Az incesztus témája azért is központi jelentőségű, mert itt érvényesül a regény egyik legjelentősebb intertextuális kapcsolata, amely az Oidipusz-mítoszhoz fűzi. Bár Oidipusz vérfertőző tettetét öntudatlanul vitte véghez, abban mégis erős a párhuzam (főleg a mítosz második felével, amelyet Szophoklész az *Oidipusz Kolónoszban* című drámájában mutat be), ahogy bűnéért vak kóborlással kell vezekelnie. McCarthynál a vakság ugyanis számtalan formában megjelenik Culla vonatkozásában. Egyrészt jelzőként: Culla hol „vakon törtetett tovább”, hol „csak ült tehetetlenül meg vakon”, olykor pedig a fekete köd tűszúrásaként érződött a „vak szemgolyóján”. Másrészt a vakság közvetlen tematizálásával, mint amikor a hamis pap példabeszédet tart egy vak megtéréséről, vagy amikor az álombéli prófétát vakok tömege [köztük Culla] veszi körül, miközben a végleges napfogyatkozás örök, egyetemes vaksággal fenyeget. A regény végén megjelenő vak vándor pedig a főszereplő férfi ellenpólusaként éppen azt példázza, hogy a gyáva bűnösnel még a ténylegesen vakok is tisztábban látnak.

A regény valóságos bűne és központi konfliktusforrása azonban nem a vérfertőzésből, sokkal inkább az ebből a vétkes frigyből származó gyerek kitasztásából ered. Az *Odakint* a sötétség a férfi gyerektagadás csontig hatóan dermesztő alkotása, amelyhez hasonlót kilenc évvel később majd David Lynch jelenít meg a filmvászonon az *Eraserhead* című szürreális, gótikus horrorfilmjével. [A lynchi szörnyszülőtt csecsemő párja az a gótikus eltorzult rémalak, amely a regény végi táborújelenetben tűnik fel.] Míg az incesztus bűne az olvasó szemével is könnyebben megbocsátható, hiszen (már ha beleegyezésen alapult, amelyről nem tudunk meg semmit) ez esetben legalább a testvérpár osztozik a bűnön, addig a gyerek az anya tudta nélküli kitasztásával Culla még kettőjük bünszövetségéből is kirekeszti önmagát, és egy saját, ennél sokkal súlyosabb bünt vesz nyakába. Ha tartjuk magunkat ahhoz, hogy Culla és Rinthy ténylegesen precivilizációs barbár kirekesztettségben vannak, akkor a gyermektől való félelem nem csupán a felelősségvállalástól való civilizációs szorongás, hanem olyan ősi, primitív rettegés, melyben a férfi attól tart, hogy a rokoni kötelékeket nem ismerő utód saját helyébe lép, és akár asszonyát is elorozza tőle.

Ennél a pontnál eszünkbe juthat Goya *Szaturusza*, amint saját gyermekét falja fel. A spanyol „sötét romantikus” festő alkotásai amúgy is sok helyen felidéződhetnek a regény olvasása során: például *Az ész álma rémeket szül* című festmény a „belső” és „külső” sötétség esetében, vagy a *Pinturas negras* darabjai, a *Két öreg* elülső, botra támaszkodó vaksi alakja a regényvégi vak vándor kapcsán, illetve a *Két evő öreg*, amely szinte illusztrációként is megállná a helyét az egyik Rinthyhez köthető jelenetnél: „Csöndben ettek, az állkapcsok nagy megfontoltsággal rágtak, az asztal körül, mindannyian egyenesen és mereven ültek, kivéve a fogatlan öregasszonyt, aki rövidlátón és cuppogó ínnyel hajolt a tányérja felé, s egy hosszú, ősz szakálcsimbók lengedezett és hajladozott az étel fölött.” Mégis, Goya leghíresebb festménye, a *Szaturusza* mintha képileg is kifejezné azt a lelki dilemmát, amely végigvonul a regényen. A saját gyermekét marcangoló isten ugyanis éppen abból a rettegő, zsarnoki önzésből pusztítja utódait, amely saját hatalmát mindennél jobban félti másoktól. Azzal, hogy felfalja őket, mintha még holmi primitív vérszertartáson keresztül erőt is kívánna nyerni az aktusból. Tekintetében azonban ott a hideg rémület, tágra nyílt

szájában ott a néma ordítás, kuporgó testtartásában ott az a sarokba szorított, féllálati feszültség, amely saját rémes büntettének éppen a pillanatban történő felismeréséből fakad. Míg Szaturnusz riadalma az éppen a vétkek elkövetése közben tetten ért bűnös, Culla lelkiismereti szorongását McCarthy gótikája meg is személyesíti a regényben fel-feltűnő három misztikus, túlvilági idegen alakjában, akik tisztában vannak a főszereplő bűnösségével, és találkozásaik során rendre szembesítik is azzal.

A rejtélyes trió nem csupán a regény legtitokzatosabb jelensége: a három alak többértelműsége nyit teret a regény különböző értelmezési rétegeinek. Az ugyanis, hogy milyen szférához soroljuk őket, megszabja, hogy adott esetben éppen melyik dimenzióban helyezzük el a történeteket. Első szinten három kétes csavargóról van szó, akik a történet során válogatott kegyetlenséggel követnek el gyilkosságokat és más botránykeltő rémtetteket: primitív fegyverekkel mészárolnak le vagy akasztanak fel civileket, a temetőből holtakat ásnak ki és tesznek közszemlére, a regény során pedig többször keverednek a kannibalizmus gyanújába. Második szinten Culla lelkiismeretének kivételéseként érthető: mivel mindvégig Culla nyomában (vagy éppen előtte) haladnak, jelenlétük közvetlenül a kóborló bűnöshöz kapcsolódik. Ezt erősíti, hogy bár minden szereplő, aki keresztezi Culla útját, annak egyfajta ítélő bírójává válik, ők azok, akik konkrét fenyegetést is jelentenek, nemcsak azért, mert a gyanakvó ítélkezésen túl mintha Culla összes bűnével pontosan tisztában lennének (a csizmalopástól a cserben hagyott Rinthyn át a gyerek kitasztásáig), hanem azért is, mert erőszakos fenyegetésük a büntetés végrehajtását is előrevetíti. A három alak transzcendens jellegét erősíti, hogy Culla minden esetben csak (tábor)tűz közelében elegyedik párbeszédbe velük, és ekkor az elbeszélő, bár nem hagy kétséget jelenlétük tényleges fizikai valósága felől, ezt mégis igyekszik elbizonytalanítani. Culla a „tűz fölött” (*across the fire*) tekint a három alak vezetőjére, aki „mintha magában a tűzben ült volna”, az alakok akkor távoznak, a jelenet akkor ér véget, amikor „a tűz kezdett leégni”, az egész jelenet során pedig „úgy tűnt, mintha [Culla] a tűznek beszélne”. A leírás teret ad annak, hogy az alakok egyfajta lángokból megidézett, jelenésszerű túlvilági démonok képét öltsek, és ezzel elbizonytalanítsák a történet realista kereteit. Mindez azonban McCarthy-nál nem pusztán a modern „fantasztikum” beszivárgását jelenti a regényvilágba. A három férfi sokkal inkább olyan közties létforma státuszában jelenik meg, amely az angyalokhoz, démonokhoz vagy nimfákhoz hasonlóan az isteni és az emberi szféra között helyezkedik el és közvetít e kettő között, mindez pedig elsősorban a spiritizmus, okkultizmus, végső soron pedig az ősi mitológia hiedelemvilágához köti az amerikai regényt.

Ez az értelmezési horizont nemcsak az *Odakint a sötétség* három alakjának kérdéses köztességére ad választ [profán bűnözők vagy pszichológiai kivételések helyett a természetfeletti képviselői a földi világban], de egyben más McCarthy-művekkel is párbeszédbe lépteti azt. A hármassal ugyanis előképe a *Suttree*-ben csak az elő- és utóhangban említett, azonban pszichológiailag mindvégig a főszereplőt kísértő titokzatos vadásznak és kopóinak, Anton Chigurh, a *Nem vénnek való vidék* (a regényben a filmváltozatnál sokkal kísértetszerűbb) misztikus bérgyilkosának, és mindenekelőtt a *Véres délkörök* központi figurájának, a sátáni Holden bírónak (aki egy emlékezetes regénybeli jelenetben szintén mintha a tűzből lépne elő). A gnosztikus hagyományban, melynek erőteljesen észlelhető nyomait a szakirodalom alaposan

feltárta a McCarthy-életműben, ezek az alakok olyan demiurgoszok vagy arkhónok, akik regénybeli jelenléte kozmikus szintre emeli a történet metafizikai, egzisztenciális és etikai tétjeit. Ahogy Chigurh a maga érmefeldobásával a véletlen egyetemes erejét képviseli, Holden pedig, aki nevében is bíró titulust visel, az általános *Wille zur Macht* megtestesítőjeként ítélkezik más szereplők fölött. Jelen regény alakjai az ősi erünnieszek, a bosszú fúriáinak férfi megtestesüléseiként kísértik az atyai esküjét elcsaló Culla Holme-ot. Elmenekülni nem lehet előlük, hiszen rendre az ember útjába tévednek. Saját szavaikkal: „minket nem nehéz megtalálni. Ha már egyszer megtalált”. Amikor pedig végső szembesítő párbeszédük során Culla azzal akarja lerázni vezetőjüket, hogy nincs közük hozzá, tehát *joguk* sincs ítélkezni fölötté, a démoni férfi kollokvialis válasza szimbolikus erejűvé válik: „I’ll be the judge of that”.

Az *Odakint* a sötétség a bűn, különösen a férfi által a nő és a gyermek ellen elkövetett bűn, valamint az azt követő bűnhődés egyetemes parabolája. Culla vétkéért ki van vetve a „külső sötétségre”, mely nem más, mint az otthontalanság, a szüntelen kóborlás üres tere. A hely- és gyökérnélküliség rendre felmerül a regényben: „nincs más ezen a világon, csak aki idegen nekem”; „még elszöknöm sincs honnét”; „Messzire kell mennie? – Hová?” A regény annyiban kötődik McCarthy más műveihez, hogy ennek is az örökös vándorlás a központi motívuma és szervezőelve: Culla Holme ebben rokona McCarthy többi nomád főszereplőjének, az *Orchard Keeper* végén útra kelő John Wesley Rattnertől. Az út örök vándorlásra kényszerített apa-fiú párosáig. Ebben a regényben azonban a vándorlás nem más, mint vég- és cél nélküli bolyongás, „a haladás sötét paródiája” a bűnös lélek purgatóriumi labirintusában. Nem véletlen, hogy a regény végül zsákutcába, egy baljós lápvidékre vezet főszereplőjét, ahol lehetetlen döntés előtt áll: vagy elmerül a mocsárban, vagy folytatja örök kóborlását az ellenkező irányba. Míg Culla története itt berekesztődik, McCarthy bukott apafigurái előtt még hosszú út áll a feloldozás elnyeréséig: a saját fia elől elszökött *Suttree* még további ötszáz oldalon keresztül vesztegel ebben a purgatóriumi mocsárban, és majd csak *Az út* névtelen apája lesz az, aki saját vérét adja gyermekéért egy olyan világban, amely már omladozik körülötte. *(Jelenkor)*

KERESZTES BALÁZS

A realizmus irálya

GARTH RISK HALLBERG: *ÉG A VÁROS*, FORDÍTOTTA BART ISTVÁN

A *szavak és a dolgok* előszavában Foucault a tudásarcheológiai törekvések meghatározásakor 1966-ban azt a megállapítást tette – többek között –, hogy „[a]z ismeretek talán keletkeznek, a gondolatok talán átalakulnak, és hatnak egymásra [de hogyan? A történészek mostanáig nem válaszoltak erre a kérdésre].” A történettudományi felelet kidolgozása nyilván nem feladata egy kortárs amerikai regényről szóló kritikának, s Foucault kérdése is csak azért ötlött fel ismét bennem majd’ húsz év elteltével könyvének elolvasása után, mert a kortárs amerikai próza bizonyos fejleményei okán

egy-amerikai kritikusok nem pusztán változást, de egyenesen fordulatot emlegetnek. Ráadásul véleményük szerint a fordulat mibenléte egyrészt esztétikai természetű, s magyar visszhangra is talál. A Hallberg könyvéről folytatott rövid csevejben író-fordító-szerkesztő kollégám azzal állt elő, hogy akkor immár végérvényesen vége lenne a posztmodern prózának, hiszen (nem mondta ki, csak talán én értettem oda: végre) itt az asztalt beszakító realista nagyregény, mely immár nem a bestsellerek polcára, hanem a kulturális fősodorba tartozik, sőt meghatározza azt. A kritikus megállapításhoz persze mindjárt hozzá is tehetnénk, hogy „már megint”, hiszen a közhely az utóbbi időben többször és többek esetében is felmerült már. Csak hogy néhány példát említsek a közelmúltból: Dennis Johnson 2007-es, nemzeti könyvdíjat érdemlő, *Tree of Smoke [Füstfelleg]* című vietnámi opus magnumával kapcsolatban, vagy Donna Tartt meglehetősen kritikai vihart kavart, a lektűrből az irodalmi regiszterbe igyekvő, azóta már filmre váltott művészregénye, *Az aranypinty* megjelenése ürügyén 2013-ban. De persze említhetném a „dickensi” fordulatot végrehajtó Franzent, vagy akár a nyomdokain járó, *Nix* című első regényével a köztudatba 2016-ban berobbanó Nathan Hillt is. Mintha a magát mindenáron nagy irodalomnak vizionáló – és ebben az elképzelésében folyamatos csalódást megélő – kortárs amerikai próza kényszere- sen vágyna a csúcsteljesítmények mennyiségi (és így egyben minőségi) igazolására. Vagyis a hetvenes évek minimalista maximájának ellenében mintha a szcéna egyik vezérgondolata az lenne, hogy a több az mégiscsak több és jobb (kellene, hogy legyen), pláne ha nem a szövegirodalom helyenként hiábavalónak tűnő önreflexivitásának terjedelmet dagasztó köreiről, hanem a társadalmi valósággal szembesülő realista esztétika túlburjánzásáról van szó. Hallberg regénye, az *Ég a város* részben illeszkedik az amerikai regény kortárs gyerekbetegségének, a *nagyot írásnak* ebbe a paradigmájába, és persze a kritika által a posztmodernt „meghaladni” igyekvő kísérletekként üdvözölt szövegek sorozatába.

Van azonban ennek a kortárs irodalmi-kritikai jelenségnek egy kevésbé feltűnő időbeli dimenziója is, méghozzá a jelenre és közelmúlra (illetve azok viszonyára) koncentráló szerzők egészen eltérő életkori sajátosságainak tekintetében. Jelesül Hallberg prózáirónak nagyon fiatal, különösen egy, a közelmúlt történetét feldolgozó, nagyszabású vállalkozáshoz, hiszen 1978-ban született, valamikor az X és Y generáció közötti időszakban, és ennek a [kultúr]történeti-generációs logikának kritikai és irodalomtörténeti szempontból is jelentősége van. Vele szemben Johnson a háború utáni demográfiai robbanás szülötteként és veteránként ír a vietnámi háborúról, Tartt pedig kimondottan kortárs ügyekkel foglalkozik, igaz, a kortárs vonatkozásokat legtöbbször kilúgozva a cselekményből. És míg Franzen a kilencvenes évek technológiai fellendülését követő *korrekció*ról ír a *Javítások*ban, melyet ő maga is átélt felnőttként, addig Hallberg időben születési dátuma előtti időszakra merészkedik az *Ég a város* által átfogott történeti korszak esetében, s ezzel – az 1975-ös születésű Nathan Hillhez hasonlóan – részben ellene megy a kreatív írás egy másik kitüntetett maximájának is, miszerint „írj arról, amit tudsz/amit ismersz”. Az *Ég a város* ennek megfelelően történeti kutatásokon alapuló korrajz is kíván lenni, amikor a regényíró – Henry James szellemében – magára vállalja a történetíró feladatát, amennyiben „a regény(e) – történelem”. Vagyis Hill és immár Hallberg személyében olyan „fiatal” regényírók könyvelhettek el maguknak jelentős kritikai (és anyagi) sikereket, akik általuk személyesen nem átélt és

megtapasztalt történeti események és korszakok cselekményesítésére vállalkoztak, méghozzá még akkor, amikor idősebb kortársaik, ezen események és korok tanúi még élnek. Nem véletlen hát, hogy az *Ég a város* (és a *Nix*) értékelésének és értelmezésének egyik kritikai kritériumává éppen a történeti hűség kérdése vált, vagyis hogy Hallberg (és Hill) mennyiben képes a korabeli viszonyok rekonstrukciójára, s mennyire tud plauzibilis történetet kreálni a maga teremtette, ám javarészt korhű regényes díszletek között. Ráadásul a realista esztétikai alapállás – az amerikai regény, vagy még inkább románcos történet történeti hagyományai miatt (a példa itt nem csak Dickens, de mindig egy kicsit Hawthorne is) – felveti a didaxis és az allegorizálás problémáját, az esztétikai hagyomány újrahasznosításának és célzatosságának, illetve a példázatosságnak a kérdését is. Ha már a szerző a „történetíró” pozíciójában tűnik fel – vagy mint Hallberg regényének bevezetőjében: egyenesen tetszeleg benne –, akkor el kell tudni számolnia ebbéli törekvéseivel.

Hallberg regénye a történeti hűség szempontjából lenyűgöző olvasmány. *A The New York Times* sokáig rettegett, mára visszavonult, ám szórványosan még mindig műbírálókkal jelentkező kritikusa, Michiko Kakutani az *Ég a várost* egyenesen „elképesztő virtuális valóság-gépezetnek” nevezte, s a New York legendás időszakát megélt kritikusok is csak elvétve találtak kivetnivalót az ezer oldalas szövegnek a várost akkurátusan, a tényfeltáró újságírára jellemző pontossággal ábrázolni igyekvő törekvéseiben. Hallberg javára legyen mondva, hogy sikeresen érzékíti meg a korabeli körülményeket: a punk születésének szennyes díszleteit, a csőd szélén táncoló várost, az egymástól alig elváló kiéhezettséget és kapzsiságot, az anarchia és a spekuláció iránti fogékonyságot, „Sam fiát” és a várost dzsentrifikáló művészvilág működését. Vagyis azt a közhelyessé vált metaforát, melyet a hetvenes évek New Yorkja szó szerinti jelentésbe fordít: a nagyváros nem pusztán dzsungel, de ott a közepén a dzsungel, a Central Park maga, ahol 1976 szilveszterén megtörténik a regény központi eseménye, Samantha Cicciaro meggyilkolása. Ha valamiért, hát a részletek – helyenként az olvasóközönség ismereteinek hiányára apelláló módon túlírt, máskor pedig szükségtelenül átmetaforizált – gazdagságáért lehet szeretni az *Ég a várost*, még akkor is, ha a faktualitásra helyezett hangsúly – mint a regényben önálló fejezetekként szerepeltetett korabeli fanzin-imitációk – révén néha kilóg a realista lóláb. Mondhatni, hogy a regénybéli New York olyan kísértetiesen hasonlít történeti önmagához, mint a regénybéli William Hamilton-Sweeney III képein a regénybéli város ábrázolt önmagához – lám, a maximalizmusra törekvő realista regény sem nélkülözheti az önreflexív, vagy talán inkább az öntükröző alakzatokat.

Probléma azonban nem is magával a realista törekvéssel – vagy annak a történetvilág-teremtő vonatkozásaival – adódik, hanem azzal a történettel, melynek az elbeszélést és az olvasó iránta való érdeklődését lenne a feladata működtetni, illetve fenntartani. Jelen esetben arról van szó, hogy a Hallberg által kreált, meglehetősen erőltetett, mozaikos szűzsében elhelyezett és számos kikerekített szereplőt mozgató detektívtörténet képtelen olyan keretet biztosítani az inkább az ábrázolásban, mint a történetmesélésben érdekelt narratíva számára, melyben felmerülhet az elbeszélés értelmének, vagy akár pusztán létjogosultságának a kérdése: hogy mivégre mégis mindez? Nem pusztán arról van szó, hogy miért született meg Hallberg rekordkísérletnek is beillő szövege ezer oldal terjedelemben, hanem mi volt az értelme a regény

megírásának a közhelyes metafora megelevenítésén túl? Természetesen adhatók erre a kérdésre értelmes válaszok, mint hogy Hallberg azt a történeti folyamatot szerette volna színre vinni, hogy hogyan küzd egymással és működik együtt a város (illetve annak képe) megteremtésében a művészet és az (ingatlan)üzlet, illetve hogy hogyan áldozzák fel ennek az alapvető módon kapitalista vállalkozásnak az oltárán a rendet és rendellenességet, annak képviselőit, a tényfeltáró újságírókat és a punk művészetét komolyan gondoló fiatal diáklányt, illetve magának a városnak egyes részeit a rombolás és (szövetségi támogatásból történő) újjáépítés logikája szerint. (A történethez hozzátartozik, hogy kortárs szerzők egész sora foglalkozik ilyen történeti változások egészen különböző rendű és rangú szimbolikus cselekményesítésével Bret Easton Ellistől Jonathan Franzenen át Thomas Pynchonig és tovább. A Hallberghoz való hasonlóság okán ide kívánczó példa az *Amerikai pszicho* azon jelenete, amelyben a sorozatgyilkos befektetési bankár, Patrick Bateman visszatér korábbi kollégájának, riválisának és áldozatának lakására, büntették helyszínére, ahonnan a lakást elfoglaló és áruló ingatlanügynök fenyegetése kényszeríti távozásra. A regény így cselekményesíti a spekulatív befektetések és az ingatlanüzlet őrségváltását a gazdasági hatalomban a nyolcvanas évek végén. Mindamellet, hogy az értelmezésnek ez a fajta filozófiai-akadémikus okoskodása a cselekmény szimbolikus tartalmáról nem téveszti el Hallberg regényének didaktikus ívét, leginkább azt az alapvető aránytévesztést igyekszik palástolni, hogy ezek az eszmék és elképzelések maguk is részét képezik annak a piaci terméknek, ami a regény és aki Garth Risk Hallberg, a sikeres elsőkönyves szerző, akinek ezidáig a legtöbbet (kétfmillió dollárt) fizettek kéziratáért. (Az előbbi állítás, miszerint az egyébként sikeres kritikusnak számító Hallberg elsőkönyves, nem igaz, hiszen 2007-ben már jelent meg illusztrált kisregénye *Field Guide to the North-American Family* [Praktikus útmutató az észak-amerikai családhoz]; a második állítás, az összeg publikussá tétele révén pedig maga is része a marketingnek: ha a kiadók egymásra licitáltak, s egyikük hajlandó volt kifizetni ezt az összeget, akkor bizonyára értékes szövegről van szó.)

A legnagyobb probléma azonban mégsem csak az irodalmi életnek a piaci viszonyokat egyre inkább követő amerikai logikájából adódik, hanem abból, hogy Hallberg „realizmusa” még csak nem is irodalmi, hanem filmes-televíziós mintákat követ, méghozzá eléggé reflektálatlanul. Ahogyan a *The Atlantic* kritikusa, Erik P. Hoel kiemelte, már Hallberg kritikai munkásságában is fontos szerephez jutott a kortárs televíziós és a realista irodalmi hagyományok összevetése, mint amikor Wallace *The Pale King* című regényének szerkezetét a *Lost* című sorozatéhoz hasonlította, vagy amikor a *Maffiózók* befejeztével a csalódott rajongókat arra buzdította, hogy üssék fel Joseph Heller vagy Robert Graves regényeit. Az *Ég a város* is több hasonlóságot mutat az HBO-típusú sorozatok, így elsősorban a *Drót* esztétikai törekvéseihez: a sorozathoz hasonlóan a regény is egy város különböző közzeteire és az ott élőket képviselő szereplőkre koncentrál (bár történeteik kapcsolódásai ellentmondanak a nagyvárosi élet társadalmi kapcsolatokat szervező elveinek), maga az elbeszélés is epizodikus szerkesztésű, a terjedelmet pedig nem a történet időbeli kiterjedtsége, hanem a széles szociográfiai merítés és annak szövegszerű kidolgozása teszi szükségessé és terjengőssé. A kortárs televíziós sorozatokban jól működő szerkesztési elvek és a képi ábrázolás megfelelő kivitelezése együttesen remek atmoszfératé-

remtő és fontos képi információk forrása, s ezt a sokadik virágkorukat élő televíziós sorozatok sokasága bizonyítja. Itt nem pusztán csak az HBO gyártásában készült klasszikusokra, a *Drótra*, a *Maffiózókra*, a *Deadwoodra*, vagy éppen a részben irodalmi alanyból dolgozó *Ray Donovanra* kell gondolni, bár Hallberg esetében nyilvánvalóan ezek jelentik a referenciapontot. A TV és a kortárs irodalmi realizmus kapcsolata olyannyira erős Hallbergnél, hogy a szerző nem képes felmérni annak a mediális fordítási kísérletnek az esztétikai következményeit, melyet az *Ég a város* tulajdonképpen végrehajt. Visszatérve a kortárs irodalom történeti érdeklődésének dinamikájára: míg az idősebb generációhoz tartozó Franzen például kimondottan ellenséges a kortárs vizuális médiával szemben (és eközben kritikátlanul használja annak mintázatait saját elbeszéléseiben), a nála fiatalabb Hill pedig képes történetileg feldolgozni azt a paradigmaváltást, mely a televízió képeinek politikai célokra történő manipulatív kisajátításával zajlott le a hatvanas évek végén, addig Hallberg szövege mintha ünnepelne az új televíziós fikcióalkotási eljárásokat. S teszi ezt anélkül, hogy elszámolna vele, hogy ezek az eljárások hogyan működnek egy másik mediális közegben és kulturális hagyományban, jelesül az *Ég a városnak* a várost megteremtő (és leromboló) leírásaiban.

Ennek a kulturális-mediális vakfoltnak a jele az a szövegbéli metaforizáló törekvés, melyet Hallbergnek a minimalizmus elleni kirohanásai is jeleznek. Hallberg ugyanis azt fájlalja, hogy a javarészt metonimikus alapokon építkező, elliptikus struktúrákkal operáló, alulfrazeált minimalista szövegek sajátították ki a kortársi realizmus pozícióját a nyolcvanas évekig, majd a minimalizmus alapvetően kispróza esztétikáját – ahogyan azt „*Joe csikorgó fogsora vagyok*” – *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról* című könyvemben jeleztem – sikeresen terjesztették ki a regény területén. Ez a törekvés jelenne meg az etikai megfontolások explicit tárgyalásától elzárkózó Bret Easton Ellis és az azokat műveibe impliciten beépítő Chuck Palahniuk szövegeiben, s az *Ég a város* szerzője ezt a (hiper)realizmusra való kései minimalista törekvést kifogásolja. Hallberg ezzel az újraértelmezett, kortársi minimalizmussal szemben is meghatározni igyekszik saját szerzői gyakorlatát, amikor a „realizmus” visszanyerésének útját az újabb keletű televíziós sorozatok esztétikájának irodalmi hasznosításában látja, szemben azzal a minimalista beszédmóddal, mely a viszonyt irodalom és vizuális kultúra között eleve problematikusnak tettelezte. Ez a reflektálatlanság – és a belőle fakadó túlírtás – az oka, hogy Hallberg könyve bőven elbírt volna azt a Hill eredetileg hasonló hosszúságú regényén (véleményem szerint ott feleslegesen) elvégzett beavatkozást, hogy mintegy négyszáz oldallal rövidítették meg a terjedelmét. A „több” az *Ég a város* esetében több lett a soknál, és nem csak Hallberg, de a kortárs amerikai irodalmi intézményrendszer, a kiadók és szerkesztők, valamint részben a kritika folyamatos aránytévését jelzi, hogy a felgyorsult történeti időt a történeti szinkronmetszetekben tobzódó, meglehetősen kétes értékű terjengősséggel próbálják ellensúlyozni.

Arra a kérdésre pedig, hogy hol és hogyan, és főleg miért állt be a kortárs amerikai irodalom történetében ez a változás, hogy milyen ismeretek keletkezésének, a gondolatok miféle átalakulásának és egymásra hatásának következtében jutott érvényre a kortárs irodalmi fősodorban a realizmusra való törekvés, Hallberg regényét elolvasva sem kapjuk meg a mindent kimerítő választ. Ám annyi biztosnak látszik, a kortárs amerikai próza alakulástörténetét a generációs logika mellett a vizu-

ális kultúrához – így a televízióhoz – fűződő, ellentmondásos viszony mozgatja, s az *Ég a város* e kettő kölcsönhatásának esztétikai és etikai szempontból igen kétséges bomlásterméke. *(Európa)*

SÁRI B. LÁSZLÓ

Utánunk az özönvíz, avagy az új orosz dráma útjai

HOMO ERECTUS. KORTÁRS OROSZ DRÁMÁK, FORDÍTOTTA GORETITY JÓZSEF, KIS ORSOLYA, KOZMA ANDRÁS, KUTYINA OLGA

A Kairosz Kiadó ismét hiánypótló kötetel jelentkezett, ugyanis utoljára 2005-ben látott napvilágot kortárs orosz drámákat bemutató, magyar nyelvű gyűjtemény. Az *Orosz népi posta* a rendszerváltást követő időszakot prezentáló sikerdarabokból válogatott egy csokorralalót. Az ezredforduló után született és a *Homo Erectus*ban publikált szövegek színpadi megjelenítéseivel a magyar közönség már többször találkozhatott. Az írott változatok viszont az eredeti elképzeléseket rögzítik, ebből fakadóan más értelmezéseket és meglepetéseket tartogatnak az olvasók számára. Ráadásul a kötet szerkesztője a tapasztalt és pályakezdő műfordítók átültetéseiben előforduló félreértéseket és egyenetlenségeket jelentős részben elsimította, kiigazította, szabatos és élvezetes olvasmányokat formált belőlük.

A befogadást elősegítheti, ha a művekre összefüggő egészként tekintünk. A szövegekben ugyanis, amelyeket a szerkesztő állított meghatározott sorrendbe, vörös fonalként vonul végig az elmúlt évtizedekre jellemző illúzióvesztés. A kiábrándultság azonban nem pislákoló, hanem igencsak jelenvaló reményérzettel párosul. A szerzők elhagyták a kegyetlen próza sötét és depresszív tónusait, a posztmodern klasszikus és szovjet irodalmat lebontó és kifigurázó játékosságát, a „verbatim” dokumentarista szociográfiáját. Ez a fajta „új dráma” („novaja drama”) az orosz pszichológiai színház és a csehovi „komédia” hagyományaira reflektál és attól elmozduló eszközökkel csillantja meg a felszíni illuzórikus és pesszimista szövegvalóság mögött megbúvó humánomot. Az „új dráma” fogalmán általában kortárs szerzők mai problémákról szóló színműveit értik, a kötetbe foglalt művek ugyanakkor örök kérdéseket feszegetnek. Lássuk először a kötet címadó és szerkezetileg is első darabját, a *Homo Erectust*. Szerzője, Jurij Poljakov magyar fordításban először jelentkezik nem próza-, hanem drámaíróként. A moszkvai Szatíra Színházban 2005-ben debütált előadás nem tűntette fel a szöveg cím második felét, az *Avagy a párcserét*, egyrészt, hogy szélesebb réteget szólítson meg, másrészt pedig, hogy nagyobb hatást keltsen, amikor kiderül, tulajdonképpen „orosz szving”-et mutat be. A „homo erectus” a „felegyenesedett ember”-re utal, így a cím a rögzült szociális sztereotípiák felett győzedelmeskedő emberi mivoltot metaforizálja a műben. Eképpen alakul át a társadalmi szatíra vagy az erotikus-politikai vígjáték igazi kortárs és maradandó drámává, amelyben semmi sem az, aminek látszik, és végül minden a maga nevében van megnevezve.

A darab központi alakja, a jelentésszerű Igor Koselkov (Goretity József a színháznak készített első fordításában „Bukszakov”, lásd a 'buksa' szó kettős értelmét), illegális módszerekkel meggazdagodott üzletember párcserére invitálja az újságíró és kultúrológus-pszichológus feleségét, a szociáldemokrata politikust és a felesége helyett hozott diáklány-prostituáltat, hogy a május elsejei „vörös” ünnepen (a tavasz és a munka ünnepén) vissza-, illetve újra meghódítsa unatkozó feleségét. A proletár Vászja titkos kommunista gyűlésre való hívásként érti a hirdetést, s ezzel gyökeresen meg is változtatja azt, amikor vörös zászlajával betör a nyugati típusú, szexorgiának tervezett találkába. A hadonászó munkás kezében a rúd és a házigazda kardja nem erotikus fegyvert szimbolizálnak, hanem közvetlen jelentésben használt eszközök-ké válnak a vallomások kicsikarására, s ezáltal mintha újra a leleplező pártgyűlések korszakában találnánk magunkat.

A szvingparti helyett tehát orosz módon megvalósuló gyónás van terítéken, akárcsak Dosztojevszkij *A félkegyelműjében*. A művek nyilvánvaló párhuzamai mellett feltárulnak az aktuális társadalmi típusok, illetve a mögöttük rejlő, eleven emberi gyarlóságok és érzések. Az üvegforogtatás – már az osztályharcos és úttörő időkben is működő – jelenete Nasztaszja Filippovna születésnapját idézi meg, melynek során szintén nem fizikai vetkőzés, hanem lelki lemeztelenítés, a korábbi, eltitkolt bűnök bevallása történik. A poljakovi nők a csehovi három nővérhez hasonló erényekkel ruházkodnak fel: a sikkasztó munkást eloldozó szajháról kiderül, mennyire érző szívű és gondoskodó lény, az elitfeleség Másárol és az értelmiségi Valeráról pedig az, hogy szerelméért feláldozná vagyonukat és életüket. A férfialakokban is megtaláljuk a Csehov-hősök vonásait; különösen az agresszív újgazdag váratlan odaadása hökkent meg a dráma zárójelenetében. Az addig magát büszkén, egyenesen tartó ember megtörik – s nem a bűnei súlya alatt, hanem felesége morális fensőbbisége előtt hull térdre. Így lesz a csak testi erekióban szerelmet látó „homo sapiens”-ből az önfeláldozást és a lelkiséget értékelő „homo erectus”, aki valóban felegyenesedhet, felemelkedhet, felmagasztosulhat.

Ezzel párhuzamosan a szöveg tónusa az eddigi komikus helyett tragikus felhangokkal tarkítottá válik, de Poljakov nem engedi meg eluralkodni sem a melodramát, sem a vaskos farce-ot. Az újrealista próza prominens képviselőjének tartott szerző óvatosan egyensúlyoz a kortárs satírára és a korai erkölcsnemesítő szövegekre jellemző didaktikus szólamok, illetve az örökérvényű problémafelvetések igényessége között. A „szving” egyáltalán nem véletlenül sodor egymás mellé ismeretleneket, ugyanis kiderül, hogy múltbéli erkölcstelenségek kapcsolják őket össze. A bűnvallásokat követően megjelenő morál a valószerűnek ható látszátételek csapdájából kínál(?) halvány kiutat – legalábbis a szerelemről és a halálról közösen énekelt népdal ezt igyekszik elhíttetni velünk. Az orosz nemzeti jellegzetességet (sóvárgás) és természeti szimbólumot (hó) egyaránt tematizáló folklórelem szerepeltetése felülírja a bűnökben való elmúlást, és május elsejét valóban az újjászületés ünnepévé avatja.

Ezt a jelentésalkotó struktúrát pedig megtalálhatjuk a kötet következő darabjában is. Szergej Medvegyev, a rosztovi *Don* folyóirat főszerkesztője drámáiróként vált igazán ismertté. Eddigi főműve, *A fodrásznő* (2006) számos díjat nyert nemcsak hazájában, ahol többek között szétnyitható képeskönyv formájában vitték színre, hogy érzékeltessék világa giccyszerűségét, hanem Magyarországon is, ahol az Eu-

rópa-szerte híres rendező, Viktor Ryzsakov készített belőle POSZT-díjas előadást. A szerző „marionett-színháznak” tartja darabját, és valóban, a szereplők sematikusak, kétdimenziósak, akár a kartonfigurák, illetve a szerelmi-bűnügyi történet is mesei egyszerűséggel bontakozik ki. A monológként meghatározott szöveget a címszereplő visszamelékezései alkotják, azonban a dráma műfajának megfelelően találhatunk benne dialógusokat is. Abból következően, hogy Irina szemszögéből ismerkedhetünk meg a cselekménnyel, a valóság, az élet és a halál borzalmi színes és könnyed köntösbe bújtatva tárulkoznak fel előttünk.

A párkereső magányos nő témája rendkívül aktuális és népszerű, azonban a rövid szöveg jelentőségét itt is a szerelem kisszerű környezetbe és szappanoperába bújtatott, de örök kérdése adja. Irina alakjának abszurdítását a provinciális környezetéből kiemelkedő szépségének, ugyanakkor vidékies ízlésteleségének a kettősségében [fekete szemöldök és szőkített haj, rózsaszínű álmok és szürke bútorzat], valamint a címben jelölt szakmájához való hozzá nem értésében ragadhatjuk meg. A csehovi figurákat idéző udvarlót egytől egyig kopaszra nyírja, mintegy megfosztva ezeket a „Sámson”-okat rendes frizurájuktól, férfiasságuktól, realitásuktól. Irina a hajkoronák megformálása (és megfestése) helyett saját illúzióit színezi ki. A gyilkos Zsenykat képzeletben olyan klisékkel ruházza fel, amelyeket önmaga is „thrilleres”-ként azonosít, és amelyek részben realizálódnak a szöveg valóságában: a férfi fekete, motoros felszerelésben, a halál/Pokol angyalaként lép be a fodrászatba, a nő azonban az ő haját is leborotválja.

A Csehov-travesztia [a középszerű Irina mint hősnő, a Moszkvába utazás vágya, a tűzvész stb.] észrevétlenül csúszik át tragédiába, amikor a fodrásznőt állítólagos szerelme megpróbálja megölni. Ennek metaforája és metaforikus lebontása a tűz. Irina a „tűzoltás” révén ismerkedik meg mindkét jövődöbelijével: Zsenyka kérésére elégeti annak börtönből írt leveleit, nehogy nyomot hagyjon; Viktor, a tűzoltó pedig a jelzésre kiszáll a fodrászatba, majd tűzvészből kimentett tárgyakkal udvarol az asszonynak. A férfi elképesztő számú tüzesetről számol be: mintha a fodrászat Barbie-világán kívül apokalipszis dúlna. De ténylegesen is megmenti a nő életét: amikor Zsenyka megkéseli és felgyújtja Irinát, Viktor tűzoltás után „véletlenül” éppen arra jár, és könnyeivel „fellocsolja”. A fodrásznő gyilkosa iránti illuzórikus érzelmeinek a foglya, akárcsak egy „Stockholm-szindrómás”. Úgy éli meg vak vágyait, mint Madame Bovary, aki romantikus, képzelt világba menekül férje nyárspolgári realitásából. Viktor ugyanakkor szintén szerelme rabja, még az asszony Zsenykától született gyermekét is örökbe fogadja, ennek ellenére sem sikerül Irinát – képletesen fogalmazva – lángra lobbantania, inkább eloltja benne a tüzet. A bíró pedig csak szeretőnek kívánná megszerezni a nőt, akinek a volt férje, a magát conceptualista képzőművésznek tartó alkoholista Nyikolaj is egyfajta „tűzoltó”, ugyanis magát meggyilkolt áldozatnak maszkírozva megijeszti, majd levizeli Irinát. Ezt a tettét metaforikusan azzal magyarázza, hogy művészetével mint „új vízzel” feltámasztja a fodrásznőt. Következő áldozata feltehetően Irina kollelganője, Tatyjana lesz, aki szintén arról álmodozik, hogy magányából kitörjön. A „Tavas” elnevezésű fodrászüzletből azonban nem látszik a menekülés, a feltámadás lehetősége. Mindebben hasonmás-figurák párhuzamos történeteit fedezhetjük fel, amelyeket a szöveg motívumhálója kapcsol össze. A dráma mélységét a bibliai utalásrendszer is biztosítja.

A fordításkötet soron következő darabja, amelyet szintén meghatároz a példázat-szerűség, Ivan Viripajev *Illúziók* című műve [2011]. Viripajevet tartják az orosz „új dráma” egyik legtehetségesebb képviselőjének, aki képes valódi, katartikus hatású konfliktusokat teremteni, és olyan innovatív nyelvet alkot meg, amely magával ragadja a befogadót. Ez utóbbi – ellentétben számos más kortárs alkotóval – nem a hétköznapi „utcanyelv”, nem a valóság minél hívebb kopírozására szolgáló eszköz, hanem mindig az adott témát legerőteljesebben létrehozó és kibontó „társzerző”. A drámaíró visszahelyezi a szöveget a maga jogaiba: a különféle eszméket ütköztető színdarab és előadás teljes mértékben a sodró lendületű, ritmusos textusnyelven, a sajátos, viripajevi hangvételen alapszik. Műveit az *Orosz népi posta*-kötetben is bemutatott Jevgenyij Griskovec-féle szubjektivitás ugyanúgy meghatározza, mint a lázadó szubkultúrák, az új formák keresése. Mindez örökérvényű és aktuális, filozófiai és bibliai témák kibontásával párosul. A kísérletező stílus nagy kihívás elé állította a hagyományos orosz lélektani színházat. Habár Viripajev egyik műve sem hasonlít az előzőre, mégis megfigyelhetők bennük a közös motívumok, amelyek Ryzakov rendezéseiben különleges értelmezést kapnak. Nem véletlenül nevezték el annak idején „Oxigén”-nek a színházi kezdeményezésüket, részesültek több rangos elismerésben, így például a Tabakov-díjban is.

2008-tól éles váltás figyelhető meg Viripajev munkásságában. Ezt dokumentálja a fordításkötetbe bekerült két műve is: az európai színpadokat meghódító, korai *Oxigén*, illetve a később született, kiegyensúlyozottabb hangvételő *Illúziók*. Ez utóbbit négy fiatal színész monológjai alkotják, akik két idős házaspár történetét beszélnek el hosszú, biblikus körmondatokban. A mozaikkockákból kirajzolódó négy történet Kuroszava-módra felülírja a kiindulási pozíciókat. Ez emlékeztet a *Nem félünk a farkastól* című Edward Albee-drámára is. A szereplők a halál árnyékában szembesülnek az önmagukról és a világról alkotott illúzióikkal és hazugságaikkal. A szerelem, melynek körülírása konstruálja a szöveget, szintén légvárnak bizonyul. Emlékezzünk csak a *Részegekre* vagy az *Álomgyárra*, amelyben mindezt az illuminált állapot, illetve a hollywoodi látszatvilág képviseli. Az *Illúziók*ban csak a definiálás ütközik problémákba; a történeteken keresztül átszüremlik a vágy, hogy a szerelem létező valóság legyen. A félévszázados házasságában csalódott, öngyilkos asszony búcsúlevelében fogalmazza meg az állandóság, a harmónia, a biztos pont kívánságát. Majd ezt is „tréfá”-nak állítja be, és a színdarab, amely a szerelem kategorikus megvallásával kezdődik, annak abszolút megkérdőjelezésével és az éppen az adott kérdés megválaszolásában elmerülő utolsó szereplő halálával zárul.

A Csehov *Sirályára* utaló „mindenki mást szeret”-szituáció, valamint az orosz hagyományból származó gyónás-forma így megkérdőjeleződik; a színpadias keret hangsúlyozása kifigurázza és valószerűtlenné teszi a szappanoperára hajazó melodramát, és kizárólagos létezését csak a közönséggel kommunikáló nyelvnek biztosít, amely feltárja mindennek a kettősségét: amit felépít, azonnal le is bontja. Az illuzórikusság szövi át a mellékszálakat; a füvezésről, a repülő csészealjról, az alkonyatról vagy a szekrénybe bújásról szóló emléktöredékeket, amelyek ugyanakkor realitásnak hatnak annak okán, hogy ezekben a ritka pillanatokban tárul fel a világ valósága. Az illúziókban való hit igazolja a létezés valódiságát, a szerelem és a színház nyelvi illúziója pedig végeredményben a halált látszik legyőzni.

A nyelv uralkodik az *Oxigén* [2002] című színdarabban is, melynek tíz „kompozíció”-ja a Tízparancsolatot és a Hegyi Beszédet gondolja újra. Más fordításban és interpretációban a mű már felolvasásra került 2005 októberében, a jelen kötet viszont az eredeti szöveghez kapcsolódik. Az *Oxigén* a mai kor valóságába helyezi az évezre-des parancsolatokat, és egy szerelmi történet kapcsán kérdez rá örökérvényűségükre. Nyelvi síkon [lásd ismétlések, megkettőzések, rímeltetések] az Evangéliumok sajátos írásmódja tükröződik benne. A közhelyekből és fiatalos szlengből felépített textus szabad verselési formákat, rappet, slamköltészetet és egyéb modern zenei eszköztárat is megmozgat, ezáltal nemcsak megújítja a drámai hagyományt, de vissza is csatol az antik struktúrákhoz. Szintén az antik minták élednek újra a ritmikusságban, valamint a merőben új, kortárs jelenségben, a DJ szerepeltetésében.

A szövegegész gyökérmetaforája a „címszereplő” oxigén: ez szükséges az élethez, a szerelemhez és az alkotáshoz, hiszen egyfelől ekkora szóáradat megteremtése elképzelhetetlen lélek nélkül, másfelől hangzó megformálása komoly légzéstechnikai felkészültséget, energiát igényel. A befogadó is úgy kapkod a levegő után, mint „overdrive” esetén. Egy fiú és egy lány árasztja magából a kétezres évek pusztuló világában [vö. terrorizmus, katasztrófák, drogok, szodómia stb.] az oxigént, azaz a szerelmet kereső kisvárosi Szása-fiú és a nagyvárosi Szása-lány gyilkos, oxigén-túladagolós történetét. A jelen kötet egy másik darabjában, a *Koljada*-szövegben e két világ találkozásának merőben eltérő értelmezését ismerhetjük fel. A társadalomkritika *Viripajevnél* létet meghatározó kérdésseltevések sorozatává alakul. A témablokkokat könnyed zenei formában, klipszerűen kifejtő kuplék „légtelenítik”, azaz parodizálják a vallási szövegek illuzórikusnak ható tartalmát és stílusát, ugyanakkor le is lepezik az értékválságot.

A mű szerkezetében éles törés figyelhető meg, amikor az egyik előadó, a lány megakasztja a fiú didaktikus és ellentmondást nem tűrő, ironizáló szövegét, és önálló, értékeket hangsúlyozó nyelvet állít vele szembe. Polifónikusan újraépíti mindazt, amit társa dekonstruál: a példázatok igazságát, a dosztojevskij moralizálást, a szerzővel folytatott vitát. Láthatjuk az erősödő gender-kérdés mellett a dialogicitást a férfi és a nő, illetve kettejük beszédmódjának vetélkedésében. A jobb és a bal tudó könnyed tánca [„levegővétel”] a halál súlyos végletességének fényében azt érzékelteti, hogy az aktuális egyéni vágy [a pre-apokaliptikus világban a túlélést jelentő oxigén iránt] valóban a kollektív univerzális törvényekkel ütközik meg [vö. kórusrefrénok és individuális szövegek]. Az emberi test berendezkedése [mikrovilág] a kozmoszt [makrovilág] képezi le ebben a mitologikus gondolkodást is aktivizáló műben. *Viripajevnél* ő és ő [„on i ona”) a világ duális egységének [o] a megtestesülései: O2. Ilyeténképpen válik a műegész a címszó kibontásává és azonosságuk metaforikus kivetülésévé.

A *Hegedű, csörgődob és vasaló* Nyikolaj Koljada 2013-ban egybegyűrt két színdarabja. Koljada a kortárs dráma veteránja, egyik legnagyobb alakja és kulcsfigurája. Számos művét díjazták, de színházszervezői -és pedagógusi tevékenysége is egyedülálló. Az általa vezetett kurzusok alapján iskolateremtőnek nevezhetjük, ugyanis az „urali drámaiskola” képviselőiből neves szerzők váltak [lásd az *Orosz népi posta*-kötetben egy-egy művel magát képviseltető Oleg Bogajevet és Vaszilij Szigarjevét]. Ezek a drámairók egységes értékek és koncepció szerint alkotnak, melynek céljai közé sorolhatjuk a környező világ változásainak érzékeny megragadását, a nyelviségre való koncentrációt, illetve a beleélés és a katarzis kiváltását.

A *Csörgődob és vasaló* című első színdarabban a kellemetlen zaj formálja a szöveget. A szereplők ugyanis a címben jelölt tárgyak keltette hatással azonosítják az esküvői élőzenét. Ha a teljes szövegvilágra vetítjük rá ezt az állítást, ott is kitűnik, hogy a lakodalmas este ünneplés helyett valóban katasztrófálisan, kakofóniában végződik. A vasaló ugyan nem ad ki semmiféle hangot, a forró fém mégis beleillik ebbe a sorba, mert a drámában még a csönd is éles és fájdalmas. A két ellentétes világ – az agresszív vidéki proletár és a gazdag városi polgár („csörgődob és vasaló”) – találkozása beteljesíti a várható konfliktust. Az össze nem illő pár rövid jegyessége, a menyasszony megsértése, a részeg összecsapás, mindaz, amire az anyósok vitájából derül fény, sok vidám, egyben szomorú percet tartogat. A Koljada-féle groteszk nem is annyira az egyszerű cselekményben, mint inkább társasnyelvi síkon bontakozik ki, amely adekvátan képviseli a szereplőket. Dialógusaikra jellemző a csehovi kommunikációképtelenség, az egymás mellett elbeszélés, a másik elutasítása. Az újdonsült férj látszólagos primitívsége ellenére is képes mélyebb emberi érzelmekre, hiszen drága pénzen meggyógyíttatja neje kiskutyáját, Natalja pedig minden fennhézása és „papagájkodása” mellett is fogékonyságáról tesz tanúbizonyságot. A lakodalmos másnapján könnyekben törnek ki, de továbbra is saját dalukat játsszák.

A bűfésnő állandó belépése a történetbe, amikor az előre kifizetett, de még el nem fogyasztott ebédet kínálja, lesz az összekötő kapocs a második színdarabbal, a *Hegedűvel*. A helyszín ugyanaz az út menti kávézó, amelyben megnyilatkozik az eddig csak szotyolázgató, tenyeres-talpas teremtés lelkiereje, amit a magasabb rendű hangszer jelöl a mű címében. Olga ugyanis ingyen kiszolgálja a hajléktalan rokkantat, a falu bolondját, de lánya, Szimona félrelépésének gyümölcsét, a néger gyermeket is örökre fogadja. A kietlen orosz provincia terében mindenkit tápláló anyaként magasztosul fel, mindaközben, hogy extraszenszekben hisz és fekete turistákat vizionál. A nevetséges és kisszerű vidéki nő ezáltal feljebb emelkedik, mint a fővárosba szakadt lánya, aki gazdag férjet szerez, és hogy megtartsa, még gyermekéről is lemond.

A Koljada által két részletben bemutatott kegyetlen világban, amely megszünteti az individualitást, determinál és tipizál, megjelennek a humánus és a fény jegyei: az érzéketlen népdalok, a lélek feltárulkozása, a nyelvből előtörő zeneiség.

A Presznyakov-testvérek [Oleg és Vlagyimir] drámáit, különösen a *Terrorizmust*, előszeretettel játsszák az európai színházak. A kultikus siker titkát többek között abban ragadhatjuk meg, hogy a vígjátéki máz és a váratlan cselekménybonyolítás mély, filozofikus mondanivalót takar. A színdarabok amúgy „tarantinósan” rövid, lazán összefüggő jelenetekből állnak, amelyek a jelen véres abszurditását és apokaliptikusságát manifesztálják.

A *Homo Erectus*-kötetben egy új, a régebbiek jellegzetességeit magán viselő szöveg kapott helyet, amelyet a fordító, az orosz eredeti címet [*Pered potopom* – 'Özönvíz előtt'] módosítva, a *Csónak, avagy előttünk az özönvíz* elnevezéssel látott el. Ahogy a cím is sugallja, ez a mű szintén többretegű: mitológiai, vallási és filozófiai síkok alkotják. A hat [hét] felvonás mindegyike más-más műfajt prezentál: hol tragikomikus, hol példázat jellegű. A szabad választás illúziójában vergődő fogyasztói társadalom eljutott a kipusztulás szélére, és közeledik az özönvíz – legalábbis így értelmezheti a dráma főszereplője a bolti eladó erőszakos noszogatását, hogy megvegye a yacht-nyereményt rejtő csipszes zacskót. Ebben a modern olvasatban a bibliai Noé kortárs

Jonná lényegül át. A névjáték igazán csak az orosz nyelvben érvényesül, lásd a 'Jon – Noj' anagrammát; a magyar fordításban egy átlagférfi [John?], egy Akárki tételezi fel magáról, hogy ő lesz a világot megmentő Kiválasztott. Ha ugyanis a csónakba lép, elered a mindent elmosó eső. Ráadásul az orosz név megidézheti Jónást, akit a legenda szerint elnyelt a cethal, vagyis a kételyek. A bibliai előképekkel szemben Jon egyáltalán nem példás családapa vagy próféta, de a dráma többi szereplője, akik egy-egy társadalmi típust képviselnek [a középosztálybeli feleség, a volt feleség, a színházi partner, a hivatalnok, a rendőr, a csipszgyártók], szintén nem érdemlik ki azt, hogy új életet teremtsenek.

Legabszurdabb a fiú alakja, aki kokalevél-szállítmánnyal ünnepli születésnapját és kínálja meg a többi szereplőt, majd meggyilkolja apját, csak hogy ne következzen be a pusztító áradás. A hallucinogén anyag relativizálja a próféciát: mintha az egy drogos látomásává szelidülne. Az eseménysor is feltételelessé válik: valóban elkezdhet-e hinni a vásárlásközpontú világ abban, hogy ez az apa hivatott új Földet alkotni, vagy a fiú Krisztushoz hasonlóan megmenti az emberiséget, ha nem is a saját halálával, de az apagyilkossággal? Képzeli el a karácsony előtti rohamot, és helyezzük ebbe a születés- és feltámadástörténetet. Az özönvíz elodázása csak azért történhet meg, hogy a fogyasztói társadalom tovább fennmaradjon? Vagy minden gondolat a megváltásról mindössze illúzió, egy bomlott elme kitalációja, esetleg a szerzők játéka? Ezek a kérdések teszik igazán több szinten értelmezhetővé a művet, amelyben profanizálódik az élet és a halál problémaköre (vö. a temetés bürokratizálása, a párkapcsolatok közönségessé tétele, a társadalmi státuszok felesleges szerepe, a valóság teatralizáltsága stb.). Állatpárok helyett a mai Noé csak egy gorillát tud szerezni, és ennek szájából hangzik el a zárszó arról, hogy feltámadni csak önmagunk megváltásával lehetséges. A lélek mint csónak metaforája így aktivizálja mind a keresztény üdvözülés tételét, mind pedig a túlvilágra való átkelés mitológéáját.

Összegezve az elmondottakat, kijelenthetjük, hogy a kötet valamennyi színdarabja puszta társadalomkritika helyett sokrétű drámai alkotásként mutatkozik meg, amelyben a klasszikus hagyományból származó témák a nyelvi és formai útkeresések során íródnak újra. [*Kairosz*]

MOLNÁR ANGELIKA

A konzumattitűd verses formája

BÖNDÖR PÁL: VÁSÁRLÁSI LÁZGÖRBE. VERSES ELBESZÉLÉS

Böndör Pál lírai opusza a vajdasági magyar irodalom egyik kiemelkedő költői teljesítménye. Költészettörténeti pozíciója szerint köztes jelentéseket hordoz. Böndör az első nemzedékes symposionisták megújult beszédmódjának ismeretében építhette ki a maga költészeti gondolkodását, amely némely vonásában, banalizáló, ironikus, önironikus gesztusaiban már a következő nemzedék versnyelvi jellegzetességeire mutat. A kortárs költészet nyelvének kialakulásában megkerülhetetlen szerepet játszó Új Symposion költőjeként induló alkotó, tizenhárom verseskötet mellett, ifjúsági regényt (*Ebihalak*) és két kisregényt [*A holdfény árnyékában*, *Bender & Tsa.*] is írt. A *Vásárlási lázgörbe* is egy eredetileg prózai fogantatású verses elbeszélést tartalmaz, a témához kötődő első szövegrészlet ugyanis prózában jelent meg a *Híd* folyóiratban, még 2014-ben, a szerző minden bizonnyal ezt követően érzett rá a verses forma, a költői elbeszélés lehetőségeire. A folyóirat-publikáció címében feltűnő *Kirakatpor* voltaképpen az előttünk álló verses elbeszélés egyik fontos fogalmát emelte ki. A *Vásárlási lázgörbe* – első magyar temetési beszédünkre emlékeztetve [„Kirakatpor és hamu vagyunk.” 41.], – mindnyájunk metaforájaként állítja eléink a fogalmat.

Ez a hármas tagoltságú verses elbeszélés annak az életvilágnak az önéletrajzi eredőire reflektál, amelyben Böndör Pál könyvei gyökereznek – a könyvek sorát a 2017-es, reprezentatív kiállítású gyűjteményes kötet, a *Finis* látszott lezárni. A *Vásárlási lázgörbe* több vonásában vissza is utal a korábbi kötetek atmoszférájára, a versek kommunikációs színtereire, a kérdések sorát előállító beszédhelyzetekre, illetve verseket [*Paradicsom*, *Bilaterális kapcsolat*] vezet át a *Finis* legfrissebb – 2004 és 2016 között készült – anyagából, amely a *De próbálkozni lehet* címet viseli. A *Finis* az összefoglalásra vállalkozik, de a saját címét nem teljesíti be, mint a *Vásárlási lázgörbe* [és egy készülöben lévő, új kötet] is bizonyítja, nem hivatkozhatunk rá az életmű utolsó köteteként, a befejeződés, a lezárulás elodázódik. Az átemelt versek amellet, hogy visszatekintő kapcsolatot építenek a gyűjteményes kötettel, megkapják annak a lehetőségét, hogy az új kontextusban módosult jelentéseket vegyenek fel. A paratextuális információként feltüntetett kifejezés [verses elbeszélés] jelzi, hogy a költészeti életművet már a *Vérkép* című verseskötet [1978] óta erősen jellemző narrativitás itt alapvető műfaji jellemzőként nyerhet széles teret. A *Vásárlási lázgörbe* műfajiságának alapját a narratív és a költői formaelv közös hatóereje képezi. A műfaji elnevezés megválasztása azonban azt is a tudomásunkra hozza, hogy a költői szövegképzés nem egy regényes szemléletmód termékeként tekint önmagára. Megjelennek időbeli egymásutánban zajló történések, s ezekkel bizonyos ambivalens figurális dimenziók is [„Kettőn áll a vásár: ketten vagyok. / Ő és én. Te nem. Ez már akkor is / egy történet lesz, ha nem történik semmi” 57.], de az elbeszélés nem kívánja tartani magát a regényszerűség kritériumaihoz, nem tervez regényes történetvezetést előállítani: „cselekmény tehát továbbra sem várható, / de valaminek csak történnie kell,

mert / az élet már csak ilyen: zajlik” [72.]. A *Vásárlási lázgörbe* a Böndör-oeuvre-re jellemző jegyek újragondolásával, újrakontextualizálásával helyezkedik el az életmű összefüggésrendszerében, a kötet a Böndör-költészet több korábbi jellemzője felől is megközelíthető. Böndör hosszú utat bejáró költészete számára olyan fontos mindennapi élmények, köznapi történések koordinátáit itt a vásárlással összefüggő témák jelölik ki. Az érdekes vállalkozásnak tűnő koncepció nemcsak a beszélő(k) saját benyomásainak, élményeinek és emlékezeti kételyeinek [„*Mindez lehet, hogy nem is így történt*” 15.], hanem egy korszak, egy generáció, egy társadalmi réteg életlenyomatának is formát ad. Az elbeszélés egyik evidenciaként kezelt kiindulópontja: verses lét- és világertelmezési stratégiát kialakítani a vásárlással kapcsolatos narratív élménykörök szerint, a kultúra és az identitás egybefüggő szisztémáin keresztül.

A versbeszéd szabad teret ad egy olyan elképzelésnek, amely a relativizáló hatásmechanizmusok sokféleségét, rugalmas változatosságát hozza játékba a saját létezés megértésének eszközeként. A helyzetek és struktúrák elbizonytalanításával Böndör [egy utalásban a szerző egyenesen az elbizonytalanodás mértékegységeként tűnik fel] mindvégig azon dolgozik, hogy a megszólaló pozíciói és a hozzá tartozó viszonyrendszerek ne lehessenek egyértelműek, ne legyenek könnyen azonosíthatóak, hogy így a verses elbeszélés az alanyi költészettől való elmozdulás programlehetőségeit teljesítse ki, hogy a megképződő lírai én nyíltan elhatárolódhasson nem csak a biografikus éntől, de olykor önmagától is. Az elbeszélés működésmódjában minden bizonytalan [elbizonytalanított identitások, kétségessé váló hangok, megbízhatatlan emlékezők és stílusos módon, kirakatporral elfedett emlékek], úgy tűnhet, hogy a célkitűzés, kirajzolni a vásárlási állapotok hektikus lázgörbéjét, eleve lehetetlen feladatnak számít, hiszen nem minden élettörténeti mozzanatról lehet pontos állításokat formálni: „Nincsen éppen mindenre szó” [39.]. A valóság megnevezhetetlenségi zavarai, a szókincsbeli hiányosságok általános érvényűek, de a világ, amely megteremtődik, éppen ezzel együtt lesz teljesen hiteles. Mert mi mondhat el többet, valóságosabbat egy ember életéről, magáról az emberi mivoltáról, mint a nyelvi függőségek, a kifejezhetetlen vonatkozások, a mondhatatlanságok hálózatos kényszere. Mindenesetre a versnyelvi eljárások közös célja, a könyv címéből ítélve, nem lehet más, minthogy az életet mint „költséges állapot”-ot [a kötet élén álló első mottó előrebocsátja a tézist], a vásárlási indulat szüntelenségét mint fundamentális létkarakterisztikumot ragadják meg.

Már a kötet védőborítója is egy kézi bevásárló kosárral és egy bevásárlásra kész alak portréjával igyekszik vonzani a tekintetet. A borítófedélen pedig két súlyos gránnitomb közé szorul a behálózott arc. Az „önkiszolgáló figura”, ahogyan az előkérajz címe nevezi a jellegzetes mauritsi alakot, a védőborítón és az előéken még tartja magát, mintha még lenne tekintete, s nem teljesen értetlenül, de mintha testi részleteiben még valamelyest kívül lenne a szabadságát veszélyeztető fémhálón. A mai formatervezésű kocsi pedig egy aktuális fogyasztási szituációt is jelképezhet, erősítve a verses elbeszélés látens igyekezetét, hogy a felvetett téma ne csak emlékezeti szinteken egzisztáljon. Maurits Ferenc hatásos belső illusztrációin az emberi alak, a homo consumericus már egyértelműen a bevásárlókocsi rabja, a rácsos szerkezetű oldalfalak akárha egy cellát vagy egy zárkás rabszállítót idéznének. A bevásárlókocsi fogságában vergődő testi lényt látunk, eleinte még ülő helyzetben, a tudat sikeres

leigázódása következtében azonban a test is elfekszik, minden korábbi tartását feladja, mintegy beleszervesül a vásárlás[i alkalmatosság] börtöncellájába. Ilyetén lázas elgyengülése folytán, a szabad akarat ideája, a saját sors szabad alakítása már szemmel láthatóan nem adatik meg neki.

A szöveg egyszerre reflektál a nyelviségre, a megnevezhetőségre, a nyelvi hatások és az emberi érzések ütközésére, a fogalmazásmódokra, amelyek elveszítik megbízható jelentésüket. A többször is felemlített nyelvi teremtés a logikusan nem értelmezhető, de a nyelvben mégis létező jelentéseket vizsgálja, a nyelvi tudatosodás közegeként: „Miért földszint, ha hétlépcsőnyi magasan van? / Már aprócska kisiskolásként / gondjaim voltak a nyelvvel” [8.]. Éppen a nyelvvel szembeni bizalmatlanság szüli meg az elhatározást, miszerint a félreértve levés tudatában is az egyértelműségre, a nyelvi precizításra való törekvés, a pontos kifejezés iránti igény fogja fenntartani és működtetni a beszélő(k) nyelvi énjét. Csakhogy folytonosan *éppen az a megnyilatkozó és az a megnyilatkozás* válik kétségessé, amely lényeges funkcióba kerül, miközben pedig egyre csak szaporodnak „az érthetetlen szavak és mondatok” [12.].

A világ így létrejövő struktúrái a hiányosan megragadható valóság vonalaival rajzolják ki a család és a szélesebb közösség szellemi arculatát, és a „Garzonlakás szülte karakter?” [9.] működését a gyűjtés, a szerzés, a vásárlói birtoklás életformává rögzülésének folyamatában. Az elbeszélés időrendjét a felnövekvés kronológiája (és melankóliája) szabja meg. Az elbeszélt formát magából az életkorból adódó attitűdök is alakítják. Már a korai gyermekkori emlékek szintjén megjelenik a szülők esti beszélgetése az elérhetőség, a hozzáférhetőség viszonylatairól, a létfenntartás gondjairól, a vásárlás anyagi lehetőségeiről. A felnövekvés krónikája a fogyasztáshoz, a vágyott, a megszerzendő tárgyakhoz [nyalóka, hulahoppkarika, farmernadrág, televíziós készülék, gramafon, gépkocsi] való viszony időbeli változását is közvetíti. A vágyak, illúziók és értékrendek életét befolyásoló tényezőket ismerünk meg, amelyek előhívják bizonyos sztereotípiákat is. A fogyasztói képességek gyermekkori gyakorlási alkalmával indul az elbeszélés. Az első élmények egyike, amely a vásárláshoz köti a kisfiút, a fogyasztói döntés meghozatalának nehézsége, az ár, a szín a márka, a származási hely [a szerbiai és a szlovén gyártmány között lehetett választani] megválasztásának terhe egy nyalókát(!) illetően. „Presztizskérdés volt ám, / hogy az olcsóbbat / vagy a drágábbat nyalogatod-e” [14.]. Ahogyan telnek az évek, az adott tárgy megszerzése mindinkább az odatartozásra való igény érvényesítése érdekében történik, és divatszociológiai mozzanatokat idéz, miközben az első „instant-nemzedék” története szélesedik ki előttünk, ahogyan a gyorsulás tényezőit megélve, beleszervesül a modern fogyasztói kultúrába. Kirajzolódik a konzumattitűd sajátosnak mondható ontogenezise, a fogyasztás szerepének átalakulása a háború utáni jugoszláv társadalomban, bár mindig ott van a gondolkodás háttérében és a jegyzetversek szférájában, ami most zajlik és velünk történik. Közről követhetjük, hogy a vásárlási vágy, a tárgybirtoklási késztetés mint az életszemléletbe integrált realitás milyen személyes értelmezéseket, véleményeket, attitűdöket, koncepciókat generál, s hogy az öregség beálltát voltaképpen az jelzi, hogy „a vásárlási lázgyömbén, hála istennek, / nincsenek már nagy kilengések” [68.].

Hogy az elbeszélő kiléphessen a saját életének keretei közül, általánosan érvényes narratívákban gondolkodik: „Minden történet mindenkié, / ugyebár” [34.]. A

látásmódot tekintve jellemző, hogy utóbb ez a kijelentés is elbizonytalanodik: „Lehetséges, hogy mégsem / minden történet mindenkié” [38.]. Tekintve, hogy főként egy időben korábbi fogyasztói kultúrára pillant vissza az elbeszélés, sok minden csupán felidéződik, és így az emlékeztető a központi szerep. Az alapvető szükségleteken túlmutató fogyasztás kontextusba helyezésével lépnek működésbe a narratív emlékek, és többnyire kiderül, mi történt, mi volt a kiváltója egy-egy vásárlási történetnek, milyen következményei lettek. Minden bekerül az emlékezés menetébe, ami közvetlenül vagy közvetve a fogyasztási megnyilvánulásokhoz köthetően határozza meg a világtapasztalatot. Ezek után nem meglepő, ha az köti le a figyelmünket, hogyan férköznek be a kor tárgyi jellemzői, a hazai és az importált termékek az énkép kialakításába. Mindeközben intenzív memóriatréning folyik, amely egy kérdés erejéig mintha a nemzedéki olvasóra is kiterjedne [pedig lehet, hogy csak az én másikjának szól]: „az Idol cipőkrémét viszont leellenőriztem, / a generációból senki sem felejtette el / Te sem, ugye?” [17.]. A költői aspektusait illetően nem túl erős versnyelv és a történetmondás harmóniája, valamint a jellegzetes tárgyi világ korérezeti hatásai együttes erővel állítják elő azt az érthetetlen világot, amelyben a terméknév egy cipőpasztát emel bálvánnyá, kultikus tárggyá, Idollá. Az emlékezetből felmerülő termékek jól dokumentálják a mulandóság változatait, és lényeges, hogy árucikkek kerülnek ilyen szerepkörbe. A narratív szerkezet és a szabad versnyelvi konstrukció harmonikus együttműködése során a sok illogikus, értelmetlen, irracionális, humoros viszonylat megjelenítésében a verses elbeszélés igyekszik a lehető leglazábban viselkedni. A kevéssé esztétizáló, önironikus diskurzus jól megfér a kritikai reflexivitással, a poénos szerkezetek szórakoztató fordulataival, a stíljátékos szellemességekkel, a könnyedséget játszó írásmóddal. A könnyedség nyelvi formulái jellemzik a hangvételt, de ez sehol nem érvényteleníti Böndör felszín alatti kritikáját. A reklámkritikai attitűd a vásárlás ösztönzését, a gyermeki érdeklődés reklámfogásokkal való szabályozását, a gyűjtési kultúra reklámszintű befolyásolását, a gyűjtésre ingerlő reklámtrükköket, a gyűjthető darabokhoz fűződő etikátlan eljárásokat (átveréseket) illetően erősödik fel.

A *Vásárlási lázgörbe*, tematikai jelentésalkotó elveit meghatározó módon, hol nyilvánvalóbban, hol rejtettebben utal ex-jugoszláv vonatkozású társadalmi-politikai történésekre, negatív társadalmi jelenségekre, nehéz emberi sorsokra. A nyelvi konstrukciók sok derűt kölcsönöznek a beszédnek, és azokon a helyeken keletkezik feszültség, ahol ez a könnyed nyelvezet, ez a derűs hangnem villanásszerű utalásokat tesz a háború utáni vagyoneklobzásokra, a fogyasztásellenes etika általános hiányára, a bangladesi gyermekmunkásokra, ökológiai mozzanatokra, ivóvízkészlet problémákra, a zajszennyezésre, vagy például, egy aktualizáló átvitelrel, a szabadsághiányos állapotokra: „Egy romhalmaz van ott. / Városunk első önkiszolgálójának a helyén. / Egy hiánycikről kapta a nevét, / Szabadságnak hívták / – és most legyalulták” [40.]. A beszélő, hogy datálhassa a kamaszkori emlékeket, villanásszerű hirtelenséggel idézi meg az ötvenes-hatvanas évek társadalmi realitásait, közöttük a propagandagyűlés-szerű Trieszt-tüntetésekét. A szerb nyelvből átemelt jelmondatot („Az életünket feláldozzuk, de Triesztet nem adjuk!”) cirill írásmóddal („Живот дамо, Трст не дамо!”) hozza a szöveg, hogy ilyen „radikális” formában emlékeztessen a nyelvi-kulturális léthelyzetre, a cirill betűs *írásképi* változat utcanevék, jellemzően szerb beszédformák megidézésében is előfordul. Bizonyos jelenségekre viszont az elhallgatások

és a célzások dinamikája hívja fel a figyelmet. Azon a szöveghelyen pedig, ahol kamaszkori intim testiségek („Fél napokat voltak erekióink / fájdalmasan megduzzadtak a tökeink,” 27.) kerülnek kimondásra, az elbeszélői én hirtelen másnak tulajdonítja a beszéd tényét.

A poétikai felépítés innovációja, hogy végjegyzeteket használ, amelyekre áterjed a versnyelvi szerveződés, minden egyes jegyzet verses formát ölt. A jelen viszonyait is behívó verses formák testesítik meg a járulékos jelentéseket, azzal, hogy a hosszúra nyúlt „főszöveg” utat mutat az olvasási folyamatba ékelődő versek felé. Huszonhárom alkalommal kell megszakítanunk az olvasást, hogy kitekintsünk az elbeszélésből, ugyanis huszonhárom ilyen jegyzetvers nyitja tágasabbra a perspektívát, szélesíti az alapszöveg célelvűen lecsupaszított világát. A verses elbeszélés kompozíciójába „kívülről” beleszóló versek, lírai közbeékelések, időbeli, műfaji és hangnembeli váltakozással dinamizálják a narratív jelentésszerveződést. [Volt már Böndörnek egy, a mostanit némiképpen megelőlegező elképzelése, amikor a *Bender & Tsa.* alcímében – *Egy vers végjegyzetei* – jelezte, hogy a kisregény számozott fejezeteit egy vers járulékos elemeiként ajánlja olvasásra.] A viszonyt az alapszöveg és a végjegyzetek között az egymásra utaltság egy különös fajtája jellemzi, izgalmasabbá, jelentésesebbé válnak ebben az ötletes kapcsolatban. Még azokban az esetekben is játékosan szorosnak tűnnek az összefüggések, amikor korábban készült versek kerülnek át a *Finis*ből, olyan versek, amelyekről már tudjuk, hogy autonóm formációk, hogy az itteni kontextusukat veszítve is megállnak.

Ez a kötet főként a lehetséges beszélői pozíciók viszonyában gondolja el a reflexivitást. Ha ezt a vonatkozást sikerül kellőképpen feltérképeznünk, akkor érzékelhetjük igazán, hogy egy összetettebb poétikai kérdéseket is felvető beszédmódról van szó. Olyanról, amely a verses elbeszélő és a szerző („Kiderülhet persze, hogy a szerző / nem is ember, hanem egy állapot” 58.) pozíciójának egybeesésével felveti az önéletrajziság problémáját, eljátszik az alanyi beszéd szereplehetőségeivel, de a beszédhang megkettőződése, sőt többszöröződése is létrejön, lehet, hogy éppen a személyesség kordában tartásának eszközeként, és ezek a vonatkozások a szöveg alakulásával folyamatosan árnyalódnak és értelmeződnek. Az elbeszélés arról is bonyolult képet alkot, hogy az énalakítást illetően mit jelent a másik által látottnak lenni. A másik által való látottság emberi viszonylataival ugyanis a kialakult énrészletek közötti distanciák artikulálására lehetséges kísérletet tenni. Az értelmezés szabadsága az osztott beszélő különleges relációiban valósul meg a leginkább, egy (vagy több?) külső perspektíva megteremtése kívánja biztosítani az „objektív” látás- és hallásmódot. Talán mert mindig egy bizonyos Másik tekintete hozza létre, a beszélő saját személyi öntudatának idegen pillantásairól is beszélhetünk, vagy még inkább az énhatárok hiányáról, ami krónikus identitásbizonytalansághoz vezet. Az elbeszélő, hogy kialakíthassa önmaga „kontrollpozícióját”, több változatban is megalkotja az én másikját, ezt a belül egzisztáló idegent, aki jól szolgálhatja az én önmegkülönböztetését. Emlékezzünk Sartre Flaubert-könyvének Manfred Frank által kiemelt idézetére *A stílus filozófiájából*: „A bennem élő másik hozza létre az én nyelvemet: a nyelv a másban-való és másként-való létezőm mód-

ja” [57.]. Akkor is funkcióban áll az elbeszélés különleges én-idegenje, amikor a szerző-narrátor-figura önmagát a másik láthatatlanul is jelen lévő szemével és fülével is látni és hallani kívánja, látni és hallani véli: „Itt ült velem szemben,/ meg mernék rá esküdni, / habár nem láttam, / saját magam láttam, / de az ő szemével, / az ő fülével.” A ki beszél kihez, és kihez jut el a beszéd („nem neked mondta, de te is hallottad,” 13.) kérdését illetően is változatos a képlet, sokszor az sem azonnal világos (pedig dőlt betűs szedés is segíti a tájékozódást), hogy a hang kihez tartozik éppen, a nyelvtani személyformálás a hagyományos én-elbeszéléstől, a te-formájú önmegszólításon át a mi-beszédig minden lehetséges variációt előállít.

A „megkérdőjelezett én” [57.] sokszor érzi úgy, hogy beszélgetőtársa valakinek vagy valakiknek, akit/akiket még tinédzserkorából ismer. Olykor talán nem is csak úgy érzi, hanem valóban beszélget valakivel – a személyes kapcsolati tér bővítésének belső igényével –, aki az amerikai emigráns lét ismeretében szólal meg. Ez az idegen, akit valószínűleg a kényszerű belülről helyezés fájdalommal állít elő, természetét tekintve nehezen kiismerhető, de valóságos múltbeli lényként is olvasható. Az emlékezeti tőke itt is jól működik, az elbeszélés egy Márai-regénnyel [*A gyertyák csonkig égnek*] teremt lehetőséget a baráti beszélgetéssel kapcsolatos asszociációkra, azt a képzetet keltve, hogy az egykor mindkettőjük által szeretett lány [aki az „egyetlen szerelmeim” paradoxonával zárja a személyi jellegű kételyek és ambivalenciák áradását] révén mélyebb textuális egybeesések is lehetségesek. A különböző megkettőzöttségek megjelenítése a szubjektumszerkezetek összetettségét, mint az azonosságban megnyilvánuló másság vagy a másban megnyilvánuló azonos formáit mutatja meg. Ebből a megközelítésből kiindulva is érdekes ötlet a Kessler-imagó felidézése és újrahaznosítása, férfiasra formálása [Kessler-fivérek], ami mellett, hogy az énekes-táncos nővéreket megidézve a kor diszkurzív alakzatát építi, egy különleges ikereffektus megalkotását teszi lehetővé, amelyre a létrehozott hangok rábízhatják magukat az „ügyszintén, csak másképpen” jegyében. A beszélőkre akasztott, férfias megjelenítésű Kessler-maszk mögött formálódó nyelvi viszonyok révén egymásba gabalyodva bontakozhat ki egy Amerikába szakadt („nagyobb vásárlóerővel bíró”) és egy itthon ragadt (erősebb identitással rendelkező) katonaszökevény szólama, ugyanakkor a mintha-fivérek kifejezéssel itt is fellép az elbizonytalanító fogalmazás, akkor is, ha közben több, egymással összefüggésben zajló s így egymást mindvégig referenciálisan is értelmező történésszál kapcsolódik össze. [*Forum–Kalligram*]

FARAGÓ KORNÉLIA

• • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

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