

**tiszatáj**

73. ÉVFOLYAM

”

**4**

**2019. április**

”

# Tartalom

LXXIII. évfolyam, 4. szám / 2019. április

## TANDORI DEZSŐ

	Élni v. halni (Pontospoetry); Látásom-(vakulásom)...; Látható fordulattal...; Be/sorolok be/tagozódom; Örülünk ennek; És rajzpapírokat ..... 3
TÓTH ÁKOS	Magát jelentő végtelen ( <i>Utólagos</i> megjegyzések) ..... 7
FRIED ISTVÁN	Tandori Dezső szabadsága ..... 11
GERGELY ÁGNES	Kiúttalan ..... 14
HARTAY CSABA	Évszakszédelgés; Halkereső; Nyílás nélkül ..... 15
RAFAEL CHIRBES	A parton (regényrészlet) ( <i>Pávai Patak Márta</i> fordítása) 18
MARKÓ BÉLA	Bent; Éhség; Kés; Több; Valóság ..... 25
PÁL SÁNDOR ATTILA	Kijárat-ballada ..... 29
FARKAS WELLMANN ÉVA	Dávid Ferenc utolsó éjszakája ..... 30
LANCZKOR GÁBOR	Sarjerdő (részletek) ..... 31
BOLDOG DANIELLA	A tej; A fogtündér ..... 36
SZENTLÉLEKY-SZABÓ ÁGNES	Hétmilliárd; Szigorúan monoton ..... 41
BÁNYAI TIBOR MÁRK	Srégen; Gyalogos a Stefánián ..... 42
JULIAN BARNES	A gyász szabályozása ( <i>Mihálycsa Erika</i> fordítása) ..... 44
MILIÁN ORSOLYA	A „kép titka” Julian Barnes A világ története 10 és ½ fejezetben című regényében ..... 51
ISMERETLEN SZERZŐ	Terrorista regényírás ( <i>Fogarasi György</i> fordítása) ..... 60
DERES KORNÉLIA	Nosztalgia és újrajátszás: egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele ..... 62
<b>mérlegen</b>	
POLGÁR ANIKÓ	Amikor kinyílik a deszkapalánk kapuja (Gergely Ágnes: A szomjúság ára. Két regény) ..... 71

NAGYGÉCI KOVÁCS JÓZSEF	Súlyosnak lenni (Farkas Wellmann Éva Parancsolatok című kötetéről) .....	75
LUKÁCS BARBARA	Inland art (Lanczkor Gábor: Monolit) .....	79
FÖRKÖLI GÁBOR	Akik nem férnek el Budán (Térey János: Káli holtak) ....	82
HAKLIK NORBERT	Társadalomkritikus trash tabudarabolással (Térey János: Káli holtak) .....	87
BERETI GÁBOR	A szétszórt jelen (Hartay Csaba: Fényképavar) .....	90
T. TÓTH TÜNDE	Valami történet (Király Kinga Júlia: Apa Szarajevóba ment) .....	93

### ***művészet***

BENCSIK ORSOLYA	Két félpehely kispárna .....	96
-----------------	------------------------------	----

### ***Diákmelléklet***

FOGARASI GYÖRGY	A ballada a brit hagyományban: a középkortól a XVIII. századig .....	98
-----------------	----------------------------------------------------------------------	----

### ***Az utolsó oldal***

SZÍV ERNŐ	A legkisebb legszebb .....	113
-----------	----------------------------	-----

### ***Illusztrációk***

AKNAY JÁNOS alkotásai	(válogatás a szegedi REÖK <i>Aknay János: Égi és földi geometria</i> című kiállításának anyagából [2019. február 28 – április 28.] a címlapon (Emlék, 2016), a 6., 24., 28., 35., 40., 43. és az 59. oldalon.
-----------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A 2019. áprilisi diákmellékletünk elérhető a mellékelt QR-kóddal, korábbi diákmelléleteink a következő címen olvashatók:

[tiszatajonline.hu/?p=121867](http://tiszatajonline.hu/?p=121867)



TANDORI DEZSŐ

## Élni v. halni (Pontospoetry)

Meg kéne halmom (halni), ezt is csak kb. tudom, részletes elképzeléseim a halálhoz vezető utamról (útról) sincsenek, *részletes* pedig. Szóló esetektől eltekintve milyen is lenne. Ez így nem élet, mondhatom joggal az életemről, holott ez élet, ez az életem éppen. Különféle bajok, betegségtünetek hozzák e kijelentésem (gondolatom) alapozódását; meghalni? de *ezért?* v. *ezért?* nem; plusz meghalva a megléti lételemnek ízetlen és (ha nem is) érezhetően nem kívánt állapota lenne. (Tehát: meghalni *nem* „elszunnyadni-semmi-több”). Meghalni köztudottan a *vezető út*, az állapot (aztán), lazák a kifejező eszközök („fogalmak”), s mégis mondom: „meg kéne halmom”. Hogyan helytálló ez? S mihez képest van itt helyesség? Bajaim, persze, kellemetlenek, joggal „tiltakozom”, avagy azt se, azt éppen nem. Semmilyen *nemköztest* nem gondolok: erre (mire), most jön máris, ez is jön, *mire*, ilyenek jönnek, jobb, ha ezt mondom csak, *inkább nem szóltam*.

## Látásom-(vakulásom)...

...is romlik, a jelek szerint; ködösen látlak (ahogy te is, mint mondod, ködösebben látsz engem). Nincs *egyensúlyom*, elbillenek folyton, már nem tudok *annyira* járni, hogy a lakást el merjem (bíriam) hagyni. Egyéb bajok is „társulnak” mind ezekhez. (Arterioszklerózis az agyban, ez volna az alap, de hülyülni *alig*, vagy csak 1-2%-ot hülyülök.) Így is lehetetlennek érezhetem az életet, ha valami normálisnak képzelhető állapothoz viszonyítom. (Ld. az 1. számú verset itt.)

## Látható fordulattal...

...írtam le, és pedig sem láthatóságról, sem fordulatról nem volt szó: bár elhatároztam nem írok többé, jóbarátom is azt mondta erre, *jó* (barátom), nem fogsz írni, de az a bizonyos ellenállhatatlan (a késztetés) *majd jön és rávesz* (rávisz, RÁVISZ). Az ihletődés rejtelsei nem *látható* fordulatok (fordulatok se), tehát rögtön telibe találtam a dolgot (miféle dolgot) itt fentebb. Besorolok más verses törekvésekbe (adódásokba) így, olyasmikbe, amiktől magamat épp távolinak deklarálnám. Itt tartunk, (és *szünetet*, egyben). Egyben tartunk valamit (tartódik valami, egyben tartódik), és ez a *nem látható* fordulat, és nem is fordulat, fordulat se. Ez a *hogyan*, ez a *hogyanja a dolognak* épp az, ami... nem is tudom, mondható-e, nagyon régi módban (újra!), ami... s hogy nem is tudom, hol folytatódik. (És persze *mi*, ez a legkevesebb.) A „láthatatlan” és a „fordulat” az elkövetkezőket valamelyest (pontatlan szó) meghatározza. Meg-(pontatlan szó)-határozza tehát. Ez a pontatlanság láthatatlanja, mint fordulat, látható fordulat, és ez van itt elbeszélve, hogy ez itt van, hogy ez van itt.

## Be/sorolok be/tagozódom

Be/sorolok/tagozódom, be/sorolok, betagozódom; enyhe változással be, vissza, közéjük, akik-amik egykor; sőt, ők most. Örülni fogsz, kedves Á., hogy ez akkor így; hogy ez akkor, így. Hogy újra így, így újra, ki hitte, Te hitted. Köszönöm a biztatást: Láthatatlan, persze, *már* az eredmény, a következmények satöbbijében, a váratlan, akaratlan megvalósulásban, persze. S mégis! De az *mondható-e*, hogy ez akkor most újra (épp ez nem *mondható*), hogy újra ahogy egykor; is. Visszkapcsolódtam kapocstalan és visszátlan, *honnantalan* és (fellengzősen hat) *hovátlan*. A hovátlanság így épp bármi „hazátlanság” ellentettje, éppbármi (egybe

írva véletlenül). S nem, hogy „vissza”, de ez a lehetősége a cuccnak, a dolognak, ahogy alakul, fűződik, egymásra következik: mintha *ködös* lenne. Nem „ködös utak”, és nem is *ködösen látlak*, de másként: kedves Á., jó, hogy örülünk ENNEK itt.

## Örülünk ennek

Örülünk ennek, is, itt, s egész kis stb., stb. A régi mód *itt* van megint, ilyen egyszerűen. Nem az, hogy rajzolja magát a képződmény, bár szavakból áll, nem az se, hogy – említett – *módja VAN*; s hogy nem tudjuk, mit hangsúlyozunk jobban s egyáltalán. Véletlen és *egyáltalán*, a véletlen abszolútja, és az egyáltalán véletlenszerűsége. Lassan összeáll – nem mondhatom; gyorsaságából! nem volt idő, hely stb., hogy *én* dönthessem el, mi igen és mi nem. *Pót-cím* is illene ide, ám a tagolás

már fölösleges. Akik akkor még éltek, mikor így írtam – hogyan írtam? –, ami most visszatér, és nem olyan *emberleges*, hogy már nem velük van (velük volt-e) a 6 milliárdból ennyi-és-enyivel, már nem mondom ki, NAGY NEVEIKET (nevüket), és saját, legsajátabb, lajstromzott halottaim nevét se mondom ki (nem írom ide), és közeli szeretett valakijeim nagy (vagy kisebb) nevét se, a dolog maga megy tovább, de nem egyedül.

## És rajzpapírokat

...írok szét, mégis van hát beszédde (írassá) válás, hiába, hogy NINCS BESZÉDÜLÉS, nincs íródás: *van* íródás. Vannak hangsúlyok (csak szavakkal ejthetők-lehetők), vannak etc. Nem is kell tudnom, mik vannak. NEM IS KELL TUDNOM. Van beszéde (amit nem kell tudnom) dolgoknak (melyekről nem; lágyan csak, és nem NEM-ÉS-NEM); van beszéde mind e dolgoknak. S akkor *itt* tartunk; itt, s hogy korábban jelződött már. Van visszabeszédülés, pedig jó lett volna egy amo-

lyan „eztán már nincs” (mi-re lett volna jó?) Nem tudok rendesen járni, az utcán nem bírok 20-40 métert, billenek, rengeteg idő múlik így, jön így, meddig, és ahogy meghalok majd, az gondolatban *NINCS*, az képzetként sincs. És nincs *elképzetesedés*, csak a konkrétabb dolgok vannak, mégsem jut eszembe, nem ugrik be, hogyan is kezdtem itt e sort (e sor verset), mely címen s címmel, rímtelen rímmel (jaj, ne!).



AKNAY JÁNOS: ANGYAL SZÜLETETT, 2002

TÓTH ÁKOS

## Magát jelentő végtelen

(UTÓLAGOS MEGJEGYZÉSEK)

Tandori Dezső itt olvasható verseit következő, *Felplusztulás-leplusztulás* címmel tervezett kötete anyagai közé szánta.

A *Nincs beszédülés* című, 2018 decemberében, a Tiszatáj Könyvek sorozatában megjelentetett kötetének bemutatóját és 80. születésnapja több irodalmi és kulturális fórumon történő megünneplését követően Tandori minden idejét a képzeletét foglalkoztató új könyv előállításának szentelve több terjedelmes ciklust hozott létre és juttatott el szerkesztőjének. A szerző által további válogatásra és szerkesztésre szorulóknak leírt (főleg aforisztikus művekből, rajzokból és versekből álló) anyag, valamint a melléjük társuló szerzői kommentárok igen pontosan jelölik ki a majdani kötet tartalmi-stiláris-műfaji tulajdonságait. Tandori vegyes műfajú kötetet tervezett (talán leginkább a *Tandori light – érintés* című, 2013-as könyvéhez hasonlítót), melyben éppúgy helyet kaphatnak legfrissebb pályaszakaszának alkotásai, mint pl. 4. általa kiválasztott és maradandónak ítélt verse, valamint Ottlik művésztével kapcsolatos megszólalásainak az egész életművet behálózó, 1959 és 2018 között született példái: tanulmányok, esszék, levelek.

Az új kötet számára készített művek közül mindenképpen kiemelt figyelmet érdemelnek azok a versek, melyeket Tandori rövid egymásutánban, néhány 2019. januári-februári hét alatt, közvetlenül 2019. február 13-án bekövetkezett halála előtt írt. A kézírással lapokra és 3 füzetbe lejegyzett versek egy részét a szerző megszámozva (1–37), más részét számozás nélkül, de ciklusszerű összetartozásukat jelző elrendezésben nyújtotta át szerkesztésre. Az utóbbi években – az *Úgy nincs, ahogy van* (2010) pontversei után – a költészet területéről szándékosan kivonuló, oda csak ritka alkalmakkor vagy az aforizmák olykor versbe-lóduló momentumaival visszalátogató Tandori is a meglepetség hangján számolt be januári vers-rohamáról: „Engem is meglep saját vers-író (...) fordulatom.”, vagy: „(...) döbbenet, ez viszsztatért”.

A rendkívüli komplexitású, magában is kötetnyi terjedelmű, kötött és kötetlen, rímes és rímtelen szövegeket variáló versanyag bevezetésének, önreflexív indítójának tekinthető az itt közölt 6 vers. A kockás füzetlapra írt, külön címeikkel ellátott és számozással sorba rendezett kisciklus – melynek gyors közlésére maga Tandori is biztat egyik kísérőlevelében –, bármilyen hihetetlen leírni, végállomást jelez az évtizedek óta töretlen intenzitással keletkező, a véget folyton formázó, de minden vég-kísértést kiiktató és -oktató Tandori-életmű tekintetében.



„Lesz-e utolsó írásom” – kérdezte, és kételkedett mindjárt ebben (*Mozgó Világ*, 2012. október), évekkal ezelőtt a magát mindegyre lehetetlennek tűnő vég-idő-pontokhoz igazító szerző. E kérdés képtelensége (hiszen tudható volt, s tudhatjuk, lesz s lett), minden időbeli le/felszámítolás kauzalitását megkérdőjelező ajánlata, láthatjuk úgy, hogy Tandori utolsó, forma és formalitás nélküli írói évtizedének valódi feladványával azonosítható. Ez, a halál köz-helyét mindig tovább faggató kitarítás munkáiban jó ideje a szűkre szabott vagy száműzött poézis hangján, vagyis a líra – a metaforikus nyelv – elterelő ajánlatát kizáró, ritka és szándékolt egyenességgel jutott szóhoz. A Tandori utolsó, nagy kontribúcióját jelentő aforizmaírás ennek a végletes temporalitás-élménynek új és új, szükségképpen önismétlő, mert az eredeti megoldhatatlanság botrányát nem tagadó változatait állította elő szemünk láttára. Talán ebben az ontológiai libikóka-helyzetben, a beszéd, illetve az írás felismert és ritka következetességgel szóra bírt tranzakciójában kereshető és keresendő a (Tandori-mű mindenkori minimális modelljeként megjelenő) *kevés*hez és a (mű-szerkezet véglegesnek tűnő bizonyítékait mindjárt kétségbe is vonó) *sok*hoz való együttes ragaszkodásának oka.

„Egyre nem írok: / írok.” – írta Tandori még nem is oly régen a nem-írás írásának fáradt-fárasztó kényszerűségétől hajtva, egyben a pályakezdetől kikezddhetetlen hallgatás-imperatívusz mind pátosztalanabb képviselőjében, az örök-tárgy, a talizmánként dédelgetett időparadoxon újabb megoldásának egy módozataként. „Egyre nem vagyok: / vagyok” – folytatja a frissen 80 éves, bevallása szerint ideális korába, mert a „legszebb számhoz” érkezett szerző. Mert mit pillant meg Tandori a számjegy (80) számunkra közömbös alakzatában? Az őt öröktől izgató, igazgató „végtelen és semmi” ezúttal személyessé vált, személyét is érintő konfrontációját („Kétszer semmi = fél végtelen”). S hogy erre, e révbe érésre Tandori milyen régóta s milyen változatlan motivációval készült, elég csak visszaolvasnunk kicsit: „80 – lennél. Az oda-vissza szám...! / Az oda se, vissza se két irány!” (*Az oda se, vissza se két irány*, Nők Lapja, 1988, 47. szám)

E két irány egyike a nyelv minden lemaradással és legemberibb lemaradás-vággal szemben részvétlen transzgressziója, továbbhaladása önmaga lehetséges változataitól, az emléktelen lét víziója felé (mely Tandorinál a beszéd héraikleitoszi változás-törvényhez való alkalmazkodásában ölt/nem ölt testet). A másik irány pedig a semmi-ként azonosított vég soha nem tapasztalt/tapasztalható, de feledhetetlen nagytémája. Ha van mire emlékeznünk, ajánlja Tandori, annak egyedül érdemes tárgya a reménytelenül mindig elszalasztott, sosem várt, az ún. halál, vagyis az egyetlen érzékeinktől elhatárolt jelentés. „Őrzünk magunkban egy képet / a távozásról. / Mulandó földi kegy / egy ponttól elhatárol.” – állítja-alítja egy korai-mindenkori főművében (*Egy talált tárgy megtisztítása*), a líra pszeudodallamára hagyatkozó hirtelen összefoglalással, a később pontszerűvé vált ihlet forrását megjelölve a költő. Íme, a témák témája, a „tematizálatlan” igen korán műbe ékelt gondja/gondolata, mely Tandori kései pályaszakaszában egyedüli és alapvető művészet-

filozófiai kihívásként, értelmet adó viszonyításként, minden sallang nélkül, állandóan mint önmaga ideiglenes és feltételes alakja nyilvánul meg.

A halaszthatatlanság és halasztás dinamikáját versbe-prózába-írásba ültető – s ezzel folyamatosan minden megrögzítést, ökonómiát olykor sugalló, olykor elváró külső hatásnak ellenálló – Tandori-féle írásgyakorlat számára az utolsó szó a lemondás, lezárás és folytatás gazdag, kimeríthetetlen médiumát jelenti. (Ebből következik a másképpen, pl. tematikusan nem szükségképp tragikus hangoltságú Tandori-megszólalások esetén is megfigyelhető áttekintő gesztus, búcsúvevő szándék, zárlat-érzékenység.) Vagyis sosem kérdés, hogy „lesz-e utolsó írásom”. Hiszen egyrészt nyilvánvalóan lesz, kell lennie, minthogy mindegyik írás e vég ígéretének hordozója és lehetséges beteljesítője. Másrészt az örök-napirenden tartott, bár megválaszolásra alkalmatlan kérdés elhangzása is a befejezést elutasító „van tovább”-ot jelzi. A soha el nem érés zénóni paradoxonát magánhasználatú filozófiává alakító és erre hivatkozó Tandori-féle életmű-építés, mint a szakirodalom által máig nem igazán feltárt kompozíció, szintén e kérdésben rejlő dilemma újra-állításával válaszol minden utolsóságot firtató (ön)kérdésre. A „nincs közelebb, csak legközelebb” hipertudatosságának kísérlete, az immáron beigazolt nagyvállalkozás kudarcaként/sikereként a létezés betűinek állandó kihelyezésére koncentrált, a mindig (újra) adódó és idelátszódozó vég szavát kimondva, és egyben, megint, elodázva. A lehető legtermészetesebben élni és írni, míg e kettő, így, együtt, adatik. Állandóan megrendezni és életben tartani a nagy versenyt, a valamirevaló futamot: élet és irodalom, Akhilleusz és a teknős egymást köröző s így végeérhetetlen hajszáját. Figyelni, számolni, megfogadni, „ki vész, ki veszt.”

Vajon nem törvényszerű-e, hogy Tandori (egyik?) utolsó szava, mint mérvadó költői szó, az eldönt(het)etlenségnek, végső döntetlennek ezt a határhelyzetét állandósítja, karikírozza majd, tragikus kísérő fintorral? Utolsó könyve, a minden szempontból váratlan *Nincs beszédülés* (2018) zárlataként közzétett írásos üzenete, mely több értelemben is a búcsúvétel lehetőségét fontolgatja, a következő címet viseli: „A Búcsú utcai bejárat”. Ez a hagyományos tér-idő érzékünket véglegesen megzavaró formula, az „oda se, vissza se két irány”-ra emlékeztető ambivalens tér-állítás, igazi topográfiai paradoxon. Olyan nem-hely-re szól itt Tandori meghívása, amit az ezúttal „bejárat”-ként kínáló, valahová tehát reményeink szerint átvezető, de saját kívülsége képzetes bent-jét egyre eltakaró, azt megmutatni vagy ábrázolni képtelen ajtó motívuma érzékeltet. Elérkezvén a búcsúhoz, lépünk be a kijáraton! – szólhatna a túlságosan prózaira fordított irányadás. Mennyi minden üdvözl minket ebben az eltávozott térben – folytathatjuk beszámolóinkat, mely e szokatlan és elhelyezhetetlen írói testamentum arccal és nevekkal teletömött, klausztrófó, mégis üresnek tetsző, szavaktól kihalt univerzumára reflektál.

A Tandori-filológia egykor elkészülő és nyilvánosságra hozandó ajánlata várhatóan az egyirányú – véletlenül sem „oda se, vissza se két irányba” mutató – időrend nevében és segítségével rendezi össze a rendkívüli pálya törekvéseit. Az életmű fel-

dolgozásának „reális”, követhető és követendő javaslata mellé azonban mindegyre odahelyezhetjük vagy odagondolhatjuk majd a soha-véget-nem-érés (vagy másként: örök-feleződés) jól ismert, Tandori-féle hiperlinkjeit, a visszafordulás otthonos „fű-kellékeit”, „bef”-jeit, „böff”-jeit, megunhatatlan „stb”-jét, etc.-jét, ...-ját. Most pedig, mikor Tandori egyik – *tényleg* – utolsó művét olvassuk, az eddig „tanultak” szellemében, figyelmezzünk a szöveget átjáró vég-kíváncsi és visszaigéző tudat itteni összjátékára, a „meg kéne halni”-ra ráfelelő, meglehet, kéretlen továbblendülés, folytatódás nem kiiktatható gesztusaira. Vagy arra, ahogyan a „Jaj, ne!” zárlat keletkezéssel szembeni kételyét, dühét megelőzi a valaha-volt, a költészet, a Tandori-líra pontos vadonába való visszalátogatás kitartott, lelkes és lelkesítő hangja, eufóriája. A fától, e versek végső cölöprendszerétől itt nagyon is látni az erdőt, az ide-elérkezés összes valaha-pontját (prózaversek, pontversek említett ihletéseit). Ugyanígy (?) vagy valahogy ekképpen kell majd mostantól mindig e véges, végzett betűk halmazán, a ránk maradt Tandori-„összes”-en is keresnünk és magasabb rendű olvasói elvárásainknak megfelelően megtalálnunk és alkalmaznunk a magát jelentő („megjelentő”) végtelen – ne feledjük! – sosem, most sem utolsó útmutatásait.



TANDORI DEZSŐ, A RÓLA KÉSZÜLT UTOLSÓ FÉNYKÉPFELVÉTELEK EGYIKÉN,  
A TISZATÁJ SZERKESZTŐSÉGÉNEK TAGJAIVAL (2019. január 31.)

FRIED ISTVÁN

## Tandori Dezső szabadsága

„nélküle bár, már nélkületlen”

Ha ki maga választja meg kalitkáit, szabadnak mondhatja-e magát? Ha ki lemond a távozásról, hogy ismétlődő napi foglalatosságainak élhessen, nem szépíti-e meg azt, amit önként vállalt rabságnak ítél meg egy kívülálló? Aki szemlélőket és észszerűen-gyakorlatiasan gondolkodókat megdöbbsent elhatározásával, nem helyezi-e kívülre magát a szabadságot-fogságot a szokványos módon egymás kizárásaként értelmező előfeltevések tartományán?

A magyar irodalomban egyszer már megtörtént, hogy valaki a vele szemben támasztott önéletrajzi igényt nem megkerülte, nem elutasította, hanem önnevel(őd)ése regényévé módosította: Kazinczy Ferenc, a több változatban megírt *Pályám emlékezetével*. A pálya lehet költői pálya, de lehet a kinn, az „élet”-ben megkonstruált pálya is, amely a kívülállók érdeklődése nyomán formálódott, hogy aztán az igénylőknek, az érdeklődőknek úgy feleljen az, akit a végigjárásra köteleztek, aki kötelezettséget érzett egy másik végigjárásra, hogy korszak és személyiség kölcsönösen egymást formálásává szerkesztette azt, amiről elkönnyvelték: önéletrajz.

Tandori Dezső első két kötetének rossztapasztalata a címváltoztatásé. Egy külső „erő”, a szerkesztő(ség) úgy gondolta, hogy jobban ért a költőnél a címadáshoz, érzékeltette, hogy hatalmában áll a beleszólás, az átírás, megszabja azt, amiről azt hiszi, meg kell szabnia. A költő választát a következő kötetek tartalmazták. E válasz az életművé alakuló alkotások meglehetősen tudatosá tett átláthatatlansága, a felületes szemlélő számára követhetlensége. A nyelv, a forma, a műfaj, a személyiség-rejtés felszabadítása, a kivonulás az irodalmi élet megkövetelte szokásrendből, még hozzá oly módon, hogy az ellenpolitika által a szavakká, a mondatokká dimenzionált ellenzékiség éppen úgy nem érintette az alkotást, a cselekvéssé (de)formált magatartás-„alakzatok” csupán érintőlegesen játszva szerepet, mint bárminő etiketthez alkalmazkodás még oly látszólagos konformizmusa.

A műfaj neve: Tandori Dezső lett, a nyelvet a „tandorizmusok” tagolták hagyományos és nem hagyományos, fölismerhető és kevésbé vagy alig felismerhető versformává; a választott életformából nőtt ki az irodalmi megszólalás, és az irodalmi megszólalás hatotta át az életet. Nem egymást ellentételezve, hanem egymás palimpszesztusaiként, mindkettő engedi áttetszeni a másikat a hol vékonyabban, hol vastagabban újraírt szövegen. Mert a lakás négy fala között lejátszódó, csak látszó-

lagosan változatlanul ismétlődő cselekmény verses formára kelt, mely verses forma viszont rászövődött az életre: közös szöttelessé, textúrává minősítve át a cselekvést.

Hol rosszalló, hol sajnálkozó pillantások kísérték Tandori Dezső el/bezárkózásait, kiszámítható útjait a füvekért, a piacon az élelemért, ugyanazok a pillantások kísérték kalandozásait az általa látogatott pályákon, melyek könyvformában emlékeztették, pályái emlékeztetvé; csodálkozó és nem egyszer értetlen kommentárok tanácsstalansága hangzott föl (irodalmi) hőseinek regényfigurákká emelésekor, az érett Főmedve tanácsainak aforisztikus-szójátékos tolmácsolásakor. Kimondott és kimondatlan hitetlenkedések ámultak el a mennyiségen, amely néhány évtizeden át megtöltötte a lapokat, a folyóiratokat, árasztotta el a könyvkiadókat, a műfajok változatossága, a kötetek különössége, amelynek révén szóhoz jutott a magas és a nem magas irodalmi, detektívregény és képleírás, szonett és félhosszú vers, esszé és irodalomtörténetbe hajló elmélkedés, helyenként a lirizálóba átcsapó metadráma- és önéletrajz, legalábbis annak olvasható prózai monológ, amelybe dramaturgiaiilag beleilleszthető volt a szótévesztés poétikája. Eljátszadózás a gondolattal, mi történik, ha az írógép is részt kér a munkából, s a maga módján jelzi jelenlétét. Majd a vegyes kötetek: szövegek és rajzok, versek, minden cafrangtól megfosztott aforizmusok, szabadon engedve a nyelvet, nemcsak feltételezve, hanem megvalósítva annak társszerzőségét. S nem utolsósorban a fordítások, amelyek olykor regénnyé álltak össze, olykor csupán hírt hoztak egy prózai vagy lírikus nyelvfantázia önállóságáról.

Négy fal között (már Kosztolányi is tudta: nagyon jó kötet cím, Tandori Dezső – Kosztolárnyként – meg azt tudta: ez a cím visszafordítható a szövegesült életre) a maga választotta, másoknak bizonyára fogságot jelentő, neki a választás szabadságát reprezentáló, létezésben meghúzta a demarkációs vonalat: kinn a kényszerűség, a szokás/körülmények hatalma, benn a napi köteleességek, elkötelezettségek szabadsága, kinn a nyüzsgés, az ilyen-olyan „izmusok” meghatározottsága, benn a különféle madáréletek mindig meglepetéseket tartogató érdekltsége, kinn az egymásra toluló, kéretlen küszködések bénító hatalma, bentről látható a csoda: *itt éjszaka koalák járnak*. Kinn a társadalom, az állam, a régiók, a földrészek álnok szövetkezésekre és megbízható gyűlölködésekre épített politikája, benn a tapintat, az elővigyázatosság, a kölcsönös figyelemé, amely a napot ugyan nem feltétlenül, gondtalanul derűs percekre, órákra, napszakokra tagolja, de lehetővé teszi, hogy a nap egésze értelmes tartalommal telítődjék; és akár szépségét is az kölcsönözze: jogában áll megtervezni, mikor mi és hogyan történjék. E létezés jellegénél fogva megköveteli, hogy a másodpercekkel is el kell számolni, annak, azokról, aki(k) örök jelenbe örök repülő(k). Nem is lehet, szabad másképpen hírt adni róla, mint a másodpercekre lebontott történésekről, amelyeknek nincsenek elhagyható mozzanatai; mindig és minden megörökítésre, de legalábbis följegyzésre érdemes. Ebben a viszonylatban téveszt az, aki a „sok”-ról mond valami elmarasztalót. S miként a *Nincs beszédülés* rajzairól töprenkedve az volna kifejthető, hogy a „sok” a lényeg.

Egy-egy rajz, portré önmagában a figurára ráismerhetőség zsákutcájába vihet, „sok”-szerűségében az ismétlődés költészettanára emlékeztethet. Ez a „sok” az, ami az egyszerűre, a konkrétára ítéletéből kimozdíthat, és az ismétlésekből kitetsző árnyalatnyi, töredékpillanatnyi eltérésre döbbsenhet rá. A Tandori-élet éppen ebben a „sok”-ban, az újra meg újra leírt, lerajzolt, összeszerkesztett „mennység”-ben árukkodik arról a különös szabadságról, amely nélkül az élet és a mű, az életmű nem épülhetett volna meg. A sok a bőség soka, a tudatosan választott, az elhatároló sok. Mely az önéletrajz soka, a választott életforma/pályaemlékezet soka. Mely felszabadít, feltár, elkülönöz és elrejt:

*kijössz a télből, hajtások, galopp-  
lovak, madarak társaságában: kopog  
frissen az ámuló szem, bármily kopott  
a látás, de érzi, a fény, a metsző  
és meghatározó,  
viszi a pályán, rész-teljesbe Kezdő,  
vele a teljes-részbe Távozó.*

Drága Dezső!

Nem búcsúzom...

Arany János szavaival: „A Lélek él! Találkozunk!”

*(Fried István írását Tandori Dezső 2019. március 5-én, a Fiumei Úti Sírkertben tartott búcsúztatásán olvasta fel.)*

GERGELY ÁGNES

## Kiúttalan

Már jelt adott a csészekürt,  
az est leszáll talán.  
Hallod-e, ami hangtalan,  
tündér keresztapám?

Látod-e, ami elvakít,  
ha fény burkolja be,  
s a rétegeken áthatol  
a békák éneke?

Tévelyegnek a jóslatok,  
a sors halálra szán.  
Hová vezetnél, Marc Chagall,  
tündér keresztapám?

HARTAY CSABA

## Évszakszédelgés

Van valami sürgető a tavaszbetörésben.  
Hogy most már le kell rúgni magunkról  
a mozdulatlan táj egyszínű plédjét.  
Pedig forró alvások párnázták ki éjeinket.  
Belénk volt zárva valami leragadt időtlenség.  
Egy beszélgetés, amiben a hallgatások hosszabbak.  
Visszafordulni most, hogy ne sürgessen a kikelet  
leállíthatatlan riasztóberendezése.  
Még lennie kell két ép hétnek a lerombolt januárban.  
Az elsietett február után  
lennie kell egy fagyhuzatos barlangnak.  
Van ott egy végső ásítás, egy óratölcsér.  
Egy félrevezető tiltás a zsákutca bejáratánál.  
De már menthetetlenül örvénylik  
a kiolvadt, áradó folyó.  
Valakiknek érdeke, hogy minden  
belakott helyiséget idő előtt elhagyjunk.  
El akarják zárni előlünk szűk múltunkat.  
Ébredésünk pillanatában máris  
száz évre titkosítják az álomaktákat.  
Kizavarnak bennünket fűtött megszokásainkból.  
Odakint szél fúj, darazsak, méhek  
kóvályognak a langy hazugságok között.  
Kié legyen ez az idegen tavasz?  
Megszerettetnek velünk egy újabb hőemelkedést,  
hogy utána lázasan hallucináljunk a fülledt táj  
gázok által lezárt, áttetsző kupolaburka alatt.  
Szükségük van ránk az évszakok szédelgéséhez.



## Halkereső

Valami belső ősz.  
Ahogy reménykedve néztük.  
Talán visszaemelkednek a fákra.  
A vérvesztett tenyerek.

Csupa üres ér.  
Kiszáradó mederben halkeresők léptei.  
Cserepes ajkakkal töredező beszéd.  
Van valami felkereshető hanyatlás.

Tudnak-e vajon színeikről.  
Én nem tudok éveim haragjáról.  
Az út sem tud a megérkezésről.  
Van valami elsüllyedt ősz.

Évente ismét ráatalálni.  
Évszakonként megbánni vallomásainkat.  
Miket írtam, mennyit rajongtam.  
Milyen kisöpört, üres udvarok.

Körbepörgő szelek.  
Körbeéért kutyaugatások szakadt láncai.  
Távoli tanyák tűhegynyi fényei üzennek.  
A múlt képtelen kitüntetni.

Nélkülem mit írna a táj.  
Táj nélkül miről szólhatnék.  
Évszakok nélkül hová jutna a romlás.  
Romlás nélkül hol várna a csillagvesztett úr.

## Nyílás nélkül

Ezek a száraz szelek, mint szótlan kiáltások.  
Ezek a letapadt, egymáson elcsúszó zsíros évszakfóliák.  
Hogy mindig van valami belső izzadás, valami lüktető szégyen.  
Felismertem saját elérhetőségem, hogy magamnak mindig ott.  
Az idő befőttyében lebegek. Sosem bont fel senki.

Ezek az esőtlen változások. Ezek a saját testek, birtoklások.  
Ezek az ázatlan, mégis cseppként remegő távképzetek.  
Mindenem távol. Gyermekkor, vég. Eltolni magamtól.  
Üres városban, ősz sem jár erre, csak a néma szél vonul.  
Ezek a szótlan kiáltások, ezek az elhagyott mezők.

Ezek a légyhalálos lépcsőházak. Kilakoltatott emlékek.  
Ha valóban akkora az egész, miért nem emelkedik a múlt.  
Ezek a virágláda-sírok a lépcsőfordulóban.  
Névtáblák jellem nélkül, ajtók, akik nyílás nélkül csak falak.  
Mindig a te halálodra gondolok, te pedig az enyémre.

RAFAEL CHIRBES

## A parton

(REGÉNYRÉSZLET)

Fölmegek a homokdombra, és a távoli épületek között látom onnan a tengerpart egy darabját. Mióta a válság elkezdődött, nincs az a nagy sürgés-forgás, leálltak a daruk, a készbetont szállító mixerek és a toronydaruk, nem rondítanak bele többé a tájba. Maradtak a félkész épületek, az elhagyott munkaterületek, újabb építkezésekbe már nem is vágnak bele. Nem, már nem. Télen az ember nyugodtan sétálhat a tengerparton, szinte egyedül süppedhet el a homokban, ám a strand magánya népes magány: horgászok, német vagy angol nyugdíjasok dzsoggingolnak vagy sétálnak a víz mentén, energikus kézmozdulatokkal kísérve lépteik ütemét, mintha marslakókhoz akarnának hasonlítani, és ettől inkább csak groteszk lesz az összhatás: gyors lépések, könyök szorosan a test mellett, alkar kinyújtva vagy erőteljes mozdulatokkal előre-hátra lóbálva; mondom, inkább komikus a látvány: öregemberek, nyomokban sincs benne kecsesség, ahogy gépies mozdulatokkal haladnak, mint az automaták vagy mint a demensek, akik hasztalan kapálóznak annyira a halál ellen. Szerintem van valami visszataszító abban, ahogy az öregek igyekeznek megőrizni a formájukat, futkároznak egyik helyről a másikra, vagy kerékpárjukkal róják a kört a tengerpartot szegélyező betonsávon, Misent állítólagos tengerparti sétányán (igen, így nevezik a képviselők, mikor a rádióinterjúikban hivatkoznak rá). A legtöbb ilyen téli atléta erőlködő öregember, az ember azt gondolja róluk, mennyivel jobban tennék, ha odaülnének egy fotelban a tévé elé, és vetnének inkább számot az életükkel, mielőtt kialszik a villany, készülnének inkább a nagy találkozásra, de nem, ők inkább az életüket is kockára teszik, hisz végső soron már úgyis mindegy, így is, úgy is odavan; meg a mások életét is persze, pedig azok között azért akad még néhány értékes. Tekernek fölfelé azokon a szűk, kanyargós, csupa emelkedő utakon, amelyek erősen próbára teszik amúgy is túlhajszolt szívüket, némelyek csoportosan haladnak az országúton, sokszor még a szembejövők sávját is elfoglalják. Mások magányosan tekernek. Elszorul a szíved, mikor meglátod ezeket a magányos öregembereket, amint küszködnek ott az emelkedővel. Nagyon dimbes-dom-

---

\* *Rafael Chirbes* (1949–2015) spanyol író. Legismertebb regénye, a *Crematorio* (*Krematórium*) a Kritikusok Díját kapta, és nagysikerű televíziós sorozat is készült belőle. Az itt közölt részlet *A parton* című regényéből van, melyért szerzője elnyerte a Nemzeti Díjat próza kategóriában, továbbá a Kritikusok Díja mellett még számos egyéb díjat kapott. 2015-ben jelent meg, akkor az év legjobb regényének ítélte a három legrangosabb spanyol napilap, az *El Mundo*, az *El País* és az *ABC kulturális melléklete*. Magyarul még nem jelent meg más műve, ez a regénye előkészületben van a Magvető Kiadónál.

bos ez a vidék. A síkság mögött a hegyek zárják le a látóhatárt, egész a tengerig húzódnak, meredek sziklafalakkal zuhannak bele. A síkság csak északi irányban terül el, ahol a kertek határosak a lápossal és a tengerpart fővenyével. Nem kellemes látvány, ahogy ezek az öregemberek izzadva, zihálva ráfeszülnek a kormányra, gyenge tyúkizmaikkal, rájuk feszülő, színes kerékpáros öltözetükben, lötytyedt fenekük szétfolyik a nyergen, vagy csont és bőr seggük egy tenyérnyivel fölé is emelkedik, mint a sovány madarak kiálló szegycsontja. Mióta a turizmus betört a tengerpartra, sose éreztem jól magam a tenger mellett, ez a sok étterem, a teraszok, a büfék, az apartmanok házfala, télen dagálykor egészen odáig kimegy a tenger, minden tavasszal tonnaszám hordják eléjük teherautóval a homokot: megerőszkolt, piszkos hely, ki tudja, honnan téved ide ez a rengeteg átmenő turista, ide járnak hugyozni, szarni vagy ejakulálni, itt tisztítják ki a szemetesüket, a vécéjüköt, a tankjaikat a tankerek, folyamatosan ott araszolnak a horizonton a valenciai kikötő felé, a földközi-tengeri körútjaikat járó luxushajók, tele nyugdíjasokkal, akik élvezik a hamis luxust, jobban mondva a délibábot, kikötési pontjaikat az újságok is közlik: Tunisz, Athén, Málta, Isztambul, Costa Amalfitana, Róma-Civitavecchia, Barcelona, és hajójukból folyamatosan ömlik a tengerbe a zavaros víz. A tenger hatalmas tüdő, egészséges sós vize folyamatosan érintkezik a levegővel, a jódos pára pedig, ami ebből a hatalmas légzőszervből árad, megtisztít bennünket embereket is, miközben önmaga is tisztul, számunkra egyértelmű, hogy ilyen a tenger, mindig tiszta test, mert minden viharral megtisztul, de nekem akkor is az az érzésem, hogy ugyanaz a ragacsos mocsok vonja be, ami erőszaktelet után ott marad a testeken, az építkezések betonja a part mentén, a felgyülemelő szemét a hullámtörőknél, amiket azért építettek, hogy a viharok ne vigyék el a homokot; az egész partvidék úgy néz ki, mint valami lakoma utáni táj, és ez nagyon zavar engem; ráadásul itt az ember folyamatosan ki van téve idegenek kíváncsi tekintetének, igen; azt mondom, sétálok egyet magamban a strandon, de nincs valódi magány. A sík fővenyen mindenhol rád látnak; nagyon messziről is látod, ahogy mozognak az apró emberalakok, jönnek-mennek, te magad is benne vagy más járókelők látómezejében, vagy akik kinéznek a száz meg száz apartmanház valamelyik ablakán. Egy szép napon majd itt ezt az egész mindenséget be fogja borítani a hamu, folyamatosan rakódik majd rá, még nem is tudjuk, mennyi, még meg se tudjuk becsülni, hogy milyen fajta lesz. A lápos a maga gondozatlan magányában visszaadja a meghittség érzését, ott vissza tudok gondolni a búvóhelyeinkre, amiket gyerekkorunkban építettünk magunknak, hogy elrejtőzhessünk a felnőttek szeme elől, ahol nem tudtak bennünket ellenőrizni, ott aztán a magunk törvényei szerint éltünk, játszottuk a szigorúan vagy kevésbé tiltott játékainkat a földig érő terítővel letakart parázstartós asztal alatt, az ágy alatt vagy valamelyik ruhászekrény aljában. A láposon saját világot alkothatsz magadnak, kívül a világon. Senki nem futkorászik, főleg nem kerékpározik a zsombékos, sáros, gödrös ösvényein, ahol poshadt víz, erjedő növények, döglött állatok bűze terjeng: kígyó, madár, patkány, kutya, vaddisznó; a parasztok már nem hordják ide ebbe a dzsungelbe az el-

pusztult háziállataik tetemét, ahogy még pár évvel ezelőtt is tették: a falusi házakat, amik még nem dőltek össze, felújították, és hétvégi háznak használják, alig van már háztáji udvar, ahol állatot tartanának. Megváltoztak a szokások; ráadásul másfajta érzékenység is kialakult, vagy másfajta éberség, más a civil összefogás, ma így szokás nevezni a feljelentés gyakorlatát, ami egyre jobban terjed. A lakosság nagy előszeretettel följelenti, aki valamilyen kihágást követ el, akármilyen csekély mértékű legyen is az: senki sem meri már megkérni a szomszédját, hogy szállítson el egy lótetemet, de még egy kutyát se. Ez társadalmi szempontból valahogy kifogásolható lett.

A víz mellett leparkoltam a terepjáróval, fölmentem a kis magaslatra, ami jobb kéz felől takarja az autót, és onnan föntről néztem a tájat, szakaszonként a köd takarja, máshonnan meg a füstoszlopok, ahol nyesedéket égetnek. A füst megbontja a napsütéses téli reggel akvarelljének egységét: az elmúlt hónapok zöldjét sárga és rézvörös váltotta föl, a fény egyszerre finom és metsző is lett; kiemeli a távoli épületek alakját, kőhajításnyira közel hozza őket; gravírozó tollal kihúzza a tó határán rizst termelő fölművesek fehérre meszelt falú tároló építményeit, ahol a szerszámokat meg az öntözőberendezések motorjait tartják; némelyiknek még a régi téglakéménye is megvan. A nyaranta meg bizonyos napszakokban földszínű, helyenként teaszínben megcsillanó víz ezen a napsütötte téli reggelen mélykék, élénken kiemeli a száraz nádas és cserjés barnás árnyalatait: a lagúna mintha visszanyerte volna tengeröböl jellegét, amit évszázadokkal ezelőtt elveszített. A dúnék vízzel érintkező homokjának fénye csillámló részecskékben törik meg: mintha arany- vagy ezüstporral hintették volna be. A reggel finom, serkentő életereje sugárzik mindenhol, az ember azt mondaná, frissen teremtettek ide mindent, ami számomra nemsokára éppen hogy megszűnik. Még mintha engem is meglegyintett volna az ifjúság szele, és ettől az egész helyzet meglehetősen abszurd színezetet ölt. Mire is készülök? Mit fogok csinálni? A hely szépsége nem várt csavar a helyzetben, egyfajta hamis eufória kerekedik fölébe a borongós érzetnek, ami hátulról jön, és én bele is fordulok. Energikus léptekkel haladok, elhajlítom magam elől az arcomba hajló nádszárakat. A szélirány változásai árnyalják a mocsári szagokat – az érzékelhetetlen és hideg misztrál mintha fémes bőduléssel szelné keresztül a levegőt –, keverik vagy változtatják a megrekedt víz édeskés aromájával és a sós fuvallatokkal, melyeket a közeli tenger felől hoz a szellő, meg a fű kigőzölgésével és az éjszakai harmattal, ami fokozatosan párolog, ahogy szippantja fel a nap. A fecskék olyan alakzatokban szántják az eget, mintha vonalzóval jelölték volna ki röptüket. A távolban lövés hallatszik. Valaki kacsára vadászik; vagy vaddisznóra, bár a vaddisznók inkább szürkületkor járnak le a hegyekből vagy a nádasban rejlő vackukról a vízre inni. A lenyugvó nap fényénél lestem meg őket Ramón bácsikámmal. Az út mellett, ahogy balról elhalad a dűne alatt, van egy kút. Sokszor emeltem föl a fa fedelét, így, ahogy most is: épphogy fölemelem, már látom is a feltörő vizet, látom a vénuszpáfránnyal

benőtt falát, leemelem a fémkampón lógó vödört, leengedem, hallom, ahogy a fémen megcsobban a víz. Ahogy húzom föl a kötélén, fejem fölött a csiga nyirkorgását hallom, lentről, a kútból pedig minden újabb kötélrántásra a szaggatott loccsanást meg a visszhangját: a vödör szélén visszalöttyenő víz adja ki ezt a csattogó hangot: a felbukkanó fémvödör kívül bepárásodik a hideg víztől; iszom, kézzel meríték belőle, a kezem is elzsibbad, kipirosodik tőle. Jó bőven meríték belőle, és két kézzel az arcomba paskolom, olyan, mintha éles üveggel csapkodnám magam. Semmi köze ennek a tiszta, hideg víznek a tó ragadós, sűrű vízéhez. Mindig elcsodálkoztam, milyen friss a kút vize, valahányszor ittunk belőle, vagy amikor nyári napokon magunkra locsoltuk, és még most is csodálom, mikor olyan mélyről fakad, hogy nem éri bele a közeli tenger sós vize; vajon milyen átjárókon jöhet, ahol védi a mészkő szikla rétege? Vajon hogyan talált rá erre az érre az ember, aki ezt a kutat foglalta? Hogyan jutott eszébe, hogy ott lenn a mélyben, az iszapos agyag alatt elnyúlik egy sziklapad, amely alatt vízfolyás rejtőzik? Az idős parasztok, a vízkutató táltosok bölcsessége, akik átadták tudásukat, ám akik mindemellett különleges idegrendszerüknek köszönhetően eleve képesek rá, vagy megtanulták, hogyan kell olyan energiákat vagy rezgéseket érzékelni, ami mások számára észrevétlen marad. A kút érintkezik olyan földalatti folyóval, amit a közeli hegyek mészkőszikláin beszüremkedő esővíz táplál, és amelyek több tucat kilométeren keresztül folytatják útjukat a nyílt tengeren. Vannak olyan pontok, ahol a halászok leeresztik a vödriüket a nyílt tengeren, és édesvizet vesznek maguknak. Körülöttem pedig sötét talajú iszaptenger van, ami az évezredek alatt elkorhadt növényi maradványokból jött létre.

Csizmámmal belesüppedek a sárba, gumiszerű az állaga, az út tele van pocsolyával, alig tudok haladni, nem tudom, holnap reggel hogy fogom majd szerét ejteni, hogy apám akár néhány métert is megtegyen, nincs az a kerekesszék, ami itt elmenne. A ragadós agyagban a kerekék inkább fékezik, mint segítik az előrejutást; a kerékpárosoknak is egy csapda ez a lápos, vannak olyan ösvények, ahol egész évben megmarad a sár, abból a ragacsos fajtából, az a legnagyobb ellensége a guminak, úgy beleragad, mint a szobrász öntőformájába; a többi gyalogösvényen pedig – a legtöbb ilyen – leesik két csepp eső, és rögtön sár lesz, bizonyos szakaszokon jócskán be is nőtte már a gaz, alig lehet keresztülvágni rajtuk. Ölbe kell vennem, vagy ki kell várnom, amíg lassan odaballag a vízparthoz. Alig néhány tíz méter. Ez a hallgatóságos egyezség köztünk, visszaviszem oda, ahonnan kihoztuk. Senki sem jár ezen az elhagyatott részen, úgy benőtte a nádas, ott ha nem vagy ésnél, egy óvatlan pillanatban besüpped alattad a homok, és nehezen fogsz kikecmeregni onnan, mert minden mozdulatodra egyre mélyebbre süllyedsz. Nem kellemes hely az a sétára, esetleg csak ha nagyon jól ismered, vagy ha épp ez a nehezen járható terep vonz benne, ide szeretnél bejutni, a gyékényessel szegélyezett, nádasok árnyékoltá utakra. A nyüzsgés egy lépésre innen, mégis ezen kívül van. A világ szemérmes hajlatában vagy. Mind a ketten ebben a hajlatban leszünk. A kutya megállt, visszanez, en-

gem figyel mézszínű szemével, visszaüget hozzám, és szorosan a lábamhoz tapad. Liheg és folyamatosan engem néz. Megsimogatom a hátát, lehajolok, magamhoz szorítom, és megint elvérekenyülök, szinte sírni volna kedvem. Holnap majd idáig bejövök kocsival, és mielőtt elvégezném a feladatot, pár méterre arrább állok vele, föl a domboldalra, hogy a tűz majd ne terjedjen át a nádasra. Megpaskolom néhány-szor a motorháztetőt. És a kutya? Elfordítom a fejemet, nem akarok ránézni, de a kutya is része a családnak. Eszembe nem jutna magára hagyni. Én amondó vagyok, még az autónak is megvan a maga családi élete, és kegyetlenség magára hagyni. Nem lehet elválasztani azoktól, akik használták, őrzi a titkaikat, a DNS-üket a rend-öröknek, ha netán meg akarják keresni. Nem volna etikus dolog egy alkusz piszkos kezére juttatni.

*A Művészeti és Kézműipari Szakiskolában rajzfüzettel, tustintatartóval, kihúzóval, körzővel, táblakörzővel, derékszögű vonalzóval és fejes vonalzóval fölszerelve jár-tunk órára. Művészi és szabadkézi rajzolást tanultunk. Rajzoltunk görög és római (dór, ión, korinthoszi és toszkán) oszlopfőket, oszloptalpakot, Vignola építészeti trak-tátusából másoltunk ábrákat, lemásoltuk a római Szent Ignác teret, a Pantheon kupo-láját, a görög homlokzati frízeket, Paestum templomait homloknézetből, Augustus Ara Pacisának relieffeit. Ezt mind lerajzoltam, és sose láttam, sose jártam Rómában, se Dél-Olaszországban, de még Észak-Olaszországban sem, ki se tettem a lábamat Ol-bából, a vágyaimat meg a lehetőségeimet, hogy valaha is meglássam, még aznap el-temettem, amikor felültettek egy teherautóra, és tizenhét esztendősen kiküldtek a terueli frontra, mi voltunk a quinta del biberón, a cumisüveg hadosztály. Mikor elő-ször jöhettek haza eltávozásra, összetéptem a rajzaimat, csupa egy seb volt a kezem, annyit ástunk, csákányoztunk, lapátoltunk a lövészárkoknál, teljesen eldeformálódott a hidegtől, fülemben folyton a bombák meg a repeszgránátok süvítése visszhangzott, állandóan ott hullottak körülöttünk, üldözött a megfagyott holttestek látványa, lép-ten-nyomon beléjük botlottunk, hallottam a sebesültek üvöltését, akiket érzéstelenítés nélkül operáltak a tábori kórházban, a haldoklók panaszos nyöszörgését, ahogy vitték őket a hordágyon, sírni, kiabálni lett volna kedvem, pedig én magam nem is voltam sebesült, a lábamat se fűrészelték éppen; leginkább pedig futni lett volna kedvem, csak el onnan, minél előbb. Sírtam, mikor elhagyta Olba mezőit a teherautó, ami visszavitt bennünket a frontra az első eltávozásom után. Jobban állt rajtam az egyenruha, mint apámon, de őt akkor nem láttam, nem egyszerre kaptunk eltávozást, és valójában már soha többé nem láttam viszont. De ezt akkor még nem tudtam, hogy soha többé nem fogom őt látni. Éjjel ahogy feküdtem a tábori ágyon, időnként olyan érzésem volt, mintha szét akarna robbanni a fejem, remegtem, de inkább a félelemtől, mint a hideg-től, százszor el kellett ismételnem magamban némán, hogy dezertőr, nehogy futásnak eredjek, és meg találjak szökni onnan. Mennyire félttem a bombáktól, a bajonettektől! Nem is attól rettegsz, hogy szétszaggat a bomba, hanem inkább a pillanattól, amikor szemtől szemben állsz az ellenséggel; a bomba nem vár el tőled semmit, neked csak*

várnod kell, a sors majd megoldja a helyzetet, de amikor test test ellen vagytok, akkor neked kell megbirkóznod a helyzettel, bár a legnagyobb félelmem nekem mindig az volt, hogy egyszer majd rá kell jönnöm, én is a gyávák titkos hadseregének tagjai közé tartozom. Dühített, hogy én egy potenciális hadiszökevény lennék, idővel azonban ráébredtem, hogy minden ember az, aki belesodródik a háborúba; és főleg az olyan, akiknek a fejébe egy csöppnyi ész szorult, meg akit még nem hagyott el a józan értelem. Teljesen érthető, emberi viselkedés, ha valaki dezertál, az a képtelenség, ha ott maradsz, és megvárod, amíg vérben úszol, a sajátodban vagy a máséban. Még a gondolataid sem tudják ezt kiverni a fejedből. Nekem mondhatja bárki, hogy azért harcolsz olyan tüzzel, mert igaz ügy érdekében teszed. Nem igaz. Ezekről a dolgokról csak az tud beszélni, aki ott volt, aki a saját bőrén megtapasztalta, az tudja is, hogy mire gondolok. Most az egyszer nem teszek különbséget, hogy ki melyik oldalon áll, hanem arról beszélek, aki ott volt, aki ott kúszott-mászott, vonszolta magát azokon a kopár vagy jég borította sziklákon – azokon a látszólag törékeny üvegtájakon; ha ezt átélted, akkor rejtélyes módon kötődsz az ellenségedhez, aki akkor az ellenséged volt, meg aki később is az maradt, cinkostársakká, bajtársakká lesztek, és attól, hogy az ellenségednek lettél bajtársa, minden olyan émelyítő lesz, bűnös, abszurd, kegyetlen, híján minden értelemnek; mindez az emlékekben, amikor csak ti tudjátok – egyik oldalról is, a másiktól is –, hogy miről beszéltek, vagy megvetitek az ostobákat, akik ezt nem tudhatják, mert nem voltak ott, és mégis ők beszélnek, ismételtetik egyfolytában, mint a papagáj, hogy hősiesség, morál, lemondás. Az ellenségeid is tudják, még ha megnyerték is azt a háborút, és utána is olyan kegyetlenül viselkedtek is, mert a győzelem erős kábítószer, mindent elfelejtet az emberrel, új érzelmeket ébreszt, megcsökkít vagy hatástalanít másokat, szabadjára engedi a gőgöt meg falánkságot: ha győztél, akkor azt akarod, hogy a béke a többszörösével kárpótoljon, mint amennyit te belevittél abba a háborúba, jogos birtokosának érzed magad. Ők persze úgy is éreztek, úgy is viselkedtek, mint a birtokosok; mindent egybevetve, ők jobban tudják, mint akik a te oldaladon álltak, és ottmaradtak, jobban megértenek, mint a családod, a társaid, akiknek volt olyan szerencsájuk – vagy voltak annyira ügyesek –, hogy valahova a hátszögbe vezényelték őket, laktanyába, kórházba, irodára, lőszerraktárba, olyan helyre, ahol a háború három éve alatt egyszer sem kellett elsütni a puskájukat. Én az első két évet megúsztam, a harmadikat pedig megszenvedtem. Néztem a kezemet, ezt a kemény és egyszerre rugalmas szerszámot, amely képes dolgozni, szobrot faragni, simogatni, de ütni, törni-zúzni és ölni is képes. Tudom, hogy manapság a kéz értéke egyre kisebb, sok mindent megoldanak, bedugnak egy dugót, előre-hátra mozgatnak egy kart, megnyomnak egy billentyűt, egy berendezést, megnyomnak egy gombot, de akkoriban a kéz még az ember nagy adománya volt, összekötötte a teremtő istennel, része volt a képességeinek, amelyekkel a világmindenség nagy szobrása – akiről tudjuk, hogy nem létezik – megajándékozta az embert (bár apám azt mondta: ne feledd a fejedet, a kéz a fogó, csupán egy szerszám, a fej az ember, a fejben van az ember gépe-

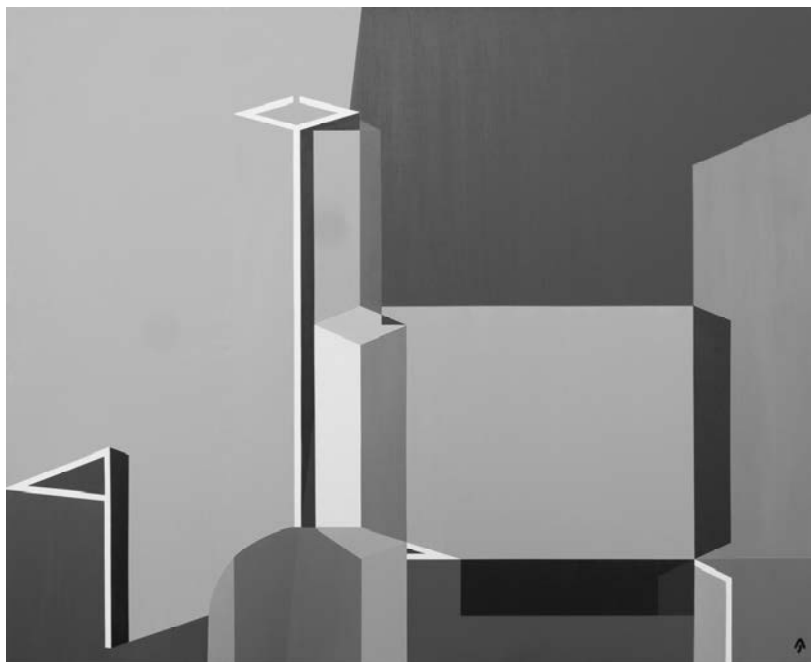


*zete, ott van az értelem, a vágy és az akarat, az ellenálló képesség a legmostohább körülményekkel szemben is).*

VÉGE ESTEBAN APJA FELJEGYZÉSEINEK A NAPTÁRON.

Ui. Amikor majd pár napon belül jönnek kipakolni a házat, és a bútorok a városháza raktárába vagy valamilyen csarnokba kerülnek, amit az utóbbi években fölhalmozódott lefoglalt holmi tárolására neveztek ki, senki sem fog fölfigyelni – amúgy logikus is – arra az 1960-as naptárra, ami ott hányódik apám feljegyzéseivel a többi papír, számla, fuvarlevél, katalógus, újság és magazin között. Mielőtt a bútorokat elárvereznék – erre majd hónapok múltán kerül csak sor –, a munkások kiürítik az értéktelen tárgyakat az asztalok és szekrények fiókaiból, kidobálják a papírokat meg a ruhaneműket a városi szemételepre, ahol majd a többi hulladékkal együtt elégetik őket. De ehhez még el kell majd telni néhány hónapnak.

PÁVAI PATAK MÁRTA fordítása



AKNAY JÁNOS: EMLÉK, 2017

MARKÓ BÉLA

## Bent

*Mi van benne? Mi bánt úgy engem benne?*  
(Babits Mihály: A világhosság udvara)

Mint egy világítóaknában,  
kifordított égbolt,  
végtelen Möbius-szalag.

Mennyország üres tartóoszlopa,  
madárürülék bűze,  
befőttes üvegek a kamrában.

Fent fénydugó,  
Isten kihúzza, csordultig tölti  
fekete éjszakával.

Azután milyen lesz?  
Körbetapogatom a falakat,  
de nincsen olyan, hogy kívül.

## Éhség

*Frida Kahlo-kiállítás,  
Magyar Nemzeti Galéria,  
2018. július 7 – november 4.*

Járkálunk fel-alá Frida Kahlóban,  
de már kiettek belőle mindent,  
se vér, se genny, se könny a falakon.  
Csak vérpiros nap és gennysárga hold,  
csak szénfekete boltívek a szemüreg fölött.

Megállunk a fejében, a hasában,  
hosszan elidőzünk a méhében,  
mielőtt szétnyitott ágyékából kicsusszanunk,  
és éhesen hunyorgunk a délelőtti fényben.

Ilyen egy belülről kitisztított,  
képekkel teleaggatott test,  
hiszen a templom sem Isten háza,  
és nem is maga az Isten,  
hanem ami megmaradt belőle  
a közös lakoma után.

## Kés

Ebéd után a verandán  
csillogó evőeszközök, ételmaradék.  
Félrebillent kés az összegyűrt asztalkendőn.

Éppen az élére száll  
egy idetévedt káposztalepke.  
Mevágja magát, gondolom akaratlanul.

Pedig dehogy.  
Nyugodtan elfér rajta.  
Csak áll ott, finoman lebeg a szárnya.

Így álltam én is a kőkerítésen,  
mielőtt beugrottam volna a földön heverő,  
aransárga körték közé a kertbe.

## Több

Nem kevesebb, hanem több.  
Több idő fogmosásra.  
Több idő borotválkozásra  
és öltözködésre.

Több ránc, több ébrenlét, kevesebb alvás.  
Több megállás, több visszafordulás.

Kevesebb rím, kevesebb kép.  
Több kérdés, kevesebb felelet.  
Több beletörődés.

Puha sötétség.  
Puha víz.  
Puha szárnycsapások messze.

Születésem után sok-sok évtizeddel  
visszajön a halál,  
mint a postagalamb.

## Valóság

A kitakart, érthetetlen szerkezetet  
elgörbülő küllőivel döfködi a nap.  
Beleütközik egy-egy nedves ágba.

Néhány lépésnyire onnan  
színes levélkupac világít,  
mint összegyűrt pizzama az ágyon.

A test csupán madárfütty,  
szeszélyes minta,  
folyton vibráló árnyék.  
Eltűnik előbb-utóbb.

Nem a lélek hiányzik,  
hanem az ugyanúgy hallható  
és látható valóság.

Hangtalanul sodorja a szél a köveken  
az apró sárga medálokat.  
Még sincs halál, csak leválik  
a tárgyacról a sugárzás.



AKNAY JÁNOS: HOLDLEÁNY, 1986

PÁL SÁNDOR ATTILA

## Kijárat-ballada

*baladă-ieșire, balada izlaza*

Szarvasgidákat látok az autópálya kerítésén túl.  
Megnyugtató, hogy ki vannak innen zárva.  
Az apró testek kamionok és audik által szét-  
trancsírozott, csontokat, belső részeket meg-  
mutató látványa csak a fejemben tűnik fel egy  
pillanatra, aztán tovaszáll.

A drótkerítés mellett, belül bádogkeresztek.  
A halottak hogyan nyugodhatnak forgalmas utak  
mellett, sosem értettem. S persze hogy valami csak  
jelképes, hogy a balesetnek emléke, mementója  
csupán a pár kereszt, s a test nem ott porlad,  
hanem hazaszállították, más földben nyugszik,  
mint ahol a vére folyt.

Látom a Moldovan vagy Takács vagy Stevanović családot,  
ahogyan autóba ülnek egy esős, ködös hajnalon.  
Szótlanul nyomja az apa a gázt, valamelyik országos  
adó bömből a rádióból. Letér Űllőnél, megfordul,  
vissza a pályára. Odaérve kiteszi a vészvillogót,  
a leállósávra húzódik, megáll. Hátulról dudálnak,  
mit csinálsz te állat. Öngyújtóval lángra lobbantanak  
egy-egy mécses, állnak egy percet a bádogkeresztek  
előtt. Vissza a kocsiba, jól gyorsul, a hátulról jövő  
kamionsofőrnek nem kell belenyúlnia a tempomatba.  
Az inárcsi OMV-kútnál isznak egy-egy kávé, vécé,  
még egy-egy cigaretta. Elgurulok mellettük, megyek  
tovább.

A szarvasgidákra gondolok, ahogy eszegetik a drótkerítés  
oszloptöveinél a fűvet. Anyjuk felneszel a szántásban.

Most egy kicsit pihentetem a szemem.

FARKAS WELLMANN ÉVA

## Dávid Ferenc utolsó éjszakája

Édes Úr, szólj! Messzire vagy te innét?  
Déva vár hegycsúcs-magasán milyen túl?  
Rám találsz-e itt? Ugye látod: én is  
várom a végét.

Vágytam Istent *érteni* lent a földön –  
és ne *félni*. Próba, ha volt: az ember.  
Mégis mindig van, kire bízni lelkem,  
jó fejedelmem.

Hirdetek vallást. A miénk. S türelmet:  
állni harcot; érteni mást, ha hagyja.  
Fegyver-érvek – nyomjon a szó a latban!  
Régi a mérce.

Messze, messzebb! Forrjon az elv, a szellem!  
Higgye mind, mit hinni a lélek enged,  
mert hisz' elhisz bármit a dőre elme,  
hogyha elszalik.

Véremet vették, akikért maradtam.  
Én, ki Jézusunk ügyiért kiálltam,  
mondd, hogy érthetnék egyet álvitákban  
Blandrata Györggyel?

Fárad testem. Hunynak a kurta árnyak.  
Semmi kérdés. Semmi a válasz is rá.  
Mintha máshol lenne a fény, a dallam,  
s bennük a vár is.

---

\* A vers a Magyar Unitárius Egyház által a vallásszabadság 450. évfordulójára kiírt pályázaton második díjban részesült. A szerző a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

LANCZKOR GÁBOR

## Sarjerdő

(RÉSZLETEK)

**„Itt nyugszik/ Löw Lipót főrabbi/ A hazai Zsidók Megmagyarodásának Haladásának és Emancipációjának Előharcosa/ Született Czernahorán 1811 Május 22en Főrabbinak választották Nagykanizsán/ 1841-ben Pápán 1846 Szegeden 1850-ben Meghalt Szegeden 1875 okt. 13an eltemettetett okt. 17en/ Áldás emlékére”**

SZEGEDI ZSIDÓ TEMETŐ

A gölemépítő prágai rabbi ük-ükunokája a zsinagógában magyarul prédikált? Diófa-levél hull koppanva a száraz avarra.

**„Löw Immánuel/ \*1854 I. 20/ .../ Mártírrá lett fia/ Anti/ 1907–1942/ emlékére”**

SZEGEDI ZSIDÓ TEMETŐ

A főrabbi születési dátuma előtt csillag, házasságkötésének dátuma előtt gyűrű, halálának dátuma előtt mákgubó. Anti az unokája volt. A főrabbit '44-ben a szegedi gettóba zárták, majd útban Auschwitz felé, Budapesten halt meg a kórházban. A rabbi főműve: *Die Flora der Juden*. Zsidók Flórája, létezel? Itt, ebben a szépségesen elvadult temetőkertben bujkálsz a zsidókból lett keresztények, görögökből lett la-tinkeresztények elől?

**„Özv. Löw Lipótné/ Redlich Borcsa \*1823. IV. 19. (mákgubó) (talán 1905.) VIII. 16.”**

SZEGEDI ZSIDÓ TEMETŐ

A feleség a férjjel nem közös sírban nyugszik. Pár méterrel arrébb, anyja-apja korábbi sírjában, fia, Immánuel későbbi sírhelye mellett nyugszik. A gránitgúla fekete-eres-szürkés márványabláján mostanra igen nehezen olvasható a vésett felirat; szemcsésen lemorzsolódott a betűk és számok éle. Asszonyneve kisilabizálható a férje révén. Születési neve az apja révén. Borcsa. Akárhogy is nézem, Borcsa.



**„Tribus Magnis Hungariae/ Columnis/ Petro Pazmanno Sacrae/ Romanae Ecclesiae etc.”**

POZSONY, DÓM

A katedrális tornyos homlokzatától pár méterre üvegfal, azon túl betonmederben hatsávós út fut rá az új Duna-hídra. A náciellenes Szlovák Nemzeti Felkelés nevét viseli a híd, amely a szlovák főváros jelképe lett. Itt állt, az út és a hídfő helyén állt a majdnem maradéktalanul kiirtott pozsonyi zsidók majdnem maradéktalanul eltüntetett városrésze: házak, utcák, zsinagóga, üzletek, udvarok. *Kilencven körül járhattott (Pázmány), lázgörccsök közepette feküdt egy óriási baldachinos ágyon, fáradtan, tompán szűrő szemekkel méregetett, aztán egy pohár pálinkát kért tőlem. Kerestem azt a pálinkát, de nem találtam magamnál mást, csak egy kopott lószerszámot.*

**„Itt nyugszik/ Tóth Margit/ élt 60 évet/ 1957–2018/ Béke poraira”**

DUNAHARASZTI ÚJTEMETŐ

Míg a lányaid és a férfi, akivel az életed utolsó tíz évében éltél együtt, virágokat ültettek egy hónapos hantodra, kicsivel arrébb négy unokád úgy túrta az egykori széles Duna-meder homokját, mint a játszótéren. Az urna fölé emelt szűk homokhant itt is, ott is leomlott, ahogy a kerek gödrökbe a földlabdás növények belekerültek. Én mentem el vízért. Mint egy *steampunk* kampósbot, úgy meredt ki a betongyűrűs kút mellett a csap a földből. Ma van a hatvanegyedik születésnapod.

**„Szeged szülötte,/ Dugonics András/ (1740–1818)/ Piarista tanár, / A matematika egyetemi / professzora,/ Az első magyar regény írója,/ szóláskincsünk gyűjtője”**

DUGONICS-TEMETŐ, SZEGED

Az első magyar regény (1788) rögtön bestseller lett, eladtak belőle ezer példányt egyetlen év alatt. Olvashatatlan. „Dugonics András/ Kegyes rendi tisztelői/ 1847” – a széles, magas sírhantból fölmeredő márványoszlop főoldalán ez volt az első felirat. A piaristák. *Derékszög, háromszög, kör, végtelen, lap, egyenlet, gömb, hasáb, tétel*, ezek mind Dugonics András szavai, ő vezette be ezeket a gyönyörű szavakat a magyar matematikai szókincsbe. És ez így méltó; a temető is az ő nevét viseli a panelházak tövében.

## Rókusi temető

RÓKUSI TEMETŐ, SZEGED

Ki költözne be egy fölszámolt temetőbe, ahonnan elhordták a sírköveket, és az egymás fölé rétegzett csontok jelentékeny részét nem exhumálták? Ha a maga korában mutatósnak tetsző lakópark (1990-es évek) épül a helyszínen: számosan. Kik ők. Ugyanígy: kik voltak a földalattiak. Temető, mely egy temető temetője? Nem a saját halálomra való fölkészülés jegyében írom ezt a könyvet.

## „Itt nyugszik/ Barna József/ Élt 72 évet megh. 1932 ápr. 15.”

RABTEMETŐ, SZEGED

A földút mellett betonkereszt, arccal (fölrattal) a sűrű gyalogakácoknak fordulva. Fiatal homoki dzsungel. A *Csillag* halottjaié. Rég, hatvan vagy nyolcvan éve nem temettek ide senkit. A fegyház halottjait már nem ide temetik. Kevés a megmaradt síremlék. Barna Józsefé. Betonkeresztje betűiben, pontjaiban, számjegyeiben macacs fekete festék, a kép is ilyen fekete a felirat fölött: szomorúfűz enyhelyén ferde fejfa áll. Föl kellett nézmem, mert mint a hanton, a törzsön is sűrű a borostyán: méretes fehérynár nyúlt fölém feketefoltos ágakkal, sárguló levelekkel.

## Nazarénusok

NAZARÉNUS TEMETŐ, SZEGED

Puritán emberek, temetőjük is ilyen; puritánnak tűnő emberek. Csak a közösségen belül házasodnak, válás nem létezik, stb. A sírok gondozottak, a fű le van kaszálva, kerítés nincs, a határos bozót egybeér a Rabtemetőével. Keményre gyalult földút vezet ide a Rabtemető mellett. Tóparti sírkert; déli oldalán a téglagyári bányató opálos tükre tátong. A názáreti vajon puritán ember volt-e? *A Szentlélek és mi úgy döntöttünk, hogy ne tegyünk több terhet rátok annál, mint ami feltétlenül szükséges.*

## Kováts József

RABTEMETŐ, SZEGED

1956 októberében ő volt megbízva a fölkelt fegyveres erők felügyeletével. 1958. október hatodikán végezték ki a Csillagbörtönben. Hogy elrettentő, egyben pozitív példát mutassanak: Szegeden a forradalmárok közül őt egyedül. Ha igaz, Kováts volt a legeslegutolsó halott, akit itt, a Rabtemetőben földeltek el. A rendszerváltás után nem találták meg a sírt. Üres koporsót rejt a Belvárosi temetőben a dízsírhely.

*Csárdáskirálynő 1958: Lesz még szőlő, lesz még lány kenyér! A halálraítélt utolsó kívánsága az volt, hogy hozzanak neki szőlőt és friss kenyeret. Zsömlét kapott. És szőlőt.*

## Geniza

JÁNGORI ZSIDÓ TEMETŐ, MAKÓ

A betonkerítésen túl szántóföldek, tört száraz, szél kavarta csuhék. Betakarítva a kukorica. Benn, a vaskapun túl diónyi kavicsok kupacban, koszos műanyagflakonokban víz. A többi sírtól külön áll Vorhand Mózes főrabbi sírja a fölé emelt házikóval (vagyis *ohellel*). A szentszagú rabbi imái meghallgattattak, ami annyit jelentett, hogy a makói ortodoxok nagyobb számban tértek vissza az ausztriai munkatáborokból, mint az Auschwitzban megsemmisített vidéki magyar közösségek tagjai. Az idős főrabbit '44-ben verték agyon itt Makón kihallgatás közben a rendőrök. Akár az épület sufniája, úgy fest az *ohel* túloldalán a *geniza*; ideiglenes tárolóhelye ez a szakadt, elrongyolódott könyveknek és bármiféle írásnak, amik tartalmazzák az Úr nevének négy betűjét. A szél összevissza fúj, forog, mint egy szélkakas. Szakszerűen, rituálisan el kell temetni őket.

## „Itt nyugszik/ Dr. Tóth Ernő/ 1907–1979”

ÚJVÁROSI REFORMÁTUS TEMETŐ, MAKÓ

Tavaly, mikor itt jártunk (ugyancsak halottak napja környékén), még állt a hant közepében az öreg fenyőfa: érdesen fölmeredve, fölkopaszodott törzse csupa gyanta. Az egyforma mellékutcákban anyósom nélkül tavaly se találtuk meg a temető hátsó bejáratát (küzdött a rákkal, de tavaly ilyenkor még jó fizikai állapotban volt, fogalmam sincs, miért mi jöttünk el helyette a temetőbe), ahonnan a két sírhoz a legrövidebb út vezet. Idén se, most azonban nem a főbejáratnál, hanem a másik hátsó bejáratnál lyukadtunk ki. Miután megindultunk a sírkövek között, tavaly a torzonborz fenyőfa segített a tájékozódásban, már messziről látszott, mint egy fölroppenő holló. Apjának ültette a fiú, aki a szomszéd sír betonfedele alatt nyugszik. A feleségem öt éves volt, amikor meghalt a nagyapja. A dédapját nem ismerte.

## „Dombrádi Nagy Clarisse/ Szülei szemefénye:/ 1897–1902”

BELVÁROSI TEMETŐ, SZEGED

A kettőspont alatt a sírkő közepén ovális, szépiatónusú porcelánportré. Az apja kocsijának lovai taposták halálra. Bájos, hosszú hajú kislány, frufruval. Hazaért a Só-

hordó utcai házba apuskája, hát kiszaladt elé, de a bejárati lépcsősoron megbotlott, és a lovak alá esett. Az apa, városi rendőrfőkapitány, '48-as honvédtiszt, bizonyára kemény ember volt. Úr. Kislányos apa. Gyengéd. A lányaim óvodája. Ide hordom őket óvodába. A nagy házból feleségével kiköltöztek, és rendelkezett: az épület neveztesék *Clarisseum*nak, és mindig legyen benne gyerekzsivaj.

### „Dr. Tóth Loránt/ 1910–1987/ és neje/ Faragó Mária/ 1932–2011”

ALSÓVÁROSI TEMETŐ, SZEGED

Miután lejárt Clarisse sírhelyének évszázados bérlete, és meghosszabbítását a távoli rokonok nem akarták vagy tudták kifizetni, a sírt a Belvárosi temetőben fölszámolták. A síremlék eltűnt. Később az alsóvárosi temetőben bukkant föl. Restaurálva. Az eredeti felirat és a porcelánkép ki lett takarva egy megfelelő méretű fekete márvánnyal. Gábriel márványszobra áll a magas márványtalapzaton, bal karjára fölfekszik az angyali üdvözlés hosszú szárú, fürtös lilioma, jobbában egyetlen leszakított virág. A temetőből kifelé tartva elhaladtam egy nagyvonalúra tervezett, évszázados kriptá mellett. Középkorú férfi állt a lépcsősor tetején, és a magas sárga füvet és gazt több helyen meggyújtotta. Ahogy visszanéztem, a sír teteje úgy lángolt, mint a máglya.



AKNAY JÁNOS: A PIROS RUHÁS ANGYAL, 1995

BOLDOG DANIELLA

## A tej

Az első terhesség után öt kiló felesleg maradt rajta. A második után csak kettő. A harmadik terhesség alatt hízott a legtöbbet, huszonöt kilót, majdnem kétszer annyit, mint a felesége. Tamás legnagyobb bosszúságára olyan volt kövér férfinak, mint az apja és a nagyapja is. Nem hurkás, nem úszógumis, hanem mint egy várandós nő a harminckilencedik hétben a szüléshez közeledve: a hasa feszesen előre dülledt, majd szétpattant rajta a bőr, éppen csak a köldöke nem fordult kifelé, mint a feleségének az utolsó trimeszterben. Nem volt szőrös típus, így a hasa és a mellkasa is szinte teljesen sima volt, eltekintve attól a néhány vöröses szőrszáltól, ami a mellbimbója körül göndörödött. Apja és a nagyapja is olyan büszkén düllesztették ki a nagy hasukat annak idején, mintha az lenne a legnagyobb büszkeségük a világon. Tamás kisfiúként arra gondolt, biztosan azért túrik be az inget a nadrágjukba, és húzzák jó szorosra a csípőjükön a hasuk alatt az övet, hogy még jobban hangsúlyozzák a tekintélyes testrészt. Ő nem volt büszke rá, utálta a testét, haragudott, hogy ennyire elhanyagolta magát, és a feleségére is, amikor az viccből úgy simogatta meg a hasát tévézés közben, mintha Tamás hordaná a harmadik gyermeküket.

Nem akarta ezt a babát. Nagyon szerette a feleségét, egyenesen rajongott a már iskoláskorú két fiúgyermekükért, de ezt a harmadik gyereket sehogy se tudta megszeretni, még a gondolatot se megszokni, hogy van, hogy lesz. Öregnek érezte magát és fáradtnak. Nem akart több fogzást, nem akart több dackorszakot, testvérféltékenységet, és főleg nem akart többet éjszakázni, se lázak miatt, se a szobatisztaságra szoktatás miatt, egyszerűen nem akart több gyereket. Fogalma se volt, hogy csúszhatott be, csak egyetlen alkalommal nem védekeztek, ráadásul korábban mindkét gyermekük rendkívül sok próbálkozás és komoly életmódváltás után tudott csak megfoganni. Nem volt képes úrrá lenni az ellenérzésein, az egész várandósság alatt tartózkodó volt, a névválasztást teljesen a feleségére és a gyerekekre hagyta, minden alkalmat megragadott, hogy kihúzza magát a babával kapcsolatos készülődés alól, a régi kiságy összerakását, átfestését is könnyű szívvel hagyta rá apósára.

Néha úgy érezte, a teste minden porcikája az ellen van, hogy újra apává váljon, s azért torzult el ennyire, hogy ne tudja betölteni apafunkcióit, lusta és lomha legyen. Amikor a munkahelyén megkapta az SMS-t a feleségétől, hogy már a mentőben ül, elfolyt a magzatvíz, és siessen a kórházba, gondolkodás nélkül kikapcsolta a mobilját. Szólt a főnökének, hogy szül az asszony, majd a kollégák harsogó jókívánásai kíséretében elhagyta munkahelyét, és hazament. A fiúk iskolában voltak, a má-

sodik órájuk kezdődhetett, úgyhogy senki nem zavarta. Levette pólóját, és rövidnadrágban kiment füvet nyírni. Mindenki előtt szégyellte nagy hasát, amin a melegben ráadásul feltűnő piros foltok jelentek meg, mintha itt-ott erősen megnyomta volna a kezével. Aznapra hőségriasztást adtak ki országszerte, hamar elfáradt a munkában, az udvar felét se csinálta meg, amikor le kellett ülnie az árnyékba pihenni. Bement a teraszról nyíló konyhába, kivett a hűtőből egy hideg sört, és elfeküdt vele az árnyékba húzott napágyon. Mindkét szülésnél jelen volt, végig bátorította a feleségét, egyik alkalommal tizenkét órán át vajúdtak, mire nagy nehezen megszületett Tomi, a másik alkalommal csak két órát, de a kitolás olyan nehezen ment, hogy majdnem császár lett belőle. Misi lábára volt tekeredve a köldökzsinór, és minden alkalommal, amikor a felesége nyomott, visszarántotta a babát, sehogy sem akart a feje búbjánál több kibukkanni belőle. Vajon most hogy zajlik? Megvan már az a kislány? Vagy talán sürgősségi császárt kellett csinálni? Hirtelen elszégyellte magát. Ha a babára nem is kíváncsi, de a feleségét nem kellett volna így magára hagynia. Visszakapcsolta a telefonját, kapkodva felöltözött, és épp indulni akart a kórházba, amikor megkapta a következő SMS-t. Megszületett, minden simán ment, egészséges, három és fél kg. Gyorsan felhívta a feleségét, bocsánatot kért, azt mondta, véletlenül kikapcsolva maradt a telefonja, és csak az előző percekben kapcsolta be.

Tomi és Misi megőrültek a babáért, ha lehet, a felesége rajongásán is túltettek, megbabonázva nézték, ahogy Ágnes szoptatja a babát, egymást félrelökve tülekedtek, hogy melyikük pelenkázza a kicsit, vagy a fürdetésnél ki mossza meg a haját. Talán a fiúk túlradó lelkesedése miatt nem tűnt fel senkinek Tamás távolságtartása. A két hete született babát egyszer sem fogta a kezébe, a fürdetések idején Misi gépén játszott online sakkpartikat számára ismeretlen tinédzserekkel, a munkahelyén pedig annyit túlórázott, amennyit tudott. Szinte idegen volt számára a baba, amikor kiderült, hogy a feleségének kórházban kell maradnia pár napot, mert elkapta a fiúktól a hányással és hasmenéssel járó vírust, és kis híján kiszáradt. A fiúkat egy jó barátjuk elvitte kocsival a város másik végén élő nagyszülőkhöz, Tamás pedig ott hon maradt a babával. Mindegyik gyerek kizárólagosan anyatejes baba volt, ezért fogalma se volt, hogy fogja tápszerrel megetetni, elfogadja-e egyáltalán a cumisüveget és őt. Még mindig úgy érezte, hogy testének egyetlen porcikája se akar ennek a babának az apja lenni. A védőnő még aznap eljött hozzájuk egy doboz tápszerrel, cumisüveggel, elmagyarázott mindent, aztán magára hagyta a gyerekekkel.

Elkészítette a tápszert, a feje már majd szétrobbant attól a kétségbeesett ordítástól, a házban ráadásul elviselhetetlen forróság volt, pedig minden ablakot kitárt, kereszthuzatot csinált. Egy alsónadrágban ült a tévénező foteljében, a babát is pelenkára vetkőztette, hátha a meleg zavarja annyira, majd az ölében tartva odakínálta neki a cumisüveget. A gyermek azonnal mohón szívni kezdte az üveget, majd alig fél perc múlva mosolyra húzott ajkakkal álomba hullva engedte el a cumit. Tamás ekkor vette észre a baba arcán a gödröcskéket. Soha nem látott még ilyen szép ar-

cot, különösen kifejező vonásai voltak a picinek, talán éppen azoktól a kis gödröcskéektől. A baba álmában cuppogni kezdett, úgy jártak az ajkai, mintha az édesanyja mellbimbóját érezné a szájában. Egy csepp tej hullott a szemére, fennakadt az egyik apró puha szempillán, mint egy hajnali harmatcsepp a fűszálon. Tamás megbékélve nézte a súlyfeleslegtől húsossá vált melle közepén vöröslő mellbimbót, amint kis sárgás cseppeket ereszt magából.

## A fogtündér

– Fog. Tün. Dér. Bu. Li. Fogtündér. Buli. – olvasta Sára a játszótér nagy fakapujára függesztett plakátról.

– Mi az a fogtündér? – kérdezte Bori, a kishúga, miközben nagyokat szívott az orrával, hogy megállítsa a szája felé tartó két zöldes takonycsíkot.

– Berepül éjszaka a szobádba, és elviszi a kiesett fogadat, a helyére meg pénzt rak. De ez egy amerikai hülyeség. Anya mondta.

– Mi az az amejikai? – toporgott Bori még mindig a kapuban.

– Nem tudom. Bemegyünk már végre? – Sára gyorsan megtörölte kabátja ujjával a húga orrát, és előre szaladt a játszótérre.

Nagy, körülkerített játszótér volt a város egyik átlagosnak mondható lakótelepe közepén tele szabadon használható kismotorokkal, műanyag hintalovakkal, homokozójátékokkal, ivókúttal. A város minden részéből és az agglomerációból is sok szülő látogatott ide gyermekével, főleg azok, akiknek elege lett abból, hogy más játszótérek nagytermetű kutyák szaladnak oda gyermekeikhez, részeg fiatalok által eldobált sörösüvegek darabjaira bukkannak homokozás közben, vagy hogy a játszótéri padokon hajléktalanok alszanak vizeletfoltos nadrágban.

A játszótér közepén egy csúszda mellé helyezett asztalon kis tubusos fogkrémek sorakoztak, a csúszda létrájára kötve pedig több tucat színes lufit lengetett a szeptemberben szokatlanul hideg szél. Az asztal közelében fiatal, legfeljebb húszéves mosolygós lány várta műanyag varázspálcával, hátára erősített, halványlila farsangi pillangószárnyakkal, térdig érő tüllszoknyában a gyerekeket.

Bori a mérleghintáról figyelte a fogtündért.

– Odamegyünk, Sáji? Meg szejetném nézni a vajázspálcáját.

– Kapaszkodj inkább, Bori. Úgysem igazi. Csak egy amerikai hülyeség.

– A tündérek nem hülyék – mondta sértődött hangon Bori, és leugrott a mérleghinta végéről.

– Jó, nem hülyék, de nincsenek igazi tündérek, Bori.

Bori meghúzta a vállát, és odaszaladt a fogtündérhez, Sára pedig az egyik mászókához sétált. A kis kavicsok, amikkel a mászóka környéke fel volt szórva, szúrták zoknis talpát, de ez volt a kedvenc játéka, főleg az a kötélhíd, ahol mindig hevesen

dobogott a szíve, ha lenézett a mélybe. Az idegen anyukák és apukák, akik a gyermekeiket fényképezték, videózták mobiljukkal mászókézés közben, néha az ő mozdulatait is biztató mosollyal figyelték, ettől mindig elpirult, és próbált még ügyesebben mászni, kapaszkodni.

Most egy szülő sem állt a mászóka alatt, szinte az összes gyermek, így a szülők is a fogtündér körül tülekedtek. Akik már kaptak lufit és mini fogkrémet a kezükbe, azok se mentek távolabb, mindenki meg szerette volna fogni a szárnyát, a varázspálcáját, a habos szoknyáját. A tündér pedig olyan jóságosan mosolygott rájuk, hogy az újonnan érkező gyerekeket is mind megbabonázta. Bori is ott toporgott a tömegben, nagy sokára sikerült a fogtündér közelébe férkőznie, az odahajolt hozzá, rámosolygott, a varázspálcáját egy pillanatra a kezébe adta, és még a göndör hajú fejét is megsimogatta.

Sára messziről figyelte őket, a kötélhíd közepén állt, hiányoztak neki az idegen apukák és anyukák. Mérges lett arra a lányra ott, aki fogtündérnek öltözött, és elhitteti a húgával, hogy képes csodát tenni, eltüntetni az üvegeket a konyhából, felébrésztetni Anyát, levarázsolni a játszótérre oda a mászóka alá, hogy fel tudjon nézni a második osztályos nagylányára. Végigment a kötélhídon, lecsúszott a csúszdán, átszaladt a kis kavicsokon, hogy ne szúrjanak annyira, és Borit a jobb kezénél fogva maga után húzta.

– Menjünk át a másik játszótérre, a ping-pong asztalokhoz, Bori.

A húga engedelmesen követte, de mielőtt kiléptek volna a kapun, megállította őket egy fiatal férfi, akinek a hasán kenguruban aludt egy pár hónapos baba. A nagyobbik gyermeküket hintában lökődő felesége küldte oda a kislányokhoz.

– Hol a cipőtök? Nagyon hideg van, megfáztok ám cipő nélkül ilyenkor – a lányok nem válaszoltak, tétován álltak a kapuban. – Ki vigyáz rátok? Itt vannak a szüleitek? – Egyszerre rázták meg a fejüket. – Akkor a nagyobb testvéretek?

Sára megfogta Bori kezét, és maga után húzta a kapun kívülre. Ekkor úgy érezte, mégiscsak meg kell néznie azt a lányt közelebről, csak hogy biztosan tudja, tényleg nem igazi tündér. Bori egy kóbor cicát simogatott, Sára meghagyta neki, hogy várja meg ott a kapu előtt, amíg ő visszaszalad a lufis csúszdához. A fogtündér az üres asztal tetején ült a fogkrémek helyén, a mobiljával készített magáról mosolygós szelfit. Sára látta, hogy az egyik sárgás szemfogan egy pici kis kő csillan meg. A lány rákacsintott, majd távolabb, a kerítéshez sétált a bokrok takarásába, és rágyújtott.

Ekkor fékcsikorgás és egy nagy csattanás hallatszott, szinte azonnal kiürült a játszótér, mindenki a közeli parkoló elé sietett. Sára sehol se találta Borit, a kóbor macska is eltűnt. A ping-pong asztalok felé vette az irányt, és akkor látta meg a két egymásba szaladt autó előtt a földön fekvő húgát. Nem mozdult, úgy feküdt ott, mintha aludna. Néhány anyuka sírt, az apukák nyugtatták őket, a két autó sofőrje elfehéredve állt a kis test mellett. Senki se mozdult, a bámeszkodó tömeg egyre csak hízott, a leghátul állók, akik semmit se láttak, kérdezték, hogy hívott-e már valaki mentőt. Többen eltakarták gyermekeik szemét, miközben azt suttozták: nem léleg-



zik. Sára meredten állt az első sorban, nézte a húga kopott, kigombolt kabátját, a zoknis kicsi lábait, és nem mert közelebb lépni.

Néma csend lett, a szürke kabátok közül egyszer csak előbukkant a fogtündér, az embertömeg úgy engedett neki utat, mintha megbabonázta volna őket. A varázspálcája a kezében ragyogott, a habos szoknyája puhán körülölelte térdeit, szárnyait meg-meglengette a szél. Sárának egy pillanatra úgy tűnt, mintha nem is szaladna, hanem a szárnyai repítenék. A földre ejtette varázspálcáját, és Borira omlott, eltakarta Sára elől a kis testet, a pillangószárnyak föl-le mozogtak, ahogy a kislány mellkasát nyomta ütemesen.

Végtelen sokáig volt csend, amit a mentő vijjogása tört meg, a fogtündér ekkor már Bori arcát simogatta, a kislány pedig Sárát kereste a szemeivel. Sára odaszaladt, a kezébe adta a varázspálcát, majd a fogtündér kezét fogva nézte, ahogy eltávozik a mentőautó a testvérével.



AKNAY JÁNOS: SZENTENDRE, 1973

SZENTLÉLEKY-SZABÓ ÁGNES

## Hétmilliárd

Hétmilliárd ember él  
a Földön most nélküled,  
majdcsak megszokom  
én is valahogy,  
hogy nem festi lámpa  
falra az alakod.  
Lehetsz még  
árnyékom fénye,  
vagy magam mögött a  
vetület.  
Hétmilliárd kibírja nélküled.

## Szigorúan monoton

Holnapom a tegnapunk függvénye.  
Szigorúan monoton. Csökkenő  
és semmit sem mutat.  
Mindentől lecsupaszított idegeim között  
nem maradt más, csak egyetlen tudat.  
De tudom. És nem csak képzelem,  
hogy nem élek,  
hogy éppen csak létezem.  
És valahol most te is holtan fekszel kicsit.

BÁNYAI TIBOR MÁRK

## Srégen

*és nektek, érdeklődsz egy  
kávézó galériáján. Az alacsony,  
boltíves ablakból rálátni az új  
metró Rákóczi téri felépítményére.  
Srégen süt be a délelőtt, nyár van  
megint. Szemben ülsz, kávéval  
vacakolok, te valami teát mézezel.  
Kezdeném, hogy épp tegnap voltunk  
ultrahangon, kisfiú, és már neve is van,  
de ehelyett, még nekünk se.*

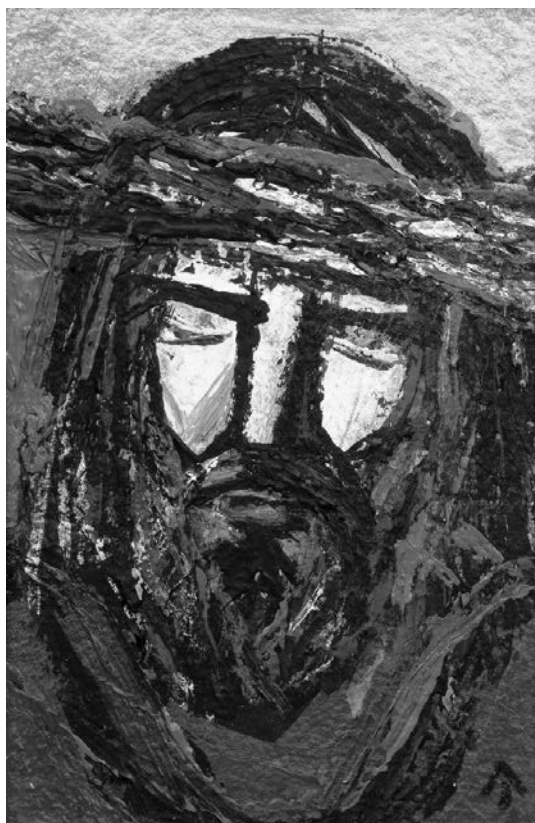
## Gyalogos a Stefánián

Kikértem még egy korsó Hoegaardent  
Jägerrel. Túl voltunk már a fotózáson.  
Örültünk, hogy még ez is belefért  
ebbe a hosszú napba. A kék  
egyrészes ruhádban vagy  
azóta is a képeken.

Túl voltunk már az első jóslófájások  
ijedségén is. Szokásossá váltak ezek  
a 10-15 perces esti előrejelzések.  
Úgyhogy lazíthattunk. Pár korty sört  
te is ittál. Éjjel aztán egyre gyakrabban  
keltél, mérted az időt. Kettő körül  
szóltál, hogy ezek már 3 percesek.  
Be tudnálak-e vinni az Uzsokiba,  
vagy inkább taxival menjünk.

Amíg a kórházi cuccokat pakoltad  
magatoknak, kikászálódttam én is  
az ágyból. Forgott körülöttem a szoba.

Kiálltam valahogy. Apró koccanással,  
amit a műanyag lökhárítók még elnyelnek.  
Kihalt volt a város. Sehol egy autós  
vagy gyalogos a Stefánián.



ARNAY JÁNOS: JÉZUS, 2003

JULIAN BARNES

## A gyász szabályozása<sup>1</sup>

*A bánat szabályozásának megfelelő módszeréről* című esszéjében Dr. Johnson azt írja, az emberi szenvedélyek közül a gyász kiválik a maga rettenetes egyediségével. A hétköznapi vágyak, akár erényesek, akár bűnösök, magukban foglalják kielégülésüknek legalábbis az elméleti lehetőségét: „A fősvény mindig azt képzei, hogy létezik egy bizonyos összeg, amellyel a szíve csordultig eltelhet; és minden becsvágyó ember, mint Pyrrhus király, valami olyan megszerzendő jószágot forgat a fejében, amely majd bevégzi munkáját, hogy élete hátralévő részét gondtalanul és vidámságban, visszavonult nyugalomban vagy jámborságban tölthesse.”

De a gyász vagy „bánat” egészen más. A természet még a fájdalmas szenvedélyek – félelem, féltékenység, harag – esetén is felkínál valamilyen megoldást arra, hogy véget vethessünk a nyomasztó érzésnek: „A bánatra viszont a természet semmilyen gyógyírt nem nyújt. Sokszor jóvátehetetlen véletlenek okozzák, és olyan tárgyakra irányul, amelyek megváltoztak vagy megszűntek létezni. Azt kívánja meg, amit nem remélhet: hogy a világmindenség törvényei legyenek hatályon kívül helyezve, hogy a halottak visszatérjenek, hogy a múlt visszaidéződjön.”

Hacsak nincs olyan vallásos hitünk, amely a testek teljes feltámadását vizionálja, tudjuk, hogy szeretteinkkel sosem fogunk a földi viszonyrendszerben találkozni: sosem fogjuk látni őket, beszélni velük, hallani őket, sosem érintjük, sosem öleljük őket többé. A negyed évezred folyamán, amióta Johnson a gyász példátlan fájdalmát leírta, mi – elvilágiasodott nyugatiak legalábbis – egyre rosszabbul kezeljük a halált és a vele járó érzelmi következményeket. Egy bizonyos szinten nyilván tudjuk, hogy mindnyájan meg fogunk halni; de a halálban egyre inkább az orvostudomány kudarcát és egyre kevésbé az emberlét normáját látjuk. A halál mind gyakrabban történik az otthontól távol, kórházban, és külső specialisták hada rendezi le, mint olyasmit, ami szakmabeliekre tartozik. Azután viszont mi, amatőrök, gyásztól sújtottak, magunkra maradunk, hogy legjobb tudásunk szerint kezdjünk vele valamit, ezzel a hasonlíthatatlan, banális dologgal. És azt, akit lesújtott a gyász, sokkal kevesebb társas forma veszi

\* Julian Barnes (szül. 1946) brit regényíró az angol nyelvű posztmodern egyik meghatározó képviselője, *Flaubert's Parrot* [*Flaubert papagája*, 1984], *A History of the World in 10 1/2 Chapters* [*A világ története 10 1/2 fejezetben*, 1989], *England, England* [*Anglia, Anglia*, 1998] című regényei a kortárs brit és európai irodalom egyik legeredetibb írójává teszik. Barnes tucatnyi nagy presztízsű európai irodalmi díj, köztük a Prix Médicis, Prix Fémina, Siegfried Lenz-díj és a francia Becsületrend kitüntetettje. 2011-ben megjelent *The Sense of an Ending* c. regénye [magy. *Felfelé folyik, hátrafelé lejt*, ford. Karáth Tamás] elnyerte a rangos Man Booker-díjat. 2016-ban megjelent *The Noise of Time* [*Az idő zaja*] c. regénye Sosztakovics életrajzán keresztül a totalitárius hatalomnak az alkotásra gyakorolt megnyomorító hatását vizsgálja; legfrissebb regénye a *The Only Story* [*Az egyetlen történet*, 2018]. Barnes a kortárs angol nyelvű esszéírás egyik legkiválóbbja is, aki főleg a XIX. század francia irodalmáról és művészetéről írja meglepő látteleit összehasonlíthatatlan szellemességgel és éleslátással. *Keeping an Eye Open* [kb. *Nyitott szemmel*, 2015] című kötete több mint tíz év művészeti témájú esszéit gyűjti össze.

<sup>1</sup> Eredeti cím: *Regulating Sorrow*

körül és támogatja. Nagyon kevés adódik át egyik nemzedékről a másikra arról, hogy milyen a gyász. Elvárás, hogy viszonylag csendben szenvedjünk. „Erősnek” lenni a sablon; a jajveszékelés, sírás annak a jele, hogy valaki „átadja magát fájdalomnak”, ami némelyek szerint a gyász rossz „kezelése”. Lehet támaszkodni persze a család és a barátok szeretetére, de ők valószínűleg nálunk kevesebbet tudnak erről, aggodalmaskodó mondataik – „Idővel jobb lesz”, „Két év, azt mondják”, „Kezdesz már úgy kinézni, mint rég” – többnyire kétes forrásokon és körvonalazatlan reménykedésen alapulnak. Ajánlják, hogy utazz külföldre, vagy szerezz be egy kutyát. Segítőképpen citálják elő a gyász és veszteség más, állítólag hasonló eseteit – ezek lehetnek néha sértők, legtöbbször viszont egyszerűen irrelevánsak. Ahogy Forster írja *Szellem a házban (Howards End)* című regényében: „Előfordulhat, hogy egy bizonyos halál megmagyarázza önmagát, de sohasem vet fényt egy másikra.”

A halál szertirozza az embereket – a gyászt viselőket és környezetük tagjait is. Ahogy a túlélők kénytelenek életüket újrakalibrálni, sokszor próbára tétetnek a barátságok; egyesek átmennek, mások megbuknak. A férfiak általában félszegebbek, szótlanabbak, használhatatlanabbak, mint a nők. Furcsa jelenségek játszódnak le: az együtt-gyászolók néha belelovalják magukat a kompetitív gyászolásba – jobban szerettem őt nálad, és ezt be is bizonyítom fölösen áradó könnyeimmel. Ami pedig a bánat sújtotta hátramaradottakat illeti – özvegy, élettárs –, néha betegesen túlérzékenyvé válnak, könnyen feldühíti őket a túlságosan tapintatlan, túlságosan tolakodó viselkedés vagy éppenséggel a túlzó távolságtartás; a túl sok vagy túl kevés szó. Valamiféle furcsa versengést magukra hagyva is átélhetnek: valami irracionális késztetést bebizonyítani (kinek?), hogy az ő gyászuk nagyobb, súlyosabb, tisztább (kiénél?). Egy hatvanas éveiben megözvegyült barátom azt mondta: „Ez nagyon szar életkor az ilyesmihez.” Ez alatt, gondolom, azt értette, hogy ha a katasztrófa a hetvenes éveiben éri, lenyugodhatott volna, és várta volna a halált; ha viszont az ötvenes éveiben történik meg, talán képes lett volna újrakezdeni az életét. De minden életkor szar az ilyesmihez, és a te-mit-csináltál-volna-ha játékban nincs helyes válasz. Hogy is lehetne összehasonlítani a fiatal, kisgyerekes szülő fájdalmát az idős személy fájdalmával, aki mellől amputálták élete ötvenhatvan évének társát? A gyásznak nincs hierarchiája, hacsak nem az érzelmekben. Egy másik barátom, aki ötven év házasság után egy pillanat alatt özvegyült meg – a reptéren a csomagfelvételre váró összeszaladt emberek, mint kiderült, az ő hirtelen meghalt férjét vették körbe – azt írta: „A természet ebben nagyon pontos. Annyira fáj, amennyit ér.”

Joan Didion negyven éve élt John Gregory Dunne-nal házasságban, amikor Dunne a mondat közepén, második vacsora előtti whiskyjét iszogatva meghalt 2003 decemberében. Joyce Carol Oates és Raymond Smith „negyvenhét évig és huszonöt napig” éltek együtt, amikor Smithet, aki kórházban volt, de a jelek szerint tüdőgyulladásából felépülőben, 2008 februárjában elvitte egy felülfertőződés. Mindkét irodalmi páros nagyon intenzív közelségben élt, de nem volt köztük versengés; sokszor ugyanabban a térben dolgoztak, és csak ritkán voltak egymástól távol – a Didion–Dunne páros „egy, két, három hétig itt-ott, mikor valamelyikünk egy darabon dolgozott”, az Oates–Smith házaspár egy-két napnál sosem hosszabb időre. Didion Dunne halála után rádöbbsent, hogy „nem voltak leveleim Johntól, egyetlen egy sem” (azt nem írja, vajon Johnnak voltak-e *tőle* levelei); Oates és Smith esetében: „nem volt levélváltásunk. Egyetlen egyszer sem írtunk egymásnak”. A hasonlóságok nem állnak meg itt: mindkét házasságban a nő volt a sztár; mindkét halott férfi kiugrott katolikus volt; úgy tűnik, egyik feleség sem képzelte el előre özvegygé válását; és férjük hangját mindketten meghagyták haláluk után az üzenetrögzítőn még

egy darabig. Ráadásul mindkét túlélő úgy döntött, hogy megírja özvegysége első évének krónikáját, és mindkét könyv el is készült ez alatt a tizenkét hónap alatt.

Oates *Egy özveggy története* és Didion *A mágikus gondolkodás éve* ugyanakkor aligha lehetne különbözőbb. Bár Didion kezdősorait (a negyedik „Az önsajnálat kérdése”) egy vagy két nappal Dunne halála után vetette papírra, nyolc hónapig várt az írással. Oates könyve naplóbejegyzéseken alapul, túlnyomórészt az év első feléből: így a 415 oldalas könyvben a 125. oldalnál alig a megözveggyülés első hetének értünk a végére, a 325. oldalnál pedig még mindig csak a nyolcadik hétnél járunk. Bár mindkét könyv önéletrajzi, Didioné esszéisztikus és feszes, külső összehasonlítási pontokat keres, próbálja esetét beágyazni valami tágabb kontextusba, Oatesé viszont regényszerű és széttartó, az első és harmadik személyű elbeszélést váltogatja, próbálja (nem mindig maradéktalan sikerrel) tárgyasíftani magát mint „az özveggyet” és bár néhanap Pascal, Nietzsche, Emily Dickinson, Crashaw és William Carlos Williams keze után nyúl, többnyire a gyász sötét enteriőrjeire, pszicho-káoszára összpontosít. Másképpen szólva, mindkét író a saját erősségeire játszik rá.

Az, hogy Didion és Oates is özvegysége első évére korlátozza könyvét, logikus. A hosszú ideje együtt élő házastársak kialakítják az éves ciklusnak egy bizonyos ritmusát, súlyozását és színezését, így az a tizenkét hónap lépten-nyomon szörnyű választásra készítet: ugyanazt tenni, mint tavaly, csakhogy ez alkalommal egyedül, vagy szándékosan nem ugyanazt tenni, mint tavaly, és ezáltal még inkább azt érezni, hogy egyedül vannak. Az első év tele van a kereszt stációival. Megtanulni hazamenni a néma, üres házba. Megtanulni kikerülni azt, amit Oates „víznyelőknek” hív – „a zsigeri emlékezéssel terhes helyeket”. Megtanulni kiegyensúlyozni a szükséges magányt és a szükséges társas összejöveteleket. Reagálni olyan barátokra, akik megmagyarázhatatlan módon képtelenek a meghalt társ nevét kiejteni; vagy olyan kollégákra, akiknek nem sikerül megtalálni a megfelelő szavakat, mint például az a „princetoni ismerős”, aki Oatest „szívből jövő rosszállással” és ezekkel a szavakkal köszönti: „Most aztán megírsz mindent, hogy kő kövön nem marad, mi?” Vagy az olyanokra, mint a barátó, aki azzal vigasztalja, hogy a gyász „neurológiai dolog. A végén a neuronokat a rendszer ’újrakapcsolja’. Gondolom, ha ez igaz, a folyamatot felgyorsíthatod azzal, hogy *tudod.*” A szándék segítőkész – a hatás vállveregető. Ja, szóval arról szól az egész, hogy meg kell várni, míg megnyugodnak az ember neuronjai? Aztán ott vannak a gyakorlati problémák: például a kert, amelyet a férjed olyan szerető gondoskodással ápolt, de téged kevésbé érdekelt; az eredménynek örültél, de ritkán tartottál vele a kerti sétákra. Mit tegyél, kopírozd le hűségesen ugyanazt a munkát, vagy hűtlenül hagyj, hogy a kert viselje a saját gondját? Oates itt bölcsen egy harmadik utat talál: ahová Smith kizárólag egyinári növényeket ültetett, oda ő csupa évelőt telepít, a kertészt megkéri, adjon neki „bármit, ami minimális foglalkozást igényel és garantáltan megél”.

Ez egyben az a probléma, amivel az özveggy szembetalálja magát: hogyan élje túl az első évet, hogyan válják évelővé. És ez olyan félelmek és szorongások meghaladásával jár, amire senki sem készít fel. Korábban Oates „az intimitás legtökéletesebb formájának” azt tartotta, hogy órákig képes egy térben lenni Rayjel anélkül, hogy szükségét éreznék a beszédnek; most a csendnek egészen más fajtájával szembesül. „Az, ami vagyok – írja Oates –, most kezd megvilágosodni, hogy egyedül maradtam. Az ilyen felismerésben lakik a rettegés.” Egy ponton félig komolyan azon gondolkodik, „írok egy e-mailt a barátoknak”, és megkérdezi, kibérelhetné-e valamelyiküket, „hogya túl tudnátok tenni magatokat a barátság skrupulusain és megengednétek, hogy valamilyen valóságos módon megfizesselek – hogy életben tartsatok,

legalább egy évig?” „Jó özvegy” akar lenni és kijelenti, „azt fogom tenni, amit Ray szeretne volna, hogy csináljak”, miközben – klasszikus eset – Rayt hibáztatja, amiért ilyen helyzetbe hozta; álmatlanságban szenved és ingerlékeny; úgy sejtí, gyásza és álmatlansága egy évtizedig eltart, miközben kételkedni kezd gyásza „valódiságában”. Öngyilkosságon gondolkodik, bár inkább elméletben, mint gyakorlatban – miközben tisztában van vele, hogy „az öngyilkosság komoly fontolgatása hátráltatja az öngyilkosságot”. Rá kell jönnie, hogy a munka sokkal nehezebb; egy új novelláról feljegyezi, hogy „szó szerint hetekbe fog telni” (ez a panasz a legtöbb író tuncogására készítené). És mint a gyásztól sújtottak többsége, félti a mentális épességét: „Időm nagy részében azt hiszem, teljesen magamon kívül vagyok.” Oates ragyogóan jeleníti meg a befelé kaotikus én és a külsőleg funkcionális személy közti áramkör megszakadását (és ő valóban funkcionál, meglepő gyorsasággal – alig egy héttel Smith halála után szövegeit korrektúrázza, és egy novellán dolgozik, három héten belül pedig visszatér a promóciós mőkuskerékbe). Nyilván kevésbé tartotta ellenőrzése alatt a helyzetet, mint ahogy a kívülállónak tűnhetett, de ezzel együtt sokkal inkább, mint ahogy ő maga érezhette. A gyásztól sújtottak viselkedése sokszor vagy félig normálisnak, vagy félig örültnek tűnik, és csak ritkán enged meg maguknak a kételkedés luxusát. A Ray halála utáni napon Oates például odamegy a hálószobájukban a ruhásszekrényhez, és nem a férje ruháit dobja ki, hanem *saját* ruháinak felét. Büntetésből a hiúságáért, és mert ezek az öltözékek egy olyan időről beszélnek, amikor boldogan viselte őket Ray oldalán – így most semmi értelmük vagy értékük nincs. A racionális irracionális ilyen pillanataiban válik világossá számunkra a gyász valódi mibenléte.

A gyásztól sújtottak többsége, különösen az első hónapokban, attól retteg, hogy el fogja felejteni azt, akit elveszített. A halál sokkja gyakran kitörli a korábbi idők emlékét, és megjelenik egy beteges félelem, hogy az emlékeket nem lehet visszaszerezni: hogy kétszeresen is elveszítjük, akit szerettünk, kétszeresen is meg kell halnia. Joyce Carol Oates, úgy látszik, nem szenvedett ettől a félelemtől; ehelyett egy ritkább, érdekesebb és potenciálisan mindent-kikezdőbb félelemtől szenved – attól, hogy igazán sosem ismerte a férjét. Oates és Smith 1961 januárjában házasodtak össze, és leírása első éveikről – arról az időszakról, amikor két ember titkokat cserél, a másikkra való koncentrálás a legintenzívebb, és lefektetik a partnerségi viszony irányelveit és szabályait – egyszerre élénk és megindító. Olyan kapcsolat ez, amelyet inkább az 1950-es évek színeznek, mint az 1960-asok. Oates Smithnél nyolc évvel fiatalabb; egymással még a házasságukban is tartózkodók voltak; saját bevallása szerint sosem akarta megbántani férjét, nemhogy vitatkozni vele. Így például: „Évekig tartott, amíg összeszedtem a bátorságot, hogy célozzak rá, igazából nem szerettem sok olyan zenét, amit gyakran feltett a lemezjátszónkra – az olyan mozgalmas-macsó szerzeményeket, mint Prokofjevától az *Alexander Nyevszkij*, Beethoven Kilenedik szimfóniájának kórusfináléja azzal az engesztelhetetlen öröm, öröm, örömmel, mintha cöveket kalapálnának az ember koponyájába; sok Mahler-zene...”

Szerencsére úgy tűnik, Smith a férfiasság „mozgalmas-macsó” aspektusával csak olyankor érintkezett, amikor a bakelitlemezre helyezte a tűt. Egyebekben visszafogottnak, hűségeseznek és háziasnak tűnik: főz, imád kertészkedni és módszeres szerkesztője az *Ontario Review*-nak. Olvasta felesége legtöbb esszéjét, de a regényei közül alig valamit. Persze híresen nagy életműről van szó (ötvenöt regény plusz több száz novella) – de az olvasó még így is meghökken, amikor Oates ezt írja: „nem hiszem, hogy Ray olvasta volna első regényemet, a *With Shuddering Fall*-t”. Mi a döbbenetesebb: hogy nem olvasta, vagy hogy Oates nem biztos benne, vajon olvasta-e, vagy hogy sem megbántottságot, sem csalódottságot nem mutat férje



mulasztása miatt? Végül is Oates véleménye a nemek közti kapcsolatokról kissé szokatlan: „Egy nőnek a férfi lényegileg kiismerhetetlen, megfoghatatlan. Házasságunkban az volt a szokásunk, hogy semmi olyasmit ne osszunk meg egymással, ami bántó, lehangoló, demoralizáló, unalmas – hacsak nem volt elkerülhetetlen. A nők hajlamosak vigasztalni a férfiakat, minden nő, minden férfit, minden körülmények között, körültekintés nélkül. Az ideális házasság az író házassága szerkesztőjével. A feleségnek tisztelnie kell férje családját még akkor is – ahogy néha előfordul –, ha férje nem kimondottan tiszteli őket. A feleségnek tisztelnie kell tartania férje *másságát* – el kell fogadnia, hogy sosem fogja teljesen kiismerni.”

Mindez úgy hangzik, mint a házassági alapelv rangjára emelt tartózkodás – és az a veszélye, hogy amikor a feleség megözvegyül, és feltúrja férje papírjait, olyan dolgokra bukkan, amelyekről sejtelve sem volt. Ray Smith esetében: egy idegösszeroppanásra, egy szerelmi viszonyra a szanatóriumban, egy pszichiáteri véleményezésre, miszerint „ki van éhezve a szeretetre”, és az apjához fűződő hűvös, bonyolult kapcsolat további nyomaira. „Azzal együtt, hogy Rayt olyan jól ismertem – vonja le Oates a következtetést –, nem ismertem a képzeletét.” Talán Ray éppannyira kevésbé ismerte az ő, Oates, képzeletét, tekintve, hogy ritkán olvasta el a regényeit. De ő volt „az első férfi az életemben, az utolsó, az egyetlen”.

Bizonyos tekintetben a gyász önéletrajzi beszámolóit hamisíthatatlannak, és ezért a bevett kritériumok alapján nem is recenzeálhatók. A könyv repetitív volna? A gyász is az. A könyv rögeszmés? A gyász is az. A könyv helyenként inkoherens? A gyász is az. Az olyan mondatok, mint például „A barátok csodálatosak voltak, meghívtak magukhoz”, lapos közhelyek; de a gyász telis-tele van lapos közhelyekkel. A *Düh!* címet viselő fejezet így kezdődik: „És egyszerre olyan mérges vagyok. Olyan nagyon, nagyon mérges vagyok. Dühös vagyok. Rosszul vagyok a dühtől, mint egy sebzett állat. Az adrenalin rúgása a szívbe, a szívem szaporán és dühödten kezd zakatolni, mint egy ököl, amely makacsul ellenálló felszínt dönget – bezárt ajtót, egy falat.”

Ha egy kreatív írás órán egy hallgató beadná ezt egy elbeszélés részeként, a tanár valószínűleg előkapná a piros tollat; de ha ugyanaz a tanár tudatfolyam-naplót ír a gyászról, a paragrafus furcsamód hitelesítődik. *Ez az, amit érzünk, és mi más sokszor a gyász, mint a közhely karambolja? Néhány oldallal később Oates arra reflektál, hogy most van egy privát identitása, mint „Joyce Smith” vagy „Mrs. Smith”, hivatalos özvegy, és egy publikus identitása teljes, háromrészes írói neve alatt: „Az »Oates« egy sziget, egy oázis, amelyre kivezek ezen a zaklatott reggelen, mint valami bizonytalan kicsi lélekvesztőben egy esetlen evezővel – az út nem azért kimerítő, mert mély a víz, hanem azért, mert sekély és hínáros, és meg kell védeni a zátonyoktól a lélekvesztő fenekét. És mégis – mihelyt kiveztem erre a szigetre, ebbe az oázisba, a nyugalomnak ebbe a magjába életem káosza közepén – mihelyt megérkeztem az Egyetemre...”*

Hogy a lélekvesztő és a vízi átkelés képe menthetetlenül halott, bármilyen alaposan van is megírva? Nem számít. Lehet, hogy ez a világirodalomban az első mondat, ahol az író azt képzeli, lehetséges csónakkal eljutni egy oázisba? De hiszen nem értitek: a képek és képzetek inkoherenciája hiteles megjelenítése az akut kétségbeesés állapotában levő, törött gondolkodásnak. Úgy gondoljátok, legalább akkor ki kellett volna szúrnia, amikor a szöveget korrekktúrázta? Megint csak nem számít, vajon kiszúrta-e vagy sem. Annak az érzetere voltatok kíváncsiak, milyen a gyász. Hát *ilyen*.

A gyász kimozdítja az időt és a teret is. A gyásztól sújtottak ott találják magukat egy új földrajzban, ahol a többiek térképei legfeljebb hozzáteljesítések. Az idő sem megbízhatóbbé. C. S. Lewis *Megfigyelt gyász* című munkájában leírja, milyen hatással volt rá a felesége

halála: „Mostanáig sosem volt időm. Most semmi másom sincs, csak időm. Majdhogynem tiszta időm. Üres egymásra következés.”

És az időnek ez a megbízhatatlansága felerősíti a gyászoló fejében a zavart: vajon a gyász állapot-e vagy folyamat? Ez egyáltalán nem elméleti kérdés. Ugyanis ennek a kérdésnek az eszenciája: Ezután már mindig ilyen lesz? Javulnak majd valamit a dolgok? De miért javulnának? És ha igen, honnan tudhatnám, hogy javulnak? Lewis beismeri, hogy amikor elkezdte írni a könyvet, „[Azt] hittem, egy *állapotot* írhatok le; elkészítem a bánat térképét. De a bánatról kiderült, hogy nem állapot, hanem folyamat. Nem térképre, hanem történelemre van szüksége.”

Valószínűleg mind a kettőre egyszerre. Megpróbálhatjuk definiálni úgy, hogy azt mondjuk, a gyász az állapot, a gyászolás pedig a folyamat, de annak a személynek, aki egyiket vagy mindkettőt keresztülmegy, a dolgok ritkán ennyire tiszták, a „folyamat” pedig nagyon sok visszacsúszást rejtget az „állapot” bűnűségébe. Vannak különféle objektív markerek: a pont, amikor a könnyek – a szabályos, mindennapos könnyek – megállnak; a pont, amikor az agy újra kvázi normálisan kezd működni; a pont, amikor megválunk a tárgyaktól; a pont, amikor az elvesztett személy emléke kezd visszatérni. De nem léteznek általánosítható szabályok, sem standard időskála. Azokra a rakoncátlan neuronokra egyszerűen nem lehet számítani.

Mi következik, mikor az állapot és a folyamat, bár még távolról sem lezártan, legalábbis megszilárdult és felismerhető? Mi történik a szívünkkel? Ismét ott vannak azok a magabiztos hangok a környezetünkben („Hogy is tudhatott újra megnősülni/férjhez menni *utána*?” „Azt mondják, a boldog házasságban élők szoktak a leggyakrabban újraházasodni, sokszor még hat hónap sem telik el” stb.). Egy barátom, akinek a szerelme, sokéves társa meghalt AIDS-ben, azt mondta: „Ennek a dolognak egyetlen jó oldala van – kurvára azt tehetsz, amit csak akarsz.” Az a baj, hogy amikor bánatban élsz, az „amit csak akarsz” legtöbb elképzelésében elvesztett szerelmed is benne van, és az a lehetetlen követelmény, hogy a világmindenség törvényei legyenek hatályon kívül helyezve. Így hát: sündisznóállás, lezárás, visszavonulás az emlékezés posztumusz hűségébe? Raymond Smith nem kedvelte különösebben Dr. Johnson, túl didaktikusnak találta, és a saját írásaival szemben inkább a Boswell életrajzából megismert Doctort preferálta. De amikor a gyászról ír, Johnson nem didaktikus, inkább bölcs, szókimondó és határozott: „Próbálkozásunk, hogy megőrizzük az életet a semlegesség és közbözség állapotában, észszerűtlen és hiábavaló. Hogyha az öröm kiküszöbölésével kizárhatnánk a gyászt, valóban megérné komolyan fontolóra venni az eljárást. De mivel bármennyire ki is rekesztenénk a boldogság lehetőségét, a boldogtalanság mindenképp számos utat talál hozzánk, és a kín kitartó ostroma beveszi figyelmünket, még ha következetesen meg is tartóztattuk az élvezet kecsgetetésétől, ezért bizvást rászánhatjuk magunkat, hogy az életet egy adott időszakban az apátia középszintje fölé emeljük, miután egy másik időszakban úgyis kénytelen lesz ez alá süllyedni.”

Miben áll hát a gyászolás „sikere”? A képességben, hogy visszatérjünk az összpontosításhoz és a munkához; a képességben, hogy újra érdekelni kezdjen az élet, és élvezetet leljünk benne, miközben tudatában vagyunk, hogy a jelen által nyújtott élvezetek nagyon messze állnak a múltbeli örömeiktől. A képességben, hogy sikeresen észben tartsuk az elvesztett szerelmet, torzítás nélkül emlékezve. A képességben, hogy folytassuk az életünket úgy, ahogyan ő szerette volna (bár ez becsapós terület, ahol a bánattól sújtottak sokszor zöld utat adnak maguknak). És még miben? Az önellátóság valami olyan formájában, ami képes elkerülni a semlegességet meg a közönyt? Vagy egy új kapcsolatban, amely átveszi a régi helyét, netán erőt merít abból?

Van még egy furcsa párhuzam *A mágikus gondolkodás éve* és az *Egy özvegy története* között. Mire a két könyv megjelent, sok olvasó tudott már egy kiegészítő, kulcsfontosságú tényről, amiről a szöveg nem számol be. Didion esetében ez lánya, Quintana halála, amellyel a szerző egy későbbi kiadásban foglalkozik; Oates esetében pedig házasságkötése egy neurobiológussal, akinek a létezésére elég szende utalás történik az utolsó oldalon. Érvelhetünk azzal, hogy azok, akik a gyászról írnak, mindenki másnál sokkal inkább a saját koordinátarendszereket hozzák létre – de ezzel együtt is van valami bántó abban, ahogyan Oates elsiklik e tény fölött. Arról a tizenkét hónapról ír, ami 2008. február 18-án kezdődött; saját szájából tudjuk (a *The Times*-nak adott interjújából), hogy második férjét 2008 augusztusában ismerte meg, szeptemberben kezdtek hosszú gyalogutakra és túrákra járni együtt, és 2009 márciusában házasodtak össze. Ha Didion mindjárt könyve legelején felvetette „az önsajnálát kérdését”, Oates egy *Tabu* című fejezetben szintén megpróbál közelíteni a probléma bonyolult lényegéhez: „Tabutéma. Hogyan árulják el az élők a halottakat. Mi, akik élünk – mi, akik túléltünk – tudjuk, hogy a büntudatunk az, ami a halottakkal összeköt. Állandóan halljuk őket, ahogy szölongatnak, hangjukban erősödő kétkedéssel: *Nem fogsz elfelejteni engem – ugye nem? Hogy felejtethsz el engem? Hisz senkim sincs rajtad kívül.*”

De alighogy bejelenti, gyorsan félre is teszi a témát; amikor később visszatér ahhoz a gondolathoz, hogy „elárulja” a férjét, sokkal szűkebb kontextusban teszi – abban, hogy az olvasó előtt felfed számos titkot Ray Smith családjáról és neveltetéséről. De azért teszi, magyarázza, mert „[Egy] memoár semmilyen célkitűzését nem teljesítheti, ha nem őszinte. Ahogy egy szerelmi vallomás sem teljesítheti semmilyen célkitűzését, ha nem őszinte”.

Könyve *Az özvegy kézikönyve* címet viselő fejezettel zárul, amelynek teljes szövege: „Az özvegy számtalan halál-kötelessége közül egy van csupán, ami igazán számít: férje halálának évfordulóján arra kellene gondolnia, *Életben tartottam magam.*”

De hogyha eközben történetesen azt is gondolja, „[Lehet], hogy néhány héten belül újra férjhez megyek”, ez nem változtatja meg vajon egy hangyányit ennek az utolsó kijelentésnek az értelmét? És ez nem erkölcsi kommentár: lehet, hogy Oates Marianne Moore mondását idézi, hogy „az egyedüllét orvossága a magány”, de sok embernek szüksége van arra, hogy házasságban éljen, és ezért néha arra is, hogy újra házasságot kössön. Ennek ellenére egyes olvasók úgy érezhetik, itt meg lett szegve az elbeszélés ígérete. Ray talán mégsem volt „az első férfi az életben, az utolsó, az egyetlen”? És mi van akkor azzal a sok évelő növényvel, amit ültetett?

Amikor Dr. Johnson megírta esszéjét *A bánat szabályozásának megfelelő módszeréről*, még nem özvegyült meg. Az esemény két évvel később következett be, negyvenhárom éves korában. Huszonnyolc év múlva levélben ezt írja vigasztalásul Thomas Lawrence-nek, aki kevésbé korábban veszítette el a feleségét: „Az, aki túlél egy feleséget, akin hosszú időn keresztül csüggett szerelemmel, elvágyva találja magát az egyetlen lélektől, amelynek ugyanazok a reményei, a félelmei és az érdeklődése; az egyetlen társtól, akivel sok jóban vagy rosszban osztozott, és akivel szabadjára engedhette a gondolatait, újra felderíteni a múltat, vagy előre jelezni a jövőt. A létezés folyamatossága szét lett szaggatva, az érzelem és cselekvés megszórt rendje megtörik, és az élet maga felfüggesztve, moccanatlanul áll, míg külső okok új csatornába nem terelik. De a felfüggesztés ideje szörnyű.”

MILIÁN ORSOLYA

## A „kép titka” Julian Barnes *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* című regényében\*

**Bevezetés egy világtörténelembe: az *anobium domesticum*ok nézőpontja**

„Nagy marha ember volt [...] – majd akkora, mint egy gorilla, bár a kettejük közti hasonlóság ebben ki is merül. A flotilla parancsnoka – az Utazás felénél admirálissá léptette elő magát – egy ronda vén kecske volt, mozdulatai nélkülöztek mindennemű eleganciát, a testápolást pedig hírből sem ismerte. Még saját szőrzetet sem tudott növesztetni azonkívül, ami az arcát keretezte; testének többi részét más fajok lenyúzott bőrével kellett beborítania. Helyezzék csak oda a gorilla mellé, és könnyedén fölismerik majd, melyik a különb teremtmény: amelyiknek kecsesek a mozdulatai, nagyobb a testi ereje, és ösztönös igénye van arra, hogy tetvetlenítse magát. A Bárkán szüntelenül azon törtük a fejünket, vajon hogyan történhetett meg, hogy Isten éppen az embert választotta pártfogoltjául, előnyben részesítve őt a sokkal kézenfekvőbb jelöltekkel szemben.”<sup>2</sup>

A fenti szövegrész az experimentalizmusa miatt a kortárs „brit irodalom kamélonjának”<sup>3</sup> tartott Julian Barnes *A világ története tíz és 1/2 fejezetben* című posztmodern regényének (1989) első, *A potyautas* című fejezetében Noéről, az „egyfajta korai környezetvédőről”<sup>4</sup> olvasható prozopográfia, azaz személyleírás. Az emberszabású majommal való – nyilvánvalóan nem az ember javára eldőlt – ökokritikus összehasonlítást, az emberi faj Isten általi privilegizáltságának és az Őszövetség Istenének bírálatát is magába foglaló leírás ‘alulnézetből’, egy fában lakó és azzal táplálkozó, így a Bárkára potenciálisan veszélyes élőlény nézőpontjából hangzik el, akit saját bevallása szerint Noé „Utazáson Nemkívánatos Elemnek”<sup>5</sup> tart, nem enged fel a fedélzetre (és így kipusztulásra ítélt[ne]), aki viszont az Özőnvíz globális katasztrófa-ja elől menekülve, saját fájának önérdekét szem előtt tartva titokban, hetedmagával mégis fellopózik a Bárkára. A „Nemkívánatos Elem” vagy „kitaszított”<sup>6</sup> a Mózes első könyvének (*Genézis*) 6–9. részében olvasható pusztulás- és eredettörténet aprólékosan, kritikusan és gúnyorosan elbeszélte alternatív, a szemtanú-túlélő tanúságtételének hitelességére igényt tartó verzióját nyújtja úgy, hogy a Bárkán utazó kisközösségét, voltaképp az egész fajt képviselve

\* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>2</sup> Julian Barnes, *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*, ford. Feig István (Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2002), 25.

<sup>3</sup> Mira Stout: Chameleon Novelist. *New York Times Review of Books*, 1992. november 22. Hozzáférés: 2018. 07. 05. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-chameleon.html>.

<sup>4</sup> Barnes, *A világ története...*, 30.

<sup>5</sup> Barnes, *A világ története...*, 12.

<sup>6</sup> Barnes, *A világ története...*, 17.

többnyire többes szám első személyben, kevésszer E/1-es narrációban szólal meg, bőséges részletekkel szolgálva azokról a mozzanatokról, amelyek szerepelnek a *Genézis*ben (például a tiszta és tisztátalan állatok elkülönítése; egyes fajok számszerűen is kifejezett [állatpárok helyett hét egyed] előnyben részesítése), és azokról a mozzanatokról, amelyek nem (például különféle hibrid fajok kiirtása; az emberek állatokkal, illetve az állatok egymással való bánásmódjának részletei), és amelyek eredményeképpen „[a] paranoia és a terror hangulata uralta Noé Bárkáját”.<sup>7</sup> A potyautas-narrátor kilétére egyértelműen csak a fejezet záró mondatában derül fény – „Nem a mi hibánk, hogy szűnnek születünk.”<sup>8</sup> –, a „szűnnek születés”, azaz a származás sorsfordító kérdése pedig a regény egyik főbb motívuma, amely a későbbiekben hol egy közel-keleti terroristák által eltérített nyugati luxushajó, hol egy XVI. századi állatper, a XIX. századi francia haditengerészet, egy amazonasi indián törzs és egy nyugati forgatócsoport együtt dolgozása, vagy a hitleri Németországból menekülő zsidókat szállító St. Louis nevű hajó kálváriájának kontextusában bukkan fel.

A történelem elbeszéléseinek emberközpontú szemléletén (is) élcelődő nyitófejezet perze a fentieknél sokkal több olyan motívumot és narratív eljárást foglal magába, amelyek a regény eltérő helyszíneken és korokban játszódó, más-más műfaj<sup>9</sup> és más-más elbeszélőt színre vivő, polifonikus fejezeteiben kisebb-nagyobb hangsúllyal rendre újra megjelenve fesszes és szerves egésszé formálják *A világ története 10 és ½ fejezetben* heterogén fejezet-elbeszéléseit. A származás és a fajiság mellett így (a jellemzően) ember által okozott katasztrófa és annak elbeszélhetősége, a (több ízben tutajokon vagy hajókon meg)menekülés és a túlélés, az önérdek vs. önzetlenség, a valamilyen (faji, nemi, vallási, szexuális, kulturális, testi épségi, gazdasági stb.) szempontból valakit alsóbbrendűnek tételezés és ennek következményei, a több nézőpontúság és az igazságérték, a racionalitás és a hit, valamint a világ történetek általi érthetővé (és élhetővé) formálása képezik azokat a témákat, amelyeket a nyitó fejezet felvet, és amelyek aztán sűrű motívumhálónak szövődnek *A világ története tíz és ½ fejezetben* elbeszéléseiben. Mindemellett, amint azt a regény több értelmezője észrevételezte<sup>10</sup>, az *anobium domesticum*, azaz a szű-elbeszélő a marginalizáltak, a kirekesztettek, a rendszerint a győztesek nézőpontját rögzítő és legitimizáló 'hivatalos' történelmi elbeszélésekből vagy a mitikus, vallási nagy narratívákból kihagyott/kimaradó nézőpontokat és hangokat jeleníti meg és képviseli – habár (például) a többi állatfaj képviselőinek lehetséges nézőpontjaihoz és mondandójukhoz képest mégiscsak privilegizált pozícióból –, eszményi bevezetőt nyújtva a regény egészében érvényre jutó *posthistoire*-szemléletbe, amelyre már a regénycímben szereplő, a töredékességre-részlegességre utaló „fél fejezet”, valamint az eredeti nyelvű könyvcím (*A History of the World in 10 ½ Chapters*<sup>11</sup>) határozatlan névelője („a history”) is figyel-

<sup>7</sup> Barnes, *A világ története...*, 31.

<sup>8</sup> Barnes, *A világ története...*, 41.

<sup>9</sup> Így például bestiáriumot, állatmesét, periratot, útleírást, levélregényt, értekező prózát, esszét.

<sup>10</sup> Lásd például Sebastian Groes and Peter Childs eds. *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives* (Continuum, London–New York, 2011); Vanessa Guignery: *The Fiction of Julian Barnes* (Palgrave MacMillan, Basingstoke–New York, 2006); Alina Roşcan: *Rewriting History in the Novels of Julian Barnes* (Editura Central Technic-Editorial al Armatei, Bucureşti, 2016); Tory Eszter and Vesztergom Janina eds. *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes's Fiction* (Department of English Studies–School of English and American Studies–Eötvös Loránd University, Budapest, 2014).

<sup>11</sup> Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters* (Jonathan Cape, London, 1989).

meztet ironikusan. „A világ *egy* története 10 és ½ fejezetben”,<sup>12</sup> ez a regény egyik önmeghatározása szerinti „szubjektív világtörténelem”,<sup>13</sup> ugyanis a legkevésbé sem követi a modernista történelem- és világszemlélet haladás- és totalitáselvét:<sup>14</sup> a Noé bárkája-történet újraírását egy kortárs terrorizmus- eset, egy 1520-as szű-per, egy feltételezett atomkatasztrófa elől hajóval és két macskával menekülő nő története, a Medúza<sup>15</sup> 1816-os hajószerencsétlenségének elbeszélése, Géricault ezt megörökítő festményének reprodukciója és a festmény ekphraszisa, majd egy ír, kissé bigott hölgy Araráthoz zarándoklásának története követi. Ezek után a *Három egyszerű történet* című 7. fejezetben a Titanic egyik – a szűk első fejezetbeli potyautasságához hasonlóan cselvetéssel (női ruhába öltözve) megmenekülő – túlélőjéről, Jónás bibliai sztorijáról és a bálnák gyomrába került matrózokról, majd a St. Louis zsidó menekültjeinek 1939-es történetéről esik szó. A további fejezetek – az utolsó kivételével – szintén a XX. században játszódhatnak: a nyolcadik egy venezuelai filmforgatás eseményeit beszéli el az egyik főszereplőt alakító színész levelei és telegramjai révén; a feledik – valójában számozatlan –, *Zárójelben* című fejezet esszé a szerelemről mint egyféle utolsó mentsvárról vagy a Történelem („A történelem nem az, ami valóban megtörtént. A történelem az, amit a történészek elmondanak nekünk. [...] A világ történelme? Ugyan, csupán visszhangzó szavak a sötétben [...]”<sup>16</sup>) előli lehetséges menekvés stratégiairól. Az utolsó előtti fejezetben egy Holdról visszatért űrhajós indít expedíciót Noé bárkájának felkutatásáért, bár végül csak a 6. fejezet főhőseinek, az Ararátot az 1830-as években megmászó ír hölgynek a csontvázát találja meg. A legutolsó, *Az álom* című fejezet a mennyország minden tekintetben az emberi vágyakhoz igazodó és azokat kielégítő, hosszú távon kimerítő, a teljes megsemmisülés igényléséhez vezető világát mutatja meg.

Az egyes fejezetek egymással versengő történetváltozatokat vagy legalábbis a történetek, tények igazságértékére kérdező eltérő nézőpontokat is megjelenítenek. Így például meglehet, hogy a mennyország csak egy (vágy)álom (10. fejezet), hogy a szű nem is tartózkodott Noé bárkáján (3. fejezet), hogy az atomkatasztrófa mindössze Kathleen Ferris képzelődése (4. fejezet); a szű és az ember az Özönvíz eseményeiről adott elbeszélése fölöttébb eltér egymástól (1. fejezet), az arab terroristák és nyugati túszaik Közel-Kelet-narratívája radikálisan más, ugyanakkor Franklin Hughes verzióját az eltérített hajón történetekről, saját tetteiről végül senki sem tudja igazolni (2. fejezet), amint a Medúza tragédiáját is másképp tartja számon a kortárs francia haditengerészet intézménye, a túlélők elbeszélése és a Géricault-festmény, továbbá annak hozzáértő vagy laikus szemlélője (5. fejezet).

<sup>12</sup> Ford. mód. és kiem. tőlem – M. O.

<sup>13</sup> Barnes, *A világ története...*, 49.

<sup>14</sup> Hegel, Marx és Darwin elméleteinek bírálatait a regényben alaposan elemzi Claudia Kotte a következő cikkében: Claudia Kotte: Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes's *A History of the World in 10 and ½ Chapters*. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1. sz. (1997), 107–128.

<sup>15</sup> Bár a regény magyar fordítása az angol eredetit használja a hajó megnevezésére, *A Medúza tutaja*-ként meghonosodott festménycím miatt a magyar írásmódot használom.

<sup>16</sup> Barnes, *A világ története...*, 278–279.

Barnes regénye önkényesen szemezget a világtörténelem nagyobb, emlékezetesebb eseményei, tényei közül, vegyítve ezeket a valóságos faktumokon alapuló,<sup>17</sup> illetve fiktív mikrohistóriákkal, gyakran kommentálva az elbeszélések módozatait és az elmondottakat,<sup>18</sup> így historiográfiai metafikcióként, de kultúrkritikai, gender vagy ökokritikai szempontokból is termékenyen olvasható. Például, míg az első fejezetek olvastán némi joggal merülhet föl bennünk az eurocentrizmus, a zsidó-keresztény hagyomány és a nyugati kultúra iránti elkötelezettség posztkolonialista vádja (még akkor is, ha a narrátorok kritikusan viszonyulnak ezekhez a tradíciókhoz és kultúrkörökhöz), a nyolcadik, nyilván épp az efféle bírálatokon (ön)ironizáló *Ár ellen!* című fejezet a dél-amerikai dzsungelben forgató, őshonos indiánokkal kapcsolatba kerülő fehér férfi filmsztár konzumidiotizmusát, fehér fensőbbiség-tudatát, hipegoizmusát, természettel és más kultúrákkal kapcsolatos naiv értetlenségét karikőrözi – röviden, a gyarmatosító tekintet és attitűd kritikáját, metapoétikai értelemben: ironikus önkritikáját nyújtja. Hasonlóképpen, kritikai funkcióval bírnak a *herstory*-elemek is: így például a XIX. századi, magánéleti és vallási okokból az Ararát-hegyhez utazó, Géricault festményét a Medúza-szerencsétlenségről készített mozgó panorámánál többre tartó, művelt és műértő nő fejezet-főszereplővé emelése, történetének elbeszélése és a „világtörténelembe” illesztése (6. fejezet: *A hegy*) a „híres férfiak”<sup>19</sup> tettheinek sorozataként elbeszélte történelemmel [*history*] „torkig lévő” nőt főszerepbe helyező 4. fejezet (*A túlélő*) történelmi elbeszélés-kritikájára adott egyféle válasz. Az egyes fejezetek közti összefüggéseket szorosra fűzve, a 4. fejezet az általam az alábbiakban tüzetesebben vizsgált, *Hajótörés* című 5. fejezetben elmondott Medúza-katasztrófával kapcsolatos narratív előrevetéseket foglal magába (a katasztrófát túlélés, a horizonton fel-, majd félóra múltán eltűnő hajó, a tengeri úton menekülőre tett nyomasztó hatás,<sup>20</sup> a paranoid képzelgés motívumai, valamint a konfabuláció önreflexív szóba hozása), míg a 6. fejezet a Medúza-szerencsétlenséget feldolgozó Géricault-festmény utóéletéről tartalmaz – részben valós<sup>21</sup> – tényeket.

### Egy másik hajó a horizonton

A regény „Hajótörésként” és „Hajóroncsként” egyaránt fordítható 5., *Shipwreck* című fejezete két, római számokkal elkülönített alfejezetből áll. Az elsőben egy 1816. június 17-én elinduló, Szenegálba tartó expedíció fregattjának hajószerencsétlenségét beszéli el egy heterodiegeti-

<sup>17</sup> Néhány valós, a regényben feldolgozott esemény: az 1840-es földrengés Arghuriban; a Medúza 1816-os és a Titanic 1912-es hajószerencsétlensége; a St. Louis hajó 937 utasának 1939-es története; az Achille Lauro nevű hajó 1985-ös, palesztin fegyveresek általi eltérítése; az 1986-os csernobili atomkatasztrófa.

<sup>18</sup> Vö. például a 4. fejezetben (női elbeszélőtől) és a feledik fejezetben (a beleértett szerzőtől) ismételt elhangzó (önreflexív) részlettel: „[...] konfabulálunk. Kitalálunk egy történetet, amellyel elfedjük azokat a tényeket, amelyek vagy nem ismerünk, vagy nem vagyunk képesek elfogadni; megtartunk néhány valóságos tény, s ezek köré új történetet szövünk. Páni félelmünket és fájdalomunkat csupán a nyugtató konfabuláció képes enyhíteni: és ezt hívjuk történelemnek”. Barnes, *A világ története...*, 279.

<sup>19</sup> Barnes, *A világ története...*, 115.

<sup>20</sup> Barnes, *A világ története...*, 111.

<sup>21</sup> Például azt, hogy a Marshall fivérek mozgó panorámája, amelynek 5. képe Géricault festményét plágizálta, az ugyanakkor, 1821-ben Dublinban kiállított eredeti festményénél jóval több látogatót vonzott, hatásosabb és 'hitelesebb' látványosságnak számított. Vö.: Christine Riding: Staging *The Raft of the Medusa*. *Visual Culture in Britain* 5, 2. sz. (2004), 1–26.

kus narrátor, az első fejezet csattanójához hasonlóan csak az alfejezet végén árulva el a hajó nevét: *Medúza. A világ története 10 és ½ fejezetben* végén feltüntetett *Szerzői jegyzet*ből tudható, hogy Barnes a történet „tényanyagát és nyelvezetét”<sup>22</sup> a Medúza-katasztrófa két túlélője, Jean-Baptiste Henri Savigny és Alexandre Corréard franciául 1817-ben, angolul 1818-ben megjelent beszámolójából merítette – ami azt illeti, a *Hajótörés* első alfejezete számos jelöletlen, a túlélők szövegéből kimetszett, szó szerinti idézetet tartalmaz (a változtatások az eredeti szövegen túlnyomórészt Savigny és Corréard T/1-es narrációjának T/3-assá alakításában merülnek ki, illetve Barnes olykor-olykor módosítja az elbeszélte események sorrendjét).<sup>23</sup> A hajótörés történetéből mindössze néhány mozzanatot emelek ki: a zátonyra futó fregatton nincs elég mentőcsónak, így tutajt ácsolnak, amit a csónakokkal vontatnának ki a szárazföldre; a tutajra százötvenen kerülnek – meghatározó jelleggel a legénység tagjai, míg a kapitány és a tiszték többsége a csónakokkal menekül –, azonban „olyannyira tele volt zsúfolva, hogy az utasok képtelenek voltak akár csak egy lépést is mozdulni; az elöl és hátul állók derékig álltak a vízben”<sup>24</sup>. A hajótesttől mintegy hatmérőföldnyire távolodva elvágják a vontatóköteleket (vagy elszakadnak), s a tutaj irányíthatatlanul, navigációs eszközök nélkül, csekély élelemmel és innivalóval sodródik a nyílt tengeren. Két hétig tartó kálváriájukat viharok, lázadások, gyilkosságok és öngyilkosságok, kannibalizmus, az utolsó napokban a betegek tengerbe vetése<sup>25</sup> kíséri, mígnem a horizonton fel-, majd eltűnik egy hajó, amit a tizenöt túlélő két-ségbeesetten vesz tudomásul; legvégül viszont az Argus nevű hajó megmenti őket.

A regény eredeti nyelvű kiadásával megegyező módon, az alfejezet szövegét egy kihajtható, kétoldalas, magyarázó képaláírás – így a festő neve, a festménycím és a keletkezési év – nélküli színes reprodukció követi, amelyben a képzőművészetekben jártas olvasó Théodore Géricault Savigny és Corréard írott és szóbeli beszámolóin alapuló *A Medúza tutajja* című (*Hajótörés-jelenet* címváltozatú), 1819-ben befejezett monumentális (5x7 méteres) festményére, a romantika egyik csúcsteljesítményére ismerhet, a járatlanabbakat azonban csak a *Hajótörés*-fejezet továbbolvasása juttatja el ezekhez az információkhoz.<sup>26</sup> Bár kétségtelen, hogy egy felületes olvasó át is lapozhatja az egyébként gyatra minőségű fotografikus reprodukciót (esetleg rongált, immáron reprodukció nélküli könyvpéldányt forgat), de ha találkozik a képpel rövidebb-hosszabb időre, a vizuális dimenzió szövegbe ékelődése következményekkel jár mind a kibetűző, mind a Barnes-szöveget és a képet külön-külön vagy egymással szoros összefüggésben értelmezni törekvő befogadás számára. A befogadás gyakorlati folyamata során (a kép szemlélése és az első alfejezettel kapcsolatba hozása után) ugyanis folytathatjuk a regényszöveg lineáris, a szövegre fókuszáló olvasását, de megeshet az is, hogy a *Hajótörés*-fejezet második alfejezetének, különösen az elkészült festményre vonatkozó leírásoknak az

<sup>22</sup> Barnes, *A világ története...*, 360.

<sup>23</sup> Vö. Henry J.-B. Savigny and Alexander Corréard: *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (The Marlboro Press, Marlboro, 1986). Online: <http://www.gutenberg.org/ebooks/11772>. Hozzáférés: 2018. 07. 14.

<sup>24</sup> Barnes, *A világ története...*, 135.

<sup>25</sup> „Az egészségeseket elkülönítették a betegektől, akár a tisztákat a tisztátalanoktól” – jegyzi meg szárazon ezzel kapcsolatban az elbeszélő. A mondat Savigny és Corréard beszámolójában nem fordul elő, Barnes betoldása tehát, ami a *Potyautas*ban már felbukkant motívum jelentéskörét gazdagítja. Barnes, *A világ története...*, 140.

<sup>26</sup> Hacsak nem fordulnak segítségért a Google képkeresőjéhez.



olvasásakor rendre visszalapozunk a reprodukcióhoz,<sup>27</sup> meg-megszakítva a szövegben való előrehaladást akár azért, hogy 'ellenőrizzük' a szöveg állításait, akár azért, hogy az új információk és kérdések fényében újra elmerüljünk a kép tanulmányozásában. Ha az utóbbi olvasásmódra esik a választásunk, akkor nyilvánvalóan egy fragmentáris, a kép és a szöveg közt folyton oszcilláló befogadói tapasztalatra teszünk szert, ami jó esetben az olvasás és szemlélés gyakorlataira, a saját médiumokhoz vagy mediális hibridekhez való viszonyulásainkra is reflektáltathat minket. (A *Hajótörés* nyílt médiumközi keveréke pontosan az olvasás és a szemlélés fragmentarizálása révén válhat a regényszerkezet töredékességének, kevert beszédmódjainak *mise en abyme*-jává. A médiumok keveredését látványosan színre vivő fejezet [és maga a regény] hibriditása ugyanakkor összefüggésbe hozható *A potyautas* fejezetének szű-elbeszélője szerint hozzá hasonlóan „Nemkívánatos Elemeknek” tartott kevertfajú állatokkal [a baziliskusszal, a griffel, a szfinxszel, a hippogriffel és az egyszarvúval], amelyeket Noé ugyan felenged a Bárkára, ám aztán elpusztítja őket, az *anobium domesticum* szerint azért, mert „[...] hibridek voltak. Mi úgy hisszük, hogy Sém volt az – de lehetett éppen maga Noé is –, akinek vesszőparipája volt a fajok tisztasága.”<sup>28</sup> Ebben az értelemben *A világ története 10 és ½ fejezetben* kép/szöveg hibridje a „diszkriminatív állatpolitika”<sup>29</sup> ellen érvel.)

A reprodukció, a képi dimenzió befurakodása a textuálisba ugyanakkor egyéb áthelyeződéseket is maga után von: a festmény kompozíciója (a tutaj szinte 'kilóg' a képkeretből) a nézőt már-már az események résztvevőjévé avatja – Barnes szavaival, „akarjuk vagy sem, minket is odadob a tutajra”<sup>30</sup> –, és így a reprodukció intrúziója egyrészt felszámolhatja kényelmes, kívülálló voyeur-, erősebben fogalmazva: katasztrófa-turista pozíciókat, ahonnan a Medúza-történetet esetleg olvastuk (vagy legalábbis kibillant kissé ebből az attitűdből). Másrészt az első alfejezetben elbeszél és lekerekített túlélés-történet olvasása után a reprodukció visszavet minket a szenvedések helyszínére és a tutajon lévők megmenekülésének kétségességébe, így pedig az első alfejezet lezárult, verbálisan megfogalmazott története és a kép közti feszültség (járatlanabbak számára akár egyenesen ellentmondás) maga is érzékelteti azt a bizakodás és reményvesztettség közti ingadozást, amelyet a Géricault-festmény gúlába, illetve háromszög-kompozíciókba rendezett emberalakjai megjelenítenek, és amelyet a szakértői értékítéletekre támaszkodó regényszöveg a festmény legnagyobb érdemének, ugyanakkor a konkrét történelmi epizódon túlmutató sodró hatás kulcsának tart.

A *Hajótörés*-fejezet második alfejezete egy esztétikai, a regényre és a Géricault-festményre is vonatkoztatható problémafelvetéssel indít: „Hogyan változtathatjuk a katasztrófát művészetté?”<sup>31</sup> A kérdésre adott esszéisztikus válasz a művészetnek hermeneutikai és terapeut-

<sup>27</sup> Természetesen a jobb minőségű látványért ezúttal is fordulhatunk az internethez, mely esetben nyilván másképpen megy végbe, másképpen töredezhethet szét az olvasás pragmatikus folyamata.

<sup>28</sup> Barnes, *A világ története...*, 23.

<sup>29</sup> Barnes, *A világ története...*, 16.

<sup>30</sup> Barnes, *A világ története...*, 157–158.

<sup>31</sup> Barnes, *A világ története...*, 145. A *Hajótörés* önállóan is megjelent *Géricault: Catastrophe into Art* címmel a Barnes képzőművészeti esszéit közreadó *Keeping an Eye Open* című kötetében, melynek bevezetője szerint *A világ története tíz és ½ fejezetben*-hez készített *Hajótörés*-fejezet volt az első ilyen jellegű írása. Az esszé szövege, kettős tagolása változatlan, azonban a regénykiadásokkal szemben itt négy, az esszé második részéhez kapcsolódó, az illusztráció szerepét ellátó reprodukció szerepel (a kannibalizmus-jelenetet ábrázoló Géricault-vázlat, illetve három részlet az elkészült festményről). Vö. Julian Barnes, *Keeping an Eye Open* (Jonathan Cape, London, 2015).

tikus funkciót tulajdonít, a „hogyan”-nal kapcsolatban pedig részletekbe menően beszámol a kép keletkezéstörténetéről, Géricault drasztikus módszereiről<sup>32</sup> – például arról, hogy „afféle Senki Se Zavarjon jelzésként, leborotválta vörösszőke fürtjeit”<sup>33</sup>. A festményt értelmező és a későbbiekben leíró ekphraszis sajátos *digressió*val él: az elkészült festménnyel való foglalatosság elől kitérve, előbb annak előzményeit, az elvetett ötleteket (az alaptörténet megrendítő vagy társadalmi-politikai botrányt keltő mozzanatait; a fennmaradt vázlatokat, előtanulmányokat), a *nem* vagy *csaknem* megfestett jeleneteket és azok lehetséges következményeit, hatásait veszi számba, elképzelt és létező, ám *A világ története tíz és ½ fejezetben* kiadásában – a *Keeping an Eye Open* kötetével ellentétben – nem látható, csak szavak által közvetített képek rövid leírásait és/vagy kommentárjukat alkotva meg. A termékeny pillanat elve mentén előálló, vagyis az eseménysor kulminációs pontjait felölölő nyolc lehetőség listáját a *Jegyzetek* alcímű, vagyis az értekező szakszövegek egyik jellegzetes fogására rájátszó rész fejt ki, s csak ezután következik el az elkészült Géricault-festmény ekphraszisa, ami következetesen – a naiv és az ideális regényolvasói tekinteteknek megfeleltethető – „tájékozatlan tekintet” és a „tájékozott szem”<sup>34</sup> bifokalizációjával él (egy ízben közbeékelve egy olajtanulmányról szóló adalékot a listához).

A „tájékozatlan”, a festmény ikonográfiai háttéréről mit sem tudó, ám a Medúza történetét ismerő ’ártatlan’ tekintet a valóságelv és a dokumentumszerűség felől közelít a festményhez („honnan tudnánk ezekről az emberekről ott a tutajon, ha *nem* mentették volna meg őket?”<sup>35</sup>; „*Miért látszanak a túlélők ennyire egészségesnek?* [...] A tizenöt közül öten csak alig valamivel élték túl a megmentésüket. Akkor hát miért festenek úgy, mintha éppen egy body building edzésről érkeztek volna?”<sup>36</sup>). A „tájékozott” szem ezzel szemben a kompozicionális megoldások, az ikonográfiai hagyomány, valamint Savigny és Corréard írott beszámolója alapján, azzal szorosan összevetve értelmezi a festményt. Vagyis egyrészt megjeleníti a *Hajótörés* első alfejezetét már ismerő, a reprodukciót ennek kontextusában szemügyre vevő lehetséges regényolvasói és képszemlélő eljárást és ennek eredményeit (például: „az esemény nem az ábrázoltak szerint történt”<sup>37</sup>). Másrészt viszont szemlélődése közben rávilágít az ikonográfiai képértelmező módszer egyik vakfoltjára, jelesül, hogy az adott kép megértését a textuális hagyományoktól teszi függővé, azoknak rendeli alá, megfeleledkezve a képi sajátlagos diskurzusáról (a „tájékozott” szemet épp a „formai kérdések”<sup>38</sup> vizsgálata fogja elvezetni a „kép titkához”<sup>39</sup>), Géricault festményét mintegy Savigny és Corréard beszámolójának – vagy a *Hajótörés* első alfejezetének – pusztá illusztrációjává fokozva le.<sup>40</sup> A laikus és a hozzáértő tekintet feltevései és értelmezései a regény játékszabályaihoz illeszkedő módon eltérnek egymástól – amit a szakirodalom rendszerint az eldöntetlenséggel, a nézőpontok szubjektivi-

<sup>32</sup> Lorenz Eitner *Géricault: His Life and Work* című monográfiája (1982) alapján.

<sup>33</sup> Barnes, *A világ története...*, 146.

<sup>34</sup> Mindkét szószerkezet innen: Barnes, *A világ története...*, 152.

<sup>35</sup> Barnes, *A világ története...*, 151. Kiem. Barnestól.

<sup>36</sup> Barnes, *A világ története...*, 158. Kiem. Barnestól.

<sup>37</sup> Barnes, *A világ története...*, 157.

<sup>38</sup> Barnes, *A világ története...*, uo.

<sup>39</sup> Barnes, *A világ története...*, 160.

<sup>40</sup> Beszámolójuk 1821-es párizsi kiadásában egyébként szerepelt a Géricault-festményről készült litográfia. Vö. Riding, *Staging...*, 12.

tásának hangsúlyozásával, az interpretációk sokféleségének színre vitelével és a múltreprezentáció problematizálásával hoz összefüggésbe<sup>41</sup> –, de gunyoros ütköztetés<sup>42</sup> vagy éles szembenállás helyett itt jóval inkább az együttműködés stratégiája<sup>43</sup> jut érvényre. Némileg más lesz a helyzet azonban akkor, ha a médiumok működ(tet)éséről adott metaképként<sup>44</sup> vizsgáljuk meg a *Hajótörés*-fejezet ekphrasziszát.

Egyetlen, a reprodukcióra vetett szempillantás elégséges annak belátásához, hogy a *Hajótörés*-fejezet nem szokványos ekphrasziszt foglal magába, hiszen az ekphrasziszok rendszerint nem jelennek meg az általuk leírt vizuális műtárgyakkal közös tipográfiai térben, mi több, egyik legfőbb jellegzetességük, hogy pusztán a szavak performatív erejére támaszkodnak. Figyelembe véve azt is, hogy Mitchell vagy Kibédi Varga Áron<sup>45</sup> nézetei szerint az ekphrasziszok a nyelv kép feletti uralmával vagy legalábbis az erre való törekvéssel járnak együtt, felmerül a kérdés, hogy a reprodukció/a kép és az ekphraszisz közös térben történő felbukkanása mennyiben alakítja át az ekphrasztikus összekapcsolódás hierarchikusnak tartott kép-szöveg viszonyát, amelyben a kép számára rendszerint az alárendelt, metaforikus fogalmazással élve: a szű-szerepet tartják fenn?

Nos, liberalizációról vagy egyenrangúságról aligha beszélhetünk. Több okból sem: egyrészt a fentiekben említett nyolc, meg nem festett festményt ekphrasztikusan felsorakoztató lista voltaképp eltávolít az elkészült Géricault-festménytől, és így annak reprodukciójától/a képtől is, amennyiben – legalábbis *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* kötetének vonatkozásában – pusztán a szavak által hozzáférhető, mondhatni általuk 'felügyelt' és a képzeletünkre bízott látványszerűségeket, afféle pótlékokat képez meg. Másrészt ezek kifejtése ugyan olykor tanulmányrajzokra, de túlnyomórészt Savigny és Corréard beszámolójára támaszkodik, amivel mintha inkább az első alfejezet újraolvasására, a szöveghez, mintsem a reprodukcióhoz/a képhez visszalapozásra hívna fel. Harmadrészt, *A Medúza tutaja* bifokalizációra épülő ekphraszisa abban az értelemben is végső soron elmismásolja a reprodukciót/a képet és *A Medúza tutaját*, hogy a „tájékoztalan” és a „tájékozott” tekintet mását lát, így másképp is nevezi meg vagy írja le ugyanazt a látványelemet, következőképpen más is láttatnak: a festményből egyedül kitekintő öregember alakja így változhat a megmenekülésben már nem reménykedő, csalódott aggból halott fiúgyermekét sirató apává,<sup>46</sup> így lehet naplementéből napkelte,<sup>47</sup> sőt *A Medúza tutajából* vagy *Hajótörés-jelenetből* romantikus pátosszal megfogalmazott egyetemes emberi „hajótöröttség”-reprezentáció: „A festményen a legmagasabbra tornyosuló hullám nem kap formai választ, mint ahogy a legtöbb emberi érzés sem válaszol-

<sup>41</sup> Ezek összegzéséhez lásd Guignery, *The Fiction...*, 65–66.

<sup>42</sup> Bár erre is akad példa: „Egyébként, szólal meg a tájékozott szem, valóban vannak hátrányai a tájékozatlanságnak”. Barnes, *A világ története...*, 154.

<sup>43</sup> Vö.: „Éppen a naiv kérdés az, ami legtöbbször centrálisnak bizonyul.” Barnes, *A világ története...*, 158.

<sup>44</sup> Vö. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, Chicago, 1994).

<sup>45</sup> Vö.: „[A]hol szó és kép egymást követve jelennek meg [...] a később megjelenő elem uralja az eredetit [...]. Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés ekphraszisz vagy *Bildgedicht* [...]”. Kibédi Varga Áron: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, 300–320 (Kijárat Kiadó, Budapest, 1997), 310–311.

<sup>46</sup> Barnes, *A világ története...*, 153–154.

<sup>47</sup> Barnes, *A világ története...*, 151–152.

tatik meg. És itt nem egyszerűen a reményre gondolok, de bármilyen lelket megviselő sóvárgásra: becsvágyra, gyűlöletre, szerelemre (különösen a szerelemre) – mily ritkán találunk rá vágyaink megérdemeltnek tűnő tárgyaikra! Mily reménytelenül adjuk a jeleket; mily sötét az ég; mily hatalmasak a hullámok! Mindnyájan hajótöröttek vagyunk a tengeren, remény és kétségbeesés közt hánykolódunk, és integetünk valaminek, ami talán sohasem jön, hogy megmentsen bennünket.”<sup>48</sup> Ez a képértelmezés voltaképp kitorli a Medúza-szerencsétlenséget, a történelmi esemény referenciáját a festmény interpretációs teréből, mintegy a feledésre ítélt vagy már elhomályosult tudástartalmak közé utalva azt, amint a *Hajótörés*-fejezet is a Géricault-festmény lassú pusztulási folyamatának megjelenítésével zárul – amely folyamatban, legalábbis a kép kereteit illetően, feltehetően tevőlegesen részt vesznek a szűk.



ÁKNAY JÁNOS: EMLÉK, 2017

---

<sup>48</sup> Barnes, *A világ története...*, 160.

ISMERETLEN SZERZŐ

## Terrorista regényírás<sup>1</sup>

Uram,

nem szokásom panaszt emelni a divat miatt, ha a külsőségekre korlátozódik: egy kalap formájára vagy egy hajtóka szabására, egy paróka színére vagy egy ballada dallamára; ám amikor azt látom, hogy még a könyvírásban is eluralkodik a divat, akkor talán mégiscsak itt az ideje, hogy megpróbáljuk emlékeztetni az írókat a józan ész ősrégi hatáira.

A regényeknek főként arra az özönére gondolok, uram, melyekkel tele vannak kölcsön-könyvtáraink, és roskadásig a szalonzasztalok, s melyekben divattá vált *általános gyakorlat* tenni a *terror*t azzal,<sup>2</sup> hogy a hősokeket és hősnőket ködös régi várakba zárjuk, melyek telis-tele vannak kísértetekkel, lidércekkel, szellemekkel és halottak csontjaival. Annyira gyakori ez manapság, hogy az írók szinte szégyellik, ha normális menetében zajlik le egy menyegző, ezért a boldog párt inkább hosszú és veszélyes folyosókon vezetik keresztül, ahol a gyertyák kéken égnek, mennydörgés robajlik, a folyosó végi hatalmas ablakon át pedig egy *gyilkosság* áldozatának borzalmas arcát látni, aki dermesztő nyögéseket *hallat* és döbbenetes titkokat tár elő. Ha hőseink elhúznak egy függőnyt, vérző test van mögötte; ha kinyitnak egy ládát, csontvázat találnak benne; ha bármi zajt hallanak, valaki épp halálos ütést kap; s ha elalszik a gyertya, biztosak lehetünk benne, hogy helyébe villámlás fénye lép. Hűvös kezek ragadnak meg minket a sötétben, szobrokat látunk mozogni, s páncélruhákat leszállni állványukról, miközben a szél hangosabban süvít, mint Händel bármelyik kórusa, a moccsanatlan levegő pedig mélabúsabb, mint a halotti menet a *Saul*-ban.

Hát ilyen öltözetben és ékítményekkel mutatkozik a modern regény, mely – miként Bayes mondja<sup>3</sup> – „felemelni és meglepni” próbál, ám ezzel az ifjú olvasó képzeletét a rémségek oly zűrzavarába kergeti, hogy az már ártalmas. Bizony nem sok értelme volt megtiltani, hogy szolgálóink kísértetektől és koboldokról szóló történeteket meséljenek gyermekeinknek, ha

<sup>1</sup> [Ez a XVIII. század végéről származó anonim szatirikus vitairat a korabeli regényirodalomban normává lett félelemkeltéssel szemben íródott. Noha közvetlen céltábláját az ún. „gótikus regények” adják, kritikai gesztusa áttételesen az ekkoriban ugyancsak divatosá váló rémdrámákra és rémballadákra is vonatkoztatható. Jelentőségét emellett az angol nyelven pár évvel korábban először Edmund Burke által használt, politikai értelmű „terrorista” jelző sajátosan művészeti, pontosabban irodalmi alkalmazásában láthatjuk. A fordítás alapja: „Terrorist Novel Writing”, *The Spirit of the Public Journals for 1797*, London: Printed for James Ridgway, 1802, 227–229. – *A ford.*]

<sup>2</sup> [A *make terror the order of the day* kifejezés a Robespierre-féle *mettre terreur à l'ordre du jour* angol megfelelője. A francia kifejezés szó szerint a terror „napirendre tűzését” jelenti, valamivel tágabban azonban – ahogy itt is – az adott intézkedésnek (például az 1793. szeptember 5-i dekrétumokban meghirdetett intézkedéseknek) nemcsak az előterjesztésére utal, hanem konkrét bevezetésére vagy megvalósítására is, azaz a terror normává emelésére vagy hétköznapi gyakorlattá tételére. – *A ford.*]

<sup>3</sup> [Bayes önelégült színjátékíró figura George Villiers *A próba* (*The Rehearsal*, 1672) című komédiájában. Művészi célja „felemelni” és „meglepni” a közönséget. Az idézett kifejezést azonban valójában nem ő, hanem egy Johnson nevű másik karakter használja a darab nyitójelenetében. – *A ford.*]

egyszer képtelenek vagyunk olyan regényt adni a kezükbe, amely ne volna telezsúfolva képzeletbeli szörnyekkel, ijesztőbbekkel, mint amiket Glanvillnél, atyáink nagy rémisztgetőjénél találunk.<sup>4</sup>

Egy regénynek, ha egyáltalán bármi hasznosat várunk tőle, az emberi élet és viselkedés ábrázolását kell nyújtania, mert csak így lehet képes irányítani döntéseinket az élet fontos kérdéseiben, és helyrehozni a baklövéseket. De képtelen vagyok felfogni, miféle útmutatást szedjünk össze elmebajosok torz képzeleteiből. Vajon oda jutottunk, hogy a „Ne ölj” maradt az egyetlen parancsolat, amit ismételtetni kell? Annyira megváltoztak volna a feladatok, miket az élet ró ránk, hogy a fiataloknak egyedül azt kell megtanulniuk, hogyan járjanak éjnek évadján egy régi vár ormán, hogyan másszanak végig négykézláb egy szűk járaton és találkozzanak annak végén az ördöggel? Annyira férfias és erős vajon a női nem testi alkata, hogy holt tetemek, fagyos kezek és izzadságtól nyirkos tagok érintése kell ahhoz, hogy meglágyuljon? Semmi hasznosabb nem tanítható fiatal hölgyeinknek az életben, mint az, hogyan aludjanak vártömlőben, mérgező csúszómászók között, hogyan sétáljanak át orgyilkosok védvonalán és vigyenek zsebükben véres tört tűpárna és tükészlet helyett?

Minden abszurditásnak vége van egyszer, s mivel úgy látom, manapság majdnem minden regény a rémítő fajtából való, remélem, hogy ugyanazon mumusok üres ismételtetése végül majd gyógyulást hoz. Addig is azonban, ha bármely nőolvasója esetleg meg szeretné lovagolni a rémségek divathullámát, az alábbi recept alapján igen csinos köteteket komponálhat, kettőt-hármat is akár:

*Végy* – Egy ódon várat, felerészt romosat.

Egy hosszú folyosót, sok-sok ajtóval, egyik-másik titkos legyen.

Három hullát (gyilkosságból származót), viszonylag frisseket.

Ugyanannyi csontvázat, szekrényekben és ládákbán.

Egy vénasszonyt nyakánál felakasztva, elmetszett torokkal.

Orgyilkosokat és banditákat, *quant. suff.*<sup>5</sup>

Neszeket, suttogásokat és nyögéseket, legalább hatvanat.

Keverd össze őket, három kötetté; beveendők bármely tengerparti üdülőhelyen, lefekvés előtt. *Probatum est.*<sup>6</sup>

FOGARASI GYÖRGY fordítása

<sup>4</sup> [Joseph Glanvill angol író és bölcselelő a *Saducismus Triumphatus* című, 1681-ben posztumusz megjelent könyvében a boszorkányok és lidércek létezésének bizonyítására tett kísérletet. – *A ford.*]

<sup>5</sup> [*quantum sufficit*: „szükséges mennyiségben” (a gyógyszerészetben használatos latin rövidítés). – *A ford.*]

<sup>6</sup> [*Probatum est*: „Kibróbálva” (ugyancsak a latin gyógyszerészeti szakzsargon része). – *A ford.*]

DERES KORNÉLIA

## Nosztalgia és újrajátszás: egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele

Jelen tanulmány célja annak vizsgálata, hogy a kortárs színház miképpen viszi színre és forgatja fel a Shakespeare-játszás repertoárját. Elemzésemben az egyik legfontosabb kortárs amerikai színházi kollektíva, a Wooster Group 2006-ban bemutatott *Hamlet* című előadásán<sup>1</sup> keresztül szeretnék rávilágítani arra, hogyan válhat Shakespeare drámája egyrészt az újrjátszás (re-enactment) műfajának, másrészt a Shakespeare-nosztalgia képzeleteinek lebontójává és újraértelmezőjévé.

### 1. Múltidézés a Wooster Group előadásaiban

A hetvenes évek második felében önállóuló Wooster Group nevéhez az azóta eltelt közel négy évtized alatt számos színházi előadás, performansz, film, videó-projekt és táncdarab fűződött. A folyamatosan változó összetételű csapatot<sup>2</sup> részben Elizabeth LeCompte rendezői munkássága tartja egyben, részben pedig az a karakteres formanyelv, amely egyszerre képes felmutatni a kortárs világ mediatizációjának, valamint a múlthoz való viszonynak a komplexitását és ennek kritikáját. A gyakran életrajzi (úgy is, mint a kollektíva története, illetve az egyes tagok személyes múltja) ihletésű előadások változatos alapanyagokból dolgoznak, és a legkülönbözőbb stílusú és műfajú szövegekből, videókból és hanganyagokból hoznak létre szerteágazó textuális és performatív idézhálózatokat.

A kollektíva a nyolcvanas évek során klasszikus, főként amerikai naturalista darabok szoros olvasatával és újraértelmezésével alapozta meg saját hírnevét, melyek a drámák nemzeti identitásban betöltött szerepét, kötelező normativitását vették célba.<sup>3</sup> A kilencvenes évekre bemutatóik hírértékűvé váltak a belföldi szakmai körökben, s ezzel párhuzamosan vívták ki a (sokkal egyértelműbb) nemzetközi elismerést is: számos nemzetközi színházi fesztiválon turnéztak, turnézhatnak a mai napig előadásaikkal.

Ron Vawter, a Wooster Group egyik alapító tagja a csoport művészeti célját és munkamódszerét az újrhasználtság és felülvizsgálat folyamataival jellemezte: „A célunk (...) az, hogy egyszerre sok különböző forrást használjunk. Ilyen módon ezekkel a különféle dolgokkal addig bűvészkedünk, ameddig a súlyuk ismerősnek tűnik, és ekkor egy újfajta színházi

<sup>1</sup> Wooster Group, *Hamlet*, rendezte: Elizabeth LeCompte, bemutató: Festival Grec, Barcelona, 2006. 06. 27.

<sup>2</sup> Az alapító tagok: Elizabeth LeCompte, Spalding Gray, Jim Clayburgh, Ron Vawter, Willem Dafoe, Kate Valk és Peyton Smith.

<sup>3</sup> Ric Knowles: *The Wooster Group's House / Lights*, In *The Wooster Group And Its Traditions*, szerk. Johan Callens, Peter Lang, Brüsszel, 2004, 189. (189–228)

szöveg születik ezek között a különböző helyek között.”<sup>4</sup> A kollektíva kétségkívül gyakran fordul bizonyos régi szövegekhez, illetve hang- és képfelvételekhez kiindulópontként, csakúgy, mint a XX. század bizonyos performatív konvencióihoz, azért, hogy reflektív viszonyt alakíthasson ki velük. A Wooster Group forráskezelése ráadásul mindig nyitott a különböző műfajokból, médiumokból és értelmezési hagyományokból érkező asszociációk felé is.

Ennek megfelelően, a Wooster Group színházi bemutatóinak esetében a nosztalgia nem elsősorban egy elképzelt és idealizált múlt iránti vágyban, vagy a „kiváló múlt és hitvány jelen” retorikai mintájában<sup>5</sup> érhető tetten. Ellenkezőleg: az előadásaikban formai és tematikai értelemben is fontos nosztalgia megjelenése sokkal inkább a szó eredetileg diagnosztikai kategóriaként való értelmezési hagyományához<sup>6</sup> köthető. Eszerint a nosztalgia terminust a XVII. század során orvosi kifejezésként vezették be, amely a honvágó fizikai szimptómáinak összegző leírására szolgált.<sup>7</sup>

A nosztalgia ideológiai alapjait kapcsolatban Susan Stewart jegyezte meg: „Az a múlt, amely után vágyódik, sohasem létezett, csakis narratívaként, és így ez az örökké jelen-nemlévő múlt folyamatosan azzal fenyeget, hogy önmagát hiányként teremti újra. A nosztalgia, amelyik ellenséges viszonyt ápol a történelemmel és annak láthatatlan eredetpontjaival, ám mégis az eredethez kapcsolt, megélt élmények lehetetlenül tiszta kontextusa után vágyakozik, megkülönböztethetően utópikus arcot visel.”<sup>8</sup>

De ahogy fentebb is említettem, a Wooster Group produkcióiban a nosztalgia nem a(z el)múlt iránti egyszerű vágyként jelenik meg, hanem sokkal inkább a folyamatosan változó eredet(ek) és kezdőpont(ok) játékos (f)elismeréseként. És éppen ebben érhető tetten, ahogyan a fizikai szimptómákhoz csatol vissza a csapat nosztalgia-értelmezése, amennyiben a színpadon megjelenő mediatizált, technológiai tájképeket folyamatos elmozdulás-tapasztalat kíséri. Így a kollektíva művészeti gyakorlatában a múlthoz való viszony talán leginkább a Susan Bennett által meghatározott nosztalgiafogalmon keresztül ragadható meg: „A nosztalgiát legjobb egy olyan kiszabott területként elképzelni, ahol az autentikusság (és a hatalom artikulációjának elmozdítása) iránti követelések színre kerülnek.”<sup>9</sup> Ahelyett, hogy a Wooster Group a múltat a dramaturgia, az értelmezés és az archiválási stratégiák szempontjából egyetlen egészként állítaná be, a különféle előadói gyakorlatokból próbál komplex archívumot létrehozni, többek között a felvételek és performatív repertoárok összegyűjtésén keresztül. Így jelenik meg például az 1997-es *House/Lights*<sup>10</sup> című előadásban egyszerre az *Olga's House of Shame* című 1964-es B-kategóriás film játékrepertoárja, valamint Gertrude Stein

<sup>4</sup> Tim Etchells: *Replaying the Tapes of the Twentieth Century: An Interview With Ron Vawter*, In Tim Etchells, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Routledge, 1999, 84. (Innentől a külön nem jelölt helyeken az idegen nyelvű forrásanyag esetében a fordítás tőlem: D.K.)

<sup>5</sup> Fred Davis: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, Free Press, New York, 1979, 16.

<sup>6</sup> Susan Bennett: *Performing Nostalgia. Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, Routledge, 1996, 5–6.

<sup>7</sup> Uo. 6.

<sup>8</sup> Idézi Susan Bennett, uo. 6. (Eredeti hely: Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham and London, 1992, 23.)

<sup>9</sup> Uo. 7.

<sup>10</sup> Wooster Group, *House/Lights*, rendezte Elizabeth LeCompte, bemutató Kanonhallen, Kopenhága, 1997. október 28.



1938-as *Dr. Faustus Lights the Lights* című drámaszövege. A Csehov *Három nővér*ének első három felvonásából kiinduló 1991-es *Brace Up!*<sup>11</sup> pedig többek között a Prozorov-házban elhangzó orosz népdalt Bob Dylan egyik dalára cseréli; de Szoljonij százados és Natasa tévéképernyőn keresztül történő párbeszéde alatt is ötvenes és hatvanas évekből való japán kultuszfilmeket vetítenek. A nosztalgia által jelzett hiány számukra tehát nem akadály, sőt, éppen ellenkezőleg: a Wooster Group ezeket a hiányokat felhasználja arra, hogy a fragmentumokból és törmelékekből újraalkossa az előadói kánonokat és hagyományokat, új összefüggésekben mutatva fel őket.

S habár a nosztalgia tematikus értelemben mindig is fontos része volt a kollektív munkásságának, az előadásait meghatározó dramaturgia mégsem nevezhető nosztalgikusnak, hanem sokkal inkább szubverzívnek, miután a performatív és mediális körforgásokra épít. Így a csapat előadásai által megképződő archívumok nem pusztán a tárgyakra, szövegekre, hanem a testben és test által fennmaradó művészeti gyakorlatokra is épülnek. Diana Taylor az archívumok újraértelmezése céljából tett különbséget a fennmaradó anyagok (például szövegek, épületek, csontok, dokumentumok) és a megtettesített gyakorlatokat és tudást összesítő efemer repertoárok (például tánc, rituálék, sportok) között.<sup>12</sup> A Wooster Group performatív archívumai minden esetben azért használnak fel bizonyos emlékeket és maradványokat – ideértve a szövegeket, filmeket, videókat, színházi előadások emlékezetét vagy felvételeit –, hogy újraélesszék azokat. Stratégiájukat tehát az élettellivé alakítás jelöli ki.

De vajon mit is takar ez az újraélesztés a dramaturgia és a Shakespeare-repertoár szempontjából? A Wooster-előadásokban a performatív idézetek megképezik a játéktípusok, az interpretációk, a textuális és vizuális hagyományok körforgását, és így a múlt performatív és megtettesített, testen keresztül történő értelmezését. A csapat 2006-os *Hamlet*-előadása rámutat arra, hogy az újrajátszás műfaja miképpen hozza létre az autentikusság, az eredet, a múlt fogalmainak folyamatos elmozdulását, s ezzel párhuzamosan a nosztalgia egészen sajátos értelmezhetősége és megtapasztalhatósága felé nyit utat.

## 2. A *Hamlet* és a hagyományok körforgása

Rebecca Schneider *Performing Remains* című könyvében a következőképpen kérdezett rá a múlt performatív archiválásának problémájára: „Vajon egy nyom felveheti-e az élő láb formáját – vagy csupán a lábnyomét? (...) Dokumentálhat-e egy élő akció egy korábbi élő akciót, bizonyos értelemben folytatólagosan átnyújtva, sőt, megőrizve azt? Egy cselekedet, amelyet újra és újra és újra megismételnek, akármennyire töredékes vagy részleges vagy befejezetlen is, rendelkezik egyfajta megmaradó energiával – amelyik átível az időközön – és bizonyos értelemben még saját ismétlődésének hús(os) jellegű dokumentumaként is szolgál.”<sup>13</sup>

Schneider kifejti, hogy az előadás eltűnő, elillanó eseményként való (nyugati) értelmezése az emlékezés és tudás egy speciális módjából ered. Ez a megőrzési mód az időben fennmaradó tárgyakhoz, dokumentumokhoz és anyagokhoz kapcsolódik, tehát olyan matériákhoz,

<sup>11</sup> Wooster Group, *Brace Up!*, rendezte Elizabeth LeCompte, bemutató Performing Garage, New York, 1991. 01. 18.

<sup>12</sup> Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, 2003, 19.

<sup>13</sup> Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London–New York, 2011, 37.

melyek elkülönülnek az élő testektől. Azonban, ha a hagyományozódásnak és emlékezésnek másfajta módjait is elfogadjuk, akkor a történeti és művészeti újrajátszásokat is értékelhetjük olyan archiválási módszerekként, amelyek korábbi cselekedeteket és előadásokat dokumentálnak az élő test materiális energiáin keresztül.

Schneider meglátásai különösképpen relevánsnak tűnnek a Wooster Group 2006-os *Hamletje* kapcsán, amely a különféle Shakespeare-tradíciók kulturális újrahasonosításaként jelenik meg, és rámutat a hitelesség kérdésének számos problémájára is. Az előadás ugyanis egy speciális és saját korában úttörőnek számító film-színházi produkció, az 1964-es *Electronovision Hamlet*<sup>14</sup> rekonstrukciójára, illetve újrajátszására épül. A film John Gielgud Broadwayen futó *Hamlet*-rendezésének „hiteles színházi lenyomataként” került az amerikai mozikba annak idején – habár három egymást követő színházi előadás felvételeiből szerkesztették egyetlen filmmé –, óriási sikert aratva. A címszerepben Richard Burtont láthatta a közönség. A Wooster Group a filmfelvételt egy egykori színházi előadás forrásanyagaként kezelte, és a színészek igyekeztek pontról pontra megismételni a filmkockákon látható gesztusokat, mozgást, beszédtempót. Így az alkotók egyszerre hoztak létre egy performatív dokumentációt a játékhagyomány megelevenítésén és tükröztetésén keresztül, illetve popkulturális újrajátszást, hiszen „Burton Hamletje” a XX. századi Shakespeare-játszás egyik ismert mozzanataként maradt fenn a színházi és filmes emlékezetben. Mindeközben, Schneideri értelemben véve, újra élettélivé tették a megmaradt anyagokat (filmkockák) és repertoárokat (a Shakespeare-játszás hagyományai).

Ahogy Gadó Flóra az újrajátszás kapcsán összegző írásában rámutatott, fontos megkülönböztetnünk a művészeti újrajátszást „az ún. hagyományos, történelmi újrajátszásoktól (pl. híres csaták megisméltése), amelyek lényege az autenticitás, a korhűség, a múltba való nosztalgikus alámerülés (historical re-enactment). A művészi újrajátszás ezzel szemben a műtelfeldolgozás kritikai módszerei közé tartozik, célja, hogy egy adott (pl. történelmi, művésztörténeti, mikrotörténeti) eseményt újragondoljon a jelen nézőpontjából, azaz hogy jobban megértse, más perspektívából megvizsgálja, dekonstruálja, majd újra értelmezze azt.”<sup>15</sup> Am mindkét újrajátszási típusról elmondható, hogy zavart okoz a lineáris időbeliség rendjében, miután az újra felbukkanás, megisméltés tapasztalatain keresztül a befejezetlenség és részlegesség érzetét erősíti: ami újra megtörténik, az a régi idők fennmaradó energiáit is cirkuláltatja.<sup>16</sup>

A Wooster-produkció során a kiindulópontul szolgáló egykori *Hamlet*-film jelenetei hatalmas vetítőlétszámra futottak a háttérben, miközben a színészek mindezzel párhuzamosan igyekeztek pontról pontra leutánozni a filmkockákat: a '64-es filmen látott gesztusokat, mimikát, hanghordozást, színpadképet, kameraállást. A szoros utánzás így egyrészt megidézte a filmre vett színházi előadás élettéliségét, ugyanakkor a hiteles reprezentáció kísértetiességét is színre vitte. Az előadás során létrejövő mediális kapcsolatok sajátos fénytörésben láttatták Shakespeare klasszikusát, zavart okozva ezzel a nézői észlelés rendjében. Eközben egy hipotetikus előadás szellemét üldözve a produkció elbizonytalanította és megkérdőjelezte az azonosságot, a hasonlóságot és az idegenség fogalmát és (nézői) tapasztalatát.

<sup>14</sup> *Hamlet*, rendezte: Bill Colleran, John Gielgud, 1964. szeptember 23.

<sup>15</sup> Gadó Flóra: *Újrajátszás*, Színház, 50. évf. 7. sz., 2017. július, 73.

<sup>16</sup> Rebecca Schneider, i. m. 30.

Nem véletlen, hogy a '64-es színházi előadás és ennek megfelelően maga a film is a *Hamlet* nyugati-angolszász színreviteleinek visszatérő és egymást átfonó kulturális tradíciójaként vált értelmezhetővé, főként a Wooster Group előadásának fényében. Az 1964-ben bemutatott produkciót ugyanis az a John Gielgud rendezte, aki az 1930-as évek során színészként éppen Hamlet szerepében ért el nagy sikereket. Gielgud *Hamlet*je előbb az angliai Old Vic – a korban rendhagyó módon a darab teljes szövegét használó – 1929/30-as évadában vált széles körben ismertté, majd 1934-ben már a New Theatre-ben folytatódott a sorozat, ahol Gielgud színészként és rendezőként is szerepelt. Ezt követően mind Európában, mind az USA-ban is számtalan produkcióban lépett fel a *Hamlet* címszerepében és rendezőjeként is.<sup>17</sup> Így Gielgud személye az 1964-es Broadway-előadást egy jól ismert tradícióhoz, illetve repertoárhoz kapcsolta. Ráadásul Gielgud sajátos színpadi jelenléte nélkül a '64-es produkció sem valósulhatott meg: a színész-rendező szó szerint kísértette a produkciót, miután ő adta a vetített árnyékként megjelenített Szellem hangját, amely felvételről futott az egyes előadásokban.

Hogy a Wooster Group választása éppen a Gielgud által rendezett 1964-es *Hamletre* esett kiindulópontként, az egyfelől a Broadway-produkció sikerességével, másfelől Richard Burton ikonikussá váló címszerepével, valamint a filmfelvételt övező rejtélyekkel<sup>18</sup> is magyarázható. A '64-es színházi produkció pénzügyi szempontból abszolút sikerként vonult be a Broadway színpad-történetébe: 138-szor játszották, amellyel kiérdemelte a leghosszabban futó New York-i *Hamlet* címét. Az ebből készült filmverziót tizenhét kameraállásból rögzítették, az ún. Electronovision technológia segítségével, három egymást követő színházi előadás alapján, amelyeket 1964 júniusának és júliusának fordulóján játszottak.<sup>19</sup> Így az 1964. szeptember 23-án több mint kétezer amerikai moziban vetített *Electronovision Hamlet* film egyszerre szolgált speciális távolsági Broadwayt-élményként nézők hatalmas tömegei számára, valamint az ekkor – főként Elizabeth Taylorral való házassága miatt – botrányok és médiaérdeklődés által övezett sztárszínész, Richard Burton elektronikus-virtuális turnéjaként, aki színésziként és hírességként is alapjaiban határozta meg az előadást. A Wooster Group újrajátzásában szintén Burton alakja került a figyelem középpontjába, elsősorban a címszereplő Scott Shepherd ragyogó, magas koncentrációt igénylő játékán keresztül, aki nem pusztán ismételte Burton filmen futó mozdulatait és mimikáját, de folyamatosan reflektált is az újrajátzás helyzetére.

Ebből következően, a Wooster Group előadása arra is rámutatott, hogy a repertoárok miképpen határozzák meg Shakespeare-értésünket, illetve a XIX. században elterjedt Hamlet-képet. A repertoár terminust jelen írásban Tracy C. Davis meghatározását követve használom, vagyis olyan drámákból és előadásokból álló korpuszt értek alatta, amelyen belül a jelentések a kortárs közönség számára részben az ismerős anyagok és technikák megidézési,

<sup>17</sup> Lásd: Stanely Wells: *Great Shakespeare Actors: Burbage to Branagh*, Oxford University Press, 2015, 174–175.

<sup>18</sup> Egyes állítások szerint a felvétel a limitált számú mozivetítések után elveszett, illetve az *electronovision* technológia korai hibái miatt kép és hang szempontjából nézhetetlen, illetve élvezhetetlen felvételtől van szó. (Robert Koehler: *Burton. Hamlet. Exhumed*, Los Angeles Times, 1995. március 12., [http://articles.latimes.com/1995-03-12/entertainment/ca-41939\\_1\\_sally-burton](http://articles.latimes.com/1995-03-12/entertainment/ca-41939_1_sally-burton) – letöltés: 2018. 06. 01.)

<sup>19</sup> Olivier Asselin, Johanne Lamoureux, Christine Ross: *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, McGill-Queen's Press – MQUP, 2008, 344.

újraterjesztési és megtestesítési folyamatainak keresztül válnak olvashatóvá, és ezt segíti az intertextuális kapcsolatok rendszere, amelyen belül az innovációk végül értelmezhetővé válnak.<sup>20</sup>

A Wooster Group a színészi játékon és dramaturgián keresztül hívta fel a figyelmet arra, hogy Hamlet mint szereplő és a *Hamlet* mint dráma képzeteit nem pusztán a szövegtörzset alakította, hanem sokkal inkább a szöveg(változatok) különféle felhasználási módjai, tehát a repertoárba kódolt és azok által tovább adódó értelmezési minták. Az előadás során felszínre hozták azokat a textuális, vizuális, akusztikus, gesztikus és műfaji rétegeket, amelyek együttesen létrehozták a darab kortárs interpretációját. Így a 2006-os *Hamlet* nem pusztán adaptációként, hanem sokkal inkább a korábbi adaptációk, hagyományok és kultuszok történeteinek performatív vizsgálataként áll előttünk. A Wooster Group előadása komplex módon mutatja be tehát a darab hatását és felhasználási lehetőségeit a nyugati, még pontosabban angol-amerikai kulturális kontextusaiban.

Ráadásul az 1964-es film-színházi produkció újrajátszása során a Wooster Group színészei a különféle időzónákat is játékba hozták, amikor egymásra vetítették Gielgud, Burton és Shepherd Hamlet-figuráit. A 2006-os előadásban Hamletet megtestesítő Scott Shepherd jellemzésének felső fele például a Richard Burton által viselt egyszerű, utcai ruhára emlékeztetett, míg az alsó része inkább Gielgud történeti kosztümét idézte fel. Ezen túl a háttérben futó filmvetítésbe különféle vágások, visszajátszások, más Hamlet-adaptációkból származó jelenetek (pl. Kenneth Branagh *Hamlet*-rendezése), illetve montázsok is kerültek, aminek következtében az eredet és hitelesség kategóriái folyamatos elmozdulásban voltak az előadás során, olyan kérdéseket tematizálva, mint hogy miképpen is befolyásolják a darabról gondoltakat a különféle mediális vagy játszási hagyományok. Az előadás tehát játékos, intermedialis módon reflektált a *Hamlet*-színrevitel hagyománytörténetére és a különféle ikonikussá váló értelmezések, képek kortárs tudatban történő egymásba csúszására.

### 3. Technológia és archívum

A Wooster Group rendezője, Elizabeth LeCompte a *Hamlet* című előadás létrehozását egy XIX. századi archeológus munkájához hasonlította, amelynek célja, hogy a különböző törmelékek (jelmezek, film- és hangfelvételek, képek, leírások, kritikák) alapján újraalkosson egy régi előadást. Véleményem szerint az, ami a 2006-os előadáson keresztül kirajzolódik, sokkal inkább a *Hamlet* színrevitelének angol-amerikai kulturális környezetben ismert repertoárja, valamint e repertoárral történő játék. Így pedig a *Hamlet*, ennek a produkciónak a fényében, egyszerre áll előttünk megismételhetetlenként (az előadás élettelsége miatt) és örökké ismétlődőként (az újrajátszás lehetősége és hagyományai miatt). Egyik tétje tehát éppen az, hogy az újrajátszás műfaji kerete az előadást egyszerre mutatja fel a folyamatos eltűnés (disappearance) színház-specifikus tapasztalataként, valamint folyamatos újra felbukkanás-ként (reappearance).

Philip Auslander, a Wooster Group munkásságának egyik első, markáns értelmezője szerint a csapat egyik legfigyelemreméltóbb eredménye éppen az, hogy képesek ábrázolni a me-

---

<sup>20</sup> Tracy C. Davis: *Nineteenth-Century Repertoire*, *Nineteenth Century Theatre and Film*, Vol. 36 No. 2, 2009, 7. (A fogalom Davis-féle értelmezéséhez lásd még: Sos Eltis: *Acts of Desire: Women and Sex on Stage 1800-1930*, Oxford University Press, 2013, 2–3.)

diatizáció következtében érvénytelenné váló politikai és történeti diskurzusok jelenségét.<sup>21</sup> Emellett előadásaik lehetővé teszik a néző számára, hogy ahistorikus és apolitikus környezetben pozicionálja magát, elsősorban annak köszönhetően, hogy a Wooster egyfajta tájjá (landscape) változtatja ezt a mediatizált környezetet. Auslander a fenti megállapításokat végül a jelenlét kereteinek megváltozására futtatja ki, miszerint a hatvanas évek kísérleti előadásai a performer tiszta (testi) jelenlétének szocio-politikai erejére összpontosítottak, ám a nyolcvanas években kibontakozó kezdeményezések már nem a testi jelenlét politikusságából indultak ki, hanem a különféle technológiák által egyre inkább meghatározott, mediatizált, domináns kultúrán belül maradvá vizsgálták a jelenlét különféle módjaihoz tapadó hatalmi rendszereket és észlelési kereteket. A jelenlét dekonstrukcióját a kollektíva így egyfelől a médiakultúra mozgókép-áradatának reflexióján, másfelől bizonyos kanonikus szövegek rekontextualizálásán keresztül hajtotta végre.<sup>22</sup>

Mindennek fényében elmondható, hogy a Wooster Group *Hamlet*-előadásának bázisa mind tematikai, mind formai értelemben a (re)mediatizáció. Vagyis a (látens) cél ugyan egy hipotetikus színházi előadás (Gielgud Broadway-rendezése) rekonstrukciója a fennmaradt színház-film (*Electronovision Hamlet*) alapján, ám mindezzel párhuzamosan még fontosabbá válik a hiteles rekonstrukció lehetetlenségével való szembenézés színházi reflexiója. A folyamat, amely során a Gielgud-rendezés filmképei szó szerint életre kelnek a színpadon, a színházi előadás sajátos – Bolter–Grusin-féle<sup>23</sup> értelemben vett – hipermedialitására képes rávilágítani, amennyiben a színház más médiumok technikáit, formáit, konvencióit képes felmutatni és sajátos feszültségbe hozni a színészi testek fizikai jelenlétével és energiáival.

A hatvanas évekbeli filmkockák színpadi reprodukciója ugyanis egyszerre idéz fel egy több évtizeddel ezelőtti *Hamlet*-értelmezést, valamint színpadi hagyományt, miközben a filmmé alakított színpadi előadás mediális sajátosságait és a Wooster Group ehhez fűződő viszonyát is színre viszi. Ráadásul a Gielgud-rendezés filmkockái mellett, az azokat reprodukáló színpadi színészeket is filmre veszik élőben, s kisebb televíziókon vetítik képeiket: mindez újabb keretet biztosít a médiumok és időrétegek játéka számára. A vetítívászonon futó régi filmképek, az azokat színpadon reprodukáló színészek testi energiái, valamint az őket élőben közvetítő televíziós készülékek együttesen hozzák létre azt a technológiai tájképet, amelyben a *Hamlet* változatos színreviteli lehetőségei és színházi-filmes hagyományai tulajdonképpen az időhöz való viszonyra kérdeznak rá. Mindennek során a színház hipermediális tér-időként újrakertezi más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes (in-between) mediációs állapotot.

A Wooster Group *Hamlet*-jében a színház és film mediális formáinak és konvencióinak tükröztetése és egymásba játszása utat nyit a hitelesség tapasztalatának felülvizsgálata felé

<sup>21</sup> Philip Auslander: *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, 171.

<sup>22</sup> Uo., 168–170.

<sup>23</sup> Lásd: „[A] hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktusairól és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelenséggént (as windowed itself) – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.” (Jay David Bolter – Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, 33–34.)

is. A több kameraállásból összevágott Burton-film ugyanis bármennyire is reklámozta magát „hiteles” színházi élményként, s olyan újdonságként, amelyek a tömegszórakozást képviselő mozikba vitte a színházat, az *Electronovision Hamlet* esetében éppen a filmképek megszerkesztettsége (többek között a közelik és nagyítottak váltakozása) miatt vált kérdésessé a színháznéző pozíciójának újraalkotási kísérlete a mozi-terekben. A Wooster Group előadása alatt a színtér háttérében futó filmjeleneteket a pontos színpadi utánpótláson alapuló koreográfia segítségével próbálták meg újraszínezni. A színészek így egyfajta médiumként jelentek meg, akiknek teste pontról pontra megismételte a filmkockán látható színészek mozdulatait, testtartását, finomabb gesztusait, hangsúlyát, sőt, még a filmképek beállítását is modellezték. Így pedig a legendás 1964-es előadás furcsa kísértete mutatkozott meg, a helyettesítés tapasztalatán keresztül.

A Wooster Group ezen felül játékba hozta a filmfelvételt és az Electronovision technológia – amely a televíziókamerák képanyagát 35 milliméteres filmre vitte át – formai és technikai sajátosságait is, így a fekete-fehér, sötét képkockákat digitálisan újraserkesztették az előadáshoz. Ennek eredményeképpen a vetített filmkockák sokszor elmosódtak; pár alakot kiserkesztettek vagy épp elhomályosítottak a filmen; élőben előretekerték, esetleg megállították az lejátszást; vagy éppen kivágtak bizonyos jeleneteket, mintha elvesztek volna.

A filmről életre hívott színházi előadás jelenségét a produkcióról született kritikákban és elemzésekben egyrészt a médiumok egymásban történő feloldódása, másrészt a szellemidézés fogalma felől értelmezték. De nem példa nélküli az sem, hogy szeánszként, sőt, ördögűzésként<sup>24</sup> hivatkoztak a Wooster Group *Hamletjére*. A színészek filmkockákat szorosan utánozó mozgása és a filmmel szinkronban mondott szöveg (a színészek fülhallgatón keresztül hallották a szöveget, ezzel segítették őket a pontos koreográfia megtartásában, s ez sem egyedi eset a Wooster Group esetében) valóban kísérteties hatást keltenek: a szoros mimézis átlényegítette a színészi testet, mintha a múlt – ezúttal filmre rögzített – szellemei mutatkoztak volna meg általa, akár rituális színezetben. Tulajdonképpen a *Hamlet* mint kanonikus színpadi mű, és Burton alakítása mint a *Hamlet* színpadi hatástörténetét befolyásoló esemény mítoszát ismételte meg és írta újra (és újra) a Burton-film, a Gielgud-rendezés és a Wooster-előadás egymást átható, intermedialis háromszöge.

Ezzel párhuzamosan a színészi test élettelségének észlelése zavart okozott a nézés rendjében, hiszen a régi filmkockák minduntalan újakeretezték a színészi aurát: a Wooster Group színészei néha mechanikus tükörképekként tűntek fel a fekete-fehér képsorok előtt, máskor a film és színház közti – játékbeli, technikabeli, mediális – átmenetek játékosságára hívták fel a figyelmet. A címszereplő Scott Shepherd szigorú koreográfiája egyenesen a fizikai színházi formák konvencióit idézte fel, amikor élőben és pontról pontra utánozta Burton – a mai néző szemében sokszor eltűzöttnek tűnő – filmbeli gesztusait és szövegmondását. Az újrajátszott felvételt mint Wooster-védjegy tehát ebben az esetben és szoros értelemben is átította az előadást, rámutatva az élő újrajátszás kísértetiességére, gépiességére, de játékoságára is, valamint a színészi test ebben betöltött változatos szereplehetőségére.

A hitelesség és eredet kérdése tehát önreflektív módon kérdőjeleződött meg az újrajátszás folyamán: a *Hamlet* mint játsszasi hagyomány és mint történeti képződmény többszörös fénytörésbe került. Akusztikus-vizuális szempontból az újraserkesztett filmen a megválto-

<sup>24</sup> Andrew Dickson: *Hamlet*, The Guardian, 2013. aug. 12., <http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/12/hamlet-wooster-edinburgh-2013-review> (letöltés: 2015. 08. 20.)

zott szövegmondás a versmérték „eredeti” ritmusának problémájára is ráirányította a figyelmet, vagyis például arra a kérdésre, hogy a Burton-filmen szabadon, a hétköznapi nyelv ritmusához igazított Shakespeare-textus hangzó szöveggént hogyan volna hitelesebb, s egyáltalán van-e mód a fennmaradt nyomokból minderre adekvát választ adni.

Másrészt, miután a filmes vágások, képbeállítások látványát a Wooster Group színészei pusztán a testpozíciók, kellékek és díszletek ötletes megváltoztatásával, mozgatásával, a nézők szeme előtt idézik meg a színen, ezáltal leleplezik a filmes beállítások működésmechanizmusát, de a médiumok észlelési-esztétikai konvencióira is felhívták a figyelmet. Nem mellékes az sem, hogy miután a Wooster Group a drámaszöveg helyett kifejezetten egy multimedialis filmszínházi színrevitelt választott kiindulópontként saját előadásához, LeCompte rendezése reflektált a médiakor társadalmának észlelési szokásaira, illetve teret nyitott a *Hamlet*-adaptációk mediális és történeti rétegeinek egymásra és egymásba játszásának.

A fekete-fehér filmkockák és a színészi testek közös, együtt (ki)játszott tér-ideje így egy olyan rést hozott létre a *Hamlet* nézése során, amelynek következtében Shakespeare klasszikusa mintegy idegenként tűnt fel. Emellett a színészi utánpótlás jelensége – itt különösképpen: mint a valóság utánpótlása – is kettős fénytörésbe került, hiszen bár szoros újrajátszás valósult meg a színen, az „eredeti” újraalkotása helyett egyértelműen a valóság (a múlt) pontos lemásolásának művi volta vált hangsúlyossá a jelenetek során. A színházi előadás ennek megfelelően olyan hipermediális térként vált felismerhetővé, amelyik a különféle médiumok által meghatározott keretek és konvenciók létére volt képes rámutatni, valamint a reprezentációs módok különféle lehetőségeire és hatáira.

A Wooster Group előadása színre vitt bizonyos, a *Hamlethez* mint kanonikus szöveghez és hagyományozódó repertoárhoz fűződő színházi, filmes, valamint játékbeli hagyományokat, amennyiben az ezek által kirajzolódó hálóban értelmezte és játszotta újra/el/ki a darabot. Így hozta létre azt az ismerősnek tűnő, de összességében mégis távoli és idegen Hamlet-alakot, akiben egyszerre pillantható meg Scott Shepherd, Richard Burton, John Gielgud vagy éppen Kenneth Branagh. Aki egy nosztalgikus tájképben egyszerre lehet hús-vér ember és megfoghatatlan kísértet. Ismétlés és egyszeri alkalom.

POLGÁR ANIKÓ

## Amikor kinyílik a deszkapalánk kapuja

GERGELY ÁGNES: A SZOMJÚSÁG ÁRA. KÉT REGÉNY



Pesti Kalligram Kiadó  
Budapest, 2018  
278 oldal, 3500 Ft

Gergely Ágnes lírája, tárcái, memoárja és regényei szorosan összetartoznak, írásainak mélyrétegeiben beforratlan, újra meg újra feltépett sebek sejlének fel. Regényei szereplőinek az életét egyéni és kollektív traumák, a személyiséget eltörölő próbáló hatalmi rendszerek alakítják. „Mi is megtapasztaltuk a már elfelejtett szavak – mint éhség, szomjúság és hazátlanság – elemi jelentését” – írja Pilinszky János. Gergely Ágnes azt tárja elénk, mi lett ennek a gyötrelmesen megtapasztalt, majd elfelejteni próbált elemi szomjúságnak az ára. A felejtés ugyan gyógymód is, az ellentéteket, a feszültségeket feloldó, ugyanakkor dermesztő is lehet és fojtogató.

„Néhány száz év, s a magyar írók is megpróbálták elfeledni, hogy háború volt, hogy diktatúra volt, hogy nem kaptak útlevelet; ami emlék, átkerül az elbeszélő jelen időbe. Minek az útlevel? Odüsszeuszt megismeri öreg kutyája” – írja Gergely Ágnes *A szomjúság ára* című, két regényt tartalmazó kötetének előszavában. Mindkét regény főszereplője egy zsidó származású nő, akit a vészidő emléke, a korábbi és jelenlegi diktatúrák terhe, ugyanakkor saját tartózkodó természetű is nyomaszt. Nem társtalan ugyan, de a történetek azt sugallják, a hasonló szenvedéseket kiálltakkal vállalt sorsközösség nem lehet alapja egy tartós párkapcsolatnak. *A tolmács* az elfojtott emlékek feltörésének regénye, az *Őrizetlenek* cselekménye álom- vagy inkább rémálomszerű.

Carol (Karola), *A tolmács* főszereplője, aki angoltól tolmácsol magyarra, foglalkozásából adódóan gyakran kényszerül a nélkülözhetetlen, ugyanakkor észrevétlenül a háttérben maradó segítő szerepébe. Az előszó szerint a kerettörténet eredetileg a bolgár tengerparton játszódott, de a lektor 1973-ban azt javasolta, hogy az író a szocialista Bulgáriából helyezze Görögországba a cselekményt. Az új kiadásban mégis megmarad a görög helyszín, s az előszó két olvasási kódot is megad: egy görögöt (a xenophóni *Thalatta!* felkiáltásból



kiindulót) és egy ideológiáit (a koncepciók perekre célzót). Ez az utólagos szerzői értelmezés is mutatja, hogy a regénynek elképzelhető egy releváns olvasata a görög történelem vagy a mitológia felől is.

A történet nem lineárisan halad, hanem az emlékezés logikája szerint. Carol a görög tengerparton megismer egy férfit, George-ot (örmény nevén Kevork). George-ot korábban azért tartóztatták le, mert emigráns barátjától kapott egy Antigóné-kötetet, benne bejelölve azok a zsarnokságról szóló részek, amelyeket náluk a cenzúra kihúzott. Carol a börtönviselt férfinak mesél néhány emlékeről, köztük egy kilenchetes japán tartózkodásról és egy londoni konferenciáról. Mindkét felmerülő helyszín egy magyar népzene kutatóhoz, Tajthy professzorhoz kötődik, Karola mindkét alkalommal neki tolmácsolt, Japánban egy előadaskörúton, Londonban egy népzenei konferencián. Japánban egy Veronika nevű hölgy a delegáció vezetője, tkp. ideológiai felelős, ilyen minőségben ellenőrzi Tajthy minden lépését, egyébként elveszettnek érzi magát, hisztérikus rohamok törnek rá időnként, hiszen nem beszél idegen nyelveken és Japánt sem ismeri. Bár Tajthynek is tetszik a határozott fellépésű Karola, szánalomból mégis Veronikát veszi feleségül (Londonban már mint a feleségétől kap tőle karácsonyi üdvözlőlapot).

A tolmács itt nem csupán egy foglalkozást jelöl. Tolmácsnak lenni sajátos létállapot: a tolmács a nélkülözhetetlen, de láthatatlannak megmaradó háttér, a tolmács másokat szolgál és másoknak kiszolgáltató, másodlagosként van jelen ott, ahol saját jogon is jelen lehetne. A tolmács úgy kerülhet identitásavarba, ahogy azt Kertész Imre *Budapest, Bécs, Budapest* című esszéjében leírja. Mikor a Tankred Dorst német író Budapesten kalauzoló Kertész a maga nevében is gratulál Ljubimovnak egy rendezéséhez, helyreutasítják: „Maga ne gratuláljon, hanem tolmácsoljon.” Kertész ironikusan kommentálja az esetet: „Akkoriban [...] gyakran kerültem identitásavarba: hirtelenjében nem tudtam néha, hogy nemlétezésem melyik formáját is válasszam inkognitómul.” A tolmács Gergely Ágnesnél is az elnyomott intellektus: ő a magyar kultúrát képviselő, paraszti származása miatt nyelveket nem tudó zenész, tudós vagy író mellett a sok nyelven beszélő zsidó, aki (mellesleg) magyarra fordítja át a világot, akin magyarul szűrődik át a világ. A tolmács a mindenkori másik, az államalkotó nemzet mellett a kisebbség, a férfi mellett a nő. A tolmács arra kényszerül, hogy mindig mások gondolatait mondja: Gergely Ágnes regényében ez a másik végül saját jogon is megszólal, határozottan ki mer lépni elénk.

Az *Őrizetlenek* főszereplője az özvegy Karen, aki Helsinkiben találkozik Carlossal (eredeti nevén Carl-Gustav), s akit később a kislányával, Danielával is sikerül elfogadtatnia („Még kérem a kezdet Danielától.”). A két embernek mintha bezártságból szabadulva, hosszú szomjazás után jutna lehetősége arra, hogy szomját oltsa: „megmerítkeztünk egymás jelenlétében”, „mintha kinyílnak a deszkapalánk kapuja, s az ór azt mondja: »Lehet menni vízért.«” A házasság mégsem valósul meg, minduntalan akadályok gördülnek elé: családi tragédiák, lezárt határok (a hidegháborús időszakban vagyunk, s a nő magyarországi, a férfi viszont „nyugati”), a múlt nyomasztó árnyai, zsarolások, elszámolatlan tartozások. Carlos Schleswig-Holsteinben született, dán anyától, német apától. Schleswig-Holsteint az I. világháború után Dániához csatolták, ezért hasonlítja a regényben Carlos a maga tartományát Erdélyhez. A regény meghatározó gondolatalakzata a szenvedések fokozására épülő climax.

A történetben fontos szerepet kapnak az elhallgatott vagy csak néhány célzással kimondott emlékek, a háború utáni generációkhoz tartozók egymás közti viszonyait befolyásoló

„küszöbalatti emlékezés” (Aleida Assmann) az alaptalan gyanú, a tettes- és az áldozati perspektíva összemosódása. Carlos elmeséli, hogy az ő életét is a dánok mentették meg, akárcsak Karenét: szülei a dán–svéd tengerszoroson szöktek át, s mentek Argentínába. A történetből sokáig nem egyértelmű, áldozatként vagy feltételezett tettesként menekültek-e. A múlt megélésének különböző formái kerülnek egymás mellé akkor is, mikor Carlos Karen unokabátyjával beszél a háborús emlékekről. Arra a kérdésre, hogy ő merre járt akkor, Carlos azt feleli: „Sachsenhausen. Onnét szöktünk meg.” A beszélgetés szűkszavúan folytatódik tovább: „És ön? – Birkenau – mondta unokabátyám.” Mindkét helyen koncentrációs tábor működött, de Sachsenhausen kiképzőtábor is volt a lágerek SS-parancsnokai és őrszemélyzete számára, így a regényben említett szökés nemcsak az áldozat, hanem a feltételezett tettes szemszögéből is elképzelhető. Később Karen egy fogolylexikonban keresi a sachsenhauseni foglyok listáján Carlos nevét, de nem találja. Aztán megtudja, hogy Carlos mégsem hazudott: „A háború végén Sachsenhausenban volt. Ott, ahol mondta. Másik barakkban, mert az apja német. De ott volt.”

A múlt tisztázatlan történetei utáni nyomozás mind a férfi, mind a női szereplő számára fontos. Carlos egy svéd kémnőről forgat filmet, akit a dánok a háború végén lelőttek. Karen ösztöndíjasként az észak-európai hadszíntereket tanulmányozza, akár Gergely Ágnes, aki saját utazásaira, tapasztalataira, interjúkra támaszkodva számolt be *Riportnapló Északról* című könyvében három északi ország három különböző hozzáállásáról: a norvég ellenállásról, a dán kiegyezési politikáról és a svéd semlegességről.

A holokauszt emléke apró, hétköznapi jelekben is ott marad kitörölhetetlenül. Karen első férje, Zoltán (aki jellemében nagyon hasonlít a *Két szimpla a Kedvesben* Papp Zoltánjára), könyveikben kettőjük neve, kötőjellel (Karen–Zoltán): „Ha azt mondom: K–Z, az apádnak két összetartozó nevet jelent. Carlosnak gyűjtőtábor. Emléket, amelyen két ember összesodródik, mint a zátonyon, vagy mint a tengermélyben.” A történetek a következő generáció tagjaival is megisméltődnek. Mikor Daniela egy történetet hall arról, hogy a német SS-ek megvertek az utcán egy norvég zsidót, a kislány csodálkozik, hogy mért nem tudták, hogy a verés fáj, miért nem magyarázta el nekik senki. Az anya magyarázata szerint „a gyűlölet olyan, mint a színvakság. Színvagnak hiába mondd, hogy a fák zöldek. A gyűlölet mindig ki akarja irtani az erdőt.” Hasonló szavakkal válaszol Daniela, miután elmeséli, hogyan csúfolták és verték meg az osztálytársai az árva Dettit (akit az autóbalesetet szenvedett szülők halála után szintén Karen nevel): „Meg kellett volna értetned a többiekkel... – Színvakokkal, anyu?!”

A háttérbe szorítottság, az elnyomottság, az üldözöttség ellen ugyan nem nyújt védelmet az, ha embertársainkba kapaszkodunk, ám Gergely Ágnes regényeiben a szeretet és a szerelem is mintha mágikus bajelhárító erővel bírna. Ha nincs a közelben a szeretett társ, mintha elhagytuk volna az őrző-védő amulettet, vagy valaki leszakította volna rólunk, s ezáltal váltunk volna kiszolgáltatottá. Az *Őrizetlenek*ben mintha egy magányos, talpraesett nő álmodna magának elszakíthatatlan kötelékeket, egy gondoskodó férfit, akit a körülmények elszakítanak családjától, és beteg, gondoskodásra vágyó gyerekeket, akik számára ő a legfontosabb, s akik véghetetlen szenvedéseikben mintha az ő ki nem kezelt sebeit viselnék, mintha az ő gyermekkori énei, időben vissza-, ugyanakkor előre is mutató énkivetülései lennének. Az álom fokozatosan egyre nyomasztóbbá válik, a szoborszerű főalak, az anya végül teljesen egyedül marad, mint a gyerekei lenyilazását végignéző, majd könnyező szoborrá merevülő Niobé. Nem marad meg azonban ebben a könnyező passzivitásban, hiszen az íráshoz, az alkotáshoz a végigélt szenvedések újabb erőt adnak: olyan mozdulatlanság ez, mint a Pilinszky

ars poeticájának központi elemét képező *engagement immobile*, „mozdulatlan elkötelezettség, totális odaadás”.

Ha a regényeket Gergely Ágnes életművének kontextusában olvassuk, feltűnnek a hasonló elemek és az életrajzi vonatkozások. *Kútkáváról a nagyvilág* című tárcájában vall az író nő arról, hogy hosszabb bezártság és elvagyódás után, tiltások és kudarcok után az utazó sokkal intenzívebben éli meg a külföldet, az utazások emléke is jobban belevésődik tudatába, jobban ragaszkodik a magával hozott tárgyi emlékekhez is, melyek mintha azt bizonyítanák, hogy ezúttal nem álom volt az egész. *A tolmácsban* leírt japán út életrajzi előzménye egy 1965-ös utazás, Gergely Ágnes rádiós éveiből, amikor a rádió gyerekkórusát kísérte el tolmácsként (ez az utazás ihlette az *éneklő borz* című versét is). Északhoz való vonzódásáról és a regényekben leírt szerelmi történetek életrajzi háttéréről *Hármashangzat* című esszéjében vall. *A szomjúság ára* címmel egy kötetbe rendezett két regény értelmezésének alappillérei lehetnének ezek a mondatok: „Még nem szerettem szabad embert.” „Falak közt éltem le az életem nagy részét; falak hílt helyén a legjavát.”

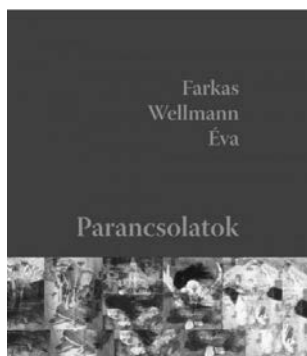
Az *Őrizetlenek* utazásai Észak-Európába vezetnek (Finnország, Dánia, Norvégia, Svédország). Mikor Gergely Ágnes közvetlenül a háború után, az éhezések friss emlékével a fejében művészettörténetet tanult, Akseli Gallen-Kallela *Kullervo átka* című festménye volt a kedvence: az éhező és megalázott Kullervo a gazdasszonyát átkozza meg, aki egy követ süített bele a kenyérébe, melybe beletört a fiúnak apjától örökölt bicskája. Az *Őrizetlenek* elején felbukkanó finnországi jelenetnek is életrajzi előzménye van: „1971-ben, életem sorsdöntő nyarán, mielőtt Balogh főorvos meggyógyította a béna jobb kezemet, még begipszelt karral voltam Finnországban.” Ekkor, Helsinkiben mondja el az *Esti imádság* című versét „saját kezdetleges angol” fordításban. Kullervo éhezése mellé a vers révén az érzelmi kiszáradás, a szomjúság csillapításának vágya kerül. A szárazságot és az úrt feledteti az érzelmekkel telítődés: „Ha eljössz hozzám, én leszek / nagy út után a vizesárkod.” A víz megtisztít, lemossa a nagy út porát, és oltja a szomjúságot. De túl hosszú szomjazás után a víz túlságosan elboríthat és meg is fojthat akár: „Hullám fölött, hullám alatt / elalszom majd, semmit se látok.” Ezt az árat is ki kell érte fizetni: minél hosszabb a szomjazás, minél mohóbban tátjuk ki a szánkat a végre megtalált víz felé, annál veszélyesebb a kortyolás.

*A tolmács* görögös, az *Őrizetlenek* latinos regény: át- meg átjárják a latin idézetek, a latinórák emlékfoszlányai; a történetben szereplő tizenkét éves lány latin verset ír, a női főszereplő latinul számolja a napokat, amelyek kedvesétől elváltak. Ehhez az itáliai réteghez jönnek a kislány betegségét szenttelenül leíró latin orvosi szakszavak. Észak és dél nemcsak a kommunikatív emlékezet hasonló elemei, hanem a kulturális emlékezet közös alapozása révén is összetartozik. Carl-Gustav és gyerekkori barátja, Jonas Johansson a görög-római mitológia különböző alakjaival azonosultak, játékaikban a görög és trójai oldal egybemosódott: „felváltva voltunk Akhilleusz, Patroklosz, Odüsszeusz, Aeneas, Hector és Palinurus”. Homérosz Trójájában nincsenek tettesek és áldozatok, egyformán együttérzünk Akhilleusszal és Hektórral is.

NAGYGÉCI KOVÁCS JÓZSEF

## Súlyosnak lenni

FARKAS WELLMANN ÉVA PARANC SOLATOK CÍMŰ  
KÖTETÉRŐL



**Előretolt Helyőrség  
Íróakadémia  
Budapest, 2018  
27 oldal, 2500 Ft**

”

Sok év elteltével jelentkezett újra verseskötettel Farkas Wellmann Éva. A megjelenés különlegességét az is adja, hogy nem az elmúlt évek termésének válogatását adta közre, hanem egy tematikus kötetet, melynek darabjai az elmúlt két-három évben íródtak és álltak össze koncepciózus kötetként. A versek megírására az Evilági zenekar kérte fel, akik aztán egy albumnyi dallá alakították a szövegeket. Fontos megjegyezni, hogy a kötetben nem dalszövegek, hanem versek találhatók, formájukra nézve nem tesznek engedményt a megzenésíthetőségnek. A szerző kötött formákat használ – két szonett (*Nevem hiába, Sem a máséból sem a magadéból*) is van a kötetben – de a rímek vagy épp a verselés ritmusa elsősorban a szöveg zeneiségét adja, a versek tehát nem kész dalok zenéjére íródtak. Egyetlen példával jól szemléltethető mindez: *A test szerelme* című vers végig tíz szótagos, leszámítva az utolsó és a kettővel az előtti sort, ahol egy-egy plusz szótag töri-akasztja meg az addigi ritmust, ráadásul a hat háromsoros versszak után egy sor áll, csonka versszakként, zárlatul. „a test szerelme, ha sok, szétfolyik, / mint aprópénzre váltott színarany, / (a szíved gazdasághoz nem konyít), // a bűn kívár, mint lappangó alany.” Idáig tart a részletező felsorolás, majd jön a – metrikusan is – külön álló sor: „Érd be többel, voksolj a kevés mellett”, hogy aztán a versszakot lezárja ez a sor: „mert szerelmeddé lesz a nincs, a majd”. A külön álló, verset záró sor („miért egykor magad feladni kellett”), amellet, hogy minden további nélkül illeszkedne az „Érd be...” sorhoz is, lezárja az addig hömpölygő, lüktető szöveget. A dal igényli a lekerekítést, a harmonikus zárlatot, míg a vers, ebben az esetben is, saját törvényszerűségeihez alkalmazkodik.

A nem elsősorban istenes verseivel ismertté váló költő *Parancsolatok* címmel a bibliai Tízparancsolat szövegeihez írt kommentárként is helytálló, meditációra inspiráló mai, modern reflexiókat. Hogy a kötet darabjai nem egyszerű parafrázisok, annak megmutatására teszek kísérletet.

Bátor vállalás lírai énné tenni az egyik leghíresebb isteni önkijelentés beszélőjét. Általánosan tudott, de rögzíteni érdemes: a bibliai Tízparancsolatban annak szerzője szól egyes szám első személyben. Ezzel analóg a tíz vers akkor, amikor a megszólaló tudása és igénye a megszólított felé érvényes és mindenre kiterjedő. Farkas Wellmann fogalmazása ezért is különleges, úgy tudja megtartani a versbeszélő himnikus hangját, hogy eközben a mondatok nem veszítenek feszességükből, tömörségükből. A klasszikus istenes versek főszereplői általában az ember, legyen szó közösségről vagy egyéni hangról. A teremtmény szólítja meg bennük a teremtőt, dicsőíti vagy káromolja, esetleg hiányát rögzíti panaszlóan vagy lemondóan. A kötet verseiben azonban nem az immanens faggatja a transzcendenst, és tesz róla, hozzá állításokat, hanem utóbbi jelenik meg, és kinyilvánításainak emberi hangja van. Ennek a hangnak a hitelessége a kötet egyik nagy erénye. A nyitóvers (*Létezésben egyszer*) első sorai-ban bemutatkozó megszólaló mintegy magyarázza is, akár magát a teljes szöveget. Ugyanis a szerep-versek a Tízparancsolat szerzőjét idézik, aki „alakban százszor, létezésben egyszer” jelenik meg. Nem olvasható deklarált igény arra, hogy itt és most ezek a szövegek lesznek, legyenek az egyik a százféle alakból, ilyet nem állítanak sem a versek, sem maga a szerző. Ezzel együtt, ha már újrírja a megszólaló numinózum emberek által érthetővé tett szavait, interpretál is, tehát a szerep a magyarázó, értelmező, a ma kontextusába helyező szerep. Az elkészült kötettel kapcsolatban épp ezért felmerülhet a kérdés, nem lenne e szükség másféle hang szerepeltetésére. A magam részéről a felszólító és magyarázólag kijelentő-leíró közlések mellett vártam volna az emberi ellenkezés markánsabb hangját, ami nyomokban természetesen benne van a szövegekben, de a különböző etikai határterületek bemutatásaként és nem ellentétként. Ezzel együtt távol áll tőlem, hogy vox diabolit igényeljek a parancsolatokba, csak annyit kívántam rögzíteni, hogy a szerep-versek szerepszámban is terhelhetőek, elbírtak volna még akár ellentéteket is.

„Leszek neked” – kaphat-e többet a teremtmény annál, mint hogy megszólítja őt a teremtője? Ezzel a mondatlal kezdődik a „Ne csinálj magadnak faragott képet”-kezdetű parancsolatra írt szöveg. És valóban: lehet-e annál nagyobb dicsőség, mint hogy bemutatkozik neki („én vagyok”), és új ígéretet tesz (az első már beteljesült, hisz kiszabadultak a szolgaság házából)? A „vagyok” azt mondja: „leszek”. „Leszek neked.” A parancsolat: szerződés. Kétoldalú, de nem két egyenrangú fél közt, ez hamar kiderül. Az „alakban százszor, létezésben egyszer” bemutatkozó hatalom ráadásul a parancsolatot megelőző szabadítással nem csak hatalomként, hanem szerető gondoskodásként is bemutatkozik. A szerződést tehát az írja, aki a két fél közül a feltételeket diktálhatja.

Elsőként ez adja Farkas Wellmann Éva új kötetének legitimációját. A Tízparancsolat szerződés-jellegéből adódóan határidővel teljes, miközben a határidő, jól látható, a végtelenbe tart. Feldolgozottsága, továbbélése szempontjából is kortalan: csak az elmúlt évtizedekben olyan kiváló művek születtek, mint például a Nemzeti Színház tíz évvel ezelőtti, a Biblia éve kapcsán indított sorozata, ahol kortárs szerzők (Rakovszky Zsuzsa, Bereményi Géza, Darvasi László, Esterházy Péter, Garaczi László, Háy János, Lőrinczy Attila, Vinnai András, Visky András, Závada Pál) írtak a felolvasószínház számára darabokat a parancsolatokból. Az egyéb irodalmi műveket, filmeket, zeneműveket, képzőművészeti alkotásokat helyhiány miatt képtelenség lenne felsorolni. Ebből is következik, hogy a Tízparancsolat, miközben párbeszédbe hív, nagyon is erős, a mindennapok felől is jól értelmezhető eligazításokat ad helytől, kortól függetlenül.

Farkas Wellmann parancsolat-értelmezése már az elsők esetében (*Létezésben egyszer, Minden gondodnak alján*) egyértelmű állásfoglalás: a tulajdonos, aki pontosan ismeri az általa alkotott tulajdonát, már jó előre kijelenti, miféle bajok származhatnak abból, ha a másik fél nem uralkodik, szabadságában, a vágyain, az elképzelésein. „Én nem szeretnék ilyen sem olyan lenni” – összegez a vers. „Én nem fakulnék, hogyha kérhetem, / csak ott lennék minden gondodnak alján” – hangzik magyarul az igény.

Ahogy a parancsolatok bibliai tagolásában is jól érzékelhető, a versekben is a kötet második része beszél a teremtett világon belüli viszonyokról, immár a teremtő és teremtmény közti viszonyrendszeren belül elhelyezve. Farkas Wellmann Éva a narrációban is hűségesen halad a bibliai szöveg mentén, ez azonban nem szolgál követés, sőt, sok esetben magyarázattal, mikroelemzésekkel ad a jelenben érvényes értelmezést az ősi szöveghez. Jó példa erre az *Amit embertársadról szólnál* című vers végcsgengése: „ne válaszolj a gyűlöletre”. Azaz azzal a – tapasztalatból nyert – igazsággal számol, hogy egy ember vagy közösség parancsolat-tartása korántsem jelenti azt, hogy mindenhol érvényes lesz a szabály, és a kihívás sok esetben éppen az, hogy hogyan lehet megtartani a rendelkezést, miközben mások nem teszik azt meg. A „ne tégy a felebarátod ellen hamis tanúbizonytságot” figyelmeztetése így válik – egy verszárlat keretében – kiterjesztett parancsolattá.

Ennek a költői fogalmazásmódnak két különösen is megragadó példája a Tiszteld apádat és anyádat!, valamint a Ne ölj! parancsolatokhoz, parancsolatokról írt két vers.

Az előbbiben (*És hosszan élhetsz*) a parancsolat értelmezői szándéka szerint a feladathoz kapcsolódó ígéret részletezése helyett beláttatni akarja a kötelezettség létjogosultságát. Ahogy maga a tiszteld szó az eredetiben jelenti a súlyt, a nehézséget, a köteleket, úgy itt, a versben a parancsolat fontosságát okolja a fokozás: tiszteld, mert „van hova visszanézned”, mondja előbb, majd közelebről: tiszteld, mert „érted eljegyezte magát az örök ébrenléttel” és legvégül: „felmondott a gáláns halálnál”. Így jut el az általánostól a személyesig, így adja a súly leírását.

A vers zárlatában újra nyit a fókusz, összegzésképp, szentenciaként hangzik: „Miből fadkadnál – tisztelj mindent.” A vers a gyereket és a szülőt egyként szólítja meg, de a hang is gyereké s szülőé együtt: maga magát biztatja. A súlyokról ad számot, tudja és tudatja milyen nehezek, milyen a hordozásuk. Mindezek lefestéséhez a következő kifejezések sorjázna: *börtön, fájdalom, nyögés, halál*, hogy nem ellenükben, hanem velük együtt felragyogjon, szintén a versből az „örök”, az „öröm”, a béke és az, hogy „szabad”.

A versből Farkas Wellmann ars poeticája is jól kiolvasható, ő maga ezzel a tisztelettel fordult-nyúlt a több ezer éves, de ma is – és nem csak az Ószövetséget szent könyvként elfogadó közösségében – érvényes tanítása felé. Egyértelműen fontos-súlyos örökség számára a bibliai szöveg, és ez a tisztelet hozza mozgásba, ez íratja vele a sorokat.

Anélkül, hogy rangsorolni akarnám a verseket, a már említett, a „Ne ölj!” parancsolathoz kapcsolódó szöveget (*Sem a máséból, sem a magadéból*) mégiscsak ki kell emelnem, tekintettel arra, hogy ebben is erős a költői magyarázat szándéka, és arra is, hogy milyen stiláris tisztelettel ír a szerző. Az emberi élet kioltásával kapcsolatban nagyon rövid és kifejező leírást használ: „téboly”. Pontos kifejezés a háborúra, márpedig az ölés nem tárgyalható külön a háborútól, egy élet is ezer, egy halál is téboly, botrány, isten- és emberkáromlás. Az élet elvehetetlen, mert: odaadhatatlan. „Bízom benned”, szólítja meg a Teremtő a teremtettet, a szépen beszélés, az ígéret és a parancsok között egy bizalmas odafordulás: a belátásra apellálva.

A vers megerősíti, hogy a parancsolat a Másikat (akit nem tartok fontosnak) védi tőlem, és engem véd a Másiktól (aki engem nem tart annyira fontosnak). A parancsolat a „földi piactéren”, ahol bármi áruvá lehet, az életet nem engedheti eladóvá tenni, hiszen az életnek nincs ára. Vagy van, de megfizethetetlen. „És többé nem kereslek” – hangzik el figyelmeztetésként – megelőlegezve – az elképzelhetetlenül szigorú ítélet. De ez nem igaz. A téboly ellen szóló tiltás („ne tégy rosszat”) felhívássá erősödik majd: tégy jót.

Két fontos kísérője van a szövegeknek a kötetben, az egyik: Ferencz Zoltán önállóan is megálló, kifejező, szuggesztív grafikái. A jellemzően (elmosódó) zöld keretben megjelenő világos-sötét emberalakok (egy férfi és egy nő) szenttelen szemléltői a képek középpontjában zajló drámai jeleneteknek. A középpontban ugyanis minden esetben egy ember van, még ha néhol angyalszárnyak(at idéző) ruhákban is. Ez a magányos alak sokszor kifacsart testhelyzetben, mintha a teremtés pillanatában állna, ülne, feküdne, guggolna. Jellemző kéztartásokkal mutat valamit, aminek megfejtése az olvasóra, a könyvtárgy forogatójára van bízva. Külön értéke a kötetnek, hogy a képek a külső borítón filmszalagszerűen újra megjelennek, így egymás mellé helyezve is megtekinthetők.

A kötet mellé egy hangzó cd-t is mellékel a kiadó, a már említett Evilági együttes éneklí, illetve játssza el a maga feldolgozásában a verseket.

A könyv minden apró részletében és együtt is dísz tárgy, külsőre és belsőre nézve egyaránt. Érdeemes megóvni, de ezzel együtt, a Bibliához hasonlóan, nem árthat neki, ha erősen „használva van”.

LUKÁCS BARBARA

## Inland art

LANCZKOR GÁBOR: MONOLIT



**Jelenkor Kiadó**  
**Budapest, 2018**  
**344 oldal, 2999 Ft**

”

Mivé válik a kő? Nőhet rajta moha, készülhet belőle szobor – a természet és művészet, létrehozás és pusztítás feszültsége alapvető tapasztalat Lanczkor Gábor lírájában. Válogatott versek esetében mindig izgalmas az új struktúra koncepciója a kötet és az életmű tekintetében, de vajon kell-e az előző kötetek, a megidézett pretextusok ismerete és nemismerete között különbséget tenni olvasáskor, vagy inkább úgy érdekes tekintenünk ezekre a válogatott versekre, mint a tájsebzett látképre, egy kibányászott vulkánra vagy a Colosseum falára telepedő mohára, ami a veszteség és az idő pusztítása ellenére is jelen van, annak köszönhetően folyamatosan változik, alakul?

A hét részből álló kötet 22 ciklusát a stílus, a nyelv és motívumok szintjén a teremtés és a rombolás konstruktív és destruktív működésmechanizmusai fogják össze. A művészet, az alkotás mint teremtés valamint a természet mint műalkotás és mint egyfajta ősi jelenlét kerülnek kapcsolatba, egymás leképezéseiként, hogy aztán egymás alternatívájává váljanak egy alvó vulkán kisajátított krátere vagy egy performansz képében. A *Monolit* az elpusztíthatatlanság kollázs-kísérlete, mely a nyelv, a művészet, az élet és a természet között feszülő dinamikából született. Az elképzelhetőség négy perspektívája organikusan rétegződik egymásra, a válogatás intenzív versélmény annak, aki egy geológiai kitérő alkalmával nem riad vissza a kulturális hordalékanyagtól.

Michael Heizer 1969-ben kivájja egy hegy két egymással szemközti oldalát a Moapa-völgyben, Gordon Matta Clark, az Anarchitecture keresztapja pedig lyukakat fúr New York lakatlan bérházaiba a hetvenes években. Dekonstruált műtárgyaikkal olyan folyamatokat modelleznek, melyek működéséhez hatalmas erők szükségesek, olyan nyomoknak állítanak örök emléket, melyek a természet organikus működésébe beavatkozó ember munkájának jelei. Akárcsak a roncsolt versformájú *Triple Negative*, melyben a Hegyestűn, a Ságón és a Badacsonyon ejtett ipari hegben „Fényesen fe-



hérlik / A szél-tapasztotta tó" (289). Lanczkor azonban tovább megy annál, hogy a természet kizsákmányolásán túl az azzal való harmonikus együttélés igényét taglalja. A *Performer* ciklus verseiben a költészet általi nyelv és a természet egybeolvad, hogy később a szertartásosan elásott London-könyv alkotója a fák radikalizmusában találja meg önmagát (*Anarchitecture*).

Az ökopszichológia morális megközelítése szerint az ember egyenlő a természettel, ezért ökológiai veszteség során gyászolni kezd. Ökopszichológiai szorongás esetén tisztában vagyunk azzal, hogy a természet részeként élünk, de azzal is, hogy eközben kizsákmányoljuk azt. Ökoterápiára van szükségünk, hogy egy komplex, belső átalakulással, ritmusunk teljes lelassításával és a figyelem fókuszálásával újra átéljük az életbe való organikus beágyazottságot. A meditatív, szemlélődő erdő- és hegyversek a természeti elemek formálta átalakulást rögzítik, miközben valami visszavonhatatlan történik a lélekben: „Itt fenn van az, hogy elvesztitek, / egyetlen élőmet e tiszta havason.” (81) Hasonlóra törekszik Györffy Ákos (*Haza, A hegyi füzet*) Sirokai Mátyás (*A beat tanúinak könyve, A káprázatbeliekhez*) vagy Szálinger Balázs (*360°, 361°*) ökolírája is.

A London-könyv tétje az ekphrasztikus szorongás leküzdése: képzőművészeti alkotások lényegének megragadása a nyelv segítségével. A víziók nyelvi formába öntésekor két médium átjárhatósága a tét hasonlóan ahhoz, amikor az ökoterápia részeként egy-egy erdőfürdő közben rálelünk az elveszett egység érzetére. A tanúhegyek képviselte állandóság és elpusztíthatatlanság valami felsőbb létezés, az érdek és elvárás nélküli lét pusztja jelenvalósága, ami egy festményhez hasonlóan csak csodálattal vegyes félelemmel befogadható. Az ökopszichológiai szorongás ugyanolyan érvényes, mint az ekphrasztikus, hiszen kudarcunk azt illetően, hogy a képekről beszéljünk ugyanolyan zavarbaejtő, mint a szembekerülés a körülöttünk lévő világgal. (A természet és a kövek is kapcsolódnak a festményekhez: olajfesték készítésekor a mai napig használnak pl. kobaltot, titánt.) Az ekphrasztikus verseket gyűjtő *Vissza Londonba* földbe ásásakor egy a képzőművészeti alkotásokat leképező nyelv egyesül a természettel, összekapcsolva olyan perspektívákat, melyek között csak az érzékek szintjén lehetséges az átjárás. A bizarro határait súroló *Byron elégeti Shelley tetemét a tengerparton* című versben az elhunyt barát testének elégetésekor tematizálódik a nyelv kudarca: „Megperzselt tollai, / Viselhetetlenül, fennen hirdetve / Soraink hiábavalóságát, – / Absztrakciók.” (267) Változatos nyelvi és szerkesztési megoldások jellemzik a *Monolitot*; megfér egymás mellett a nyelvi profanizmus (18), a keresztrimes örökségvers (49), a Ronsard-szonett (59) a „négyesoros” jelenlétyakorlat (*Négyesoros ciklus*), az istenes vers (65) vagy a bazalt trip (36).

A *Kopár hegyek drapériája* című masszív látomásban a nyelv kiviláglik a természetből, a természet pedig a művészetből, hogy aztán önnön forrásához visszatérve találjon megnyugvást az ásványi-növényi lét közti szimbiózisban. „Kopár hegyek drapériája / Fölött szakadtam át az ég kárpitján” (256). „(...) múlt napfordulók tömör ásványi / Rétegződése, melynek vér-telérjeit, / Hús vérhab-tufáit tapogatom, / Akár egy fügefacsmete a gyökerével” (258). A „*Green serpentine*” kígyóbőrből gyűrűje a kizsákmányolt, érvényét és célját veszített természetet ugyanúgy jelöli, mint a műtárgyként megmunkált kígyóbőr jelentésének újraértelmezését: „Mert amit megtestesít, nem jelképezi azt.” (281)

Személyes élményeink politikai és természeti gyökerűek, Matta Clarkhoz hasonlóan Lanczkort is a rétegek érdeklik. Az *Anarchitecture* anarchia és építészet kombinációja, kreatív feszültség az apollóni és a dionüszoszi ellentét között. Ahogyan a kötet egészét, úgy az

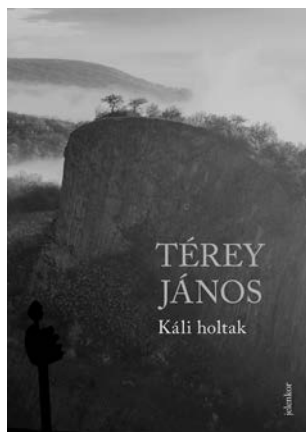
utolsó rész új verseit is áthatja ez a természeti-kulturális-politikai beágyazottság, vulkanikus ősapákkal sorsközösséget vállalni nehéz olyan időben, amikor a pacsirta-poéta nyelvét feláldozzák a kollektív emlékezet oltárán (255). Ugyan a *Meditációk polgárháború idején* című versben eldől, hogy a természet és az ember közül melyikre esik a választás, „Régóta nem követem a hivatalos híreket. (...) Ki kelt föl és ki ellen, / Az országban (...)” mégis szükségesnek tűnik az átok kioldása a meditáció végén: „Magyarország átkozott / Hosszú megszabadítása / a magyaroktól / a magyarok által: Befejeződött.” (333) A humanizmust elutasító záróversben a figyelem „A teremtésmítosz relikviáira” (334) irányul, A Föld Magmájával, az őstengerrel és Vulkánjaival azonosuló test képtelen érdeklődést mutatni bármi olyan iránt, ami emberi.

Roppant bazaltorgonák és kihűlő kőzetek fogják közre Lanczkor Gábor *Monolit* c. kötetének verseit, a föld- és kultúrtörténeti korszakok tanúhegyei máshogy érzékelik az időt és az entrópiát, ami mindent átalakít a bolygón. A Lanczkor-univerzumot átjárja a biofil életigény a vulkanikus kőzetektől Goya fekete képein át a fordított gyökerű fáig. Jelen van az egymásra rétegződő témákban, nyelvben, formában és abban a természet ihlette kíváncsiságban, melynek figyelme szakadatlan az élő felé fordul.

FÖRKÖLI GÁBOR

## Akik nem férnek el Budán

TÉREY JÁNOS: KÁLI HOLTAK



Jelenkor Kiadó  
Budapest, 2018  
534 oldal, 3990 Ft

”

Amikor belekezek ebbe az írásba, az interneten éppen egy humoros térkép terjed Magyarország megyéiről. A szellemes alkotó Veszprém megyére ezt írta: „Emberek, akik nem férnek el Budán”. Jelentős részben ebben a megyében, pontosabban a Káli-medencében játszódik Térey János *Káli holtak* c. regénye. Ahogy a térkép készítője, úgy Térey is jellegzetesen budapesti tekintettel szemléli a vidéki tájat, és jellegzetes budapesti problémákat exportál falura. És a Káli-medencében tényleg „budaiaiak” élnek: tehetősebb művészek, az ingatlanpiac változásaira időben reagáló értelmiségiek, úgazdagok. Térey legfrissebb könyvében ezen a legújabbkori exoduson köszörüli a nyelvét. Főhőse, Csáky Alex, a harmincadik életévét alulról súroló színész egy olyan sorozatban vállal főszerepet, amelyben a táj őslakosai zombiként kelnek új életre, hogy visszavegyék a parvenü betelepülőktől ősi földjüket.

A téma jellegzetesen téreys. A közeg – jelen sorok írója számára legalábbis – idegenül hat. Térey művei olyan elszigetelt politikai vagy kulturális elit körében – ezúttal az utóbbiban – játszódnak, amely nincs interakcióban az átlagemberrel sem, nemhogy a legkiszolgáltatottabbakkal, akiket más kortárs író alighanem – divatból vagy valódi érzékenységből, ez most mellékes – bevenne társadalmi tablójába. Térey világában a komolyzenearajongó diplomata együtt bulizik az alkalmi kokainfogyasztó producerrel, a felkapott képzőművésszel és a pornószínésznővel, és ez a karneváli forgatóg maga idegenszerűségében egy olyan Magyarországot jelenít meg, amelyben nem mindig könnyű ráismerni magunkra. Ilyen volt a *Protokoll* című versesregény világa. A *Káli holtak*ban is megfigyelhető a politikai és a művészeti világ összefonódása, de a mérleg inkább az utóbbiak javára billen el, hiszen a könyv alapvetően színházi közegben játszódik. Fiatal főszereplője révén Térey szövege ezúttal a hipszter, bobo, yuppie identitások Budapestre importált változatára rezonál élénken. Kétségtelen, hogy sokszor telibe trafál, a gasztroforradalomról például mindent elmond az az agyon-

reflektált, mesterkélt káromkodás, amelyet az egyik szereplőtől hallunk: „Hogy akadna torokodon a kovászosuborka-lével fölhúzott Újházi-fröccs.” Ennek ellenére itt is a művészvilág egyfajta társadalmi vákuumban él. Ezt a buboréklélet ellensúlyozandó Térey mindig úgy rendezi könyvei cselekményét, hogy a fenyegető rögválóság a globális időjárásváltozás, a nemzeti sovíniszta vagy az iszlamista terrorizmus, egyszóval valamilyen katasztrófa képében előbb-utóbb mindig közbeszóljon. Az ilyen sorscsapás viszont mindenképpen kicsit arctalan, kicsit külsődleges. A *Káli holtak*ban több terrortámadás is történik, a szerző viszont már nem is erőlködik, hogy ezek az események valahol metsszék a hősök sorsának fonalát, mintha csak azt a folyamatot akarná demonstrálni, ahogy a közönség immunissá válik a médiában sulykolt a terrorfenyegetésre. Az igazi veszélyt a fikción belüli fikcióban megjelenő zombik szimbolizálják, és ők vesznek revansot a történelmi múltért a tudatlan jelenen.

Ennek a világnak a magára való zártságát fokozza, hogy Térey nyelve absztrakt, művi, emelkedett – a könyvet az ÉS-ben súlyosan elmarasztaló Kálmán C. Györgynek igaza van abban, hogy a regénybéli filmsorozat forgatókönyvből megidézett dialógusok nem lennének alkalmasak arra, hogy valódi tévéműsorban elhangozzanak, de valószínűleg a szereplők „valós” párbeszédei is leesnének a színészek szájáról, ha a regényből színdarab vagy film készülné. Ennek azonban nem feltétlenül van köze a könyv esztétikai minőségéhez, vagy legalábbis nem abban az értelemben, hogy azt a szöveg gördülékenysége, mimetikus kimunkáltsága és élvezeti értéke határozná meg. Nem. Térey üdítően anakronisztikus mer lenni. Anélkül, hogy a párhuzamot kiterjeszteném az abszolút irodalmi értékítélet terepére, a szerzőt Dosztojevszkijhez hasonlíthatnám: Téreyt az ötletek, az ideológiák, a gondolatok összecsapásai érdeklik, nem annyira az önjáró történetek és beszélgetések.

Ebből következik az is, hogy gyakran olyan megjegyzéseket, esztétikai vagy politikai ítéleteket ad hősei – de elsősorban a főhős – szájába, amelyek ismerősek lehetnek Térey interjúiból és egyéb, nem irodalmi megnyilvánulásából. Azzal a könnyítéssel természetesen, hogy mivel irodalmi alakokkal mondatja el ezeket, semmi nem kötelezi őt arra, hogy a leírtaknak komolyabb intellektuális fedezete legyen, hogy azokért a szöveg belső érvrendszere is helytálljon. A *Káli holtak* mindezzel együtt határozott támadás kényelmes, öntetszelgő konszenzusaink ellen. A regény magabiztosan szállítja azokat a témákat, amelyekből éjszakába nyúló beszélgetések indulhatnak ki értelmiségiek között. Néhány sikerületlenebb részlet kivételével egyszerűen nem tud érdektelen lenni, mégis hogy némi hiányérzetet az olvasóban. Egy irodalmi műnek természetesen nem dolga előre csomagolt gondolati rendszereket, minden ízében végiggondolt társadalmi, politikai vagy kulturális koncepciókat kidolgozni, Térey regényében azonban mintha már maguk a kérdésfelvetések is olykor felszínesek lennének. A regény színvonala ebből a szempontból nem is feltétlenül egyenletes, így nem marad más hátra, egyesével kell szemügyre venni provokatív gesztusait. Kézenfekvő, hogy a főhős, Csáky Alex három nagy szerepén keresztül végig ezeket, mivel ez a három legfontosabb szerep többé-kevésbé a regény szerkezetét is meghatározza. Ez a *Káli holtak* című zombis tévé-sorozat, a *Hamlet* egy olyan extravagáns rendezése, amely a darab cselekményét a trianoni országvesztésre adaptálja, és amellyel a társulat külföldön is fellép, valamint Schiller metálfénelvénél megspékelt *Haramiákja*, amely az eredeti darab rablóit deviáns fiatalokként ábrázolja. Ez utóbbit lehet a legrövidebben elintézni. Különösebb koncepció nélküli modernizálása ez egy klasszikus darabnak, meg is bukik. Mintha Téreynek sem lenne több mondanivalója róla. Azonban az, hogy a regénybéli közönség számára érdektelen a rendezés, az nem jelenti

azt, hogy a regény olvasójának is közönyösnek kell maradnia a bukás történetével szemben. A másik két szerep viszont sokkal összetettebb.

A *Káli holtak* mint tévésorozat a tömegeknek szóló, de színvonalas zsáner lehetőségeként kínálkozik Alex számára. Reményeiben csalódnia kell, a zombifilm koncepciója azonban izgalmas értelmezési lehetőségeket tartogat. A zombi mindig is a társadalom aktuális félelmeit, tömeghisztériáit testesítette meg, és ebben az értelemben zseniális ötlet, hogy az élőholtak képében a gazdátlaná vált múlt képviselői zúdulnak rá a róluk mit sem tudó, „tájidegen” utókorra. Az ellenük emelt szögesdrótos kerítés természetesen a menekültválságra is utal, de Térey meglehetősen jó arányérzékkel erről az értelmezésről keveset beszél, és inkább kérdésként fogalmazza meg ezt az interpretációt, a regénybéli újságírók szájába adva. A zombis forgatókönyv ezzel együtt is tökéletesen alkalmas arra, hogy nyomában újra feltegyük a kérdést: ki a betolakodó, ki az idegen? Csáky Alex számára azonban a saját múltunkhoz való viszonyunk miatt igazán fontos ez a sorozat. Nagypapa a Káli-medencében élt, így ő személyesen is érintve érzi magát. Ehhez az érintettséghez kapcsolódik a regény egyik legkiélezettebb szituációja, amelyben Alex a következő kérdést szegezi rendezőjének: vajon a holokausztról is lenne-e bátorsága zombifilmet rendezni, és ha nem, akkor vajon mi a különbség aközött, ha valaki nem zsidó halottakat ábrázol zombiként, és aközött, ha valaki ugyanezt a holokauszt áldozataival teszi. Mikor és miért lehet a történelmi múlt irónia és gúny tárgya? Mikor van jogunk a felszabadító nevetéshez, és mikor nem? Mikor kell ragaszkodnunk a jóízléshez, a tabuk normaadó kötelékeihez? Csáky Alex ebben a kirohanásában természetesen régi beidegződésekre, a népi–urbánus, zsidó–nemzsidó ellentét relevanciájára kérdez rá – dacosan, gyerekesen talán, de aljas szándék nélkül. Ő ugyanis tényleg kívül áll ezeken a konfliktusokon, és nem magától értetődők számára a válaszok. Úgy gondolom, hogy Térey itt egy lényeges problémára irányítja rá a figyelmünket. Hiába vagyunk ugyanis meggyőződve arról, hogy a holokauszt valamiképpen kitüntetett helyet foglal el minden történelmi bűn és népirtás között, hiába gondoljuk azt joggal, hogy az antiszemitizmus mindenfajta rasszizmus paradigmátikus esete, mindig újra és újra fel kell tennünk magunknak a kérdést, hogy miért gondoljuk így, és nem sajnálhatjuk az időt és a fáradságot, hogy a választ magunk és mások számára is világossá tegyük. Térey regénye alkalmas arra, hogy rádöbbenjünk, milyen egymással nem kommunikáló szellemi burkokban élünk. Mégis, hiába talál ki Térey izgalmas szimbólumokat a probléma exponálásához, inkább csak a felszínt kapargatja. Talán azok a szereplők hiányoznak, akikkel izgalmas párbeszédbe bonyolódhatna a főhős, akiknek hatására igazán súlyos, akár elviselhetetlen szavak buknának ki belőle. Ehelyett Alex vitapartneri, akiknek ezt a témát felhossa, vagyis volt barátnője, Lívia, és a rendező Borombovics azonnal lezárnak. Tipikus és realizistikus, de már az unalomig ismert szituáció ez. Téreynek azért a témával kapcsolatos képmutatásról nagyon is van mondanivalója. A kérdésben finnyásnak mutatkozó Borombovicsról például kiderül, hogy zavart fejű, a giccset a valódi értéktől megkülönböztetni nem tudó és a felvilágosult szabadkőműves szerepében tetszelgő pozór csupán.

Mint egy interjújában is kifejtette – lásd a hvg.hu-n –, Térey arra számít, hogy könyvével liberális tabukat sért meg, és természetesen arra is utal, hogy ez egybevág szándékával. Fontos, hogy az elbeszélő szöveg vagy a főszereplő ne legyen ideológiai szempontból normatív. Csáky Alex viszont mintha görcsösen igyekezne különködni. Felveti például, hogy a *Saul fia*, amelyben a regény szerint egyébként egy kisebb mellékszerepet is eljátszott, nem jó film, és csak az érzékeny témája miatt lett sikeres. Azonban véleményének élet, amelyet a „liberális

tabuk” világában minden bizonytalanságot elutasítanak, valamelyest tompítja azzal, hogy azt – a talán Claude Lanzmanntól eredő és azóta dogmává merevedett – maximával is megtámogatja, amely szerint a holokausztról nem lehet fikción keresztül beszélni. Ez lenne Térey nagy bátorsága? Lehet, hogy ezt leírni merészség számít, de ha ehhez merészség kell, az elszomorít. Mindenesetre a téma a Trianon-drámával való kontrasztban majd kap némi mélységet. Addig is a regény első felében be kell érünk Ranolder Tyutyu esetével. Ő a *Káli holtak* forgatókönyvírója, aki amúgy sikeres regények szerzője is. Az egyik szereplő maliciózus szavai szerint azért ír Tyutyu mindig diktatúrák alatt szenvedő gyermekekről regényt, hogy bennük önmagát sajnáltassa. „Elcoelhósodott” szerző, aki a sok nyelven kiadott regényeinek újabb és újabb fordításairól szóló híreket ugyanolyan szívesen osztja a facebookon, mint receptjeit, és a zsánerirodalom vagy a sorozatok világa sem teljesen idegen tőle. Itt szinte kulcsregényként működik a *Káli holtak*, nem nehéz kitalálni, melyik íróról mintázta ezt a szereplőt Térey. Persze nem feltétlenül kell rájöttünk, ki volt Térey modellje, elég, ha a conformista irodalmi nyilvánosságra és kritikai életre ráismerünk. Az szerző itt is elég egyértelműen felmond egy megszokott kritikai konszenzust, azonban itt az olvasóban megszülető kaján felismerés a szatíra műfajának olvasási kódjait is működésbe hozza, amely kétségtelenül izgalmasabb élményt nyújt, mint a *Saul fiával* kapcsolatos öncélú tabudöntögetés. Egyébként még mielőtt azt gondolnánk, hogy Térey a sikeres pályatársra irigykedik, érdemes megfigyelni, hogy a *Káli holtak* című sorozat bőségesen idézett forgatókönyvében a szerző mintha saját magát is kigúnyolná: a katasztrófára épülő történet, az összeomlás nyomában megjelenő fantaszták és hittérítők elvont magasságokban szárnyaló dialógusai Térey más műveinek absztrakt nyelvét idézik – sikertelen is lesz a sorozat, legalábbis Csáky Alex elvárásai felől nézve.

A trianoni békének, az ország szétesésének a témájára adaptált Hamlet-rendezés a regény másik emlékeztető húzása. A morális zülléssel szemben tehetetlen ifjú herceg tragédiája a saját hazájában idegenné váló ember története és a korszakváltásé. Ennyiben valóban elgondolkodtató és revelatív a Hamletnek ez a képzeletbeli színpadra állítása. A koncepciót érdemes hosszabban is idézni, Csáky Alex interpretációjában: „A mi Hamletünk, mondta a rendező, 1918 és 1920 között játszódik Kolozsváron. Az idősebbik Hamlet a régi, úri, Szent István-i Magyarország embere, egy Wesselényi, Bánffy vagy Bethlen. Claudius, akit Gróf alakít, az összmagyarságot rohasztó széthúzást képviseli. A rendezés férfias, erőskezű, uralkodásra alkalmas személynek mutatja be, aki talán csak érdekből vette el a királynét, és titokban a kommunistáknak készíti elő a terepet (kokettál az őszirózsás forradalommal, és mintha ő lenne a királyság elorzott aranyát dédelgető Kun Béla is). Hamlet konzervatív, egészséges fiatal; hisz a család egységében, az adott szó hatalmában, a barátságban, a szerelemben és Istenben. [...] Művelt, európeér és világlátott fiatalember, aki elsőnek fogja föl, hogy a Monarchiának vége, és Erdély a magyarság számára elvész.” A sok telitalálat között, ha figyelmesen olvasunk, megakadhat a szemünk egy-két problémás részen is. Különösen, ha aztán ennek a Hamlet-interpretációnak további mozzanatait is megismerjük. Feltűnő lehet az idézett részben az őszirózsás forradalmat és a Tanácsköztársaságot érintő, nem a szó nemesebb értelmében vett jobboldali narratíva – Kun Béláról nyilván sok rosszat el lehet mondani, de ki hiszi el az *Édes Annában* is megörökített legendát a zsebébe aranyórákat és ékszereket dugdó menekülő népbiztosról? –, amely nehezen összeegyeztethető az erdélyi Hamlet európai látókörével és finom, morális érzékenységgel. Főleg, ha hozzátesszük, amit később tu-

dunk meg a regényből, hogy ez a Hamlet Ady Endre-szerű alak, hozzá hasonlóan marad magára félelmével, hogy Erdélyt elvehetik, sőt még a költő verseit is beépítik a szövegkönyvbé. Márpedig Ady a legkevésbé sem vádolható jobboldalissággal vagy a forradalommal szembeni antipátiával.

A politikai hagyományoknak ez a reflektálatlansága persze nem róható fel egészében Téreynek – nem nagyon van például élő, komolyan vehető republikánus tudata a magyar társadalomnak –, de ha a trianonos Hamlet valóban azt akarja megmutatni, mint az a regény szövegéből is kiderül, hogy Trianon témáját nem sajátíthatja ki a jobboldal, és nem sajnálhatják le balról, akkor ezeket az apróságokat érdemes lett volna alaposabban átgondolni. De ha figyelmesen olvassuk a regényt, kiderül, hogy Térey nem egy hibátlan rendezői elképzelést akart kifejtetni benne, hanem arra törekedett, hogy a maga gyengeségeivel, ellentmondásaival együtt mutasson be egy érdekes kísérletet. Amikor Hamlet Adyt szaval, és Ofélia a *Tavaszi szél vizet áraszt* kezdetű népdalt éneklí, legalábbis felmerül a parodisztikus olvasat lehetősége is. Az erőltetett, de üres modernizálás, aktualizálás, az öncélú kisajátítás állt a *Haramiák*-feldolgozásról szóló részek középpontjában is. Hamlet kapcsán minimum, hogy a szöveg ezen a lehetőségen is elgondolkodtassa az olvasót.

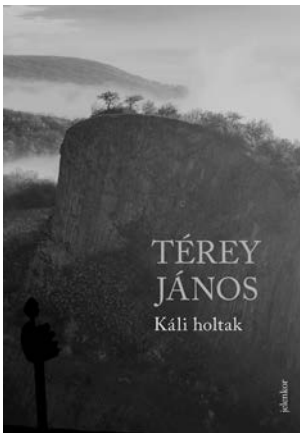
Csáky Alex is érzi, hogy a trianonos Hamlet nem lehet teljesen adekvát. Pontosan tudja, hogy hiányzik a magyar kultúrából a Trianonról szóló, nagyformátumú színdarab. Azt csak én teszem hozzá, hogy ez a hiány paradox természetű: beszakadna az asztal egy Trianonról szóló igazán nagy mű alatt, meghatározó élmény lenne a témát feldolgozó megrendítő színdarab, azonban alkotáslélektani, esztétikai és művészetszociológiai szempontból nem lenne reális azt várni, hogy valaki az abszolút Trianon-dráma megírásának szándékával fog íróasztalhoz ülni. Előbb születnek meg az alakok, a történetek a szerzők fejében, és csak a mű recepciójában dől el, hogy a szöveg az adott történelmi kataklizma ikonikus, reprezentatív kifejezőjévé válik-e vagy sem. A Trianon-darab szükségességére és hiányára Csáky Alex maga is reagál, és ezen a ponton válik érthetővé a *Saul fiával* kapcsolatos fenntartása is. Igazán érdekes beszélgetőpartner híján a főszereplő monológjaira vagyunk utalva, és tény, hogy ezek néha tényleg elmélyült reflexiót közvetítenek. Ez a helyzet itt is, a regény epilógusában: „Emlékszem, egyszer mondtam olyat Líviának a hegyen, hogy számomra a holokauszt nem lehet film. Ledobja a hátáról a kitalált történeteket. Akkor Trianon lehet színdarab? Trianonnak nincsen tűzköre, mint Auschwitznak? De hát én Trianont is egyedül csak Hamlettel tudtam eljátszani. / Ti majd másként is elmondjátok, ugye?”

Fiktív sajtóközlemények, kritikák és médiareakciók idézésével Térey is megteremti azt a perspektívát a regényen belül, ahonnan nézve ez a Hamlet-adaptáció – az író kedvenc kifejezésével élve – „látványpékség”, humbug. A cinikus színházi és kulturális közeg, a langyos és kiszámítható kritikái élet, amelyet a regény bemutat, tényleg óvatosságra inti az olvasót. Ezzel együtt is Térey könyve mintha egy olyan Magyarországról szólna, amely picivel bátrabb a mostaninál. Ahol a mégoly családást keltő zombis sorozat is egy egész ország tévénézőinek történelmi érzékenységével pimaszkodik, és ahol a múlt bűnei feletti hamleti töprengéseiket nem szégyelljük az egész világnak megmutatni. Már nagy szükségünk volt erre a vízióra.

HAKLIK NORBERT

## Társadalomkritikus trash tabudarabolással

TÉREY JÁNOS: KÁLI HOLTAK



Jelenkor Kiadó  
Budapest, 2018  
534 oldal, 3990 Ft

Egy következetes írói pálya elkerülhetetlen állomása Térey János *Káli holtak* című regénye. A szerző utóbbi művei ugyanis látványosan és egyértelműen közelítettek a líra felől az epikához, és már a 2015-ben megjelent *A Legkisebb Jégkorszak* olvasójában is joggal vetődhetett fel a gondolat: a verssorokká szabdalt szöveg margótól margóig tördelve sem veszítene semmit az értékéből. A *Káli holtakkal* pedig bekövetkezett az elkerülhetetlen: ez a mű ugyanis, ha nem is az első Térey-regény, de az első olyan Térey-regény, amely annak is néz ki. S hogy ebben az érhető-e tetten, hogy – Arató László az *ÉS* 2018. szeptember 7-ei számában megjelent recenzióját idézve – „Térey nyilván nem állhatott ellen a benne jelentkező Kunstwollennek”, vagy pedig a Térey-olvasók rétegének kiszélesítését célozta ez a formaváltás, akár annak kockázatát is vállalva, ha némelyek önkéntes kommercializációt olvasnak majd a szerző fejére – nos, ezzel máris egy olyan kérdéshez érkeztünk, amely nagyon is rímel a *Káli holtak* főhősének helyzetére és dilemmájára.

” A regény főszereplője, Csáky Alex szépreményű fiatal színész, aki nem csak két, hanem annál sokkal több végén égeti a gyertyát – a *Hamlet* Trianonra fazonírozott változatával, valamint Schiller *Haramiákjának* black metállal megvadított adaptációjával járja a színpadokat a Kárpát-medencében és azon túl, és mindezek mellé elvállalja egy magyar zombifilm-sorozat főszerepét is, kiegészítendő a kőszínházi színészgázsit. Mindezek mellett alig van ideje arra, hogy időt töltsön korábbi kapcsolatából született kislányával, és a folyton turnézó csellista majdnem-barátnő mellett leginkább alkalmi numerákra szorítkozik a magánélete. Szüleihez való viszonya felszínes – csak egy generációval távolabbról, a nagymamával töltött időkről őriz olyan bensőséges emlékeket, amelyeket érdemesnek tart anekdotaként továbbörökíteni leánygyermekére azon ritka pillanatok során, amikor



Alex nem a rendező utasításait vagy a PR-jelenlét kényszerét követi, hanem kötöttségek nélkül önmaga lehet.

Térey főhősének civil élete aligha szolgáltatna elegendő muníciót egy félezer oldalas nagyregényhez. Az olvasó örömeire azonban a „magas művészet” és a kommersz lovát egy üleppel megülni próbáló színész előtt álló szakmai kihívások bemutatása két alaposan átgondolt fiktív produkció pólusai közé szerveződik a regényben. A regényével azonos című zombisorozat, valamint a trianoni *Hamlet* egyaránt eléggé kidolgozott koncepcióval bír ahhoz, hogy az olvasónak időnként kedve támadjon a színpadon, illetve a képernyőn viszontlátni a mű-a-műben eme példáit. Ráadásul a *Káli holtak*, valamint a regénybeli *Hamlet*-rendezés egyaránt túlnő a posztmodern gesztus szintjén – az előbbi a jelenkori yuppie-társadalmat teszi kritika tárgyává, az utóbbi pedig egy huszonegyedik századi Trianon-értelmezésre tesz markáns kísérletet.

A *Káli holtak*ban – mármint a regénybeli filmsorozatban – a török időkben odaveszett magyar vitézek támadnak fel halottaikból, hogy zombikként próbálják meg visszavenni a Káli-medencét az azt előzőnlő terepjárós, fővárosi úrgazdag rétegtől. A négyosztatú regény első, *Elevenek és holtak* című része ennek a produkciónak a keletkezéstörténetét beszéli el a főszereplőt, Botondot alakító Csáky Alex szemszögéből. Ezzel rögvest több legyet üt egy csapásra Térey, a filmforgatás körülményeinek elbeszélése ugyanis nem csupán a szakmai kötelezettségeinek sűrűjében elveszni látszó Alex alakját építi fel lassan, de következetesen, hanem a regény egészére jellemző beszédmódot is, amely a fiatal színész naplóbejegyzésekhez – vagy talán méginkább audioblog-felvételekhez – hasonló, élőbeszédszerű monológjaiból építkezik. (Zárójelben kívánczik ide, reflektálandó Kálmán C. Györgynek az ÉS 2018/24. számában megjelent kritikájára, amely „a beszéd vagy a párbeszéd léletszerűségét” hiányolja a szövegből, mondván: „úgy ember nem szól a másikhoz, ahogyan Térey szereplői” – talán nem, viszont ha egy színész audionaplóban vagy internetes blogban idézné fel és rögzítené a nap történéseit, az akár éppen úgy is szólhatna, ahogyan a *Káli holtak* Térey-mondatai, ráadásul mindez az internetes nyelvből ismert rövidítések – WTF, BTW – használatát is indokolja. IMHO. Zárójel bezárva.) Mindemellett a Káli-medencét visszavenni próbáló zombik története az elit és a tömegkultúra különválasztására nagy ívből fütyülő szerzőtől nem meglepő módon társadalomkritikai szimbólummá nemesíti a traszt. Az igazi kérdésfelvetés ugyanis abban rejlik, hogy hamarosan kétségessé válik: valóban a középkori zombihorda-e a betolakodó, vagy éppenséggel az egykori otthonukat előzőnlő turisták. Ez a dilemma abban a jelenetben ér el az abszurditás zenitjére, amikor a filmes stáb ténylegesen felgűjtja a Szent-György-hegyi kápolnát, a lehető legvalóságosabb filmbeli effektek megvalósításának jegyében.

A regény első etapa tehát a társadalomkritikává emelt zombidarabolással üti pofon a közízlést. A második, a *Trianoni Hamlet* viszont ennél is nagyobbat marmorol és fog, azzal a kérdésfelvetéssel: ugyan s vajon miért hiányzik a századik évfordulóhoz közeledve a kortárs színházból a Trianon-tematika – hogy a szerző a Trianonra hangszerelt regénybeli *Hamlet* koncepciójával rögvest fel is villantson egy lehetséges megoldást eme hiány betöltésére. Ez a koncepció ráadásul alaposan átgondolt, kezdve az olyan bravúros részletektől, mint hogy a dráma szereplőinek mely ponton kell átváltaniuk magyarról román nyelvre, egyetlen szimbolikus pillanatba sűrítendő az ország széthullásának tragédiáját, és arra is alkalmat teremt, hogy az azóta eltelt közel száz év távlatából, utóéletének ismeretében gondolkodtassa el az olvasót Trianonról. És ez már önmagában is nagy tett, tekintve, hogy a Trianon-trauma a Ho-

lokauszt-trauma ellenpólusaként monopolizáltatott a hazai közéletben, és változott át a politikai hovatarozás manifesztációjára alkalmas teremtő ürüggyé, hívó- vagy éppen taszító szóvá. Emiatt is gyönyörű paradoxon, hogy Kálmán C. György, amikor már említett bírálatában egyszerűen csak rásütötte a „kétes értékű elgondolás” billogát a trianoni *Hamlet* ötletére, hogy aztán egyetlen érvet se fecséreljen ítélete megindoklására, ezzel éppen azt demonstrálta pazarul, miért nagyon is indokolt Trianonnak a Térey-regényben megvalósuló áttematizálása, miért volna nagyon is fontos és időszerű átírni a témát a szimbólumok és az önpozicionálás terepéről a gondolkodás és az esztétikum világába. A kisesszészzerű eszme-futtatás, amelyre Csáky Alex a regény utolsó előtti fejezetében Kolozsvár kapcsán ragadhatja magát, éppen ezt a feladatot valósítja meg: elementáris erejű tabudöntögetés a monológ, annak köszönhetően, hogy őszintén, sallangoktól, romantizálástól és áldozatiság-fétistól mentesen próbálja meg súlyosságát nem lekcisinyelve, értelmező igénnyel megfogalmazni, mit (is) jelent(het) Trianon száz év távlatából szemlélve: „Ami felüti a fejét, az mégsem a dicső múltunk, hanem a vereségünk. Ez mindig meglep, itt és máshol a Kárpát-medencében.

Arculatra letagadhatatlanul és megmásíthatatlanul magyar, és pont magyarul nyitja szóra ritkán a száját.

Kolozsvárra!

Kolozsvárra föl!

Kell nekünk ez a csódtömeg? Ez a kóceráj?

Á, minek, ez a kóceráj minekünk már nem kell. Most már nem. Bele is döglénénk, ha megint a mi vállunkon kéne vinni az ő gondjait. Kinek a gondjait is, testvér?

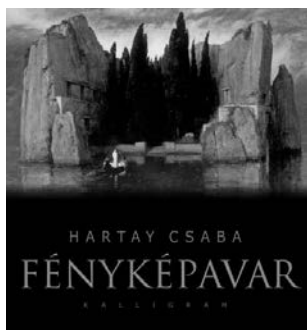
Nekünk ez a *kóceráj* mindig fog kelleni. Még a hült helye is. Nem az ép eszünknek kell, az biztos. És mire kell? Nézni. Ismerni. Szeretni. És igenis, élni.” (516)

Nem véletlen, hogy Csáky Alex személyes nehézségek és tragédiák során és néhány nehéz döntés meghozatalát követően jut el az érettségnek arra a fokára, hogy a fentihez hasonló módon *legyen kész* gondolkodni. Amikor ugyanis az addig párhuzamosan futó szálak összesodorintódnak a Botond-Alex álmát elbeszélő zárófejezetben, az végképp nyilvánvalóvá teszi: a regény főszereplőjévé megtett színészfigura – aki, látszólag mellékes, de nagyon is sokatmondó motívumként a *Saul fiában* is szerepel, egy SS-tisztet alakítva, aki maga nem gyikol tevékenyen, „csak” jelen van – valóban az ezredelő magyarságának tényleges és potenciális szellemi érettségének megszemélyesítője is. A zombisztori és a színészregény felszíne alatt ez a Térey-regény ugyanis a „megúszós” megoldásokat nagy ívben kerülve, az érdekek és érzékenységek esetleges megsértését is vállalva veti fel az igényt arra, hogy a szimbólumfétisizmust és az áldozatiság-kultuszt levetkőzve meginduljon a tényleges gondolkodás akár az olyan érzékeny témákról is, mint Trianon. Mert enélkül a múlt csak marcangolóhorda, amely elől borzongva kell menekülni – éppen, ahogyan a gondtalan kényelemre vágyó turisták menekülnek a regénybeli filmsorozatban a Káli-medencét ismét a magukénak tudni vágyó középkori vitézek zombihordái elől.

BERETI GÁBOR

## A szétszórt jelen

HARTAY CSABA: FÉNYKÉPAVAR



**Kalligram Kiadó  
Pozsony, 2016  
84 oldal, 2000 Ft**

Kortárs költészetünk világában elsősorban azoknak a költőknek a munkásságát figyelem, akik a poézis új útjait a teljességre nyitottság igényével keresik. Akik költészetét azáltal, hogy az ismert és az ismeretlen határán mozgó intellektuális egzisztenciájuk inspirálja, a vers hangját, valamint a különböző irányok és beszédmódok (a szövegszerűség, a szójátékok, az irónia, az új szenzibilitás, a képvisoletiség stb.), elmentés hatásait egy új verselési eszközzel, az aurát képző értelemiszóródás kimunkálásával kísérik megfogalmazni. Akik a humanitást kiteljesítendő, tudatosan vagy ösztönösen, de a létünket övező káoszt s annak szemantikai valóságát költészetük nyelvi erejével kívánják az értelem kompozíciójává alakítani. Hartay Csaba *Fényképavar* című kötet a lét nyelvi kifejezésének egy ilyen, teljességigényű kísérlete.

Szerzőnk már a múltat őrző fénykép és az elmúlást szimbolizáló avar képének, képzetének a kötet címében történő egybefoglalásával is jelzi, hogy a metaforák és a szódoglók újszerűen elrendezett világába kívánja vezetni olvasóját. Ambíciója az új utakat kutató érzékenység szimpatikus példája, s hogy a kötetben föltáruló versvilág az apa elvesztésének érzületét is hordozza, könyve a magyar gyászköltészetet is gazdagítja. Ám az apa alakját a versekben hol élő, eleven, tulajdonságokkal fölruházott személyként, hol – s ezt a szerző gyakran a bravúr szintjéig fokozza – csupán egy-egy szituáció jelzesszerűen érzékeltetett, veszteséget sejtető hangulataként jeleníti meg. A kötetnek ezekben az új szimbolizmust idéző darabjaiban az olvasó közvetlenül nem találkozik sem a halál tényével, sem az apa alakjával, s kettejük kapcsolatára is csupán a kötetegész témavilágából, az atmoszférateremtő szokatlan mondatfűzésekből, a nyugtalanító érzületet keltő szerkesztettségéből következtethet.

Mindez egyben bizonyosság arra is, hogy ha a költészet a második modernitásban a szövegszerűségtől újra vissza kíván térni a költészet sine qua nonját jelentő líraisághoz, akkor nem kerülhető meg a szimbolizmus új útjainak a keresé-

se, újragondolása. A megújulás munkáját Hartay Csaba szemmel látható eredményességgel vállalja és végzi. Ezt példázza a *Hiszek az eltévedésben* című opusa is: „Zseblámpa az avarban. Fényt nyelnek. / Szétveti a leveleket, ahogy esteledik”... // „Őzek nézik. A beleképzelt izzósorok ... / Himbálóznának a szélben. Mert az erdőbe bejár a fény ... Amit képzelsz az erdő, az anyaggá válik. / Átölelhetem ... nem vetített test, tollpuha idő.” A rövid, néhány szavas mondatok alkalmazása, avagy ezek szemantikailag alig kötődő, laza kapcsolata képzi meg az eltévedésben való hit paradox, egymást a hangulati aurában mégis feltételező egyidejűségét. „Itt kell lennie. A lejtő alján. Az avar hámrétege alatt. / Ugyanitt álltunk, most mégis hiszek az eltévedésben.” // „Haza akar menni az erdő. Haza akarok menni. / Keresem azt a kezet, amelyik elengedett.” (25) A fentiekben az útkeresés egyik talán legígéretesebb változataként a mondatfűzés, a nyelvi kifejezés és a szimbólumalkotás stb., együtt szolgálják a vers hangulatát indukáló hatást. És a töredezettségnek, a bizonytalanságnak, az egyensúlyhiánynak épp ezekkel az akár az irracionálisig tágtított, távolságtartó eszközeivel lehet a vers nyelvi erőterében működő gyászunkat, s a gyászunkában rejlő halál irracionálisát az élet modernitás utáni globális létével megfeleltetni. Hiszen az eltévedés paradoxitásának, mintegy a vers hangjaként a gyászunkán is túlmutató voltát így lehet a költészet általános érvényű dimenziójába emelni. Az új szimbolizmusnak ez a versélményt nyújtó, ez a posztmodern poézist szolgáló hatása adja a szövegszerűség magánvilágán, homogenizáló hatásán túli, valóóságos alapzatára is visszautalni képes attitűdjét.

A *Nem ott alszik az idő* című versben például ott sűrűsödik a lélek esendősége, az élet zaklatottságát idéző, rövidre tördelt mondatok nyelvi bravúrával megidézett jelen. A jellegzetesen rövidre kalibrált mondatok a fikció énjét már-már menekülésbe kényszerítő hajszoltság érzékletes kifejezői, amelyben a szerző beszédmódja szerencsésen esik egybe a kifejezni kívánt környezetállapottal és a felépülő érzelmi aura adottságaival. Az egymást erősítő feltételek ezéért eredményezik a kötet egyik legrétegzettebb esztétikai attrakcióját. „Egyetlen fény sem néma. / Nyárfák közt bolyong a télutó. / Lennék katona, aki megbékélt. / Lennék érkező, akit utána is várnak. / Az éji táj egyszer már ugyanígy elmúlt. / Nem tudom érinteni a látványt. / Sávok közt megtorpanó léptek. / Nem tudom odaadni, mert elvettétek. / Nem az óralap mögött pihen. / Nem ott alszik az idő, hanem az avar alatt. / A lányom nem okolható. / Amiből kilépsz, megmarad. ... Az öröklét újraindítása. / A vége után is kongó harang. / Ha nem lépsz, az út ugyanúgy dereng” (14). Nem csupán egy konkrét veszteség, nem csupán egy ember, az apa elvesztése felett érzett fájdalom, hanem a lét gyásza lengi át a vers sorait. Mondhatnánk, egy metafizikai fájdalom. A lét, amely megismertet önmaga lényegével, az örök fogalmával, és „megajándékoz”, az öröklét elvesztésének személyes ismeretével, az elmúlás élményével. Mindenségként a kezdet és a vég közötti élet hamis, illuzórikus örökkévalóságát kínálja, miközben elfedi a születés előtti eredet és az elmúlás utáni idő beláthatóságát. Hartay Csaba mindezt egy, a modern utáni verseléstechnika, az egymással értelmi kapcsolatot nem tartó úgynevezett mozaikmondatok sorjáztatásával tárja elénk; megteremti a vers mindent magába foglaló auráját, amit az értelemszóródás verseléstechnikai eszközével ábrázol. A líra felől tekintve, akár egyfajta megvilágosodásnak is láthatnánk mindezt, hiszen ezeket a mondatokat akár önálló, rövid történetekként is olvashatnánk, amelyek így nem lennének többek önmaguknál. Ám együtt, a szimpla szövegszerűségből kiemelkedő narratívaként, líraként egy létről szóló metafizikai üzenet (hordozói).

Bár Hartay Csaba *Fényképavar* című kötete az apa elvesztése inspirálta fájdalom okán első megközelítésben gyászköltészet, ám a beszélő szubjektumhoz kapcsolt nyelvhasználat révén ettől jóval több, a világmegértés elsőrendű kondicionálója. Ahogy ennek *Háttériram* című versében maga a költő nyújtja ékes bizonyítékát. „De attól, hogy szelíd vagy, még ütsz. Attól, hogy megérkeztedél, / még van út. Attól, hogy gyászolsz, még vádolnak. / Kilépnél. Kirabolt múzeumból, kincsekkel, mellszobrokkal.” olvassuk a beszélő hangját, amely itt még az eltávozott és gyászolója közti személyes vagy magánviszonyára utalván érzékelteti a fikció és a valóság közti megkerülhetetlen átfedést. És érzékelteti a gyászoló önmagára vonatkoztatott opciójának egyik következményét: *Kilépnél. Kirabolt múzeumból, kincsekkel, mellszobrokkal.* Ahogy a csupán magánviszonyban maradó lét korlátaira is figyelmeztet: „Hiába tépsz bele egy lapba, az olvasat illeszt. / Hiába úszol az éji folyóban, szomjas maradsz. / Hiába sorolod, egyetlen van. Egész van. Fogyó. / Mint szemüveglencséből kirepedt tájcikkely.” A negyedik versszak utolsó két sora már elemeli a gyász témáját az élők és a holtak megfeleltethetőségének pusztán személyes opciójától, viszonyuk pusztán magánjellegű személyességétől: „Az ő arcuk sem zárható egyetlen fényképbe. / Nincs is arcuk a halottaknak. Csak csillagképeik. Ők is utaznak”, hogy ezzel a költő mintegy visszautaljon a vers első versszakában már korábban megfogalmazottakra: „Most. Hogy halad. Amikor nem követed az utazást. / Amikor nem veszel részt benne, nem vállalsz. Akkor is. / Van valami háttériram. Tartunk. Az irányok fénylenek. / Kólahirdetés minden csillag. Téged is reklámoz az űr.” (75) Hogy érzékeltesse olvasójával, egy félig holt világban él, melyben *Téged, az olvasót is reklámoz az űr,* de csak mint *Kólahirdetés(t)*, mint fogyasztót, mert a másik, a jobbik feled, az egyéniséged, odalett, halott. S talán nem túlzás azt mondanunk, mert ez az uralkodó világérdek.

Hartay Csaba a mozaikmondatok alkalmazásával mintegy rátalál a jelentésátvitelt segítő nyelvi eszközre, az ellentmondások elbeszélhetőségének esélyére. Ez a közérzet-tárgyasító nyelv, bár búvópatakaként több költészet-történeti ciklust túlélvén már korábban is létezett, így többek között szerzőnk korábbi költészetében is, most a kétezres évek elejét követő trendforduló nyomán, a politikát, a képviselētiséget stb. is az esztétikum részének tekintő úgynevezett új komolyság időszakában ismét, főleg a fiatal tollforgatók érdeklődésének előterébe kerül. A posztmodernnek ez a szegmense szembefordulva az irónia kultuszával, az emberi tényező morális-egzisztenciális drámáját próbálja újratematizálni. Hartay Csaba szerencsés helyzetben van. Neki nem kell szembefordulnia korábbi költői önmagával, költészetével. Elegendő csupán megújítania azt.

T. TÓTH TÜNDE

## Valami történik

KIRÁLY KINGA JÚLIA: APA SZARAJEVÓBA MENT



**Kalligram Kiadó**  
**Pozsony, 2017**  
**296 oldal, 3500 Ft**

”

Nyomasztó szöveg Király Kinga Júlia regénye, de nem abban az értelemben, ahogy a cím, a könyv marketingje, illetve leginkább a szerzői interjúk alapján számítani lehetett rá. Ezekből az következett volna, hogy a szöveg belső struktúrájának szervezőelve a román diktatúra, a délszláv háborús szituáció és mindennek akár szimbolikusán értendő aspektusai, közvetett vagy közvetlen hatásai mikro- vagy makroszinten, társadalmilag, egyénileg stb. A regényt olvasva ezek azonban nem a mélyrétegekben húzódó jelentéstartamoknak, traumatikus tendenciáknak tűnnek fel, hanem egyre mellékesebb díszítőelemeknek, vagy jobb esetben direkt túlmagyarázott, pszichologizáló képletnek: az otthontalanság és identitáske-resés, kiszolgáltatottság és a szeretetteljes emberi kapcsolatok kialakítására való képtelenség megideologizálási eszköz-zének.

Az *Apa Szarajevóba ment* elbeszélőjének édesapja 1984-ben elindult a téli olimpiára Romániából, maga mögött hagyva anyját, feleségét és nyolcéves kislányát. S bár időközben rendszerváltásra is sor került, az apa egyetlen pénzküldeményt leszámítva 2011-ig nem kereste a családját. Az üres koporsóban jelképesen eltemetett apa okozta hiány, a csonkacsaládon belüli szerepek összezavarodása, az férfikép keresése ugyanakkor mélyebb tartalmakat is előhívhatott volna Király Kinga Júlia regényében: Az apahiányt problematizáló művek sorába illeszkedés szándékának jegyében persze felvillannak különböző mikrotörténetek, reflexiók – hol a saját testi tapasztalatait játssza egybe az apahiány okozta ürrel, hol expliciten ellentmond ennek a koncepciónak – ugyanakkor ezek nem tudnak meghatározóan hangsúlyossá válni. Az elbeszélő saját belső világának felfedezésére törekszik, amelynek középpontjában a testiség áll: hogyan viszonyulnak a testiséghez a felmenők, a nagymama, az anya elfojtásai vagy kiélései miképp hatnak őrá. (Mindezt elég nehéz általánosíthatóvá tenni kelet-közép-európai diktatúrák hatásaként.) A szerző nyilatkozataiban is irányítja az értelmezés vona-

lát: a romániai diktatúra, az elnyomás családszinten megjelenő képe foglalkoztatta, bár itt a hatalom-allegorikus apa-kép nem az elnyomást, alárendelést, agressziót vetíti rá a családon belüli szerepekre, hanem a hiányérzetnek ad teret. Az ő hiányának tapasztalata tartja össze egy csonkacsaládként az anyát, a nagymamát és a lányt, Jázmint (vagy ahogy apja szólította, Gelsominát). A felnőtté válás, az öregedés, az anya sejtetett frigiditásával szemben a saját túlzó, valamiféle látens-apakomplexuson alapuló szexualitása önmagában is tétje lehet egy regénynek, nem feltétlenül lenne szükséges agyonnyomni azt más önálló témakörök kérdésfelvetéseivel.

A saját élet megélésének képtelensége, az általános iskolai kiközösítés, az egyetemi tanulmányainak kudarca, aztán a nagy út is az otthontalanság és az ebből fakadó menekülés kényszerének kiteljesedésében értelmezhető, ami a szövegtérben egyre inkább az időközben eltékozolt időről és a férfiakkal való egyoldalú és lényegében a szexuális kihasználáson alapuló szeretetlen viszonyokkal áll összefüggésben. Az aktusok túlnyújtott leírásai is inkább öncélúnak és hatásvadásznak, mint organikusnak tűnnek a szövegben.

Az apa huszonhét évvel későbbi megtalálásának vágya is ürügynek látszik a saját identitás, az önálló élet felépítésének elkerülésére. Ez viszont eleve elrendelt zsákutca: az apa megtalálása nem hozhat mást, csak a kettős hiány érzetét: ami elmúlt, már nem is lesz, már nem lehet. Az apakép hiába válik manifesztté, az az új családjában betöltött pozíciójában jelenik meg – ott is elég ambivalens módon. A valahová tartás illúziójában hiába is történhetne bármi, hiába megy a főszereplő bárhová, olyan erőteljesen köti magát a nyomor, az undor, a kétségbeesés tapasztalataihoz, hogy minden más jelentéktelenné törpül ezek mellett. A testi folyamatok (hányás, puffadás, vizesedés, emésztés) és a szexualitás megjelenítése is döntőrészt a szorongás, kihasználtság, tárgyiasulás és az elhagyatottság jelentésköreiben mozog: „Ültem a buszon, már majdnem Zágráiban jártam, de még mindig egy tizennyolc órás út elején München felé, és belém hasított, hogy amilyen sánta logikával és rossz aránnyal meríték erőt a múltból, legalább olyan torz a jelenem. Már ha van nekem olyanom egyáltalán. Végére is Szarajevó úgy nőtt nagyra bennem, hogy váltig Ask kicsinységén szórakoztam, s a legvégén magam is összetöpörödtem, mert mindig mindenben őt követtem, őt, akinek szánalomból, szplínből, s e kettőt pózzá merevítő gőgből, netán bosszúvágyból, amiért úgy földbe döngölt a Skadarska utcai étteremben, dobtam oda magam, ezzel menekítve át a másikat, s ugyancsak a másik emlékezetét életben tartva kunyeráltam el kétszáz márkáért a kofa ájfonját, mert az utolsó találkozásunkkor, hogy megússza a búcsút, ő is az új ájfonját fikszirozta, akárha elnyerte volna benne a nélkülüm való új élet zálogát. És amikor Szarajevóba érve végre megérkezhettem volna magamhoz, hogy az Igmannel együtt a Várost is bejárva megértsek valamit mindabból, ami idáig sodort, és ha már megértettem, messzibbre is lássak, az orrom hegyénél mindenképp távolabb, már nem volt kihez megtérnem – elveszítettem magam.”

Eközben újrjátészódik és egyre több adalékkal egészül ki a régmúlt, a konstans szeretői pozíció, a bizonytalanság, a függés, az alárendelődés eseményeivel, majd újabb jelenbeli történetekkel egészül ki a szöveg. Az utazás során látványokat, látomásokat halmoz a narrátor, elmosódik a fikció és a valóság, váltakoznak az idősíkok, felrömlenek a családi mitológiák, a nagymama és anya sorseseeményei, amelyek lehetnének egy komplex világ/történelem/önértelmezés alapjai, de az elbeszélő gyakran megelégszik a hasonló szájbarágós következtetésekkel: „amit pedig a benzinkútnál kihánytam, pontosan tudtam, hogy a múltam egy darabja volt” (169).

A saját életében idegen, és miközben a külső környezet megváltoztatásával törekszik önmaga belső világának megértésére, a külvilág másodlagos és elhanyagolható marad, nem történik érdemi változás, csak a terek cserélődnek le. Ami voltaképp megtörténik, az az anyával való összetartozás felismerése, az anya melletti otthonérzet megélése. A balkáni úton és a müncheni migráns lét kiszolgáltatottságában is az anya szerepe, az anyához való kötődés, a kettejük közti sajátos kapcsolat értékelődik föl: „A szarajevói kitérő, amit valójában apám miatt vállaltam, éppenséggel tőle távolított el a leginkább. Ugyanakkor közelebb vitt anyámhoz” (223). Az út, amit az apára találás szándékával az elbeszélő bejár, az anyától indul, rossz szeretőkön át vezet, de az anyához visz. Az anya az egyetlen állandó szereplő az elbeszélő történetében (még akkor is, ha sokszor a távolság az őket összetartó erő), valamint a Jázmin erő hatások, élmények, esetek végkövetkeztetései, értékelései valahogy rendre visszavezetnek az anyához: ezért inkább tűnik anya-, mint aparegénynek a szöveg.

A szimbolikussá váló terekben a helyszínek, emlékek, gondolatmenetek váltakozása mellett erősen háttérbe szorulnak azok a történeti és kulturális kérdésfeltevések, amelyek kidolgozása a regény előnyére váltak volna. Ellenben termékeny lehet a kiúttalanság, elveszettség, céltévesztettség és ezzel összefüggésben a kényszeres (lényegében eredménytelen) önvizsgálat alakzatainak vizsgálatán alapuló olvasat: „Én csak azt ismertem, s nem mondhatni, hogy kimerítettem a tudásomat, ami odabenn zajlott. Mindig is azt figyeltem. [...] Udvariasnak és előzőkenynek mutatkoztam, hogy a másra figyelést letudva, minél több időm maradjon önmagamra” (47). Jázmin önmagára figyel, az ő értelmezései dominálnak végig. Ezért is tudnak az idősíkok szervesen kapcsolódni egymáshoz: Az elhagyatottság okozta trauma és az ebből fakadó szorongás ugyanazokat a helyzeteket hívja életre, emellett a szöveg kohéziójának fontos alapja az is, hogy a gyerek és a felnőtt elbeszélői hangja nem válik el, a harmincöt éves narrátor végig ugyanazon az infantilis hangon szólal meg.

Ugyanakkor érezhetően a nőiségről, hatalmi viszonyokról, identitásképzésről, felejtésről- emlékezésről is akarna szólni a szöveg, de ezek széttartóvá, kidolgozatlaná, zsúfoltá teszik a regényt, valamint a túlhajtott önreflexió – és sok esetben erőltetett (ön)értelmezés – gátolja is az olvasót, hogy másnak lássa a regényt, mint amilyenek a szerző láttatni szeretné.



BENCSIK ORSOLYA

## Két félpehely kispárna

*Gonda Géának és Müller Miklósnak*

A mogyoróbokorról lóg le a burok, átsüt rajta a fény. Vékony, hártyaszerű anyag óvja a belsejét: a fényes páncélú svábbogarakat, a pici hangyákat, természeteket, apró, ficánkoló férgeket, a fehér bőrű, sárga szemű albinókigyókat. Nincs neszezés, mégis zajlik bent a védett élet. Le kellene egy bottal verni, és amint a földre zuhan, a kirajzó, menekülő élőlények közé csapni a cipőtálpal. Addig ütni őket, amíg mind pukkanva és levet eresztve végképp el nem pusztul. Azaz ki nem múlik, jobblétre nem szenderül, létezésében nem szűnik meg. Vagy ahogy a tata mondaná, amíg el nem halálozik. El nem alszik örökre, a mama szavajárása szerint. A mogyoróbokor széles koronája alatt, a holland tulipánok szomszédságában. Ott, ahol tavasszal és nyáron uzsonnázni szoktunk. (Nagy pohár aludtejet és kacska- vagy libazsíros kenyeret, tetején a hatalmas májjal.) Anyám gyönyörű kertjében, a dússzirmú, tarka virágok között elszórva, magam mögött hagyva egy dühös csatatér már haszontalan, meghibásodott tárgyait.

Apám minden évben rendel egy láda tulipánhagymát Hillegomból, a kerítésnél levő szőlőtőkét pedig egészen a háború kezdetéig gondolja. Ő metszi, szakértelemmel kacsozza őket, köti fel a dús terméstől lelógó ágaikat. Az elején kendermadzaggal, később fakóvér szírnú műanyagmadzaggal. Borkészítő hobbiját is addig űzi. A háborúig mindig kacska- vagy libazsírral főzünk, nagy bödönben tároljuk, amit a mamától szánkón húzunk el hozzánk. Anyám húzza, én a kék zománcot fogom. A mama csodálatosan főz, és két, már puffedt ujjával nyomja agyon a bogarakat. A barackon futkározó fülbemászókat. A ház falán szendergő százlábúakat. A téglá alól, a fény elől iramló pincebogarakat. A meggyből kilógó kukacokat. Nekem öli meg őket, mert tudja, hogy tartok tőlük. A libákat és kacsákat ő maga tömi tejbe áztatott kukoricával, a földön ülve, a térde alá szorítva őket, a nyakukat erősen húzogatva. A meztelen csigákra sót szór. A konyha és az éléskamra padlójának lyukaiba fokhagymát dug a hangyák ellen. A hátsó udvarban hangos disznókat tartunk, pedig mi zsidók vagyunk. Apám több malacot is kap, mert gazdag parasztok az ügyfelei. A mama neveli, hizlalja fel az állatokat legalább százhetven kilóra. Úgy eteti őket, akárcsak a gyerekeit, az unokáit: minket.

*Nem tudom, mi a baj, lehet, hogy éjszaka bemászott a számba egy kígyó, ezt az apám mondja. Álomban nyitva felejtettem, és lekúszott a nyelvöcsövemen a gyomromba. A nővérem meg azt hiszi, fenékbe lötték. Fenékbe lött a szomszéd éjszaka, micsoda pofátlanság!, hajtogat-*

<sup>1</sup> Elhangzott a Budapesti Fotófesztiválon a FISE Galériában Gonda Géza Müller Miklós a lencse előtt c. fotókiállításának megnyitóján 2019. március 26-án.

Gonda Géza 1988 és 1994 között közel 200 felvételt készített Nicolás Mullerről (1913–2000) és környezetéről Spanyolországban. Géza ezekből állított ki egy 35 képből álló válogatást. A kiállításon még láthatóvá vált egy Lucien Hervé-fotó, melyet Hervé Müller Miklósról készített Franciaországban 1938-ban Müller gépével. Ezek mellett még kiállításra került 6 portré (Radnóti Miklósról, Kárász Juditról) is, amelyeket Müller készített Szegeden 1935 körül.

ja. A nővéremet Piroskának hívják, de itthon mindenki csak Pirinek szólítja. A polgári iskolában a fiúk azt mondják, *szép lány ez a Piroska, kár, hogy zsidó a családja!* A magyarok alatt nincs jó világ. Az oroszok alatt se lesz. Zsugorodik, rettenedik. A gyomorban tekergőzik a kígyó, nem bír vele apám sava. A mama szerint tejet kell önteneni egy nagy lavórba, és afölé kell hajolni, majd várni. Nemsokára előjön a kígyó, ki akar majd bújni apám száján, belecsúszni a finom tejcskébe. Akkor aztán nyugalom lesz. A nővéremnek pszoriázisa van, mint a tatának. Magyarul pikkelysömörnek mondják. Véresre kaparja magát, nem segít rajta se a napfény, se a krém. A tenger se, a sós víz. Mutatja nekünk, hogyan rendeződik át a bőrén a táj. Nehezen viseli, hogy újabb kerítések, acél szögesdrótok, határok keletkeznek rajta. És azok között, szertesztét árkok, kráterek, lyukak: a becsapódások, a lövések bizonyosságának nyomai.

*Semmilyen hely nincs, ahol jókedvvel elfogadnám a sorsom, ez az apám álláspontja.* Amikor elbúcsúszok tőle, azt mondja, utánam küldi majd a párnáimat. Ha lehajtom a fejem, arra hajt-sam, amire eddig is. Ez legyen a biztos, mert ez az ismerős. Az otthoni. Az anyém. Megölel, és a fülelmebe súgja: *Ne nézz az égbe most, ne nézz a földre sem, aludj!* Két kispárnát várok tőle (először Olaszországban, majd Franciországban, utána Spanyolországban), bennük vegyesen liba- és kacsatoll. A mi libáink, a mi kacsáink tolla. A mama kopasztotta meg őket, a mama mosta át a lavórban, majd száríttotta tisztává, kényelmessé a napon. Kiterítve, egyenletesen szétszórva egy fehér lepedőn. A mogyoróbokor mellett, anyám holland tulipánjai, apám akkor még létező szőlőtőkéi között. Miközben az apám által készített kis tranzistoros rádióból szóltak az operaáriák (Wagner, Mozart vagy épp Richard Strauss), a tollakon a hangok áthattoltak, és felszálltak az égbe.

*Az ember nem szellemi valóság, ezt Ortega mondja nekem, én pedig arra gondolok, cipőtalppal mennyi valódi burkot vertek már le. 1938. április 30-án hagyom el Magyarországot, 1988. november 2-án kapok Budapestről csomagot: benne egy rúd szalámi és két kispárna. A hozzájuk mellékelte levélben (a Magyar Tudományos Akadémia Matematikai Kutatóintézetének levélpapírján) azt írja, hogy „nem lehet beszerezni pelyhet, úgyhogy ez csak félpehely”.*

*(A szövegben Radnóti Miklós-versidézet szerepel.)*

# A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

170. szám

FOGARASI GYÖRGY

## A ballada a brit hagyományban: a középkortól a XVIII. századig

Kevés olyan fejezete van az angol irodalom történetének, amelyhez magyar irodalomtörténész olyan kiváltságosan gazdag háttérrel szólhatna hozzá, mint épp a ballada témájához. Az ok nyilvánvaló: ha walesi hegyvonulatunk, skót felföldünk vagy skót–angol határvidékünk nincs is (bár Alföldünk vagy Erdélyünk éppen akad), van viszont egy Arany Jánosunk, akit 1883-as emlékbeszédében Gyulai Pál – ha némi túlzással is – talán nem teljesen ok nélkül titulált „a ballada Shakespeare-jének”.<sup>1</sup> Riedl Frigyes a sokat emlegetett balladai homályt említve jelentette ki, hogy Aranynál ez a „félhomály” már inkább „háromnegyed homály”, s hogy ilyenformán Arany „skótabb a skótoknál” is,<sup>2</sup> ami nem kis szó, ha tekintetbe vesszük, hogy maga a költő épp a skótot tartotta az igazi, vérbeli balladának, szemben a német hagyomány szenvelgő produktumaival.<sup>3</sup> A Kisfaludy Társaság már 1837-től 1839-ig három egymást követő évben is balladára írt ki pályázatot, s a század közepére nemcsak a műballadák felfutásának vagyunk tanúi, melyek sorát Kölcsey Ferenc 1814-es *Rózája* nyitotta meg, hanem a műballadák háttérül szolgáló népi dal- és balladakincsek gyűjtése is megindult. Ez a gyűjtőmunka Erdélyi János *Magyar népköltési gyűjteményétől* (1846–1848) a Kriza János-féle *Vadrózsákon* (1863) és az 1872-ben Arany László és Gyulai Pál szerkesztésében megjelent *Elegyes gyűjtéseken* át a Beöthy Zsolt és Greguss Ágost által közreadott *Magyar balladákig* (1885) lankadatlanul zajlott, hogy a XX. században további kötetek sorával gazdagodjon. Az egekbe szökő balladakultusz az oka ugyanakkor annak is, hogy két évvel Arany halála után, 1884-ben Reviczky Gyula az Arany nyomában járó epigonok (a „balladászok”) seregére utalva egyenesen „balladajárványról”, egy „irodalmi korcsnak” tekinthető műforma vészes terjedéséről beszél.<sup>4</sup>

A balladára vonatkozó kritikai irodalom tekintetében a magyar olvasó megint csak viszonylagos kényelemben érezheti magát. Greguss Ágost 1865-ös értekezése európai léptékben is jelentős hozzájárulásnak tekinthető e műfaj vagy műforma megismeréséhez – már amennyiben sajátos „fajnak” vagy „formának” tekinthetünk egyáltalán valamit, ami épp Greguss szlogenévé vált definíciója („tragédia dalban elbeszélve”) szerint híresen vegyíti a három

<sup>1</sup> Gyulai Pál: Arany János (1883). In *Gyulai Pál válogatott művei*, s. a. r. Hermann István (Szépirodalmi, Budapest, 1956), 2: 44.

<sup>2</sup> Riedl Frigyes: *Arany János* (Hornyánszky Viktor, Budapest, 1887), 221.

<sup>3</sup> Arany János: Levélváltás Pákh Alberttel (1853. febr. 6.). In *Arany János levelezése író-barátaival* (Ráth Mór, Budapest, 1889), 2: 83.

<sup>4</sup> Reviczky Gyula: A balladajárvány (1884). In *Vegyes költői és prózai művek* (Szépirodalmi, Budapest, 1969), 449 skk.

műnem sajátosságait,<sup>5</sup> s a fajtalanság vagy elfajzás látványos jeleit mutatva kifejezetten tanulságossá teszi a Reviczky részéről korántsem értéksemlegesen használt „irodalmi korcs” minősítést. A korcsnak ezt a romantikus toposzát kapcsolta össze az őskóasz, a mindent magában foglaló és elegyítő eredet képzetével már Goethe is, amikor 1820-ban a költészet kiköltésre váró „őstojásának” nevezte a balladát.<sup>6</sup> Felfogását egyik saját szerzeményével szemlélte, ám ő is a „régí angol ballada” ösztönző szerepére hivatkozott.

### Percy gyűjteménye

A magyar és európai balladaköltészet és a balladára vonatkozó kritikai hagyomány iménti gazdagságának és változékonyságának megértésében is segíthet, ha megpróbálunk választ találni arra a kérdésre, milyen szerepet játszott a ballada a skót, az angol vagy tágabban a brit (ám idővel a tengeren túlra is áttérjedő) népi és irodalmi hagyományban, s hogy egyáltalán mit tekintett ez a hagyomány balladának. Ahhoz, hogy a ballada brit történetébe közelebbről betekintsünk, első lépésként érdemes Greguss értekezésénél kereken száz évvel korábbra visszamennünk. 1765-ben jelentette meg Thomas Percy *A régi angol költészet emlékei (Reliques of Ancient English Poetry)* című háromkötetes, 176 éneket tartalmazó gyűjteményt, mely kelendő olvasmánynak bizonyult, hiszen még a XVIII. században három további kiadást ért meg. A kötet magvát egy akkortájt frissen előkerült XVII. századi iratcsomó alkotta, melyet felfedezőjéről később „Percy Folio” névre kereszteltek, s amely – néhány régebbi darabot leszámítva – többnyire korabeli balladákat tartalmazott. Bár Percy a balladákat több általános témájú bevezető esszé mellett egyenként is rövid felvezető szöveg és jegyzetek kíséretében közölte, s a gyűjtemény végére az archaikus kifejezések értelmezését segítő glosszáriumot is illesztett, kiadása utóbb jogos kritikát kapott a későbbi tudományosság nézőpontjából mégsem eléggé alapos vagy kritikus közlésmód miatt. Elsősorban Joseph Ritson járt élen a bírálóiban, azt kifogásolva, hogy Percy nem tett következetesen különbséget népi- és műballada között, a népi eredetű darabokat korának ízléséhez és nyelvhasználatához igazítva feljavította, és alapvetően egyetlen változatban adta ki, s mindent csupán nyomtatványok alapján közölt. Percy munkájának érdemeit mégsem lehet eléggé hangoztatni, hiszen a néphagyomány számos korabeli „klasszikusát” tette szélesebb körben is közkincsé, olyanokat, mint *A chevoti vadászat (Chevy Chase)*, *Az erdei gyerekek (The Children in the Wood)*, az *Edvárd (Edward)* vagy a később épp Arany által magyarra ültetett tengerészballada, a *Sir Patrick Spens*. Gyűjteménye mindemellett éppúgy tartalmazott Shakespeare-feldolgozásokat vagy görög-római mítoszokat, mint indiai, spanyol vagy mór témájú éneket, avagy – névvel vagy név nélkül – műköltészeti alkotásokat. Pár évvel később maga Percy is írt egy balladát, *A warkworthi remete (The Hermit of Warkworth, 1771)* címmel.

<sup>5</sup> Greguss Ágost: *A balladáról* (Kisfaludy Társaság, Pest, 1865), 1. A tanulmány „tragédia dalban elbeszélve” jellegével a Kisfaludy Társaság 1864-es, a ballada elméletére kiírt pályázatára készült, és végül nyertes pályamű lett.

<sup>6</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Ballada* (1820). In *Antik és modern: antológia a művészetekről*, szerk. Pók Lajos, ford. Görög Livia és Tandori Dezső (Gondolat, Budapest, 1981), 566.

### A középkori ballada és a XVI–XVII. századi *broadside*-ballada

A ballada műfajának ez a kultusza és újjáéledése – az ún. *ballad revival*, mely a XVIII. század végén a műballadák számának gyors növekedését hozta magával – akkor értékelhető igazán, ha visszatekintünk e műfaj középkori előtörténetére, és vetünk egy pillantást arra, miféle átalakuláson ment keresztül az évszázadok során a költészet balladai hagyománya. Ez az alakulástörténet rávilágíthat arra is, hogy a ballada miért nem kizárólagosan irodalmi tárgy, s tanulmányozása miért is lehet olyan termékeny metszete az irodalomtudománynak, a zene-tudománynak és a folklorisztikának.<sup>7</sup>

A „ballada” szó eredeténél a latin *ballare* („táncolni”) igét találjuk, melyből a középkori költészet egyik versformájának nevét képezték francia nyelvterületen. A francia középkori ballada ugyanis alapvetően táncdal volt. A francia *chanson balladée* „táncolt dal”-t jelent. A rondó és a virelai mellett a ballada egyike volt a kötött világias dalformáknak. Az angol nyelvben a franciás formájú *ballade* kifejezés őrzi a szónak ezt a középkori jelentését. A XIII–XV. században költött-komponált balladák alapvetően énekeltek, táncra is alkalmas művek voltak, a megnevezés pedig elsősorban e művek formai jegyeire utal. Rendszerint három versszakot és egy ajánlást foglaltak magukban, ritmusos, rimes hangzással. Igrickek előadásában terjedtek, hangszeres kísérettel, s a versszakokat refrén zárta, hogy az éneklésbe a hallgató is könnyen bekapcsolódhasson. A sorismétlés, sőt időnként versszakismétlés később is felfedezhető formai jegye maradt a balladának. Az orális terjesztéssel a balladák alkotóinak kiléte sokszor elhomályosult, és a dalok többféle változatban keringtek. Szerzőik közérdekű vagy személyes világi témákat verseltek meg, olykor egy élethelyzet bemutatásával, olykor valós vagy kitalált históriákon keresztül, nem ritkán szatirikus hangvétellel, mulattató stílusban. François Villon késő középkori balladáiban kalandorok, tolvajok, rablók, kalózkodók, gyilkosok és elítéltek egész sora szerepel, sőt kivégzettek is megszólalnak. De felvonultat költészetete prostituáltakat, szoknyavadászokat vagy a szerelem múlandóságába belefáradt magányosokat is. Emlékezetes angol példaként említhető valamivel korábról, a XIV. századból Geoffrey Chaucer üres pénztárcájához intézett „panasz” (*Complaint to His Empty Purse*). A három hétsoros versszakból és egy ötsoros ajánlásból álló (egyébként ötös jambusokban íródott) költemény közvetett kérelem IV. Henrikhez, melyben a költő az éves járadék megújításáért folyamodik – humoros, de annál hatásosabb formában. Ez a középkori balladaforma a XIX. század „preraffaelita” költészetében kel újra életre: Dante Gabriel Rossettinél találkozzunk vele, később Algernon Charles Swinburne használja.

A XV. század második felétől, a nyomtatás fokozatos elterjedésével ez a középkori hagyomány jelentősen átalakul. A XVI–XVII. században a megvásárolható nyomatokon terjesztett balladák a hordozó médiumul szolgáló nagyalakú (a mai újságok vagy kisebbfajta plakátok méretéhez hasonló) papírlapokról kapták a *broadside* vagy *broadsheet* nevet.<sup>8</sup> Ezek a „széles lapok” általában 12-szer 8 hüvelyk méretűek voltak, vagyis nagyjából egy mai A4-es lapnak feleltek meg, és csak az egyik oldalukat használták nyomtatásra. A lapokat kiadó nyomdászok, akik üzleti lehetőséget láttak az énekek nagy példányszámú terjesztésében,

<sup>7</sup> A ballada mint zene-, illetve néprajztudományi téma jelenik meg az alábbi klasszikus tanulmányokban: Bertrand Harris Bronson: *The Ballad as Song* (University of California Press, Berkeley, CA, 1969); David Buchan: *The Ballad and the Folk* (Routledge and K. Paul, London, 1972).

<sup>8</sup> Vö. Leslie Shepard: *The Broadside Ballad: A Study in Origins and Meaning* (Herbert Jenkins, London, 1962), 23.

gyakran fizettek meg költőket azért, hogy már létező, de túlságosan hosszú elbeszéléseket olyan rövid költői formátumra alakítsanak, ami már ráfér egy oldalra, és *broadside*-balladaként árusítható. Az egyoldalas nyomatokon a vékony hasábkba szedett dalszöveg fölött gyakran illusztratív rajz jelezte a szokványos témát (hajózás, szerelem, háború stb.), a cím alatt helyet kapott az ének dallamára tett utalás (általában egy másik, jól ismert ének megadásával),<sup>9</sup> a lap alján pedig olykor a nyomdász neve és a nyomtatás időpontja is szerepelt. Másik jellemző megnevezésük az „utcai ballada” (*street ballad*) lett, ami a terjesztés szokványos színterére utalt.<sup>10</sup> A balladák könyvszerű kiadásai negyed-, nyolcad-, de akár tizenkettedrét hajtott ívek voltak. Felvágatlanul, fűzetlenül, borító nélkül kerültek forgalomba (uo. 72). A *chapbook* (azaz *cheap book*, „olcsó könyv”) nevet kapták, ami világosan jelzi e kiadványok széleskörű elérhetőségét. Nehéz alábecsülni mindezen nyomatok társadalomformáló erejét, hiszen éves szinten több százezer példány készült belőlük. A városi és vidéki élet forgalmas helyein árusították vagy függesztették ki őket. A balladaárusoknak nemcsak a lapok eladása volt a feladatuk, hanem az is, hogy megtanítsák a vevőknek a szöveget és a dalt.<sup>11</sup> Erre azért volt szükség, mert a kezdetben túlnyomórészt írástudatlan vagy alig írástudó rétegek körében csak így tudták feléleszteni az olvasás iránti igényt. A megvásárolt balladaszöveg így ugyanis afféle emlékeztető jegyzetté vált, melynek komoly szerep jutott az olvasás készségének kialakításában és begyakoroltatásában, s ezzel az olvasás iránti igény társadalmi kiszélesítésében – amihez pedig az időközben kiadványként avanszált nyomdászoknak komoly gazdasági érdekük fűződött. A nyomtatásban terjesztett balladák az énekléssel ismét az orális kultúra részévé váltak, s az olvasni nem tudó rétegek körében is gyorsan terjedtek. „Népszerűvé” váltak,<sup>12</sup> s ennek eredményeként később sokszor megesett, hogy évtizedek múltán egy-egy konkrét énekes által költött vers és dallam kollektív szüleménynek, a nép ajkáról származó alkotásnak tűnt. (Erre a jelenségre utalva ír például Szerb Antal „alásüllyedt kultúrvajavakról”.) Az idővel feleslegessé vált lapok azután egyéb módon hasznosultak: volt, hogy dekoráció, falragasz, tapéta lett belőlük, volt, hogy tűz- vagy pipagyújtó alkalmatosság, és volt olyan is, hogy vécepapírként végezték. A „Percy Folio” például egy gyűjtősnak szánt, elronyolódott iratcsomó volt, amit Percy az egyik barátjának nappalijában pillantott meg egy szekreter alatt, a kandalló környékén.<sup>13</sup>

A nyomatok tömegessé válásával a kiadók kénytelenek voltak újabb és újabb közölhető, az olvasók egyre szélesedő rétegei számára csábító termékként kínálható történetek után

<sup>9</sup> Arany János is szerzett dallamot néhány verséhez, így a *Zács Klára* című balladához, melyről az alcím azt mondja: „énekli egy hegedős a XIV. században” (dallamait halála után Bartalus István dolgozta ki és adta közre: *Arany János dalai: Petőfi, Amadé és saját költeményeire*, 1884).

<sup>10</sup> Alan Bold: *The Ballad* (Methuen, London, 1979), 71. Lásd még: Leslie Shepard: *The History of Street Literature: The Story of Broadside Ballads, Chapbooks, Proclamations, News-sheets, Election Bills, Tracts, Pamphlets, Cocks, Catchpennies and Other Ephemera* (Singing Tree Press, Detroit, 1973), valamint Robert Collision: *The Story of Street Literature: Forerunner of the Popular Press* (ABC-Clio, Santa Barbara, CA, 1973).

<sup>11</sup> Fiona McNeill: Ballads. In *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. David Scott Kastan (Oxford University Press, New York, 2006), 1:115.

<sup>12</sup> Tim Harris: Problematising Popular Culture. In *Popular Culture in England, c. 1500–1850*, szerk. Tim Harris (Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1995), 7.

<sup>13</sup> John W. Hales és Frederick J. Furnivall szerk., *Bishop Percy's Folio Manuscript: Ballads and Romances* (N. Trübner, London, 1867), 1: xii.

nézni, ezért a kortárs eseményeket megverselő művek mellett nemcsak a középkori balladákhoz nyúltak vissza, hanem mind gyakrabban nyomtattak ki korabeli népi eredetű verses történeteket is – ha kellett, szintén rövidített formában. Ezekre a cselekménydús népi énekekre egy idő után átragadt a „ballada” megnevezés, mit több, a szó új vonatkozása nagyjából két évszázad leforgása alatt ki is szorította a kifejezés korábbi, középkori értelmét (ld. 10. lj. 13). Mindinkább előtérbe került, majd a XVIII. századra uralkodóvá vált a ballada modernebb válfaja – a ballada mint megverselt rövid történet –, az angolban immár *ballad* néven.

Formai oldalról, a terjedelmet és szerkezetet tekintve, a ballada egyaránt nyitottabbá vált, mivel sem a versszakok számát, sem a vers felépítését nem szabták meg annyira szigorú kötelmek, mint a középkori balladánál (ennek a lazulásnak a jeleit persze a késő középkorban is felfedezhetjük már, épp Villon költészetében). Ugyanakkor kialakul, noha nem válik kizárólagossá, egy jellemző balladaritmus (*ballad meter*), egy ütemhangsúlyos sorpár, mely egy négy és egy három hangsúlyt tartalmazó sorból áll. (Olykor ez konkrétan négy, illetve három jambust jelent, de gyakran egyenletlen a szótagszám, és csak a hangsúlyok száma a lényeges.) Ebből képződik a jellegzetes ballada-strófa (*ballad stanza*), mely két ilyen sorpárból tevődik össze abcb rímeléssel (ahogy azt *Sir Patrick Spens* balladája s annak Arany-féle fordítása példázza, vagy Arany saját remeke, *A walesi bárdok*). Előfordul az is, hogy három vagy négy ballada-sorpár alkot egy versszakot. E jellegzetes formai vonások ellenére a ballada igen változékony marad: a sorok hossza, ritmikája, versszakon belüli száma és kombinációja meglehetősen színes képet mutat, s ez érthető is az egyre inkább modern piaci logikát felvevő, az „új” bűvkörébe kerülő alkotómunka láttán.<sup>14</sup> Ami a stílust illeti, a modern balladák alapelve ebben is a népszerűsége törekvés volt. Ezt szolgálja az egyszerű, alapszókinszre és közérthető szóképekre építő szóhasználat és képvilág, az események pergését elősegítő drámai párbeszédesség, s ezzel összefüggésben az összekötő, leíró vagy magyarázó narratív elemek hiánya vagy erős visszaesése. A XX. század első felének kutatója, Gordon Hall Gerould a népballada – ahogy ő nevezi: a „hagyományos ballada” (*ballad of tradition*) – tekintetében ezzel egybehangzó definíciót kínál: „A ballada történetet elbeszélő népdal, mely a döntő helyzetet emeli ki, azt úgy mondja el, hogy hagyja a cselekményt az események és a beszéd által magától kibontakozni, s mindezt tárgyilagosan teszi, nemigen fűzve magyarázatot az elmondottakhoz vagy erőltetve ránk személyes előítéleteit.”<sup>15</sup> A balladának rövid énekelt történetként való – óvatosan tág – minimalista definíciójához képest itt nagy hangsúly helyeződik arra, hogy a ballada gyakran egyetlen helyzetre vagy epizódra fókuszál, és a történetsekről első sorban nem narráció útján, hanem dramatikus bemutatással, az eseményeknek a szereplők beszédén keresztül történő színrevitelével értesülünk. A néhány kulcsmozzanatra épülő, egyúttal fontos cselekményelemeket elhallgató vagy átugró elliptikus bemutatási mód – az ekként kialakított hiátusok vagy hézagok folytán – egyszerre fokozza a feszültséget és élénkíti a fantáziaműködést a befogadóban. Szélsőséges megnyilvánulásaiban a ballada egyfajta feladvánnyá, analitikus munkát igénylő, a hallgatót vagy olvasót rejtvényfejtésre invitáló nyomhalmazzá válik, különösen a krimiirodalmat megelőlegező bűnballadák esetén. Mindazonáltal kijelenthető, hogy a Poe és Dosztojevszkij kortársaként alkotó Arany bűnbal-

<sup>14</sup> Az angol idiómában nemcsak a „hír” (*news*) modern fogalma alapul az újdonság képzetén (ahogy ezt a magyar „újság” kifejezésből is kiolvashatjuk), hanem a „regényé” (*novel*) is.

<sup>15</sup> Gordon Hall Gerould: *The Ballad of Tradition* (Clarendon Press, Oxford, 1932), 11.



ladáihoz – amilyen az *Ágnes asszony* vagy a *Tengeri-hántás* – az angol-skót népi hagyományban nemigen találni hasonlót.

A *broadside*-balladák vidéki és városi, szárazföldi és tengeri, antik és modern témákat egyaránt táltak, gyakran természetfeletti, a babonás hitet izgalomban tartó elemekkel, de az is előfordult, hogy közérdeklődésre számot tartó személyiségek dicséretével vagy gúnyszerű rajzával rukkoltak elő. Korabeli bulvársajtóként, „a tömegek verses újságjaiként” működtek (ld. 10. lj., 67). Különleges témákat dolgoztak fel: a szenzáció iránti érdeklődésre építve inkább a tragikum, mint a komikum felé fordultak, traumatikus történelmi eseményeket vagy rendkívüli hétköznapi történeteket énekeltek meg; csatákról, gyilkosságokról, rablótámadásokról, szörnyűségekről, furcsa szerzetekről, torzszülöttekről tudósítottak. Megverseltek például – „újságírói körökben” (*journalistic circles*) – egy malacképű holland nőt, bizonyos Tannakin Skinkert,<sup>16</sup> akinek híre 1639 decemberében kapott szárnyra, s egyetlen hét lefordása alatt öt londoni firkaszt is balladaszerzésre készítetett. A rákövetkező évben, egy további darab *Szörnyű alak, avagy alaktalan szörny* (*A Monstrous shape, Or A shapelesse Monster*) címmel csatlakozott a sorba, tárgyát ekként vezetve fel: „Ily újság még sohasem volt, / mit tőlem halltok most” (*Such newes afore was neuer told, / as I will now relate*).<sup>17</sup> Ez a darab formailag is tanulságos. Szemernyi dialógus nincs benne, történetből sem sokat kapunk, ehelyett a furcsa lény előkelő társadalmi státusának, sajátos testi jegyeinek, s no persze étkezési szokásainak (ezüstvályú...) részletező bemutatását kínálja a versbeli tudósító, hogy végül minden jóérzésű angolt óva intsen a házasságnak még a gondolatától is, az érdekházasság és az elkorcsosulás intim összefüggését sejtetve. Nagyon kevés teljesül tehát a balladák fentebb felsorolt (időnként talán túl gyorsan általánosított) formai jellemvonásaiból. A verselés sem klasszikus balladastrófa: a nyolcas versszakokat két négysoros egység alkotja, amelyek három négyütemű és egy változó hosszúságú (strófavégben három-, strófavégen együtemű) sorból állnak. Fontos elismernünk a balladának ezt az elemi szintű formai változékonyságát, avagy elgondolkodnunk azon, balladának nevezhetjük-e ezt is.

Visszakanyarodva a nyomtatott balladák szenzációhajhász zsurnalizmusához: a torz lényekről szóló beszámolók, s konkrétan a disznófejű úrhölgyek iránti érdeklődés nem lankadt később sem. Híruk még a XIX. században is lázban tartotta a stimuláció után sóvárgó olvasóközönséget (ld. 10. lj., 67 és 16. lj. 450). Képzeltető, hogy a pletyka- és hírfogyasztó tömegek köreiben micsoda keletjük volt ezeknek a cirkuszi látványossággal vagy *freak show*-val felérő történeteknek. A ballada modern, kötetlenebb fogalmának elterjedésére utal az is, hogy a szatirikus, dalbetétekkel tűzdelt XVIII. századi színjátéktípus a „ballada-opera” (*ballad opera*) műfaji megnevezést kapta (John Gay *Koldusoperája* [*The Beggar's Opera*] 1728-ból való), a paródia egyik XIX. századi válfaja pedig „ballada-burleszk” (*ballad burlesque*) névre keresztelődött. Mindezek fényében meglehetősen különös, ha nem egyenesen visszás, hogy a ballada romantikus újjászületésének legnagyobb előmozdítója, William Wordsworth, a maga bal-

<sup>16</sup> *The Pepysian Garland: Black-Letter Broadside Ballads of the Years 1595–1639, Chiefly from the Collection of Samuel Pepys*, szerk. Hyder E. Rollins (Cambridge University Press, Cambridge, 1922), 449.

<sup>17</sup> Uo. 452.



ladáit éppenséggel az érzékek és a képzelet efféle felajzásának és féktelen izgatásának ellében tette közzé. De erről majd később.<sup>18</sup>

### Gyűjtemények Percy előtt és után

Már jóval Percy gyűjteménye előtt, a XVII. században létrejöttek bizonyos népköltési gyűjtemények, ezek azonban még magánszemélyek egyedi *broadside*-kollekciói voltak, s abból az antikvárius érdeklődésből jöttek létre, ami a XVII. végén és a XVIII. század elején a regényirodalom intenzív növekedéséből és azzal párhuzamosan a lapokra nyomott balladák iránti kereslet fokozatos visszaeséséből fakadt. A vásárlóréteg úgyszólván annyira megtanult olvasni, hogy hosszabb, testesebb narratívákra vágyott, amely narratívák, mivel már nem szó és emlékezet útján terjedtek, nem szorultak rá a költészet emlékezetmankóira (ritmus, rím), hanem prózaművekként hódították meg a közönséget. E fejlődés árnyoldalán alakult ki a *broadside*-ok gyűjtésének gyakorlata. Ilyen antikvárius gyűjtőmunka eredményeként képződött meg Samuel Pepys közel kétezer nyomatot tartalmazó magángyűjteménye (melynek jóvoltából például a malacfejű nőről szóló, fentebb idézett darab is fennmaradt), vagy az előbb Robert Harley, majd John Ker által egybegyűjtött, mintegy 1300 darabot számláló hagyaték, az ún. Roxburghe-balladák.

A XVII. század elején Thomas D'Urfey adott közre válogatást (*Wit and Mirth: or, Pills to Purge Melancholy*, 1719), Percy gyűjteményét követően pedig először David Herd (*Ancient and modern Scottish songs, heroic ballads, etc.: collected from memory, tradition and ancient authors*, 1769, bővítve: 1776, 1791) állt elő válogatással, majd Joseph Ritson (*A Select Collection of English Songs*, 1783; *The Bishopric Garland*, 1784; *Robin Hood: A Collection...*, 1795), aki immár gondosan ügyelt rá, hogy gyűjteménye darabjait feljavítás és egységesítés nélkül, eredeti formában és több változatban tegye hozzáférhetővé. A skót balladák összegyűjtésében Percy mellett James Johnson járt élen. *The Scots Musical Museum* (1787–1803) című gyűjteményének mind a hat kötete száz-száz dalt tartalmazott, kottával együtt. Elkészítésükben Robert Burns működött közre, aki nemcsak szerkesztőként és bevezető szerzőjeként járult hozzá a kiadáshoz, de közel kétszáz darabot maga írt bele részben átdolgozások, részben eredeti szerzemények formájában. Burns éppily sokrétűen bedolgozott skót zenész barátja, George Thomson gyűjteményébe is (*A Select Collection of Original Scottish Airs for the Voice*, 1793). Thomson a rákövetkező évtizedekben a skót dalkincsből hat, a walesiből három, az írből két kötetre valót jelentetett meg.

Percy gyűjteményének hatásával vetekedett a XIX. század elején Walter Scott kiadása, mely a skót határvidék „balladás népköltészetéből”<sup>19</sup> válogatott, értékes előszóval vezetve fel a háromkötetes gyűjteményt (*Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802–1803, 1807). Scott, aki alig pár évvel korábban Bürger *Lenore* és Goethe *Erkönig* című balladáinak fordítójaként jelentkezett, elsőként foglalt gyűjteményébe nyomtatásban meg nem jelent, közvetlenül népi adatközlőktől lejegyzett darabokat. A balladákat három csoportra osztotta: történelmi balladákra, romantikus balladákra, valamint a régi balladák utánzataira (az utánzatokról az 1807-ben pótlólag megjelentetett negyedik kötetben külön tanulmányt is közölt *Esszé a régi balla-*

<sup>18</sup> Lásd a jelen tanulmány folytatását: „A ballada a brit hagyományban: a romantikától a 20. századig”, *Tiszatáj* (2019/május), megjelenés előtt.

<sup>19</sup> Ez a *minstrelsy* Greguss-féle magyarítása (*A balladáról*, 83).



*da utánzatairól* [*Essay on Imitations of the Ancient Ballad*] címmel). Gyűjteményének hatása a kivándorlókon keresztül Amerikáig elért, s később az Appalache-határvidék dalkincsében volt felfedezhető. Munkája Magyarországon nemcsak Arany számára szolgált alapvető forrással, de Greguss kutatásaihoz is, aki Percy és Ritson mellett Scott kiadásából szűrte le az angol és skót balladaköltészet jellegzetességeit (ld. 5. l., 83).

A XIX. századból további három gyűjtőt érdemes még megemlíteni. William Motherwell nemcsak közreadóként (*Minstrelsy: Ancient and Modern*, 1827), de fontos esszék szerzőjeként is említést érdemel. John Payne Collier a jórészt Robert Harley és John Ker által összegyűjtött XVII. századi balladák közzététele (*A Book of Roxburghe Ballads*, 1847) mellett saját hamisítványainak a gyűjteménybe való becsempészéséről híresült el. Végül a gyűjtő és elemző munka korabeli betetőzőjeként kell szót ejteni a Harvard Egyetem matematikusból filológussá vedlett kutatójáról, Francis James Child professzorról, aki a balladakutatás terén elért eredményeivel 1876-ban az Egyesült Államok első irodalomprofesszori kinevezését érdemelte ki. Child a század második felében – az akkorra tetemesre duzzadt angol és skót gyűjtemények mellett dán, svéd, német és holland munkáktól inspiráltan<sup>20</sup> – olyan monumentális és rendkívüli alaposággal sajtó alá rendezett gyűjteményt tett le az asztalra, amely egészen máig alapdokumentuma és méltán hivatkozott forrása a brit balladakutatásoknak: az *English and Scottish Popular Ballads* című gyűjtemény előbb nyolc kötetben jelent meg 1857 és 1858 folyamán,<sup>21</sup> majd öt duplakötetben 1882 és 1898 között.<sup>22</sup> Child a második sorozatból 115 korábban közölt balladát kiejtett (köztük például *Az erdei gyerekek* címűt), a beválogatott és részletesen bemutatott 305 darabot azonban különféle variánsokban (olykor húsznál is több változatban) betűjelzéssel ellátva prezentálta. A *Sir Patrick Spens* Arany-féle fordítása például a ballada tizennyolc (töredékeket is felvonultató) változata közül láthatólag a „H” jelzetűből („58H”) készült, melyet Child a Scott-féle 1803-as gyűjteményből emelt át. Child gyűjteményében 23. sorszámmal egyetlen változatban szerepel a legkorábról fennmaradt, még óangol nyelvű, XIII. századi ballada (vagy legalábbis balladaként számon tartott ének). Ez *Júdás* (*Judas*) címmel jellegzetes középkori vallási témát dolgoz fel, amely a későbbi balladairadalomban már nem jellemző. Az apokrif történet szerint Júdás élelemvásárlásra kap 30 ezüstpöt Krisztustól, ám hűga ellopja tőle a rábízott összeget, így ő e veszteség pótlására árulja el pénzért mesterét.

### A népballada kritikai felértékelődése: Sidney, Addison, Burke

Visszatérve Percy 1765-ös, mérföldkőnek tekinthető munkájára, a gyűjtemény első és harmadik kötete elé a szerkesztő egy-egy mottót illesztett, melyek világosan jelzik a népi dalkultúra iránti poétikai érdeklődés nyomait már a késő reneszánszban, majd ezen érdeklődés fo-

<sup>20</sup> A angol és skót balladagyűjtemények felsorolását egészen a XVII. századig visszanyúlóan lásd az első kötet elején: Francis James Child: *English and Scottish Ballads* (Little, Brown and Company, Boston, 1857–1858), 1. köt. (1857), xiii–xxxi. A nemzetközi összehasonlítást szolgáló XIX. századi külföldi válogatások listáját lásd *uo.*, xxxi–xxxii.

<sup>21</sup> Francis James Child szerk., *The English and Scottish Popular Ballads* (Little, Brown, and Company, Boston, 1857–1858).

<sup>22</sup> Francis James Child szerk., *The English and Scottish Popular Ballads* (Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York, 1882–1898). A népballadákra, ahol csak lehet, a Child által e kiadásban használt jelzetekkel, idézőjelben utalok.

kozatos felerősödését a XVIII. század első felétől. Az első mottót Philip Sidney *A költészet védelme (Defence of Poesie)* című, 1595-ben posztumusz megjelent esszéjének arról a pontjáról vette Percy, ahol Sidney épp *A chevioti vadászat* – a Percy-féle gyűjteményt nyitó darab – szívet megindító erejéről beszél, udvari költő módjára megjegyezve persze, hogy habár mindig mélyen megrendítő e nagyhatású történetet egy vak hegedűs nyers hangján hallani, bizonyára még nagyszerűbb volna, ha Pindarosz ékes stílusában csendülne föl. Ez a hiányérzet munkálhatott Percyben is, amikor feljavítási igénnyel átstilizálta egyik-másik darabot.

A másik, Joseph Addisontól kölcsönzött mottó túllép ezen az antik mintákat szem előtt tartó poétikán, s immár hiányérzet nélkül ismeri el a népköltészet értékeit: „Egy közönséges dal vagy ballada, mely az átlagemberek gyönyörűségére szolgál, biztosan minden olvasó tettségét elnyeri, akit szenvedése vagy tudatlansága még nem tett képtelenné az efféle élvezet-re; s ennek egyszerű oka van, hiszen a természet ugyanazon lefestései, melyek a legközönségesebb emberek számára kívánatosak teszik a természetet, a legkifinomultabbak előtt is mindig szépek mutatkoznak.”<sup>23</sup> Addison 1711-ben a *Spectator* 70., 74. és 85. számában három esszén keresztül fejtette ki nézeteit a balladáról. *A chevioti vadászat* mellett *Az erdei gyerekek* történetében dicsérte a „stílus egyszerűségének” és a „gondolatok nagyságának” szerencsés kombinációját (uo. 103). Úgy vélte, hogy az egyszerű népi gondolkodásmód és költészet azért van „mindenkinek ínyére” (uo. 102), mert nem más, mint „a természet hétköznapi-an egyszerű másolata, mely mentes a művészi segédletektől és díszítésektől [*a plain simple copy of nature, destitute of the helps and ornaments of art*]” (uo. 124).

Addison esszé sorozata sokatmondóan az utazás kontextusába helyezi a balladákkal, s azokon keresztül az archaikus népi mítoszokkal való találkozást: „Útjaim során különös élvezettel hallgattam az olyan, apáról fiúra szálló dalokat és meséket, melyek az általam bejárt vidékek köznapi embereinek körében leginkább divatosak” (uo. 101). Ahogy a kontinentális Grand Tourral szemben egyre divatosabbá váló belföldi túra az angol, skót, walesi vagy épp ír tájak látványvilágának térbeli felfedezését kínálta, úgy Addison elismerő szavainak hatására e vidéki túrák immár az illető nemzeti kultúrák gyökereihez tett időutazásként jelenhettek meg. A honi tájak felfedezése a népi kultúra forrásvidékeinek meglátogatásaként eredetkutatással, a nemzeti kultúrakincsek régészeti feltárásának, s azon keresztül a nemzeti mitológiák és karakterisztikák megalkotásának programjává alakult. Ez a mítoszalkotás és karakterképzés később nemegyszer a szó szoros értelmében is alkotást, az állítólagosan megtalált források kitalálását, a nemzeti karakterjegyek megrajzolását, fikciós megalkotását jelentette. Az ősi hagyományok kultikus tisztelete és követése – az irodalmi primitivizmus – ösztönözte azokat a színlelt fordításokat és közreadásokat, melyek ekkoriban jelentek meg a brit irodalom színpadán, s futottak be jelentős karriert a kontinensen is: James Macpherson Osszián-törödékei és Thomas Chatterton Rowley-versei mellett John Payne Collier mímelt Roxburgh-balladáit említhetők. Percy gyűjteményének és Macpherson Osszián-fordításainak olvasójaként fogalmazta meg Johann Gottfried Herder a népi hagyományokban gyökerező nemzeti nyelv és kultúra feltárásának igényét, s ebben a gondolatkörben mozgott Greguss is, amikor az angol és skót balladákat a „nemzeti jellem” őreiként állította példaképül.

Nyilvánvalóan Addison olvasójaként hozta épp *A chevioti vadászat* és *Az erdei gyerekek* balladáját példaként Edmund Burke is, amikor néhány évtizeddel később a fenségesről érte-

<sup>23</sup> Joseph Addison és Richard Steele: *The Spectator* (A. Wilson, London, 1813), 102.

kezett.<sup>24</sup> Amellett érvelt, hogy az intenzív érzelmi reakciókat s mindenekelőtt a félelmet a bizonytalanságérzet növelésével lehet leginkább fokozni, amire a sötétség vagy a homály a legalkalmasabb: „egy fanatikus prédikátor beszéde, a chevioni vadászat vagy az erdei gyerekek balladája, vagy más népszerű rövid versek és mesék, amelyek az életnek ezen a szintjén [azaz a köznép körében] elterjedtek, rendkívül erőteljes hatással vannak szenvedélyeikre. Egyetlen festményt sem ismerek, akár jót, akár rosszat, amelynek ilyen hatása volna. Így a költészet, minden homályosságával együtt, általánosabb és erőteljesebb uralmat gyakorol szenvedélyeink felett, mint az említett másik művészet. S azt hiszem, megvan annak az oka a természetben, hogy a homályos idea, ha megfelelően közvetítik, miért hatásosabb, mint a világos”.<sup>25</sup> Szemben a festéssel vagy más vizuális megjelenítésekkel, a szavak Burke szerint nem nyújtanak világos képet tárgyukról, ám éppen ebben rejlik rendkívüli hatóerejük. „Egy dolog világossá tenni egy ideát, és más dolog a képzelet számára *hatásossá* tenni” (70). A képnélküliség vagy korlátozott képiség eme új paradigmája a költészetet a festészet mellől a zene mellé tereli, mivel a szavak erejéhez csak „a hangszeres zene közismerten erőteljes hatásai” foghatók (71). A verbális nyelv már önmagában is jelentős homályosságát a balladák esetében még inkább elmélyíti a kihagyásos stílus, melynek köszönhetően fontos cselekményelemek csak szimbolikus utalásokon keresztül jutnak kifejezésre. Erre pedig később robusztus művészeti és kritikai hagyomány épül, amelybe Arany montázsszerűen dramatizált balladapoétikája éppúgy beletartozik (a *Tengeri-hántástól A képmutogatóig*),<sup>26</sup> mint Hitchcock feszült-ségekeltésre kihegyezett – ugyancsak alluzív és szimbolikus – filmnyelve, vagy a kettő közt félúton: a fantáziaszöveg szimbolikáját felfejteni igyekvő pszichoanalízis. S mivel a homályos eszmék a népi babonák világában találnak otthonra leginkább, ezért az efféle történetek lesznek a bizonytalanság- és félelemérzet elsődleges felkeltői, s ezzel a félelemből táplálkozó fenséges szenvedély leghatékonyabb előidézői. Burke hangsúlyozza, hogy „a kísértetek és lidércek gondolata, melyekről senki sem alkothat világos ideát magának, milyen rendkívüli hatással van azok elméjére, akik hitelt adnak az efféle lényekről szóló népszerű történeteknek” (69). A nép körében élő balladák tehát a maguk homályosságával a burke-i esztétika alapvető hivatkozási pontját jelentik, különösen, ha a babonás hitvilág szellemeiről mesélnek. Hogy a babonás képzetek mennyire elevenek voltak még a XIX. században is, azt Walter Scott démonokról és boszorkányokról írt könyve mellett (*Letters on Demonology and Witchcraft*, 1830) az asztaltáncoltatás vagy „asztalírás” Európán 1853-ban végigsöprő hóbortja tanúsíthatja, melyről Arany nyomán a „réballadákat” tárgyaló Tolnai Vilmos írt.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Burke fejtegetéseinek kontextusáról lásd: Fogarasi György: A fenséges elméletei a XVIII. századi brit esztétikai gondolkodásban. In *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung (Programok és tanulmányok)*, szerk. Bartha-Kovács Katalin, Penke Olga és Szász Géza (JATEPress, Szeged, 2017), 69–80.

<sup>25</sup> Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való fogalmaink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György (Magvető, Budapest, 2008), 72.

<sup>26</sup> Amikor Arany arról beszél, hogy a balladaköltészetnek „nem a tényeket, hanem a tények *hatását*” kell kifejeznie – ahogy a tájköltészetnek pedig „ne[m] a látottat, hanem az *érzetet*” kell megfestenie –, akkor Burke közvetett olvasójának mutatkozik. Lásd: Arany János: *Költemények Szász Károlytól*. In *Tanulmányok és kritikák II.*, szerk. S. Varga Pál (Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012), 403 és 405.

<sup>27</sup> Tolnai Vilmos: Arany *Kép-mutogatójának* személyes vonatkozásai, *Irodalomtörténet* 5:5–6 (1916): 167–179.

A népballadák felértékelődésével a kritikusokban és gyűjtőkben mind erőteljesebbé vált annak igénye, hogy ezeket a balladákat mint a nemzeti identitás régészeti leleteit és mint követendő költészeti mintákat elkülönítsék a nem népi eredetű, gyakran túl alkalminak, kommersznek és silánynak minősített, akár középkori, akár újkori szerzőkhöz köthető alkotásoktól, melyeket a tiszta néplélekre vagy költői formára ráarakódott szennyeződésnek tartottak. A *broadside*-balladák meglehetősen vegyes felhozatalában azonban zavaróan keveredtek a különböző eredetű darabok, így a „tiszta forrásnak” tekinthető népballadák purista elkülönítésének szándéka (a XVIII. század végétől egészen a XX. századig) korántsem volt probléma-mentes törekvés.

### Népballadák

Mint láttuk, Addison két ballada – *A chevioti vadászat* és *Az erdei gyerekek* – kapcsán taglalta a népköltészet értékeit. Lássuk ezeket a darabokat egy kicsit közelebről. *A chevioti vadászat* egy tragikus kimenetelű szarvasvadászat megéneklése. Addison „az angol közemberek kedvenc balladájaként” az első két esszében tárgyalta, Percy gyűjteménye pedig nemcsak egy régi és egy modern változatban közölte (*The Ancient Ballad of Chevy Chase, The More Modern Ballad of Chevy Chase*), de *Az otterburni csata (The Battle of Otterbourne)* címmel történelmi alapú változatban is (vö. Child „162”). A narratíva valós történelmi magvát a skótok angolok felett aratott 1388-as otterburni győzelme adta, s ez a történelmi esemény ágyazódott később egy vadászat keretnarratívájába, s egészült ki a küzdelem roppant méreteit és hősi atmoszféráját kiemelő részletekkel. Eszerint a heroizált változat szerint a szarvast úzó angol nemes, Percy (akinek neve egész véletlenül egybecseng a gyűjtemény közreadójának nevével), embereivel skót területre téved, ahol előbb vitába, majd harcba keveredik a skót Douglasszel és seregével, s a csatában mindketten elesnek. A történelmi témájú darab azt mutatja be, hogyan vezet a vad űzése és elejtése nemcsak határvitához vagy határvillongáshoz, de szabályos vérfürdőhöz, hogy végül a hatalmas veszteségeket elszenvedő és vezéreiket is elveszítő seregek megmaradt harcosai sejtethetőleg felismerjék a vérontás értelmetlenségét, és e közös erkölcsi belátás alapzatán elkötelezzék magukat a békés szomszédság mellett.

*Az erdei gyerekek (The Children in the Wood, Child 1857–1858, 3: 129–135)* balladája a történelmi-nemzeti lépték helyett a család és az egyén sorsának tragikumát vázolja fel két árván maradt gyermek kapcsán, akiket haldokló szüleik tisztos vagyonnal nagybátyjuk gondjaira bíznak, ő azonban a vagyonra fenve fogát felbérel két gazembert a gyermekek megölésére. A két bérgyilkos egyikének megesik a szíve a kicsiken, megöli társát, ám végül magukra hagyja a megmentett gyerekeket az erdőben, akik pár nap alatt éhen halnak. Ez a történet nem oldódik fel olyan morális belátásban, amilyennel *A chevioti vadászat* szolgált. Az Addison által kiemelt „emberség és együttérzés” (*humanity and compassion*) csak átmeneti tényező a cselekményben, melynek gyászos kifutása legfeljebb a ballada hallgatóját vagy olvasóját készítheti részvétre, netalán morális tanulság levonására. Ám hogy létezik-e feloldást jelentő tanulság, nehéz megmondani egy olyan történet kapcsán, amely éppúgy sugallja a család egysége utáni nosztalgiát, mint a rokoni kapcsolatok relatív gyengeségét a gazdagodás vágyával szemben, vagy épp – túl a családi-rokoni kötelékeken – a gyengébbek és rászorulóknak embertársa segítése iránti készíthetetlenül kiszámíthatatlan illékonyágát.

Így, noha a ballada hagyományos társadalmi funkciója épp az erkölcsi minták felmutatásában, a családi vagy történelmi bűnökre következő – gyakran kísértetjárás formáját öltő –



bűnhődés elkerülhetetlenségének ábrázolásában áll, ez nem is olyan könnyű feladat olyan történetek esetén, amelyek kevés teret hagynak a morális feloldás vagy megtisztulás számára. Ezzel együtt igen gyakoriak a babonás hitre építő, a természetfeletti erők elkerülhetetlen hatalmát sugalló történetek. Ilyen a már többször említett, kétes történelmi háttérű *Sir Patrick Spens* (Child „58H”), melynek tengerész címszereplője – a Scott-féle 26 versszakos változatban – azt a megbízatást kapja a skót királytól, hogy télidőn Norvégiába hajózzon, és Skóciába hozza a norvég királynőt. Az odaút gond nélkül zajlik, ám a hazaindulás előtt az egyik matróz baljós égi jelenségre figyelmezteti a kapitányt:

„Mult este az új hold szarva közt  
látszott a régi hold:  
ha most, uram, tengerre szállsz,  
félek, baj ér utól.”

Sir Patrick Spens nem retten vissza az ómen hallatán, melynek hangsúlyos szerepét mutatja talán az is, hogy később Coleridge, aki e mű stílusában írta meg *Rege a vén tengerésről* (*The Rime of the Ancient Mariner*) című, ugyancsak babonás hittel telített romantikus balladáját, egy másik költeményéhez, a *Csüggedés* (*Dejection*) című ódához ezt a versszakot választotta mottóul. Az intó égi jel ellenére a skótok kihajóznak, ám a hajó rövid időn belül – legénységével és minden utasával együtt – egy tomboló orkán hullámsírfjába vész. A hős tengerész, bár társaival együtt az égi jelből megsejti saját halálát, mégis teljesíti az uralkodói parancsot, s a király iránti hűsége folytán holtában megnemesül.<sup>28</sup> A ballada iménti hosszú változatához képest Percy kiadása egy jóval kurtább, mindössze 11 versszakos verziót közöl, melyből sem az nem derül ki, hová és milyen céllal kell hajózniuk a skótoknak, sem oda- és visszaútról nincs szó, mivel már rögtön az első úton bekövetkezik a katasztrófa. A balladai töredékesség előnyeit szem előtt tartó Child a bevezető kommentárban ezt a kurta változatot érthető okból többre értékelte Scott bővebb, ám erőtlenebbnek tűnő verziójánál. Tanulságos látni azonban, hogy maga a babona – mint gyakori balladai elem – a rövidebb verzióban is megjelenik, ahogy a királyi parancsnak való feltétlen heroikus engedelmség is, vagy a hajósokat sirató, erkölcsi tartásukat értékelni tudó özvegyek gyászja.

A halott hős emlékének ápolását vagy elfelejtését járja körül a holt tetem őrzésének vagy őrizetlenül hagyásának bemutatásával két, egymást ellenpontoszó ballada. Egyikük, *A két holló* (*The Two Corbies*, Child „26”) azt mutatja be, hogyan válik egy csatában elesett lovag őrizetlen teteme hollók martalékává, míg *A három hollóban* (*The Three Ravens*, Child „26”) a halott lovag fölött kitarotán őrködnek sólymai és kutyái, megóvva a tetemet a dögevők dúlásától. Mi több, ebben a darabban a holtak a kedvese is gondját viseli, hajnalra gondosan eltemeti, s odaadása jeléül még aznap utána is hal. A vers zárlatában ilyen odaadó gyászolókat kíván a dalnok minden férfitúnak.

Jellegetes alaphelyzete sok balládának a távozóban lévő vagy eltávozott alakok szerepeltetése és intó célzatú megszólaltatása. A távozó alak távoztában gyakran úgyszólván végren-

<sup>28</sup> Az uralkodó iránti lojalitás narratívájává magasztosul a malacképű nő története is a későbbi *Sir Gawin házassága* (*The Marriage of Sir Gawain*) című balladában (Child „31”), melynek hőse a király megmentése érdekében veszi feleségül a visszataszító (igaz, immár nem kifejezetten disznófejű) nőalakot, aki – békamesés fordulattal – gyönyörűséges hölgygé változik, mivel – mint kiderül – pusztán átok csúfította el, melyet a házasság sikeresen feloldott.

delkezik is az ittmaradók felé. Ez történik az *Edvárd* (*Edward*, Child „7B”) testvér- és apagyilkos címszereplőjével, akit saját anyja faggat a ruháján éktelenkedő vérfolt felől, s a fiú a kezdeti félrebeszélés után nemcsak hogy bevallja szörnyű tettét, de önként bujdosni is készül, sőt indulásakor közli, kire mit hagy örökségként: feleségére vigasztalanságot, fiára viszontagságos életet, anyjára pedig – kit hirtelen fordulattal felbujtójának nevez – a pokol tüzét. Ugyancsak távozóként, de immár nem a gyilkos, hanem a haldokló áldozat nézőpontjából végrendelkezik *A kegyetlen fivér* (*The Cruel Brother*, Child „11A”) hősnője, aki menyegzője előtt minden családtagjának áldását kéri a frigyre, egyedül bátyjától nem kér engedélyt, aki ezért az esküvő napján leszúrja. A lány életének utolsó perceiben még megosztja a világgal, kinek mi legyen a jussa. Bátyja fölött már-már őt ismétlő könyörtelenséggel bíraskodik, kötelelet szán neki, ártatlan sógornőjét pedig arra ítéli, hogy a vadonban vessen véget kilátástalan életének. A *Lord Randal* című ballada címszereplője szintén haldoklóként adja elő végakarát. Anyja kérdéseire válaszul szolgálva kínkeservesen elárulja, hogy kedvese – más változat szerint felesége – mérgezte meg. Halála előtt ő is elsorolja, szerettei közül ki mit örököljön. Gyermekeit koldulásra, gyilkosát kötélre szánja (*Lord Randal*, Child „12B” vagy „12H”, utóbbi Child saját gyűjtése).

A kötél általi halál motívuma a XVIII. század során sajátos altípusú nőtte ki magát az akasztófa-balladák formájában. Az akasztás témája egyes értelmezők szerint a korabeli hatalmi mechanizmusok fontos részét képezte, amennyiben a nyilvános kivégzések fegyelmező erejének pótlékaul szolgált a kivégzésen részt venni nem tudók körében.<sup>29</sup> Mivel azonban ezek az énekek gyakran magát a bűnöst szerepeltették főhősként – ahogy tették ezt már korábban a jólelkű vagy sanda útonállókról (Robin Hood, Little John, Rob Roy) szóló történetek –, ezért hatásuk korántsem merült ki a fennálló hatalom ideológiai szolgálatában, hanem azal éppenséggel ellentétes is volt: lassanként közérdeklődés, sőt csodálat tárgyává tették a törvényen kívüli alakokat, megágyazva a XIX. század rablóromantikájának, vadnyugati *out-law*-mitológiájának vagy „vadkeleti” betyárballadáinak.

Az akasztás példái persze még mindig könyörületes ítéletnek mondhatók ahhoz képest, amit az *Ifjú Benjie* (*Young Benjie*, Child „86A”) címszereplőjének kell elszenvednie, amiért egy vita hevében folyóba ölte szerelmét. Amikor a lányt fivérei felravatalozzák, éjfélkor megszóllal a holttest, felfedi a gyilkost, de azonnali halál helyett hosszú gyötrelmes életet kér rá: vájják ki a szemét, s hétévente vigyék a folyóhoz bűnbánatra.

Ahogy az iménti balladában, úgy több más darabban is már eltávozottként szólal meg a tragikus karakter. A sírból kiszólva intézi szavait az élőkhöz. *A nyugtalan sír* (*The Unquiet Grave*, Child „78B”) elhunyt nőalakja a gyászév leteltével inti nyugalomra az őt elengedni képtelen férjet, a túlvilági egyesülés csábító vigasza helyett azonban meglehetősen prózai hangot üt meg, amikor közli az utána vágyakozó férfival, hogy őt is csak enyészet várja, ezért inkább élje az életét, ameddig a sors el nem szólítja. Máskor az eltávozott nemcsak beszédével kísérti az élőket, de teljes alakjában is visszatér közéjük, ahogy történik ez a *Szép Margit és drága Vilmos* (*Fair Margaret and Sweet William*, Child „74B”) című, olykor *Margit kísérteteként* (*Margaret’s Ghost*) is emlegetett balladában, melyben Margit, a bánatában sírba szállt reménytelen szerelmes kísérti szerelmét, Vilmost, annak nászéjszakáján, mire Vilmos másnap otthagyja újdonsült menyasszonyát, ellátogat Margit ravatalához, és szomorúságában

<sup>29</sup> *Studies in Ephemera: Text and Image in Eighteenth-Century Print*, szerk. Kevin Murphy és Sally O’Driscoll (Bucknell University Press, Plymouth, 2013), 8.

követi a halálba. Ez a ballada, szemben az előzővel, felkínálja a vigasztaló fantazmát, mely szerint a szerelmesek a sírjaikon kihajtó, „igaz szerelmi kötésbe” (*true lover's knot*) kulcsolódó rózsabokrok által a halálban egymáséi lesznek – ám egy másik változat szerint csak addig, amíg a templomszolga le nem nyisszantja a túlburjánzott ágakat („78A”). Az elutasított szerelmes halála viszi a sírba a *Deli szép Barbara Allan* (*Bonny Barbara Allan*, Child „84B”) bűnbánó hősnőjét is, bár az összefüggések csak a bővebb változathoz állnak így össze, a rövidebb változat ugyanis lényegesen hézagosabb, és nem kínál kézenfekvő oksági kapcsot a történetek között („84A”). Olyan is előfordul, hogy az emberalakot öltő szellem végzetes csábításba fog. Erre példa a *James Harris* (Child „243E”) – más néven *A démoni szerető* (*The Daemon Lover*) – című darab, melyben a feleséget korábbi tengerész kedvese kísérti és csábítja el családjá (férje és gyermekei) mellől, ki a tengerre, ám a szökés végül Itália várva-várt lankái helyett a tenger fenekén ér véget, menny helyett a pokolban. Ugyanennek a balladának van polkomentes változata is („243A”), melyben csak elhajóznak, és többé nem jön hír felőlük. Ebben az utolsó versszakok az elhagyott férj megtévelyedéséről tudósítanak, arról, hogy felköti magát, s hogy az anyátlan-apátlan maradt gyerekeknek majd minden bizonnyal a menny viseli gondját. A pokolra jutásnak van humoros ellenpárja is, melyben korántsem olyan könnyű a dolga az ördögnek: *A paraszt átkozott feleségében* (*The Farmer's Curse Wife*, Child „278A”) ugyanis arról hallhatunk, miként ragadja el az ördög a csúf vénasszonyt férje legnagyobb örömére, mígnem a rakoncátlan asszony szét nem rúgja a poklot lakóival együtt, s az ördög kétségbeesetten vissza nem viszi a paraszthoz, csak hogy szabaduljon tőle, mert „kínzóból” (*tormentor*) az asszonyság még őt is „kínzottá” (*tormented*) tette.

Másutt nem házások vagy szerelmesek, hanem anya és gyermekei közti kísértésről olvashatunk. Az *Usher's Well-i asszony* (*The Wife of Usher's Well*, Child „79A”) hősnőjét tengerbe vezett fiainak árnyai látogatják meg egy éjjel, nem számonkérés céljával, hiszen az asszony a jobb sors reményében küldte őket idegen tájra, hanem ellenkezőleg, hogy megnyugtassák, sőt megáldják, mielőtt hajnaltájt ismét magára hagynák. Egészen más viszonya van gyermekeihez *A kegyetlen anya* (*The Cruel Mother*, Child „20E”) című figurájának, aki apja segédjétől esik teherbe, s lányanyasága fölötti szégyenében öli meg újszülött fiait. Amikor azután szembe találja magát kísértetükkel, hiába kívánja már boldogulásukat, azok fejére olvassák tetteit, és csak azt ismételtetik: nincs bocsánat. A lányanyaságnak, vagy egyáltalán a szüzesség házasság előtti elvesztésének rettenete számos más balladát is beárnyékol. Ez a helyzet még olyankor is, amikor – ahogy a *Gil Breton* címűben (Child „5B”) – a történet vidám véget ér. Gil Brenton frissen elvett felesége férje tudta nélkül gyermeket vár, és fél, hogy a férfi a nászéjszakán rájön majd megesetségére. Konkrétan attól retteg, hogy férje – ahogy tette azt öléből – a többi csúfult asszonyával – megbélyegzésül majd őt is megcsonkítja: levágja melleit. Ám végül – láss csodát – kiderül, hogy a menyasszony egy erdőben egy idegen lovagtól esett meg, aki cserébe tárgyi „jeleket” (*tokens*) adott át neki (hajtincset, gyűrűt, nyakláncot), ezekre a bizonyítékokra pedig most sajátjaiként ismer rá a férj, aki tehát a születendő gyermek apjának bizonyul. A dermesztő hangulatot egyszeriben felszabadult jókedv és hitvesi harmónia váltja fel, hiszen a „Ki az apa?” kérdése megnyugtatóan rendeződött. Vagy mégsem: elképzelhető, hogy a cselekmény alakulásában beáll fordulat, a maga váratlanságával és sorszerű kiszámíthatatlanságával még akkor is traumatikus nyomot s dermesztő hangulatot hagy maga után, ha ez a fordulat most éppenséggel az erőszak elmaradásával jár.



A hétköznapi élet tragikus eseményeit vagy furcsaságait tárgyaló iménti darabokon túl bőven találni románcos, kalandos történeteket királyokról, várurakról és hölgyeiről, cselzővésekről és csatározásokról, mesés lényekről, csalfa habléányokról és félelmetes sárkányokról. A morális célokat szolgáló tragikum és a könnyedebb atmoszférájú, szórakoztató, olykor kifejezetten komikus elemeket is tartalmazó vonulat különbségét gyakran próbálták a ballada és a románc egymással szembeállított fogalmaival jelölni. Az említett gyűjtemények, ha helyenként meg is kísérlik csoportosítani az összeválogatott darabokat, inkább arról árulkodnak, mennyire sokrétű, formailag és tematikusan egyaránt sok irányba mutató mindaz, amit „ballada” címszó alatt egybegyűjtenek. Mivel azonban sem a ballada körvonalai, sem a balladán belüli esetleges alkategóriák nem rajzolódnak ki világosan, ezért amikor mégis szembeállításra kerül a sor (például a hangulat alapján a románcsal vagy terjedelem alapján az eposszal),<sup>30</sup> vagy osztályozásra (például népi, utánzott, történelmi, romantikus-románcos, anekdotikus stb. balladatípusokra),<sup>31</sup> az elkülönítési elvek látványosan széttartanak, nem állnak össze egységes szempontrendszerre. Az efféle kategóriák vegyesen tükröznek filológiai, formai és tartalmi szempontokat, ami – a műfaj történetekből túlon túl ismerős módon – zavaros összképhez vezet. Ami például a balladatípusok elkülönítését illeti, a különbségtételeket visszatérően az alábbi, önmagukban vége is problematikus ellentétpárok vezérlik, gyakran burkoltan és egymással keveredve: népi/mű, valós/kitalált, régi/jelenkori, vidéki/városi, hírességről/közemberről szóló, tragikus/komikus. Az ún. „történelmi” ballada például három értelmet is hordozhat: tárgy lehet régi, valós vagy híresség. Az „anekdotikus” ballada a valós tárgyú balladákon belül képez egy alesetet (aminek megfelelője a kitalált tárgyú balladákon belül elvileg az adoma lehetne, ám ilyen kategóriáról nem hallani). A „románc” hol a ballada egészével áll szemben, hol maga is ballada („romantikus-románcos”), ám mindkét esetben több szempont is sűrűsödik benne (hol együtt, hol váltakozva): komikusként állítódik szembe a tragikussal, mesés, kitalált történetként a valós alapúval, régi korokba visszavivőként a jelenkort tárgyalókkal.

*(A tanulmány második része, mely a ballada romantikától napjainkig terjedő útját vizsgálja a brit hagyományban, következő számunk Diákmellékleteként jelenik meg. – A szerk.)*

<sup>30</sup> Vö. Walter Morris Hart: *Ballad and Epic: A Study in the Development of the Narrative Art* (Ginn, Boston, Mass., 1907); Kappanyos András: Ballada és románc. In *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András (Gondolat, Budapest, 2007), 395–406. A ke-reken száz év alatt, ami ezt a két distinkciós kísérletet elválasztja, a ballada összehasonlító vizsgálata cseppet sem vált egyszerűbb vállalkozássá.

<sup>31</sup> Vö. Imre László: *Arany János balladái* (Tankönyvkiadó, Budapest, 1988), 13–15. Miközben a szerző „öt-hat szuverén balladatípusról” beszél (26), ez a szuverenitás mégsem tűnik elég stabilnak ahhoz, hogy ő maga el tudja dönteni, voltaképpen hány típus is különíthető el egymástól. Egy antológia a XX. század derekán az „általános” és a „szerelmi” balladák két nagy csoportjába sorolja a XV. századtól a XX. századig terjedő brit balladatermést. Az előbbi csoporton belül megkülönböztet történelmi, társadalomkritikai, szokásokkal kapcsolatos, katonákat, tengerészeket, haramiákat és orvvadászokat ábrázoló, előjelekről és csodákról szóló, bűnt és büntetést tematizáló, valamint vallási tárgyú balladát, míg az utóbbi csoporthoz tartozókat vidéki, városi, foglalkozási, egyházi, háború, valamint ravsasz vagy bomlott szüzeket ábrázoló balladákra osztja. Lásd: *The Common Muse: Popular British Ballad Poetry from the 15th to the 20th Century*, szerk. Vivian de Sola Pinto és Allan Edwin Rodway (Penguin, Harmondsworth, 1965 [1957]).

SZÍV ERNŐ

## A legkisebb legszebb

Volt akkoriban három birkánk. Samu nevére máig emlékszem, ő volt a játékos, az okos, ő volt a középső termetű. A nagy elég ostobácska volt, meg talán nyugodt, túlságosan is az, a kicsi pedig szertelen, mint a gyerekszél. Jött-ment, összevissza rágott, csatangolt, hangoskodott. Samuval lehetett játszani, a többiekkel nem nagyon. Samu kergetőzött, ugrándozva öklelt, jött velem, fel s alá kísért az akkor még mindig óriási kertben, ahol mézesre értek a körték, csak aztán kezdett terjeszkedni a vadbirs. Samu nem bántott, ha elhevertem a fűben. Csak rágott mellettem. A hetvenes évek múltak, még a múlt században. Dorkó, klott, mackónadrág. Föltűnt néha egy-egy farmer, nyeles fésű a zsebben. Tiki-taki, divat lett az olajkályha. Szürke felhők szántottak odafönt, szürke izzadság hullt alá. Sokat játszottam Samuval addig a reggelig. Azon a napon én keltem a leghamarabb, s mert tavasz vége volt, már május talán, még pizsamában álltam ki az ajtóba, afféle szokványos kocka alakú családi házunk volt, és nyomban megláttam őket. Az egyik birkánkat és a három kutyát, amik beszökhettek az udvarra. Samut tépték, aki már csak állt, nem mozdult, ezek meg halk, halálos hörrenésekkel neki-nekiugrottak, marták, szaggatták a bundáját, a húsát. Amikor elúztuk a dögöket, megkerestük a másik két birkát. A nagy a ház előtti kiskertben, az aranyeső alatt állt vérben ázva, csak állt ő is. A kicsi valahol hátul a kertben hevert, ott dobálta magát, haldoklott, átharapták a torkát. Mintha lett volna még valamennyi esély, hogy Samu menthető. Hogy túlélheti. De nem. Gyorsan, még aznap le kellett vágni mind a három állatot, meg is tették, a család majd eszik belőlük, a maradék húst meg eladják. Nem láttam, délelőtt hogyan vágják le a három állatot. Meg is nyúzták őket, mire kora délután hazaértem az iskolából. Három birkabőr száradt a kisház és a meggyfa között kifeszített kötélén, nyalta őket a fény, táncolt alattuk a palántavetemény. Néztem őket, és tudtam, melyik volt melyik. Samu bőre így is középre került valamiért, az övét jobban megnéztem. Maradt némi húscafat a bőr belső részén. Az a hús cafat. Még akkor is remegtette és rángatta a benne tomboló ideg.

# tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma  
a Csongrád Megyei Önkormányzat,  
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



az Emberi Erőforrások Minisztériuma  
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő  
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők  
SINKOVICS BALÁZS korrektor  
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

---

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány  
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány  
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.  
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B  
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: **www.tiszataj.hu** e-mail: **tiszataj@tiszataj.hu**

Online változat: **tiszatajonline.hu**

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu), faxon: 303–3440

További információ: 06 80/444–444

Egyes szám ára: 600 forint.

Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167