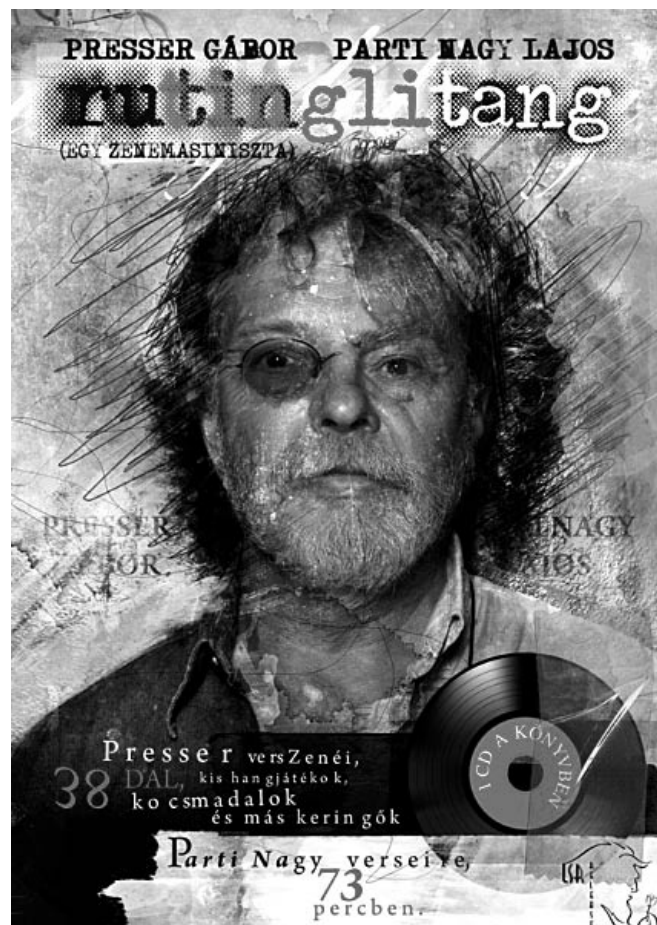


a hős, a gonosz, a jó, a tragika, a kölyök, a szerelmes, vagy a statiszta. Vagy csak úgy” – olvashatjuk a lemezváltozat szerzői útmutatójában. Nos, a legújabb produkció, a *Rutinglitang* ezt a szerzői vágyat 38 változatban engedi szabadjárta. Parti Nagy Lajos játékos hangszerelésű versvilágának figurái, többek között egy zenemasiszta, egy trafikosnő, egy traktoristalány, egy rossz presszó rossz zenésze, egy túllszoknyás bokszoló, egy tűzoltó, egy magánkórlista, egy löncsőlő kislány, egy tyúkhúroztató, egy rőteger kalapos asszony, egy kilencvenéves beat, egy síró katonna, egy kalauz kapaszkodnak egymásba és egymáshoz. A Parti Nagyra való rá- és vele való összehangolódás zseniális produkciót eredményezett. Parti Nagy pedig remek, autentikus hangimitátorra lelt Presser előadói virtusában.

A *Rutinglitang* az ingyencségek ingyencsége, ez a nem egy, de sokféle zongorára és Parti Nagy verseire komponált CD – és hogy hányféle hangszerre még, elárulja a lemezt hordozó könyv kihajtható melléklete. Vető Gábor, a könyv tervezője szabályos műalkotást hozott létre. Vannak itt is különös dolgok, szóló tárgyak, hangzatok, s a melléklet, amely amellett, hogy felsorolja az összes technikai tudnivalót, terepgyakorlatot és stúdiómunkát, részvételt és közreműködőt (nem arcképes igazolványképpel!), jelzi az aktuális hangszerhasználatot is. Szinte filológiai pontossággal és akkuratúsan lehet követni a zenemasiszta menetrendjét. Hol berreg föl a villanymotoros harmónia, hol hallunk bazaltszobor simítgatására és kéz érintésére zenei hangot, hol szólal meg az 1824-es Carl Meggenhoffer „tafel”-zongora, hol füttyöl belé egy danoló alak, de úgy, hogy megborsószik tőle az ember háta, hol kezd éneklésbe egy fűrés, s hol úsznak be, és kiéi ama érzéki női hangok és hangfoszlányok, amelyekre nincsenek is fogalmi fogódzók. Ez a melléklet belélapozható a könyvnek, követhetőek az énekel, dörmögött, füttyölt sorok, olykor rendben, versformázva, központozva, sőt beléírva, ahogyan az Parti Nagynál nincsen is. Az egységes tipografálás hol üde, hol borús fényt enged az egyébként központozás nélküli vagy éppen pusztá sorokba írt egykori szövegekre. Partitúráként adódnak így össze a versek, külön oldalakon, számozva, s címmel ellátva, mely címek szintén kizárólag itt érvényesítik a zenemasiszta állomáshelyzetét. Az is könyvészeti remek, ahogyan az áthúzott és javított részek, a számozás, a becsillagozás, s hozzájuk az elmosódott képek és fotók, öntükrözések és maszkjátékok, szemüveg-sötétülések és -felfénylések a zenéhez illő atmoszférát teremtenek. Az említett elírások és a beleírások ráadásul mind a Parti Nagy-féle nyelvhasználatra hajaznak, de nem nehéz Presser korábbi lemezeinek kísérőelemeit sem felfedezni ebben az ugyancsak összművészeti játéknak nevezhető alkotásmódban. Korábbi elementáris szöveges és képi élmények elevenednek fel, akár egy LGT-produkció borító- vagy tasakterve. Presser mindig is ragaszkodott s érvelt akkor is a szöveg jelenléte mellett, amikor még nem lehetett, s nem véletlen, hogy szólólemezeinek fotós, grafikus, szöveges elrendezései is magukért beszélnek. Minden egyes kísérőfüzete külön ki van találva, a *T12enkettő*én ráadásul képzőművészeti alkotások montázsai is színesítik az összképet.



Borítóterv és részben fotó itt is Vető Gábor. A *Rutinglitang* CD-jének a szitázása pedig egyenesen a bakelitkorszakot idézi fel. A könyv maga így idézések és felidézések terepszemléjét is kínálja, régi és új különös vibrációját, mely ekvivalens, kísérő és elmélyítő módon válik részévé a zenének.

A produkció egésze azt kívánja suggerálni, hogy ez egy reverzibilis és szimbiotikus együttállás, s ezzel nem is túlzok, mert Presser énekhangja és Parti Nagy – igaz, ritkább, de annál hatásosabb – narrálása egymást kísérik. Presser Parti Nagy versvilágát zenébe írja, transzformálja, sőt elvarázsolja, és jó értelemben eltulajdonítja és kisajátítja. A versek sok esetben a maguk zenéjéért beszélnek, hiszen amúgy is hihetetlen sok beléírt zenei allúzióval rendelkeznek. Az a zenei motívumháló, amibe Presser a verseket bevonja, a legszélesebb regiszterekben mozog. Hihetetlenül telített, a legvegyesebb életérzésű az album egésze, na bumm sztarára bumm, a melankolikusból fordulunk át a mulatósba, a vágyteliből a groteszkbe. De leginkább az abszurd feslik fel, elejétől a végéig megunhatatlanul és izgalmasan. Mert az olyan borongós, szomorkás verszenével, mint a *Vagyunk (kicsik, ahogy a pónilóhalál)*, a végtelenig jutunk el, a *Jégbüfével* teli lehet énekelni a zakatoló vonatot, annál lélekemelőbb dal, mint a *Hozz virágot (ahol én fekszem)*, pillanatnyilag a világon

máshol nem létezik, a *Még egy dall* nótájába pedig belefér az összes sírnivaló mulatságunk. S néhány további kedvenc, kommentárral: A *magyló* felsorolás és fokozásos jellegű, s különös módon az eredetihez képest elfogyó szövege Presser hasonló szerkezetű zeneszövegeit idézi fel, az *Apró a zsebben* vagy az *Őt* című dalokat a *T12enkettő* lemezről. Az *Amarcord* Parti Nagy felvezetőjében mozis és harmonikás összhatású. A *tájraddir* hirtelen mélyül el valami balkáni ritmusos és dallamos magányban. S majd ennek az olvasható, de kihúzott lábjegyzetrésze valósul meg az utolsó, *coda* jellegű zenedarabban. Nagyon fontosnak gondolom azt, hogy Presser szöveggondozásában a Parti Nagyversek, még ha minimális vagy formai változásokon is esnek át, éppen az egységes szemléletnek köszönhetően lesznek különlegességek. A *Bárczongok* három változata közül az *Egy zenemasiszta* nyilvánvalóan a kötetalbum emblematikus darabja lesz, ez következik a csörömpölő és zörgő, darabos, de mégis dallamkövető, morgó szövegmondásból. Presser azzal is átírja Parti Nagyot, hogy utóbbi szövegeit, mondattöréseit beépíti, összeszálazza, felfűzi. Így az egysorosokból többsoros lesz, a megcsillagozott kiegészítésekből önálló forma. A *Berendezik a ringet* vagy a *Jajkotta* igen finom darabok, s nem kevés aktuális mélységgel rendelkeznek. S bár rövidek, s igen gyors a váltásuk, hatásosak is tudnak lenni. Mert rögvest jön a mélység után valami felszíni trapp és dobogás. Parti Nagy az implicit zeneiségen túl elevenen élte a hangfestést, a suttogást és zsúrlást, szuszogást és kihúnyást, a „brummogó, halk ősz” hangokat. Presser előadói játékában e bánatot és örömet, végítéleti gyönyört és táncot döbbenetes érzékenységgel közvetíti. Mire végére érünk a 73 perces lemeznek, a 38 zenedarabnak, hatalmas távokat jártunk be s éltünk meg.

S közben Presseren keresztül újra megismerkedhetünk Parti Nagy remekeivel. Azt persze túlzás volna állítani, hogy ez egy Parti Nagy-válogatott volna, mindenesetre a versek meg vannak válogatva rendesen. Presser alaposan végigtanulmányozta a létező Parti Nagy-összeset, a korai *Angyalstopból* (1982) és a *Csuklógyakorlatból* (1986) épp úgy szerepelnek itt versszövegek, mint a mára már klasszikussá és kanonikussá lett *Szódalovaglásból* (1990) vagy éppen a *Grafitesz* (2003) újabb keletű gyűjteményéből. De a közös stúdiómunka vagy egymásra hatás Parti Nagyot külön is megihlethette, az ő ironikus szövegén szólal meg Seress Rezső örökérvényű *Szomorú vasárnapja*: „Minden dalod mélyén / ott hallgat ez az egy, / és minden daloddal / ez az egy telemegety” (*Plafon-dal*). S hát magát Pressert sem „kíméli” ez a maszkjáték, ugyancsak egy Seress-idézetten keresztül Parti Nagy beleírja, a kórus pedig beleéneklé őt kilencvenéves beatként a könyvbe, a zenébe.

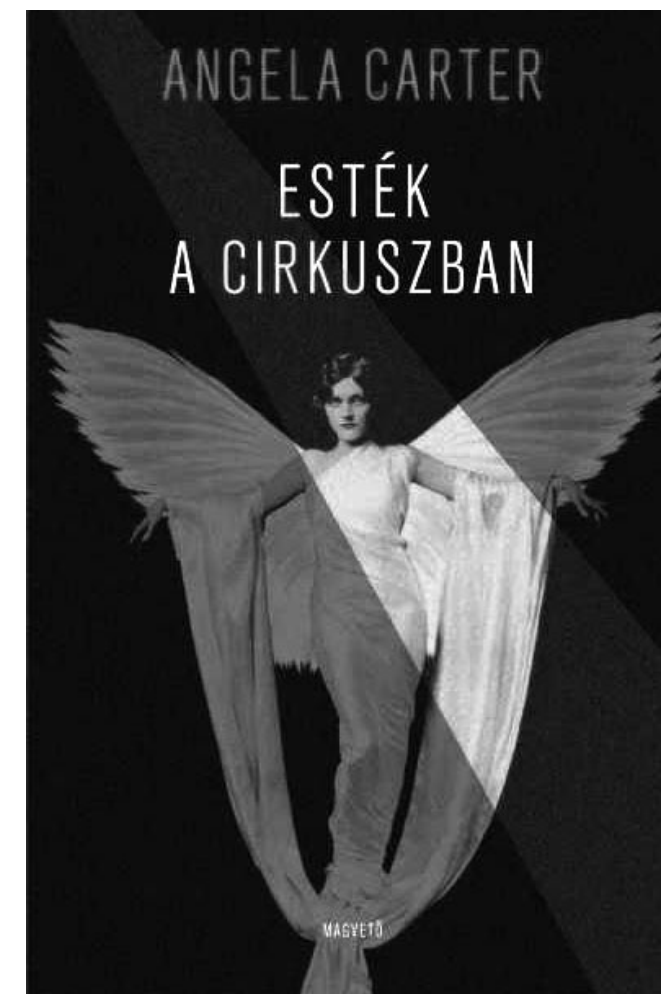
Presser pályafutásában a *Rutinglitang* mérföldkő. Szubjektív és ingyenc lemezválogatásomban az *Electromantic* balettzenéjének és a *Dalok a színházból* méltó párja. Most már csak az a kérdés, vajon előadható-e élőben ez a rendkívül gazdag zenei anyag? A kiváló közreműködők vajon odaállnának-e Presser mögé egy, mondjuk nem nagy- és nem is kisszínházi, de mondjuk egy víges házi színpadi előadáson? *Hommage à* egy zenemegmutató próba.

Ureczky
Eszter

Szárnyat igéző attrakció

(Angela
Carter:
Esték a
cirkuszban.
Fordította:
Bényei
Tamás,
Magvető,
2011)

Angela Carter *Esték a cirkuszban* című 1984-es regényének magyar kiadása meglehetősen sokat váratott magára, ám szárnyas hősnője, Fevvers még most sem számíthat unalmasan sima landolásra a hazai könyvpiacra és kánonban. Noha 1993-ban



nagy sikert aratott az Európa Kiadó gondozásában megjelent *A kinkamra és más történetek* című meseátirat-gyűjteménye, Carter hangja ma is zavarba ejtően újnak számít nálunk. A regény eddigi fogadtatása nem is különösebben igyekszik magyar kontextusba ágyazni az író legismertebb művét, pedig milyen frappáns – és a megkésett kiadás miatt szinte már illő – gesztus volna egy hasonló teremtményt elővarázsolni a kritikai kalapból. Csakhogy valóban nem kínálkozik nyilvánvaló párhuzam (gyakori jelenség ez az angolszász irodalom magyar recepciójában); hasonlítják viszont a szöveget Dickens-regénnyel keresztezett E. T. A. Hoffmann-történethoz (Egressy), Delfin-könyvbe oltott neogótikus pikareszkhez (Poós Zoltán), a vaudeville-hagyományhoz (Kolozsi László), a legárnyaltabb keretet pedig Kérchy Anna teremtő, aki „pikareszk kalandregényt, ironikus fejlődésregényt, feminista románcot, historiografikus metafikciót” egyaránt lát benne.

Az angol nyelvű irodalomban azonban (s ez nem csak Nagy-Britanniát jelenti) korántsem számít ilyen magányos kurióznak Carter világa, művei újabb és újabb kiadásai bizonyítják, hogy az olvasók széles közönségét hódította meg sziporkázó stílusa. Angela Carter, a nevében mindenképpen angyali író, ugyanis a közelmúlt brit irodalmának egyik legmeghatározóbb alkotója, aki a posztmodern, a mágikus realista írásmód és a feminista irodalom jegyeit utánozhatatlan játékosággal, iróniával hasznosítja (újra). Van valami pimaszság is abban, ahogy dévaj tündér módjára röpteti és kikacagja a nyugati kultúrtörténet és bölcsélet legismertebb történeteit, fogalmait, fikcióit – magát például „mágikus manieristának” nevezi. E színpompás eszköztár legnépszerűbb regénye, az *Esték a cirkuszban* minden lapján remekel, főszereplője, a szárnyas légtornász, Fevvers pedig ugyanúgy kibújik mindenféle megnyugtató értelmezés alól, ahogy maga a regény is.

Ha mégis szeretnénk valami fogást találni a majd ötszáz oldalas regényen és teltkarcsú főszereplőjén, először is Fevvers szárnyaiba érdemes kapaszkodni, amelyek három színtérre, London, Szentpétervár és Szibéria századforduló világába repítik az olvasót. A londoni nyitány hamisítatlan posztmodern húzással keretbeszélésbe illeszti a regénynarratívát; Fevvers, a sztárartista ugyanis épp interjút ad az oknyomozó újságírás ifjú amerikai titánjának, Jack Walsernak, akinek feltett szándéka, hogy lerántsa a leplet az igazságot rózsaszínre festett szárnyai mögé rejtő szélhámosnőről – s mint sejthető, a történet többek között kettejük önfelfedezéséről szól majd. A regény meta-mivolta azonban nem merül ki az elbeszélői keret megsokszorozódásában, hisz Fevvers nemi, faji, testi identitása minden lehetséges módon szétjátszódik. Először is számtalan művészneve van („A Piccadilly Vénusza”, „A Trapéz Helénája”, „angol angyal”), másrészt Walsernak adott autobiografikusnak szánt mélyinterjúja csodálatosan nélkülözi a realista történetmondás valamennyi vonását, miközben anakronisztikus elemekkel, irodalomelméleti utalásokkal, mesés-mitikus párhuzamokkal zsonglörködik. Ezek a nyelvjátékok ellehetetlenítik Fevvers identitásának lerögzítését;

s a nőiség megalkotódásának trópusai ugyanúgy burjánzanak benne, mint a művészet-metaforák. A művész/nővel kapcsolatos legfőbb kérdés az, hogy „valóság-e vagy fikció”, nő vagy szörny-szülött? Hisz „ha Fevvers valóban *lusus naturae*, csodálény, akkor – akkor nincs benne semmi csodálatos.” (250)

Ezeket az elvont kérdéseket ellenpontozza a testiség groteszk jelenléte a történetben. Walser kivételes megfigyelőképességének hála megtudjuk, hogy Fevversnek nincs farka, se köldöke, továbbá szőke, víg kedélyű, nagydarab (ha nem is göndör és másfél mázsa), izzad, zabál, kacajába belereng a ház, öltözője pedig, ahol az interjú készül, e karnevalisztikus nőiség profán szentélyévé válik. Az öltöző mint az elbeszélés tere azért is szimbolikus, mert Fevvers a fellépés utáni vetkőzés, voltaképpen a műalkotás leleplezése közben beszél a lenyűgözött Walsernak, miközben a tükör reflektív keretében szemléli önmagát és a férfit. Az újságíró ezzel szemben nem képes az önreflexióra: „Kaleidoszkóp volt, amelyhez valaki hozzábiggyesztett egy tudatot.” (13) Ez az öntükröző jelentésszóródás a szöveg egyik fő szervezőelve, amely alaposan megingatja a hiteles eredetpontokba vetett bizalmunkat, legyen szó Fevvers szárnyainak mibenlétéről vagy a cirkuszi nevetés okáról.

Saját eredetmítoszát maga Fevvers meséli el: talált gyermekként egy bordélyházban cseperedik fel, ahol az évek során érintetlen „Szűz Kurva” (84) marad, ám számos funkciót tölt be az élvezet eme intézményében: élő allegóriaként Cupidót és Szárnyas Győzelemistennőt alakít, miközben a falon ott lóg Tiziano *Léda és a hattyú* című képe. Később a Madame Schreck által vezetett női szörnyek múzeumában Csipkerózsikával, a Csontváznővel és többi sorstársával együtt szintén a látványosság műfogásait gyakorolja: „beletanultam abba, hogy mások nézzenek, hogy mások tekintetének tárgya legyek.” (34) Fevvers identitási tehát szándékoltan agyonstilizáltan, palimpszesztiként egymásra íródó allegóriák szövevényeként jelennek meg; s művészé válása előtt szimbolikus prostiutálja magát; ahogy később Walser is, aki a légtornászny nyomába szegődve bohócnak áll, a „nevetés szajhája” (183) lesz az örömszolgáltatás másik ősrégi intézményében, a cirkuszban.

A szentpétervári rész középpontjában a vándorcirkusz talmi csillogása, a színpadi illúzió természete áll. Ijesztően mély ez a sekélység, utoljára talán Kosztolányinál találkozhattunk a *homo ludens* napfényes és sötét oldalának ilyen gazdag ábrázolásával. Egyrészt magával ragad a varázslat a táncoló tigriseket és a cirkuszigazgató jóstehetséggel megáldott malackája, Szibilla kunsztjait szemlélve (nem lehet nem elképzelnünk mindezt filmvásznon), másrészt viszont itt kezdődik Walser fejlődés- és Fevvers művészregényének krízise is. Ha a londoni „szín” meghatározó térbeli metaforája az öltöző intim tere, itt a porond publikussága kerül fókuszba, amely a gyakran véresen komoly illúzióra, a *tömeg*-vonzás sajátos törvényére épül: a mutatványnak be kell csábítania az embereket a cirkuszba, a madárnőnek fenn kell maradnia a levegőben, a bohócnak lenn kell maradnia a komikum látszólagos súlytalanságában. Csakhogy Walser az

Embercsirke szerepében megaláztatik és majdnem meghal az önfeledten kacagó publikum szeme láttára, Fevvers pedig, aki majdnem lezuhan a magasból, csak méltóságából veszítve menekülhet meg egy dúsgazdag orosz nagyherceg perverz karmaiból.

A cirkusz kasztrendszerében különös helyet foglalnak el a bohócok, ők a legalantasabb mutatványosok, ezzel szemben (vagy épp ezért) ők vetik fel a legemelkedettebb kérdéseket is, például hogy van-e nevetés a mennyországban, és mi történik, amikor egy gyermek először kacag egy bohócon? Walser a végül megőrülő bohóckirálytól, Buffótól vesz leckéket a nevetés metafizikájából: „A bohóctréfák által kiváltott vidámság mértéke egyenesen arányos a bohóc által elszenvedett megaláztatásokéval – folytatta Buffo, újra teletöltve vodkás poharát. – És mégis: talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bohóc nem más, mint Krisztus képmása.” (183) Ez az idézet szerepel egyébként a kötet hátsó borítóján is, jó érzékkel hangsúlyozva a történetnek azt a rétegét, amely talán a legbiztosabban kelti fel a magyar olvasók kíváncsiságát, cirkuszregényként kínálva fel a szöveget. (A borítófotó sajnos nem ilyen sikeres választás: acéllék alapon sápkóros sárga reflektorfény vetődik egy filigrán, barna hajú, tógyszerű jelmeze által gúzsba kötött, nyilvánvalóan angyalszerű nőalakra; s bár a kép maga dekoratív, lehangolóan idegen a regény világától.)

Valóság és illúzió, mutatvány és mágia dinamikáját a szibériai rész fokozza világteremtő elvvé, ahol a cirkuszi társulat vonatbalesete után minden végképp a feje tetejére áll. A cselekmény és a nyelv ekkor érik el a jól begyakorolt trükk és a váratlan csoda egyfajta szürreális szintézisére. Itt bukkanunk a legtöbb kultúraelméleti allúzióra, amelyek az ilyen olvasmányokban járta olvasóban a felismerés örömét vagy csömörét válthatják ki, a kevésbé edzett olvasókat pedig éppúgy szórakoztathatják, ahogy el is idegeníthetik. Az olyan kifejezések, mint a „trompe l’oeil” (291) vagy a „kollektív tudattalan” (394) a túlzás általi parodizálás eszközeivé válnak, sőt, használati utasítás gyanánt megkapjuk a mágikus realizmus egy elszigetelt finnugor törzs által használt definícióját is: „a vidék lakói számára nem volt különbség a tény és a fikció között: ehelyett valamiféle mágikus realizmus uralkodott.” (404) A leginkább azonban a semmi közepén álló női börtönben játszódó panoptikon-fejezetben dominál az elméleti terheltség kifigurázása: Foucault valószínűleg osztozna az ironikus mosolyban, Hélène Cixous-nak pedig egyenesen imponálna a menstruációs vérükkel író női rabok szubjektumalkotó képessége. A különféle elméleti fogalmak elidegenítő effektusként való használata mellett számos hapax legomenon is kiragogy a hófödte tájakon játszódó jelenetekből, Lizzie, Fevvers hű öltöztetőnője például a „háztartási mágia” (306) mestere, a szibériai finnugor törzs pedig „meta-medve” (400) közreműködésével végzi szakrális rítusait a szemtelenül archetipikus erdőben.

A regény záróegysége összességében az utópisztikusság és a mindent felszámoló irónia felé tolja el a történet kulcskérdéseinek feloldását. A fellázadt női rabok számára például az élettelennek látszó táj az előregyártott kulturális kódok felszabadító hiányát jelöli: „A körülöttük elterülő fehér világ olyan volt,

mintha épp akkor teremtették volna: tiszta papírlap, amelyet ők írhattak tele a jövőjükkel.” (337) Fevvers pedig, miután egy szfinxi találós kérdéssel kiokit *gender studies*-ből egy heveskedő orosz férfiembert („Mondja csak, öregfiú, maga szerint hol lakozik egy nő tisztessége? A hüvelyében vagy a lelkében?” – 356); újra megtalálja a holtak hitt Walsert, akiből igazi Új Nő módjára Új Férfit akar faragni, pontosabban „ki akarja költeni”.

Az *Esték a cirkuszban* mágikus nyelvisége valamennyi fejezetben áthatóan jelen van, s ez nem csak a szerzőt dicséri, hanem a fordítót is. Bényei Tamás ihletett és tudós fordítása a bizonyíték, hogy ha másért nem is, a „mennyei halaskofa” (67) e magyar hangjáért érdemes volt ennyit várni a regényre. Az összetett jelentésvilágokat megnyitó, Shakespeare-től Baudelaire-ig ívelő, precíz és szellemes fordítói jegyzetek mellett az olyan megoldások, mint a „pokolbéli csürdügölős” (376) vagy Fevvers „göndör kacagása” (457) feledhetetlen olvasmánnyá teszik a magyar szöveget, nem is beszélve Fevvers ízes Cockney (kelet-londoni) angoljáról, amelynek alig van előképe a magyar fordításirodalomban.

Valóság vagy fikció tehát Fevvers? Furcsa madár, annyi bizonyos. Egyszerre alpári angyal és határsértő művész-nő, aki minden képzeletet felülmúló röptéi ellenére is olvasható női Akárkiként, akivel bármi megtörténhet, és meg is történik; hisz a nyugati kultúra összes történetmájába olyan könnyen csuszsan bele, mint egy fellépőruhába, hogy aztán túlradó jelenlétével szétfeszítse azt. Tágabb értelemben a földi lét köztességének metaforája is az *arialiste*, aki Csokonai *A lélek halhatatlansága* című verse nyomán akár azt is kiírhatná a plakátjára: „Az ég s a föld között függök utoljára, / Én angyal meg állat, vagy csak por meg pára.” Az *Esték a cirkuszban* mese-, mítosz- és metafizikai kavalkádja pedig Fevvers szárnyain, s magán a kötetben is túlmutat, hisz Carter utolsó regénye, a Shakespeare-utalásokkal átszótt *Bölcs gyermekek (Wise Children)* egy szépkorú revütáncos ikerpár, Nora és Dora Chance történetével duplaennyi felforgató mutatványt kínál – s talán csak egy kis kiadói mágia kell hozzá, hogy ők is betoppnassanak a magyar Carter-irodalomba.