

műút

Változatok szenvedésre / mindketten ráfizettek /
„Szétírni” – „Megírni” / Család-tenyészet / Érdekes
volt megfigyelni / Az emlékezés drámái / bocsáss
meg, Kishit / Gyászfűzér



műút

3 líra	Antal Balázs: apória
4 próza	Szvoren Edina: Egy elbeszélés hét fejezete (részlet)
6 líra	Takács Nándor: Véletlen; Képmás; Gyermekrablás
8 próza	Zilahi Anna: Felhőkarcolók Ikarosza; Itthon, otthon, amotthon; Köd
10 líra	Gottfried Benn: Kokain; Ó, éj —: (Mohácsi Árpád fordításai)
12 próza	Roberto Bolaño: Vad nyomozók – részletek (Kertes Gábor fordítása)
16 próza	Sántha József: Szögkalapács
20 líra	Khul Berta: Barokk Lenin
22 líra	Kulcsi Kovács Rita: Mozaiknapló; Egy mítosz megtisztítása
24 líra	Kemény István: Kishit
26 kemény	Mészáros Sándor: Kemény pro
29 kemény	Antal Balázs: Szerep és jelentőség – Néhány mondat egy költészet aspektusairól (Hozzászólás Mészáros Sándor főreferátumához)
32 kemény	Milián Orsolya: A rövidtörténetektől a nagyregényig, avagy a „Nagy történet” ellenében – Kemény István prózájáról
38 kemény	Nyilas Atilla: A huszonnegyedik óra – Hozzászólás Milián Orsolya Kemény István prózájáról tartott előadásához
42 kemény	Vörös István: Megjegyzések és lábjegyzetek Kemény István egy képzelte alteregójának első regényéről (Kibővített regényrészlet)
45 kemény	Benedek Anna: Kemény zakója
54 színház	Engem komolyan érdekelt a közösségépítés – Schilling Árpáddal beszélget Ménesi Gábor
62 színház	Takács Gábor: A részvétel kora – a színházi nevelés útjai, lehetőségei Magyarországon
68 színház	Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs: Kilépés a valóságba – Mi és Miskolc, avagy 272307 lépés a város
72 képzőművészet	Oltai Kata: A női szerepkliés lábjegyzetei – Ujj Zsuzsi kiállított fotóihoz
74 kritika	Sántha József: Záróra (Málik Roland: Báb)
77 kritika	Krupp József: Széttartó sajtótrémek (Sopotnik Zoltán: Saját perzsa)
79 bencsik	Dérczy Péter: „Szétírni” – „Megírni” (Bencsik Orsolya: Akció van!)
82 bencsik	Csutak Gabi: Család-tenyészet (Bencsik Orsolya: Akció van!)
83 bencsik	Huszár Tamara: Gyászfüzér (Bencsik Orsolya: Akció van!)
85 kritika	Turi Márton: Megtört (h)arcok romjai (Márton László: M. L., a gyilkos)
88 kritika	Lengyel Imre Zsolt: Változatok szenvedésre (Kerékgyártó István: Rükverc; Inkei Bence: Mirelit; Darvasi László: Vándorló sírok)
93 kritika	Szilvay Máté: Férfierény (Szálinger Balázs: Köztársaság)
95 kritika	Kisantal Tamás: A regényforma utópiája (Horváth Viktor: A Kis Reccs)
98 	Kikötői hírek
105 képregény	Oravecz Gergely: Honnan jönnek az ötletek?

muut

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Antal Balázs (1977, Nyírszőlős) író, kritikus · Benedek Anna (1975, Budapest) szerkesztő · Benn, Gottfried (1886–1956) német költő · Bolaño, Roberto (1953–2003) chilei író · Csutak Gabi (1977, Budapest) író, kritikus, fordító · Dérczy Péter (1951, Budapest) kritikus, irodalomtörténész · Gárdos Bálint (1981, Budapest) kritikus · Gilbert Edit (1963, Pécs) egyetemi docens, irodalomtörténész · Huszár Tamara (1988, Szeged) bölcsész-hallgató, kritikus · Kemény István (1961, Budapest) költő, író · Kertes Gábor (1974, Budapest) műfordító · Khul Berta (1984, Bécs) műkritikus, költő · Kisantal Tamás (1975, Pécs) irodalomtörténész, kritikus · Klopfer Ágnes (1966, Miskolc) középiskolai tanár · Krupp József (1980, Budapest) klasszika-filológus, kritikus · Kulcsi Kovács Rita (1976, Budapest) költő, kritikus · Kutasy Mercédesz (1978, Budapest) egyetemi tanársegéd, műfordító · Lengyel Imre Zsolt (1986, Budapest) kritikus · Lukácsi Margit (1965, Jászberény–Budapest) italianista, műfordító · Ménesi Gábor (1977, Hódmezővásárhely) újságíró · Mészáros Sándor (1959, Budapest) a Kalligram Kiadó főszerkesztője · Milián Orsolya (1977, Szeged) irodalomtörténész, kritikus · Mohácsi Árpád (1966, Budapest) költő, műfordító · Nyilas Atilla (1965, Budapest) költő · Nyulassy Attila (1987, Budapest) esztéta · Oltai Kata (1979, Budapest) művészettörténész, kurátor · Oravecz Gergely (1987, Budapest) képregényalkotó · Paksy Tünde (1973, Miskolc) germanista · Sántha József (1954, Mogyoród) kritikus · Szilvay Máté (1990, Budapest) kritikus · Szvoren Edina (1974, Budapest) író, zenetanár · Takács Gábor (1970, Budapest) színész-drámatanár · Takács Nándor (1983, Bakonybél) költő · Turi Márton (1986, Budakalász) bölcsészhallgató, kritikus · Ugrai István (1978, Budapest) tanár, kritikus, szerkesztő · Ujj Zsuzsi (1959, Budapest) előadóművész, fotográfus · Vörös István (1964, Budapest) író, költő · Zilahi Anna (1990, Budapest) költő · Zsedényi Balázs (1987, Budapest) kritikus, a 7óra7.hu kiadója

E számunkat a **Ujj Zsuzsi** alkotásaival vagy azok részleteivel díszítettük.

megőriztem az arcom
írja a férfi aki elveszítette az arcát
megőriztem szerencsére
megőriztem a becsületem
írja a férfi aki elveszítette a becsületét
megőriztem szerencsére
megúsztam szőszegés nélkül
írja a férfi aki megszegte a szavát
megúsztam szerencsére
megúsztam ráfizetés nélkül
írja a férfi aki valóban nem fizetett rá
megúsztam szerencsére

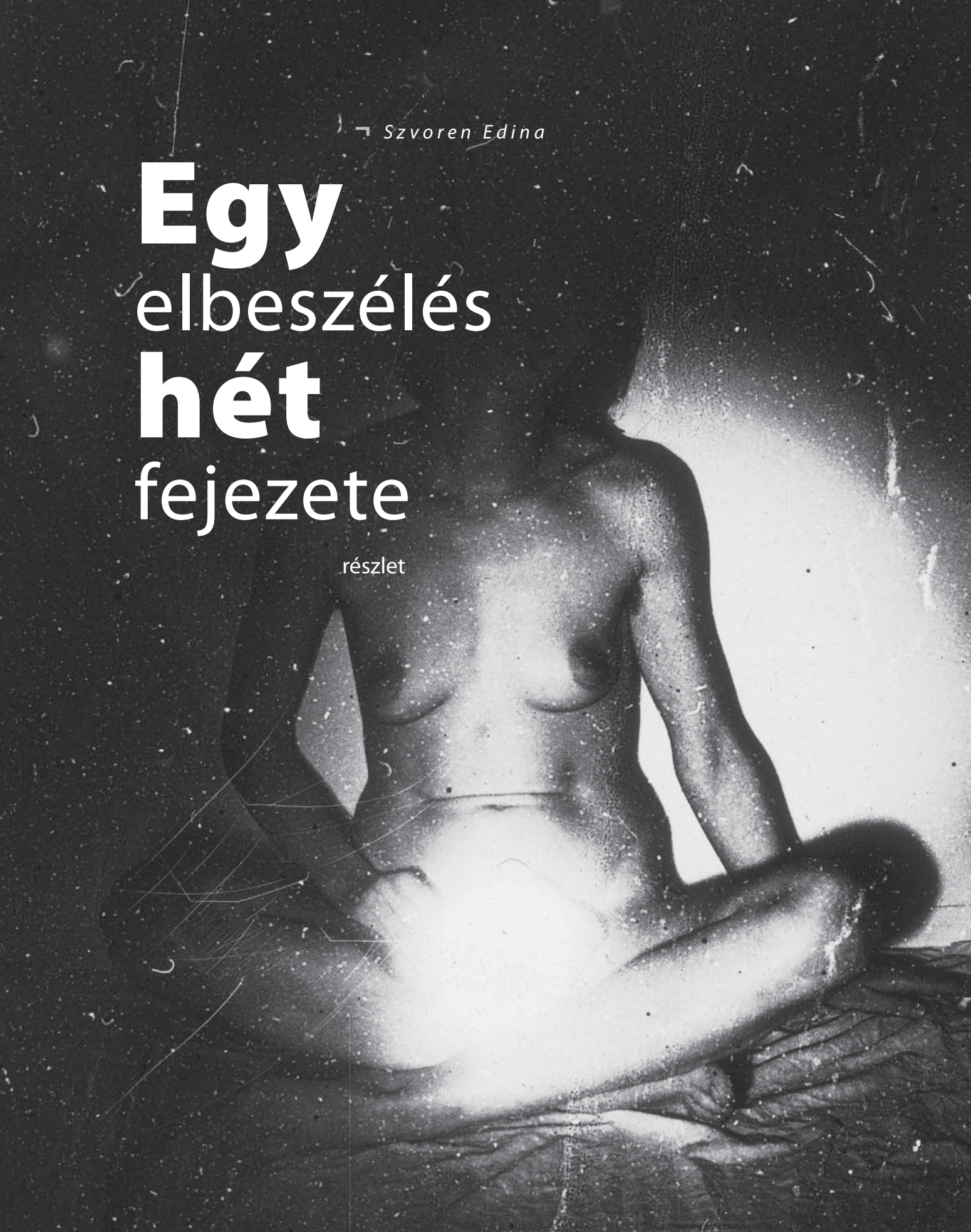
elveszítette az arcát
gondolja a férfiről aki megőrizte az arcát
elveszítette a marha
elveszítette a becsületét
gondolja a férfiről aki megőrizte a becsületét
elveszítette a marha
nem úszta meg szőszegés nélkül
gondolja a férfiről aki nem szegte meg a szavát
nem úszta meg a marha
ráfizetett
gondolja a férfiről aki valóban ráfizetett
ráfizetett a marha

▸ *Antal Balázs*

apória

elveszítették az arcukat
mondják a két férfiről
arról aki elveszítette
és arról aki nem
mindketten elveszítették
elveszítették a becsületük
mondják a két férfiről
arról aki elveszítette
és arról aki nem
mindketten elveszítették
nem úszták meg szőszegés nélkül
mondják a két férfiről
arról aki megszegte
és arról aki meg nem
egyiken sem úszták meg
ráfizettek
mondják a két férfiről
arról aki valójában nem fizetett rá
és arról aki valóban ráfizetett
mindketten ráfizettek

Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** zemlenyi@muut.hu · Irodalom, képregény, online: **kabai lóránt** kkl@muut.hu · Művészet: **Bujdos Attila** attila.bujdos@muut.hu · Kritika, esszé: **Jenei László** jenei@muut.hu · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** telli@chello.hu · Szerkesztőség: 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · telefon: +36 46 326 906 · e-mail: muut@muut.hu · www.muut.hu · muut.blog.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · www.iwiw.hu/muut · www.twitter.com/muut_folyoirat · A Múút irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat megjelenik a Szépmesterségek Alapítvány kiadásában Miskolcon · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** kishonthy@muut.hu · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** simon.gabriella@muut.hu · Layout és logo: **Szurcsik János** mail@janos.at www.janos.at · Korrektor: **kabai lóránt** · Nyomda és kötetészet: **Tipo-Top Nyomda, Miskolc** · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · ISSN 1789-1965


 ↗ Szvoren Edina

Egy elbeszélés hét fejezete

részlet

A szerencsétlen Jinsong összevagdalta magát. Úgy nézett ki a karja meg a lába, mint műholdképeken a heilongjiangi hegyek. Ügyelt persze, nehogy komoly baja essék. Ezekre a késekre a vendégek is panaszkodni szoktak: nem fogják a tintahalat. Jinsong hanyatt vágódott a mosdó kövén, és amikor rányitottam, a karjából szivárgó vér útját figyelte. Karomba kaptam, és kicipeltem az utcára. Lefektettem egy padra. Első ijedségemben a halántékát csókolgattam. Amikor kiderült, hogy kutya baja, lekevertem neki egy pofont. Nem egyszerű fekvő embert ütni.

Otthon kellett volna maradnia Harbinban, a szüleinkkel. Jinsong az árvíz idején volt ötéves. Talán az a nagy felfordulás — a temérdek úszó bútor: nagymama mosdótálya — zavarta meg. A Lámpások Ünnepe előestéjén letérdelt, átkulcsolta a lábam, és vinnyogva kérlelt, hogy ne hagyjam ott. Azt mondta, tanulni akar. Élni. Úgy nyöszörgött, mint a lányok, akiket letapiztunk, ha tömeg volt a buszon. Az egyik körmünket általában hosszabbra hagytuk, hogy könnyebb legyen fölhasítani a harisnyájukat. Jól tudtuk, hol gyenge az anyag. Apánk akkor a harisnyagyárban dolgozott.

Jinsongot egy ruháskosárban csempésztem ki a házból, úgy-hogy a szüleinktől el se búcsúzott. Nem engedték volna sehova, ha már ötezer jüant fizettek, amikor túllépték a születési kvótát. Jinsong pici és hajlékony, bárhova befér. Anyánk sportolót szeretett volna faragni belőle, de kiderült, hogy Jinsong retteg az üvöltő tömegektől. Gyűlölettel mondja: a nagy fenekűeké a világ. Csak az érvényesül, akinek nagy a fenéke. A tanfelügyelő is kerek fenekű volt, meg a kerületi nevelő — és én is. Jinsong élni akart, meg tanulni, végül persze beírta a büfémmel. A felvételi nem sikerült. Három éve hátráltat itt. Most már honvágya van. Órákon át gubbaszt a gyűlölt Heilongjiang tartomány műholdtérképe előtt. Undorodik a szójaszósz szagától. Mindenre csak fintorog, mint az európaiak. A tányérok kiesnek a kezéből, a rendeléseket összekuszálja. Ha fűszerért küldöm, a tenyerére rajzolom filccel, hogy melyik szektorban találja az olcsó fűszerest. Amikor a legnagyobb szükség lenne rá, elpárolog. Ha sok a vendég, a hátsó udvarban pöfékel, a füstelszívó gégecsöve mögött. Azt hiszi, nem tudom. Jinsong azt mondja, van az emeleten egy kislány, aki néha integet neki. Lehet, hogy újabban képzeseleg.

Legszívesebben kitagadtam volna, amikor bemutatta a barátnőjét — egy sonjálínyint. Figyelmeztettem, hogy az itteni nők másmilyenek. Lármáznak, ha a buszon tapizzák őket. Már a kör-

möm se hosszú a hüvelykujjamon. Felfoghatatlan, Jinsongnak hogyan lehet gusztusa valakire, aki többet tud nála. De hisz épp azért, mondja. A sonjálínyin tanította magyarul. Persze szünet nélkül csak veszekednek, ahogy az errefelé megszokott. A tudás megöli a szerelmet. A magyar lány egyszer a szemem láttára ütötte meg az öcsémet, mert megfélekedezett a névnapjáról. Üvöltve kergettem ki a büféből a sonjálínyint. Ha a nevét papírra vetem az írásjegyeinkkel, akkor a függőleges vonalak nincsenek összhangban a vízszintesekkel. Jinsongnak kereken megmondtam: ha a barátnőjét még egyszer idehozza, leveszem róla a kezem.

Most aztán végképp elvesztett minden mértéket. Szőkére festette a haját. Fényes nappal iszik. A hátsó udvar dúcolatán tegnapelőtt fölmászott az emeletre, az integető lányhoz. Kipirult arccal rontott a konyhába: az a kislány be van oda zárva. Saját szemével látta, hogy egy zacskóval bélelt vödörbe pisil. Konzervbabot eszik, meg csipszeket. Megörültél, mondtam, lázálmaid vannak. Kérlelt, hogy nézzem meg én is, ha nem hiszem. Azt akarta, hogy másszak föl vele. Hirtelen akkora ereje lett, hogy alig tudtam ellenállni. Még az udvarra is kirángatott. Hőzöngve mutogatott az emeleti ablakokra, kérlelt, hogy csináljunk valamit. Megráztam Jinsongot a vállánál fogva, és ellöktem magamtól. A büfében épp a töklevesét várta a Török. Némi pénzért megvéd — a többi töröktől. A tökleves persze nincs az étlapon.

Jinsong most a saját archúsát marcangolja. A haját tépi, meg a köténypertlimet. Összetett kézzel rimánkodik, hogy tartasuk meg az integető lányt. Neki kell ez a gyerek. Majd ő fölneveli. Éjjel a hátán hozta le az emeletről, miután fölfeszítette az ablakot. Alig volt nagyobb egy hátizsáknál. Megetette márványos tojással. Amikor a kislány a kezére bukott, és nyaldosni kezdte az éltvonal nélküli tenyerét, elfelhősödött az öcsém tekintete. Ez undorító, mondtam, és szétválasztottam őket. Köptem egyet. Nem érsz te egyetlen jüant se, nemhogy ezeket. Föltárcsáztam a rendőrséget, hogy bejelentsük az esetet. A kislány a sarokba kuporodott. Odanyomtam a kagylót az öcsémnek, hogy beszéljen ő, ha már megtanult magyarul. Jinsong erre összefonta a kezét a mellkasán, és hetykén nézett, ahogy a harbini tanfelügyelők. A nagy fenekűek. Egyszer s mindenkorra elegendem lett Jinsong dolgaiból. A homloka középre sújtottam a telefonkagylóval. A földre zuhant. A szőke Jinsong most fekszik. A fűszerpiac térképe még mindig ott van a tenyerén.



↳ Takács Nándor

Véletlen

Ha tudnál úgy üvöltöni, mint az a szóke nő.
Az intelligencia, tudom.
Aztán a meghittség és a fejünk felett elvonuló évszakok.
Ha a külváros romjai között próbálnád.
Vagy lerombolt istállók téglaporában.
Nem ezt tanultad. De tudod.
A konzervek is megromlanak egyszer,
és nem derül az égbolt,
hiába ragasztjuk össze a kezünk.

Képmás

Ne húzdj el.
Az álom gyöngé, és a mozdulatok kiforratlanok,
de ez a pimasz tartózkodás, ez is dühítő.
Lehetnék olyan, aki megfelel.
Kiszakadnék a keretből,
hogy szőnyeget rángass alattam, ha efféle műsorra vágysz.
Legalább vágynál valamire, ólálkodó képmás,
ijesztő alak.

Gyermekrablás

(nagynéninek)

Huszonnyolc megfajtatlan üzenet.
Megroppantanak a hajnalok és összecsucsklom.
Markomba gyűrök egy nevet.
Tizennégy évet éltem titokban,
bárki egy hangot hallott volna tőlem.
Tizennégyet elhallgatok.
*Van, kit élni kényszerít a félelem,
mások meghalnak lazán.*
Én altatót nyelek.

↳ *Zilahi Anna*

Felhőkarcolók Ikarosza

„Nem emlékszem az elrugaszkodásra, és arra, mi volt előtte. Ha lehet ilyet mondani, akkor én tényleg egész életemben repültem. Mit is tehetnék mást? Elöttem fal. Egy méterrel följebb: fal. Két emelettel följebb is fal. Tüzlépcső sehol, de nem is kell, innen kijutni csakis az ég felé, ez a benyomásom. Márpedig ki kell innen jutni. Visz a felhajtóerő, még csak szárnycsapásokra sincsen szükség. De milyen felhajtóerő, és ki mondja ezt?

A felhőkarcoló Ikarosza

Néha egy-egy graffiti a falon, Jane szereti Johnt, Liberty! vagy éppen fuckkk. Többnyire az elérhetetlen helyeken, mert az nagyobb dicsőség. Egyre sűrűsödnek — egész magasan lehetek már. Ez jár az emelkedéssel: mások történetei, sajátokra nincs idő, de lassan így is kirajzolódik egy összefüggő sztori. Ha kiérek innen, ígérem, elkezdek élni... Illetve, tudom, ez már az, de ennél több empátiát, ha kérhetném!

A felhőkarcoló Ikarosza

Legalább időnként jöhetne egy ablak, amin vagy én be, vagy más ki, de hát nem jön. Ez itt egy szigorú tűzfal, nem enged csak úgy be tekintést, közben ne bámméskodjak, koncentráljak csak az útra. Eléggé zavaró John és Jane szabadsága leírva is, nem ha még nézni is kéne. Csak ez a monoton vasbeton, minden emeletnél halvány vonal, ismétlődnek a szárnycsapások ritmusára. Mégis szárnycsapások! Az orgonasíp-kémények megszólalnak, feléjük tartok egyre gyorsabban: vonal, emelet, vonalemelet, vonalemeletvonal, emeletvonalemeletvonal-emeletvonalemelet.”

„...így a Washington Square 5th Avenue-ra nyíló sarkán földet érő férfi egy frissen kiöntött aszfalton landolt, amelybe beleragadtak a bördzsekijére csirizzel felerősített madártollak. A diktafonban talált bomba ismeretlen okból kifolyólag nem robbant fel. A merénylet képi dokumentációja mindeddig sikertelen, a felismerhetetlenségig roncsolódott test helyén a felvételeken tükörszerűen visszaverődik a fény.”

A felhőkarcoló Ikarosza

Itthon, otthon, amotthon

Kozmopolita vagyok — a vitrin olvasatlan könyveinek szenvedélyes rajongója. Pillanatnyilag beláthatatlan, mennyi ideig leszek még itt, annak ellenére, hogy pontosan tudom, órára, percre, másodpercre. Állok egy favorizált város legzsúfoltabb pontján és semmi közöm hozzá, pedig görcsösen akarnám. A nyelvet alig beszélem, csak elgyönyörködöm benne, könyvet is veszek az első *bouquinist*nél. *Les mots*. Szépnek tűnnek benne a szavak.

A felhőkarcoló Ikarosza

Néhány üveg bor után mindez feldereng, egy másik városban, ahol ragaszkodom ahhoz, hogy ami természetesen ragadt rám, fennartsam. A tengerentúlon francia sajtok után kutatok és végtelen összpontosítással, hogy el ne felejtsem, mindent szívélyesen megköszönök. „Merszih” helyett „köszih”. A bort tölti, és azt mondja, nem csodálkozik, hogy nem szolgáltak ki, a korosítást szolgáló sminkemben tényleg inkább úgy nézek ki, mint egy tizennégy éves kurva. Rögtön megkedvelem.

A felhőkarcoló Ikarosza

Pedig felnőttem és mindenkinek tudnia kéne, hogy enyém a világ. Ezt a mindenkit hagytam otthon, és folyamatosan fogalmazom neki, hogy amit átélek, mennyire különleges. Hogy végigbőgtem a *Ground Zerót*, és amikor felfogtam, hogy voltak, akik hónapokig éltek anélkül, hogy kimozdultak volna a WTC-együttesből, a Kárpát-medence jutott eszembe. Hogy ennél még egy depressziós téli reggel is jobb az Astorián, mert az legalább pátoszmentes és mert titokban nyomasztani kezd, a külhoni patriotizmus tán csak a honvágy vádirata.

A felhőkarcoló Ikarosza

Áthat a fényszennyezés, az a bizonyos Times Square-röntgen, ami igazából egy időgép: minden egyes pillanatban arra gondolok, ezt majd úgyis elmesélem. Jazz-koncert a MOMA-ban, aztán nem hallgat rám senki, ahogy a zenére én is csak gépiesen bólogatok — nem jut el a zsigerekig. Elhaladnak mellettem a szavak: 5th ave, szabadságszobor, strawberry fields. Empájör, krájszler, fletájron. Olvasatlan könyvek szimpatikus címei: mind imperatívusz, a telítettség után szükségszerűen lepattan.

A felhőkarcoló Ikarosza

Ott ül, aki voltam, és még csak nem is sejti, hogy a világpolgárság magányossága mélyebben domesztikál, mint maga a megszokás. Ül a *Défense* fenyegetően hideg geometriájában és pacalt kíván, pedig ekkor még vegetáriánus. Lám-lám, a vágy, úgy tűnik, nem megtéveszthető. A halántékba szögként fúródik a másnap, és már annyira kیهezett, hogy hazatérve talán nem is válogatna, hogy mit egyen, és az is mindegy, ki főzi meg.

Köd

A felhőkarcoló Ikarosza

*Köd van, péntek este van. Telne, ha betelni hagynánk. Telik, mielőtt megszületne a péntek esti köd. De a köd még itt a legtisztább, tudjuk mi azt nagyon jól, nem állít magáról többet, mint hogy köd. De talán túl könnyű így a dolga, nemdebár, hogy mindenre csak annyit mond, dehát én a köd vagyok. Ami bennem van, nem én vagyok — engem körülötte talátok mindannak, ami bennem van. Én pedig mondanám: *ahol vagyok*, nem tudom pontosan, mit jelentsen ez, ím, a *köd visszagágog*. És igen, *elhagynálak mindörökre*, ha legalább *amatőr* lennék *vándorságból*. De a menekülés, a kitartó elszökés, az, tudom, nehogy megrój, nem egy *grand voyage*. Hogy nekünk a köd-attitűd nem megengedett, nem kiút, és egyébként is hová ki, meg ugye a *miből*t is be kéne vallani. Így a köd számunkra nem jó példa. Mert akárha *köp vagy ástít*, mégsem *jut el önmagáig*, ez a kicsapódó vízgőz. Mégis olyan ismerős és rokon-szenves, milliónyi vízcsepp harmatpont után — hogy nem tudnak sem szeretni, sem nem szeretni. Érzelmi spektrumunk tehát közös a fagyban, amely iránt, ha eszembe jutsz, mostanában egyre erősödő nosztalgját érzek.*

Mit láttam működésben? Ködöt láttam, és benne ködkürt-tekintetet működésben.

Köd van, péntek este *van*. Telne, ha betelni hagynánk. Telik, mielőtt megszületne a péntek esti köd. De a köd még itt a legtisztább, tudjuk mi azt nagyon jól, nem állít magáról többet, mint hogy köd. De talán túl könnyű így a dolga, nemdebár, hogy mindenre csak annyit mond, dehát én a köd vagyok. Ami bennem van, nem én vagyok — engem körülötte talátok mindannak, ami bennem van. Én pedig mondanám: *ahol vagyok*, nem tudom pontosan, mit jelentsen ez, ím, a *köd visszagágog*. És igen, *elhagynálak mindörökre*, ha legalább *amatőr* lennék *vándorságból*. De a menekülés, a kitartó elszökés, az, tudom, nehogy megrój, nem egy *grand voyage*. Hogy nekünk a köd-attitűd nem megengedett, nem kiút, és egyébként is hová ki, meg ugye a *miből*t is be kéne vallani. Így a köd számunkra nem jó példa. Mert akárha *köp vagy ástít*, mégsem *jut el önmagáig*, ez a kicsapódó vízgőz. Mégis olyan ismerős és rokon-szenves, milliónyi vízcsepp harmatpont után — hogy nem tudnak sem szeretni, sem nem szeretni. Érzelmi spektrumunk tehát közös a fagyban, amely iránt, ha eszembe jutsz, mostanában egyre erősödő nosztalgját érzek.

Ködre gondoltam, egy kis köd lett, mi mást is adhatnék magamból különösebb erőfeszítések nélkül, ha már az *egy kis életet és egy kis vért* túlzásnak tartanám felajánlani. De nem leplezem tovább, hogy talán nincs is mit, ha már a zsebkendőmet gyakorta nyújtom át, és nekem is csak a csücske maradt ugyanannak. Azt legalább megosztanám. Ha elfogyna, a finnyát félretéve találnánk új megoldást. Igaz, én is félek a mocskomat kívül hordani. Még kihordani is félek, nem csak felnevelni. Mindenkit, magamat, minket, amíg még köd van. Persze, tudom, mindig köd is marad, amíg erre fogom. Tudjam meg, vagy *tudd meg*, mondanád: te is csak *egy srác vagy még az igazinak vélt napsütésben*. Egy srác, egy lány, anya, apa, öregúr. Hogy valószínűleg tőlem származik a lakatlan szántóföldre kiszúrt eladó-tábla, ha már nem tudtam belakni. Fölötte, rajta köd, világító szürke szemed benne a ködkürt. Nem, most semmi *cigaretta*, hogy ne aludjon még el ez a téma, és hogy uralkodj még fölöttem, legalább míg a mondat ér és betakar.

Köddel vár a harmadik bekezdés is, hogy legyen valami következetesség ebben, azon kívül, hogy állhatatosan következetlenségmről vallok. Igaz is meg nem is, félek is meg nem is: biztos, hogy valahol hazudtam. *Nos, megbízhatatlan a várhegy, amiben megbízik a táj. A várrom holdfényben, a völgyben köd szítál*. De még mindig nem kapom magam bűnön. Még csak azt álmodom, hogy eljutok a szobaajtóig a sötétben, noha igazából mozdulni sem merek. Azt álmodom, bátor vagyok, miközben félelmemben épp ágyba pisilek. Úgy tűnhet, ez hűtlenség a ködhöz, pedig *jó félni. Fürdök az erős félelemben, mert a gyengékben már-már meggonoszodtam*. És, bizony, ha a bűnt kell magunkból óvadékul adni, akkor mi, *szívem*, itt maradunk. Ránk sűrűsödik a köd, ez a rács, mint a póktetem önmagára. Ahogy behúzza lábait, ölelné magát, de végül inkább megelégszik.

▸ *Gottfried Benn*

Kokain

Az énszéthullást, a vártat, a nagyot adod: a gége már kitikkadván már idegen hang adja az alapot az énem kimondatlan alakján.

Már nem az anyja tokjából kiugrott szablya se, ha tennivaló volna, vasvágás —: a pusztába sújtott, hol a domb alig leplezett forma.

Lanyha lapály, még síknak is csak némi, érezni egy szél apró fúvását, gomolygó ős, nem saját féli legtúrőbb múlás agyborzongását.

Széttört Én — ó, gennyes kelés kivágva — elfújt láz — mámor zúzza markolatát —: áradj, ó, áradj szét — told a világra vérpocakból a torzat át.

Ó, éj —:

Ó, éj! Hat már a kokain, a vérem, mint kell, ömlik bőven, hajam ősz a perc nyomain, kell, nagyon kell, hogy özönlően még kinyíljak múlás előtt.

Ó, éj! Sokat nem is kérek, elég egy kis összpontosítás esti köd, a helykiszorítás izgalmával az énképek.

Ostortest, vörössejt-szegély, szagok és inga összevissza, szózáporokkal szétszakítva —: agynak mély, álomnak sekély.

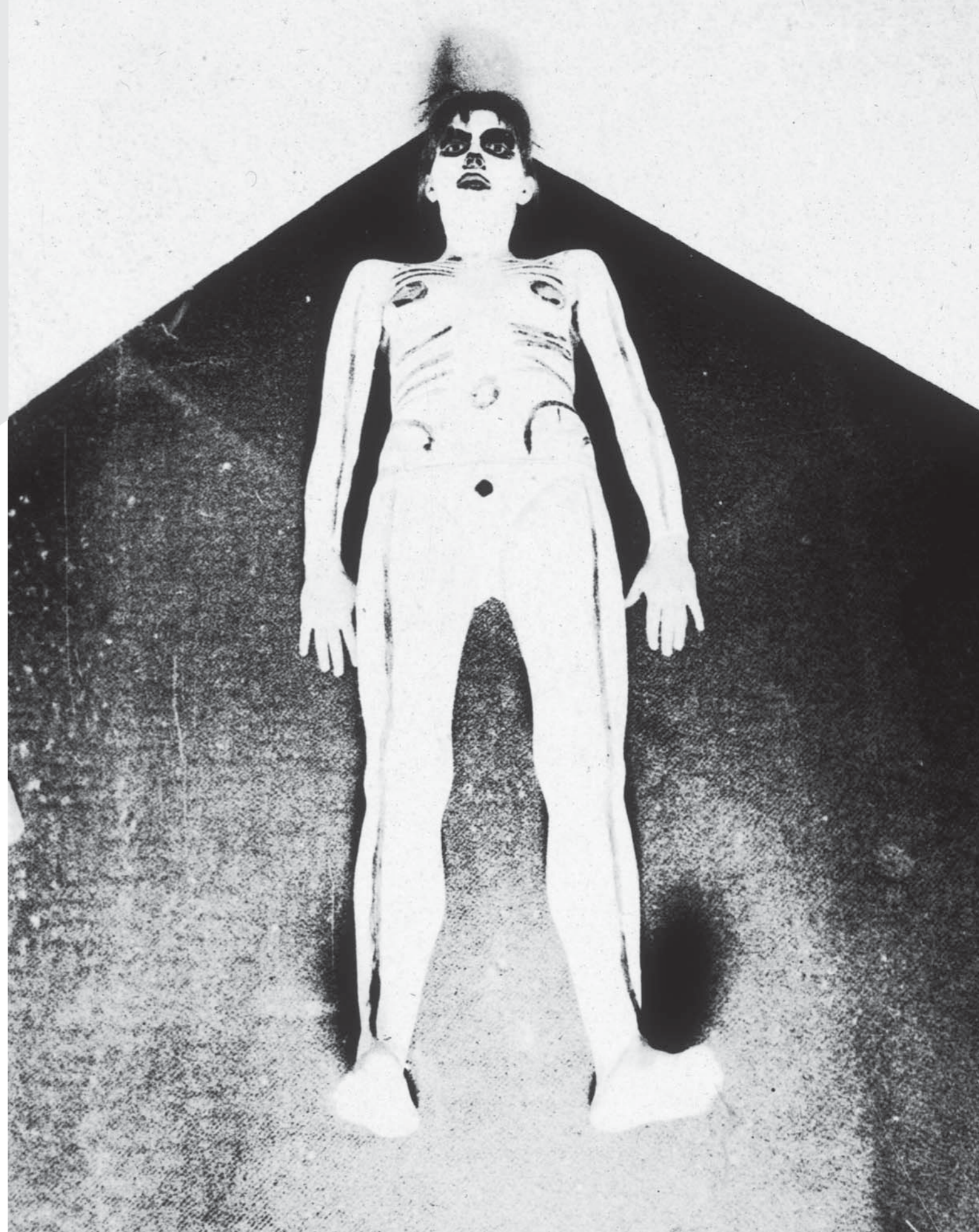
Kavicsok repülnek a földre, árnyat les a hal tétova, dologlétben álnokul dől le a tollas seprűkoponya.


Ó, éj! Nem veszem el erőd! Csak egy kis apró ékszerkőben látott énkép, hogy özönlően még kinyíljak múlás előtt!

Ó, éj! Haj s fej legyen e hely, vessz bele a naphervasztottba, idegmítoszból szülj honomba, korona kell nekem s kehely.

Ó, csitt! Borzongás a bőrömbé: csillagzik — gúnynak nincs helye: én, képmás: magány istene, mennydörgés kőre gyűlök össze.

(Mohácsi Árpád fordításai)





▮ Roberto Bolaño

Vad nyomozók

I. Mexikóban elveszett mexikóiak (1975)

November 22.

Catalina O'Haránál ébredtem. Egészen korán (María nem volt ott, a többiek még aludtak) megreggeliztem Catalinával és a kisfiával, Davyvel — akit el kellett vinnie az óvodába —, és közben eszembe jutott, hogy előző este, amikor már csak néhányan maradtunk, Ernesto San Epifanio azt mondta, létezik heteroszexuális, homoszexuális és biszexuális irodalom. A regények általában heteroszexuálisok, a költészet viszont kizárólag homoszexuális, a novellák — gondolom — biszexuálisak, bár konkrétan ezt nem mondta.

A költészet roppant óceánjában különbséget tett számos áramlat között: buzik, búzák, buherék, zenészek, buzeránsok, angyalkák, nimfók, melegek. Mindazonáltal a két legjelentősebb áramlat a buziké és a búzáké. Walt Whitman például buzi költő volt. Pablo Neruda búza. William Blake minden kétséget kizáróan buzi volt, Octavio Paz viszont búza. Borges meleg volt, azaz olykor váratlanul buzi is tudott lenni, máskor szimplán aszexuális. Rubén Darío zenész volt, valójában a zenészek királynője és ideálja.

— Spanyol nyelvterületen, persze — tette tisztába a dolgot. — A földkerekségen továbbra is a nemes lelkű Verlaine az ideál.

San Epifanio szerint egy zenészhez közelebb áll a rikító örültekháza és a hús-vér hallucinációk, a buzik és a búzák viszont ide-oda csapongnak az etika és az esztétika között. Cernuda, a kedves Cernuda nimfó volt, kivételesen keserű pillanatokban azonban buzi költő, miközben Guillén, Aleixandre és Alberti buherként, buzeránsként illetve búzaként tartható számon. A Carlos Pellicerhez hasonló költők nagy általánosságban mind buzeránsok, míg az olyanok, mint Tablada, Novo és Renato Leduc buherék. A mexikói költészetben valójában nincsenek képviselve a buzi költők, bár néhány optimista biztosan azt mondaná, hogy ott van López Velarde vagy Efraín Huerta. Búzák viszont akadnak bőven, a veszekedős (egy pillanatra azt hallottam, veszett) Díaz Miróntól a híres-neves Homero Aridjísig. Egészen Amado Nervóig kell visszanyúlnunk (füttyszó), hogy találjunk egy valódi költőt, vagyis buzit, nem pedig meleget, mint a rehabilitált és most oly híres Manuel José Othón, San Luis Potosí szülötte, aki fárasztó ember, azt meg kell hagyni. És ha már fárasztó emberekről van szó: angyalka Manuel Acuña, José Joaquín Pesado pedig a görögök erdei nimfója, ők a mexikói líra egy bizonyos ágának két örökzöld stricije.

— És Efrén Rebolledo? — kérdeztem.

— Egy incifinci búza. Az a kizárólagos érdeme, hogy ő, ha nem is az egyetlen, de mindenképpen az első mexikói költő, akinek Tokióban is kiadták a könyvét: *Japán versek*, 1909. Diplomata volt, természetesen.

Végeredményben a költészeti panorama alapvetően mindig azt az (underground) küzdelmet tükrözte, mely folyamatosan zajlott a buzi és búza költők között, hogy magukhoz ragadják a szót. San Epifanio szerint a buherék vér szerint buzi költők,

csak gyöngeségük vagy kényelmességük okán elfogadták és tiszteletben tartották — azért nem minden esetben — a búzák esztétikai és egzisztenciális kritériumait. Spanyolországban, Franciaországban és Olaszországban — a gyanútlan olvasó váromlásával pontosan ellentétes módon — mindig is hadosztálynyi búza költő volt, mondta. Viszont az a helyzet, hogy egy buzi költő, mint például Leopardi, bizonyos értelemben újraalkotja a búzákat, például Ungarettit, Montalét és Quasimodót, vagyis a haláltriót.

— Pontosán úgy, ahogy Pasolini festi át az aktuális olasz búza áramlatot, jusson eszetekbe szerencsétlen Sanguinetti esete (Pavesét meg sem említem, szomorú zenész volt, fajtájának egyetlen példánya, vagy Dino Campanát, aki külön asztalnál eszik, a reménytelen zenészek asztalánál). Hogy Franciaországról már ne is beszéljünk (a nagyétkűek kitüntetett nyelvével), ahol buzi költők száza, Villontól elkezdve a mi tisztelt Sophie Podolskinkig bezárólag, keblük vérével óvták, óvják és fogják óvni a jövőben a tízezernyi búza költőt, és a melegekkel, nimfókkal, buzeránsokkal és angyalkákkal teli holdudvarukat, irodalmi lapok kiemelkedő főszerkesztőit, nagyformátumú fordítókat, egyszerű irodistákat és a Bölcselém Birodalmának óriás diplomatáit (ne feledjétek a *Tel Quel* költőinek szomorú és tragikus sorsát). És említésre sem érdemes az orosz forradalom buzi áramlata, amelyben, legyünk őszinték, egyetlen buzi költő volt, egyetlenegy.

— Kicsoda? — kérdezték többen.

— Majakovszkij?

— Nem.

— Jeszenyin?

— Ő sem.

— Paszternak, Blok, Mandelstam, Ahmatova?

— Dehogy.

— Áru! már el, Ernesto, mindjárt lerágom a körmöm.

— Egyetlenegy — mondta San Epifanio —, mindjárt eloszlatom a kétségeidet, mert ő aztán tetőtől talpig buzi, a sztyeppek és hómezők buzija: Hlebnjyikov.

Erősen megoszlottak a vélemények.

— És Latin-Amerikában hány valódi buzi költőt találunk? Vallejót és Martín Adánt. Kész, vége. Macedonio Fernández? Talán. A többiek búzák, mint Huidobro, angyalkák, mint Alfonso Cortés (bár neki léteznek autentikusan buzis versei is), buzeránsok, mint León de Greiff, elbuzeránsodott nimfók, mint Pablo de Rokha (zenész manírokkal, melyek Lacant is megőrzítették volna), buherék, mint Lezama Lima, Góngora hamis értelmezője, és Lezama mellett buher a kubai forradalom összes költője (Diego, Vitier, a rettenetes Retamar, a kínkeserves Guillén, a vigasztalan Fina García), kivéve az elbűvölő Rogelio Noguerast, a játékos buzi szellemmel megáldott nimfát. De folytassuk a sort. Nicaraguában többségben vannak az angyalkák, mint Coronel Urtecho, vagy a melegségre törekvő búzák, mint Ernesto Cardenal. Búza mindenki a mexikói Los Contemporáneosból is...

— Nem — kiáltotta Belano —, Gilberto Owen nem az!

— Tulajdonképpen Paz költészete mellett — folytatta háborítatlanul San Epifanio — Gorostiza *Vég nélküli halála* tekinthető a hisztérikus és otthonülő mexikói búza költők *Marseillaise*-ének. A többiek: Gelman nimfó, Benedetti búza, Nicanor Parra buher, csipetnyi buzisággal, Westphalen zenész, Enrique Lihn buher, Gironde angyalka, Rubén Bonifaz Nuño elangyalkásodott buzeráns, Sabines elbuzeránsodott buzeráns, a kedves és érinthetetlen Josemilio Pe zenész. De vissza Spanyolországba, vissza a gyökerekhez — fűtyszó —: Góngora és Quevedo búza; San Juan de la Cruz és Fray Luis de León buzi. Nincs értelme tovább sorolni. Most pedig a búzák és buzik közötti különbségekről. Előbbiek még álmukban is arra vágnak, hogy egy harminc centis farok fölnyissa és megtermékenyítse őket, de ha eljön az igazság pillanata, alig lehet beimádkozni őket a rajongott stricijük ágyába. Azt hihetnénk, a buzik ezzel szemben egész életüket úgy élik le, hogy folyamatosan egy dáó kavarja föl a belsejüket, és amikor a tükrörbe néznek (ezt végletesen imádják és gyűlölik egyszerre), saját beesett szemükben egyenesen a Halál Stricijét vélik fölfedezni. Strici: ez az a szó buzik és búzák számára egyaránt, mely képes sértetlenül átkelni a semmi (és a némaság és a másság) territóriumán. Amúgy — ha megvan a jó szándék — nincs semmi akadály, hogy búzák és buzik jó barátok legyenek, virtuóz módon plagizálják, kritizálják, dicsérik, publikálják, vagy kölcsönösen eltemessék egymást az irodalom tomboló és haldokló világában.

— És Cesárea Tinajero? Ő buzi vagy búza költő? — kérdezte valaki. Nem ismertem föl a hangját.

— Á, Cesárea Tinajero maga a rettenet — válaszolta San Epifanio.

II. Vad nyomozók (1976–1996)

Manuel Maples Arce, Mexikóváros, Chapultepec erdő, a Calzada del Cerrón sétálva, 1976. augusztus.

Ez a fiatalember, Arturo Belano, eljött hozzám, hogy interjút készítsen velem. Egyetlen egyszer találkoztunk. Két srác és egy lány volt vele, nem tudom a nevüket, szinte ki sem nyitották a szájukat, a lány amerikai volt.

Mondtam nekik, hogy undorodom a magnetofontól, mégpedig ugyanazért, amiért a barátom, Borges undorodott a tükröktől. Ön Borges barátja volt?, kérdezte Arturo Belano meglepett hangon, amit kissé bántónak éreztem. Elég jó barátok voltunk, feleltem, mondhatni közeliek, régmúlt fiatalságunk idején. Az amerikai lány tudni akarta, miért undorodott Borges a magnetofonoktól. Gondolom azért, mert vak volt, feleltem neki angolul. Mi köze a vakságnak a magnetofonokhoz?, kérdezett vissza. Emlékezteti rá, milyen veszélyes a hallás, feleltem. Ha hallja a saját hangját, a saját lépteit, az ellenség lépteit. Az amerikai lány a szemembe nézett, és bólintott. Nem hiszem, hogy túl jól ismerte volna Borgest. Az én műveimet pedig szerintem egyáltalán nem ismerte, pedig engem John Dos Passos fordított. Azt sem hiszem, hogy túl jól ismerte volna John Dos Passost.

De elkalandoztam. Hol is tartottam? Azt mondtam Arturo Belanónak, hogy szeretném, ha nem használná a magnetofont, és hogy jobb lenne, ha itthagyna nálam egy kérdéssort. Ő beleegyezett. Elővett egy lapot, és összeállította a kérdéseket, miközben én megmutattam a ház néhány szobáját a társainak. Amikor aztán végzett a kérdőívvel, hoztattam egy kis italt, és beszélgettünk. Már meginterjúvolták Arqueles Velát és Germán List Arzubidét. Gondolja, hogy bárkit érdekelhet e pillanatban az estridentizmus?, kérdeztem. Természetesen, mester, felelte, vagy valami ehhez hasonlót. Én azt gondolom, hogy az estridentizmus ma már történelem, és mint olyan, csak az irodalomtörténezetet érdekelheti, mondtam. Engem érdekel, pedig nem vagyok történész, felelte. Á, rendben.

Aznap este, mielőtt lefeküdtem volna aludni, elolvastam a kérdéssort. Egy lelkes, tapasztalatlan fiatalember tipikus kérdései voltak. Még aznap éjszaka készítettem egy vázlatot a válaszaimmel. Másnap letisztáztam az egészet. Három nappal később — pontosan úgy, ahogy megállapodtunk — eljött a kérdőív-ért. A cseléd bekísérte, de kifejezett kérésemre azt mondta neki, hogy nem vagyok otthon. Aztán átadta a csomagot, amelyet én már előkészítettem a számára: a kérdőívet a válaszaimmel, és két könyvet, amelyeket nem merem dedikálni neki (azt hiszem, a fiatalok mostanság lenézik az efféle szentimentalizmust). A két könyv az *Andamios interiores* és az *Urbe* volt. Én ott álltam az ajtó túloldalán és hallgatóztam. A cseléd azt mondta: ezt Maples úr hagyta itt önnek. Néma csönd. Arturo Belano biztosan átvette a csomagot, és megnézte. Biztosan belelapozott a könyvekbe. Milyen régen jelent meg ez a két kötet (kiváló papíron), mindkettő bontatlan. Néma csönd. Biztosan végigfutotta a kérdéssort. Aztán hallottam, hogy megköszön mindent a cselédnek, és elmegy. Ha egyszer újra meglátogat, gondoltam, akkor kiderül, hogy jól tettem, ha egy nap bejelentés nélkül megjelenik nálam, hogy beszélgessem velem, hogy meghallgassa a régi történeteimet, figyelmembe ajánlja a verseit, akkor kiderül, hogy jól tettem. Minden költőnek, még a legavantgárdabbaknak is szüksége van apára. De ezek elhivatott árvák voltak. Soha nem jött el újra.

Barbara Patterson, a Hotel Los Claveles egyik szobájában, Mexikóváros, a Niño Perdido sugárút és a Juan de Dios Peza sarka, 1976. szeptember.

A kurva anyját a rojtosseggű vén faszszopó buzinak, az első perctől láttam a tompa, unott kis majomszemében a rosszindulatot, és azt mondtam magamnak, ez a faszfej egyetlen lehetőséget sem fog kihagyni, hogy leköphessen, a szétbaszott kurva anyját. Viszont hülye vagyok, mindig is az voltam, naiv, és nem figyeltem eléggé. Aztán megtörtént az, ami folyton megtörténik. Borges. John Dos Passos. Hopp, mintegy véletlenül lehánytuk Barbara Patterson haját. Ráadásul a balfasz úgy nézett rám, mintha megszánt volna, mintha azt mondaná, ezek a marhák idehozták nekem ezt a fakó szemű gringó csajt, hogy leszarhasam a fejét, aztán Rafael is rám nézett, és a seggfej törpéjének még a szeme sem rebtent, mintha hozzá lenne szokva, hogy a

Mexikói Irodalom bármelyik fingszagú, székrekedéses vénembele tiszteletlenül beszéljen velem. És akkor a vén buzi azt mondja, hogy nem szereti a magnót, mikor csak nagy nehezen sikerült szereznem egyet, a seggnyalók meg azt felelik, oké, semmi probléma, itt helyben összeállítunk egy kérdéssort, tisztelt Költőóriás úr a Pleisztocénból, ahelyett, hogy lerángatták volna róla a nadrágot, és földugták volna a magnót a seggébe. Aztán meg elkezd hencegni az öreg, és fölsorolja a barátait (mindegyik fél lábbal, vagy már egészen a sírban), és odafordul hozzám, miközben kisasszonynak szólít, mintha így jóvá tudná tenni az okádékot, a blúzomon és a farmeromon végigfolyó hányást, na mindegy, már ahhoz sem volt erőm, hogy válaszoljak neki, amikor elkezdett angolul beszélni hozzám, csak annyit, hogy igen vagy nem vagy nem tudom, leginkább nem tudom, és amikor kiléptünk a házból, ami inkább palota volt — mégis honnan van ez a pénz, te döglöttptakánybaszó buzi, honnan volt pénzed, hogy megvedd ezt a házat? —, szoltam Rafaelnek, hogy beszélünk kell, de Rafael azt felelte, még egy kicsit lógni akar Arturo Belanóval, én pedig azt mondtam, *muszáj* beszélnem veled, te kibaszott fasz, ő meg csak, később, Barbarita, később, mintha csak egy kislány volnék, akit minden éjszaka megronthat a legdisznóbb módokon, nem pedig egy nála tíz centivel magasabb, és legalább tizenöt kilóval nehezebb nő (neki kell állnom fogyókúrázni, de ezzel a kurva mexikói kajával nem lehet), és akkor az mondtam, *muszáj* beszélnem veled, *most rögtön*, a szaros strici meg úgy csinál, mint aki épp a tökét vakarja, csak bámul, és megkérdezi, mi van, babám?, valami váratlan probléma?, szerencsére Belano és Requena nem hallotta, mert előttünk mentek, és — ami még fontosabb — engem sem láttak, mert gyanítom, elég valószínű, hogy eltorzult a meggyötört arcom, legalábbis én úgy éreztem, hogy átalakul, és a szemem megtelik halálos adag gyűlölettel, és akkor azt mondtam neki, baszd meg az anyádat, te balfasz — ami még nem is volt igazán durva —, aztán sarkon fordultam és elmentem. Egész délután sírtam. Elvileg azért voltam Mexikóban, hogy elvégezzek egy Juan Rulfo munkásságáról szóló posztgraduális kurzust, de egy fölolvásóesten, a Casa del Lagóban megismertem Rafaelt, és azonnal egymásba szerettünk. Legalábbis én így éltem meg, Rafaelben nem vagyok egészen biztos. Még aznap este elcibáltam a Los Claveles hotelba — most is ott lakom —, és dugtunk a végkimerülésig. Na jó, Rafael egy kicsit lusta, én viszont nem, és sikerült is formában tartanom, amíg a nap első sugarai betérítették a Niño Perdidot (mintha ájultan elterültek, vagy berobbantak volna, milyen bizarr hajnalok vannak ebben a kurva városban). Másnap már nem mentem be az egyetemre, és egész nap a zsigeri realistákkal beszélgettem jobbra-balra, akiket akkoriban még nem hívtak zsigeri realistának, csak néhány félig-meddig egészséges, félig-meddig beteg csávóról volt szó. Tetszettek nekem. Olyanok voltak, mint a beat-költők. Tetszett Ulises Lima, Belano, María Font, egy kicsivel kevésbé Ernesto San Epifanio, az a beképzelt homokos. Szóval tetszettek. Én jól akartam érezni magam, velük pedig biztosítva volt a móka. Sok mindenkivel megismerkedtem, olyanokkal, akik idővel eltávo-

lodtak a csoporttól. Megismertem egy amerikai lányt Kansasból (én kaliforniai vagyok), a festő Catalina O’Harát, de nem igazán barátkoztunk össze. Beképzelt kurva, aki azt hiszi, hogy ő találta föl a spanyolviaszt. Kurva, aki játszott a forradalmárt, csak mert éppen Chilében volt a puccs alatt. Szóval, nem sokkal a válása után ismertem meg, és az összes költő meg volt veszve érte. Még Belano és Ulises Lima is, akik nyilvánvalóan aszexuálisok voltak — vagy diszkréten elintézték a dolgot egymás között, tudod, én kinyallak, te kinyalsz, de csak egy kicsit, aztán megállunk —, még ők is mintha teljesen megőrültek volna a kibaszott *cowgirl*ért. Rafael is. De én fogtam Rafaelt, és azt mondtam neki: ha tudomásomra jut, hogy lefeküdtél azzal a kurvával, levágom a töködet. Erre Rafael fölnevetett, és azt mondta, minek vágnád le a tökömet, drágám, ha én egyszer csak téged szeretlek, de mintha még a szeme (ez volt a legjobb Rafaelben, az arab szeme, nomád sátrak és oázisok szeme), még a szeme is az ellenkezőjét mondta volna. Azért vagyok veled, mert állod a költségeimet. Azért vagyok veled, mert villantod a lét. Azért vagyok veled, mert egyelőre nem találtam olyat, akivel jobb lenne együtt lenni és dugni. Erre azt mondtam: Rafael, a kurva anyád, te fasz, te kibaszott marha, amikor eltűnnek majd a barátaid, én még mindig melletted leszek, én előre *látom*, hogy amikor egyedül maradsz, és a segged is kilóg a gatyádból, *én* leszek az, aki majd melletted áll és *segít* neked. Nem ezek az emlékeikben és az irodalmi idézeteikben élő redves vén homokosok. És még kevésbé a másodvonalas guruid (Arturo és Ulises?, kérdezte, de hát ők nem a guruim, te mocskos szájú gringó ribanc, hanem a barátaim), akik, ahogy én látom a helyzetet, egy szép napon majd lelépnek. És miért lépnének le?, kérdezte. Nem tudom, feleltem, a kibaszott szégyen miatt, sajnálatból, zavarukban, mert gyávák, határozatlanok, nincs önbizalmuk, és szégyenlősek, de nem folytatom, mert nem elég gazdag a spanyolom. Erre elnevette magát, és azt mondta, boszorkány vagy, Barbara, gyereünk, tessék csak nekiállni, és befejezni azt a disszertációt Rulfóról, én most megyek, de nemsokára itt leszek, én pedig, ahelyett, hogy hallgattam volna rá, ledobtam magam az ágyra, és nekiálltam sírni. Mindenki el fog hagyni, Rafael, kiabáltam a Los Claveles hotelban a szobám ablakából, miközben Rafael eltűnt a tömegben, csak én nem, te fasz, csak én nem.

(Kertes Gábor fordítása)

Az asszony, aki egyenesen Linzből jött, és csak késő este érkezett meg a szállodába, azt mesélte, hogy másnap tovább is utazik Bergkauba, ahol a sógornője felgyújtotta magát. Még vacsorázni sem akart, egy pohár vörösborot ivott meg, és magához szólította a Főpincért, eredeti tervei szerint, mondta, át akart lovagolni Rőjtökmuzsajra, de Villachból telefonáltak az elhunyt lányai, akik éppen nyári vakációjukat töltötték egy, a község papja által szervezett katolikus közösségben, hogy halaszthatatlanul utazzék

Milly arányos testalkatú törpeként az egy métert sem haladta meg, az anyja viszont a földön fekvő óriásnak tűnt leánya mellett.

Érdekes volt megfigyelni, mesélte a Főpincér, hogy a két negyvenes hölgy mennyire hasonlított egymásra. Egyrészt a linzi asszonyság, akinek a sógornője Bergkauban felgyújtotta magát, másrészt a Lyonból érkezett hölgy; csak néhány óra különbséggel jelentek meg a teljesen kihalt vendéglőben, egyikőjük sem kért vacsorát, és mindegyikőjük egy-egy pohár vörösborot rendelt.

dett, fekete ponyvával letakart tetemén, s csak akkor indult hazafelé, amikor a hullaszállítók is megérkeztek. Semmi dolga nem volt többé az anyjával, ezt többen elmagyarázták neki, de ő, bár szellemileg mindig is kitűnt az szűkebb környezetéből, mindezt csak nehezen értette meg. Egyik vállán a bevásárlószatyor, másikon anyja retikülje, így lépkedett csendesen az otthona felé.

A linzi asszonyság végre letelefonált a portára, ahol értesítették a lovászfűt, s az újra megjelent a szálloda parkolójában, ahol

szögkalapács, s a törpe testvéréről, aki a kapuban állva gyorsan felmérte az anyja halála után, hogy egy átrendezni való élet áll előtte, egy szétszedendő, elemeire bontandó, amelyet a szögkalapács anyja homlokából kiálló furcsa alakzata testesített meg. Hiába is kapaszkodott, a kulcsukat nem érte fel, és a kapukód beütése sem volt lehetőség a termete miatt. A szörnyű tragédia gondolata sem merült most fel benne, mélyen elgondolkozott azon, hogy anyja halála egyszerűen élhetetlen törpévé változtatta.

A Főpincér hosszabban vitakozott a csaposfiúval, akinek az állítása szerint a két hölgy a legkevésbé sem hasonlít egymásra, s már megbocsásson a Főúr, de nem a linzi asszonyságnak ütötte agyon az anyját a szögkalapács, mire a Főpincér váratlanul annyit mondott, hogy linzi vagy lyoni, ez az ügy erkölcsi megítélése szempontjából teljességgel mindegy. Világos, hogy az egyik asszonyság szerelmi kapcsolatot tartott fent a sógorával, s ezt nem is titkolta, hanem a pohár bor elfogyasztása közben ezzel kérkedett. Ő mindenesetre a szegény Milly Ashperhoffot sajnálja egyedül, még a sógort sem sajnálhatja, csak a törpe asszonyt Bergkauban, aki pontosan úgy érezte magát most, anyja halála után, mint kisgyerekként, amikor apjával a játszótéren libikókázott, és az megunván a játékot, leemelte hatalmas tenyerét a szemközti ülőkéről, nem képezvén tovább ellensúlyt a picinyke testnek, Milly lent maradt a földön, hiába is próbált újra és újra felszökellni, ahogy a lyoni asszony mesélte érkezése estéjén. Anyja halálakor megint eltűnt egy kéz az életéből, amely a hatalmas ház kapuját megnyithatta volna. Két autó közé húzódva, a járókelők előtt láthatatlanul álldogált órákon keresztül, és bár többen is megnyitották közben a kaput, Millynek nem volt kedve mások segítségével az otthonát megközelíteni, mert akkor kérdésekre kellett volna válaszolnia, el kellett volna mesélnie a szögkalapácsot, még talán azt is, amiről akkor a legtöbben morfondíroztak anyja teteme mellett, hogy mi is maradt volna Millyből, ha történetesen őt találja el a szögkalapács.

A pincérnő szerint ugyanaz a nő volt az, aki először tíz óra tájban jelent meg a teljesen kihalt étteremben, és elmesélte nővére rettenetes tűzhalálát, aki állítólag egyenesen Lyonból jött, de megállt Linzben, hogy a sógorát meglátogassa, ekkor hívta föl a nővére Udinéből, és anyja szerencsétlen balesetét közölte vele. Tizenegy óra tájban, miután valószínűleg ezek a rettenetes hírek annyira felkavarták, hogy képtelen volt elaludni, másodszer is lejött az étterembe, és ismét megivott egy pohár vörösborot. Ekkor újra felhívta a sógorát, és az közölte vele, hogy a felesége hagyott egy búcsúlevelet, amelyben kettejüket nevezte meg gyilkosának, és megtiltotta neki, hogy a mit sem sejtő lányai kérésére mégis elutazzék Bergkauba.

Pontosan meg tudta különböztetni a két érzést, amely egyszerre dolgozott most benne, s amelynek élesen elkülönülő két területe mély szégyenérzetet váltott ki belőle. Anyja hirtelen halála miatt hatalmas önsajnálatot érzett, hiányainak össze nem adható egészét, amelynek nem volt köze látszólag az édesanyja tragédiájához, ám az, hogy még rendesen meg sem gyászolhat-



tovább. Miután az utóbbi időben, különösen pedig a férje halála óta nem leveleztek — egy száraz entellektüel és egy falusi gazda szerelemnek nem mondható házassága —, nem nagyon tudja, mire is gondoljon a hír kapcsán, ugyanakkor a sógornője férje, akivel Kőszegen egy hetet töltöttek, napok óta elérhetetlen, ezért lehetséges, hogy mégis átlovagol holnap Rőjtökmuzsajra, annál is inkább, mert évek óta tervezi, hogy elhunyt férje családjának egykori kastélyát felkeresi. Ha mégis úgy dönt, s ez lehetséges, hogy a sógornője halála után annak férje nem kívánja jelenlétét Bergkauban, akkor jobb, ha egy ilyen eldugott helyen időzik néhány napot.

Ami pedig Milly Ashperhoff hűgát illeti, akivel a szálloda személyzete napokon keresztül összekeverte a linzi asszonyságot, és még a lovászfűt is többször felcsöngtetett hozzá, hogy amennyiben kedve tartja, akár indulhatnának is lovagolni, egyenesen Lyonból jött, ahol évek óta él, és Udinéba tart az anyja temetésére. Mint a Főpincér még azon az éjjel megtudta, az asszonyt egy tetőről lehulló szögkalapács ütötte agyon. Mereven állt egy ideig, miközben már a szerszám beékelődött homlokába, majd a kezébe kapaszkodó lánya, az ötvenkét éves Milly Ashperhoff mellett elterült a földön. Furcsa látványt nyújtottak ebben a pillanatban, mert

Így sokáig az az érzése volt, hogy a két hölgy azonos személy, és csupán a jelzett halál módokban különböznek. Mert az egyikőjük többször is próbálta felhívni telefonon a sógorát, a másik szintén kísérletet tett, hogy beszéljen végre a nővérével. Ahogy Milly Ashperhoff húga mesélte, akit még a lovászfűt is többször összetévesztett a linzi asszonysággal, és nagy bosszúságára vissza is vezette és lekantározta a lovakat, hogy a járókelők nem is értették, miért ül rá sírva az anyjára ez a gyerek, csak mikor előtűnt Milly koravén, ráncos arca, akkor vették észre a fekvő nő fejéből kiálló szögkalapácsot. Lassú léptekkel elősöfordált egy ács is a kapu alól, járókelők kezdtek el rohagálni körülötte, majd néhány perc múlva szirénázva jött a mentő, és megérkezett a rendőrség is.

Ezzel szemben a hozzá nagyon hasonlós linzi asszonyság, aki türelmetlenül várt a lovászfűt, elmesélte még érkezése napján, hogy Bergkauban, ahol a sógornője angoltanár, a férje egy helyi tejüzemet működtet, mekkora feltűnést kelthetett egy ilyen borzalmas öngyilkosság. Már a pusztá gondolatától, hogy ilyen körülmények között Bergkauba utazzék, az első pillanatban elborzadt, s ugyanezt a szót használta a lyoni hölgy is, megemlítve, hogy késő délutánig üldögélt a húga, Milly anyja megmereve-

némi késéssel végül is Rőjtökmuzsajra elindultak. A sógornője, a férje testvére egészen kiszámíthatatlan nősemély volt, aki részben nem akart megöregedni Bergkauban, másrészt egyáltalán nem akart megöregedni. A Főpincér csak éjfél tájt döbrent rá, hogy a két nő nem ugyanarról az esetről beszél, pontosan akkor, amikor meglátta másnap reggel a linzi asszonyságot lovaglószerelemben, a lyoni hölgyet pedig az étteremben. Apja tíz évvel ezelőtti halála óta ketten éltek egy hatalmas lakásban, mesélte neki Milly húga, és már sokszor volt arról szó, hogy egy kisebbre cserélik. Még most is látta anyja merev szemében a fölējük hajló ácsot, mesélte neki Milly a telefonban, akire egyébként végig föl se nézett, és nem is úgy gondolt rá, mint egy lehetséges gyilkosra, hanem mint egy mérhetetlen magasságból aláereszkedő árnyra, amelynek a súlya alatt az ő vézna teste még jobban összeroppant.

A Főpincér álmélkodva állt, majd maga mellé csődítette a személyzetet, és próbálta felhívni a figyelmüket a két asszony kivételes hasonlóságára, megemlítve, hogy a linzi nő, valószínű, egy elvetemült némbor, aki még ilyen helyzetben is, ismeretlenek előtt nem éppen megfelelő hangnemben beszél a szerencsétlen elhunytól, hogy mennyire peches is, akire csak úgy rázuhan egy

ja, ahogy a nővére is elmondta neki, akinek egyből praktikus dolgokra kell gondolnia, mint például a kapun történő bejutásra, a további, félremlő és legyőzhetetlen akadályokra, amelyek meggátolták abban, hogy kizárólag csak az anyja elmúlására koncentráljon. A fájdalom a legkevésbé sem volt elviselhetetlen, annál inkább a félelem és a szorongás, hogy a következmények sokkal súlyosabbak, mint azt ő az anyjával való hétköznapi életében valaha is elgondolta. Két nyomozó jelent meg a kapu előtt az egyre kihaltabb utcán, és már az első pillanatban észrevette, hogy az ő kapucsengőjét nyomkodják, néhány szóval utalva is a délután történt balesetre. Mikor búvóhelyéről előlépett, a két megtermett személy olyan pontosan látta át a helyzetet, mint a Holdra lépő asztronauták a dimbes-dombos, sziklával teleszórt tájat. Millyt az egyik udvariasan a karjába kapta „Megengedi, Hölgym?”-felkiáltással, és kérték, hogy nyomkodja a megfelelő gombokat a kapucsengőn. Később is úgy bántak vele, hogy Millynek a legkevésbé sem kellett szabadkozni a termete miatt, a kulcsokat a zárban, a kapcsolókat a lakásban ebből a kényelmes magasságból kezelhette. Végül a nappali óriási foteljába ültették, és megkezdődött egy hosszabb kihallgatás, mert mint mondták, a hölgy a baleset után nem volt megfelelő állapotban.

Erről beszélt hát a linzi nő, álmélkodott a pincérlány is, aki végül kihozta neki az újabb pohár bort, amelyet még a Főpincértől rendelt. Feltárták a körülményeket, a búcsúlevél birtokában alaposan kiforgatták a tejest, az életmódjáról persze, és csöppet sem kíméletes hangnemben. A sógornő az őket érintő legkényelmetlenebb dolgokról is nyilvános vallomást tett a levelében, ami persze nem csodálandó, ahogy a még aznap éjjel a sógorát felkereső ügyvédje megjegyezte, nyugodjék meg, az ilyen esetekben egyáltalán nem tulajdonítanak nagyobb jelentőséget egy félig elborult elmével megírt vallomásnak. Millyt is kérdezték az ács viselkedéséről, ahogy a lyoni asszony mesélte a pincérlánynak, próbálták faggatni arról is, hogy miért nem vették figyelembe az utcára kitett tiltó táblát, miért lépték át a járdát elzáró szalagokat. Milly nem emlékezett sem a táblákra, sem arra, hogy a járdát ekképpen lezárták volna, egyszerűen csak az anyjáról beszélt, s homlokában a vértelen széllal megülő szögkalapácsról.

A portás is jól hallotta, hiszen a láthatóan megtört asszony csöppet sem ügyelt a szavaira, ahogy letette a telefont, egyből újabb pohár bort rendelt, s itt már ellentmondások mutatkoztak a csapos fiú, a pincérlány és a közben visszatért Főúr között, hogy rendelt-e egyáltalán harmadik pohár bort, miután az a kései óra miatt mindig mástól kérte, és mindannyiszor más hozta ki neki. A Főpincér azonban, mikor egyedül maradt az asszony, úgy éjféltajt, újra csak odament hozzá, a zárórára tekintettel kérte, hogy fáradjon föl a szobájába, de ő, a lyoni nő, egyre csak a nővéréről beszélt, ezek szerint átvoltózhatott, mert most egy *bordó kosztümben* volt. Mikor elmentek a nyomozók, mesélte neki Milly, a szokásos módon, egy vonalzóval leoltotta a lámpákat, egy kisszékre állva bezárta az ajtó biztonsági zárjait, majd be-

ment picinyke szobájába, lefeküdt rövid kis ágyába, és ruhástól a legmélyebb álomba szenderült.

Hajnalban ébredt csak fel, egy pillanat alatt újra tisztán látta a helyzetét, tűnődött a nyomozók természetes viselkedésén, ahogy karjukba kapták, és a halálos félelemből az élet magasába emelték. Az anyjára nem gondolt, és ez rettenetes szégyenérzettel töltötte el. A szögkalapács olyan élességgel maradt meg az emlékezetében, amely anyja halott arcát teljességgel eltüntette. Kiszáradt belőlem, jutott eszébe az ostoba gondolat. Bennem rekedt, egészítette ki később. A lakás olyan természetesen volt üres, annyira nem hiányzott belőle senki, hogy ez újabb gondolatokra ragadtatta. Hogyan lehetett az anyjának olyan hatalmas teste, ha neki ebből csak ilyen kicsinyke jutott?

A portás szerint azonban szinte tántorgott ez a linzi nő, amikor elhagyta az éttermet, és semmi másról nem beszélt neki, mint az alamuszi, aljas sógoráról, akinek sikerült nyilvánossá tenni ezt a levelet, és ezek szerint elutazhatna most Bergkauba, és megölelhette az unokahúgait, akik Villachból nem voltak restek egyenesen őt értesíteni anyjuk halála után, együtt lehetne az árvákkal néhány napot. Mint a portás elmesélte, az egyik vendég, aki nálánál legalább húsz évvel fiatalabb kedvesével épp akkor érkezett meg a szállodába, egy bizonyos Kemenes vagy Kemsei, egy járni már alig képes fiatalúrral, két nőt is látott az éjszakában, mind a kettő nagyon magányosnak és elhagyatottnak tűnt, oda is mentek hozzá, és egyből a szerencsétlen húgáról kezdett el beszélni: Még a húsz kilót sem érte el soha életében. Az anyja halála, bármilyen kegyetlenül is hangzott most számára, helyet ad másoknak, hogy szabadabban éljenek. A konyhaszekrények mellé húzkodott sámlik és székek lehetővé tették, hogy minden polcot elérjen. A lakás egy kissé színpadias jelleget öltött, ahol ő most a primadonna, s ezek mind olyan segédeszközök, amelyek a fellépését szolgálják. Délután még abban is megegyezett az alsó hívógombok gazdáival, hogy nevének bemondásakor kinyitják majd számára az elérhetetlen kódok által elzárt kaput. A lakáson végigsétálva nem szívesen ült fel apja íróasztalának karosszékébe, ahogy az egyéb, számára túlságosan magas szekrényeket is békén hagyta. Tökéletesen megfelelt neki a maga szobája, amely tényleg nagyon picinyke volt, de az ő méretére készült benne minden. Itt megpihenve szinte csak most érezte át, amikor viszonylagos biztonságba jutott, miként is változik meg az élete, és milyen rettenetes a gyász, hogy bár élni képes, de mégis végletelesen egyedül maradt.

Bényi, az alkoholtól és valószínűleg a drogoktól felpuffadt arcú piperkóc úgy emlékezett, hogy egy másik nő beszélt hozzá. Míg a kedvese egy *bordó ruhás* asszonnyal beszélt, neki úgy tűnt, hogy közvetlen közelében egy másik nő is ott áll, számára legalábbis ez a nő tüntette el a bordó ruhás asszonyt. Azt mondta magáról, hogy osztrák báróné, a férje családjának Röjtökmuzsajon volt a birtoka, és holnap majd bárónéként lovagol oda, hogy a kastélyt szemügyre vegye. Megzavarta, hogy a sógora szinte gyilkossági ügybe keveredett, miközben hosszú évek után találkoztak a minap Kőszegen. A másik asszony az

Udinében rekedt nővéréről beszélt a platánok szegélyezte úton, közel, túlságosan is közel a halastóhoz. Az üresség, amely eddig Milly életét mentő praktikus cselekedetei mentén elhomályosodott, a délután alattomos csendjében hirtelen felerősödött. Elképzelte, hogy az anyja ebédet főz a konyhában, hallotta még az edények csörömpölését is, hogy szeretne kimenni hozzá, segíteni neki ereje szerint, de a konyha üres volt, a finom ételek képzelt illatai hamar elenyésztek. A szabadság tisztasága, amely egy-két hazug napig felcsigázta, most, a hiányzó folyamatosság felismerésével szinte egy múzeumot kreált a lakásából. Az elméjéből kiáramló kívánságok és vágyakozások semmiféle megerősítést nem kaptak ebben az oktalan szabadságban. Maradt a szobája kényelme, az elérhetőségek szolid harmóniája, ugyanakkor a csúcok ugyanúgy távolinak tűntek, anyja halálával azt a lehetőséget is elveszítette, hogy ezekről az emberi drámákról szót ejtsen. A lakása lassan olyan színpaddá változott számára, ahol igazából nem történik semmi. Képtelen volt a darab eljátszására, hiszen nem is színjáték volt, hanem újra gyász lett, mint apja halálakor. Hiába is fűt be bármelyik szobában, mindig máshol lesz meleg.

A késő éjjel hazatérő szállodaigazgató, Weninger úr úgy két óra tájt már egyedül talált egy hölgyet, aki tökéletesen józan állapotban elítőleg szolt a szálloda alkalmazottairól, akik egyéb vendégek híján őt molesztálták, nem hagyták nyugton egy pillanatra sem, és a Főpincértől a portásig mindenki a legzavarosabb történetekkel traktálta, végül is kimenekült a teljesen üres étteremből, ahol erőszakosan két pohár bort is rátukmáltak, s ő volt olyan megfontolatlan, hogy a szíves érdeklődésükre némileg beavatta őket életének bizonyos eseményeibe. Elpanaszolta az utóbbi hetekben történt tragédiákat, és végül szabályszerűen kimenekült a szabad levegőre, mert hol erkölcsi feddést kapott, hol számára érthetetlen részvétellel vizsgálták, s amikor fel akart menni a szobájába, kiderült, hogy ott már egy számára teljesen ismeretlen hölgy alszik. Ez a hölgy kérdéseire azt válaszolta, amit később visszatérve az étterembe a Főpincérnek, a csaposnak és a pincérlánynak is töredékesen elmesélt, hogy a húga képzelete, amely ezeket a tereket be szeretne volna lakni, moccanatlan volt apja és anyja nélkül. Anyja temetésének estéjén, amikor a végtelenül fárasztó útról hazatért, az apja szerszámai között keresgélve kétszer is leesett a székről, míg végre egy kalapácsot és vastag szöveget talált. Egyenként beverte a gyermekkorától örökölt babái fejébe a szöveget, szinte összehorpasztotta és szétzúzta ezeket a régről kedves arcokat, majd megrettenve tettének homályos indítékaitól, szinte lelkiileg kivérezve azt álmodta, hogy a nyomozók karjaiban aludt, hogy a megmentő seregek már úton vannak, és bizonyára meg is érkeznek, mire agyában teljessé válik ez a szakadatlan bomlás.

Az étteremben, késő éjjel visszatérve, a csapos, a portás már egész haditervet szöttek ellene, egy bizonyos linzi illetőségű nővel azonosították, akinek a sógornője az utóbbi napokban lett öngyilkos Bergkauban. Még aznap éjjel a Főpincér teljességgel megzavarodva a szomszédos faluban megkeresett és ágyából ki-

ugrasztott egy jónevű ácsot, és arra kérte, hogy másnapig adjon kölcsön számára egy szögkalapácsot, mert még elképzelni sem tudta, hogyan is nézhet ki egy efféle szerszám. Visszatérve a szállodába fölment a hölgy szobájába, és ott hallgatózott hosszan az ajtaja előtt. Egy párbeszéd foszlányait vélte hallani, amelyben pontosan a történet részleteit tárgyalták, amennyiben a linzi nő az őt végképp elhagyó sógorát szapult, a másik hölgy pedig megvallotta neki, hogy évek óta szerelmi kapcsolatban áll a tejesemberrel, és ebben a szállodában foglalt neki szobát, miközben tudomására jutott, hogy anyja Udinéban egy szögkalapács mélybe zuhanó ütésétől kiszervengett. Nővére, Milly Ashperhoff Linzben hívta fel telefonon, miután a tejjel töltött egy éjszakát, s utána indult tovább a másik hölgy sógora által lefoglalt szállodai szobába. A szeretője feleségének haláláról, borzalmas öngyilkosságáról, ha jól emlékszik, felgyújtotta magát, csak a szállodai személyzet zavaros elbeszéléseiből értesült.

A Főpincér, egyetértésben a csappal és a pincérlánnyal, a sokféle szögkalapács közül egyet elhelyezett a reggelire készülő Milly hűgának asztalára, vele szembe pedig a röjtökmuzsaji szálloda prospektusát állították. Hét óra után egy ismeretlen hölgy jelent meg a reggelinél tökéletes lovaglófelszerelésben, és miután jó étvágyal megreggelizett, a kitett tárgyakra rá sem pillantva azonnal üzent a lovászfőnöknek, akivel még a reggeli ködben elindultak a néhai férje családjának birtokát képező kastély irányába. A lovászfőnök késő délután egyedül érkezett vissza szállodába, és mint mondta, a hölgy, valamilyen báróné, rögtön szobát is foglaltatott magának a kétszárnyas kastély egyik szerény, emeleti részén, megüzenve a lovászfőnöknek, hogy a számlákat küldjék Röjtökmuzsajra, amelyeket egyébként, mint az Udinéból a szálloda részéről hónapokon keresztül zaklatott Milly leveleiből kiderült, soha nem egyenlítették ki.

▸ *Khul Berta*

Barokk Lenin

Van lépésre döcögő hajtincs, tweed zakó,
a mocsárszínű ismétlés haladása a tudatban, ahogy
a sovány testet vonszolja magával a pesti belvároson át,
nézelődés közben van módja abban a kézmozdulatban
kifejezni többedszer: ezt én így, akkor inkább nem,
majd egyedül.

#

Tükröképében lelve önigazolást, csak áll,
a tárgy előtt fészülködik, nem készül sehová,
már a hajszálak szétválasztásának mozdulatától bódulatba esik,
a piros fröccsöntött fésű ismételt felemelésétől.
A haja műanyag, nem szabad mosni és szárítani,
mert szörzetként ismeri el.
Zsíros, felpuffadt testét, ödémás szemeit már
csak a taxidermia mentené meg az örökkévalóságnak, de
az emberi forma ilyen együttállása maradék.
Tekintetéről egy borjűszem jut eszembe, és
az igéket innentől én használom a mondataiban.

Őt elbűvölte saját lénye, hogy ideológiát gyártson a keletnek,
hiába, én már mindig csak táguló bőrének hangját hallom.
Tárggyá vált a tükrök között, ahol otthon érzi magát,
ahol nézhető.

Véres hurka, zsírmáj, szétkenődik a beleiben, de a fésűt
úgy szorítja, emeli, végighúzza, emeli, végighúzza, ha
beledöglik, akkor is.

Az utolsó tükröződő képmásáért.

##

Én táncolok a haján, trappolok a fején,
a gitár nyakával lelógó húscscafajait jee-jee Sz. Zorán, és
a torzó árnyéka, ahogy rávetül a falra, nekem a barokk Lenin.



1.

ahogy leszálltunk a vonatról, a ránk váró csoportból felismertem az arcát. sokszor ismétlődő jelenet, csak a helyszín változik — a kavicsokon felerősödik a bőrrönd kerekének ropogása, fekete póló, rövidnadrág vésődik a többi kép közé (kezdjek már velük valamit), és, ahogy egyre közelebb érek, belefeszülnek az izmok, hogy pontosan mérjék a hozzá lépés, az üdvözlés mozdulatát.

2.

a folyosó biztató rendjét könnyű megtölteni: a kedves *isten hozottal*, amit senki más nem hall, nem vitatkozom. szobánkig kísér — két perccel tovább maradhat nyitva egy kérdés — először az ellenkező irányba indulunk. másnap reggel a hangjára ébredék, tizenegyig az ajtónk előtti díványon beszélget (átersztem), fél tizenkettőre felöltözöm, és elindulok a hátsó lépcsőn. (súlypontjaimból egy üvegkéz mozaikot készít.)

3.

ha az a bizonyos *szempár* követ mindenhová, tulajdonképpen teljesen mindegy, mi okból — úgysem tudod megfejtetni, miféle indulatok vezérlik — előbb-utóbb elviselhetetlenné válik a bizonytalanság, mit akarhat tőled. *te akarsz hát utánajárni*, de magyarázatként csak egy falon függő képet vagy egy nemrég vásárolt tárgyat találsz nála. otthagyd hát az elsötétített szobában, de képtelen vagy otthonodba visszatérni — hisz nincs is ilyen —, órákig bolyongasz a város utcáin, mintha saját, tőle független létezésedet akarnád bizonyítani, jogodat arra, hogy hazudj magadnak (*csak szánom őt*), de valójában már csak percek kérdése, hogy a vihar becsapja az ablaktáblákat, te pedig, gyengeségedtől kétségbeesve, még mindig dönthetsz, hogy *lábadat vagy fejedet törjed*.

4.

egy ideig állva maradtam — gyönyörködtem a mozdulat könnyedségében, ahogy a kastély végéből a fordulóhoz ért, és leült velem szemben. (pedig épp ez a súlytalanság nyugtalanított a legjobban.) egy bohócruhába öltözött lány jött oda hozzánk, elhadart egy újsághírt: egy csókba halt bele a mogyoróra allergiás nő, a férfi szájából szívta a halálos mérget. ahogy megint ketten maradtunk, gyúrni kezdte a tenyerében a történet oldalait – mondhattam volna, hogy szárnalmas és méltatlan a lapok egymásba csúsztatása, de oldalról figyelte, hogyan reagálok. fáradtabb mozdulattal állt fel a fotelból — úgy tűnt, a könyvet az ölembe vágja.

↳ *Kulcsi Kovács Rita*

Mozaiknapló

5.

csak meg akart simítani, csokrot kötni az arcra, a test többi része mozdulatlan, kloroformban ázik. a könyvtárszobában a legfrissebb újságok figyelmeztetnek, hogy ez az utolsó nyári nap, de nem hiszem, hogy ennek bármilyen jelentősége lenne. (hajnalban még egyszer leellenőrzi, hány cserépdarabbal raktam ki a lépcsőt.)

Egy mítosz megtisztítása

1. neck

Kétsornyi távolságból becézett a tarkód. Úgy tűnt*, vagyok olyan erős, hogy ne vegyem célzásnak, és zavartalanul, tisztán értsem nyakad ívét, a gallérban egy ismerős mozdulat simítását — saját figyelmem otthonosságát.

2. to face

Ahogy a kávézóban felváltva bámultad a percenként belépő újabb nőket és telefonod kijelzőjét, — mintha tanúnak hívnál egy saját magad ellen folytatott reakciós perhez — még vissza tudtam tartani az órákkal később kitörő, szünni nem akaró zokogást, a folyót, melyben Nárцisz tisztíthatta arcát ugyanígy.

* (Mert a cipőmet már feketére mázoltam.)

Kishit

rontás ellen

Kishit, Kishit,
kedvesem, Kishit,
pipacsmező,
mezőnyi méreg,
bocsáss meg, Kishit,
Kishit, Kishit,
de most itt foglak
hagyni téged.

A te virágaid
mind vadak, de
én se leszek már
szelíd és senki,
virágozz vadul
tovább, Kishit,
én meg rohanok
újjászületni.

Újjászületni,
Kishit, kedves,
korábbi címem,
régiségem,
tárgyi emlék,
hogymin feküdtem
kiásott földként,
és mégis éltem.

Itthagylak, Kishit,
a bűntudatommal,
a kérlelhetetlen
logikáddal,
emlékül pedig
a törhetetlen
üvegből megőrzött
pár szem szilánkkal.

Megyek, mert vár már
egy válogatott kis
csapat, a hátra-
levő évek,
többet akarok
érni annál,
vagy éppen annyit,
amennyit érek.

↳ *Kemény István*

Sok mindent akarok,
felőni újra
és gondolkozni is,
ha újra megy majd,
feltámasztani
azt, ami felébredt,
és csalódott arccal
újra meghalt.

Nem válogatni
eszközökben,
a jövőt uralni
végre egyszer,
megváltani, vagy
megjelölni
vizelettel vagy
képzellel.

A lángelekű hülyét
megdicsérni,
a korrekt bölcsnek
ellenállni,
jól titkon rúgni
a társadalmat,
ha meg akar ölni
és zabálni.

Kis vészcsengőket,
szirénákat
fogadni örökbe,
nevelni szépen,
gyerekszivajban
hajtogatni, hogy
egyszerre mindig csak
egy beszéljen.

Jöjjön csak, aminek
jönnie kell,
aminek dőlni,
dőljön,
a biztosaknál
legalább egyvel
több dolgok vannak
égen, földön.

Ilyenek járnak
a fejemben, Kishit,
homokos, szomorú
síkra érni,
sietős léptekkel
átvágni rajta,
vagy megfutamodni,
mint a férfi.

Igen, a pokolba
vezető út is
az én céljaimmal
van kövezve,
és tudom, hogy te se
csak gonosz vagy, Kishit,
hanem még ezer más
gyógyfüvecske,

és ezért majd persze
visszavágyom
hozzád, Kishit,
a bizonytalanból,
hogy masszívnak tűnő
roncs legyen újra,
ne megbízhatatlan,
erős kalandor.

És mondogatlak
és emlegetlek,
de mondogathatsz
és emlegethetsz,
Kishit, Kishit,
kedvesem, Kishit,
maradok mégis
egyre messzebb.



A második *Műút-napok* 2011. szeptember 23–24-én zajlott Miskolcon, a Művészetek Házban és a MissionArt Galériában.

A programok középpontjában az 50 éves Kemény István és meghatározó jelentőségű életműve állt – terveink szerint ez az első fejezete volt az *Ezredváltó életművek* című konferenciasorozatunknak, mely sorozatban minden évben egy-egy, a középgenerációhoz tartozó szerző életművét, illetve annak hatásait vizsgáljuk.

A *Műút-napok* rendezvényei Kemény Istvánhoz kötődtek: Lakatos István képregényalkotó az alkalomra készült Kemény-adaptációját mutattuk be (*Pryck és Gríga*, lásd Múút 2011029); az *Ady-kocsmá* című beszélgetésen közéletiségről és társadalmi szerepvállalásról beszélgettek a résztvevők a *Komp-ország, a hídról* című esszé, illetve a *Búcsúlevél* és a *Nyakkendő* című versek mentén; az esti felolvasáson megmutatkozott az ünnepe maga és általa meghívott vendégei is (*Kemény István és vendégei*); videófelvételen látható volt néhány Kemény-vers kortársak és barátok előadásában; az estet pedig a Kisszínes Duó koncertje zárta.

A rendezvénytársasorozat második napján került sor három szekcióban a Kemény-életművet tárgyaló-elemző konferenciára – ezek Kemény István líráját, prózáját, illetve az őt követő generációkra, általánosságban a mai magyar irodalomra gyakorolt hatását vizsgálták. Minden szekcióban a főelőadást egy vagy két korreferátum követte, illetve a szekcióelnökök vezette vita. Ez utóbbi hol hevesebb és éleesebb volt, hol pedig az egyetértés jellemezte – mindezek arra is rámutattak, hogy a tárgyalat jelenségek megítélése korántsem egyértelmű.

Összeállításunkban az elhangzott előadások és korreferátumok java olvasható szerkesztett formában.

Kemény István-konferencia

I. A Kemény-líra specifikumai és változásai a nyelvi síkon és a tematikában

Szekcióelnök: Vörös István

Főelőadó: Mészáros Sándor

Korreferensek: Antal Balázs, Bedecs László

II. Kemény István prózájának nívói, a lírai életmű egyes jellemzőinek továbbépítése

Szekcióelnök: Nemes Z. Mária

Főelőadó: Milián Orsolya

Korreferensek: Nyilas Atilla, Vörös István

III. Kemény István hatása az őt követő generációkra

Szekcióelnök: Bedecs László

Főelőadó: Benedek Anna

Korreferens: Nemes Z. Mária

↳ Mészáros Sándor

Kemény pro*

(„*Nem-e túlzás?*”) Nem túlzás-e, hogy a Múút folyóirat konferenciát rendez Kemény István költészetéről? – kérdezte az egyik költő barátom. Egy ilyen kérdésben nem nehéz fölfedezni az irigységet és nárcizmust. De ezt már lényegében megszoktam: a kortársak irodalmi vélekedéseiben a versengés kiiktathatatlan, ez pedig irigységet szül és féltékenységet, kár ezen moralizálni, ellene nincs szívgyógyszer. Hiszen minden költő, még a legelismertebb is bizonytalannak látja saját helyzetét. Nincsenek objektív, külső garanciák egy-egy (élet)mű státuszát illetően, hanem mindez kiszolgáltatott a különféle professzionális és laikus olvasók ízlésének, vélekedésének. Így okkal-joggal gyanakszik arra, ha egy másik költőt kiemelnek, sőt – kimondani is szörnyű! – konferenciát szerveznek róla, akkor ez valamiképpen az ő kárára történik. Vagyis az efféle kanonizációs stratégiák és gesztusok óhatatlanul túlértékelnek: akit kiemelnek, az feltehetően háttérbe szorítja a többit. Arra az egy-két napra. Vagy másfél órára, ha minden jól megy.

De rosszul mondom. Mert bármennyire is megszoktam a kortárs költők irigységét és nárcizmusát – ez részben munkaköri kötelességem –, mégis rendre fölbosszant a szolidaritás hiánya. Ha viszont fölbosszantják az embert, az nemcsak azért veszélyes, mert igazságtalan értékítéletekig juthat el, hanem rögtön magával ragadja a szónokiasság. Legalábbis engem ilyenkor megkísértenek a Füst Milán-i pózok és indulatok – noha ő tényleg két lábon járó példája volt az irigységnek, egocentrizmusnak és önimádatnak. Mégis az ő modorában: „Nem az a baj, drága barátom, hogy képtelen vagy a másakra figyelni?! Nem az a legfőbb oka a kortárs magyar költészet körüli olvasói érdektelenségnek és közönynek, hogy maguk az alkotók nem figyelnek a másik teljesítményére? Egyszerűen nem olvassák. Vagy ha olvassák is, nem írnak róla. Vagy ha netán írnak is, akkor viszont túlénéklük, agyondicsérik a dolgot és elhallgatják a kifogásaikat. Vagy sárba tiporják. Ez azért a magyar irodalom jobb korszakaiban nem így volt...”

Természetesen nem mondtam efféle marhaságokat. Erre egy utcasarok nem is igazán alkalmas helyszín. Csak annyit válaszoltam: „De, túlzás. Am én szeretem az efféle túlzásokat.”

Persze nem a konferenciára gondoltam. Az, ha színvonalas is, maga a halálunalom. Többnyire ugyanis az derül ki itt, hogy akiről konferenciáznak, az lényegében nagyobb, mint Goethe vagy Arany.

Úgy emlékeztem, szeretem Kemény István költészetét – ha nem is maradéktalanul.

(„*Költők ellen*”) „...emberek ezrei verselnek, százezrek imádják e költészetet, kivételes géniuszok fejezik ki magukat versben, a Költőt időtlen idők óta tisztelet övezi, s a dicsőség e csúcsaival szemben ott az én gyanakvásom, hogy a költői mise nem egyéb, mint az üresség celebrálása. Ó, ha nem szórakoztatna a helyzet, minden bizonnyal felettébb meg lennék rémülve. [...] A cukor arra való, hogy megédesítsék vele a kávé, nem pedig arra, hogy tányérból kanalazzák, akár a kását. A tiszta, verses költészetben az a fárasztó, hogy túl sok, túl sok költői kifejezés, túl sok metafora, túl sok szublimálás, túl sok sűrítés van benne, és végül a költőietlen elemek tökéletes hiánya, amitől vers vegytiszta készítmény lesz.”¹ Witold Gombrowicz túlzó és kegyetlen láttelete már a múlté. A költészetnek ez a kultusza és kitüntetettsége, aminek ő élesen nekiment, már nemcsak a lengyel, hanem a magyar irodalomban is eltűnt. Nehéz megmondani, hogy pontosan mikor. Legkésőbb a nyolcvanas években. Nagyjából akkor, amikor Kemény István költőként indult. Költészete olvasható úgy is, mint e szituációra adott lírai válasz: az első periódusban inkább a fájdalom-nosztalgikus, majd *A koboldkórus* című kötet (1993) után a rezignált-ironikus tudomásvétel és komolyság jellemzi nyelvi magatartását. Hozzám ez utóbbi periódus kötetei és versei állnak közelebb.

Utolsó bojtár lehetek valami ősirendben, amit már megtanulni se bírtam – együgyű szülők buta kölyke, rossz iskolákban, sok szürke évvel ezelőtt –, belőlem már bölcs, öreg számadó sohasem lesz, mi nem tudtuk már megtanulni a rendet, ami pofonegyszerű volt azelőtt.

(Éjjel a nyájaknál)

(*A koboldkórus ellen*) „Kemény pongyola” – mondja Kukorelly Endre egy rövid írásában. „Kemény István pongyolázik, úgy, hogy veszi a koboldokat, ezeket kitalálja, aztán megfigyeli, *végzőkig megnyúlt lények, Komolyhon, Tiberis, ruhaevők*, és mesél róluk sok kis keveset.”² Kukorelly bírálata nem fejt ki kritikai érveit, csupán rámutat néhány szöveghelyre, amelyet túl soknak, azaz artisztikusnak, vagy túl kevésnek, azaz bosszantónak vél Kemény lírájában.

Nyilván egy másik költő kritikája könnyen elhárítható azzal az érveléssel, hogy saját poétikája felől, annak védelmében bírálja választott tárgyát – hiszen a kortárs irodalomban az írásmódok folyton rivalizálnak egymással, sőt néha kizárják a másikat. De nem akarom elvenni a bírálat élet! Egyetlen költői-írói pálya sem hegyemenet. Természetes, hogy vannak benne gyöngébb versek és kevésbé sikerült kötetek. A későbbiek (*A néma H; Hideg; élőbeszéd*) távlatából különösen látszik, hogy *A koboldkórus* kötetkompozíciós elve nehezen megragadható, a néhány kiváló és a jó versek mellett viszonylag sok a minőségileg közepes, könnyen felejthető alkotás. De főként a középkorias, egyéni mesei mitológiát teremtő művek tűnnek hol zavarosnak, hol pedig túl didaktikusnak.

Nem állítom, hogy egy írói-irodalmi tekintély bírálatától-óvásától megváltozna Kemény István költői pályája. De a

kritikai recepciója igen. A későbbi értelmezők többé-kevésbé számolnak e pongyolázós bírálattal, kimondva-kimondatlanul reflektálnak rá, érveket keresnek ellene és mellette, azaz vitakoznak vele. És addigi alapvetően egynemű, affirmatív kritikák után az értelmezések értékítéletei összetettebbé válnak. Ebben az értelemben ez nagyon ritka és szerencsés történet a mai magyar kritika terében. Azt viszont a legkevésbé sem tartom szerencsésnek, hogy Kukorelly a továbbiakban nem vett részt e kritikai diskurzusban.

(*Térey János*) „Nem tartanám nemzedéke legfölkavaróbb, legizgalmasabb verselőjének Kemény Istvánt, ha megelégedett volna ennyi – még ha oly becses – tróféával. Azonban *A koboldkórus* ideje után nyomkeresés kezdődött, látszólag homlokegyenest ellenkező irányban. Kemény fölfedezte magának a formaverset; illetve kialakított néhány versformát, amelyek nemcsak akusztikailag keltik a formavers benyomását, hanem ízig-vérig azok is: fölismerhető mintákhoz igazodnak, és minden licenciájuk messzemenő tudatosságról árulkodik. Jelentkezik tehát a rusztikus versanyag keményre kalapálásának, kerekre csiszolásának igénye, Kemény rátalál a dallamra, és annak segítségével ír »veteres«, első hallásra vagy olvasásra befogadható – vagyis »fűlbemászó«, vagyis emlékezetes – költeményeket, anélkül azonban, hogy komoly engedményeket tenne homályt és ködöt emlegető közönségének. Ebből a műhelyből kerülnek ki *A néma H* darabjai.”³ Azért idézem ilyen hosszan Térey János értő és rendkívül pontos meglátásokat tartalmazó esszéjét, mert (Tábor Ádám mellett) elsőként ismeri föl *A néma H* című kötet jelentőségét a kortárs magyar lírában.

Térey írása, miközben vitatkozik a Kemény líráját ért – elsősorban szóbeli – bírálatokkal, sőt utal Kukorellyre is, nem hallgatja el saját kritikai észrevételeit sem: „Látnivaló viszont, hogy Kemény továbbra is áldoz a nyelvi pongyolaság oltárán: szintaktikai zavarok, döcögő szórend, fölösleges névelők ebben a kötetben is föllelhetők, és a vonatkozó névmásokkal, ikes igékkel való igen mostoha bánásmód sem enyhült. Mindezt nem a pedantéria nevében teszem szóvá: egy – mondjuk ki bátran – spiritiszta költészetben bármit számon lehet kérni, de nem a grammatikával szemben elkövetett, apró kilengéseket. A Kemény István-féle katarzis, amihez oly sokunknak lehetett szerencsénk, nem hiúsulhat meg féltucat hanyag megoldás miatt.”

Térey kiváló esszéjével egyetlen kérdésben vitatkoznék. Ez részben belső ellentmondása is a szövegnek: ugyanis egyszerre érvel *A néma H* című kötet minőségi ugrása, lírai fordulata (bár nem ezt a kifejezést használja), ugyanakkor keményi költői életmű egysége mellett: „Amikor az imént a Weöres-hatást pedzegettem, semmi esetre sem Weöres próteusziságára gondoltam:

¹ Witold GOMBROWICZ: *Napló 1953–56*, ford.: PÁLYI András, Kalligram, Pozsony, 2000, 442.

² KUKORELLY Endre: *Kedvenxc*, Jelenkor, Pécs, 1996, 132–133. Kiemelések az eredetiben.

³ TÉREY János: *Mi lett önből? (avagy: Kemény István, és akinek nem kell)*, Beszélő, 2000/7–8, 181–183.

Kemény István egyvégtében ugyanazt a könyvet írja, élményköre és forrásai változnak csupán; az idő előrehaladtával több teret nyer a személyesség, a belterjesség mázától mentes alanyiség – éppen a bajosan kibogozható mítosz rovására.” Nos, én inkább ezt az „egyetlen könyvet írja” fölfogást látom kritikai klisének, költői ráfogásnak. Hirtelen nagyon kevés költőt tudnék említeni a világ- és magyar irodalomból, akinek így koherens a költői világa. Nem inkább az az olvasói tapasztalatunk, hogy egy-egy költői életmű alakul, tagozódik, különféle poétikai felfogások és stíluselemek keverednek benne, és minőségileg is változik? Ez nincs másképp Kemény Istvánnál sem.

(Ady-hatás?) Parti Nagy Lajos a Palládium-díj 2007-es díjkiosztóján méltatta a kitüntetett, Kemény István *élőbeszéd* című kötetét.⁴ Itt „kötelező olvasmány”-ként ajánlotta a szerző Holmiban 2006-ban megjelent Ady-esszéjét. Bár Parti Nagy utalása kétségkívül elegáns, hiszen egy pillanatig sem állítja, hogy Ady hatással lenne Kemény István költészetére, mégsem értem igazán. És az Ady-esszé elolvasása után sem lettem sokkal okosabb – mármint abban a kérdésben, hogy érdemes-e Ady felől olvasni Kemény Istvánt. Sőt, a versek újraolvasásakor sem fedeztem föl semmiféle érdemi hatást: sem poétikait, sem nyelvi-stilárist, sem szintaktikait, de még az ismétlések vagy a refrénszerű megoldások esetében sem látok kapcsolatot. Örülnék, ha valaki meggyőzne az ellenkezőjéről, és szövegszerűen kimutatná ezt a hatást. Annál is inkább, mert az elmúlt két-három évtized magyar lírájára alig van számottevő hatással Ady Andre.

(Költészet és/vagy próza?) „Laudációm tárgya író és költő, ezt én nem választanám szét, mennyiségre tán költő, de hát író is, s nemcsak prózájára nézve, hanem mert minden költő író, nem? Nem. Kemény mindenekelőtt művész, érdemes és kiváló, halk szavú és világosan beszélő, visszahúzóó és határozottan jelen lévő, száraz és szenvedélyes, esett és elegáns – és folytathatnám” – Parti Nagy Lajos a már idézett méltatásában a költő és prózaíró viszonyát így oldja meg. Nos, én szeretném a kérdést azzal megúszni, hogy e szekció tárgya Kemény István költészete. Ebben a relációban határozott, minőségi különbséget látok a költő Kemény javára. Prózájának megítélésben véleményem nagyjából-egészében megegyezik Beck Andráséval⁵, noha számtalan rajongó-ellkes értelmezés is megjelent a *Kedves Ismeretlen* című regényről.

(Jelentőség) Ahhoz, hogy egy költészetet jelentősnek vagy nagy-nak minősítsünk – bár ez utóbbi jelzőt nem szívesen használom élő költő kapcsán – nem kerülhető meg a kérdés: miben hozott újat a magyar lírában? Erre egyértelműen és a legpontosabban Margócsy István adott választ az *élőbeszéd* című kötetről írott kritikájában: „E költészet ereje és újdonsága alighanem abban rejlik, hogy Kemény e nagy, komoly példakövetést, azaz a költészet erkölcsi kötelezettségének és téjtjének megidézését úgy hajtja végre, hogy közben el is távolítja magától a Kosztolányi-féle

modernségnek pátoszáát, s megszünteti a versbeszéd modalitásának egyértelműségét: e versekben nem dönthető el, hogy vajon számadással vagy panasszal kerülünk-e szembe, hogy a költő most vajon arról beszél-e, mennyire »fáj« neki a lét megélt, külső szituációja, vagy inkább arról, mennyire kevésbé teljesítette ő azt a feladatot, melyet valaha valaki (ő maga?) előírt volt számára (vagy mindenki számára?). Kemény nagy és szép összegző kísérlete egyszerre méri fel helyzetét kívülről és belülről, ha tesszik, szubjektíve és objektíve, s verseinek különös tartását épp az határozza meg, hogy soha nem dönti el, e két oldal közül melyiket tartaná fontosabbnak vagy meghatározóbbnak. Mintha a nagy erkölcsi kérdések alapja mindig titokban maradna [...]”⁶ Természetesen az innováció mindig viszonylagos, egy-egy nyelv és költészeti hagyomány kontextusán belül érvényes.

(Hány vers is kell?) Gottfried Benn szerint a legjelentősebb költők is csak négy-öt igazán jelentős művet írnak – a többi előkészület, vázlat, csak az adott életművön belül van helyi értéke. Közismert, hogy Kosztolányi híres Toll-beli bírálatában Ady-költészetében „mindössze” harminc-negyvenet tartott igazán jónak vagy sikerültnek – ez mélyen felháborította az úgynevezett művelt magyar nagyközönséget. Németh Gábor írja a *Hideg* című verseskötet hátsó borítóján: „Irodalmi körökben viszonylagos egyetértés uralkodik a tekintetben, hogy az igazán nagy költők szerencsés esetben tíz, esetleg tizenöt maradandó verset is maguk után hagynak. Keménynek könnyű. Akárhogy számolom, a felén már túl van.”

Úgy legyen.

⁴ Lásd: Élet és Irodalom, 2007. március 2.

⁵ BECK András: *A próza vakfoltja*, Élet és Irodalom, 2009. július 24.

⁶ MARGÓCSY István: *Számadás és/vagy panasz*, Élet és Irodalom, 2006. június 23.

→ *Antal Balázs*

Szerep és jelentőség – Néhány mondat egy költészet aspektusairól

(Hozzászólás Mészáros Sándor főreferátumához)

Mészáros Sándor gondolatébresztő főreferátumának gondosan pontokba szedett kitételei közül magam jelen hozzászólásomban a jelentőség és valamiféleképp a költészet, a költői lét kultuszának kérdésköre kapcsán kívánok főképpen megszólalni a Kemény-költészet alakulástörténetének tárgyában, ám nem állítom, hogy előadásom egyik-másik helyén nem nyúlkalok bele a főreferátum más kérdéseibe, vagy hogy esetleg nem javasolnék beemelni más szempontokat is a Kemény költészetéről szóló diskurzus fókuszába. Ugyanakkor előadásom egy hevenyészett nyomozás vázlatos narratívája mentén gondolom előadhatónak: hogyan van az, hogy miközben Kemény költészetének fontosságáról gyakorlatilag vita nélküli konszenzus uralkodik a magyar irodalomkritika azon részében, amely hajlandó leírni a nevét (erről később), mégis folyamatosan hiányérzetet fogalmazódhat meg bennünk köteteinek bő recepciója olvastán is, ami-re halvány utalást érzek Mészáros Sándor szellemes megjegyzésében, aki azt mondja: „úgy *emlékszem*, szerettem Kemény István költészetét” [kiemelés tőlem]. Igen, paradox a helyzet: miközben sokunknak erős emlékeink, sőt élményeink vannak a Kemény-líráról/-val kapcsolatban/-nak köszönhetően, közben mintha még mindig homályos és beláthatatlan terepen mozognánk, amikor élményeinket a korszerű kritika horizontjában szemlélve próbáljuk kritikai vagy értelmezői érdekeltségű szövegekbe szervezni. E nyomozás során kénytelen vagyok olyan kérdésekbe belemenni, melyek irodalomértésünk elmúlt húsz évének szemléletváltását érintik, s melyek szorosan összefüggenek egy költészeti modell leváltásával, de mivel ez egy korreferátum, melyet nem illendő sokkal hosszabban elővezetni, mint a főreferátumot, így e történeti érdekeltségű elbeszélés során helyenként kénytelen vagyok sommás összegzésekre, közvélekedésekre támaszkodni.

A költészet egyik alapja, mozgásban tartója – természetesen anynyi minden más mellett –, némelyeknél a legfontosabb, némelyeknél kevésbé fontos helyen: a *kétely*. A kétely a világban, a kétely a saját személyben, a kétely a költészetben stb., s különös fontossággal a kétely a saját szövegekben. Utóbbi nélkül vélhetően kevés komoly költészet született meg, ha egyáltalán. Kemény költészetének mindenféleképpen alapja ez az utóbbi. Vaskos füzetekkel érkezik felolvasásra (legutóbb a tokaji Múút-esten is így volt), aztán öt-hat évente publikál egy-egy vékony gyűjteményt. Illyés Gyula mondta, ha így mondta, hogy vannak költők, akik megírják az összes műveiket, s vannak akik csak a válogatott műveiket írják meg. Nos, Illyés ez esetben az összes műveiket megírók közé tartozik, Kemény viszont aligha.

Pályája indulása környékén éppen látványos kétely kerekedett a klasszikus költőszerep akkori képviselői körül, majd e kétely igazolást nyerni látszott, s a klasszikus költőszerepet betöltő egész nemzedékek leváltója lett az a generáció, melynek Kemény egyik leginkább figyelemreméltó alakja. A klasszikus költőszerep utolsó letéteményesei úgy múltak el, hogy az őket előszetettel méltató kritikai beszédmód bedőlése magával rántotta valamennyiüket csaknem mindenestül: életművüket, világban betöltött szerepüket, illetve arra vonatkozó igényüket, magatartásukat, attitűdjüket, de még a hatásukat is kiirtotta a közvetlen utánuk következő időkből valami ösztönös távolságtartás mindattól, amit képviseltek. Csak az irodalom fősodratól távol volt észlelhető azután jó sokáig bármi olyasmi, amihez közük volt, vagy ha a fősodorban fel is tűnt elemeiben ez-az, nem képezte lényegi vizsgálódás tárgyát.

Kemény költészete már első köteteiben is vállalta alapkételetyét: hogy képes-e beszélni a... miről is? A világról, életről, stbről? Stb – már ez maga is: szóval képes-e beszélni minden olyasmiről, amiről a költészet „úgy ánblok” beszélni szokott? Azt kételkedés nélkül állította, hogy az addigi formában nem, azt azonban nem jelentette ki, hogy bármilyen új formában viszont igen („Tudod, hogy tévedek / Tudom, hogy tévedek”). Nyilván máig sokaknak felszabadítóan hat az a sokat idézett mondata a rendszerváltás környékéről, hogy „a költészet végre az lehet, ami” – el is kezdtek „csavarogni az elszabadult eposzok a tájon”. Az ő költészete viszont egyszerre többet és kevesebbet is vállalt a világról, életről stb. való beszédnél, a mítoszt, a mitikus beszédmódot, illetve, hogy a korabeli kritikák gyorsan közmegegyezéssé váló tételszavát idézzem, a mítosz-töredékeket: miközben se eredete, se teljessége, dirib-darabjaiban mitikus világgalkotás folyamata indul meg Kemény első köteteiben, melyek létező és általa alkotott ősmítoszokra egyaránt visszautalnak, hol meg saját élete egy-egy eseménye nyer mítoszi töltöttséget (*Csigalépcső az elfelejtett tanszékekhez*), de még mielőtt hallgatóságom leütné a magas labdát, gyorsan hadd tisztázzam: a világgalkotás nem kötetkoncepció, hanem szinte minden vers saját, bizonyossággal nem összetartó kísérlete. Hiszen Kemény a mai költészetünkben talán ritkább nem kötetköltők közé tartozik: jellegzetesen már a folyóiratokban megjelenő versei is visszhangot

váltak ki, a kötetek pedig nem szervezik narratíva felé mutató egységekbe a verseket, túl azon, hogy Kemény több interjúban utalt rá, az első és az utolsó vers megtalálása az, ami dilemmát okoz neki egy könyv összeállításakor – viszont ebből meg olyan, sok olvasatra lehetőséget nyújtó eredmények is következnek, mint *A néma H*-nál: az első szava: „legyen” – a teremtés szava, az utolsó meg: „semmi” – a tagadás szava. De most még nem tartunk ennél a kötetnél, csak a pályakezedségnél. Akkori poézise/nyelv- és témaválasztásai, alakzatai, eljárásai egy teljes egészében nem, vagy csak nehezen dekódolható költészet képet mutatva/mutatták első értelmezői előtt, akik az új költői érzékenység kiteljesedésének időszakában egyértelműen az értékrelevancián már túlesett poétika tartományaiban helyezték el a szövegeket, vagyis mindközönsegesen a posztmodernben vagy utómodernben, kinek-kinek szavajárása szerint, ahol a jelentés, a többlet értelemszerű felsokszorozódásának belátása valamekkora mértékben fel is menti az értelmezőt értelmezői pozíciójából, inkább csak jelenségek lajstromozójaként hagyva-határozva meg. A lajstromozó pedig lajstoromozott: a versek felszíni rétege könnyen befogadható, jól rímél, friss, de alapvetően mégsem forgatja fel a versnyelvről szerzett/meglévő olvasói/olvasási tapasztalatot. Modora, markáns hanghordozása, aprólékos választékossága megállítja az olvasót, aki a felszínnel jól el is van, ám megelégszik azzal a sejtéssel, hogy az úgynevezett mélyben még bizonyosan létezhet valami, de jel és jelölt eltávolítása annyira sikeresen megy végbe ebben a költészetben, hogy nem feltétlen kikutatható az összefüggés, sőt, idővel még azt is meg lehetett állapítani, hogy a „mennyi jel fölöttünk, mennyi jel” látványa mellett a „jelek most nincsenek, lecsillapultak” érzése is ott feszül ebben a költészetben egyidejűleg. Az ellentmondás és a kétely minden mozzanatban ott lappang, hiszen már első valódi kiadónál megjelent kötete címében is méreg és ellenméreg szerepel egyszerre, és persze az, hogy játék az egész, miközben a versek a maguk játékos módján balladai homállyal gomolyognak, s többnyire komolyak. Aztán ez az emlegetett felsokszorozódás (amely maga nem, csupán belátása újkeletű jelenség a nyolcvanas évek végének tág irodalmi nyilvánosságában) volt, akit boldogított, és volt, akit meg zavart. A kilencvenes évekből már lehet emlékezni komoly kritikákra, sőt olykor már-már támadási kísérletekre, melyek e költészetet érték (példa Szabó Szilárd hírhedt írása a Jelenkor 1996-os évfolyamából), épp abban az időszakban, mikor Mészáros Sándor és az általa idézett Térey János is érezhető módosulásra mutatnak rá Kemény költészetében, mely fordulat, ahogy arra a főreferátum is utal, valóban magasabb minőségű értelmezői munka iránti igényét jelenti be, holott már az előzőekkel szemben is javarészt adósságokat halmozott a recepció. Kemény önmaga útját és eljárásait folyton revidáló, magában állandóan kételkedő attitűdje ekkorra már közismert. Interjúiban, nyilatkozataiban rendre kitér arra, hogy a kritika valamelyes értetlensége, versei érthetlenségére irányuló megjegyzései pironkodásra késztetik, mint hogyha valamit rosszul csinált volna.

Mindez, ne feledjük, irodalomkritikai szemlélet- és nyelv-váltás időszakában történik, amely váltásra nyilvánvalóan azért van szükség, mert az újabb irodalmi mozzanatok és események már nem közelíthetők meg a korábbi módszerrel, az új szemlélet és nyelv viszont nagyobb teljességet kínál, még azzal együtt is, hogy bizonyos jelenségeket, melyek a magyar irodalom történetében hosszú korszakokon át domináns pozícióban voltak, látványosan nem tud vagy nem akar megszólítani. Például a politikai költészetet. Például a közösségi reprezentáció igényét magukénak vindikáló szövegeket.

Kemény pozícióját mindez persze látszólag sokáig nem érinti. *A koboldkórus*, majd *A néma H*, nem felejtve, hogy már a kötet megjelenése előtt Graves-díjat kap a *Nagymonológ*, jelentősen emel költészetének rangját. E két kötet nagyversei egészen bizonyosan szép számban képviselik magukat a Németh Gábor által fölvetett *nagy vers*-tételsor mai állásában is. És innen kezdve már végképp látványos a kritika tanácstalansága. Harcos Bálint 2002-es, már-már érte (mármint a Kemény-költészetért) dühös írásában meglehetősen sokat vet a kritikusok szemére: nem tudnak mit kezdeni Kemény költészetével, mert a kritika mai kanonizált nyelvhasználatának nincsen apparátusa e költészet lényegének megragadásához, s bár ezt, ha máshol nem, a mosdóban beismeri, a dolgozószobában már nem törekszik felülvizsgálni saját módszereit és nyelvhasználatát. Ekkortájt egyre gyakrabban hangzik el, hogy Kemény klasszicizál (például Nagy Atilla Kristóf *Kézirat* című tévéműsorában többen, többször mondják), adyzmusáról pedig, ha máshonnan nem, hát *A nullánból* már tudunk. Hogy komoly feltáró tanulmánynak esélye van-e, nem tudom, azt sem tudom, két költészet között, amelyet ennyi évtized választ el és közben mennyi attitűd- és mentalitásváltó fordulópontra, másféle fordulatokra immár nem is beszélve, mennyi szövegszerű egyezés kellhet ahhoz, hogy igazolhatónak tartsunk egy efféle összefüggést, magyarul hogy konkrétan kimutatható szövegszintű összefüggések kellenek-e egy ilyen tétel bizonyításához, de persze ha az nem, akkor vajon mi is? Hangvétel, hangnem, modalitás, hangszerelés? A *Hideg Múcsarnok*beli kritikai kerekasztal-beszélgetésén, vagyis úgy 2001–02 körül mindenestre Mészáros Sándor is, ugyanúgy, mint mindig mindenki más, Kemény adyzmusáról beszélt, mint az egyetlen olyanról, amely Nagy László adyzmusához mérhető kortárs költőink közül. Mindeközben a kilencvenes évek második fele irodalomtörténet-írásunkban nem Ady évtizede, mint ahogy a kétezres évek sem hoztak ebben fordulatot.

Persze sokféleképpen lehet túlzónak tekinteni azt az álláspontot, mely szerint a Kemény-versekhez újfajta beszédmódot kell kialakítania az irodalomkritikának, eltekintve attól a körülménytől, hogy ez gyakorlatilag majd minden komoly költészet esetében elmondható. Egy picit messzebről kezdenem a mesét. Érzésem szerint a kortárs líra hagyományismerete, „irodalomtörténet-olvasása” általában sokkal szélesebb körű annál, semhogy egy-egy tanulmány, de még akár egy-egy kritikus vagy irodalomtörténész is hozzáférhessen összes rétegéhez. Leglátványosabb

példaként hadd utaljak Kovács András Ferenc költészetére, mint olyanra, amely csak igen nehezen látható be teljes rétegzettségében a csak a kortárs vagy akár a csak a huszadik századi irodalom történetével foglalkozó szakember horizontjából. De nem is kell ilyen messzire menni. Az az eset is elképzelhető, hogy egy poézis bár nem mozgat meg közvetlenül több századnyi szövegteret, hanem csak egyet, ám az az egy maga is több. Mert a huszadik századi magyar irodalomból (ahogyan a kortárs irodalomból is), úgy fest, több is van. És ha már huszadik századi irodalomból egyszerre több is van, nyilvánvalóan mindegyik huszadik századi irodalomnak megvannak a maga irodalomtörténései – tehát huszadik százados kutatóból is többféle van (ehelyt eltekintenek egy olyan lehetetlen dilemma feszegetésétől, hogy mi volt előbb, a tyúk vagy a tojás). Az iskolák, hagyományok, politikák, etikák és esztétikák, és persze történelmek (meg még mi minden más) mentén kánonokat szervező értelmezői csoportok/közösségek között pedig párbeszéd alig-alig zajlik. Márpedig érzésem szerint valahány van, mind legfeljebb csak kisebb-nagyobb részizagaszgokat képvisel (egy tételzett nagy igazságból, melyről lövésem sincsen).

Szembe kell azzal nézni, hogy Kemény egyes eljárásai más-más értelmezői közösségek horizontjából jobban beláthatóak, illetve láttathatóak, míg azonban ugyanabból a horizontból e költészet más teljesítményei maradnának illetve maradnak is rendszerint láthatatlanul. Ilyen módon én már azt kockáztatnám meg, hogy Kemény költészetére arra figyelmeztet bennünket, hogy irodalomtudományunk eredményei annál számosabbak, mint amennyit általában egy-egy iskola követőiként abból alkalmazzunk, szempontrendszerek és esztétikák közötti kibékíthetetlen ellentétek feloldásának szükségére hívja fel figyelmünk, az egy-egy értelmezői közösség szempontrendszeréből ilyen-olyan okokból kikerült eljárások, ha kell, újrafogalmazásával járó munkára, millió belátásra és álláspontváltoztatásra.

De mi is az, amivel értetlen állunk szemben? Térey úgy fogalmaz: Kemény alanyi költő – látványosabban *A néma H* óta. Költészetének hosszú ideje az állandó számvetés, a szembenézés jegyében íródik. Témái letisztultak, és minden további felsorolás vagy összefoglalás nélkül mondható: a költészet klasszikus témaalakzatai, az emberi lét nagy kérdései körül kezdtek sűrűsödni a kötetek, nagy versei rendre átrajzolták-rajzolták a Kemény-költészet képét. *A Dél* című vers még 1999-ben vagy 2000-ben történt folyóiratközlésekor már érződött, hogy ennek a javarészt befelé vagy más esetekben radikálisan kifelé forduló költészetnek egy másféle irányultságot ad, de ezen irányú bemérése csak most lett biztosabb, hogy megjelentek *A nyakkendő* és a *Búcsúlevél* című versek.

Kemény költészetének problémája már nem a nyelv többé, ha valaha az is volt egyáltalán a posztmodern költészetben megszokott módon. Hanem nagyon is konkrét dolgokról való beszéd. Ahogyan korai verseiről írtam fentebb: mindig is megvolt a kétely, hogy tud-e a költészet klasszikus témáiról beszélni – míg úgy tűnt, ennek nyelvi vetülete az, ami mozgásban tartja

ezt a költészetet, sőt, mondjuk meg őszintén, míg úgy tűnt, hogy nem tud, és ehelyett inkább másról beszél majd, a kritika picikét biztosabb és hangosabb volt, ám mikor már látszott, a nyelv megtalálásának lehetősége inkább a *mit mondás* miatt érdekes Kemény verseinek beszélője/beszélői szempontjából, mindjárt más lett a helyzet. Nem a *nyelven beszélés* a cél, hanem a *nyelven való mondás*. Nem a *hiteles megszólalás* úgy általában, hanem a *hiteles megszólalás konkrét dolgokban*. A nyelv megtalálása szorosán összekapaszkszik a tárgy megtartásával. Kemény verseiben a nyelv uralkodóból uralttá válik, azonban anélkül, hogy megfelelné azon értelmezői közösségek elvárásainak, akik szerint az irodalom nem cél, hanem eszköz. Keménynél nem eszköz az irodalom, hanem cél, azonban e cél tétellel párosul: csak akkor éri el a célt, ha a tétet meg tudja tartani közben.

A tét pedig egyre emelkedik: az élet fordulópontjai, ahogy telik az idő, Keménynél és kortársainál sorra megjelennek: Háy, Térey, Vörös István, Tóth Krisztina szintén komoly teljesítményeket mutathatnak fel e téren. Ám Kemény kilép az alanyiság jól bejáratott keretei közül és végképp olyan témák felé fordul, melyek nem dédelgetett refrénjei annak a kritikai vonulatnak, mely ügykülönben magas piedesztálra emeli költészetét: az alapvető morális, etikai és erkölcsi értékek kimondása, újramondása, ráadásul az értékrelevancia után is hagyományosnak vagy klasszikusnak nevezhető értékrendben, valamint a politika és a közélet felé nyitás óvatos, de határozott kísérletével a klasszikus költői magatartás gyanúja merül fel e költészetrel kapcsolatban. Miközben alkatilag messze áll attól költészetéről (nota bene ő maga is), hogy klasszikus szerepkörökben tetszelegjen, a versírás igényessége és tét-tartó volta érzéletesen jelenti be igényüket, mintegy rákötelezik a költőt az *igazság* kimondására – ez pedig mindenképpen kiemeli és megkülönbözteti pozícióba helyezi e művet egy olyan korszakban, amely még nem teljesen hagyta maga mögött a játékos költészet roppant izgalmas formai kísérleteit, melyek azonban egyes esetekben túl sokaknak, más esetekben túl keveseknek szóltak, a játék után pedig több képviselőjénél nem következett más, valamint szintén nem hagyta maga mögött, sőt az élet minden kicsi mozzanatát valamilyen lírai formába ömlesztő, túlrészletező költészet burjánzását sem. A politikusság és a közéleti érdekelttség értelemképző aspektusai pedig egyenesen kiszorultak abból az apparátusból, amellyel a legújabb jelenségekhez közelítünk kortárs líránkban. Egyáltalán: történeti vonatkozásokban is inkább az elmúlt öt évben látszik újra besunyogni látóterünkbe, de a jelen költészetének idevágó teljesítményei alig képezik érdeklődés tárgyát (*az előadás megtartása óta ez természetesen megváltozott*).

A klasszikus költői magatartás, melyen értsük most mindközönsegesen az erkölcsi felelősségvállalást, a nyelven túlmutató tettek tartását, vagy egyszerűen az olyan versek írását, mint amilyen a *Búcsúlevél*, szóval az ilyen magatartás és költészet egyik komoly, a nyelvi megalkotottságon túlmutató kihívása és kockázata, hogy a – mondjuk nagyon leegyszerűsítve – társadalmi

problémákra adott válaszai időben és térben hogyan állják meg helyüket? Milyen választ adnak a versre (és az azt magában foglaló egész költészetre) azok, akik a társadalmi igazságot másféle aspektusból gondolják el? Hogyan viszonyulnak azok az irodalomtörténészek a *Búcsúlevél*hez, akik az elmúlt húsz év lírai élvonalából, a költészetről való irodalmi közbeszédéből leginkább hiányolják a közéleti érdekeltsgű verseket, illetve az azokról folytatott diskurzust? Hogyan viszonyul majd hozzá a történelmi távlat birtokában lévő utókor, különösképp, ha az adott költészet által reprezentált igazság utólag nem igazolódik? És persze a kritikának komoly feladata, hogy nem nyelvről kell elsősorban beszélnie Kemény-kötetek kapcsán: íme egy költészet, amelynek igazságairól lehetne akár vitatkozni.

A klasszikus költőszerep persze nem tartható fenn kételyek nélkül Kemény költészetére vonatkozólag. Annak legutóbbi korszakában legalábbis egyik alapvető beszédmódja volt a közösségiség, a képviseleti igény bejelentése, vagy egyenesen, az igénylésen túl is lépve, maga a reprezentáció deklarálása, amelynek gyenge pontja, tudjuk jól, a képviseltek körének sok esetben meghatározhatatlansága, illetve a felhatalmazás kérdése, egyebeket nem is említve most. Kemény költészete óhatatlanul személyes marad még akkor is, ha az alanyi költészet kereteiből kilép, legfeljebb megszólító jellegű, de a megszólított személye sokszor bizonytalan. Például a *Délben*: „Átadom a korszakot. Működik” stb., és persze nem tudjuk, kinek. A versszerkezet modalitásában benne rejlik annak lehetősége is, hogy az individuum/szobjektum áll szemben a közösséggel: átadom *nektek, vigyétek* (persze emellett az egyes szám is kiolvasható), mindenképpen általános értelmű és érvényű a megszólított. Mindez pedig egyenesen a magyar modern költészet hőskorára utaló attitűd. A klasszikus költőszerep bár újjáéled Kemény költészetében, mégis módosítja e képet: a mai költő még mindig nem akar vátesz vagy vezér lenni, nem lobog magas hőfokon lelke lángja stb., verse egyszerre panasz és számvetés, még csak az sem letisztázott, hogy a kétely a közösségből, az egyénből, vagy a mindkettőt magában foglaló, fölöttük álló körülményekből eredeztethető-e. Ennek leglátványosabb példája az *élőbeszéd* talán túl keveset emlegetett nagyverse, a *Fel és alá az érdligeti állomáson*.

Kemény költészetét azért tartom ma sok minden egyéb mellett legfontosabbként jelentősnek, mert veszi magának a bátorságot, hogy járatlan utakról más járatlan utakra térjen, de még akár mára gyommal-gazzal benőtt, elhagyatott, letagadott utakra is akár. Költői működésének sok fejleménye közül az egyik legfontosabb, hogy konzervatív költészeti értékek újrafogalmazójaként a magyar irodalom egyik legfontosabb hagyományát nyithatja föl újra, teheti elfogadottá és érheti el értelmzői horizontunk kítágítását. Költészete, ahogy az erdélyi Helikonban mondja, „nemes konzervativizmus és rakenroll”. Még mindig figyelni kell minden szavára, akkor is, ha azt mondja, most egy kicsit nézzünk hátrafelé is. De közben előre megyünk.

→ *Milián Orsolya*

A rövid-történetektől a nagyregényig, avagy a „Nagy történet” ellenében*

– *Kemény István prózájáról* –

„Jó-e vagy rossz: a mi dolgunk a világban az, hogy ilyen estéket töltsünk együtt. Vagy jobbakat. Hebrencsek legyünk és tehetetlenek. Fecsejéljük hülyeségekre az időnket. Ne bírjuk végigcsinálni, ami rossz.”
(*Ismeretlen Budapesti Mester*)

„Hebrencs” keret – előzetes morfondírozások

Az alábbiakban Önök elbeszélést fognak olvasni, Kemény István prózájának egyik lehetséges, az elbeszélő önkényének kített történetét, erősebben fogalmazva: az elbeszélő által *manipulált* történetet.

Áttekintésre törekvő írások esetében az irodalomkritikus, monográfusi történetmondói gyakorlat legáltalánosabban alkalmazott sémája a lineáris, a kronológiai idő szerinti (a kötetek megjelenési sorrendjét követő) elbeszélés, amely – az egyes könyvek közti poétikai, motivikus stb. kapcsolódások feltárásával párosulva – jellemzően a nevelődési regény műfaji kódját aktivizálja. Hiszen ezek a narratívák általában az úgynevezett irodalmi indulástól veszik kezdetüket, s a „gyermekkor” útkeresőnek titulált epizódjaitól kísérlik meg nyomon követni a nagy öregg, de legalábbis érett fővé cseperedést, törekedve arra, hogy kijelöljék az életmű csúcását, szerencsés esetben csúcseit. Gyanúsán hegeliánus, gyanúsán modernista ív ez, elsősorban az előremutató fejlődés, a *Bildung* projektje miatt, amelyet magába foglal, s amely gyakran a műfajok nyílt vagy burkolt rangsorolásával sodródik össze. Prózairói karrierék, prózai munkásságok összegző elbeszélései így gyakorta – számos esetben természetesen az írói pálya fejleményeit követve – a kisebb formáktól (novella,

kisregény stb.) a (nagy)regényig vezetnek, e történetekben pedig remekműként, a nagybetűs Műként, afféle főhősként sokszor ez utóbbi szerepel.¹

Én sem fogom teljes mértékben megbontani ezt a bejáratott elbeszélésmodellt, amennyiben az egyes fejezetekben magam is jórészt a Kemény-kötetek megjelenési sorrendjéhez fogom igazítani a történetemet. Ugyanakkor igyekszem olyan csomósodásokat kijelölni és valamelyest körültagogatni, amelyek nem a „kicsiktől” a „nagy Műig” haladó lineáris (nagy) elbeszéléssé kapcsolódnak össze, sokkal inkább olyan poétikai hálózatot hoznak létre, amely a Kemény-próza hálózatszerű jellegét is – részlegesen – lefedheti. Három ilyen sűrűbb csomósodásról lesz szó: 1. Kemény prózájának intermedialitásáról (a filmszerűségről és a vizuális kultúra egyéb nyomairól); 2. a műfaji kódok ötvözéséről (elsősorban a rövidtörténet és a regény kapcsolatáról); 3. Kemény történelemfogalmáról és -használatáról, ami véleményem szerint szorosán összefügg az alkalmazott elbeszéléstechnikák kérdésével.² Feltevésem szerint e szempontok mentén dekonstruálható az a „-tól -ig” struktúra, amely dolgozatom címében – „a rövidtörténetektől a nagyregényig” – bukkant fel³, s amelyet ezennel törlésjel alá helyezek, mellérendelő szerkezetre cserélve azt fel. Dolgozatom címe tehát mostantól a következő: *A rövidtörténetek és a nagyregény, avagy a „Nagy történet” ellenében*.

Kemény István prózai életművének nagy elbeszélésszerű (a *Kedves Ismeretlen* koronagyémántként feltüntetető) bemutatása, vagyis egyféle „Nagy történet” megírása elől azzal az önkényes olvasói lépéssel is elszököm, amellyel a prózatermés vizsgálatát leválasztom a Kemény-költészettel való összevetésről.⁴ Úgy fogok tenni, mintha a Kemény-líra nem is létezne.⁵ Nem az olvasó hatalmi pozíciójának, zsarnoki szerepének fitogtatása ezzel a céloom, feladatom elbogatellizálása sem vezet. Vitatható – meg lehet, jogtalan és erőszakos – kérdésem a következő: milyennek mutatkozik, milyennek látszik ez a próza akkor, ha az életmű lírai korpuszától függetlenül, önmagában kíséreljük meg szemügyre venni?

Kérdésem alapján már sejthető, hogy jelen vizsgálat szövegkorpusza *Az ellenség művészeté*⁶ (1989), a *Témák a Rokokó-filmből*⁷ (1991), a *Család, gyerekek, autó*⁸ (1997) és a *Kedves Ismeretlen*⁹ (2009) című kötetekből áll össze. Természetesen már itt, a terület körülhatárolásánál beleütközöm a vers *vs.* próza, pontosabban a verspróza *vs.* rövidtörténet problémájába. A továbbiakban részletesebben fogom érinteni ezt a kérdést, itt mindössze annyit jegyzek meg, hogy bár a recepció az utóbbi időben az első két kötet szövegeit meghatározó jelleggel versprózaként emlegeti, a magam részéről ezeket – Takáts József megfigyelését¹⁰ követve – rövidtörténeteknek, vagyis a kisprózai formák közül is a legkisebbeknek fogom fel. Értelmzői irányultságomból az is következik, hogy a műnemkeverő, két (egy rövidtörténet- és egy vers-) ciklusból, valamint egy Ady-törésvonalból összeálló *Témák a Rokokó-filmből* című kötet esetében csakis a címadó rövidtörténet-füzérről fogok foglalkozni.

Ismeretlen Budapesti Mester:

*Ismeretlen budapesti mesterek*¹¹

Az ellenség művésze és a *Témák a Rokokó-filmből* kortárs recepciója a nyolcvanas évek végi, kilencvenes évek eleji úgynevezett szövegirodalom kontextusában helyezte el e köteteket, leggyakrabban Garaczi László *Tartsd a szemed a kigyón!* és *Nincs alvás!* című könyveivel, Németh Gábor *Angyal és bábujával*, illetve Kukorelly Endre *A Memória-part* című kötetével rokonítva őket. A mozaikszerű építkezés, a töredékes elbeszélésmód, a lirizált nyelvhasználat közös jellemzői kétségkívül jogossá teszik együttes tárgyalásukat, itt azonban Kemény korai prózájának a Garaczi-szövegekkel való hasonlóságát emelném ki.

A *Nincs alvás!*-sal kapcsolatban Abody Rita hívta fel a figyelmet arra, hogy „Garaczi prózájának valamennyi alapvető szerkezeti sajátossága [a] [...] vizualitásra [...] vezethető vissza.”¹² Eszerint a történetmondás montírozó technikája, a nézőpontok és elbeszélő pozíciók váltogatása a filmszerűséggel, illetve a videoklipek gyorsan feltűnő – gyorsan eltűnő képeinek szerveződéssel volna magyarázható. Az irodalmi szövegek olyan eljárásait szokás „filmszerűnek” nevezni, amelyekről azt feltételezzük, hogy azok a mozgóképi médiumtól eredeztethetők, például: gyors montázs, tömör, sűrített ábrázolásmód, a mozgás fokozott érzékeltetése térben és időben, az elbeszélő kamera-nézőpontja stb. Röviden jegyzem meg, hogy vizualitás és irodalom között korántsem tisztázható mindig egyértelműen az egymásra hatás, pontosabban az előzetesség-struktúra kérdése. Kemény szövegei azonban olyan mértékben telítettek filmes és statikus képi allúziókkal, hogy a vizuális kultúra praxisaitól való „direkt átvétel”¹³

¹ S ha nem tévedek, a kortárs intézményes – kritikai, kiadói – köztudat a (nagy)regény megírását szintén az adott író „nagykorúságának” jeleként értékeli.

² Ezek a szempontok természetesen nem teljesen ismeretlenek a Kemény-recepcióban, ennek részletes számbavételétől azonban itt eltekintek.

³ Mellesleg a *Kedves Ismeretlen* kritikáiban (már persze, ahol egyáltalán tekintettel vannak az előzményekre) pontosan ez a bevezetőben említett nevelődési-regény-mintázatot reprodukáló narratíva jelentkezik. Lásd például URFI Péter kritikájának második bekezdését: *Időnk Latmosban*, Revizor, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1537/kemeny-istvan-kedves-ismeretlen/> [2011. 08. 23.]

⁴ Tudom: összefüggnek.

⁵ Önkényességemben sem vagyok egyedül. Elődömként tarthatjuk számon Beck Andrást, aki csak *Az ellenség művészetének* első fejezetére koncentrált, bár a líra és a próza küzdelmének – megítélésem szerint eléggé elnagyolt – allegóriájával a kötet egészére vonatkozóan is tett értelmező megállapítást. Lásd: Beck András: *Az ellenség művésze (Kemény István regényének bevezetése) = Csipesszel a lángot*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994, 167–175.

⁶ KEMÉNY István: *Az ellenség művésze*, Holnap, Budapest, 1989.

⁷ KEMÉNY István: *Témák a Rokokó-filmből*, Holnap, Budapest, 1991.

⁸ KEMÉNY István: *Család, gyerekek, autó*, Palatinus, Budapest, 1997.

⁹ KEMÉNY István: *Kedves Ismeretlen*, Magvető, Budapest, 2009.

¹⁰ TAKÁTS József: *Rövidtörténet, 1986, posztmodern = Csipesszel a lángot*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994, 9–23. Vö. különösen: 14–15.

¹¹ *Család, gyerekek, autó*, 28.

¹² ABODY Rita: *A légy szeme (Bevezetés az „alternatív próza” olvasásába – Garaczi László műveiről) = Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994, 149–167 [162].

¹³ SÁGHY Miklós: *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009. Vö. különösen: 35–61.

jelensége avagy ezeknek a Kemény-prózára tett „közvetlen hatása”¹⁴ aligha vitatható. Megítélésem szerint ez a megfigyelés e próza fikatív képi mozzanataival kapcsolatban is fenntartható, amennyiben ezek (többé-kevésbé visszakövethető módon) létező képi gyakorlatok, képi technikák nyomait „örzik”.

Ahogy a *Család, gyerekek, autóból* vett fejezetcím is előre jelezte, a Kemény-szövegektől egyáltalán nem tartom idegennek a vizuális kultúra elemeinek, tárgyainak megidézését. Azt sem tartom elképzelhetetlennek, hogy e tágabb kulturális – nem színtisztán nyelvi-irodalmi – kontextus fényében máshogyan mutatkoznak meg Kemény prózái. Így például az utóbbi időben rendre a „nehezen olvasható” kritikai megjegyzésében részesített első két kötet médium- és szövegközi játékaira¹⁵ figyelve olyan izgalmas műfaji kísérleteket fejthetünk fel, mint a filmleírásokkal és filmszinopszissal tűzdelt, rövidtörténetekből szőtt kisregény (*Az ellenség művészete*), illetve a szintén rövidtörténetekből összeálló film-elbeszélésfüzér (*Témák a Rokokó-filmből*). Az első két kötet intermedialis közlekedéseire, illetve a rövidtörténetek gyors, egymással összefüggő sorozattá rendeződő váltakozásaira fókuszálva az is szembejuthat, hogy a megfogalmazott helyzetek, állapotok, események (*Az ellenség művészete* esetében 122 számozott szövegrész, a *Témák a Rokokó-filmből* esetén a „témák”, vagyis a filmterv epizódjainak szinopszisszerű sorjázása) egy-egy „képecskéhez”¹⁶ (az „idyll” szó eredeti jelentése), dinamikus láncolataik pedig pergő képsorokhoz hasonlatos.

Kemény prózájában a képeknek és a szavaknak, a vizualitásnak és a verbalitásnak többszörösen összetett kapcsolatai jelentkeznek, az intermedialis alakzatok e próza sajátos összetevőit, jellemző narrato-poétikai stratégiáit képezik. A képi kontextusok megidézése, illetve maga a képhasználat több szinten valósul meg. Egyrészt mindegyik általam tanulmányozott kötetben beszélhetünk a képek jelenlétéről tematikus szinten, legyenek bár ezek képzeletbeliek vagy tényszerűen létezők, statikusak (festmény, fotó, rajz, mandzsettagomb, kártyaábrázolás stb.) vagy mozgóképek. Másrészt a képiség kérdését a történetalakítás és az elbeszélés(módok) szintjén is vizsgálhatjuk. A filmes médium tematikus szóba hozásai – Antonioni filmjeinek megidézése, a *Visszatérés Kithéráról* (*Az ellenség művészete*, 43) vagy *Visszatérés Kithéra szigetéről* (*Az ellenség művészete*, 46) című film leírásai, a *Témák a Rokokó-filmből* „werkfilmje” – mellett az első két kötet szövegeinek ritmusa, narratív „vágástechnikája” erősen videoklipyszerű, s talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Kedves Ismeretlen* narrációja sem egészen mentes a filmszerű megoldásoktól. A párbeszédnek ez utóbbiban sokszor központi szerepre tesznek szert, amennyiben a szereplők hangjai olykor átvállalják a narratori történetmondás feladatait. Bár a regény időkezelése, vagyis az énelbeszélő szabad mozgása az időben az emlékezés tudati munkájának működéséhez is köthető, Krizsán Tamás előre- és visszautalásai, ugráló vágásai és montírozásai a különböző történelmi korok vagy időszakok között a *flashback* és a *flashforward* (időcs)úsztató technikáihoz is kapcsolható. Emellett az Emma életébe beszűrődő, személyes történetének

menetét meghatározó személyeket az élete „filmjének” elkészül-tén munkálkodó stábtagokként nevezi meg az e helyütt mindentudónak mutatkozó, a szereplő gondolataiba akadálytalanul belátó narrátor: „Szegények, [a nagymama, a nagypapa, Patai, sőt Gál Ervin] gondolta Emma, olyanok, mint a nevek a stáblistán. A boldogságom stáblistája.” (*Kedves Ismeretlen*, 121) E tekintetben az sem elhanyagolható, hogy a *Kedves Ismeretlen* záró ordításában Tamás (nem teljes körű) seregszemlét tart a regény, illetve életpbeszélése szereplői fölött. A *Kedves Ismeretlen* végén így egyfelől egy lefutó stáblistát követhetünk, másfelől – Emma filmnézői habitusával összeolvasva (Emma mindig végignézi, végigolvassa a stáblistát is) – a központi szerepet betöltő alakok mellett az elbeszélésben kevésbé hangsúlyosan jelen lévő figurák említése által a mellékszálak, avagy a mellékesnek látszó életek is Tamás „filmjéhez” nélkülözhetetlenként mutatódnak fel. A fentiek mellett a képek különböző önreflexív vagy metafikciós szerkezetek létrejöttében is segédkeznek (lásd például a *Visszatérés Kithéráról* című film szerepét *Az ellenség művészete*-ben, illetve a *Nagyítás* zárójelenetéből merítő „Art-tenisz” játékot; a *Kedves Ismeretlen*-ben a stáblista önreflexív szerkezetét), vagy éppenséggel olyan allegorikus kicsinyítő tükör (*mise en abyme*) szerepét veszik fel, ami mintegy kimerevítve magába sűríti a regény egészének idő-, történelem- és világszemléletét (Torrington fényképeinek ekphrasziszai).

Nézzük mindezt kicsit közelebről. A médiumköziség figurációi mentén gondolkodva aligha lehet kétséges *Az ellenség művészete* és a *Témák a Rokokó-filmből* szoros összefüggése. Nem pusztán a mindkét kötetre jellemző szaggatott narráció, sűrű és rövid szöveg- vagy képdarabokban való beszéd hurkolja egymásba őket, hanem a film médiumának, illetve a rokokó művészettörténeti korstílusának felhasználásai is. *Az ellenség művészete* egyik történetszála egy művészi „dokumentumfilm” (*Az ellenség művészete*, 43) (avagy természetfilm) elkészítése és megtekintései mentén bonyolódik, amelyet – legalábbis részben – Watteau *Indulás Kithaira szigetére* című, a rokokó egyik min-

¹⁴ Uo.

¹⁵ Bár az auditív médiumok (pl. beszédhang, zene) e prózában szintén hangsúlyos szerepet játszanak, jelen dolgozatban mindössze a verbo-vizuális kapcsolatokat érintem. De megjegyzem, hogy *Az ellenség művészete* második fejezetének, *Emi könyvének* „monoton darálása” (*Az ellenség művészete*, 95) jórészt olyan drámai monológként, terapeuta vagy „agymosó” beszédként hangzik el, amely – lévén előre betanult szöveg, amitől a figura saját bevallása szerint egyetlen szóval sem térhet el – mechanikussága, automatizmusa miatt magát a szereplőt is inkább afféle beszélő gépként, semmint biológiai, humán lényként helyezi el. (Lásd még a fegyverként alkalmazott magnókazettákat *Az ellenség művészete*-ben, illetve Zsolt és Csaba „beléjük programozott szövegét” – *Az ellenség művészete*, 51.) A dehumanizáció és elszemélytelenítés ilyen jelentkezése (az önálló akarattól, a beszéd szabadságától való megfosztással együtt) megítélésem szerint szorosan összefügg azzal a techno-pesszimizmussal, amely a *Kedves Ismeretlen*-ben is felbukkan, s amely szerint az emberiség jövőjét a (csúcs)technológia teszi kockára. Ne feledjük azt sem, hogy a *Kedves Ismeretlen*-ben Gábor a technológia pusztító hatásának igazolásaként, a fejlődésbe vetett modernista hit kudarcaként értelmezi John Torrington halálát.

¹⁶ Az „idyll” (*Az ellenség művészete*, 175) [gör. *eidyllion*] eredetileg a „képecske” jelentést hordozta, Theokritosz nevezte így pásztorköltményeit.

tadarabjának tartott festménye¹⁷ inspirál. A *Témák a Rokokó-filmből* már címében is *Az ellenség művészete* motívumait foglalja magába: egyrészt a „Rokokó-film” *Az ellenség művészete* említett betétszálára utal vissza, másrészt a „témák” kifejezésével *Az ellenség művészete* első fejezetének, „Karolin történelemkönyvének” „felvillanó témáira” játszik rá. Emellett a *Témák a Rokokó-filmből* – *Az ellenség művészete*-hez hasonlóan disztópikus fantáziajátékokkal tűzdelt – története (részben a *Család, gyerekek, autó* narratív ívéhez is hasonlóan) *Az ellenség művészete* legnagyobb tudással bíró elbeszélőjének, Eminek az „útleírását”, vagyis a szöveg körkörös mozgására tett reflexióját követi: „velem együtt eljutsz a meseszerűből a valóságosba és vissza” (*Az ellenség művészete*, 42). Míg a fitogtatott fikcionalizáltság, továbbá Emi részleges implicit szerzőként viselkedése miatt a kisregény világán belül a középső, „piszkosnak” (*Az ellenség művészete*, 155) nevezett fejezet hat reálisabbnak, sajátos pszichiátriai kezelésnek, addig a *Témák a Rokokó-filmből* tömör mesétől indulva jut el záró, kvázi-realisztikus elmeegógyintézetbeli jelenetéhez, hogy onnan ismét a kezdő helyszínhez és meséhez, Megvetett Adolf udvarához kanyarodjon vissza. A *Család, gyerekek, autó* műfajából (az Élet és Irodalomnak írt tárcasorozat) is következően referenciálisabb, valóságközelibb, önéletrajzi elemekkel dúsitott kötet, ám a Bolond figurájával bekövetkező események elbeszéléssel ismét a mesék, de legalábbis a(z) áltörténelmi) mondák világától indul, kezdettől fogva különféle reáliákkal elegyítve azt, hogy a budapesti művész-életmód és a közeli-keleti út leírásának epizódjai után, az előző kötetekhez képest természetesen sokkal kevésbé hangsúlyos módon a „koboldnépség” (*Család, gyerekek, autó*, 146) megjegyzésével újra összevegyítse a fikció világrétegeit.

A két kötet szoros intratextuális összefüggése megengedi azt, hogy a *Témák a Rokokó-filmből* *Az ellenség művészete* egyik szálának bővítvényeként, afféle függelékként értelmezzük, de a két szöveg viszonya folytatásként vagy illusztratív kommentárként is elgondolható. Ennek megfelelően a *Témák a Rokokó-filmből* prózái „a Rokokó stábjá” (*Témák a Rokokó-filmből*, 23) által bejárt útról, azaz egy készülő film jeleneteiről számolnak be, s ebben az értelemben a *Témák a Rokokó-filmből* a hagyományos filmnovella műfajának megújításaként, rövidtörténetekből szőtt füzérként gondolható el.

Mint az köztudomású, a rokokó a barokknál könnyedebb, a barokknál díszítettebb ornamentikát kedvelő stílust jelent, és fölöttébb jellemzőek rá az aszimmetrikus, rapszodikus vonalvezetések – Kemény korai prózájának szabálytalan, a töredékekből szeszélyesen építkező történetmondására vonatkozóan a „rokokó” az elbeszélés modorának önmeghatározásaként is értelmezhető.

Watteau rokokó festményének töredékes ekphrasziszát *Az ellenség művészete*-ben a filmrendező, a fikció szerint egy ideig Antonioni munkatársaként tevékenykedő Hell Andor nézőpontjából, Emi elbeszélői közvetítésében olvashatjuk. Andor filmtervei („ember-telen objektivitású” – *Az ellenség művészete*, 98; „tájkép

lesz, idill” – *Az ellenség művészete*, 119) a – tájképfestészet kivételével általában csak a képek háttérét adó – természet főhőssé előléptetésével kapcsolatosak, a film emberi szereplői mindössze elszemélytelenített, járulékos tényezők¹⁸, ennyiben pedig filmje épp a tradicionálisan ember és természet harmonikus kapcsolatát megjelenítő festészeti műfaj, a (rokokóban is népszerű) idill vagy legalábbis az idillikus reprezentáció ellenében, annak kifordításaként hat. A karakter elképzelései felől nézve kevésbé meglepő a Watteau-festmény egyedi interpretációja, amely szerint „a kép hőse” „a kép egész jobb oldalán sötéten, komoran kezdődő erdősség” (*Az ellenség művészete*, 120), amelyhez képest a festmény emberpárjai jelentékteleneknek bizonyulnak, sőt a Watteau-festményen hangsúlyos szerepet játszó szerelem-toposz is lényegtelen-né válik. *Az ellenség művészete* nyitó szövegrészében (*A hazai lelet*) felbukkanó sztereoszkopikus kép „rokokó idilljében” (*Az ellenség művészete*, 7) szintúgy alig érzékelhető foltként jelenik meg az emberi elem: mindössze „abroncsszoknyája csücske látszik a kép szélén” (*Az ellenség művészete*, uo.), illetve testének természetes lenyomata, árnyéka vetül a tájra. Ez a nyitó „képecske” egyfelől Hell Andor Watteau-interpretációját vetíti előre (narratív prolepszis), másfelől Hell képszemlélésének nyelvi-képi illusztrációjaként is szolgál, amennyiben a táj domináns szerepével mintegy valóra váltja, „lefordítja” a Watteau-festmény Hell által kissé elferdített verbális reprezentációját.¹⁹ Az ember(i) eltüntetését, „leletté” vagy tárgygyá minősítését *Az ellenség művészete* egészét tükröző, szerkezetét magába tömörítő 109-es szövegdarab immár nem a képi, hanem a verbális reprezentációra vonatkozóan említi meg, ismét kiemelve az „elhangzó” szövegek műviségét, megcsináltságát, ha tetszik, a fikтивitást: „[a] szereplőim, önálló életre képtelen emberek, dolgok, mágikus dolgok stb. voltak” (*Az ellenség művészete*, 155). A film- és képleírások eltárgyasító szemlélete tehát – az említett *mise en abyme* révén – *Az ellenség művészete* konstruált világát is jellemzi, legalábbis domináns elbeszélője vagy hangja szerint, s úgy tűnik, ezzel itt egyedül a fel-felbukkanó szerelem-motívum (elsősorban Tilda és Iván története) szegül szembe.

Reményeim szerint az eddigiekből láthatóvá vált, hogy a látványoknál elidőzés eseteiben az elbeszélés különböző stratégiái, a történetmondás és az arra tett reflexió ötvöződnek egymással, de Kemény prózájában a látványszerűségek olyan alkalmakat is kínálnak, ahol a történelem és a személyes történet, a kronológiai és a szubjektív idő metszi egymást. Ilyen kereszteződéséknél

¹⁷ A festménynek több címváltozata ismeretes, s maga Watteau is több változatban dolgozta fel a témát. Az 1717-es változaton ábrázolt cselekmény alapján több művészettörténész a *Visszatérés Kithaira szigetéről* címváltozat mellett érvel. A görög mitológia szerint Kithéra szigetén született Aphrodité, s e szigetre utazva mindenki megtalálhatja szerelmét. Watteau festményének jelenete mindkét allegorikus jelentést (a szerelem megtalálása felé indulást, illetve az abból való kijózanodást) hordozhatja.

¹⁸ „[K]imondottan, érezhetően csakis díszletnek használt fiatal, emberi szereplők” – jegyzi meg Emi a film láttán (*Az ellenség művészete*, 47).

¹⁹ Röviden jegyzem meg, hogy a nyitó „idill” az ábrázolás arányainak (a természet és az ember szerepének) felborításával Watteau kompozíciójának vagy magának az *Indulás Kithaira szigetére* című festménynek a (vizuális) megfordításaként is interpretálható, újabb intermedialis játékot indítva el.

tartom számon a Torrington-fénykép regénybeli leírásait és értelmezéseit.

Ahogy a nagyregény több értelmezője már megfigyelte, a narrátor-főszereplő alapvetően az identifikáció stratégiájával viszonyul a folyóiratban látott fotográfiához, azonosul a 19. századi fiatal férfival: „Félrehajtottam a szemfedőt, és ott láttam alatta magamat. Nyitott koporsóban fiatal hulla. Egy fiú nagy tervekkel, nagy álmokkal felfedezőútra indult, és belefagyott a sarki jégbe.” (*Kedves Ismeretlen*, 237); „egy vicsorgó, fagyott hullának láttam magamat éppen” (*Kedves Ismeretlen*, 13). A képszemlélés azonban az elborzadással és a félelemmel, vagyis az *unheimlich* megtapasztalásával szintén együtt jár, Tamás számára *memento moriként*, a saját halálára emlékeztető, azaz a várható, biztos jövőt felvillantó jelként is funkcionál: „Láttam a halott arcát, és ha mástól nem is, de attól az arctól kéne elmenekülnöm innen, akárhova és azonnal, mert úgy fogom végezni, mint ő.” (*Kedves Ismeretlen*, 206) Torrington fényképének félelmet-borzadályt keltő [*abjek*] hatása az élőnek látszó, vagy legalábbis az élet nyomait kitartóan őrző, mumifikálódott arc és a halál ténye közti kontrasztból ered. (Patai képről adott értelmezése [*Kedves Ismeretlen*, 215] valóban Miskin és Ippolit Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében Holbein *Halott Krisztus*ával kapcsolatos megfigyeléseit visszahangozza, ennek implikációit Nyilas Atilla remekül taglalta.²⁰) A halál során a mozgó, eleven, lélegző test néma képpé alakul, még hozzá olyan képpé, amely rövid idő múlva bomlásnak indul. Torrington teste azonban éppen a roncsolódással, a teljes eltűnéssel dacol. Testének-arcának másfél évszázaddal a halálát követően bekövetkező felbukkanása, továbbá arcának a szemlélők által „mainak” (*Kedves Ismeretlen*, 218) tartott jellegzetességei zárványt hoznak létre az időben, olyan „időgépet”, ahol (az őt vizslató szempárok tükrében) múlt és jelen szinte elválaszthatatlanul egymásba csúszik. Tamás identifikációs képértése, Torrington és Tamás egymásra rétegződő arca a temporalitás (sőt bizonyos értelemben a történelem) diszlokációjával jár együtt, tökéletesen illeszkedve a főszereplő sajátos időtapasztalatához²¹ és a regény időkezeléséhez.

A beszédes nevű *Terror* hajó tisztjének történetére Tamás és családjának története vésődik rá. Tamás és Torrington közt nem egyszerűen az „Ismeretlen”, avagy a külvilág felfedezése, még csak nem is vélhetően közös sorsuk, a halál teremt kapcsolatot, hanem az a halálok, amelyet Gerda Tamásra és egész családjukra jellemző állapotnak tart, s amelyet Tamás még fiatal felnőttként (tehát saját „időgépe”-t, történetének elkészítése előtt) magára nézvést el is fogad. „Már tudom a nevemet, John Torringtonnak hívnak, ólommérgezés végzett velem, aztán megfagytam, nemrég olvastottak ki a jégből. Az ólommérgezés megmaradt.” (*Kedves Ismeretlen*, 262) Gerda az „ólommérgezést” családjá „tehetetlen lassúságának” metaforájaként használja (*Kedves Ismeretlen*, 272), ami miatt a Krizsánok képtelenek ténylegesen formálni a „Nagy történetet” vagy igazán részt venni benne, és ami miatt félt, hogy – Tamás szavaival élve – „elbuknak a létharcban” (*Kedves Ismeretlen*, 273). Torrington konzerválódása, jégbe fa-

gyottsága így azt a passzív létállapotot is tükrözi, amelyben Tamás és családjá vegetál (a Kádár-kor kis zugokba kényszerítő szocio-politikai helyzetétől aligha függetlenül.)

Az Észak-nyugati átjáró felfedezésének nagy modernista projektjében résztvevő tiszt és a Krizsán család „forgácsos” (*Kedves Ismeretlen*, 136) története(i) tehát metszik egymást, vagy inkább rárétegződnek egymásra éppúgy, ahogyan a szereplők szubjektív idő- és kortapasztalata jelenlevővé, kortársá, így például „angol rockzenész-burává” (*Kedves Ismeretlen*, 217) formálják a „kora viktoriánus arcot” (*Kedves Ismeretlen*, 218). Az idősíkok ilyen vegyítése, egymásra másolása vagy vágása szintúgy Kemény prózájának állandó velejárója, erről részletesebben a továbbiakban ejtek szót.

„[T]örténet nincs. Ez menekülés. Ez líra. A hűség itt nem a valóságos időrendhez és helyszínekhez köt. Itt akár egyetlen mondaton belül évtizedek múlhatnak el.”²²

Már a fentiek alapján nyilvánvalóvá válhatott, hogy Kemény István a kép-, a történet- és az elbeszélés-, illetve a gondolatforgácsok együvé sűrítésének mestere, a töredék és a szilánk elkötelezettje. A miniatűrökhöz vonzódás egyik jele természetesen a kispróza formák kedvelése, amelyekben a narratív megnyilatkozások az eseményeket vagy eseménytöredékeket, az élethelyzetek vagy érzelmi-tudati állapotok „pillanatfelvételeit” az odapillantás hirtelenségével villantják fel, hogy aztán gyorsan más mozzanatra, „látnivalóra” ugorjanak. Az általam korábban videoklipszerűnek nevezett elbeszélés-technika gyorsaságát, a pergő hatást a rövid, egyszerű vagy kevés tagból álló, főleg mellérendelt összetett mondatok egymásra következése is erősíti.

Ahogy korábban említettem, a szakirodalom egy része a Kemény-kisprózákat versprózáként igyekszik kanonizálni, s bár kétségtelen, hogy (miként a vonatkozó elméleti szakirodalom rendre megjegyzi) a rövidtörténetek befogadásakor – többek közt tömör összetettségük és metaforikus struktúráik miatt – a líraolvasási stratégiáinkat is mindig mozgósítjuk, a magam részéről a „verspróza” címkéjét túl tágnak, Kemény kisprózáira nézvést pontatlannak tartom.

A rövidtörténet műfajának rövid jellemzésében Thomka Beáta *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*²³ című könyvére fogok támaszkodni. „A regényekben többelemes, többepizódos és gyakran több történetszálal szerkezettel találkozunk. A novella rendszerint több epizódból és egy történetszálból áll. A rövidtörténet egyetlen epizódra vagy még gyakrabban egyetlen helyzetre vagy eseményre szorítkozik. [...]

²⁰ NYILAS Atilla: *Nemes bosszú. Kemény István Kedves Ismeretlenéről*, Bárka, 2009/6.

²¹ Lásd elsősorban a könyvtár órájának olvasását: Tamás a pontos idő jelzését múltbeli és jövőbeli évszámoknak értelmezi, előbbiekhöz rendszerint fontos történelmi eseményeket is csatol, múlt és jelen, történelem és személyes történet síkjait ismét összecsisztatva.

²² *Az ellenség művészete*, 37.

²³ THOMKA Beáta: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Budapest, 1986.

A rövidtörténetet a redukció elve igazgatja, s ennek megfelelően az egyszerű narratív szerkezet jellemzi. Összetettsége nem az elemek elrendezésének, hanem elemei szemantikai és értelmi megterheltségének következménye.” „A novellában individuumból és jellemelemek szerepelnek, a rövidtörténetben leggyakrabban csupán cselekvő alanyok.” „[...] Egyik legjellegzetesebb [...] elve a sűrítés.” A Thomka által említett redukzív elv természetesen nemcsak a történettel és a szereplőkkel, hanem a megjelenített térrel és idővel kapcsolatban is érvényesül; emellett a rövidtörténetek nyelvi megfogalmazását a felfokozott szemantikai telítettség, a tematikus összevontság és a (sűrítésből is eredő) radikális többértelműség jellemzi. A rövidtörténet így a redukció, a metaforikus (vagy a metaforikus történetmondás) és a fragmentum műfaja.

Kemény prózájának komoly része a „pillanat formáját” (Thomka), a rövidtörténetet alkalmazza, ez az alapszerkezet pedig rendszerint sorozatokká vagy láncolatokká rendeződik, amelyekből a *Kurzgeschichte*től nagyobb lélegzetű formák alakulnak ki (a már említett kisregény, elbeszélésfűzér). Mint látható, a rövidtörténetet Keménynél alapvető formának tartani egyáltalán nem zárja ki a műfajok közti kószálást, a műfaji kódoknak az erre a prózára szintúgy jellemző ötvözését. Ahogy már jeleztem, a rövidtörténet más, nyelvi és képi elbeszélésformákkal (mese, tárca, művészfilm stb.) vegyül össze, s megítélésem szerint a *Kedves Ismeretlen* némely epizódja is őrzi a rövidtörténetek strukturális, retorikai manővereit (lásd például a Duna-mítosz megképződéseit, vagy az egyes szereplők „sorsának” egy-egy bekezdésbe sűrítését). A rövidtörténetre alapozódó elbeszélés-szerkezetek nem pusztán a jól ismert posztmodern szkepszist, a „nagy elbeszélésekkel” (Lyotard) szembeni fenntartást viszik színre, kirajzolják azt a gomolygást is, amely korszakok, nemzedékek, életek teljes mértékben átláthatatlan folyamataiból áll össze. A forgácsokhoz, szilánkokhoz vonzódás, vagy a rövidtörténet preferálása ennyiben a *posthistoire*, azaz a történelem modernista elgondolásai utáni történetfilozófiai szemléletből is következhet. (A hagyományos – Hayden White és Ankersmit előtti – történettudomány történelmen az emberi világ egészének nyílként előrehaladó mozgását értette, amely a jelen felé tart, és a jövőben nyeri el értelmét. E felfogás szerint a történelem értelme a célirányos, strukturált folyamat időbeliségében rejlik. A posztmodern diskurzus azonban kételkedik ennek feltárhatóságában és megismerhetőségében, amint abban is, hogy a történelem célirányosan haladó, fejlődési processzus volna.)

A Kemény-prózából kibontható történelemfogalom (ami véleményem szerint a történetmondás stratégiáit is meghatározza) ez utóbbi, relativisztikus posztmodern történelemszemlélethez áll közel. Számptalan példát idézhetnénk arra, hogyan játssza ki vagy borítja fel ez a szövegvilág a „reális”, kronológiai időt, illetve zavarja össze vagy zilálja szét a modernista értelemben vett történelem menetét. Rövid, jellemző példaként itt *Az ellenség művészete* harmadik, *A „furcsa háború”* (*Kémjelentés*

1800-ból) című részét említem, ahol a szóba hozott történelmi korba illeszkedő idillfestő mellett egy fényképész bukkan fel, szándékolt anakronizmust, pontosabban a kronológiai idő (s egyben a történet elbeszél idejének) kibillentését vonva maga után. Az idősíkok egymás mellé helyezése, s a köztük történő szabad átjárás biztosítása az egymásutániság hagyományos idő- és történelemképzete helyett az egymásmellettség, a párhuzamos, alternatív valóságok logikájára alapoz: „Hatszáznegyven éve történik. [...] Vagy ma délelőtt.” (*Család, gyerekek, autó*, 10). A szövegek a kronológiai idő vagy a történelmi idő (a felidézett történelmi események avagy a reáliák ideje) ki-kizökkentése mellett gyakran a mitikus időt is bevonják játékterükbe (lásd különösen *Az ellenség művészete* „halhatatlanjait”²⁴), az időtlenség illúzióját keltve.

A *Kedves Ismeretlen*ben ugyanakkor az empirikus történelem eseményei túlnyomórészt mintegy homályban történnek meg, s mi csak klipszerű felvillanásokból értesülünk a valóságos kor eseményeiről; ebben a regényben (Lajos bácsi és az édesapa minden „Nagy történetet” befogni próbáló beszélgetése vagy törekvése²⁵ ellenére) mindenki a saját perszonális, korlátolt szempontjai felől foglalkozik a történelemmel. Ahogy a korábbi kispróza-kötetekben, úgy itt is linearitásuktól megfosztott történetdarabkák keringenek a közép-európai desperációban, s nem képesek „nagy elbeszéléssé” vagy „Nagy történetté”, ha tesszik, Történelemmé összeállni. A romantikus „teljesség”- vagy „egész”-élményhez vonzódó, a világ totális megismerhetőségének modernista utópiájával küszködő Tamás „Nagy története” (bizonyos értelemben maga a regény) épp a „Nagy történet” birtoklásáról, sőt birtokolhatóságának feltételezéséről való lemondás története – ennyiben a *Kedves Ismeretlen* a fragmentáris történetekből építkező családregény mellett a nevelődési regény konvencióit is működteti. Maga a regényszöveg pedig – alinearís, töredékes, elhallgatásokkal tűzdelt elbeszélésmódjával – kifejezetten a „hagyományos regény”²⁶ nagy elbeszélésének megbontásán munkálkodik.

Kemény prózájában az első látásra széthullónak tűnő, az egyenes ívű, lineárisan haladó kronológiát és kauzalitást elvető, a történet szemcsékkel előszeretettel dolgozó elbeszélésmód rapszodikus logikája érvényesül, öntörvényű történetei sokszor destabilizálják a reális tér- és időviszonyokat, elbizonytalanítják a jelentéseket, alternatív, párhuzamos valóságokat hoznak létre. Az

²⁴ Külön dolgozat témája lehetne *Az ellenség művészete* mitológiai és antik görög rétegeinek feltárása. Lásd például címszavakban: Karolin – Heléné – Aphrodité (Kithéra); „maradj szűz!” – „Art-tenisz” – Artemisz.

²⁵ Lásd a tudás birodalmának – Tamás barátaira is átöröklődő – felosztását (termesztet- vs. társadalomtudományok) a testvérek között.

²⁶ „Hagyományos regénynek ezúttal azt a regénytípust tekinthetjük, amelynek az idő- és térszemlélete a folytonosságra épül, és amelyben az események egységes és összefüggő ok-okozati láncot alkotnak. Az eseményekről rendszerint megtörténésük időrendjében olvasunk. Az elbeszélő számára nem jelent leküzdhetetlen akadályt a szereplők gondolatainak ismertetése. Az egységesség keretét gyakran a főszereplő élettörténete szolgáltatja. [...]” (BEZECZKY Gábor: *Az elbeszélésciklus poétikája* = B. G.: *Véres aranykor, hosszú zsákutca*, Balassi, Budapest, 2005, 71–92 [78].)

²⁷ *Család, gyerekek, autó*, 39.

ebben a prózában érvényre jutó történelem- és történetszemlélet hangsúlyosan relativáló természetű, gyakran ironikus felhanggal társul, a szövegek poétikai szerveződéséből következően pedig a történelmet sokszor középpont nélküli laza egymásutániságnak vagy éppen egymásmellettségnek látjuk. A relativálás magának az időkezelésnek is célja, amelynek következtében azt tapasztalhatjuk, hogy eltérő történelmi időben, néha több száz évvel előbb vagy később lejátszódott események ugyanakkor zajlanak, vagy legalábbis bizonyos aspektusaikban egymásra vagy egymás mellé montírozódnak (lásd például Torrington „arcait”).

„Lemarad a beszéd, ami elbeszéli őket.”²⁷

Terjedelmi, időbeli (és nyilván agyi) okokból jelen dolgotat mindössze a Kemény-prózák felszínén kóborolhatott. Reményeim szerint azonban az itt felvetett szempontok és elemzéstörédekek mentén – az egyes szövegeket alaposan interpretáló – mélyfúrások vihetők majd végbe, s talán egy majdani, Kemény prózájával foglalkozó monográfia is mellérendelő viszonyban, egymás mellett jó egyetértésben ücsörgőként, nem pedig hierarchikus rendben, a nagyregényt minden más prózai szöveg fölé rendelőként gondolja el Kemény kisprózáinak és nagyregényének kapcsolatát.

→ *Nyilas Atilla*

A huszonnegyedik óra

Hozzászólás Milián Orsolya Kemény István prózájáról tartott előadásához

Milián Orsolya tanulmánya főként a Kemény István-próza vizuális intermedialitásával, műfaji ötvözésével és a megjelenített történelem-fogalom mibenlétével, illetve az alkalmazott elbeszéléstechnikákkal való kapcsolatával foglalkozik. A fejlődés-elvűségtől eltávolodó módszere rokonszenves és termékeny, dolgozata meggyőzően artikulálta, hogy az általa fölvetett kérdések jogosak és fontosak mind a szóban forgó szövegek értése, értelmezése, mind az irodalomfolyamatban való elhelyezése szempontjából. A rend kedvéért jegyzem meg, hogy az elektronikus programismertető szerint e konferencia jelenlegi részének címe: *Kemény István prózájának nóvumai, és a lírai életmű egyes jellemzőinek továbbépítése*, s Milián Orsolya Kemény prózáját lírájától szándékosan elkülönítve vizsgálta, valamint nem tudom megítélni, hogy az általa leírt jellegzetességek mennyiben számítanak, számítottak újdonságnak a kortárs magyar prózában. Én a magam érzékeléséből kiindulva a nóvumot inkább az elbeszéléstechnikánál „alacsonyabb” és „magasabb”, azaz nyelvi, illetőleg filozófiai szinten kerestem volna – és mostani rövid magyarázatomban nehéz lenne a lírától elvonatkoztatva fogalmaznom.

Nyelvileg a legszembetűnőbb számomra a Kemény-szövegek természetessége, aminek egyik forrása minden bizonnyal a köznyelvhez való sorozatos közelítsük, az élőnyelvvvel való frissítésük.¹ Na jó, de Petri György versei után mi ebben a nóvum? – kérdezhetné valaki. Ha egymáshoz viszonyítom Petri és Kemény köznyelvre irányultságát, akkor Petrié inkább lexikainak, míg Keményé szintaktikainak tűnik föl.² Ám ha mindez így van is, azzal még koránt sincs megfejtvé Kemény természetességének titka.

^[1] Összevethető a következő mondattal, amely Kemény Lackfi János első kötetéről szóló kritikájából való: „Akkor lenne kiemelkedő írás [a Kórház című vers], ha Lackfi merte volna személyesebben megjeleníteni a mellékkörülményeket, a falakat, paplanokat, a tavaszt – akár úgy, hogy az irodalmi köznyelv helyett a köznyelvet használja” (Az égből hulló egyszerűség. Lackfi János: Magam = KEMÉNY István – VÖRÖS István: A Kafka-paradigma, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993, 69–71, az idézet a 71. oldalon, beszúrás, kiemelés: Ny. A.) – valamint Kemény 2006-os verskötetének beszédes címével: Élőbeszéd (Magvető, Budapest; élőnyelviségét is kiemelve ismertette például BORBÉLY András: Hérakleitosz Érdligetén, Újnautilus, 2006. november 12., http://ujnautilus.info/node/48 [2011. 09. 28.]).

^[2] Hangsúlyozom, hogy ez benyomás, nem tudom, kiállja-e a mikroelemzések próbáját.

Filozófiai szinten, továbbra is egész eddigi életművét szem előtt tartva, nevéhez köthető a kortárs magyar irodalom etikai fordulata. Magyarországon az úgynevezett szocializmus időszakában jelentős szerepet játszott a közösségelvűség az irodalom különféle, sok tekintetben nagyon is eltérő alkotásaiban. Részben ennek ellenhatásaképpen, és a posztmodernnek nevezett esztétikákból következően is az újabb nemzedékek képviselői általában elfordultak az erkölcsi tartalomtól. Divattá vált az a megközelítés, miszerint egy irodalmi mű egyetlen számottevő etikai vonatkozása az, hogy jó szöveg-e.³ A rendszerváltás táján és után a kritika, az irodalom intézményrendszereinek nyomása révén nem pusztán az történt, hogy – nagyon helyesen – széles körben elismerték az ideológiamentességre törekvő irodalom egyenrangúságát, hanem egyenesen száműzni igyekeztek az ideológiai tartalmat, ami önellentmondás, mert maga is ideológia. Ebben a szellemi környezetben nemzedéktársai közül Kemény Istvánnál figyeltem föl először írásainak etikai irányultságára.

Visszatérve Milián Orsolya dolgozatához, kissé elnagyoltnak látom benne a vizsgált művek körének meghatározását. Ezzel nem azt mondom, hogy ne döntött volna jól a maga szempontjai szerint. Vitán felül áll, hogy tárgyához tartozik a *Kedves Ismeretlen* című regény⁴, ám az összes többi Kemény által vagy általa is írt, prozódiailag részben vagy egészében prózákból álló kötet ide-sorolásában vagy a tőle való eltekintésben már nagyobb szerep jut az értelmezői mozzanatoknak. Mint Milián is jelzi, a *Család, gyerekek, autó*⁵ novellái általánosságban elmozdulást jelentenek a nonfikcionalitás, s hozzáteszem, ami tárcák esetén szintén természetes, helyenként kissé az értekező próza felé is⁶ – döntés eredménye volt, hogy a *Család, gyerekek, autó*val foglalkozott, az *Amiről lehet* című, elbeszélő részeket is tartalmazó, szerkesztett interjúkötettől, melyben Kemény beszélgetőtársa Bartis Attila,⁷ és a Vörös Istvánnal közös könyv, *A Kafka-paradigma*⁸ értekező prózáitól viszont eltekintett.⁹ (Holott médiumok közötti képátvitelről például a dialógus filozófiai műfaja esetén is van értelme beszélni, mint ez a következő Kemény-hasonlatból is kitűnik: „Hivatkozzak a rómaiakra, keltákra, germánokra, hunokra, tatárookra, törökökre, megint a germánokra meg az oroszokra? De hát ezek, szegények csak mentek előre, ameddig bírtak, aztán futottak, mint a kép…”¹⁰)

Milián Orsolya tárgyalja még, alapvetően epikai műveknek tekintve, *Az ellenség művészete* című könyvet¹¹ és a *Témák a rokokó filmből* kötet ugyancsak *Témák a rokokó filmből* című szövegcsoportját,¹² jelezvén, hogy a recepció e két kötet prózadarabjait versprózáként is emlegeti. *Az ellenség művészete*, amely önálló kiadványként jelent meg, öndefiníciója szerint *regény*,¹³ ugyanakkor nyolc darabja¹⁴ belekerült Kemény válogatott verseinek kötetébe, amelyet maga a szerző állított össze.¹⁵ Ez a látszólagos ellentmondás egyrészt összefügghet a műfajok ötvözésének gyakorlatával, másrészt rávilágít arra, mennyire befolyásolhatja egy szöveg vagy szövegrész műfaji besorolását kontextusa. (Az epika–líra felfogásbeli átmenetre példaként megemlítem azt az idézetantológiát, amelyet Szili József állított össze Arany János

elbeszélő költeményeiből, rámutatván Arany „hiányzó” szerelmi lírájára.¹⁶) Meggondolkodtatóbb, hogy Milián a *Témák a rokokó filmből* kötet első csoportját rövidtörténet-füzerként interpretálja, nemcsak mert közülük három darabot¹⁷ szintén mint prózaverset vett föl Kemény a versválogatásba, hanem mert további négy darabja még csak nem is prózavers, hanem „versvers”, szabályos ritmusú sorokból álló lírai szöveg,¹⁸ s ezek együtt

^[3] (Mármint esztétikailag.)

^[4] KEMÉNY István: Kedves Ismeretlen, Magvető, Budapest, 2009.

^[5] KEMÉNY István: Család, gyerekek, autó, Palatinus, Budapest,1997.

^[6] Két példa: Az arab viszonyok bírálata és Autót szeretni: Család, gyerekek, autó, 109–112, illetve 124–127.

^[7] BARTIS Attila – KEMÉNY István: Amiről lehet, Magvető, Budapest, 2010.

^[8] KEMÉNY István – VÖRÖS István: A Kafka-paradigma, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993.

^[9] Gondolom, részben a közös szerzőség, részben az epika műnemétől vagy magától a szépirodalomtól való elkülönítés, esetleg a referencialitás mértéke miatt. (Ugyancsak közös szerzőség, illetve más műnemhez való tartozás okán eshetett kutatási körén kívül Kemény István Bartis Attilával közösen írt drámája, A felszent, vagy mert szerzői kötetben nem jelent még meg (periodikában: Pompeji, 1995/4 [http://epa.oszk.hu/00600/00689/00003/index.htm], illetve a Magyar Elektronikus Könyvtárban: http://mek.oszk.hu/02300/02303/0230-3.htm [2011. 09. 17.]).

^[10] KEMÉNY István – VÖRÖS István: Dialógus a városról = K I. – V. I.: A Kafka-paradigma, 101–108, az idézet a 107. oldalról való. (Ez a dialógus – eltérően a filozófiai hagyománytól – úgy is dialógus, hogy valóban két szerző egymásnak felelő szövegrészeiből áll össze.)

^[11] KEMÉNY István: Az ellenség művészete, Holnap, Budapest,1989.

^[12] KEMÉNY István: Témák a Rokokó-filmből, Holnap, Budapest, 1991. A szövegcsoport az 5–31. oldalakon.

^[13] Öndefiníció alatt itt a címdalalon olvasható műfaji megjelölést értem.

^[14] A következők: A halhatatlanok hétköznapijaiból (8. tétel), A nagy francia forradalom (10. tétel), Személyleíró költemény (22. tétel), Előnyomulás (26. tétel), Az Elvont Párt kiáltványa (35. tétel), Halotti beszéd (88. tétel), a 121-es számú, külön cím nélküli darab (kezdete: „Egy kiábrándult, szörnyűséges növény…”) és a 122-es záródarab, a Zárszó (Az ellenség művészete, Holnap, Budapest, 1989, 13–14, 15–16, 26, 30–31, 39–41, 123–124, 175, 175–176).

^[15] KEMÉNY István: Valami a vérről. Válogatott és új versek, Palatinus, Budapest, 1998; a „Palatinus-válogatott” sorozatban jelent meg, melynek köteteit a hátsó borító fölírata szerint „mindig a szerző válogatja” (B4). Összevethető: „Harmadik könyvem, Az ellenség művészete ránézésre kisregény, de nagy része igazából prózavers” (PAPP Sándor Zsigmond: „Főállású regényíró lettem”. Beszélgetés Kemény István költővel, Népszabadság Online, 2009. június 17., http://www.nol.hu/kult/20090617-_quot_foallasu_regenyiro_lettem_quot_ [2011. 09. 28.]).

^[16] SZILI József: Lírikus rejtezkedés (Az Arany-líra másbölléte) = Sz. J.: Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége, Argumentum, Budapest, 1996, 248–281. Fordított irányú (líra–epika) átértelmezésre PIENTÁK Attila 1994-es Psyché-versét hozom föl, melynek narratív magja, hogy Psyché Csengén jártakor találkozott volna Weöres Sándorral mint kisgyermekkel – Pienták e versét utóbb fölvette Ré m című kisepikai prózagyűjteményébe (P ismeretlen verse – Tsengén. Utazásomkor. = P. A.: Ré m, Savaria University Press, helymegjelölés nélkül, 2010, 93). (Összevethető a következővel: „Nemcsak Weöres teremti Psychét, Psyché legalább annyira teremti Weörest.” [SOMLYÓ György: Fiú-e vagy lány? = Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezete, Szépirodalmi, 1990, 470, idézi Vörös István: Zene hangok nélkül – zenei formák Eliotnál, Weöresnél, Holannál = A Kafka-paradigma, 157–205, az idézet a 183. oldalon.]) Más jellegű példa CsÁTH Géza Ópium című írása, amelyet szokás esszénovellaként emlegetni – novelláskötetben novellának mutatkozik, ám egy esszégyűjteményben valószínűleg esszéként olvastatná magát.

^[17] A királylány elszomorítása; A forradalommal egyenértékű „édes stílus”; Mélyzöld vadrózsa = Témák a rokokó-filmből, 7–8, 22, 29–31.

^[18] A keresés; A főcsatornamester; XX. század, „B” változat; Betétal = Témák a rokokó-filmből,, 10, 15, 24–25, 28.

^[27] Család, gyerekek, autó, 39.

kiteszik a 17 külön címmel rendelkező tétel kétötödét. Erősíti ugyanakkor Milián érvelését, amit ő maga alaposabban fejt ki: a tárgyalt szövegcsoport nyilvánvaló (tematikában és poétikában is megmutatkozó) összefüggése *Az ellenség művészete* számozott tételeivel.¹⁹

Kemény eddigi prózakönyveinek számbavétele során végezetül kitérek arra a munkájára, amelyre Poós Zoltán egy 2008-as interjúban mint „fél ponyvaregényre” kérdez rá.²⁰ Teljes joggal hagyta figyelmen kívül Milián Orsolya, hiszen a Kemény István szerzői nevéhez egyértelműen köthető szövegkorpuszba már csak azért sem tartozhat bele, mivel álnéven jelent meg, valamint az is tudható az interjúból, hogy van egy társszerzője. Ugyanakkor jellemem, hogy a tudományos igényű Kemény-recepció előbb-utóbb valószínűleg számolni fog ezzel a tétellel, még ha kiderül is, hogy a „fél ponyvaregény” tulajdonképpen inkább csak egy negyed, mert a karakterek s a történet egy munkacsoport ötletein alapul, továbbá a szerkesztő esetleg szintén rajta hagyta keze nyomát. Nagy körültekintéssel kell majd tehát eljárnia, aki vállalkozik a vele való foglalkozásra, Kemény elbeszéléstechnikájának vizsgálatára nyilván kevésbé, vagy egyáltalán nem mutatkozik majd alkalmasnak, de könnyen lehet, hogy szép számmal találunk benne erős, feltehetőleg Keménytől származó mondatokat, mondatcsoportokat, amelyek mikroszintű elemzése, összevetése kanonizált prózájával nagyon is izgalmas és tanulságos lehet.

Közhelyszerű megállapítás, hogy a filmek milyen óriási hatással vannak az irodalomra – persze kölcsönösen –, talán nehezebb az ezredforduló tájáról olyan írói életművet felmutatni, amelyre a vizuális kultúra nem hatott számottevően, mint az ellenkezőjére. Milián Orsolya előadása azonban meggyőzött arról, hogy Kemény esetén ennél többről van szó: a verbo-vizuális kapcsolatok nemcsak jelen vannak prózájában, hanem jellemzően műalkotás-szervező szerepük is van. Ez *Az ellenség művészete* kötetre és a *Témák a rokokó filmből* próza-vers-fűzérre vonatkozóan, amelyek e tulajdonságukra már a címükkel utalnak, evidenciának látszik, de igaz a *Kedves Ismeretlenre* is, különös tekintettel a duplázódó stáblistára, s még inkább az Endümió²¹ alakjával egybejatszatott Torrington-önarcképre – Torrington halott, de teste nem bomlik, Endümió nem hal meg, de a tetszhalálból sohasem éled újra, a feltámadó Krisztus ellenpárjaként.

A *Család, gyerekek, autók*ban a verbo-vizuális intermedialitás szerepe, úgy tűnik föl, háttérbe szorul a többi tárgyalt műhöz képest, de azért ebből a kötetből is fölhozhatóak szép példái. *A Lactobact-ügy* című írás egyes szám első személyű elbeszélője egy gyógyhatású készítményt próbál beszerezni, elugrik a legközelebbi patikába, de továbbküldik, az ügy nyomozásjellegűvé terebélyesedik, párhuzamba állítva egy tipikus akciókrimivel: „És aztán másodsor is ki a Perifériára, de most egy luxus[n]egyedbe buliba, és csak a film végén ki újra a kőbányai roncsleplere, ahol a nagy harcot kell majd egyedül megvívnia...”²²

A frusztra családapa utazója „óriási német strandlabdát” visz ajándékba kislányainak, amely a Föld domborzatát ábrá-

zolja. Útitársainak kellemetlenkedő csoportja, akik minden jel szerint Nagyördögdre, az Ördögdi Frusztrára készülnek, sátnisták benyomását keltik. Az apa fölfújja a labdát, hogy amikor befut vonata a célállomásra, egyből kidobhassa övének, de mivel fölfújt állapotban se az ablakon, se az ajtón nem fér ki, és hirtelen leereszteni se tudja, egy „csúnya kamasz fiúra” hagyja a „világot”.²³ Az egész szöveg legdominánsabb képe magáé a strandlabdáé, amely Charlie Chaplin Hitler-paródiájából, *A diktátor* című filmből ismerős, és ennek a tárcanovella értelmezése során komoly következményei lehetnek. A labda németiségének hangsúlyozása támogatja a filmes asszociációt, egyúttal magyarázatul szolgál, miért nem lehet olyan könnyen leereszteni (a német ipar megbízhatóságának sztereotípiájára építve), s közben fölsejlik a jót rosszul, a rosszat jól csinálás történelmileg súlyosan terhelt erkölcsi paradoxona, hasonlóan, mint a Milián Orsolya által mottóként idézett sorok kapcsán: „Fecséreljük hülyeségekre az időnket. Ne bírjuk végigcsinálni, ami rossz.”²⁴

Hozzászólásom hátralévő részét a *Kedves Ismeretlen*nel kapcsolatos elmélkedésre korlátozom, összefüggésben a regény Milián Orsolya által kiválóan bemutatott időkezelésével, itt-ott átfedésben vele vagy valamely korábbi kritikával. Fejtegetésem középpontjában a regénybeli budai Vár áll. Történelmi és személyes idő metszi ott egymást, közvetlen az összeköttetés a cselekmény idejének múltjával és jövőjével. A Vár egykori hatalmi centrum, s ennek emléke ott kísért falai között.²⁵ Lábánál található a nulla kilométerkő, az ország jelképes közepe.²⁶ A Palotában nemzeti könyvtár működik és egy akadémiai enciklopédia-szer-

¹⁹ Ennek az összefüggésnek lehet a következménye, hogy Kemény István a két kötetből a *Valami a vérről* című, 1998-as versgyűjteményébe fölvelt darabokat ott egy csoportba sorolta, amely szintén *Az ellenség művészete* címet viseli (a 71–94. oldalakon).

²⁰ A címe *Visszaszámlálás*. (Lásd: - pz -: *Család, gyerekek, regény. Interjú Kemény Istvánnal*, Kultúrpart, 2008. május 14., http://www.kulturpart.hu/irodalom/33-31/csalad_gyerekek_regeny [2011. 09. 14.]

²¹ A név a regényben a latinos *Endymion* írásmóddal szerepel (pl.: 148, 166, 167).

²² *A Lactobact-ügy = Család, gyerekek, autók*, 71–74, az idézet a 73. oldalról való.

²³ *A frusztra = Család, gyerekek, autók*, 139–146; mondataim a történetet pontatlanul, félreérthetően adják vissza.

²⁴ KEMÉNY ISTVÁN: *Ismeretlen Budapesti Mester: Ismeretlen budapesti mesterek = Család, gyerekek, autók*, 28–31, az idézet a 31. oldalról való.

²⁵ Összevethető a következővel (az 1993-as *Kafka-paradigma* könyvből): „A budai Vár várrom, pedig ép. Ha volna benne egyetlen padlásszobácskája a köztársasági elnöknek, ahol égne néha a villany, akkor bizony a budai Vár – köztársaság ide vagy oda – ma is királyi vár volna [...] Élne a hely. Így viszont, nemzeti könyvtárával, nemzeti galériájával, múzeumaival együtt sem más, mint egy hely-történeti tény.” (*Dialogus a városról*, 106. oldal, Kemény István szövegrészéből).

²⁶ Borsos Miklós alkotása mészkőből. „Az úthálózat jelképes kiindulópontja eredetileg a királyi palota küszöbénél volt, ahonnan a Lánchíd építésekor helyezték át mai helyére. Az eredeti szobor nem maradt fenn.” („0” kilométerkő, Wikipédia, http://hu.wikipedia.org/wiki/%E2%80%9E0%E2%80%9D_kilom%C3%A9terk%C5%91 [2011. 09. 20.]) Összevethető: „Talán éppen ez a titka a városnak. Buda és Pest. És valahol a Lánchídon vagy a közelében közepe is van a világnak” (*Dialogus a városról*, 107. oldal, Kemény István szövegrészéből).

kesztő intézet.²⁷ A könyvtár – tudástár, az enciklopédizmus pedig a felvilágosodás eszmei örökségének a szimbóluma, emlékeztet a világ megismerhetősége, a tudás összegyűjthetősége azóta idejétmúltnak bizonyult ideájára. Az úgynevezett köteles könyvtár a nemzeti emlékezet talán legfőbb letéteményese, s a tudás nemcsak archívumaiban, hanem az odatartozó emberek jelenlétével is koncentrálódik. Hajnal Kornél és Kender Gábor azt tervezik, hogy film- és hangfelvételek segítségével megpróbálnak minél többet megmenteni a könyvtári nép tudásából. A „Nagyok” még személyesen ismerték a még nagyobbakat, általuk Hamvas Béla szelleme is jelen van, aki maga is „tudós könyvtáros” volt.²⁸ A tudás gyakran hatalom, ha a Palota tudásközpont – akkor valamilyen értelemben mégiscsak hatalmi központ. Egy könyvtár zezugaiban könnyen lehet, hogy titkok lappanganak, ellenzékiek menedéke, katakombáiban pedig a jövőendő értelmisége gyűjti az élményeket – mi lehetne alkalmasabb hely a szellem embereinek egy árnyékkormány megalakítására? Itt nem annyira feltűnőek, még ha egyszerre sokan vannak is, nem valószínű, hogy tiltott gyülekezést, hiszen amúgy is oda járnak kutatni. A könyvtár toposzának alkalmazása fölidézhetheti *A rózsza neve* világát s a Borges-féle *Bábeli könyvtárat*.²⁹

És ott van a világóra. A regénybeli könyvtár valóságos mintájában az elektromos órák mind az intézményi dolgozók, mind a könyvtárhásznlók részéről az érdeklődés középpontjában állanak: mennyi idő van hátra a munkaidőből, meddig kell még várnom a fénymásolatra, hívhatom-e már a szerlememet, hánykor találkozunk a büfében, mikor indulhatok haza. Ehhez az elemi figyelemhez a regényben az a játék társul, hogy a négy számjegyet az elbeszélő rendre évszámként értelmezi. A regény idejének első viszonyítása az években mérhetőhöz az órajelzés kapcsán történik: „Mintha nem is a huszonegyedik század derekát mutatták volna az elektromos órák (20 58), amikor a mi korosztályunk kihál.”³⁰ Az idő ilyen módon megkettőződik, kitágul, a világóra elmúlt vagy jövőendő éveket idéz, azokba röpít. Időgép ez is, de nem az álomfolyamatokra építő, amelyet Krizsán István tervezett, s amelynek alapelve Wim Wenders *A világ végéig* címen bemutatott filmjéből lehet ismerős,³¹ hanem ébren utaztat, mintha beállítanák, hova kell vinnie, ahogy az másféle fantasztikus filmekben szokás. Bizonyos éveket kihagy, például 1159 után rögtön 1200 következik, de ez nem zavaró, hiszen amúgy is ugrálunk vele az időben, s aztán azt az intervallumot is áthidalja. Van azonban egy érték, amit már nem halad meg. Ez a regény látens proféciája. Ha a napi időmérés kezdete jelképesen Krisztus születésének felel meg (még ha tudjuk, hogy Jézus maga is Krisztus után született), akkor 2359 nem lehet más, mint Krisztus második eljövetele, az utolsó ítélet éve. Se több, se kevesebb. De ha valakit ez megnyugtat, amíg van áram, utána kezdődik előlről. A világóra nem pusztán történelmi, de mitikus időt is jelöl, rituálisan végigfutva a kereszténység történetén, sajátos egységét hozva létre a lineáris és a ciklikus időszemléletnek.

²⁷ *Kedves Ismeretlen*, 10–11 – a regénybeli intézménynevek: *Állami Korvin Könyvtár*, illetve a *Magyar Tudományos Akadémia Enciklopédiaszerkesztő Intézete*. A könyvben a címdoldalon nincs műfaji megjelölés, ezt a szerepet a hátlapján K. I. monogrammal szignált fölírat tölti be: „A regény fikció”, s erre finom eszközökkel újra és újra emlékeztet, például a Torrington-fotót közlő folyóirat címének minimális elkülönböztetésével a korábban ismertettől: *National Geographic* helyett *Geografic*, f-fel (hivatkozott mű, 216).

²⁸ SZIGETHY GÁBOR előszava: *Genezis = HAMVAS Béla: A világválság*, Magvető, Budapest, 1983, 3–8, az idézet a 6. oldalról való.

²⁹ A hatalom lehetőségével a tehetetlenség tapasztalata társul. A fölhalmozódott tudás nem perszonalizálható, egyénileg senki sem juthat az egész birtokába. A bölcsélet gyakran legegyszerűbb életproblémáink megoldásában sem segít, „halálra fázunk rőt kályhák előtt”. Egy *Kedves Ismeretlen* az egyik raktárba jár sírni. Árnyékkormány nem alakul, az aktuális hatalomnak meg úgy a legkönnyebb üzenni, hogy majd a besúgó jelenti a szűk körű ünnepi összejövetelről. A patinás épületben két egymásba gabalyodó intézmény képviselői igyekeznek előnyökhöz jutni a másik rovására. Krizsán Tamás a *gyarapítási osztály állományapasztó alcsoportjának* munkaejeje. A kedélyes légkör háttérben fölsejlik a rendszer szürreális, karkai arca.

³⁰ *Kedves Ismeretlen*, 11.

³¹ Wim Wenders nevét egy helyen másik filmje, a *Berlin fölött az ég* (angyalai) kapcsán említi Kemény (a már idézett Lackfi-kritikában: *Az égből hulló egyszeműség = KEMÉNY István – VÖRÖS István: A Kafka-paradigma*, 69–71, az említés a 69. oldalon).

Vörösisztván

Megjegyzések és lábjegyzetek Kemény István egy képzelt alteregójának első regényéről

(*Kibővített regényrészlet*²)

Volt nekünk egy körünk, egy csütörtöki kör, csak írókörként emlegettük egymás között. A körbe eljárt Zakó Tamás, Tálás Andi, Barbár Tibi, akiből pár év múlva híres énekes lett, Fekete Imi, Kárász Péter, Zagyva Zsuzsi, Brutál Mihály³, sokan, ma már mind híres ember, engem leszámítva.

Mi van, talán irigyled⁴ tőlük, te én?

ÉN: Nem.

TE: Hazudsz! Hazudunk. Én ugyanazt tudom, amit te, ugyanazt érzem, amit te, bár én vagyok te.

ÉN: Akkor minek kérdezed? Tudhatod: néha irigylem, néha te irigyled őket, néha te engem, néha ők téged.

TE: Gondolod? Nem csak hízelegsz?

ÉN: Jó, belátom, üres félmondat volt, amit a hírnévről mondtam.

TE: Ezért kárpótlásul most szépen elmondod nekem, amit Zakó Tamás prózájáról gondolk, jó? Ha nem vagy irigy, akkor képes leszel rá.

ÉN: Én művekre sose szoktam irigy lenni. Különben is Zakó Tamás nemcsak megőrizte 1988-ban írott művedet, hanem...

TE: Azt nem te írtad?

ÉN: De, te írtad.

TE: Egyáltalán, Zakónál maradt fenn a szöveg? Én most egy költőfesztiválon mást hallottam.

ÉN: A költőfesztiválokon mindig mást hall az ember. Mégis, mit hallhattál rólunk?

TE: Azt, hogy Prágában maradt fenn egy példány a szöveg-ből, és Pavel őrizte meg, a régi szobatársad. Ez tőle annál is szebb dolog volt, mert egy szót sem érthet belőle.

ÉN: Lehet, hogy épp ezért őrizte meg. Lapos Tas, a közkedvelt kritikus már biztos rég kidobta volna a maga példányát, ha életben marad.⁵

TE: Csak nem azt akarod mondani, hogy a könyved miatt halt meg?

ÉN: Nincs az a szerkesztő, aki ilyet tenne.

TE: Legfeljebb egy olvasó.

ÉN: Zakó már egy korai fülszövegében így fogalmaz: „Írásaimban káprázatosan szeretnék érvelni, és úgy, hogy aki megérti, csak azért ne legyen öngyilkos, mert az utolsó pillanatban mégis felismeri a sorok közé rejtett életörömöt.”⁶

TE: Zakónak akad egy-két veszélyes, vagy mágikus erővel bíró műve, ha jól értem.

ÉN: Mágikus?

TE: De nem pusztán a világa az, hanem maga a mű – hatásában is.

ÉN: Úgy érted, olyan, mint egy kábakő? *A koboldok művésze* című regényére gondolsz?⁷

TE: Kik azok a koboldok?

ÉN: Azt hittem, azt fogod inkább kérdezni, mi az a művészet?

TE: Mi az a művészet?

ÉN: A koboldok a történelem meg nem született lehetőségei. A mi-lett-volna-ha-emberek. Negatív lények. Történelemhamisítók.

TE: Butaság, a történelem nem ékszer vagy festmény, ki akarná hamisítani?

ÉN: Csak hamis van belőle. A koboldok azok a győztesek, akik az utolsó háború vesztesei lettek, és elszöktek, bujkáltak, nevet cseréltek, sőt, a valóságban egyenesen kivégezték őket. A koboldok egy feltételezés szerinti győztesek, tehát nem azok,

^[1] A költői ént nem szabad összekeverni a személyes énnel, a próza elbeszélőjét, legyen az bármilyen formájú, a szöveg szerzőjével, de az alteregót a könyv (ebben az esetben KEMÉNY István: Az ellenség művésze, Holnap, Budapest, 1989) szerzőjével most kivételesen igen. Bár a pontosság kedvéért közöljük, hogy a Kemény-szövegnek is az alteregóját szerepeltetjük, de mindaz, amit az alteregóról mondunk, igaz az eredetire is. Vagy ha nem is igaz, én (az ki?) valami ilyesmit gondolok most róla.

^[2] Ez a szöveg valóban egy készülő regény részletének továbbírt és átdolgozott változata. A regény egy 1988-as szöveghez kapcsolódik, melynek utolsó példányát épp K. I. mentette meg.

^[3] A nevek, mint látható, álnevek, fantázianevek, nem mindig van mögöttük valós személy. K. I. alteregójául itt az egyszerűség kedvéért egy Zakó Tamás nevű figura szolgál (az KI?), ami a regény egészében nem lesz igaz, de most beérjük ennyivel.

^[4] Az irigységről lásd részletesebben MÉSZÁROS Sándor Kemény pro című írását, különös tekintettel a bevezető részre.

^[5] A kritikus halálának kérdéséről lásd Martin WÄLSER: Egy kritikus halála. Európa, Budapest, 2003. A regény kezdőmondata olyasmit tartalmaz, ami minden magát jelentősnek tételező mű mottója lehetne: „[...]senki se várja tőlem, hogy arról írjak, amiről, úgy érzem, most írnom kell...” (9)

^[6] És most a tudományos forma és a szövegben mérgező szintig emelkedett fikció ellentétbe is kerül egymással. Az idézet helye a fikció szerint: ZAKÓ Tamás: Szalalom vegyszerek közt, Irodalomon Túli Könyvbeszédő, Erzsébetváros, 1987.

^[7] A dátum maradt, a valódi kötetet tessék kitalálni a fikcióból, kedves Kemény-szakértők és -rajongók!

^[8] ZAKÓ Tamás: A koboldok művésze, Egy Óra Múlva Könyvkiadó, Nagykörút, 1989. Ezúttal a regény szellemében járok el, amikor fikcióra cserélem a filológiát. A 19. oldal lábjegyzete, mely egy újságcímről kéne tájékoztasson, így dezinformál: „A Ősi Hírek gúnynév. [...] valódi nevét én sem tudom.”

akik legyőzték őket, hanem akik lenni szerettek volna, ha a győztesek vesztenek.

TE: Most te vagy a kobold, vagy én?

ÉN: Ugye, hogy mégis elfogadod a testvériséget kettőnk közt?

TE: Ne rólunk beszélj, téj a lényegre!

ÉN: Zakó Tamás regénye egy hanyatló kor hattyúdala.

TE: Vagy inkább kobold-dala.

ÉN: Közben változott a cím: *A hattyúdál művésze*, ez az új.⁸

Hát hanyatló korban éltünk akkor? Elmesélem, hogy 1988-ban egyszer Zakó Tamás is kint járt Prágában látogatóban. Sikerült rábeszelnem az utazásra, bár nem szívesen utazott. Hármasban sétáltunk Edinával egy hatalmas parkban, mely a legnagyobb cseh kommunista mártír nevét viselte akkor.

Ezekkel a névadásokkal azt a látszatot próbálta kelteni a dikta, hogy ők, a diktálók teremtették a parkot. Ha a név tőlük van, minden tőlük van. Sőt, volt ennek a parknak alneve is: A kultúra és pihenés parkja, már-már úgy tűnt, mintha a kultúrát és a pihenést is a diktáló találta volna fel.

Egy tó is volt a parkban, és a tó közepén egy kis sziget. Ott már nem volt érezhető a dikta. A parkban még igen, a neve nagyon erősen megrontotta a légkört, de a víz megtisztította levegőt, a sziget érintetlen volt. És a szigeten – ezért mondom el az egészet – egy hattyúfészek.

Igen, Zakó könyvének az volt a címe: *A hattyúdál művésze*.

Az egyik hattyú a fészken ült, a másik pedig a vízen cirkált. Nem vette ezt észre egy kutyasétáltató, és az ágat, melyet a kutyájának dobált, jó messze behajította a tó közepébe. Az ág ott úszott gyanútlanul. A kutya ott úszott gyanútlanul. Nem is akármilyen, hanem egy megtermett farkaskutya, egy német juhász, mely fajta olyan szegyenletes szerepet játszott a Zakó által megénekelt nációk legsötétebb praktikáiban, a KZ-lágerek őrzésekor. Zakó persze épp arra tett kísérletet, hogy úgy írja meg a nációk konzolidációját, mintha nem lett volna KZ, mintha lehetséges lenne azt a rezsimet konzolidálni és épp avval kinyuvasztani, meg nem történtté tenni.⁹

A farkaskutya rettenetes állat a szárazföldön, a vízben úszva azonban nem maradt belőle más, csak egy fej, egy igyekvő, hátracsapott fülű fej. A fészkelő hattyúnak azonban egy ilyen fej közeledése is sok. A szárazföldön a farkaskutya egy perc alatt nyakát szegte volna a hatalmas madárnak, itt viszont fordítva állt a helyzet, a madár egy emelettel magasabban ült, hosszú kígyónyakán kis, dühös, sziszegő feje odatekeredett a kutya elé. A kutya meglepődött, utána akart kapni, de rá kellett ébrednie, hogy itt milyen erőtlen, lábával idétlenül taposta a vizet és életében először félt. Ha a bátorságra is képes lett volna rátalálni, akkor vízi állattá válhat, és talán még úszóhártya is nő az ujjai között. De nem talált semmit, csak a saját nemértését. Hogyan lehetséges, hogy egy madár ugyanakkor, amikor ő fejjé zsugorodott, sárkánnyá nő? Hát ez nem igazság.

Csak az az igazság, hogy ő a legerősebb, csak az! Hogyan lehet ez most másképp? És akkor a hattyú első ízben ütött. Nyaka

hatalmas nyélként vágott oda, a feje pöröly volt, a csőr éles kés. A kutya nyüszített. Aztán megpróbált vad ugatásba fogni, az egész világot akarta emlékezetni, hogy most valami méltatlanság történik, hogy vigyázzunk, mert minden, ami normális, a feje tetejére állt.

Itt beavatkozásra van szükség, jelezte. A gazdája föl is eszmélt, és idegesen a nevét kiabálta: Bosan! Bosan!

A beavatkozás megtörtént. A hattyú másodszor is lesújtott. A kutya elvesztette a türelmét. Támadni akart, de a víz, mint valami ellenséges erő, lefogta.

Mi hárman áhítatos döbbenettel néztük a partról a jelenetet. A hattyú harmadszor sújtott le, ám ezt sem érezvén elégnek, hatalmas mellkasát kiemelte a vízből és széttárta szárnyait. A kutya abban a pillanatban legfeljebb csak a tollak között láthatott valamit az égből. Fehér, szárnyaljszagú alacsony égbolt. Nincs ennél rémítőbb. Mintha angyalok inváziója érte volna a földet.

A kutya lemerült a víz alá, a gazda, egy izmos, idősebb férfi ideges női hangon felsikoltott. Mi ettől röhögőgörcsöt kaptunk. Ó, édes fiatalkori röhögések, ó, más megérdemelt kára! Ó, öröm a világ szépsége fölött!

Mire föleszméltünk, a kutya már menekült. Idáig elcsapott halálfélelmének szökőárja, a hattyú a nyomában, gyorsan, mint-ha a levegőbe akarna emelkedni, fekete talpával a vizet taposta.

A vesztes nagy nehezen kítámolygott a partra, remegtek a tagjai, a teste kicsi volt a rátapadt szőr alatt, de a nedvességet sem merte lerázni magáról. A hattyú furcsa diadalkiáltást hallatott, azt hiszem, ez a hattyúdál tökéletes ellentéte volt, mutáló örömindítás. Csúnya libahang.

Nem tudtam, hogy veszélyben vagyok, ha *A hattyúdál művészetét* olvasom, nem tudtam, hogy veszélyes lehet egy másfajta történelem kitalálása és szecesszióba fojtása, ahogy a kutya se tudta, hogy félni kell a hattyútól.

Ide akartam kilyukadni, és most talán sikerült is végre.

Az ellenség nem nyerhetett háborút, mert a művészettől olyan messze sodródott, hogy nem volt semmi mérce, ami önbírálatra, az önmagával való szembenézésre készítette volna.

Hattyúdala szükséges volt, és visszafordíthatatlan. A valóságban a hattyú legyőzte a farkaskutyát, és Zakó regénye olyan mérvű fikcióba gázolt bele, melynek az alján nem iszap, hanem a lehetetlen volt.

Vizont a történelemben és az irodalomban nincs lehetetlen. Legalábbis ami a lehetségest illeti.

^[8] ZAKÓ Tamás: A hattyúdál művésze, Egy Év Múlva Könyvkiadó, Trója, h.u. (Hitler után) 44-ben. (A regény 18. oldali lábjegyzete szerint Trója azonos Budapesttel.)

^[9] „Ami eddig volt (régén halott festőnk képei is) vastag, vörös mocsokrétéget kapott, mely öt perc alatt megalvadt, és SS-színű (fekete) sivataggá vált. („Auschwitz után nincs többé költészet.”) [...] 1945. A fasizmus kiirtása, az első vetések, a csodálatos, zöld termés. A fasizmus őserdeje helyén páratlan termőföld, könnyű, bordó, drága. / Két-három nagyszerű termésű év után azonban erózió indul meg: a legkisebb eső, a legkevesebb vér is tonnaszám hordja el ezt a teljesen védtelen humuszréteget. A fasiszták átka, úgy tűnik, megfogán: a sivatagosodás megállíthatatlannak látszik.” Uo. (vagyis mindkét könyvalteregóban, és az eredetiben: 10, 12.)

Kemény Zakó

Zakó a nyolcvanas évek Budapestjének legendás alakja lett, de nem azt érezte, hogy meg kell fogalmaznia a nemzedéki élményt, hogy meg kell ragadnia korát. Inkább fölvetette, föltételezte, hogy egy másik, megszólalásig hasonlító korban él. Nem mintha neki az jobban megfelelt volna, az se lett volna jobb. Egyszerűen arra ébred rá *A hattýúdal művészetében*, hogy *ez és az* ugyanaz a kor, hogy veresége ellenére a náciizmus is konszolidálódott. A regény posztmodern téridejében lötyög a valóság, mert hiányos. Nem a róla való ismeretünk, hanem maga a róla, az ő, a való, ami valótlan. Lehet-e teljes képet adni valamiről, ami hiányos. Lehet-e egy mű tágasabb, mint az ábrázolta világ?

Amit a világból megmutat, nem annyira érdekes, mint amit elfed. Azok a szövegek, melyeket megszületésükkor egyenként hallottunk felolvasni és nem voltunk benne biztosak, hogy össze fognak állni egésszé, nem attól részei egy nagyobb szerkezetnek, hogy a kompozíció laza rendje, a fantázia, az olvasói akarat eggyé préseli őket, hanem attól, hogy ez az új egység valami iszonyatos víziót kényszerít a felszíne alá. *A hattýúdal művészte* olyan mű, mint egy jéghegy csúcsa a vízen, a leírtban tartalmának, lényegének és mellékes üzeneteinek csak az egytizede van benne. Talán próféciónak tűnik negyed századdal a keletkezése után? Miközben a prófétikussal ellentétes, szerelmes-álmos hangot alakít ki és artikulál remekül?¹⁰ Ami akkor játéknak látszott, gondolati kísérletnek, az hideglelős precizitással igaznak bizonyul. Igen, ilyen elavult szóval: igaznak.¹¹ Ha ez elavult, akkor sok fogalom, mely annak számított, amikor kifelé mentünk a diktából, és már nem akartak diktálni nekünk, újra működésbe lépett, bevadult, berobbant.¹² Zakó regénye nem az az ártatlan szecessziós habcsók, amivé az akkori rajongó olvasók röhögték szét a mindenhol bekövetkezhető alkalmi felolvasásokon.¹³ Emlékszem, hány helyen hallottam őt felolvasni, az egyetem melletti parkban, vonaton, szemináriumon a pad alól és hivatalosan, no meg persze a csütörtöki körben. Nehezen tudtam elképzelni, hogy a sok kitűnő, de összefüggéstelennek tűnő részlet koherens rendbe fog összeállni. Összeállt, de nem koherens, hanem profétikus rendbe. Rejtett rendbe. Rejtett próféciaába. Talán a kettős identitású szerző maga se hitte, hogy regénye ennyire beindulhat az idő telésével. Nem hitte, de meg lehet, hogy tudta. Vagy biztos volt benne. Vagy nem is gondolt ilyesmire. Vagy nem ő, hanem a másik, az az én, aki egészen más.¹⁴

Miközben mára stílusa már nem mindennapjaink édességének megfogalmazása, mert nem ilyen édes, valamiképp felfelé hanyatló időkben élünk, a stílusa stílussá szelídült, művének tere irodalmi tér lett, világának szép tágassága Esterházy akkoriban írt szövegeinek homálllyal megtöltött, focipálya alakú terére emlékeztet. Zakó maga versben gondolkodott és versből nevelte prózáját, majd ezt-azt vissza is adott belőle a versnek, egyszerűen kivágatokat ejtve a szövegen.

Borzalmas, amit a korából a korunkra mond. A náciizmus heves és rejtetten még bájos konszolidációjáról. Jaj, vakok, a há-

borút senki nem vesztette el! A tényeket elfedi a hazugságokká degradálódott szavak¹⁵ szecessziója, szépségkultusza. És a kultusz bántó szépsége.

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

Zakó és a felesége, 1968

↪ *Benedek Anna*

Kemény zakója

Bevezetés

„Mindegy, hiszen itt legalább egyedül vagy és valahogy majd így is odaérsz lassan...” *(Amatőr vándor dala)*

Kemény István: költő, regény- és tárcaíró, beszélgetőtárs 1961-ben született, tehát 2011-ben lett ötven éves. Hatása: hatás-története, történeteinek hatása saját útja is egyben. Ki kinek a kezét fogja, kinek a poharából kortyol. Ötven év elegendő-e ahhoz, hogy műszerrel kimutatható hatásról beszéljünk? Kit követ Kemény? Weörest? Adyt? Szöcsöt? Kire hat egy harminc-negyvenéves, akitől alkátilag távol áll az apostoli tudat, a vátesz elhivatottsága és kinyilatkoztatás-kényszere? És hogyan hat a hatás hatása? Aki Kemény hangját, köpönyegét húzza magára, szükségyszerűen maga is Adyval kacérkodik? Ötven év távlatából leválasztható-e az alkotásról a személy, a személyes varázs?

Kemény István, az alak: a koboldkórus délelőtti zajától kísért kívülálló, nagyon-értelmiségi, gyanúsan-bölcsész, keresztény és közép, kívül/felülálló, Kedves Ismeretlen. Elképzelt polgári háttérrel rendelkező figura, párnája a miliő, reggelije köldöknézés, délutánja sima út. Róla mindig gondolnak „valamit”, tőle várják, hogy majd kimondja, letegye az asztalra, előhúzza. Ő maga legalábbis érzi ezt a várakozást, ózdkodik tőle, retteg, hogy kiderül, nem tud mit előrántani. S az alkat, illetve egy életforma hatása, a másikban megélt tapasztalat, a feltételezett kapcsolódási pont. Követjük, ahogy bizonytalan tekintettel, félmosollyal, mégis lendületes léptekkel átszeli Újlipótvárost / a Szentföldet / Erdélyt / Nyéket / Berlint, zakóban, ingben, ábrádosan cigarettázva. Mégis, a hatás vizsgálata kis idő távlatából problémásabb feladat: a mesternek választott alkotó felé tett gesztustól, a beemelt idézeten át az utalásig terjed, s legtöbb esetben inkább hagyományhoz igazodást és legitimációt jelent, és kevésbé alkati-szemléleti rokonságot egy lezáratlan életművel.

ciós javaslatokat tesznek. Ennél cizelláltabb módon vet számot Kemény költészetével a Nappali házban megjelenő tanulmányok sora: Gács Annáé³ és Babarczy Eszteré.⁴

Beck András⁵ *Az ellenség művészete* kapcsán a Kemény-szövegek érzéki tapasztalatára hívja fel a figyelmet, szerinte az értelmezést eltéríti az érzékiség, a zsigeri befogadás, s ezt kiegészítve állítja Babarczy Eszter, hogy Kemény költészete az értelmezhetőséggel szemben a stílusértékre voksol: fontosabb az, hogy érezzük, semmint hogy értjük a verseket. „E többnyire finoman kiegyensúlyozott retorikus szerkezeteknek pontos megfejtése talán nincs, de ha van is: nem hozzáférhető. De ha pontos megfejtésük nincs is, van valami másuk: „stílusértékük”. [...] A stílusérték a nem-megértés kitérő útja.”⁶

Némileg az előző kritikákból indulva jut el Menyhért Anna az Alföld hasábjain⁷ arra a megállapításra, hogy a kötet és egyben Kemény István költészete azért nem könnyen emészthető a kritikusok számára, mert a kortárs kritika eszközkészletét és irányultságát tekintve másféle befogadói szerepre készít fel. Úgy látja, a korábbi kritikák a rejtélyességet, a generációs tudást és annak zártságát teszik felelőssé a versek megközelíthetlenségéért. Menyhért Anna abból a téziséből indul ki, hogy a kortárs szöveg magára hagyja olvasóját, s itt egyrészt Szilasi László,⁸ nagyobbreszt pedig Paul de Man tanulmányára⁹ utal, s elemzésével rámutat arra, hogy a Kemény-versek kortárs befogadója magára hagyatott, tekintve, hogy ez a költészet másképp szól, mint szokás, ellenáll a nyelvkritikai, nyelv felől közelítő elemzésnek. Példák során mutatja be, hogyan alakul át Petri visszapillantó tükre Kemény verseiben prizmává, sokszorozódik és elcsúszik, hogyan kerül ki ez a nyelv a kauzális, térhez és időhöz kötött beszédértésünket. A „legyen” felszólító módja miképp teremt meg saját tartományát és kontextusát, szemben azzal az elvárással, amelyhez az olvasó mint partner kapcsolódna: felszólítottként vagy elszenvédőként. Menyhért Anna fontos megállapításai közül most hadd hívjam fel a figyelmet épp e két példára, tehát a *tükörre* és a *legyenre*, hozzájuk még visszatérünk. Menyhért maga is hajlik arra a korábbi feltevésre, hogy a generációs életérzés, a sorok mögötti tudás kapcsolja össze a versbeszélőt olvasójával, s nem az értés, hanem a ráérzés, hozzáértés hangsúlyosabb ebben a viszonyban. Következtetése szerint olyan befogadói struktúrára van tehát szükség, amely más eszköztárral dolgozik, s későbbi olvasók számára válik csak evidenssé. „Amikor a kortárs olvasó úgy érzi, hogy őt az adott szöveg »nem veszi figyelembe«, arról lehet szó, hogy az olvasás során át kell »verekednie« magát más olvasási stratégiákat igénylő szövegeken kondicionálódott olvasástechnikáján, újra és újra ki kell »vívnia« az értő olvasó pozícióját, hogy aztán saját értésének esetlegességét is felismerhesse” – írja Menyhért Anna, s ezzel voltaképp a saját korlátait bölcsen felismerő elemző belátásáról tesz tanúbizonyságot.

Térey János¹⁰ Kemény alkotói korszakait vizsgálva jut arra a megállapításra, hogy „Kemény István egyvégtében ugyanazt a könyvet írja, élményköre és forrásai változnak csupán; az idő előrehaladtával több teret nyer a személyesség, a belterjesség má-

zától mentes alanyiség – éppen a bajosan kibogozható mítosz rovására. [...] Kemény rátalál a dallamra, és annak segítségével ír »veretes«, első hallásra vagy olvasásra befogadható – vagyis »fűl-bemászó«, vagyis emlékezetes – költeményeket.”

Karafiáth Orsolya¹¹ a háttér feltérképezésével igyekszik közelebb jutni. A Keményt megérintő hagyomány és a motívumháló felfejtésével a teremtődő Kemény-mitológiára koncentrálna. A filmes hatások, Greenaway vagy Jarman képeinek versbe emelése, a *science fiction* és a középkori históriák talaján képződő mitológia adja alapját-háttérét akár a szerelmes versek, akár a gyerekkort idéző költemények világához.

Kemény költészetének elismertsége, mondhatni paradigmaváltó hatása *A koboldkórossal veszi kezdetét*, majd *A néma H* és a *Valami a vérről* gyűjteményes kötet, illetve a *Hideg* kiadása idején válik általánossá. Szilasi László például a *Hidegben* olvasható *A titkos élet* kapcsán megemlíti: „Nem kockáztatok sokat, ha azt mondom: helye stabil a lételem önmegszólítással összegző nagy magyar nyelvű versek (általa radikálisan újraolvasódó) kánonjában. Most nem idézek belőle. De előbb-utóbb megtanulom. By heart. És ha egyszer eljön az idő, aminek mindig itt kellene lennie, majd mondogatom csöndben magamnak.”¹² Kevésbé lelkesülten (a Kemény-líra folytathatóságán aggódva), de súlyát nem megkérdőjelezve olvassa Harcos Bálint is a kötetet.

Angyalosi Gergely¹³ az *Élőbeszéd* című kötet kapcsán a beszélt nyelvi és az irodalmi szöveg distinkciót kérdőjelezi meg. A rontott, hibás, tehát „élő” beszéd, valamint az irodalmi, vagyis „holt” nyelv különbsége, hogy míg az első mozgásban van, a második rögzített, s ezért idézhetetlen, ám Angyalosi problematikusnak látja, hogy az efféle megkülönböztetésben nincs helye a „hétköznapi emelkedettségnek”, s ezt a gondolatmenetet viszi tovább Kemény költészetének célját, irányultságát illetően: vajon nem oltja-e ki egymást a fennkölt irodalmiasság lebontására tett kísérlet és az emberiség nagy létkérdéseit boncolgató tematika? „[...] általában véve elmondhatjuk, hogy a morál akarása egészen kivételes intenzitással, az ő szavát kölcsönvéve,

³ GÁCS ANNA: *Egy hanyag kobold írásairól. Kemény István négy kötete*, Nappali ház, 1994/3.

⁴ BABARCZY ESZTER: *Kemény István két kötetéről*, Nappali ház, 1994/3.

⁵ BECK ANDRÁS: *Az ellenség művészete (Kemény István regényének bevezetése) = Csipesszel a lángot (Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról)*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994.

⁶ BABARCZY, *i. m.*

⁷ MENYHÉRT ANNA: *Kiejtett pillanatok. Kemény István: A néma H*, Alföld, 1997/8.

⁸ SZILASI LÁSZLÓ: *Hát az olvasó hová lett? = Csipesszel a lángot (Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról)*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994 – idézi Menyhért Anna.

⁹ PAUL DE MAN: *Lyric and Modernity = Blindness and Insight*, 1983, 172 – idézi Menyhért Anna.

¹⁰ TÉREY JÁNOS: *Mi lett Önöböl avagy: Kemény István, és akiknek nem kell*, Beszélő, 2000/7–8.

¹¹ KARAFIÁTH ORSOLYA: *Nekiesni a végtelennek. Kemény-szubjektív; a motívumok és a hatások tükrében*, Bárka, 2002/2.

¹² SZILASI LÁSZLÓ: *Nem szólni, csak ha kérdez*, Élet és Irodalom, 2011. június 8.

¹³ ANGYALOSI GERGELY: *Hol a költészet mostanában?*, Holmi, 2007/6.

»pofátlan« nyersséggel szólal meg ebben a kötetben” – mondja Angyalosi a kötet verseiről, s a költői szerepről pedig megállapítja: „Kemény István abba a – manapság különlegesnek nevezhető – költőtípusba tartozik, aki a lírikus kötelességének érzi a morális tanítást; a felvilágosítás feladatának vállalt pátosza átjárja a kötet verseit.”

Kardeván Lapis Gergely¹⁴ Kemény és a groteszk viszonyát vizsgálja, amely egyrészt a képalkotás, illetve a ’80-as évek underground zenei kultúrájának beemelése és érzékelése révén éri el hatását, s amely magyarázza azt a „területen kívüli alapállást”, amely a korábban említett kritikákban zártságként, generációs titokként, megközelíthetlenségként jelent meg.

Keresztury Tibor¹⁵ a kilencvenes évek magyar költészetéről szóló esszéjében a hagyományhoz való viszony és az újabb generáció hagyományválasztása kapcsán leszögezi, hogy Kemény kezdeményező szerepének és költészetének folytathatósága abban gyökerezik, hogy „a *Valami a vérről* című válogatott és új verseket tartalmazó kötetének tanúsága szerint a mostani századvég korszituációjának adekvát kifejezésformájára talált rá avval, hogy egyfajta álnaiv, a felszínesség látszatával tüntető, a közlés súlyát eljelentéktelenítő stíluszeszközök imitatív egyszerűségét átért újra több klasszikus hagyományú költészettörténeti evidenciát.” Menyhért Anna¹⁶ mindezt kiegészítendő, illetve korábbi állításait pontosító megállapítása szerint: „Kemény költészete nagy kihívást jelentett és jelent az uralkodó olvasási normák számára, mert egyszerre ad valamiképpen túl sok és túl kevés fogódzót, amelyek közül értelemszerűen egyik sem kielégítő. Az olvasóból a rejtvényfejtés vágyát hívja elő, de olyan rejtvényfejtés ez, ahol nem lehet megtudni a helyes megfejtést, és nincs a végén jutalom – nincs visszaigazolás. Ha ezt mint olvasási utasítást értelmezzük, azt mondhatjuk, hogy Kemény egyik fontos törekvése az olvasó nagykorúsítása, akár önkényes olvasatok árán is.”

Lapis József¹⁷ a legújabb magyar líráról szólva említi meg Keményt „rejtélyes, delejező szövegüniverzuma” s annak hatása kapcsán.

A felidézett írások talán némiképp képet adnak arról a folyamatról, amely Kemény lírájának domesztikálását, majd továbbgondolását eredményezi. Az értelmezői közeg fenntartásai újabbán sokkal inkább ennek létmódjára, folytathatóságára folytatolagosságára kérdeznek rá, s a korábban kritikaként megfogalmazott hiányok mára szövegszervező, legitim eljárásá szelídültek, poétikai eljárásként belsővé váltak, és megteremtették saját közegüket.

Kemény verseinek hatása közhelyszámba megy akár az őt követő generáció (elsősorban Térey, Peer), a Sárkányfű körül alakult költői csoport vagy a „telepesek” bemutatása kapcsán. A rejtélyesség, a nyelvi kevertség, a magánmitológia kitéüntetett szereplőinek és fogalmainak megidézése áthangszereli azt az alapvető, rendszerváltás környékén kibontakozott beszédmódot, amelynek szervezőereje sokkal inkább az ironia, mint a pátosz; a nyelvvél folytatott játékot a titok felkutatására vagy épp további rejtélyek felderítésére irányuló kaland váltja fel. Az identitás

megképzése nem a nyelven keresztül, sokkal inkább nyelven belül, egy saját világ megteremtésével történik.

II. A Keményt megérintő hagyományról

„Nem gravitáció vagy szerelem, csak a megszokás fűz ehhez a korhoz”
(*És nem évszak*)

A kritikai fogadtatás kapcsán érzékelhető kétpólusúsággal szemben Kemény előtörténetét tulajdonképp konszenzus övezi. A mindentmondás komplexitása révén Weöressel,¹⁸ a nyelvi karakter kapcsán Petrivel¹⁹ vagy Szöccsel²⁰ rokonságba állított Kemény deklaráltan Adyval vállal leginkább közösséget. Nemcsak Ady költeményeinek válogatott kiadása,²¹ vagy Kemény sokat vitatott Ady-esszéje²² tanúskodik erről a kapcsolatról, hanem maguk a Kemény-versek is. Kemény Ady-mítosza több lábon áll. Térey János például említi Ady szimbólumhasználatának és ismétléses refrénes alakzatainak hatását a Kemény-versekben, Karafiáth Orsolya pedig az Ady-életérzés, a dekadencia, a miliő vonzását tartja fontosnak. Kemény a Komp-országról szóló esszében a publicista Adyt és a prófétikus pózt láttatja új fényben. A publicisztikákat író Kemény, vagy az újabban megjelent *Búcsúlevél*²³ mintha ezt a szerepet élesztenék újjá. Kemény közéleti tárgyú írásai majdhogynem magányosak a mai közbeszédben. Ebből a szempontból a szerepe egyelőre folytatók nélküli. Ami azonban az Ady-hatást illeti, már nem ennyire könnyen eldönthető a helyzet.

A korábban már idézett Keresztury-esszé a kilencvenes évek fiatal lírikusainak hagyományválasztásáról szólva kiemeli: nem jelölhető meg egyértelmű irány – kapcsolódás, tehát hagyományörzés; vagy szembe fordulás a rituális apagyilkosság segítségével – a rendszerváltást követően kialakult irodalmi kánonban. A klasszikus tradícióhoz visszaforduló nemzedék választása több irányba mutat: a nyugatos, újholdas poétikából merítő költésztől a századvégi melankolikus-dekadens hangvételű költeményekig – ez utóbbira épp Keményt hozva példaként. A fiatal líra Keresztury-nál ahhoz a történethez kapcsolódik, amelyben nem a nyelvi paradigma, hanem a költői szerep létmódjára kérdez rá a vers beszélője, s ahol e szerep deszakralizálása folytán az egzisztenciális alapkérdések éppúgy létjogosultságot nyernek, mint a Keménynél „álnaivnak”, „szándékosan eljelentéktelenítettnek” mondott beszédmódok szövegbe emelése. Menyhért Anna a

¹⁴ KARDEVÁN LAPIS GERGELY: *Mire jó a groteszk?*, Kortárs, 2010/10.

¹⁵ KERESZTURY TIBOR: *Az öntudat domesztikálása*, Alföld 2000/2.

¹⁶ MENYHÉRT ANNA: *Szétszállás és összerakás („Lírai demokrácia” a kilencvenes évek fiatal magyar költészetében)*, Alföld, 2000/12.

¹⁷ LAPIS JÓZSEF: *Utódok, boldog ösök (Egészrész; Használati utasítás)*, Alföld, 2008/12.

¹⁸ TÉREY, *i. m.*

¹⁹ MENYHÉRT, *i. m.*

²⁰ KARAFIÁTH, *i. m.*

²¹ ADY ENDRE: *Válogatott versei*, szerk.: KEMÉNY ISTVÁN, Palatinus, 1999.

²² KEMÉNY ISTVÁN: *Komp-ország, a hidról. A Komp-ország poétája. In memoriam Ady Endre*, Holmi, 2006/2.

²³ KEMÉNY ISTVÁN: *Búcsúlevél*, Holmi, 2011/2.

hagyomány megválasztására és újrakonstruálására is rákérdez. Szétszalás és összerakás révén megújuló és újraaktualizálódó szövegkorpuszok hatását vizsgálja, illetve az irodalmi szövegek és a tradíció bizonyos elemeit felhasználó és újrakeverő gesztusok fontosságára hívja fel a figyelmet. Lapis József a Telep-csoport tagjainak költői hagyományválasztásának bemutatásakor az előbbi két tanulmányt is idézi, ezenfelül azonban szükségesnek tartja megjegyezni, hogy bár Kulcsár Szabó Ernő hiányolja a telepések saját költészettörténeti helyükre való rákérdezését²⁴, maga fontosnak látja a szerzőket összekapcsoló költőelődök, Pilinszky és József Attila, valamint Kemény István és a hozzá is köthető sárvári diákköltő-találkozók szerepét. Összességében elmondható, hogy a hagyományban már benne álló Kemény és hatástörténete legalábbis útelágazáshoz érkezett: kiépült az olvasó viszonya a már emblematikussá vált figurához mint névhez, hitelesítő pecsétthez, és kapcsolódási pont lett egy poétikai világhoz, amely legkönnyebben a rejtélyes, delejező, titokkeresős, ráolvasásos jelleggel írható körül. Ez a líratörténeti szereplő, Kemény István, szerepét tekintve már nem mellőzhető vagy megkérdőjelezhető, azonban kérdés továbbra is, hogy e hagyomány választása milyen tulajdonságokkal való azonosulást jelent, melyek azok a szempontok, melyek indokolják-erősítik ezt a választást?

Legérdekesebb ebből a szempontból az Ady-hatás vizsgálata, vagyis hogy ki, hogyan „nyúl” Adyhoz azok közül, akik Keményt is valamiképp mesterüknek vallják? Térey János verseinek Ady-hatását Balázs Imre József tanulmánya²⁵ elemzi rendkívül alaposan, de az *Egészrész* antológia kapcsán emlegetett Ady-felbukkanás (különösen Pollágh Péter verseiben) szintén megemlítenő. Miért pont Ady? Látszólag egy lépést tettünk hátra, térben és időben. Rákérdezhetünk-e egy oeuvre kapcsán egy másik hagyományra mint hagyatékra? Megtehető ez kétféleképpen: Kemény és Ady viszonya mint alap válhat evidenssé a Kemény-féle lírai nyelvet beszélő számára, illetve lehet a közös hívószó az újra aktuálisra váló Ady-szerep, akár a Kemény által revidált kép kapcsán. Ady, a költészet terét birtokba vevő új ember, a nyelvet átíró figura vagy épp az ostorozó, kinyilatkoztatásokra alkalmas szerep vonzásának enged többek között az előbb említett Térey vagy Pollágh költészete.

A Kortárs 2004-es beszélgetésében²⁶ Kemény István, Térey János, Jász Attila és Lackfi János beszélgettek Fráter Zoltánnal Ady-élményükről. Jász Attila megfogalmazása szerint Ady épp Kemény költészete révén jutott el hozzá: „Valahogy volt benne valami adys, de egy nagyon szerethető adysság a verseiben, ami az alkatából adódó visszafogottsággal párosulva valami nagyon eredetit képviselt a nyolcvanas évek számomra állóvíznek látszó költészetében. Hogy el lehet találni azt a hangfekvést, amelyben maximálisan őszintének tűnhet egy olyan kijelentés, hogy „Igen, én emlékszem, mert költő vagyok...” Valószínűleg Kemény Pista ironikus távolságtartása a versbeli énjétől segít neki elkerülni az Ady-csapdát. *A nullán* című írásában, a *Rokokó*-kötet középtengelyében, eleve a vers felütésével egyértelművé teszi és játékba is hozza a helyzetet. „Én, Ady Endre, minden idők legnagyobb

költője...” Vagyis Ady nevében végrendelkezik önmaga és a világot érintő dolgok felől. *A koboldkórus*... egyik versében az „én vagyok az Úr, én vagyok a Részlet” szintén Ady-allúzióknak tűnt, talán nem csak nekem. [...] Ezen versek nyomán azonban kezdtém másképpen olvasni Adyt, meg nem szerettem ugyan, de árnyaltabb képet alkothattam róla.” S ezt megerősítő Térey János is hozzáfűzi: „[...] azt hiszem, hogy az »Ady-verstípust« – már ha egyáltalán van ilyen – István építette föl újra, ő rehabilitálta a '80-as években [...]” A Térey-költészetben megjelenő Ady-hatásról Balázs Imre József ír kimerítően, sorra véve az intertextusok, a travesztizáserű vendégszövegek, az Ady-szerepre való rá- és túljátszás, a retorikai alakzatok szövegbe építése, a töredékes idézetek újrakontextualizálása folyamatát. Megemlíti, hogy Térey Ady-hatását a sejtetés jellemzi, az olvasói többlétezésre építő sűrítések játéka, amely felelős a hozzáférhetetlenség olvasói tapasztalataért. A szerepek és a nyelv összjátéka egy olyan pozíciót hoz létre, amelyet többen a „gög” vagy az „arrogancia” felől látnak leírhatónak, s mindenképp valamiféle dominancia-harcra, területfoglalási gesztusra utal. Térey „tulajdonosi szemlélete” ebben a hierarchikus, kint-bent viszonyok mentén tagolható világban gyökerezik, s a versekbe beépülő csoporttudat, nyelvi regiszter vagy szociológiai képlet alapján felépülő zárt világ Balázs Imre József szerint a későbbi kötetekben a generációs tapasztalaton túllépő fő szervezőelvűvé válik. „A magántörténet magánmitológiává válik, vagy egy csoport, generáció mi-tudatára épül rá” – állítja Balázs Imre József, s ebben a megállapításban némiképp felsejlik a korábbi Kemény-kritikák fordulata is. Annak ellenére így van ez, hogy Térey nyilvánvalóan teljesen más habitusú alkotó, mint Kemény, s hogy az Ady-szerep kínálta lehetőségeket is másképp használja, mint például a retorikai alakzatokkal és a szimbolikával operáló Kemény. A fiatal líra-nemzedék egyik legfontosabb képviselője, Pollágh Péter szintén Ady köpönyegébe bújlik, mikor egyenesen „Endre úrnak” ajánlja harmadik, *Vörösróka*²⁷ című kötetét. A Pollágh korábbi kötetében is fellelhető Ady-utalások itt koncepciózusan szövik át, tartják össze a kötetet (említhetném például az *Elbocsátó, szép* című verset), s bár sokan ezt a hatást némiképp túlhangsúlyozottnak tartják a nyilvánvalóbb előzmények kárára,²⁸ a szövegben a szimbólumok, az Ady-versek *hapax legomenonjai*, a beépített idézetek erőteljesen használják ezt a korpuszt. Bár Pollágh költészete leginkább a nyelvi megformáltság, a sajátos szimbolika és a fogalomhasználat révén írható le, őt is gyakran támadják zárt, felfejt-hetetlen, öntörvényű világa, agresszívnek ható dikciója vagy épp vélt dilettantizmusa, tehát újszerűsége és szokatlansága miatt.

²⁴ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: „Magát mondja, ami írva van” (*Jegyzetek az újabb magyar líráról*), Prae, 2008/3.

²⁵ BALÁZS IMRE JÓZSEF: „Én vagyok az igazi Ady Endre” – *Térey János szerepmo-delljei az Ady-költészet kontextusában*, 2000, 2007/12.

²⁶ „Keresem magam közelségét” – Kemény István, Jász Attila, Térey János és Lackfi János beszélgetése Fráter Zoltánnal, Kortárs 2004/1.

²⁷ POLLÁGH PÉTER: *Vörösróka*, Palimpszeszt–PRAE.HU, 2009.

²⁸ Bedecs László, Dunajcsik Máttyás, Payer Imre és Lapis József megjegyzéseire utalok a kötet kapcsán.

E két kiragadott példa, Térey és Pollágh költészete természetesen nem általános érvényű – semmiképp sem állítható, hogy Kemény költészetének hatását érezve szükségszerűen meg kell jelennie Ady költészeti világának is. Az azonban mégis elgondolkodtató, hogy az a fajta szerep, amelyik az Ady-retorikát, versnyelvet és gesztusokat használja, valamiképp mindig ellenállásba ütközik, s egyidejűleg követőkre, lelkes értőkre talál. A magyar irodalomtörténeti hagyomány egyik jellegzetessége éppen ez a portyázó attitűd, s ki-ki vérmérséklete szerint vívja meg harcait a területekért, az elfogadásért.

III. Kemény-iskola

„Hú is voltam, fel is nőttem,
cínikus ember se lett belőlem,
csak depressziós, nehéz és elárult,
bezárt cukorgyár a ködben.”
(*Búcsúlevél*)

Hatástörténeti vizsgálódásom során mindenképp szót kell ejteni azokról a civil megnyilvánulásokról is, amelyek nem a költői szerepből következő indirekt hatásmechanizmus útját jelentik.

Hadd idézzem kicsit hosszabban Balassa Pétert, aki a Jelenkor hasábjain közölt utolsó beszélgetésben²⁹ fejti ki nézeteit a pedagógia és annak hagyományhoz való viszonya kapcsán. „Azért vagyok pesszimista, mert nem látom a szabadság és a demokrácia, illetőleg a szellemi tekintély és a tekintélyelvűség közötti halvány egyensúly, finom átmenet világát. Nincsen strukturált társadalom, amelyben a nevelésnek dinamikus helye van, amelyben természetesen elfogadott dolog, hogy valaki valakit bemutat – ez önmaga, és neki is bemutatnak valakit, ez pedig a másik, a fiatal ember. A kettő között létrejön az, amit a pedagógia Erőszának nevezek, amit egy kultúra annak nevezett évezredekben keresztül. A pedagógia Erősza szeretetviszony. A szeretetviszony még csak valami pozitívát sem jelent, nem feltétlenül azt jelenti, hogy szeretem a másikat, hanem hogy szükségem van rá. Ez valamiféle ráhangoltság. Ráhangoltság arra, hogy létrejöhessen a kultúra egyfajta folytathatósága. A folytathatóság egész egyszerűen azt jelenti számomra, hogy a tradíció végbemenjen. A tradíció mint folytathatóság, folytatás. Annak az igénye, hogy az értelmezés, a folytathatóság márpedig szükséges. Azt igényli, hogy belelássunk abba, mi mit jelent.”

Nos, Kemény István esetében én inkább optimista vagyok. Bár nyilván nincs szó arról, hogy Kemény vállaltan iskolát alapítana a hozzá közel állók számára, a fiatal lírára gyakorolt hatása nemcsak indirekt módon, a verseken keresztül, hanem egy másik jelenséggel kapcsolatban is vizsgálható. Lapis József is emlékeztet a fiatal lírikusok Sárvár-élményére, ahol Kemény maga is gyakorta volt jelen zsűritagként. Ez a szabadiskola, ami egyfajta köztes térnek bizonyul a középiskolai oktatás és az egyetemi képzés között, sokak számára meghatározó kiindulási pontot, kezdeti lökést adott. Nemcsak a „sárkányfüvesek”, hanem a Telep-csoport tagjai számára is, sőt, a legújabbban feltűnt

Körhinta Kör költőinek is alapélménye az ott megélt első irodalmi tapasztalat.

Talán ehhez hasonló gesztus az is, hogy Kemény István az egyik legtermékenyebb fülszövegíró a pályakezdő költők kötetiben.

Mindkét szerep valamiképp pedagógusi, amennyiben a figyelemről, a jóféle mester–tanítvány-viszonyról árulkodik. A látszólag zárt magánmitológia nem szögesdróttal van körülvéve, s a kortárs alkotó keze nem a betolakodó elkergetésére szolgál. Talán patetikusnak hat ez a megjegyzés, mindazonáltal fontosnak gondolom, mégpedig éppen az irodalmi belterjességre, a vajtfülűek társasági sznobériájára utaló gyakran hallható megjegyzések miatt. A költői szerep magányossága nem póz, de nem is az elefántcsonttoronyban kiteljesedő alkotó mítoszt célozza. Akár a Bartis Attilával közösen jegyzett beszélgetőskönyv,³⁰ akár a tárcák vagy a közéleti tematikájú versek felől nézzük, Kemény jelenléte az irodalomban közüggé vált – rákapcsolódásra, ellenkezésre, megvitatásra érdemes életművet teremtve az olvasók számára.

IV. Apa és a fiúk

„És mondják még azt is természetesen,
hogy mindez azért nem ilyen egyszerű.”
(*Nyakkendő*)

A korábbiakban szó volt arról, hogyan képződik meg a Kemény-olvasat a kritikák, az értelmezői körök, a költőtársak viszonyulásaiban, s igyekeztem megvilágítani azt a szövevényes családtörténetet, ami megalapozza a versek terét és előidézi utórezgéseit.

Ami azonban a legkevésbé konzekvensen és szubjektivitástól mentesen megítélhető tartomány, az a versek és a hatás (utó)élete. Hiszen nem epigonok felkutatását, nem is nyomozói munkát célok, sokkal inkább az érdekel, hogyan alakul át Kemény világa a következő generációk költészetében.

Egyrésztől oktondiság volna feltételezni, hogy egy alkotót egyetlen korábbi költészet inspirál, s ugyanígy hiba volna egyenesági leszármazást, jól kivethető ismertetőjegyeket felismer-nünk a Kemény-hatást tükröző versekben. Azonban valamiképp az időrendet véve alapul megpróbálok egy utat megrajzolni a vaktérképen, elágazásokkal, kereszteszűréssekkel, s talán zsákutcákkal.

Kemény és kortársai, tehát a rendszerváltás előtti utolsó pillanatban induló nemzedék már az underground kultúra és a politikai változást megelőző várakozás szülöttei. Korábban már volt szó arról – Keresztury Tibor tanulmánya révén –, hogy ez a korszak költészettörténeti szempontból a sokféleség időszaka. A Tandorit, Petrit, Oraveczet vagy Orbán Ottót követők, kortársként pedig Kukorelly vagy Parti Nagy lírájához képest Ke-

²⁹ BALASSA PÉTER: *Hagyományról és humorról*. Csontos Erika beszélgetése, Jelenkor, 2003/12, idézi: SCHEIN GÁBOR = *Traditio. Folytatás és áru-lás*, Kalligram, 2008.

³⁰ BARTIS ATTILA – KEMÉNY ISTVÁN: *Amiről lehet*, Magvető, 2010.

ményék másképp nyúltak a szöveghez. Ahogy a kritikák kapcsán is kiderült, ez a költőgeneráció – amely Keményen kívül Vörös Istvánhoz, Kun Árpádhoz vagy a pár évvel később indult Tóth Krisztinához vagy Jász Attilához, Háy Jánoshoz is köthető – nem a nyelvi identifikáció, a nyelvhez való viszonyt tematizáló, vagy az ironiát mint trópust használó nyelv folytatója. Bár a különböző költői pályákat egy kalap alá venni fölösleges egyszerűsítés volna, az azonban általánosságban elmondható, hogy náluk ismét teret kap a klasszicizáló formaigény, az érzelmi többlet, a létkérdések tematizálása. Ennek ellenére különbözők azok az utak-nyelvek, amelyek elindulnak.

A Kemény István után fellépő nemzedék, a kilencvenes években megjelenő alkotók emblematisz figurái mára maguk is mérföldkövekké váltak: Térey János és Peer Krisztián, bár életkorukat tekintve némi csúszással, de nagyjából egy időben kezdték pályájukat. Térey legevisebben talán a *Természetes arrogancia*, a *Tulajdonosi szemlélet* vagy *A valóságos Varsó* verseiben kapcsolódik Keményhez. A már említett Ady-hatás elsősorban a megszólalás módjában érhető tetten, azonban a mítoszteremtés, a valós és fikciós elemek történeté gyúrása inkább Kemény költői világához közelíti. *A valóságos Varsó*ban például Varsót mint létező és a versek kapcsán megképződő fikciós teret kapcsolja egymáshoz, s tulajdonképpen ez a mítoszteremtő gesztus az, ami a későbbiekben szervezőelvé válik. Térey első köteteinek jellemző témája a kívülálló világkritikája, a fennálló rend és a hierarchikus viszonyok megkérdőjelezése. Hasonlóan Kemény *Elitnegyed* (majd később a *Keresztény és közép*) című verséhez Térey is témává teszi a szociológiai alapú elittudatot, céltáblájául szolgálnak a „budaiak”, vagy máskor a „hegyi emberek” (később az *Asztalizene* című színdarab szereplőiként). *A koboldkórus Területi elvéhez* hasonló hangütésű a *Térey*, de míg Keménynél a kívülállás magányossággal, kívülrekedéssel párosul, Téreynek inkább a dac, a karikírozás, az odamondás dominál. Peer *Belső Robinsonja*, majd a *Szóranya* és a *Név* című kötetek versei a belső világ és a külvilág feszültségét járják körül. A korba ágyazott tematika, kultikus helyeket megéneklő versek hangja dalszerű, visszaközönsznek a Kemény-líra ismétléses refrénjei. „Állításom szerint tehát a »felszín poétikája«, vagyis a keményi »édes, új stílus« a személyesség újragondolásának terepévé alakul, egyfajta »érdes, új stílussá.«” Ezt a poétikai teret „a lírai Én erőteljes jelenléte és a szikár jelkapcsolatok nehezen felfejthető sorozata jellemzi”, vagyis „érezni a jelenlét akarását, de végig tisztázatlan marad, hogy ki és milyen világban akar jelen lenni. A hangsúly az akaráson, vagyis azon a technikán van, ahogy az Én különböző felszín-díszletek segítségével próbálja önmagát világszerűvé tenni” – idézi Téreyék kapcsán Nemes Z. Máriót³¹ Lapis említett tanulmánya.

A Sárkányfű költői számára már-már evidens Kemény István kitüntetett szerepe. Nemcsak a korábban idézett Karafiáth Orsolya, de többek között Király Levente, Varró Dániel, Harcos Bálint vall erről. Karafiáth az általa fontosnak érzett motívumok mentén köthető leginkább Keményhez: a trubadúrlíráit idéző szerelmes versek (vagy ezek pózai, kellékei), a Kert-motívum, a

rom és a rejtély motívumaival. Az *Én és az Úrnő* című Kemény-verset idézi Karafiáth szerelmi költészete, illetve a *Kert* melankóliáját az *Akvárium*. Karafiáth szonjai azonban sokkal inkább a formai kötöttségekről, a csengő hangzásról szólnak, s a váltaltan könnyed, olykor felszínes tónus sokszor erőltetetten hat. Legjobb verseiben a dalszerűség a töredékesség folytán többletjelentéssel gazdagodik, a letisztult forma a miniatűröknek, pillanatfelvételeknek kedvez (például *A tócsák* című versben), sokkal hatásosabban, mint a pózokba merevült monológok esetében. Egy másik Sárkányfű-alkotó, Harcos Bálint *Harcos Bálint Összes* című költeménye nemcsak Kemény *Haláldalát* idézi, hanem Kemény Adyját is a Nagyúr alakjával, vagy a Téreynek már említett területfoglaló-domesztikáló hangvétellel. Grecsó Krisztián *Angyalkacsinálás* című kötete az élőbeszédet, a kisvárosi miliőt formálja verssé, s növeszti mitikus, időn kívüli térré. Amennyire lendületesen indult a Sárkányfű és holdudvara, olyan gyorsan szűnt meg csoportként létezni, s a különféle műfaji váltások, az egzisztenciális kényszer vagy épp az elhallgatás következtében szinte egyik percről a másikra kivonta magát a forgalomból.

A kétezres évek „lírai fordulata”, kevésbé erőteljesen fogalmazva: meghatározó eseménye, egy új generáció és egy új csoport megjelenése volt. A telepesekként megismert alkotói kör tagjai talán nem véletlenül Sárvárról ismerik egymást. „Líraeszményük egyrészt személyesebb (ha úgy tetszik: alanyibb), másrészt expresszívabb, sőt kockázatkeresőbb annál, ami az utóbbi évtizedek magyar lírai *posztjait* jellemzi. Hirtelenjében távolabbról Tandori Dezső, Tolnai Ottó és Oravecz Imre, közelebről talán Marno János, Hizsnay Zoltán és az erdélyi harmadik Forrás-nemzedék költői jutnak az eszembe, mint olyanok, akikre ez a líraeszmény feltekint. A trendszerűbbek közül talán egyedül Kemény István. Esetleg még Térey. Néha Kukorelly és Parti Nagy, de ők inkább már mint a rituális apagyilkosság potenciális célszemélyei” – írja róluk Bodor Béla.³² Azt pedig Kulcsár Szabó Ernő teszi hozzá³³ a teleses költőket is tömörítő *Egészrész* antológia kapcsán, hogy „ami az 1970–80-as években született új alkotók kezén szöveg gyanánt keletkezik, [...] megformáltság, beszédmód, sőt még lírai világkép tekintetében is kevés köze van a posztmodern poétikához. [...] ami az új lírikusok műveiben formálódik, úgy látszik, anélkül, hogy igazán kapcsolódnék hozzá, elsősorban Térey és Kemény István kísérleteinek áttételes közbejöttével inkább válasz nélkül hagyja, mintsem szembefordulna a közvetlen örökségével”, illetve „a szövegek lényegében nem problematizálják a költészettörténeti örökséghez való viszonyukat”.

Az *Egészrész* antológiát összeállító k.kabai lóránt ugyan nem a Telep-csoport tagjaként jelentkezik, de – annak ellenére, hogy életkora inkább a sárkányfüvesekhez köthetné – maga is a mai fiatal költészetet meghatározó húszasok-harmincasok³⁴ generációjához tartozik.

³¹ Nemes Z. Márió előadása a JAK Tanulmányi Napokon hangzott el 2008-ban.

³² BODOR Béla: *Telepesek*, Kalligram, 2007/11.

³³ KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*

³⁴ BEDECS László: *Húszasok, harmincasok*, Prae, 2008/3.

Kemény István közvetlen hatása talán épp k.kabainál érhető leginkább tetten – Tandori és mások nyomai mellett. A legutóbbi, *klór* című verseskötet parafrázéáló, ironikus-töredékes „átköltéseinek” több darabja köthető Kemény költészetehez. Több olyan verset is említhetnék (*éjjél; jöttment; sincs*), ahol egy-egy költemény megidézésével lép párbeszédbe kabai és Kemény költészete. Említhetem itt Kemény *Káin éneke közléről* és az *Élőbeszéd*, illetve k.kabai *jöttment* című versét, de inkább az *Élőbeszéd*ben megjelent *Célszerű romok* és az *éjjél* kapcsán mutatom be, hogyan íródik a két vers egymásra: „Egy szép napon, mikor egy régi fénykép, / egy fél pár kesztyű / vagy más kacat miatt, nem is tudom, / de a régi önmagammal / szembesültem már megint, / hogy milyen buta voltam, és szívtelen, / és bár a helyzet nem túl sokat változott, / valami csoda folytán mégis vannak / gyerekeim, múltam, sőt gerincem, / egyszóval, hogy ma mennyivel boldogabb vagyok, / és váratlanul / és ennek ellenére / és e pillanatban / és vigasztalhatatlanul / a régi önmagammat kezdtem el siratni, / mert mégiscsak elárultam őt, / és luxus minden, ami azóta lettem, / mert megváltozni öngyilkosság... / ez jutott eszembe egy szép napon” – áll Kemény *Célszerű romok* című versében.

S ez k.kabai változatában így módosul: „egy szép napon, / mikor egy régi fénykép, / egy húszéves kórházi zárójelentés, / és a harmincadik születésnapom miatt / valahogy a régi önmagammal / kellett szembesülnöm már megint, / hogy milyen buta voltam, néha gonosz is, / és bár a helyzet nem túl sokat változott, / valami csoda folytán / mégis élek, / úgy, ahogy, / nem tudom, / büszkeségem, önérzetem alig van már, / mégis szeretek ezt-azt még, / mégsem vagyok boldogtalanabb, / igaz, talán sokkal boldogabb sem; / ebben az eszelős nosztalgijában / a régi önmagammat kezdtem el siratni, / mindegy is, melyiket, / mert persze több régi énem volt, / és mindegyiket elárultam, / és mindegyiket szembeköptem, / mert luxus, hogy megváltoztam, / mert mi lett belőlem, / ugyan mivé, hová lettem? / ezek jutottak eszembe ezen a szép napon.” (*éjjél*)

A két idézet összeolvasása jól mutatja azt a belátást, hogy az „eszélős nosztalgia” k.kabainál valamit hozzátesz az eredetihez, másvalamit meg elvesz Kemény soráiból. A melankólia helyett a depresszió, a pátosz helyett a lemondás és az önostorozás áll, s a többes számban záruló konklúzió azt a sokszorosan eltávolított, visszafordíthatatlan, csak derengő múltbéli állapotot idézi, ahol már nem a romokban gyönyörködünk, hanem a kihalt táj fölött mond valaki gyászbeszédet.

Pollágh Pétert Ady megidézése kapcsán már említettem, s ha nem is ennyire explicit módon, de Kemény is jelen van ebben a költészetben – Marno, Tandori, mások szerint Pilinszky vagy Szijj mellett.

Menyhért Anna tanulmányában egymás mellé állítja Petri *Visszapillantó tükör*, illetve *A pillanat* című versét Kemény *Visszapillantó tükörterem* című versével. Ide áll be Pollágh Péter is *Visszapillantó* című kétsorosával. „Nem kép, csak visszapillant. / A tükör nem megúszható tó.” A két sorba sűrített, redukált,

csonkolt jelentés, épp a másik irányból nyúl Kemény költészetehez, mint az előbb idézett k.kabai-vers. Ott a továbbírás, a kiegészítés és a módosítás segítségével íródik újra Kemény, s jelzi viszonyát a hagyományhoz kabai, Pollágh éppen a hiányt fokozza, tágítja a rést az olvasó és a vers beszélője között. Nemcsak a tematikai hiányosság, hanem a belső ritmussal, jelentéssel játszó újírás váltja ki belőlem azt a hatást, hogy a szimbolikát axiomatikusnak elfogadó értelmezés nem kíván valódi felfejtést, grammatikára egyszerűsített megoldóképletet. Pollágh jellegzetes szimbóluma épp a tükör, amely tárgyiasult mementóként áll a szövegekben, s a cukor, a vörösróka vagy a rúzs mellett egy olyan képződő világra, magánmitológiára utal, amelyben a nyelvi, grammatikai, fogalmi sík jelenti a legfőbb törvényt. „Ez a költészet az én és a világ kapcsolatát egy különösen izgalmas terepen tárgyalja: elsősorban a kapcsolatot létrehozó nyelv működésére kérdez rá, és a leírt vagy kimondott mondatot próbálja eseményként megérteni” – írja Pollágh verseinek kapcsán Bedecs László.

Nem problematizálja a Kemény-hatást ennyire Csobánka Zsuzsa *A titkos élet* című versben – továbbírása, egyenessége, optimizmusa nem csak fiatal korának következménye. Ezen a hangon szól legújabbán megjelent regényében is. A tragikumot teljes súlyával, bele- és átélésével kezelő karakter leginkább a problémafelvetésre reagál, s mint kiindulási alapot tekint a korábbi verset.

Krusovszky Dénes *Ne legyen ablak* című verse másfajta viszonyról beszél. A korábban Kemény kapcsán említett felszólító módú „legyen” ige tagadóalakja, illetve az *Elromlani milyen* további költeményei épp a lebegés, a hibapoétika ellenében íródtak. A romlás, rontás, a negatív élmény tapasztalatát járják körül. A végletek felé elmozduló, de legalábbis az elmozdulással kísérletező versbeli én tapasztalatát az olvasóval osztja meg, s nem annyira problémaként, mint inkább „kalandként”, küldetesként éli meg a hiányokat. „Valami még mindig hiányzik, / csak a helyét tudom megmutatni, / egy nagy, fehér falon a szegnyomok, / felmeszelt törzsű fák.” (*Erdősáv*) Vagy: „Még érzem a torzulásokat, / de már nem tudom, mihez képest. // Vagy kihajolni legalább, / két sor közt egy / erkélyen, / és nem húzódni vissza.” (*Kihajolni legalább*)

Nemes Z. Márió verseinek egyik jellegzetessége, hogy maga a groteszk a kiindulási alap. Ha filmes párhuzamot keresnék, talán Lynch-hez vagy Cronenberghez hasonlítanám. A groteszk mint szervezőerő olyan hermetikusan zárt, üvegfalon át látható világot feltételez, amely saját törvényszerűségei szerint működik. Ugyanakkor ez a zártság látszólagos, Bedecs László említi NZM első kötetével kapcsolatban az új költői nyelv megteremtésére irányuló törekvéseket, „ajánlatokat”, s azt, ahogy a boldogtalan-ságról / a frusztrációról szóló kíméletlen és kegyetlenek ható képek erejével éppen az olvasó zsigeri értelmezésén keresztül próbál a tudatra hatni. Provokatív téma, ugyanakkor ijesztően éles szemmel rögzített, rövidfilmszerű jelenetek peregnak az olvasó szeme előtt. Számomra ez a mikrokozmosz ugyanazt a furcsán belakott, a „valódival” szemben otthonossá tett szim-

bolikus teret jeleníti meg, mint a korábban Kemény kapcsán említett mitológia. „Tolom a kicsi kocsi, benne utaznak / az öregeim. Gyorsabban! – mondják, / ahogy a pókháló körbefon. A fáskamra mögött hányok. (Mintha a szomszéd lányt.) / Aztán sietve elásom és suhanunk tovább.” (*Őszi pára*)

A pár éve feloszlott Telep-csoport két legfiatalabb tagja, Deres Kornélia és Szabó Marcell más-más módon ugyan, de szintén kapcsolódnak Kemény költészetéhez. Szabó inkább a megszólalás, a stílus szintjén emlékeztet *A koboldkórus* vagy *A néma H* verseire. Ritmus, döcögő grammatika, erőteljes képi sík, szikárság, háttéről figyelő (elszenvedő?) beszélő: „Legyen vasárnap, legyen reggel. / Nyolc körül ébredjen fel a ház. / Történten minden álmosan, megkésve, rendben, / két testet tartson meg egy sosemvolt szokás.” (*A langyos szív...*), vagy: „Mint testnek a láz, fedezék itt a délután. / S a képen, ahol ketten állnak, / látszik a fal, a téglák külön, egy váll.” (*A képen, ahol...*) illetve: „félíg lebontott lőporgyár képe, / egy reggel majd előtte lesz. Így áll itt / kicsivel több, mint húsz éve, és tényleg nem / tudom, félbehagyva vagy megkímélve.”

Deres Kornélia horrorisztikus méretűre növesztett Apafiguráját állítja *Apa barátai* mellé/helyére. A gyerekhangon megszólaló, elfojtásait és kiszolgáltatottságát elmesélő beszélő az üvegházba helyezi a történetet. Mintha Kemény *Múló rosszullétét* aprózná fel ez a kötet, s új meg új történetek fényében értelmezné a múltat. „Apa sír. Nevet, beszél, / hiszen uralja az arcát. / Nézem, teniszezik most / a világítótestek alatt. / Nagyon erős, szinte nem / legyőzhető, ahogy ott van.” (*Múló rosszullét*) „Apa várost épít. / Sok üveggel, neonnal dolgozik” (*Délután szobrokat*), „Apa egy gölem. / Mikor kivették a szívét, / sokáig sírdogált.” (*A gölem*) S *A koboldkórus délelőtti dalát* idéző *A fiúk* kapcsán – „A fiúk körbevették az üvegházat / és bevilágítanak. / Hiába nézik, a sok

lélegzet / összesűrűsödött idebent, / tömörre vált” – sem kell sokat magyarázni a Kemény-hatást. Deres aprólékos, alapos, jól föl-épített világa mondhatni maga is töredékek továbbrepezésével jön létre. Ez a technika ugyanaz a domesztikáló gesztus, amelyről előzőleg Nemes Z. vagy k.kabai kapcsán is beszéltem.

A versekbe beépülő Kemény-világ tehát sokféleképp talál utat a kapcsolódásra, kibontásra. A továbbírás, a csonkolás, a sűrítésen át a stílusimitációig, a közelítésen át a szubkulturális, intertextuális utalásokig.

Nem foglalkoztam a Kemény-életmű más műfajú darabjaival: *Az ellenség művészetével*, a Vörös Istvánnal közösen írt *Kafka-paradigmával*, a Bartis Attilával közösen jegyzett *A felszenttel*, a *Család, gyerekek, autó* prózakötettel vagy a legutóbbi regénnyel, a *Kedves Ismeretlennel*. Ennek azonban csak az időhiány az oka, nem pedig az, hogy ne lennének ugyanúgy fontos részei a szerző munkásságának, s bizonyos pontokon erősítik, támogatják a költészettel kapcsolatban mondottakat-leírtakat.

Kemény István hatását vizsgálva érezhető, hogy sokkal inkább szemléletbeli rokonsággal vagy azonosulási vágytól vezérelt imitációval, átírással szembesítenek a későbbi nemzedékek. Nem arról van szó, hogy Kemény váteszi szereppel megáldott újító volna, s nem is arról, hogy az irodalmi hagyományt átforgató, leigázó hódítóként akarna újat mondani számunkra. Sokkal inkább területszerzéseként, kiteljesedésként és hullámtevékenységként írnám le azt a mozgást, amit az utóbbi húsz év irodalmában Kemény számlájára írható. Hogy meddig tart ez a korszak, s mikor fordul szembe vele egy újabb generáció, egyelőre nem megmondható. Ami számomra viszont bizonyos, hogy fontos és jól körülhatárolható költészettörténeti korról beszélünk, ha Kemény István költészetét és hatását kell vizsgálnunk.





Fotó: Ádám János

Engem komolyan érdekelt a közösségépítés

Schilling Árpáddal beszélget Ménesi Gábor

A Krétakör Színházról, amelynek alapítója voltál, ma már csak múlt időben beszélhetünk, hiszen a társulat 2008-ban feloszlott, a munkát azóta más formában folytatod tovább. A döntéshez vezető okokról még beszélünk, de most tekintsünk vissza az azt megelőző tizenhárom évre. Eleinte – a te megfogalmazásodat idézve – „ad hoc szabadcsapatként” működtek. Mit jelent ez?

Az első néhány előadás úgy született meg, hogy volt egy elképzelésem, amit meg akartam valósítani, és kerestem hozzá embereket. Nem volt más szempont, csak az, hogy kik dolgoznának velem szívesen, és a fejemben létező szerepek kioszthatók legyenek. Akkor még az Arvisura Színházi Társaság tagja voltam, onnan hívtam néhány embert, ezen kívül az RS9 Színházból és máshonnan is jöttek ismerősök, barátok, akik eleinte úgy vállalták a feladatot, hogy adott esetben nekik kellett beadni pénzt kellékre, nemhogy ők kaptak volna gázsit egy-egy előadás után. Ebből is látható, hogy az akkori Krétakör rendkívül szabad, baráti, *ad hoc* csoportosulás volt. Természetesen adtam be pályázatokot, ahová csak lehetett, elsősorban a minisztériumba és a Soros Alapítványhoz. Általában kaptunk valamekkora összeget, amiből előadást hoztunk létre, vagyis projektfinanszírozásban működünk, csak akkor még nem így neveztük. Ez a periódus nagyjából 1998-ig tartott. Azért tartom fontosnak, hogy bizonyos szakaszokat megkülönböztessünk a Krétakör történetében, és ne egyben lássuk a tizenhárom évet, mert az általad említett 2008-as váltást is megelőzték már bizonyos strukturális váltások: 1998-ban, amikor kapcsolatba kerültem Gáspár Mátéval, talán még jelentősebb fordulaton estünk át, mint tíz évvel később, mert elindultunk egy jóval stabilabb, szervezettebb működés felé. 2002-re megteremtettük a Krétakör állandó társulatát, és lényegében ekkor alakult ki az a formáció, amely a köztudatban Krétakör Színházként rögzült.

Annak idején, amikor első előadásaidat létrehozta, mit gondoltál a színházcsinálásról, és milyen célokat tűztél ki magad elé?

Eredetileg színész akartam lenni. Tizenhat éves koromban ez volt az álmom. Vácon jártam gimnáziumba, két évig tagja voltam a helyi színjátszó csoportnak, jártam színjátszó táborokba, és nagyon élveztem azt az életformát. Korábban eveztem, egy ideig a sportban láttam jövőt, de nem volt hozzá kellő tehetségem. Már a sportot is nagyon tudatosan üztem, ugyanígy foglalkoztam a színésszettel is. Elolvastam minden tanulmányt, amihez hozzáfértem, és rengeteget jegyzeteltem. Amikor a legegyszerűbb diák-színjátszó produkcióra készültem, azt is végig naplóztam, a teljesítményemet pontoztam. A gimnázium utolsó évében jelentkeztem a Főiskolára, színész szakra, de rögtön elsőre

kirúgtak. Ez nagyon megrázó élmény volt, mégse adtam föl. Azt mondtam magamban, hogy ez a Főiskola nem érdemel meg engem, de én csak azért is megmutatom.

Ekkor kerültél az Arvisurához?

Igen. Megláttam a Pesti Műsorban, hogy különböző színházi csoportok hirdetik magukat, és valamiért ráböktem az Arvisurára, pedig nem ismertem őket. Kiderült, hogy a lehető legjobb irányba indultam el – abszolút nem tudatosan –, mert bekerültem a Szkenébe és az alternatív közegbe.

Mit tudtál hasznosítani, beépíteni az Arvisurában szerzett tapasztalataidból később társulatvezetőként és rendezőként?

Nagyon sok mindent. Az Arvisurában megtapasztaltam, hogyan működik egy nagyon erős közösség, amelynek tagjai nyáron elvonulnak egy kis házikóba, ahol nincs víz és villany, a pataokban fürdünk, gyertyával világítunk esténként, a színházról beszélgetünk és előadásokat hozunk létre. Ez nagyon megérintett. Korábbi munkáink, amelyek létrehozásában még nem vettem részt, rendkívül erős hatással voltak rám. A *Magyar Elektrától* a víz is kivert, annyira izgalmas és nagyszabású előadásnak láttam. Az Arvisurában használt színházi nyelv szabaddá tette számomra azokat az utakat, melyeket például a *Woyzeckre* épülő *W – munkáscirkuszban* jártunk végig, amikor egy táborban a színészekkel különféle improvizációs gyakorlatokat végeztünk, a mozgást és a test nyelvét evidenciaként kezeltük. Mindez, ha csak a Főiskoláról jövök, ismeretlen lett volna előttem. Más kérdés, hogy az Arvisura vezetője, Somogyi István egy idő után belekeveredett a sámánizmusba, ami önmagában nem lett volna baj, csak ezzel eltávolodott a közösség eredeti színházi elképzeléseitől, közben pedig úgy viselkedett, mintha minden rendben lenne. Nyeretlen elsőévesként jelentős adagot kaptam demokráciadeficitből, mert láttam, hogy olyan emberek, akik akár 15-20 éve léteznek ebben a közösségben, nem képesek kibeszélni a problémákat, nem tudnak ellentmondani a vezetőjüknek. Elrettentő élmény volt, de egyúttal nagyon tanulságos, és később társulatvezetőként igyekeztem elkerülni a hasonló, autoriter szituációkat.

Eleinte még mindig a színészetben gondolkodtál, de hogyan fordultál viszonylag hamar a rendezés felé?

Nagy hatással volt rám Ascher Tamás és a Zalaszentgróti Színjátszó Tábor, ahová 1993 nyarán színészként érkeztem, de ahonnan rendezőként tértem haza. Nem azért, mert ott rendezővé váltam, hanem mert Ascher – egy próba után, amit én irányítottam, magam köré szervezve a többieket – két lehetőséget vetett fel. Az egyik, hogy ha ismét elme-

gyek felvételizni a Főiskolára színésznek, ő fel fog venni. A másik javaslata pedig az volt, hogy meg kellene próbálkoznom a rendezéssel. Ez nagyon elgondolkodtatott. Nem sokkal ezután kaptam egy lehetőséget Szakall Judittól, és az Origó Diákszínjászó Csoporttal megrendeztem a *Vérnászt*. A dráma olvasása közben azzal szembesültem, hogy az alapszituáció találkozik az én akkori élethelyzetemmel, és rájöttem, hogy a költészet nyelvén, egy színdarab segítségével arról is beszélhetek, ami velem történik. Egy negyvenöt perces, erősen meghúzott, dramaturgiaiag kontrollált előadás született, ami rendkívül sikeres lett. Megkaptuk az Országos Diákszínjászó Fesztivál legjobb előadásnak járó díját, majd részt vettünk a kazincbarcikai Ifj. Horváth István Amatőr Színházi Fesztiválon, ahol az alternatív színjátszás színe-java megmutatkozott, például az Arvisura vagy a Goda Gábor vezette Artus. A zsűriben Nánay István, Fodor Tamás és Ascher Tamás foglalt helyet, és átvehettem tőlük a rendezői díjat. Már négy-öt éve foglalkoztam színházzal mint színész, de ezzel az egy próbálkozással nagyobb sikert értem el, mint összes addigi teljesítményemmel. Ez olyan egyértelmű üzenet volt számomra – ráadásul Ascher is ezt javasolta –, hogy elhatároztam, rendezéssel akarok foglalkozni a továbbiakban. Így jött létre a *Nagy játék*, amelyben már tudatosan ötvöztem az életből vett tapasztalatokat és a Jean Cocteau-regény (*Rettenetes gyerekek*) mozzanatait. Miután a *Vérnászt* csont-ra húztam dramaturgiaiag, volt bátorságom erősebben hozzányúlni az anyaghoz. Közben jelentkeztem a Főiskola rendező szakára, ahová fel is vettek.

Mi vezetett oda több jól sikerült előadással a hátad mögött?

Akkoriban indult az Ellenfény nevű folyóirat, amelynek főszerkesztőjével, Sándor L. Istvánnal – aki ugyancsak az alternatívok felől indult –, egy alkalommal hosszabban beszélgettünk a Szkéné előtt. Mivel korábban is előfordult, hogy kikértem a véleményét, felvettem neki, mit gondol a Főiskoláról. Azt mondta – és ez nagyon fontos visszajelzés volt számomra –, hogy az alternatív közegben minden biztonnal eljuthatok a határokig, de az intézményes oktatás szélesebb lehetőségeket nyithat meg előttem minden téren. Úgyis én döntöttem el, hogy mit választok, de mindenképpen hasznomra válik, ha megismerem másfajta irányokat is. Akkoriban egyértelműen elkülönült a két színházi világ, az alternatívok rossz szemmel néztek a Főiskolára, ők pedig lenéztek minket. Éppen ezért nagy nyomás nehezedett rám, mert úgy éreztem, ámulást jelent, ha elmegyek a Főiskolára. De István véleménye és saját elszántságom végül elindított ezen a vonalon.

Székely Gábor osztályába jártál a Főiskolán. Hogyan hatott rád az ő személyisége?

Nagyon erős hatással volt rám Gábor személyisége. Mindig vonzódtam az autonóm személyiségekhez, miközben valamelyest tartottam is a rendkívül nyitott, liberális viselkedésformától. Nyilván azért, mert nem művészközegből jöttem, és talán attól féltem, hogy nem tudok eléggé színes, érdekes és magától értetődő lenni bizonyos helyzetekben. Székely Gáboron azt láttam, hogy számára ugyanezek jelentenek gondot. Csodálattal töltött el rendkívüli tudása, felkészültsége, alapossága. Úgy érkezett meg az órákra minden reggel, hogy hozott magával egy Népszabadságot, egy Magyar Hírlapot és egy Magyar Nemzetet, mert úgy tartotta, mindhárom el kell olvasni az alapos tájékozódáshoz. Emlékszem, amikor próbált a színházban, szinte húsig lerágta az ujját, annyira ideges, koncentrált és elmélyült volt. Ezzel együtt kissé ellentmondásos viszony fűz Székelyhez, mert ahogy kinyílt számomra a világ – már a főiskolai évek alatt eljuthattam külföldre, ráadásul az alternatív törekvéseket is jól ismertem –, egyre inkább látnom kellett, hogy mennyire zárt az a rendszer, amit ő képvisel, és csak a színházi valóság egy szeletét mutatja meg nekünk. Eltöltöttünk öt évet a Főiskolán, és egy irányba képezték bennünket, nem kínáltak különböző választási lehetőségeket. Ezt komoly bajnak tartottam, és úgy gondoltam, hogy az az autonómia és koherencia, amiben Székely létezik, egyúttal előidézi az egész oktatás zártágát. Elismeri más színházi nyelvek létjogosultságát, de nem merészkedik új területekre, mert biztos a maga tudásában. Talán nem gondolja át elég mélyen, hogy ez mit jelent huszoneves emberek tanulási folyamatában, mert ezen keresztül ők sem ismernek meg másfajta törekvéseket. Ács János, aki szintén tanított bennünket, egy alkalommal feltette a kérdést, hogy kiktől tanulnánk szívesen. Egészen határozottan azt válaszoltuk, hogy három emberrel szeretnénk találkozni: Ruszt Józseffel, Jeles Andrással és Zsótér Sándorral. Mondanom sem kell, hogy nem találkoztunk velük ezután sem. Ezek a tapasztalatok kissé megrogyasztottak, de már akkor úgy éreztem, abszolút felnőtt megnyilvánulás volt, hogy hat diák három ilyen nevet összehozott, annyira erős igény fogalmazódott meg részünkről.

Már főiskolásként több alkalommal dolgoztál a Katona József Színházban. Hogyan figyelt fel rád Zsámbéki Gábor, a teátrum akkori igazgatója?

Székely Gábor rendezői osztályát nagy figyelem kísérte, nyilván Zsámbéki is figyelt bennünket. Korábban a Krétakör első előadását, a *Nagy játékot* bemutattuk a Kamrában, mert Zsámbéki nyitott az alternativitás felé. Már 1995–96 táján tudott arról, hogy létezik Schilling Árpád, csinált egy ilyen előadást, és attól kezdve figyelhetett, különösen azután, hogy felvettek Székely osztályába. 1998-ban felkért, hogy rendezzek egy előadást. Meg is mondta, mit javasol-

na, és elővett a fiókjából egy darabot, Ladislav Klíma *Emberi tragikomédia* című művét. Már a címből sejthettem volna, hogy ebből semmi jó nem süllhet ki, s a darab olvasása közben beigazolódta a fenntartásaim, de nem mertem ellentmondani, mert óriási dolog volt, hogy Zsámbéki harmadévesként a Katonába hívott rendezni. Nem álltam készen, hogy megrendelésre dolgozzak, nem éreztem igazán a saját ügyemnek az előadást. Nem lett bukás belőle, de az biztos, hogy rendezéseim között az *Alulról az ibolyát!* az egyik legrosszabb munka volt, a három felvonásból csupán egyet tudtam érdekesebben megoldani. Zsámbéki megnézte az előadást, és utána magához hívott. Arra gondoltam, hogy nem lesz folytatás, mert nem váltottam be a hozzám fűzött reményeket, de az igazgató azt mondta, hogy „az előadás nem sikerült jól, de szerintem te jó vagy, csak ez most nem jött ki belőled.” A következő évadra újabb munkát ajánlott, de akkor már említettem neki, hogy úgy nem tudok dolgozni, ha a kezembe ad egy darabot. Erre azt válaszolta, remek, hozzak ötletet. Az egyik vizsgán foglalkoztunk a *Kohlhaas Mihály* című Kleist-novellával, és annyira megfogott a történet, hogy kezdeni akartam vele valamit. Megkerestem Tasnádi Istvánt, akit ismertem korábbról, mert a *Kicsiben*, 1997-es előadásunkban dramaturgiai konzulensként vett részt, előtte pedig elismerő kritikát közölt a *Teatro Godot*-ról. Közösén írtunk egy darabot a Kohlhaas-történetből, ez lett a *Közellenség*, ami komoly sikert aratott, több fesztiválon bemutatták, a Katona nagyon büszke volt rá, Zsámbéki is szerette.

Az akkor fel sem merült, hogy a Katonába szerződj?

Dehogynem. Zsámbéki szerződést ajánlott, de én azt válaszoltam, hogy nem akarok a színház rendezője lenni. Ennek ellenére felajánlotta, hogy a diplomamunkámat a Katona nagyszínpadán mutathatom be. A *Bernarda Alba háza* esztétikailag érdekes kísérlet volt, de nem szólt nagyot. Mivel voltak a Főiskola mellett figyelemre méltó munkáim a Krétakörben – a *Baal* akkoriban indult el külföldi útjára –, és mindenki a nagy reménységet látta bennem, így nem bukott meg az előadás. Zsámbéki másodsor is felajánlotta, hogy legyek a Katona rendezője, és azt is hozzátette, hogy lenne jövőm a színházban. Amikor átvettem a diplomámat, kaptam ajánlatot a Vígszínháztól, a Radnótitól és a Madách Színháztól, de csak a Katona esetében hezitáltam. Végül ismét megköszöntem a lehetőséget Zsámbékinak, de akkor már két éve dolgoztunk Gáspár Mátéval, és annyira magával húzott a Krétakör ügye, hogy mindenképpen azt az utat tekintettem a magaménak. Zsámbéki erre azt mondta, hogy „megértelek, ha annyi idős lennék, mint te, és olyan helyzetben lennék, akkor én is nemet mondanék.”

Eleve a közsínházi közegtől és az ottani működéstől zárkóztál el, vagy azért döntöttél így, mert a Krétakör annyira beindult, hogy az ottani munkára akartál koncentrálni?

Mindkettő közrejátszott a döntésben. Engem komolyan érdekelt a közösségépítés, nem csak a magam pályájára figyeltem. Másrészt egyre fontosabbá vált számomra a felelősség kérdése, azt akartam, hogy elszámoltatható legyek, de a szabadságom is megmaradjon. A közsínházban nem lett volna lehetőségem erre, mert ott lépten-nyomon kompromisszumot kellett volna kötni. A *Bernarda Alba házába* két vendéget akartam vinni, Láng Annamáriát és Lázár Katit, de a vezetőség csak egyet engedélyezett, így Láng mellett döntöttem, mert hozzá több közöm volt. A hasonló tapasztalatok hozzájárultak ahhoz, hogy a közsínházi közegben nem láttam biztosítottnak a számomra megfelelő művészi szabadságot. Ez amolyan lila ködös gondolkodásnak tűnhet, de ne felejtsd el, hogy akkor már a Krétakörrel legalább hat olyan előadás volt a hátam mögött, amit a szabadabb működésben össze tudtam rakni úgy, hogy sikerült pénzt szerezniem hozzá. Ezzel együtt a döntésben sokat segített Zsámbéki hozzáállása, mert nem lezárta a kapukat előttem, hanem nagyon bölcs pedagógiai döntéssel úgy bocsátott el, hogy közben nem kellett azt éreznem, hogy végérvényesen kiírtam magam az „A” ligából. Éppen ellenkezőleg: néhány év múlva vigaszágon bejutottam, hiszen a Katonával közös koprodukcióban megszületett az *Előtte-utána* című előadás. Ascher és Székely mellett Zsámbéki Gábor az a személy még az életemben, aki érezhetően megbecsül, és fontosnak tartja a munkáimat.

Említetted, hogy 1998-ban indult el a Krétakör azon az úton, amely a tudatosabb és szervezettebb működés felé vezetett. Mit hozott magával Gáspár Máté, amit te addig nem tudtál?

Addig egyedül végeztem a szervezőmunkát, de hamar egyértelművé vált, hogy csak akkor tudunk továbblépni, ha csatlakozik hozzánk egy menedzser, és többpólusúvá válik a működés. Nem elégedtem meg azzal, hogy időnként összehívom a haverjaimat, csinálunk egy előadást, az egzisztenciámat pedig megteremttem valamelyik közsínházban. Én a Krétakörből akartam megélni, de ehhez professzionalizálódni kellett. Egy közös ismerősünk, Varga Klára jelmeztervező jóvoltából egy Moszkva téri kávézóban találkoztunk először Mátéval, és beszélgetni kezdtünk. Kiderült, hogy ő először karmester, majd rendező akart lenni, de végül lemondott erről, mert úgy gondolta, nem tudja az én színházi munkáimat megközelíteni. Márpedig vagy illet kell csinálni, vagy semmilyen – ezek az ő szavai. Máté találta ki és fejlesztette fel a Pesti Est színházi rovatát, a Sűgöt, valamint a Duna Televízióban is csinált riportműsorokat. Ahogy összeverődünk, egyből kijött velem hat hétre

Strassbourgba, ahol a *Platonov*-ot rendeztem. Egy lakásban laktunk, rengeteget beszélgettünk, kapcsolatunk barátsággá mélyült, és el tudtuk képzelni magunkról, hogy bármit képesek vagyunk elérni. Első közös munkánk Lőrinczy Attila *Szerelem, vagy amit akartok* című darabja volt, amit nem tartok a Krétakör csúcsteljesítményének, de ez volt az első olyan projekt, amelyben tudatosan használtuk a médiát, és építettünk fel egy turnét. Közben kaptam egy avignoni felkérést, azt a produkciót is együtt hoztuk létre – komoly összeget kaptunk hozzá –, és ez már nagy ugrás volt, amit csak Mátéval lehetett elérni. Nem azért, mert Máté üzletember lett volna; ő egy bölcsész volt, akit nagyon érdekelt a színház, és a maga számára is látott előrelépést ezen a területen. Máté egy innovátor, aki kellőképpen empatikus és eltökélt egyszerre. Fokozatosan haladtunk előre, egyre nagyobb terveket tudtunk valóra váltani. 2001-ben pályáztunk a Bärkára, de nem nyertük meg, ami eléggé megviselt bennünket, mert meg voltunk győződve arról, hogy ha valakinek színházat kell adni, azok mi vagyunk. Később viszont éppen abból teremtettük meg az *image*-ünket, hogy nincs színházunk, és nem is akarjuk, hogy legyen. Arra alapoztuk a Krétakört, hogy a mobilis működést zökkenőmentesen tudják biztosítani a munkatársaink. 2001-re eljutottunk oda, hogy több projektet futtattunk párhuzamosan, szép sikereket értünk el, és nemzetközi környezetben is beágyazottak voltunk. Furcsa módon mégis akkor kerültem krízisbe, mert ketten is elhagyták a csapatot. Előző évben a Bärkával közösen hoztuk létre a *Megszállottakat* – Arthur Miller *A salemi boszorkányok* című drámája alapján –, amely meglehetősen felemás előadás volt. Az alternatív gondolkodásmód felől érkező társaság találkozott egy bizonyos értelemben kényelmesebb kőszínházi világgal, amit többen negatív élményként éltek át a mieink közül. Majd megszületett a *W – munkáscirkusz*, amelyből óriási siker lett, Berlinben és Párizsban is bemutattuk. Mégis egyszer csak Csányi Sándor és Vinnai András bejelentették, hogy kiszállnak. Nekik nyilván ezt kellett tenniük, de számomra iszonyatos arcucsapás volt, mert hoztunk egy erős döntést, ami bejött, jó előadásokat csináltunk, ők pedig hátat fordítottak mindennek. Emellett beadtuk a minisztériumi pályázatot, amelyben emeltebb költségvetést kértünk az előző évihez képest, de csak minimális növekedést értünk el. Nem értettem, mivel tudnám igazolni, hogy itt rendkívül tudatos építkezés zajlik. Ezek hatására valami kipukkadt bennem, és úgy éreztem, nem bírom tovább csinálni.

Ekkor kerültetek kapcsolatba Patrick Sommer-vel?

Nem, már korábban, hiszen 1999-ben látta a *Baalt*, és elhívta Párizsba, ami olyan hihetetlen bumm volt, amit azóta sem tapasztaltam. A *Le Monde*, a *Le Figaro* és a *Liberation* fényképes cikket közölt rólunk. Patrick nagyon hitt ebben

a közösségben, bennem mint rendezőben és a színészekben. Amikor meghallotta, hogy vége lehet a történetnek, mert feladom, felajánlotta színháza költségvetésének egyharmadát. Ebből a pénzből született meg a *Hazámházám* a Fővárosi Nagycirkuszban. Nem tartom a legjobb előadásunknak, de voltaképpen ezzel formálódott ki a Krétakör állandó társulata. A keménymaghoz (Láng Annamária, Péterfy Bori, Sárosdi Lilla, Bánki Gergely, Nagy Zsolt, Terhes Sándor) akkor csatlakozott Csákányi Eszter, Gyabronka József, Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Rába Roland, Tilo Werner, Katona László és Viola Gábor. A legnagyobb kihívás az volt, hogyan tudnak alkalmazkodni az itteni klímához a professzionális, kényelmesebb kőszínházi világból érkező színészek. Elég jól ment a közös munka, az új belépők bátrak és nyitottak voltak, erősítették egymást a különböző színházi tapasztalatok.

Hogyan látszott meg a csapat művészi munkáján, és az akkoriban létrehozott előadásokon az a tudatosság és szervezethez, amiről az imént beszéltünk?

A legfontosabb célom az volt, hogy felépítsek egy művészi közösséget, de arra nem törekedtem, hogy kialakítsak egy stílust, egy jól felismerhető művészi arculatot. A Krétakör elnevezés arra utal, hogy rajzolunk egy kört, és megcélozzuk az éppen aktuális problémát. Ez mindig más formát és nyelvet igényelt. A *W – munkáscirkusz* esetében például a részben Grotowskitól átemelt, kegyetlenebb, sűrűbb képi formát alkalmaztunk, nyilván azért is, mert az Arvisurában rögzült tapasztalatokat is felhasználtam. A *Siráj* ezzel szemben a Székelytől tanult, és főként Ascherék által képviselt realista színházi hagyományra épült. A *Feketeország* című előadásunk a közéleti kabaré stílusjegyeire adott korszerű választ, Christoph Marthaler modorában. Voltak ezen kívül olyan előadásaink, amelyek nem mondhatók ennyire kiforrottnak, de bizonyos szempontból mégis izgalmasnak, kikerülhetetlennek tünnek.

Hogyan változott eközben a munkamódszer? Az improvizáció végig hangsúlyos maradt, mint a W – munkáscirkusz esetében, vagy előadásonként különbözött?

A munkamódszer mindig változott, de az alapvetés az volt, hogy vonuljunk el valahová, ahol együtt lehetünk, és csak a munkára összpontosítunk. Eleinte az élvezetes, baráti együttlét kedvéért tettük, később már teljesen evidens volt, hogy időt is nyerünk, hiszen egyhetes elvonulással adott esetben egy hónapnyi munkát lehetett elvégezni. A módszer alapvetően az anyag szabta meg. A *Siráj* esetében alapos szövegelemzésre alapoztuk a koncepciót, később belekerültek improvizációk is, de minden esetben visszatértünk a szöveghez. A *Woyzecket* egy hatalmas költeményként

értelmeztük, ezért helyeztem mellé a József Attila-verseket, és az improvizáció is kézenfekvőnek tűnt. A *Feketeország* esetében nem állt rendelkezésre alapszöveg, így mindenki hozzátette a saját ötletét, és erősen a színészek tudatából felépített konstrukció alakult ki. Fontos elmagyarázni, hogy az improvizáció mint a munka alapja elsősorban azt jelenti, hogy a színészek szabadon reflektálnak a rendelkezésre álló anyagra vagy a felvetett témára, az előadásban azonban már egy rögzített koreográfia érvényesül.

Az is szembeűnő, hogy a kétezres években már nemcsak te rendezted a Krétakör előadásait, hanem mások is lehetőséget kaptak, sőt, kifejezetten vendégeket hívtál egy-egy előadás létrehozására. Miért érezted ennek szükségét?

Már 2002-ben, amikor megnövekedett a társulat létszáma, eldöntöttem, hogy a tizennégy fős színészgárda minden egyes tagjának kreativitására építeni kell, nem állhatnak be bizonyos szerepkarakterekre, tudniuk kell, hogy ha akarnak, a Krétakörben előrébb juthatnak, mindig lesznek kihívásaik. Egyedüli rendezőként nem vállalhattam, hogy minden évadban lerakok az asztalra két-három olyan előadást, amely kielégíti a színészek igényeit, ezért egyértelmű volt, hogy vendégeket kell hívni. A Katonában szerzett tapasztalataim alapján tudtam, hogy nekem kell a társulatban bizonyos korrekciókat elvégezni, vagyis ha egy adott rendező nem tart igényt bizonyos színészekre, akkor nekem kell foglalkoztatnom őket. Elsőként Wulf Twiehaus jött hozzánk, aki Ostermeier asszisztense volt sokáig a Schaubühnén, és Tilo Wernerrel keresztül ismertük meg. Megrendezte a *hideg gyereket*, amely a Krétakör egyik érdekes ajánlata volt, különösen a *Hazámházám* után. Amikor megkérdeztem a színészeket, hogy kivel dolgoznának szívesen, elsőként Zsótér Sándor neve merült fel, aki a *Peer Gynt*-öt állította színpadra. Mundruczó Kornél pedig megkeresett, mert úgy látta, hogy a *Nibelung-lakóparkból* a Krétakör színészeivel születhet érvényes előadás. Mindkét esetben nagyon izgalmas produkció jött létre, a színészek is nagyon élvezték a munkát. Érdekes, hogy egyiküknek sem sikerült másodsorra ugyanazt hozni: a *hideg gyermek* sokkal érdekesebb volt, mint a *Kasimir és Karoline*, a *Peer Gynt*-öt jobban fogadta a szakma, mint a *Bánk bánt*, a *Nibelung-lakópark* megdöbbentőbb volt, mint a *Jég*, amely ezzel együtt is volt annyira erős, hogy megtalálta helyét a Nemzeti Színházban. Egyesek szerint 2008-ban azért zártam le a társulati korszakot, mert a saját rendezéseim nem tudtak versenyezni Zsótér és Mundruczó munkáival. Ez a feltételezés megdöbbentő volt számomra, mert ilyesmi meg sem fordult a fejemben, ráadásul – miután megcsináltam a *W – munkáscirkuszt*, a *Sirájt*, a *Feketeországot* és a *hamlet.ws*-t – elértem annyit rendezőként, ami számomra elég is volt.

Nyilvánvaló, hogy rendezői tevékenységed összefonódott a Krétakörrel. Mennyire látszanak ki mégis saját munkáid a Krétakör mögül, vagyis mennyire tudtál építkezni rendezőként az utolsó hat évben?

Ez az időszak saját művészi fejlődésemről is szólt (tudatosan próbáltam ki a különböző színházi nyelveket), miközben nagyon fontos volt számomra a társulati elköteleződés. Több külföldi meghívást visszautasítottam, mert a Krétakörre koncentráltam, ilyen szempontból talán nem próbálhattam ki mindent. Ugyanakkor – és ez 2008-ban vált világossá számomra – a Krétakör maga is egy művészi produktum, egy olyan projekt, ami az én fejemből pattant ki. A társulat megszűnése után azt vettem észre, hogy sokan leválasztják rólam a Krétakört, miközben én nemcsak egy rendezője voltam a színháznak, hanem az alapítója. Ha Zsótér vagy Mundruczó rendezett valamit, azt az ő munkáiknak tulajdonították elsősorban, míg az én rendezéseimet többnyire krétakörös produkcióknak, közösségi teljesítménynek tekintették. Ennek sokáig örültem, mert ez a felfogás közel állt a személyiségemhez, de amikor szükségem lett volna a saját elismertségemre, rá kellett jönnöm, hogy lényegében nincs valós arcom és nevem, amely függetleníthető lenne a Krétakörtől.

Mi tette ezen kívül elkerülhetetlenné a megújulást?

Elsősorban az, hogy jól látszottak a repedések a társulaton. A külföldi utazások sora odáig vezetett, hogy minden természetessé vált, ami régebben nem volt az. Egy idő után az jelentette a legnagyobb problémát, hogy a hotelszobában zuhanyzó vagy kád van, és merre néz az ablak. Az öltöztető pedig arra panaszkodott, hogy a színészek ledobják a ruhát, és annyit nem tesznek meg, hogy felakasszák maguk után. Nem a szektává válás jeleit hiányolom, csupán azt gondolom, nem voltunk elég felnőttek ahhoz, hogy életben tartsuk a közösséget. Tettem egy-két próbálkozást, hogy kibeszéljük a problémákat, de nem jártam sikerrel, és egyre inkább azt éreztem, hogy ez a társaság csak a sikerekért van együtt. Javasoltam, hogy működjön tovább a Krétakör, miután kiszálltam, de rögtön felvetette valaki, hogy ki fogja ezt csinálni nélkülem. Ekkor villant fel előttem az Arvisura emléke, mert ezt a problémát nekik kellett volna megoldaniuk, de nem ültek le és nem beszéltek meg a gondokat, attól viszont félték, hogy felbomlik a társulat.

A bomlás jelei már korábban is láthatóvá váltak?

Igen. 2006-ban megcsináltuk a *Csillagász álmát*, ami nekem sokkal fontosabb ügy volt, mint a színészeknek. Nagyon élvezték, de végső soron hakninak gondolták. Számomra viszont mérföldkő volt, mert úgy éltem meg, hogy a Krétakör

történetének egyik legbátrabb és legizgalmasabb próbálkozása volt arra, hogyan lehet egyetlen projektben összekapcsolni a különböző művészeti ágakat. Már ekkor észrevettem, hogy kezdünk elmenni egymás mellett.

Melyek voltak azok az alapvető dilemmák, amelyek töprengésre, új utak keresésére készítettek? Hogyan, milyen módon képzelted el a színház határainak kitágítását, és meddig jutottatok el ezen az úton az elmúlt négy évben?

2008 óta teljesen másképp működünk. Csak projektekben gondolkodunk, nem tartunk fenn repertoárt. Nincs állandó társulat, hiszen mindig az adott projekt dönti el, hogy kikre van szükség, adott esetben nem professzionális művészekre. Nem csupán színházzal foglalkozunk, hanem más területekre is átlépünk, foglalkoztat a színházi nevelés, a film- és médiaművészet, a kiállítások világa, az élő, mozgó installációk létrehozása, dramatizált ünnepi játékok szervezése. A korábbi hierarchikus rendszerrel szemben jelenleg egyenrangú partnerekkel dolgozom, és nagyon fontosnak tartom a fiatalok bevonását. A keménymaghoz két ember tartozik rajtam kívül, Gulyás Márton, aki az ügyvezetői teendőket látja el és rendez is, valamint Fancsikai Péter, a médiaművészeti műhely vezetője. Sikertelen olyan alkotóműhely létrehozunk, ahol a honlap, a Facebook, a médiában való jelenlét, a grafikai design, a marketing, a tervezés, a stratégiákban való gondolkodás lehetőségeit egyaránt kihasználjuk. Komoly sikerként könyvelem el, hogy huszoneves fiatalok lehetőséget kapnak arra, hogy rátermett, komoly kapcsolati hálóval rendelkező szakemberré váljanak. A médiaművészet terén Fancsikai Péternek köszönhetően kialakult egy olyan kapcsolatrendszer, amely filmek gyártását teszi lehetővé. Képesek vagyunk alacsony költségvetésű reklámokat létrehozni, sőt, van egy mozgó dokumentumfilmcsapatunk, így bárhol készíthetünk dokumentumfilmeket. Másrészt elindítottuk a színházpedagógiai projekteket, melyek „csúcsterméke” a *Mobil* és *A papnő*. Sárosdi Lilla és Terhes Sándor, akik aktívan részt vettek a kutatásban, felvállalták, hogy ezt a két előadást utazzatják az országban. Itt van két színész a korábbi társulattól, akik nagyon sokat fejlődtek, és ma már az interakció, a gyerekekkel való bánásmód, az előadásért vállalt felelősség egyaránt szerves része tevékenységüknek. 2008-ban még nem tudtam pontosan megfogalmazni, hogy mit szeretnék, de ha ma visszatekintek az elmúlt négy évre, egyértelmű tendenciákat látok, és minden projektben tetten érhetők a szellemi fejlődés jelei.

Az eddigi törekvések reprezentatív darabja, vagy ha úgy tetszik, szintézise a Prágában, Münchenben és Budapesten készült Krízis-trilógia. Hogyan és milyen koncepció mentén kapcsolja össze a projekt a film, az opera és a színházi előadás

műfaji területeit? Melyek voltak azok az alapvető problémák, amelyek leginkább foglalkoztattak téged és alkotótársaidat?

A formák a megrendelői helyzetből alakultak ki. A Prágai Quadriennálé egy szcenikai ünnep volt, a müncheni operaház által tartott fesztivál a kortárs zenére fókuszált. Másfelől az érdeklődésünk is meghatározta az irányokat, hiszen Fancsikai Péter a film felől érkezett, míg Gulyás Márton a zenés színház foglalkoztatja leginkább, engem pedig mind-egyik érdekel. Amikor értelmezni kezdtük a műfajokat, és a történeten is gondolkodtunk, kézenfekvőnek tűnt, hogy ha egy 18 éves fiatalember napjainkban megpróbálja elmesélni a saját sztoriját, akkor előveszi a mobiltelefonját, és felvételeket készít, vagyis filmes megoldásokat használ. Egy magasan kvalifikált orvos kálváriájához, belső utazásához, álomszerű önelemzéséhez az opera illeszkedett leginkább. *A papnő* kapcsán pedig természetes módon használtuk fel korábbi színházpedagógiai tapasztalatainkat. Leginkább a családi és a társadalmi problémák izgattak bennünket, *A szabadulóművész apológiájában* is ezeket jártuk körül. A család társadalmi modellként is felfogható, vagyis nemcsak szereplőket látunk, akiknek egyéni karakterük van, hanem jelenségeket, amelyek összezsugorodnak. Ezt erősíti, hogy mindhárom főszereplőhöz külön műfajt társítottunk. *A szabadulóművész apológiájába* szándékosan beletettem magamat és a családomat, ami sokak szerint túlzás volt, de a művészet élhet ennyi túlzással. Mégis úgy éreztem, hogy túl durva ugrás Büchnerhez vagy Csehovhoz képest, hogy a rendező ennyire lemezteleníti magát, ezért a *Krízist* úgy próbáltam felépíteni, hogy legyen személyes, miközben jelenségeket mutat föl. Saját elképzelésem szerencsésen találkozott Péter és Márton egyéni tapasztalataival, s ily módon kirajzolódott egy többünk számára is személyes kép a társadalmi viszonyainkról.

Közismert, hogy a függetlenek rendkívül nehéz helyzetben vannak. A finanszírozási problémák változatlanul jelentkeznek, az egykori hatos kategóriára vonatkozó pályázati kiírás egyre csúszott. Nemrégiben elnökségi tagja lettél a Független Színházak Szövetsége átalakítása után létrejött Független Előadó-művészeti Szövetségnek. Mit tudsz tenni a mostani helyzet javításáért?

Ha a szakmapolitikai képviseletről van szó, akkor szinte semmit. Annyira korrupt és arrogáns a környezet, hogy az általam képviselt irányvonalnak semmi esélye sincs. A törvények nem biztosítanak kiszámíthatóságot, az állami apparátus pedig nem kultiválja az átláthatóságot. Szívesen mondanék valami biztatót, de nem tudok, kizárólag a megalázó élményeimről tudok beszámolni. Húsz éve vagyok a szakmában, tíz éve foglalkoztatnak szakmapolitikai kérdések, de eddig még egyetlen egyszer sem sikerült komolyan vetet-

nem magam szakpolitikussal. Erről nem is szeretnék többet mondani, mert fölösleges. Amit tehetek, hogy hozzájárulok a FESZ szervezetfejlesztéséhez. Kezdeményezésemre több ponton is sikerült professzionalizálni a működést: magasabb tagdíjak, iroda, jól szervezett titkárság, két tematikus fesztivál, pályázatok, konferenciák. Ezt tudtam tenni egy év alatt.

Az új előadóművészeti törvény három kategóriát állapít meg, emellett központosítja az állami támogatás formáját. Normatív alapon biztosítják a nemzeti és a kiemelt kategóriába sorolt szervezetek támogatását, míg mindazok, akik az említett körön kívül rekednek, pályázati úton juthatnak támogatáshoz, ami a működést nem teszi tervezhetővé, kiszámíthatóvá. Mit olvashatunk ki a függetlenekre nézve ebből a kultúrpolitikai koncepcióból?

Sajnálom, hogy ilyen radikálisan kell fogalmaznom, de semmit. A kultúrpolitika jelenleg semmit sem gondol erről a területről. Nem értelmezi, nem viszonyítja, végső soron nem ismeri el. A függetlenség – miután az új Előadó-művészeti Törvény megszüntette a korábbi VI. kategóriát – jelenleg kizárólag azt a finanszírozási modellt jelölheti, amelyben az állam nem normatív alapon és nem teljes körűen tart fenn előadóművészeti szervezeteket. Ennek ellenére az Előadó-művészeti Iroda a pályázati úton támogatott szervezeteket teljesen zavaros kategóriákba sorolja, amelyek közül a „függetlenek” csak az egyik csoportba, de például a „befogadó

színházak” már egy másikba tartoznak. Ha ezek a kategóriák 2013-tól hatályba lépnek, akkor a függetlenség egy definiálatlan alkategóriává válik, amely egyértelműen csak arra lesz jó, hogy a renitens, állammal perlekedő művészek gyűjtőhelyeként funkcionáljon. Nem tudom eldönteni, hogy a rendszeralkotók dilettantizmusa vagy aljassága vezetett el idáig.

Közöttetek, független társulatok és képviselőik között egyébként megvan a szükséges összhang? Mert másképp nem megy az érdekérvényesítés.

Bizonyos kérdésekben igen, másokban viszont nem. Én mindig is azt mondtam, hogy addig nem lehet érdeket képviselni, amíg ez az érdek nincs kellő alapossággal definiálva, vagyis az érdekeltek nem végzik el a szükséges és elengedhetetlen szakmai munkát. Ugyanakkor a független – korábban alternatív – jelzővel illetett terület volt eddig is a leginnovatívabb és szakmapolitikailag legkezdeményezőbb a teljes szakmán belül. Itt született meg az első regisztrációs és pályázati szempontrendszer, ez volt az a terület, amely konkrét adatokra támaszkodva igyekezett képviselni az érdekeit. A kőszínházak ellenőrzése a fenntartó felelőssége, a civil szervezeteknek viszont mindig is maguknak kellett ellenőrizniük magukat. Lehetnének sokkal alaposabbak, csak jól esne már egyszer, ha a szakma másik része, s egyben a kultúrpolitika is elismerné az eredményeinket. Azt hiszem, erre még sokat kell várnunk.

A részvétel korai

▮ Takács Gábor

a színházi nevelés útjai, lehetőségei Magyarországon

A magyarországi színházi nevelés 2012-ben ünnepli 20. születésnapját. Az aktív részvételre, a néző résztvevővé avatására épülő színházi formák a kilencvenes évek legelején bukkantak fel hazánkban, azóta próbálják helyüket és szerepüket megtalálni a színházi és oktatási kultúrában, a közösségformálás különböző szinterein. Mindemellett ma már szinte nem készül olyan kőszínházi igazgatói pályázat, mely ne venné figyelembe az elmúlt időszak látható eredményeit, ne építene – legalább a szavak vagy a látszat szintjén – élő kapcsolatot a fiatal generáció tagjaival.

Kijelenthető azonban, hogy a terület interdiszciplinaritása nem kap kellő figyelmet, elméleti és gyakorlati képzése nagyrészt megoldatlan, a szakmai színvonal – érthető módon – meglehetősen egyenetlen. A lelkes amatőr szereplők éppúgy jelen vannak, mint az egyes kőszínházak berkein és keretein belül dolgozó színházpedagógusok első köre, vagy épp a frissen diplomázott színészekből verbuvált csapatok, a professzionális, nemzetközi tekintéllyel, komoly bázissal, repertoárral, kutatási eredményekkel megtámogatott, nagy múltú független társulatok. Kísérletek, jó és rossz példák, modellek és kudarcok már vannak, de beagyzódásról és kialakult szakmáról még korai beszélni.

Magyarországon a folyamat első lépcsőjeként először a gyerekekre koncentráló színházi nevelési társulatok jelentek meg, s az ő munkájuk, valamint az utóbbi évek gazdasági-társadalmi krízise nyomán kapott lendületet a szélesebben értelmezhető részvételi színházi mozgalom. E két hatás ért össze a színházi kultúra frissítésének, gazdagításának igényével, valamint a szociális és közösségi indíttatású színházi formák megjelenésével. Az előbb mondottakkal egyúttal azt is állítom, hogy a színházi nevelési és általában a részvételi formák jelenléte, fejlődése szorosan összefügg a demokrácia aktuális állapotával, a szolidaritás és a társadalmi empátia mértékével. Ezek a sokszor újra felfedezett műfajok az utóbbi ötven évben szinte mindig jelen voltak/vannak valamilyen formában, kérdést csupán arányuk, jelentőségük, hatásuk intenzitása jelent.

Sok szempontból a kilencvenes évek eleje jelentette a hőskort Magyarországon. Az első – a nézőt partnernek, alkotónak tekintő és őt a színházi, közös gondolkodási folyamatba aktívan bevonó – csoport 1992-ben kezdte munkáját egy Budapesthez közeli kisvárosban,¹ majd 1996-ban a fővárosban megalakult – a Kerekasztalból kiválva – a Káva Kulturális Műhely.² Mindkét társulat az angolszász eredetű, a hetvenes évekre rendszerré fejlesztett TIE³ módszert használta és használja a közönséggel való intenzív kapcsolat kialakítására. A következő 5-6 évben lényegében semmi nem változott: e két társulat nagy előadásszámmal működött, megjelentek az első magyar nyelvre lefordított szakanyagok, elkészültek az első módszertani filmek, képzési anyagok, vendégtanárok érkeztek speciális kurzusokat tartani. A hivatalos struktúrán kívüli képzések a tanítási dráma⁴ elméleti és gyakorlati alapjait közvetítették (S ez a gyakorlat napjainkban is; kifejezetten a színházi nevelést, a részvételi színházat fókuszba helyező kurzus nincs a piacon.)

Alakult néhány hasonló társulat⁵ – sokszor pedagógusok, közösségfejlesztők, pszichológusok, képzőművészek, táncosok részvételével – lassan életre kelt, majd némi fellendülés után megfeneklett a TIE módszerét használók hálózata.⁶ Közben az ezredforduló első éveiben a budapesti Kolibri Gyermekek- és Ifjúsági Színházban⁷ elindult egy komoly fejlesztő munka, melynek eredményeképp megjelentek a repertoáron a német és a skandináv ifjúsági drámairodalom legjobbjai és az előadásokhoz rendszerszerűen kezdtek kidolgozni előkészítő és feldolgozó drámaprogramokat, melyeket drámapedagógusok vezetnek jelenleg is.⁸ Mindezzel párhuzamosan feltűntek a független színházi (korábban alternatívnak nevezett) terület azon képviselői,⁹ akik sokszor autodidakta módon, de (újra) felfedezték ezt a területet, programokat alakítottak ki a hagyományos színház, a tánc- és mozgásszínház, a közösségi színház,¹⁰ a fizikai színház és a városfejlesztési modellek műfajaiban.

Néhány éve már a kőszínházi struktúra is mozdulni látszik, több fővárosi és vidéki kőszínház szervez színházi nevelésnek hívott programokat, melyek azonban sokszor minden innovációt és kreativitást nélkülöznek, a pályázati források eléréséhez „letudják” olyan programokkal, melyek keretében a színház neves művészei szavalnak egy-egy iskolai osztályban, vagy maximum úgynevezett rendhagyó irodalomórát tartanak a diákoknak.¹¹

A fentieket követve jutunk el a mai helyzethez: nem látható pontosan, hogy mi történik ma Magyarországon a társadalmi elkötelezettségű részvételi színházak, ezen belül a színházi nevelés területén, nincs teljes rálátásunk az alakulóban lévő folyamatokra, átfogó tanulmány, színháztörténeti elemzés pedig nem

¹ A Kerekasztal Társulás (www.kerekasztalszinhaz.hu) 1992-ben alakult a harmincezeres népességű Gödöllőn.

² www.kavaszhaz.hu

³ A *Theatre in Education* (színház a nevelésben) módszere 1965-ben született az angliai Coventryben. Évekkel később már az országos hálózatot is jelölte a betűszó; a mintegy 80 társulat területi rendszerben működött, a körzetükhöz tartozó iskoláknak kínálták komplex színházi játékaikat. A '80-as években a rendszer összeomlott, kormányzati hatás nyomán ellehetetlenült a működés. Jelenleg Angliában két professzionális és 50-60, az iskolai tananyagra koncentráló kisebb-nagyobb társulat működik.

⁴ Tanítási dráma = Drama in Education (DIE), melynek elméleti és módszertani alapjai közösek a TIE-vel. Utóbbit nem lehet értelmezni az előbbi nélkül.

⁵ Pl.: Nyitott Kör, Garabonciás Társulat.

⁶ E megtorpanásnak számos szakmai és gazdasági oka van, melyek kifejtése meghaladja e cikk kereteit. Jelenleg újraéledni látszik a kibővült hálózat a nemrég újjáalakult Független Előadó-művészeti Szövetség egyik szekciójaként.

⁷ Budapest egyetlen hivatásos gyerek, ifjúsági és családi színháza.

⁸ Muszáj megemlítenünk, hogy a fent röviden vázolt történet szorosan összefügg a magyarországi drámapedagógiai kultúra szerves fejlődésével. Az 1989-ben alakult Magyar Drámapedagógiai Társaság – előbb Szakall Judit, később Kaposi László vezetésével – elvülhetetlen érdemeket szerzett a tanítási dráma (DIE) és a színházi nevelés (TIE) népszerűsítésében és a drámapedagógusok képzésében.

⁹ A teljesség igénye nélkül: Szputnyik, KOMA, Tünet Együttes, Kompánia Színházi Társulat (e sorok írásakor némelyikük léte komoly veszélyben forog).

¹⁰ *Community theatre*.

¹¹ Emellett persze továbbra is népszerűek a színházat mint rejtélyekkel teli üzem bemutató kulisszajárások. Vannak üdítő kivételek: meg kell említeni a budapesti Katona József Színházban Végh Ildikó vezetésével folyó komplex művetpedagógiai programot.

foglalkozott ezidáig a területtel.¹² Egy biztos: az itt alkotó színházak, csoportok továbbra is a fiatal nézőkre koncentrálnak, és főként a hivatalos, központilag támogatott struktúrán kívül, az úgynevezett független színházi területről érkeznek.

Hogy mi a fejlődés iránya, nagyon nehéz felmérni. Személyes benyomásaim azt sugallják, hogy – hasonlóan az elmúlt 20 évhez – nem a teljesen önálló, a színházi nevelési módszereket a középpontba állító, erre szakmai karriert építeni próbáló társulatok lesznek többségben. Sokszor látni, hogy – legyen szó független vagy kőszínházi kezdeményezésről – a már meglévő, rendszerint felnőttekre koncentráló színházi profil mellé, be- és felépül egy-egy színházi nevelési projekt is. E modell jó oldala, hogy valószínűleg a pozitív tapasztalatok bátorítást adhatnak a folytatáshoz, termékenyítőleg hathatnak a többi színházi munkára, ugyanakkor e modellbe nehezebben illeszkedik be az önképzés (egyáltalán: a képzés), a formai és tartalmi útkeresés, hiszen a kipróbálók nagy eséllyel a már ismert formák sokszor „lebutított” változataival próbálkoznak (hiszen többnyire az alapokat sem igazán sajátították el). Személyes véleményem szerint – de mint egy társulat szakmai vezetője, érthető módon részrehajló vagyok – jobban hiszek abban, hogy a maga útját járó, folyamatosan kísérletező színházi nevelési társulatnak több esélye van a fejlesztésre. Mindenesetre normálisnak és egészségesnek érzem, hogy mindkét típus jelen van, bár a terület jövője szempontjából talán előremutatóbb lenne több olyan csoport létezése, amelyek fő tevékenységként választaná a gyerekekkel és fiatalokkal (vagy épp a felnőttekkel) való színházi nevelési munkát. De tisztában vagyok vele: mindez az alkotói szándékokon túl menedzselési, anyagi kérdés is.

Ha a legfontosabb jellemzőt keressük, akkor kijelenthetjük, hogy a színházi nevelés ma gyűjtőfogalom, nem egyetlen üdvözítő módszer uralmát, hanem a módszerek sokféleségét, párhuzamosságát jelöli.¹³ Az előadások és programok alapját az emocionálisan és intellektuálisan egyaránt hatásos előadás (*helyzet, jelenet*) jelenti. A hagyományos nézői szerep¹⁴ átértelmeződik, a nézőknek aktivitást, interaktivitást, közös gondolkodást és cselekvést kínálnak, ezzel különböző mértékben, más-más módszereket használva, de elmozdítják őket a résztvevői szerep¹⁵ felé.

Nagyon fontosnak tartom a különbségtevést az interaktivitás és a résztvevővé válás közt. Amennyiben egy előadás szándéka az, hogy a hagyományos nézői szerepből mintegy átléptesse vendégeit a résztvevői szerepkörbe, azzal egyúttal felelősséggel is felruhazza őket. Hatalmuk lesz akár a történet, de még inkább saját érzéseik, gondolataik, viszonyulásaik kifejezésében. Ez jóval többet jelent, mint adott esetben időnként megszólítani a nézőket, nem túl fontos kérdésekben döntéseket hozatni velük, többet, mintha álkérdéseket tennénk fel nekik, látszólag kínálva az együttműködést. Tapasztalatom szerint az interaktivitás sokszor nem több divatos hívószónál, az ezt kínáló előadások sokszor megtorpannak azon a határon, amin átlépve a néző érdemi partnere lehetne a közös alkotásnak. Részt venni valamiben az én értelmezésemben azt is jelenti, hogy kialakítunk egy olyan

bizalmi helyzetet, amiben szükségszerű a gondolatok cseréje, a cselekvésen keresztüli kommunikáció egyenrangú felek közt.

A színházi nevelési módszerek (*de legalább ezek egy része*) a kortárs magyar színház megújulásának egyik katalizátoraként tudnak/tudnának működni, a nézővel való érdemi kommunikáció alkalmazása színházi kultúránk egészére pozitív hatással lehet(ne). Fontos látni, hogy nem a színházba járó közönség utánpótlásának biztosítsa a fő cél, a színház mint esztétikai műfaj megszerettetése csak „járulékos haszon”. Mindennek a társadalmi aktivitáshoz, a kritikus, kérdező, elemző állampolgári létehez több köze van, mint a pusztá műélvezethez.

A színházon, színházi eszközökön keresztül megvalósuló közös gondolkodás felelősséggel ruhazza fel az alkotót is, a résztvevőt is: tétje van annak, hogy min és hogyan gondolkodunk. E programok jelentős része túlmutat az esztétikai problémák elemzésén és a különböző képességek, készségek fejlesztésén, érvényes módon vizsgálják az általános emberi (erkölcsi, etikai) és társadalmi problémákat. Felvállalják a társadalmi hasznosság értékét a színházművészet és a pedagógia összekapcsolásával. Olyan emberek nevelése válik céllá (s ezzel a színház pozitív értelemben eszközzé), akik nyitottak, önállóan gondolkodni, kérdezni és alkotni képesek (és akarnak is). Az alkotók arra keresik a választ előadásaikon, programjaikon keresztül, hogy mit jelent ma embernek lenni (akár fiatal, akár idősebb az ember).¹⁶

Ez a hozzáállás választásra, viszonyulásra készíti a néző-résztvevőt, meg kell válaszolnia magában a kérdést: ő vajon mit tenne hasonló helyzetben, illetve mi a személyes viszonya a játékban látottakhoz. Ezek a színházak sokszor szélsőségesen fogalmazznak, hogy állásfoglalásra készítsék fiatal nézőiket.

„Inkább tanár vagyok, de nem angolt vagy irodalmat tanítok, hanem hogy az emberek hogyan fejlessék a tudatukat: tanuljatok meg választani, önállóan dönteni, dolgozzatok a személyiségeteken, tudatosságotokon. Ne engedjétek, hogy mások döntsenek helyettetek a választásaitokban! Én mindig az olyan színházat preferáltam, amely elgondolkodásra ösztönöz, nem pedig értékel vagy ítéleteket formál. Nem kívánom megfellebbezhetetlen igazságokat hirdetve okítani a nemzetet.”¹⁷

¹² Hadd említsünk azonban két, az utóbbi időben született szakdolgozatot, melyek hiánypótló jellegűek: Vági Eszter *Színházi nevelés és színházpedagógia, új törekvések és megújuló műhelymunka* című és Schönberger Ádám *A társadalmilag elkötelezett részvételi színház elmélete és magyarországi gyakorlata* című szakdolgozatáról van szó.

¹³ A jelenlegi legjellemzőbb hazai műfajok: TIE (Theatre in Education – színház a nevelésben), Fórum Színház, osztályterem-színház, előkészítő és feldolgozó drámafoglalkozás, beavató színházi program.

¹⁴ Itt a XIX. században kialakult, azóta hagyományosként elfogadott és rögzült nézői szerepre gondolok.

¹⁵ Értelmezésünkben a részvétel valódi tartalommal bír, nem a cselekvés vagy gondolkodás illusztrációja.

¹⁶ E célok előtérbe kerüléséhez hosszú út vezetett. A területen dolgozók nagyon sokat köszönhetnek például Edward Bond angol drámaírónak és az ő fiatalok számára írt darabjait színpadra állító Big Brum Companynek, melynek vezetője Chris Cooper.

¹⁷ Részlet egy a Színház 2012. februári számában megjelent interjúból, mely Tadeusz Słobodzianek *A mi osztályunk* című darabjának budapesti bemutatója kapcsán a szerzővel készült.

A független és kőszínházi társulatok, de az állami támogató(k) felől az utóbbi években érzékelhető érdeklődés hordoz veszélyeket is magában, és természetes módon veti a fel a terület alapproblémáit.

Minőségi kritériumok, szempontok nyilvánossága, nyilvánvalósága nélkül zajlik egy mennyiségi „robbanás”: a terület szakmaiságát féltő szakemberek, társulatok egyszerre örülnek a nagyobb nyilvánosságnak és mozgástérnek, a szakmai konkurencia „beindulásának”, és egyszerre aggódnak a minőségi szempontok háttérbe szorulása miatt.

Ha szélsőségesen fogalmazzunk, akkor kijelenthetjük: a jelenlegi rendszer hordozza a lerablás, letarolás veszélyét – például azzal, ha csak a nézőkért való küzdelem egyik hathatós eszközét látjuk a színházi nevelésben, vagy eladjuk személyiségfejlesztésként, kompetenciafejlesztésként. Többről van itt szó. Még ha nem is merészkedünk a politikai színház fogalmáig, akkor sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy ez közösségi műfaj, mely a demokratikus alapelveket kézzelfoghatóan érvényesíti annak érdekében, hogy a néző-résztvevők számukra fontos alapproblémákon gondolkozzunk együtt. Kérdezzenek. Cselekedjenek. Vitatkozzanak. Bízsanak egymásban. Érdeklődjenek. Nézőpontokat és attitűdöket váltsanak. Több szempontból vizsgálódjanak. Kapcsolódjanak egymáshoz.

Ahhoz, hogy igazán nagykorúvá váljon ez a terület, hogy szakmaként lehessen rá tekinteni, óriási szükség van olyan szakemberekre, akik – megszerezve a szükséges fokozatot – tanítani is tudják az alapvetéseket egy olyan felsőfokú intézményben, mely nem csak megtűri ezt a műfajt, hanem a jelentőségéhez mért kitüntetett helyen is kezeli.

Legalább ennyire fontos, hogy lehetőség legyen kutatások indítására. Először nyilván a terület feltérképezése a cél, utána olyan projektek beindítása, melyekben művészek és társadalomtudósok együtt dolgoznak a célok, módszerek kidolgozásán és az eredmények elemzésén. Ez a fajta tudatosság nem egyszerűen egy jó lehetőség, hanem elengedhetetlen feltétel a fejlődéshez. Jó lenne a kutatásoknak nem a 10-15 évvel ezelőtti állapotokat rögzíteniük és azt kánonba zárni, hanem inspirációt adni a folyamatos előrelépéshez, fejlesztésekhez. Ugyanezt a célt segíthetik a fúziók és együttműködések, melyek során független színházak és kőszínházak is partnereként találkozhatnak a drámapedagógia, a színházi nevelés szakembereivel, művészeivel.

Cikkem második felében szeretnék röviden bemutatni két olyan kísérletező színházi játékot, melyek a Káva Kulturális Műhelynél koprodukciókban születtek/születnek meg, és jól demonstrálják a fent megfogalmazottakat.

A hiányzó padtárs című részvételi színházi előadásunk az elmúlt évek két társadalmi folyamatára válaszol: számos kutatás dokumentálta, hogy a szélsőjobboldali nézetek és a romákkal szembeni előítéletek az utóbbi időben a városi környezetben erősödtek fel a leginkább, különösen a kelet-magyarországi régiókban. Mindeközben a városi iskolák szelektivitása tovább erősödik, egyre korábbi életkorban dől el, hogy ki milyen iskolába

juthat el, hol fejezheti be a tanulmányait. A szegregált „cigányiskolák” száma is nő, romák csak elvéve jutnak be a jó hírű városi gimnáziumokba. Bár ezekben az iskolákban a tanulóknak nincsenek roma osztálytársaik, a cigányokkal szembeni előítéletek és sztereotípiák virágznak körükben, és legtöbbször rákérdezés nélkül maradnak az iskolában.

Előadásunk nem roma középiskolásoknak teremt lehetőséget a találkozásra tehetséges roma fiatalokkal. A színházi interakció azokra a problémákra kérdez rá, amelyek az elit gimnáziumok tanulóinak és nekik egyaránt gondot okoznak: az iskolai szelekció, a versengés és a szolidaritás kérdéseit dolgozza fel. A forgatókönyv a roma fiatalok oktatással kapcsolatos személyes élettörténeteiből íródott.

A részvételi színházat kollektív megismerési folyamatként is felfoghatjuk, ugyanis az előadás egy olyan új nyilvános teret hoz létre, amelyben résztvevők, drámatanárok és kutatók közösen fedezhetik fel, hogy miként érnek össze a szabad választások sorozataként elbeszél élettörténetek és a városi oktatási rendszer kényszerei az iskolai szelekciós pontokon.

A színház egyrészt pedagógiai folyamat, amelyben a játzó színészek és a játzó közönség együtt tanulnak az iskolai szelekciós mechanizmusokról, s ennek ürügyén gondolkodnak a szabadság, a versengés, az egyenlőség, a szolidaritás kérdéseiről. A részvételi színház ugyanakkor lehetőséget teremt arra is, hogy a vendéglátó iskola diákjaival, tanáraival és vezetőivel közösen vizsgáljuk az iskolarenddel kapcsolatos bevett vélemények és megszokott gondolkodásmód társadalmi következményeit. Az alkalmazott színházban láthatóvá válik, hogy mely jelenetek hatására, miként változik meg a véleményünk az iskoláról, annak társadalmi környezetéről és benne a hiányzó padtársainkról...

Komplex színházi játékunk három szervezet kooperációjában született meg: AnBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület, Parforum Részvételi Kutatói Műhely, Káva Kulturális Műhely; honlap: <http://hpdt.rs.webs.com>.

Terveink szerint 2012-ben indul útjára *Az emlékezés drámái*, egy olyan összetett színházi és drámaprojekt, mely az emlékezés/feledés fogalmi köré épül fel, reflektálva a XX. századi Magyarország náci és kommunista múltjára és annak jelenbeli következményeire.

A színházi akcióként, közösségi cselekvésként felfogott és megvalósított komplex drámaprogramok az emlékezés bevett gyakorlataival, tárgyaival, módszereivel és politikáival, illetve ezek megújíthatóságával foglalkoznak. A dráma (mint aktív cselekvés) olyan eszközként jelenik meg, amely segít értelmezni, hogy mit jelent nekünk az emlékezés.

Arról próbálunk közösen tanulni, hogy mi köze a családi emlékezet jelentéseinek a közösségi, nemzeti, sőt az európai vagy globális történelemhez, hogyan hatnak ezek kölcsönösen egymásra. Programunk egy inkluzív társadalmi emlékezetmodell megteremtésének kísérlete, melynek keretében 4 színházi játékot dolgozunk ki. E játékok középiskolás diákok és tanáraik számára készülnek, mindegyikük aktív, cselekvésen keresztüli részvétel

feltételez. Kettő közülük az emlékezés általános logikájával, kettő egy-egy esemény illetve korszak logikájával foglalkozik részletesen. Konkrét témáink: a romák elleni gyilkosságsorozat; a Kádár-korszak; a fotó mint emlék; Nagy-Magyarország ábrándja. (Mindegyikhez általunk írt történetet használunk.)

Programunk bevezető aktusa egy fotóprojekt, mely egy szubjektív magyar történelmi képsorozat létrehozását, kiállítását és reklámozását jelenti. Azt vizsgáljuk, hogy a XX. század traumáira való emlékezésgyakorlatok milyen hatással vannak az identitásunkra, hogyan jelenik meg mindez legintimebb viszonyainkban.

Az emlékezés drámái projektet „körülöleli” egy részvételi kutatási akció, melynek végeredményeként a nyilvános térben jönnek létre közösségi emlékművek (a résztvevők által); végül megvalósul egy konferencia, egy tanulmánykötet és egy film, mindhárom az értelmezés és disszemináció szándékával.

Az emlékezés drámái-projektet modellprogramként hozzuk létre, vagyis a projekt eredményeinek, folyamatának nyilvánossá tételével szeretnénk hozzájárulni egy inkluzív (nem valakiknek a kizárására, kirekesztésére építő) emlékezetmodell létrehozásához, mintát is adva arra, hogy mindez elképzelhető és megvalósítható még egy társadalmi, ideológiai szempontból szétszabdalt országban is. Munkánk tudatosan kapcsolódik az iskola világához, hiszen itt viszonylag védett közegben lehet azokat a felnőtt társadalmat is nyomasztó kérdéseket vizsgálni, melyekről természetesen a diákoknak is van véleménye, van hozzájuk kialakított egyéni és közösségi viszonya.

Közreműködő partnerek: Parforum Részvételi Kutató Műhely, Tóth Ridovics Máté (fotós), Kiss Gabriella (tervező), Róbert Júlia (dramaturg), Sebők Borbála (dramaturg), Joó Emese (múzeumpedagógus).

Összegzés helyett

Magyarországon a társadalmi elkötelezettségű részvételi színházak már megjelentek a palettán, mellettük egyre nagyobb szerepet, elismerést kapnak a színházi nevelés műfajain keresztül a gyerek és ifjúsági korosztályokkal foglalkozó alkotók, de egyéges, jól körülhatárolható terminológiáról, hatékony szakmai érdekképviseletről és főként a széleskörű szakmai minimum pontos körülhatárolásáról még nem beszélhetünk. A területen alkotók fő célja a szakmaként való elismertetés, az ide tartozók minél hatékonyabb helyzetbe hozása.

A részvételi műfajok előretörésének időszakát éljük, a képzőművészet, zene, színház, film, a társadalomtudományok területén mindenhol megjelentek azok a módszerek, melyek aktivitást biztosítanak a passzív befogadás mellett vagy helyett. Ez már feltartóztathatatlanul a részvétel kora, remélhetőleg már a színház sem tud visszahúzódní abba a szűk jelentéstartományba, amiben az utóbbi 100 évben volt. Mindez természetesen szorosan összefügg a politikai részvétellel is, értve ez alatt a tudatos, kérdező tudó, válaszokat váró, komplexen gondolkodó választópolgárok nevelését, ami minden demokrácia egyik alappillére kell, hogy

legyen. Szeretnék hinni abban, hogy ez bármilyen magyarországi politikai irányvonal, bármilyen politikus és szakpolitikus számára felvállalható cél.

A színházi nevelés létezésén és fejlődésén keresztül felvethető a művészet hasznosságának kérdése is. Csak felsorolásként néhány téma:

- a munkaerőpiacra való visszavezetés régi-új készségek, képességek megerősítésével vagy kialakításával;
- nehéz gazdasági és / vagy kulturális helyzetben lévő társadalmi csoportok művelődéshez juttatása, véleményük artikulálása;
- a passzivitás alternatívájának felmutatása – nem kultúra-fogyasztókat, hanem kultúralétrehozókat akarunk nevelni;
- társadalmi aktivitás, öntudatos polgári magatartás fejlesztése; ezzel együtt nagyobb társadalmi folyamatok – mint például társadalmi emlékezet – segítése.

E cikk keretei közt próbáltam felvillantani, hogy milyen utak láthatók ma a hazai színházi nevelés számára, milyen fő problémákkal küzd a terület, mik azok a legfontosabb elvek, melyek mentén megszervezhető és megvalósítható egy-egy ilyen előadás vagy program. A körkép nem teljes, én sem ismerek minden ezirányú magyarországi kezdeményezést, de talán a főbb irányvonalak láthatókká váltak. Aki hallja, adja át: vegyünk részt a színház jövőjének alakításában, ezzel saját jövőnk aktív alakítói is leszünk!

Budapest, 2012. szeptember 16.

A szerző a Káva Kulturális Műhely szakmai vezetője, színész-dramatanár, a Független Előadó-művészeti Szövetség színházi nevelési szekciójának vezetője.



Fotó: Bujdos Tibor



Fotó: Bujdos Tibor

▸ Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs

Kilépés a valóságba

Mi és Miskolc, avagy 272307 lépés a város

Halasi Imre és Kiss Csaba színháza között valóban éles a különbség. Kiss Csaba színháza, úgy tűnik, elődjével ellentétben bizony szeretne kockázatot vállalni, markánsabb színházi nyelvet és formákat használni. A középszerűen kényelmes, ám kevésbé maradandó, izgalmat és az esti 2-3 órán túlmutatató tartalmat nem adó, ezáltal társadalmi hasznát tekintve mindenképpen alacsony fokú, mindössze a közös jelenlét és az ismert művészek tevékenységének megfigyelése élményét biztosító színházat az új igazgató érezhető és kinyilvánított szándéka szerint egy friss, a lokalitásra és a hosszabb távú hatásra építő közösségi hely váltja fel. Nyilván sokan csodálkoztak azon, hogy a színházi szakmában a miskolci vezetéváltás lényegében semmiféle ellentmondást nem szült. Ennek az oka, hogy ez esetben – még ha politikai motivációból is – szakmai döntés született a pályázatról. Az eddigi két „új” előadás, a miskolci elődjeitől markánsan különböző *Én és a kisöcsém* (rendező: Szabó Máté), illetve a *Mi és Miskolc* (rendező: Szöcs Artur) egyértelműen jelzik e változtatás szándékát, lehetőségeit – ám buktatóit is. A színikritika azzal tudja megtisztelni már ezt a szándékot is, hogy szorosabb figyelemmel kíséri a miskolci eseményeket, és komolyan veszi mind a színházcsinálók szándékait, mind önnön kritikai feladatát: állításokat fogalmaz meg a tapasztaltakról, amivel nem feltétlenül kell egyetérteni, inkább egyfajta ajánlat arra, hogy gondolkodjunk arról, amit láttunk. Arról is, ami tetszett és arról is, ami nem. De főleg arról, hogy miért.

A *Mi és Miskolc* egyértelművé teszi: az újítástól még csak félni sem kell, egyáltalán nem tűnik radikálisnak, sőt szándékait tekintve kifejezetten a színházért, de leginkább a nézőkért van (noha ezt a nézők egyelőre nem biztos, hogy érzékelik: az általunk látott előadáson számos szék üresen maradt; e bizalom megteremtése feladat a jövőre nézvést). A *Mi és Miskolc, avagy 272307 lépés a város felé* nyílt és vállalt kommunikációs helyzetet akar teremteni Miskolc és színháza között: a társulat egy jelentős része kicserélődött, eltűntek eddig ismert arcok, helyettük újak vannak, akik szeretnének megismerkedni új színházukkal és a közönséggel, és szeretnének mindehhez valamiféle viszonyt is megfogalmazni a színház nyelvén – ezt a cím sejteti.

Szimpatikus, impozáns volt, amikor sok helyütt hallani és olvasni lehetett arról, hogy a Miskolci Nemzeti újonnan szerződött színészei a társulat egyik rendezőjével kéthetes gyalogtúrába kezdtek, hogy összekovácsolódjanak, és az úton szerzett tapasztalatokból – kiegészülve a színház pár régebbi tagjával – készítsenek egy előadást a miskolciaknak. Azért szép ez, mert a színház nagy ritkán veszi a fáradságot, hogy egyenesen és kimondottan azzal foglalkozzon, akikért létezik: a nézőivel. Ritkán szeretné elmondani, hogy mi van vele – sőt, ha lehet, erről egyáltalán nem szeret beszélni –, látványos eseményeket szeret csinálni, de csak azért, hogy bejöjjenek a nézők, egyébként meg nem szeret nyitni, mert ott biztos kérdések, problémák merülnek fel, amikre válaszolni kell. A társulat tagjai nem kis fáradságot vállaltak

az emberpróbáló kéthetes sétával, ráadásul ilyen még nem volt Miskolcon. Az eredmény azt az érzetet kelti, hogy befelé jól sült el a dolog: az új tagok tudnak együtt létezni, dolgozni, kialakult valamiféle közösségi szellem, ami nélkül színházat csinálni lehetetlen, hiszen ez az, ami egy rossz előadást is ki tud menteni a bajból, ez az, ami a jót feledhetetlenné képes tenni. Mindehhez képest a legérdekesebb, hogy a hangzatos esemény végül nem egy közönségsiker után áhítózó, (nem csak vizuális értelemben) látványos produkció lett, hanem valami egészen más.

Az előadásban egyszerre látunk-hallunk sztorikat, életképeket és emlékezetes figurákat a túráról, saját benyomásokat, kétségeket, gondolatokat a színházról, de megszólalnak jól hangzó kórusművek, miközben a szinte üres színpadból kreatívan összelegózott képek kelnek életre, mindezt pedig hatalmas fehér vászonra vetített, gyaníthatóan a túrán rögzített életképek kísérik. Mintha a produkció bonyolultabb szeretne lenni: egyszerre személyes és általános, intim és távolságtartó, egyszerre akarna szólni az emberekről és a közegről, a színházról és az azt alkotó emberekről, egyszerre szándékozik minimalista és totális érzetet kiváltani. A felszín pedig több mint alkalmas erre. Nemcsak a sokféle szöveg- és színházi forma miatt, a látvány miatt is. A színészek mellett egyedül székek és kottaállványok adják a színpadképet (látvány: Bozóki Mara) – valamint a belőlük felépített hintó, kocsmá, motor, templom és sok minden más –, amitől egyrészt az egész előadás automatikusan kap egy színházi jelleget, hiszen ez a fajta stilizáció és formai építkezés azt a hatást kelti, hogy mindennek önmagán túli jelentése is van, másrészt pedig tényleg ötletes minden színpadi pillanat. Ezzel összhangban állnak a jelmezek is: a kisestélyiszerűségbe öltözött női és frakkot vagy öltönyt hordó férfi szereplők a kottaállványok előtt ülve végig erősítik a produkció hangsúlyos előadásjellegét – hogy színházat nézünk. De tulajdonképpen hová is mutat mindez?

Nehéz erre a kérdésre válaszolni. Nehéz ösvényt találni a színpadi gesztusok dzsungelében. A jelmezek emelkedettsége némi ízléstelen furcsasággal is meg van csavarva, a férfiakon ugyanis nézhetetlen terjedelemben látszik ki a fekete nadrághoz húzott fehér zokni, a nők pedig valamiért csak fél harisnyazoknit húztak fel magukra. Kétségtelenül kreatív, ahogy ötletes az is, hogy az elemelő korszok sörre válik, sokatmondó, ahogy a román/szlovák szavaknál a szereplők odaköpnék egyet a balettszőnyegre, sőt később még a színész szót is kíséri hasonló, nem éppen kedves gesztus. Nyilván „értjük”, hogy miért köp a magyar a román szó hallatán. De, hogy ennek a közhelynek milyen szerepe van a színpadon, arra vonatkozólag nincsenek jelek.

Feltehetően a közegből következik. A színpadon megelevenedő történetek javarészt a túrán szerzett élményekből táplálkoznak. És hát ha falu, meg vidék, akkor ott biztos utálják az emberek a románokat meg a szlovákokat, pláne a kocsmákban összegyűlő, részegségig italozók – gondolja az ember. Csak ez így önmagában

annyira közhelyes és semmitmondó, és közhelyes a szereplőkre vonatkozólag is: a „hétköznapi” ember ilyen klisékben létezik csak – valami ilyesmi lehet a vezérlő gondolat. Mindemellert – és ez némileg árnyalja a képet – az előadás nem ítélkezik a szereplői fölött. Pedig széles a paletta a falu emberéről festett képen: van, aki egy komplett színházat képes megrendezni, csak hogy kicselezzen egy APEH-ellenőrt, van az ultramagyar, aki mindig Pesten tüntet, de ő nem bánt semmit és senkit, van a másik ultramagyar, aki egyszerre sátánista és keresztény (ami jelzi, hogy ez a külsődleges gesztusokban érvényre jutó „magyarság” csupán valami biztonságot és annyira vágyott közös nevezőt eredményező pótlék csupán, nem valódi, polgári értelemben vett nemzeti – vagy keresztény – öntudat), van vendégszerető bácsi, aki hamarabb találja ki Activityben, hogy a megfejtés Ophelia, mint a körülötte lévő színházi emberekből álló tömeg, van a polgármester, aki csak rendet és békét szeretne, és van persze rengeteg okoskodó és világmegváltó a kocsmában – mind-mind valóban az életből kerültek elő. A színpadon tetet öltő figurák egytől-egytől ötletesen működnek a színpadon. Az alkotók pedig annak ellenére sem forgatják ki őket bőrükből, nem törnek pálcát felettük, hogy bizony nem egy ember kételkedve fogadta az ő kalandjukat, vagy nem gondol többet a színházról, mint hogy ott *Rómeó és Júliát* kell játszani, mert az jó.

De ez a fajta tiszteletben tartás nem társul megérteni vágyással. Az életre keltett emberek tulajdonképpen önmagukban léteznek a színpadon. Nincsenek sorsok, kérdések és életek mögöttük – találó figurák vannak, amelyek jellemzően nem igazán mutatnak túl önmagukon. A színház pedig önmagától nem értelmezi se az embert, se a valóságos szituációkat – attól még nem lesz színházi egy jelenet, mert színpadra került –, kizárólag akkor történik ez meg és akkor válik a nézőre is számító színházzá, ha ezek a valóságos – vagy valóságból merített – jelenetek valamiért kerülnek a színpadra. Viszont ez a markáns nézőpont vagy rendszer rendre hiányzik az előadásból, ami által mi sem tudunk viszonyt kialakítani az emberekkel, akikkel a színészek az útjuk során találkoztak. De ezek a jelenetek valahogy mégsem válnak se önismétlővé, se unalmassá, köszönhetően az energikus színészi munkának. Minden karakter precízen és pontosan működik technikából, a mozdulatok, a hangok, az arcok mind-mind ki vannak találva. Ebben az egyik tetőpont a kocsmá élképe, ahol mindig történik valami mindenkivel.

Arra vonatkozólag azonban nem kapunk információkat, hogy miért pont ezek a jelentek kerültek színpadra és miért pont ebben a sorrendben. Vélhetően az olykor felmutatásra kerülő falunévtábla hivatott a rendszerezésre, és valószínűleg a túra állomásai sorjázna rajta egymás után, de ez vajmi kevés egy dramaturgiai ív kidomborításához. Enélkül ugyanis nincs mit felfedni, nincs minek a mentén gondolkodni és nincs minek a mentén értelmezni a látottakat – egészében. Deres Péter dramaturg egyedül a Rusznák András által elmondott sejtelmes, a túrázás és a

közös séta lelki bugyrait boncolgató rövid monológot adja kezdő útmutatóként. De ahogy távolodunk ettől a pillanattól, úgy válik egyre téttelenebbé a színpadi túra.

Pedig mind a valóságos, mind a színpadi túrának, és az egész színházban létrejött helyzetnek láthatóan tétje van. Ez erőteljesen a társulat régebbi tagjainak monológjaiban érezhető – érdekes, hogy pont ők azok, akik nem vettek részt ezen a kiránduláson. Máhr Ági jeleneteiben kíváncsiságról és nyitottságról ad számot, ami mellé rengeteg kétség és kérdés is társul. Abszolút nem rejti véka alá az új vezetés és rendezői gárda iránti elvárásait: drukkol, hogy megvalósíthassák a vágyaikat, csak gyorsan tegyék, mert ő még sok szerepet szeretne eljátszani. Felteszi a kérdést: lesz-e elég erő – és (nagyon fontos!) humor – ahhoz, hogy ezek az emberek egymással és a társulattal együttműködést alakítsanak ki? A kórusvezetőként is közreműködő Seres Ildikó viszonyt próbál kialakítani az újonnan érkezettekhez, akik láthatóan egy közösségé kövacsolódtak, és akikkel eleinte nagyon nehezen találta meg a közös nevezőt, de ő is érdeklődve, a helyzetet átérzve közelít az új tagok felé. Szegedi Dezső pedig a színház mai helyzetét próbálja megérteni és megemészteni: kinek fog hiányozni, ha nem lesz színház? Kinek fog feltűnni, ha nincsenek többé színészek és előadások? Hogy létezhet az, hogy valaki ma is gettót akar építeni egy nagyvárosban? Hova jutottunk? Hogyhogy van okunk félni? Fontos, őszinte és emberi, sőt húsba vágó hitelességű pillanatok ezek, mert nincsenek bennük általánosságok, érezni, hogy valóban az emberek szólalnak meg, a maguk *saját* színpadra adaptált kétségeivel és kérdéseivel. Egy-egy percre hirtelen képet kapunk arról, hogy kik állnak – és álltak eddig – a színpadon, milyen emberek ők és mit gondolnak a színházról.

Az új tagok személyes sorai közül csak néhány képes hasonló súllyal jelen lenni. Például Molnár Gusztáv, aki úgy érezte, hogy változtatnia kell az életén, a független színházazás után új dolgokat kell kipróbálnia, hiszen nem lehet úgy a kőszínházak ellen menni, ha egyszer az ember azt sem tudja, milyen az. Ilyen még Fritz Attiláé is, aki nem szégyelli bevallani, hogy semmit nem tud Miskolcra. Még mielőtt lejött volna, betanult pár dolgot egy útikönyvből – például, hogy volt fényorgona a miskolci színházban, és monológjában tíz körömmel ragaszkodik a tanultakhoz. Csakhogy a tan-, helyesebben útikönyvek elavulnak. A fiú hiába akarja naiv akaratossággal számon kérni a színházi technikuson, a gyakorlat emberén ennek hiányát, végül az idősebb színészeknek kell őt szabályosan felpofozni: kisfiam, ez nem a tankönyv, hanem az élet. Ez a jelenet gyönyörű; nem felsőbbtség, hanem az iskolapadból kilépés van benne: Máhr „pofonja”, amivel Fritzet ijedt kiskutyaként a helyére parancsolja, szimbolikus és valóságos értelemben is annak jele, hogy a naiv elképzeléseket a tapasztalat és gyakorlat kevésbé kegyes időszaka követi. Kokics Péter, Szabó Irén, Bohoczki Sára, Czákó Julianna és Kosik Anita általánosabb érdeklődésről vagy abszolút személyes, magánéleti indíttatásokról adnak számot. Nem az őszinteség hiányzik ezek-

ből a pillanatokból, sok szöveg nagyon is kitárulkozó (talán túlságosan nyilvánvalóan is). Inkább a pillanatok tétje nincs meg, mintha ez a helyzet valójában nem jelentene számukra semmit – nem a Miskolcra szerződés, hanem az, hogy magukról nyíltan kell beszélniük. Ez megkérdőjelezi ezek hitelességét, és úgy tűnik, ezeknek a pillanatoknak az előadás szempontjából nincs is igazán tétje, abszolút fakultatív jelleggel működik a viszony megfogalmazása – máskülönbén érthetetlen, hogy Rusznák András, Zayzon Zsolt, Simon Zoltán és Ódor Kristóf miért nem vállaltak ilyen monológokat.

Lehet, nem így volt, de úgy tűnik: a közös utazás alkalmával lehetőség volt arra, hogy mindenki olyan jelenetet készítsen, ami érdekli, és ha éppen nem érdekelt valamelyik feladat, akkor következmények nélkül ki is vonhatta magát. Ez a tág színházi keret nagy szabadságot sugároz magából a színészek keresztl, és egy ilyen társulati és közösségi szellemet látni, de legfőképpen részesedni belőle mindig jó – pláne, hogy – megint csak: úgy látszik – az ellenvélemények és a kétségek sincsenek elnyomva, sőt részét képezik az egész működésének. Ez például a Máhr Ági színpadi halálának megtörténtéről szóló jelenetben, vagy a Seres Ildikó által vezényelt, Queen éneklő kórusban nagyon érzéketesen eszkalálódik.

De a túra nem tud bennünket, nézőket is tartalmazó valódi közösségi eseménnyé válni. (Itt természetesen nem a közvetlen interakció hiánya kárhoztatik, annak a gesztusát a közönség egy bevont tagja érzéketesen jelzi, továbbá a néző térbeli közelsége kifejezetten intim közeget teremt, és fizikailag részét képi a nézőtér az előadótérnek, ami újabb, a szimbólumon túlmutató gesztus.) A kirándulás és a közben megfogalmazott kérdések felett végig ott lebegnek a kivetített filmek, amiken hol a jelenetekben látottak egészülnek ki egy-egy szereplővel, hol csak életképek, hol egyszerű, a kamerával folytatott játék látható rajtuk (film: Cserhalmi Sára). Sokat ígérő az első videó, ahol egy meztelen színésznő sétál a színház karzatán és a széksorok között – nagyon naiv és tiszta, mégis rendhagyó, meghökkentő közeledést ígér a színházhoz. Aztán még sokan vonulnak át ruhátlanul a bejátszásokon, de hogy miért? Talán ez lenne maga a túra? Az egymás és a nézők előtti totális lecsupaszodás és tiszta helyzet teremtése? Lehet, de az időnként elhomályosított, időnként újra- és újrjátszott képek a színpadi történésekhez fűződő egyértelmű viszonyok nélkül nem kölcsönösen mélyítik az előadást, hanem artisztikus szimbólumok maradnak, általános képei egy nagyon is konkrét élménynek. Annak a meghatározása nélkül, hogy a filmekben mit látunk, nehéz rájönni arra, hogy mit látunk – a képek hol mögöttest akarnak hangsúlyozni, hol pedig csak kiegészítői a jeleneteknek, de ennek egyértelműsítése nélkül sokszor tulajdonképpen csak a figyelmünket vonja el az előadástól.

A jeleneteket összefűző ív nélkül az utolsó jelenet is megkérdőjeleződik (miközben épp szól a Queen-kórus, a filmbejátszáson

a meztelen Molnár Gusztáv beugrik egy ágyba, egy ott fekvő lány mellé): miért pont ez és miért pont így? Bár a dal nagyon is közvetít valamiféle közösségi szellemet, valami nagyon szimpatikus hangulatosat, valami olyat, amiben kétségtelenül jó lehet részt venni és valami olyat, ami az előtte eltelt másfél órában nem tudott a maga egészében kiteljesedni és megfogalmazódni. Az előadás ugyanis javarészt nem a túrán és a próbán megszületett közösségi élmény – aminek ugyanúgy részeseivé tudtak válni a színház régi tagjai, mint a közösen kiránduló újak – születésének és létezésének reprodukcióját, a közeghez való viszony megfogalmazását helyezi előtérbe, hanem az összegyűjtött jelenetek és történetek minél többféle formai ötlettel való színpadra állítását. A kihívás maga tulajdonképpen nem a kitűzött cél teljesítése volt, hogy megfogalmazódjon a „mi és Miskolc” viszonya, hanem hogy mindez az egyszerűségében minél bravúrosabb formai megoldásokkal jöjjön létre – amely formai megoldások, mivel nem a tartalomból következnek (hiszen sokszor nem visszafejthetőek), sokszor esetlegesek és így csak helyenként képesek közvetlen (nem technikai értelemben vett) hatást kelteni, vagyis valódi kapcsolatot kialakítani a nézővel.

A szándék azonban így is tisztán képes megmutatkozni, hogy Miskolcra olyan színháza legyen, amely nem zárkózik el Miskolctól, hanem szól hozzá. Talán vele is. Még komolyabbá teszi e célt, hogy a társulat ezzel az előadással kezdte meg az évadot, és hogy mindezt nem egy sajtótájékoztatón vagy egy műsorfüzetben mondták el, hanem a színház nyelvén igyekeztek megtenni. Ez akkor is így van, ha ezúttal a Miskolci Nemzeti Színház nézőterét takaró fehér lepel nem gördült le, és nem lettünk az alkotókkal együtt, közösen részesei a színháznak. De az biztos, hogy ezúttal nyugodtan lehetnek vele szemben elvárásaink.



↳ Oltai Kata

A női szerepkliésék lábjegyzetei

Ujj Zsuzsi kiállított fotóihoz

Szigorúan véve ez a negyedik önálló kiállítása Ujj Zsuzsinak. Egy, a középgeneráció idősebb tagjának számító alkotótól nagyon szerénynek számítana, azonban ő elsorban előadó, dalszerző, performer, a Csokolom együttes alapító tagja, aki pusztán hat éven keresztül foglalkozott a fotográfiával mint kifejezőeszközzel. Ujj Zsuzsi fotós tevékenységének az „újralfedezését” is az a hullám hozta meg – megannyi más alkotóéval egyetemben –, mely elsősorban a nemzetközi, összefoglaló csoportos kiállítások kapcsán megindult kutatási és reprodukálási tevékenységhez kapcsolódik.

Ujj Zsuzsi első önálló kiállítása a Liget Galériában (*Első kiállítás*) 1987 novemberében nyílt meg, alig két évvel az első fotó elkészülte után. Fotózással 1985 és 1991 között foglalkozott kizárólag: ő instruált és őt fotózták vagy önkioldó segítségével fotózta saját magát. Egyszerre alanya és tárgya is állításainak. Ő is azok közé az alkotók közé tartozik, akik a mainstream művészeti közeg peremvidékén működtek, a különböző művészeti médiumok határait összesmosva, azokat átértékelve, adott esetben újra-

definiálva dolgoztak – Ujj Zsuzsi fotóval mint eszközzel hat évig foglalkozott csupán. Sturcz János találóan jellemzi majd’ tíz évvel ezelőtt készült tanulmányában, hogy ez a fajta „marginalitás, illetve művészeti ágak közötti helyzet adta számára azt a bátorságot és szabadságot, ami a belterjes hazai művészeti szcénában dolgozókból nagyrészt hiányzott.”¹ Nemcsak a nemi identitással, illetve a nemek társadalmi szerepével kapcsolatos elméleti diskurzus és fogalmi készlet hiányzott, hanem az itthon dolgozó nőművészek körében a női identitás problematikáját tudatosan felvető, elméleti megalapozottságú (élet)művek sem születtek.

Első kiállításán hat nagy méretű, megközelítőleg 100×70 centiméteres fotót állított ki, melyek egyetlen sorozatból kerültek ki. Címeiket nem adott akkor sem, később sem, azonban a fotók elkészülte, a tematika, saját fekete-fehérre festett alakjának főszerepe egyetlen sorozattá konstruálja a képeket. Saját elmondása

¹ STURCZ JÁNOS: *Posztmodern stratégiák a kortárs képzőművészetben 1970–2002. Természethasználat, női nézőpontok és a művész teste mint metafora* (doktori disszertáció), <http://www.c3.hu/~ligal/UjjTanulmany.htm>

alapján három vagy négy napig volt befestve teste temperával és egy kölcsönkapott géppel, önkioldó segítségével fotózta önmagát.² A fekete-fehér képeken egy tetőtől talpig fehérre festett alak jelenik meg, melynek testét vízszintes és függőleges fekete vonalak osztják. Az emberi csontváz nemi jellegektől megfosztott, azaz androgün szerepét veszi fel, a nemi szerve helyére festett pont egy gesztus, mellyel finoman célbaveszi azt a szemléletet, mely a világot biológiai nemek szerint osztja fel: a nők saját testüket, testük által értelmezett nemi szerepüket hangsúlyozzák. Ugyanakkor lábjegyzetet tesz ahhoz az évszázadokon át uralkodó szemlélethez is, mely a nőt anatómiai tulajdonságai mentén vagy valamely anatómiai tulajdonság hiányaként tételezi.³

A test mint kulturális metafora a társadalmi kontroll fő színtere és egyben a kommunikáció egyik lehetséges médiuma is. A hagyományos művészeti kánon a férfi számára tartja fenn az aktív alkotó-zseni helyét, míg a nő csupán modelljeként jelenhet meg, számára a passzív, statikus pózolás jut. A vizuális megjelenítés során az ábrázolás a női testet erotizálja, olyan pozícióba helyezi, ahol megfigyelt a férfi szubjektum szempontjából erotizált tárgy lesz. A művészeti kánon számára a nő, a női test tárgyként tételeződik, elsősorban a klasszikus aktábrázolásoknak köszönhetően, melyek az idealizált női testet statikus, monolit, tökéletesített formában rögzítették.

Ujj Zsuzsi azzal a gesztussal, hogy meztelen testét kibillentti – nem engedi, hogy egyértelműen női atként tételeződjön –, lehetőséget teremt arra, hogy a rendkívüli módon polarizált női szimbólumok szubverzív szélsőségének hangján szólalhasson meg: mozgásba hozva a nőkre osztott felforgató szimbólumokat és szerepeket, így a boszorkányságot, a Gonosz tekintetét (*evil eye*), a menstruációs vérrel kapcsolatba hozott ártónak vélt mítoszokat vagy a férfiak kasztrációs félelméből fakadó hiedelmeket. Ujj Zsuzsi ebben a sorozatában valamennyi szubverzív archetípust megidézi. Démoni, túlvilági szkeletfiguraként egy absztrakt térben jelenik meg,⁴ időből, térből kiszakítva. Az egészalakos képek és a közeli, mell alatt elvágott portrék (*Fóliás önarckép [fekvő]*, 1986; *Fóliás önarckép*, 1986 vagy *Repülő III*, 1986) esetében is előszeretettel él azzal a gesztussal, hogy csonkolt figuraként jelenik meg, karjainak alsó hányadát kitakarva, azok a háttér sötétjében „elvesznek”. Azzal, hogy torzó figuraként, visszataszító, ijesztő mutánsként mutatja önmagát, meghaladja a hagyományos művészeti diskurzus által előírt nő- és művészimázt.⁵ A klasszikus esztétika testkánonjának premiszáival ellentétben saját testét mint groteszk testet mutatja fel, mely „nyitott, egyenetlen, szabálytalan, titkokat rejtő, megsokszorozott és formáját változtató [...] maga a deviancia, amely veszélyezteteti a társadalmi rendet.”⁶

A gender-identitás kialakításában és kritikájában fontos szerepe van a női lét és a női test kutatásának. A kritika egyik eszköze lehet a sztereotípiák látszólagos vállalása. Két képet emelnék ki a kiállítottak közül, melyeket érdemes párban, párbeszédben szemlélni és amelyek közül az egyik Ujj Zsuzsi legismertebb képe, mely a nemzetközi csoportos kiállításokon való szereplé-

sek sorát megnyitotta, a másik kép viszont teljesen ismeretlen volt eddig. A női és férfi szerepmodellek konfrontálását végzi a *Trónusos* (1986) és a *Tojásos* (1986) című képpár modellálásával. A két képen az ismert fekete-fehér testmaszkjában, de ugyanazon kellékek jelentős átváltoztatásával és a perspektíva kibillentésével él. A *Trónusos* képen a nyugodt, kiegyensúlyozott tartású figura egy letakart emelvénnyel és trónuson ül, szemmagasságból látjuk. Tekintetét előre szegezi, magabiztosan néz a képet szemlélőre, két karja nyugodtan pihen a trónus két karfáján, lábai nem emelkednek el a talajtól, szilárdan, magabiztosan, „két lábbal” a földön van előttünk. A kép pandantján alulról van fotózva az alak, így békaperspektívából látjuk, hatalmasnak tűnő lábszárai között egy nagy tojásszerű tárgy (ami valójában ugyanaz a trónszék, csak letakarva), amin ül, kotlik, tekintetét sem tudjuk kivenni, mivel feketére maszkírozott szemgödörében eltűnik, talán csukva is a szeme, mindkét kezével hajába túr, egzaltált, démoni pózban. A két kép két archetípust mutat, a „széken ülés” a „földön ülés” szemben tételeződik: a szék, a trón a kultúrát, civilizációt jelképezi, mely férfi princípium, míg a hatalmas tojásnál a természet, ősi, primitív, azaz a nővel azonosított. Ezt a bináris meghatározást erősíti, hogy az egyik képen nyitott szemmel és határozott tekintettel, míg a másikon zárt szemhéjakkal ábrázolja magát. Az értelem primátusára épülő modernizmus számára a látás, éleslátás szinonímája az értelemnek, mely ugyancsak a férfiak számára fenntartott privilégium volt, a csukott szemek (de ugyanígy a lesütött szemek is másutt), a tudatlanságban ergo sötétségben megrekedt, a patriarchális berendezkedésben alárendelt szerepet játszó nőkre volt osztva. Ennek a dichotómiának értelmében a nőknek tartották fenn a reprodukív funkciókat, szemben a férfiaknak tulajdonított produktív tartományokkal.⁷ A fajfenntartást, szaporodást, „háztájiságot” jelképező tojás tételeződik a kormányzást, irányítást, hatalmat szimbolizáló trónussal szemben.

² Az *Első kiállítás* anyagaként számon tartott sorozat jóval több képet számlál, mint az a hat, mely végül ki lett állítva, a jelenleg feldolgozott negatívok és síkfilmre fordított munkák alapján közel háromszorosra születt és ennek számos „átfordított” variációja is létezik.

³ A férfit mint normát, a nőt pedig ehhez képest a másságában (hiányként) definiáló, a görögökig visszavezethető elméletet Sigmund Freud dolgozta ki. A nőt a férfiakétól eltérő anatómiai adottságai (ti. a pénisz hiánya) kárhözhatják sajátos lelki fejlődésére.

⁴ Mely saját lakásának szándékolatlanul neutralizált tere a valóságban.

⁵ Az értelmezéshez Julia Kristeva *abject*-fogalma ad további segítséget. Az *abject*, vagyis a visszataszító, undorító, alantas fő kategóriái az étel, a testi átváltozások, a menstruáció vagy a halál, amely fenyegetően hat a világ és az egyén viszonyában, hiszen épp a kettő közötti egyértelmű határt veszélyezteti. Julia KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982. Magyarul olvasható részlet: *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford.: Kiss Ágnes, Café Babel, 1996/20, 169–185.

⁶ ANDRÁS ÉDIT: *Az anyagi imádod bennem? = Nagy Kriszta x-T eddig*, szerk.: BENCsik Barnabás, ACAX-WAX, Budapest, 2007, 11.

⁷ CRAIG OWENS: *The Discours of Others. Feminism and Postmodernism = Art of the Twentieth Century. A Reader*, ed.: Jason GAIGER – Paul WOOD, Cambridge University Press, 2004, 250.

Sántha
József

Záróra

(Málik
Roland:
Báb.
Egybegyűjtött
versek.
Sajtó alá
rendezte,
a jegyzeteket
összeállította
Nyilas
Richárd.
Műút könyvek,
Miskolc,
2012)

Ha egy alkotóművész tragikus hirtelenséggel távozik, a művei hasonlatosak lesznek egy bezárt bolt berendezési tárgyaihoz, egy kocsmáéhoz, amely nem fogad többé vendégeket, de a lehúzott redőnyök mögött mégis különös jelenetek játszódnak le, már nem új dolgok sajnós, hanem az eddigi gesztusok, emlékezetes esték, köré ágyazódó sorsok, szavait lesó barátok vagy a magányosan, súlyos nehézkedéssel szájhoz emelt poharak örökös ismétlődései; a bútorok, tükrök, pincéarcok egymáshoz való viszonyulásai lassú elmozdulást mutatnak. Már nem úgy nyilvánulnak

meg, mintha használati tárgyak lennének, eleven szereplők, kifent örömök túlkapásai, hanem egy kissé úgy, mintha valamely emlékmúzeum világból kivont látványosságait vehetnénk szemügyre. Megszűnt az otthonosság melegsége, de helyet ad a jelentések gazdag tárházának, a vizslató szem nem azt keresi, mi fog történni itt, mert a hiány fájdalmát egyetlen pillantással átfogja a tekintet, sokkal inkább azt keresi-kutatja, hogy a félben maradt pillanat miként tárja fel a múlt eseményeinek, gondolati összefüggéseinek titkát. A művek különös optikája más-más fénytörést mutat, a nyelvi gesztusok megindulnak a végső jelentésük irányába.

Málik Roland harmincöt évet élt, és a Csendes-óceán partjainál érte utol a halál, sajátos lírai világából, előre megtervezett életművéből nagyjából a fele olvasható posztumusz könyvében: a megjelent *Ördög* (2006) című kötet mellett a tervezett *Báb*

megírt darabjai, és az életmű láthatatlan versei, amelyek logikus folytatásaként (Pokol–Purgatórium–Paradicsom; Hernyó–Báb–Pillangó) egy sajátos kiteljesedés, az élet nagy varázslatának a kibontásához fordult volna szándékai szerint. Ez persze hipotetikus megfogalmazható állítás, hiszen koránál fogva is csak életművének egy szakaszát gondolhatta így el, a már soha meg nem írható további kötetek igazsága benne rekedt a lezárt életműben. Jellegénél fogva csak sejthető, hogy nagyon is a létező valóságból fakadó világlátása, szinte epikus élménykövetése, a gyerekkor, a kora ifjúság után a felnőttkor már nem magától értetődő problémái felé fordult. A kötet felépítésének struktúrája tehát az, amely önkéntelenül is állandóan a hiányzó kiteljesedés felé csábítja a benne elmélyedő olvasót.

Első kötetének nyitóverse, a *Még a Ruzsinban* már magában foglalja ezt a látásmódot. Rejtetten egy Pilinszky-idézetrel kezd, ahogy máskor is megtörténik verseiben, hogy szinte észrevétlen épít be sorokat más költőktől, elsősorban Kosztolányitól, József Attilától, Babitstól, Karinthytól és Petritől. (A kötetet szerkesztő Nyilas Richárd alapos, minden szövegvariációra figyelő jegyzetei ezeket nem mindig tüntetik fel.) „Legfeljebb hároméves lehetek, / és az én koromban egy varrodoboz...”, Pilinszky-nél (*Auschwitz*): „Öt-hat esztendő lehettek, / s az én koromban a világ...” De az igazi, mélyebb életszemlélete ezekben a gyermekkorot megidéző versekben mégis leginkább Kosztolányi korai kötetének világra csodálkozó naiv bájával áll rokonságban. „Tudom, hogy apa vasolló, / és a tübe fűzött cérna: anya.” Az önálló hang ebben a versben a nagyon korán felbukkanó szorongás, amely az idilli képet az anya és apa figurájának megjelenésével kérdőjelezi meg. Szinte külön fejezetet szentelhetnénk ezeknek a gyermekkor különböző helyszínein játszó verseknek, mert valamiként Málik Roland egész későbbi sorsát, „eltévelyedéseit” ezeknek a felnőttkorig megmaradó hierarchikus játékoknak a következményeként tárja elé. A beszédes című *Bekelet* versében szinte szimbolikusan adja át a bandavezér helyét a költőnek: „te több vagy mint én.” „Ha ki tudja, / én nem tudom, de valahol itt / kezdődött az én kálváriám, / vesszőfutásom, csavargásaim, / naplementék sora / az alkohol ösvényén egy fűzfa felé...”

Első kötetének diabolikussá növesztett témája a saját ördögével, az alkohollal folytatott küzdelme. A mámor színes forgatagában sokáig gond és lelkiismeret-furdalás nélkül tölti idejét, mintegy megosztva e költőileg hatalmas és kimeríthetetlen élményvilágot a költészet kancsal műsájával, aki évezredek óta szolgálja a remekművek létrejöttét, éleszti az elmében parázsló, olykor csalóka zsenialitás tüzeit. „Még büntetlen császálsz, / csel-lengsz, mi több, kószálsz, / de nem látod, hogy a hegyek felett / a nyomott ég mindinkább / tornyosul?” (*Kérdések a forgószélből*) Ez az első, önként megfogalmazott intellem még csak a feltételezett, de át nem élt zuhanás kezdete, a kacérkodás egy formája, amikor a veszély érzete még inkább vonzóbbá teszi e tudati másállapotot. Máliknál természetesen, ahogy más mámorbetegségben szenvedőknél is, a körülmények részben felmentést adnak a napjaikat egyre terhelőbb depresszív érzések között hánykolódók számára.

A családi örökség: „Felménőim / csaknem minden férfitagja / az alkohol fáján bimbajzott” (*Mementó*), a szülők házasságának megromlása, a hányatott ifjúkor, amikor végképp megszűnik az állandóságba vetett gyermeki bizalom a felnőttek irányában: „Szüleim válófélben, / kik a bíróságon / az egymás ellen való valamásra / akartok kényszeríteni, nyakamba / rakva egy közös élet kudarcát...” (*Genyó nyár*), megfelelő mentséget képeznek, hogy felmondja mindazokat a kötelékeket, amelyek a képmutatónak gondolt hagyományos családmódellet tartják egyedüli igaznak, és megfogalmaz a maga számára egy olyan ideálist, amely egyben filozófiai mélységet is nyit ebben a költői világban: „hogymenjünk [...] túl az idegen apánkon, / a szorongó anyánkon túl, / túl a születésen, / a családon, / magunkon is túl, oda, / ahol nem darabokban él az ember, / és mindig süt a Nap.” (*Fiúk a Ruzsinban*). Ez a mélyen (általam kiemelt), Adyhoz is köthető („Minden egész eltörött”) gyönyörű sor nagyobb horizontokat nyit majd, egyben a Málik-életmű kritikai elemzése számára valóban csak érintőlegesen feldolgozható profetikus önbeteljesítő jóslat transzcendens világát mutatja.

Első kötetének így lesz középponti témája, legemlékezetesebb verseinek, rövidre szabott életének legfontosabb anyaga a családhoz, az emberekhez fűződő viszonya, ekképp értelmeződik a József Attila költészetével való tömény átitatottsága. Csökönnyös ragaszkodása felmenőinek apró-cseprő életdarabkáihoz, a sorszerűség negligált megidézése: „Nemszüleim. / Két igen fiatalka. / A nyíregyi állomáson, / harminc évvel ezelőtt.” (*Csatlakozás*) Mintha e kisszerű mítoszok megírása nélkül Málik Roland élete sem lehetne hiteles. Mintha a szakadás, amely az elődök sorsán keresztülhatolt, egyenesen az ő életének a szövetén is folytatódna: „engem megöltetek. / Szorongatva öltök.” (*Genyó nyár*) Az őt kitagadó apjának címezve: „Átvágok a szürkülő fűvön, / a végén elfordulva állsz, / gonoszoktól elvert, megöregedett, / bolond apám. // Vársz egy régi udvaron, / amit mindenki elhagyott.” (*Hazatérés*) Számára eltűnt kézen-közön, ami egy másik, archaikus családi függőségben felnőtt személy számára a legadekvátabb, a legtermészetesebb megtartó pillére volt az énnék. Az előző idézetekből már kitűnt, hogy Málik ugyanazt az utat választja problémái megértésére, amely számára a rossz eredetét jelentette. Ugyanazon a hídon kel át, ahol elődei utat tévesztettek, ahol a személyiség a legsebezhetőbbé válik. Olyan világcsavargónak, vágáns-dalnoknak a szerepében tetszeleg, amely utoljára talán Kormos István költészetében volt hiteles. Ő is árva volt, ekképpen súlytalan és talajtalan a megtartó rokon kötelékekben, „szegény Yorick”, egy magát is kinevető, súlyosan megítélő udvari bolond, aki ebbéli helyzetének tudatosításával adott kellő intellektuális súlyt a maga talajtalanságának.

Hogy mi a költői mámor és mi az igazi testre szabott méreg, Málik költészetében pontosan szétválasztható. Ady sosem panaszkodott agyának másnaposságára, lelkének finom, tiltakozó ingereire meg mintha érzéketlen lett volna. Mindenesetre a kötet legsúlyosabb darabjai e témakörben születtek. Nem csak a lélek rugalmatlanságának ismerős állapotai ezek, de földrajzi megne-

vezésekkel pontosítja a kocsmák bejárásának lehetőségeit, akár egy színész, aki a szűk helyszín miatt kényszerül arra, hogy minden térbeli mozdulatának jelentést tulajdonítson: „Nem látod, / hogy háromszögben járod a várost, / – a három csúcsban három kocsmá – / nem veszed észre, / hogy hónapok óta / ülsz azokban a nyomorult / kocsmákban, falun a városban...” (*Kérdések a forgószélből*) Az egyik legjelentősebb mai magyar nyelvű, a kétségeket, az alkohollal való viaskodást kényszeres önvallomásként kifejtő megnyilatkozás dokumentumai Málik e tárgyban írott versei. Még ha idillikus is ez a viszony, mint a *Hellyzetem az alkohollal* című versben, akkor is a költemény tárgya alapvetően, kizárólagosan az anyaggal, a stimuláló szerrel való küzdelem, a rövid lejáratú mámor okozta önmeghasonlás értékelése. Önmagának a világba való nemes kiterjesztése, „Amíg egy ilyen helyen, / mint Miskolc-Tapolca, Nyárutón, őszelön, / vagy – ami ritkaság számba megy – / spiccén az ősznek, / az ember kiülhet a büfé elé, / mögé-mellé, / illő itallal lopni félóra nyugalmat...”, hamarosan az élet más lényegű kívülrekedtségéről tudósít: „Záróra után botorkálok utcán, / a fejemben, a házam már / rám sem néz ablakszemeivel.” (*Hellyzetem az alkohollal*) A *Tizenkét pohár* már inventáriumszerűen sorolja a részegség önmagába záródó, ön- és közveszélyes következményeit, amennyiben eme állapot (nem része a bűnnek, de a tükröz morálisan nem ad önigazolást) kettős mozgásában lelkiileg ugyan közel jut egy probléma megértéséhez, azonban a konvenciók, a nyelvi megnyilatkozás következtében ez az őszinteség csak a magánzárka reteszének nyitására képes. Az a nyelvi lelemény, hogy a részegségről való okoskodását Polonius fiához intézett, kispolgárian józan monológjával keveri össze, egyszerre negligálja az érdekeiben otthonos és a verbálisan felelőtlen tekintély gondolati mélyrepülését, hiszen Ophélie éppen ezzel a hamleti-poloniusi kettős beszéddel oldja el magát a valóságosan még értelmezhető világtól: „s mint napra éj, mint őszre tél, / mint életre halál / következik...” Ophélie vízhálála újra csak egy olyan ártatlan csomó Málik lírájában, amelyet értelmezni fölösleges, átsiklani rajta hányaveti figyelmetlenség. Így idéződik meg minden, és így válik az író szándéka ellenére jelentőssé.

Az, hogy az élettapasztalat meliorációja során egy magán kívül rekesztett figurát, ördögöt teremt, akire áthárítja a benne rejtő szenvedélyt, a mai költészetben már kissé megfáradt gesztus, mindennek térfélcserére utaló, jelentéssel kevésbé bíró perszonalifikációja, ahol a bűnökkel megpakolt hártó, lelkiileg terhelt lény nem igazán bír önálló személyiséggel. Az *Éjjeli tea* még hordozhatja az efféle misztériumot, de ott valójában egy orvosról van szó, akit nem is akar a beszélgető partner ördögévé tenni, nem akarja kisajátítani: „Operálsz ezzel, no hiszen» – akartam, / mire ő: »Három óra alvással / nem lehet operálni.«, A kimondottan ördögöt megidéző versekben már nincs efféle kontextusa a démoni figurának. Csak mint egy a bábszínházból ismert, jelentését a maga külső jeleibe csomagolt alak, arra vár, hogy valóságos élettel és szenvedéllyel töltekezzen. A megíratlan szerep híján megmarad egy kissé demagóg figurának, akit elkép-

zelnél könnyen lehet, megérteni annál kevésbé. A *Sötét szárnyak subhogásában* pedig a kocsmái monológja után a költő alig érthető hirtelen vágással Pilinszky *Francia fogoly* című versének utolsó soraival kommentálja oda nem illő jelenlétét: „Minek folytassam, / örök jöttek érte, a szomszéd falu / diszkójából érkezett [...]” (A jegyzetekben Pilinszky versére való utalást itt sem találunk.)

E sorsát taglaló viaskodás két kiemelkedő darabja e tárgyban a *Télvégi sorok* és az *Elvonás*. Itt már a szenvedélyei fölött mintha tort ülne, a könnyed szójátékok, az elesettség állapotának távolságtartó szemlélete mintha valamely feloldódás kegyelmében részesítené. Az általában laza elbeszélőtechnikát felváltja egy sodródóan szenvedélyes és tömör versbeszéd: „Egy ongai nem felejt. // Én, a bevándorló (vagy kivándorló?) / ki nem ocsúdtam és / megzavarodtam a ködben ingó Ongán, / és leszálltam (Miskolcon) / a bűnöknek csillogó, hideg / és sötét városába; / botorkáltam az alkoholnak, / a bujaságnak, hazugságoknak, / és még ki tudja miknek / csámpakövein.” A másik versben a szorongás kap illő szituációt. Helyzetdal ez a javából, mint egy Petőfi-vers: „Csak nem otthonülő lettél, / te hébe-hóba jövő, mindig menő / manó?” A csábítás a láthatatlan város vélt fényeinek a szemlélése a „loggiamról”, a magával való viaskodás, hogy képes-e ezen az estén elviselni magát, hogy a bensőleg megtehető út, és a külső, valóságos út, amely vélhetőleg megint egy kanyargós estében végződné, milyen lelki és intellektuális akadálypályát állít elé. Mintha a józanság börtönéből nézné a mámor távoli, őt ugyanúgy korlátozó cellájának pislá fényét. A már említett *Helyzetem az alkohollal* idillikus verskezdet és az elmozdulás kiérlelt hasztalansága a kínjait mérlegelő ember puritán őszinteségét tárja elé.

Hiszen, „Bárhova mégy, / ha lassan is, de egyszer biztosan odaérsz. / És ott vagy. / És tudják, hogy ott vagy. / Tudják, és tán mondják is, hogy ott vagy. / Másfelől, ha ott vagy, ott vagy, / ha nem ott vagy, nem ott vagy...” – kezdődik *A Halál margójára* című opusz. Málík gyakran él efféle tautologikus kijelentésekkel, ismétlésekkel, amikor a helyzet túlsúlyos egyértelműsége fusztrálja a lélekben csak magával lopakodót. „Nem veszed észre, / hogy rád üt a mondás: / aki bajban van, az bajban van? / Helyzetben, meghatározásban, / feltárásban, megoldásban –” (*Kérdések a forgószélből*) Mintha a megoldások hiányából következne annak hiánya, hogy képtelen a jelenlétét ebbéli állapotában megteremtteni. Hiszen egész életproblémáját kellene aktualizálni, ez azonban a virtuális lény hiánya okán lehetetlen.

És itt mindenképpen szólni kell arról, a költészetében erőteljesen jelenlévő távolodásról, néhol persze romantikus „színről való lelépéséről”, amelyet csak rövidre szabott életének tényei hitelesítenek. Ha úgy tekintjük, konzervként minden intellektusban jelen van a felbontatlan, a sorsát pillanatonként beigazoló, megoldatlannak és megoldhatatlannak ábrázoló, problémái következményeként jelzett megszűnés dobozának felnyitása. A test és az önsorsrontás, a kulturális beágyazottság József Attilához köthető stílári alakzatai, a roppant intenzív kiábrándulás a fiatalkor erőtlenségek, hogy ez a fajta szenvedélybetegség

uralta költői rabság nem mindenben szelídíti magához a ma költészetét. Hogy még a legszemélyesebb közegben sem talál magára az, aki szellemének örökös körforgását csak a vulgáris rossz közérzet és az elvágyódás félénk öngazolásában szeretné kifejezni. Az élet lehetőségeinek csodás mellékútjai, a nagy kitérők, amelyek végül is egyedülien mozgásban tartják az egzisztenciálisan csalódottat, mintha meg szerették volna óvni Málík Rolandot, hogy a legpusztítóbb önképét megszemlélje. Ehhez kellett persze költészetének roppant vitalitása, az utolsó évek „Zsuzsitája”, a mérhetetlen távolságok által újra magára eszmélő, önmagából kikelni képes báb, amely már képtelen volt megszelídíteni a belső pusztulást, nem tudta artikulálni a bebábozódás ideje alatt elveszített önvilágot, és így, mintha egy megtért, szelíd este után mondtak volna zárórárt, T. S. Eliot-i értelemben, a dantei pokol hőseinek is. Ennek dokumentumai nagy számban fellelhetők Málík költészetében. Ha úgy akarjuk látni, tényszerű leírását adja ennek a véletlen balesetnek a *Fiúk a Ruzsinban* egyik versszakában: „Ha bízol a tengerben, / vándorolni fogsz, / ha elérsz a lábához, / sírni fogsz, / ha belémerészkedsz, / szopni fogsz, lenyeled, / és nem köpöd ki többé / sohasem.” Vagy a vers végződő soraiban: „de alítom, eljön az idő, / hogy minden reggel / veled kávézom, s leszek / a világ végén, tenger.”

Joseph Roth a *Radetzky indulóban* az I. világháború végének bécsi milióját ábrázolja szerfölött nagy beleérzéssel, amikor a felbomlott régi világ szokásai még az emberi idegekben elfajzott alakban tovább rángatóznak. A bécsi kávéházak nem zárnak be, bár a pincér éjfélét lehúzza a redőnyt és hazamegy, de a vendégek bent maradnak a reggeli nyitásig, zavartalanul öntik magukba a raktárakban álló legjobb nedűket. Egy szétesett, a polgári etiketre nem figyelő felbomlási folyamatban minden megengedett. Záróra nincs, mégis a lehúzott redőnyök mögött ülők tudják jól, hogy otfelejtették őket, sőt!, otfelejtették magukat, hiszen bárhová is indulnának sorsuk elviselhetetlen árnyaiba, hasonmásaikba botlanának. Málík Roland is mintha ott inna tovább a lehúzott redőnyök mögött, az ifonti mámorok kalandora, a zabolázhatatlan vágáns, verseit az árvaságával lepecsételt fájdalom-hercegeként.

Nem tudni, olvasták-e a Párkák utolsó verstörödékét, amelyben a sorok üteme is a tenger hullámzását utánozza, amely sóhajtásszerűen, szinte fizikai fájdalomként hat az olvasóra: „Másnak képzeltem odafenn, / de hiszen, / nem semmi fenn, / nem semmi lenn, / ami fenn, / az odafenn, / istenem.” (*képzelttem odafenn*)

Krupp
József

Széttartó sajátríme

(Sopotnik
Zoltán:
Saját
perzsa.
Libri,
2012)

A nagyszerű *Futóalbum* után három évvel Sopotnik Zoltán jóval széttartóbb kötetet adott közzé. Míg előző könyvét néhány motívumra – az angyal, a halott ikertestvér, a tó, a park, a futás – alapozta, addig itt a költői világ kitágítását figyelhetjük meg. Az egységesség hiánya a forma tekintetében a legszembeütőbb. A *Saját perzsa* négy versciklusa a kötet terjedelmének mintegy felét kitevő prózai részt ölel közre.

Nagyon erős a kötet címének szemantikai telítettsége. Sopotnik a „saját” mellé az „idegen” metaforájaként olvasható „perzsát” helyezte. A kortárs kulturális tudat számára nem kézenfekvő, viszont mélyrétegében ott rejlik ködről van szó; a perzsa Aiszkhülosz *Perzsákja*, vagyis lényegében az európai drámairodalom kezdete, két és fél évezred óta a *par excellence* idegen. Mi görögök vagyunk, ők pedig perzsák; van az én, és van a másik. A másikkal való szembenézés és az önmegértés összefüggése, vagyis egy alapvető lírai képlet olvasható ki a „saját perzsa” szókapcsolatból. Ugyanakkor a feszültséggel teli, első pillantásra oximoronnak tűnő, merész jelzős szerkezet e képlet visszavonását is magában rejti: a perzsa nem lehet idegen akkor, ha a sajátom. Ha elolvassuk a kötetet, a cím keltette várakozásaink nem egészen teljesülnek. Úgy tűnik, hogy nem annyira a saját-idegen bonyolult kérdésének sajátos lírai színrevitele, mint inkább banalizálása történik meg Sopotnik *Saját perzsájában*. A perzsa jelenléte nem azért fontos, mert „a másikban”, a másik vonatkozásában nyernének értelmet az énről vonatkozó kérdések, hanem mert az „én” valóban mint sajátját, mint hozzá tartozó *kuriózumot* nevezi meg őt.

Különösen szembeötlő ez, ha Sopotnik előző kötetére, a *Futóalbumra* s annak meghatározó alakjára, az angyalra gondolunk, akinek egyrészt jelentős atmoszférateremtő szerepe volt, másrészt valóban fontos volt az én önartikulálása szempontjából. „Az angyal” abban is különbözött „a perzsától”, hogy, miközben hozzá hasonlóan megfoghatatlan volt, mégis határozottabb kontúrokkal rendelkezett, és valódi események, gondolatok, érzelmek kapcsolódtak hozzá. Persze nem kérhetjük számon „a perzsán” az angyal képzetének metafizikai előtörténetét és ennek Sopotnik-féle transzformációját, de az bizonyos, hogy az új kötet központi motívuma erőtlenebb, kevésbé izgalmas és kevésbé

kidolgozott. A hiányérzet minden bizonnyal azzal magyarázható, hogy a szerző a címadás és a hátsó borító megkomponálása révén kiemelt helyzetbe hozta a szókapcsolatot. (Ide tartozik, hogy a folyóirat-megjelenések során Sopotnik a prózarészleteket *Saját perzsa* címen közölte.)

A perzsa figurája szorosan összefügg a beteg, intézetben élő ikertestvér alakjával. A *Háttértudás* című versben olvassuk a következőket: „Még élt a testvérem, / mikor kitalálta a perzsát. / Hogy átküldi néha. A / súlyos betegek fantáziája / nem ismer határt. (Egy kontra / az égieknek, vagy ki tudja.) / Falat, csempét tör, bontja / a száraz elmét. Így beszél- / gettünk, ha már rendesen / nem lehetett. // Mikor leszíjatták, teljes / páncélzatban jelent meg / a vezér. [...] Ha én akartam üzenni, / a kardlapjára írtam, / vagy a pajzsa belsejére / adtam egy testvéri csókot.” A perzsa tehát kommunikációs médium – távolról és áttételesen a szó ezoterikus értelmében is – a versek beszélője és annak ikertestvére között. S hogy a hátsó borítón Sopotnik Zoltánról – illetve arról, aki itt „Sopotnik Zoltánként szólal meg” – azt olvassuk, hogy a perzsa „csak az övé”, ami egybecseng a kötet címével, csak látszólag vezet logikai ellentmondáshoz. Mert aligha lehet egyszerre igaz az az állítás, hogy a perzsa csak a szövegek lírai alanyához tartozik, és az, hogy a testvérek közötti összekötő kapcsolatról van szó. Kivéve, ha az ikertestvére mint nem létezőre tekintünk, aki ugyanúgy a képzelet szülötte, mint a perzsa katona. Ezt az értelmezési lehetőséget egyébként is magában rejti a kötet, az említett paratextuális elemek pedig ebbe az irányba terelik az olvasatunkat.

A *Háttértudás* narratívájának részei megjelennek a *Lassú társas* című prózában is. Ebből azt is megtudjuk, hogy a szöveg beszélőjének biológiatánára észrevette a perzsával való kommunikálást – nem sokkal rá le is százalékolták. Ebben a szövegben a perzsa motívuma értelmet nyer a kötet fontos dimenzióját alkotó családi emlékezet keretein belül is. „A perzsa vigyázó nép, ránk vigyáz, legalábbis a családi legendárium szerint. Az üvegfüvők leszármazottjaira, otthon mindenki hitt ebben.” (87) Itt a perzsáról való tudás mintegy kollektívként jelenik meg, amiképpen az „én” a következő idézetben is beilleszti saját perzsájának létezését a közösség ismereteibe: „Mindenki cipel magával legalább egy kísértetet, az enyém speciel perzsa, valami vezér volt, csak a sisakja csúcspéje beleakadt egy úrhajó aljába, és kitért a nyakát. Mert az[t] már bebizonyították, hogy abban a réges-régi időkben is voltak ám úrhajók, amelyek meglátogatták a földet, segítettek néha az embereknek, de legtöbbször csak csodálkoztak rajtuk, hogy milyen véresen komolyan hülyék.” (74)



A „saját” tehát közösségi tudásminták által meghatározott a kötet világában. A perzsa(k)ra vonatkozó történelmi tudat sajátos megnyilvánulásával találkozunk a *Lampionok ma* című versben, melynek némiképp groteszk szereplője a magyar költészeti hagyomány egy korábbi rétegét felelevenítve kommentálja saját cselekvését: „A fákra perzsa / harci sisakokat / akaszt a nyugdíjas / nyelvtanár és logo- / pédus. *Elhalt az idő / csontkeze*, suttogja / közben.” (Kiemelés az eredetiben.)

A könyv központi motívuma a szövegek által is explicitte tetten összefügg mind a képzelettel, mind pedig a költői alkotással. A *Perzsa rutinban* az egyes szám harmadik személyben ábrázolt alak fantáziál arról, hogy a háza melletti fákat perzsák ültették (mellesleg a *Fokhagyma* című versben egy másik növényről merül fel ugyanez): „csak ő találta ki az egészet”. A próza énelbeszélője pedig mint a perzsán keresztül való érintkezés alternatíváját nevezi meg az írást: „Most meg úgy beszélgetünk [tudniillik ikertestvérével], hogy írom ezt itt.” (81) Nem véletlen, hogy egy felolvasáson is megjelenik neki „kísértete”, erősen befolyásolva a fellépés menetét. A perzsáról való képzelgés és a költői képzelet egy forrásból fakad: „Kényszeres gondolatok, ez a diagnózis, van rá Cipralex, de aztán otthon nem merem bevenni, mert mi van, ha elmegy tőle a fantáziám, megszűnik.” (104) Többféle magyarázatot kapunk tehát arra, ki és mi a perzsa. Ezek a megközelítések nem állnak össze egészé, amire persze lehetne azt mondani, hogy a széttartás logikája jellemzi őket, de én inkább afelé hajlok, hogy átgondolatlanak tekintsem ezt a motívumalkotást. Hogy a *Lassú társasban* és *A metafora széle* című versben is megjelenik a perzsaszőnyeg képe, nem is erősíti, s persze nem is rombolja a „saját perzsa” alakját, csak éppen felesleges ornamentum.

A könyv alapkonceptiója szempontjából „a perzsánál” biztosan fontosabb a kötet cím második tagja, a „saját”. A *Spárga* című, kiváló vers „sajátrím”-szava nagyon találóan mutat rá erre. Ez a szöveg, melyet egyébként Sopotnik második kötetéből, *Az őszinteség közepéből* emelt át, új címet adva neki, a múlt, a saját nyelv rétegzettsége és az identitás összefüggéseit járja körül. (Nem a *Spárga* az egyetlen olyan darabja a *Saját perzsának*, melyet már olvashattunk a szerző korábbi könyvében. A *Krokodil* című első Sopotnik-kötetből való például az *Áthidaló gyilkosságok*, érdekes fikciós játékot teremtve a szerző „dobozváros” helyett most „üvegvárosról” beszélteti versének megszólalóját.) Nem véletlen, hogy a szöveg több pontján tematizálódik a „saját név”, mely történetesen egyezik a költő családnevével. Például „Voltam én már Sókotni, Szputnyik, Szopotnyik, meg még rengeteg sz-es kreatív.” (118) Mintha annak a megoldásnak is, hogy a szerző a kötet közepén prózai részt helyezett el, mely többnyire múlt idejű eseményekről beszél, az lenne a jelentősége, hogy mintegy az „én” és egyben a versek genezisére kapjunk rálátást. S mintha azáltal, hogy a versekben megjelennek a prózában is tárgyalt mozzanatok, nem mást figyelhetnénk meg, mint az én több rétegű, ismétlésekben megvalósuló önértelmezését. A szövegekben megszólaló szubjektum a költészet klasszikus témái

szerint beszél a szerelméhez, szól a hazájáról, halott barátjáról, és részletesen családjának múltjáról. Meglepő módon még „istenes versek” sorát is felfedezhetjük a könyvben. „Ezek / alapján szorít majd Isten / az ő félelmes satujába.” (*Fokhagyma*) „Fogást keres rajtam az / Isten.” (*Hajolva rontja el*) „Isten, fölényes rendje / szerint, naponta szembe / állít saját magammal...” (*Rend*)

A kötet legnagyobb problémája, hogy az egyenetlenség nem egyszer azt jelenti, hogy a szövegekbe beszüremkedik a giccs. Ennek legenyhébb formája a sértődöttség, a kívülről állóság hamisan ható póza, mellyel nehezen lehet mit kezdeni akkor, amikor a szöveg beszélője azonosítja magát a szerzővel, aki pedig az egyik legsikeresebb fiatal magyar költő. „Tudom, bejáratos leszek bizonyos szalonokba, de csak úgy, mint az apród, akinek hajába törölték ragacsos kezüket a földesurak a sötét középkorban. Csak nekem intellektuálisan.” (117) A *Tangó ugyanúgy*, mely a kerekesszékes emberek iránti irgalomról szól, egyáltalán nem illik az inkább a punk-rock világhoz közelítő Sopotnik költészetébe; mintha egy Györfly Ákos-szövegből csöppentek volna át ide motívumok. Ebben a versben még angyal is van, és mégis mennyire más ez, mint a *Futóalbumban*! S csak azért lehetünk biztosak abban, hogy nem ironiáról van itt szó, mert az említett témával nem szokás ironizálni. Fedezet nélkülinek tetszik a családi mitológiához kapcsolódó romantika is; például a *Lassú társas* utolsó soraiban elmesélt történet, amikor a családnév megtalálása után két napig nem mennek be dolgozni, aminek az igazgató nem meri megkérdezni az okát. Hogy a szöveg beszélője ütésben fogant, mert a nagyapja ketté akarta vágni a feleségét környékező német tisztet, de aztán eszébe jutott majdani unokája sorsa, s csak a balta nyelvvel ütött oda: finom lelkeknek tetsző, jól mesélhető anekdota, egyébként erőltetett. Hogy énelbeszélőnk mosolyt küld az égre „Farkas Bercinek”, hogy vigyázzon Csirke bácsira, szintén kihúzandó rész lehetett volna. S a Bret Easton Ellisszel való találkozás leírásáról nem is beszéltem. Igazából nem értem, hogyan maradtak benne a könyvben ezek a részletek.

Lehetne persze ezek mellé sorolni akárhány jól sikerült szöveghelyet. Meghökkenítő fordulatokat, például a metafizika kertben való elásásáról (*A semmi átmenet*), metaforák kéményüregbe ragadásáról (*Érdeklődő idő*). S vitatható, de roppant érdekes részleteket, mint a következő: „Amikor először léptem a csarnokba, / a visszafordulás gőze csapott meg, / fülemben nyalt a tizenkilencedik / század.” (*Eldorádó*) De említhetnénk a *Barna relaxa* című verset is, a kötet egyik legsikerültebb darabját: „Nem fordíthatok le mindent a saját / nyelvemre. Annyit és annyira kellene / figyelnem, amitől négy hozzám hasonló / is új világot építhetne magának. Nekem / elég, ha egy lázmérőt dugnak a számba, / úgyis a szívemig ér. Nem fordíthatok le / mindent – de amit kihagyok, beleejthetem / reggeli kávémba: vesztse formáját, akár / a kockacukor. A kávé a fő táplálékom, / rengeteg fölösleges dolgot kihagyhatok / tehát. Sok apró lyukat égethetek a / fejfájás-reluxán, hogy lássam, mit érdemes / néven nevezni.” A „saját nyelv” felidézi a *Spárga* „sajátrím”-szavát

illetve az abban a versben kifejtett gondolatokat a szubjektum és nyelve/nyelvei viszonyáról. A *Barna relaxa* gondolatmenete mintha a költői alkotás kérdése felé tolna el, amennyiben a világ megfigyelhető dolgainak saját nyelvre fordítása és „néven nevezése” az írás folyamatában valósul meg. A jó tempóban építkező versnek valójában már a harmadik mondat megtöri a logikai ívét, de éppen a lázmérőhöz kapcsolódó váratlan és zavarba ejtő kép teszi a szöveget izgalmassá. Ez a motívum mintha egyben Nemes Z. Márió-hommage is volna, pontosabban a „telepes” költők heterogén, ugyanakkor sűrű utaláshálójává összeszőtt nyelvének, motivikájának egy olyan szeletét idézné meg, amely az említett szerző költészetében van a legalaposabban kidolgozva. A kávé és a kockacukor pedig a nagy irodalmi barát, Pollágh Péter szövegeiből ismerős; ezek az utalások feszültséget alkotnak a „saját nyelv” gondolatával. Figyelemreméltó az a retorikai eljárás is, ahogy Sopotnik átadja a „kávé” jelzőjét a „reluxának”, így jön létre a vers címének jelzős szerkezete, noha a zárlat „fejfájás-reluxája” nem efféle materiális/szenzuális jelzővel tűnik leírhatónak, sokkal inkább a tudati működés közegébe tartozik. S ha ez a remek vers nem volna elég bizonyíték a szerző költői erényeire, megemlíthetjük a *Ragadósban* igen jó ritmusban megrajzolt szituációt, amikor a beszélő elsétál a saját anyja mellett a kórházban, nem ismerve föl őt, mivel saját újszülött lányára koncentrált; vagy a *Lassú társasnak* azt az egyedülálló részletét, amikor gyerekként büntetésből neki kellett levágnia egy nyulat.

A *Saját perzsa* belső borítóján parafrázálva megjelenik az a mondat, mely *Az őszinteség közepében* kétszer is elhangzott: „Nincs bennem semmi vonzalom a tökéletes iránt.” Azt hiszem, a *Futóalbummal* Sopotnik eljutott a „tökéletlenség poétikája” szerinti tökéletes műhöz, vagy legalábbis nagyon közel hozzá. Nem kétséges, hogy a szerző nemzedékének egyik legjelentősebb költője, és jobb költő, mint amilyenek a mostani kötet mutatja. Így kíváncsian várhatjuk a folytatást.

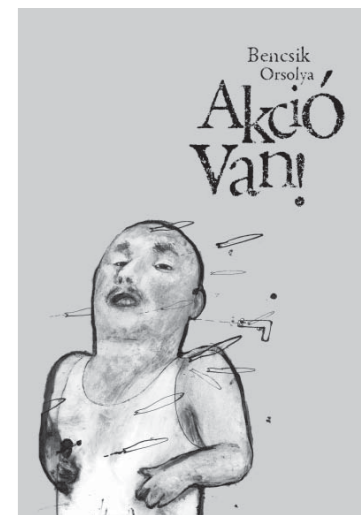
Dérczy Péter

„Szétírni” – „Megírni”

(Bencsik Orsolya: *Akció van!* Fórum-JAK-Prae.hu, 2012)

A YouTube-on látható egy rövid, alig több mint két perces valami, műfaját nehéz volna meghatározni, ha videójátékot vagy filmet reklámozna, *trailernek* nevezném, amúgy meg talán szkeccsnek, irodalmi jelentésében vázlatnak, színpadi értelemben bohózatnak. Ez utóbbit erősíti a film alá vágott balkáni jellegű zene, talán Boban Marković zenekarának muzsikája. A két percben egy fiatal nő (lány) bújócskázik egy talán városi parkban (talán Szegeden), felszabadultan mosolyog, nevet, felolvas egy könyvből és néhány komoly szót is mond

róla, hogy mit is akart e könyvben megcsinálni. Természetesen Bencsik Orsolya a főszereplő, aki második kötetét „reklámozza” ilyen sajátos módon (feltehetőleg a kiadók ösztökélésére), de a könyvhöz szerintem igen illő módon, frissen, friss hanggal, ahogy első, *Kékítőt old az én vízében* című elegyes műfajú szövegeket tartalmazó kötete kapcsán is megjegyezte Gerold László (vmmi.org, 2009). Az „elegyes műfaj” azt jelentette, hogy az olvasó Bencsik meghatározása alapján „verseket, hosszúverseket, prózaverseket, e-maileket” olvashatott, bár épp a szerző jelzi egy beszélgetésben (Gaszó Hargita, Irodalmi Jelen), hogy már a *Kékítőt old...*-ban is szerepelt kispóza, és sajnálja, hogy az „alcím” műfaj-sorolásába nem vette be ezt is. Az új kötet tehát kicsit folytatása is az elsőnek, de eléggé éles szakítás is azzal, hiszen a versíróként indult Bencsik Orsolya itt kizárólag – megint csak az alcím szerint – kispózákat (jelentesen bármit is e megjelölés) gyűjtött össze. A folytatás annyiban egyértelmű például, hogy az első könyv egyik fejezete, ciklusa a *Csalá(r)dtörténetek* címet viseli, és az *Akció van!* lényegében ezt teljesíti ki valamilyen formában: részben egyszerűen terjedelemben, kidolgozottságban, de részben a szemlélet kiterjesztésében is. A *Kékítőt old...* visszatekintve ugyan valóban érdekes, friss hangot pendített meg (nem véletlenül lett általa 2009-ben



Sinkó-díjas a szerző), de azért egy nagyon is a helyét kereső (és sokszor nem találó) „elbeszélőt” tükröz. A bizonytalanság kettős értelmű: Bencsik próbálja a viszonyát (és ezáltal helyét) leírni az irodalmi hagyományhoz, melybe már korosztályából következően is súlyosan beletartozik például Esterházy (ő maga Nádaszt is ideérti, én nem, mert a posztmodern elbeszélésmóddhoz Nádasnak semmi köze, míg Bencsik éppen a posztmodern prózától [!] tanult a legtöbbet, jól láthatóan), de persze a magyarországi és vajdasági irodalomtörténet – Szenteleky Kornéltól Kosztolányi Dezsőig – tradíciója is. Vajdaság esetében pedig a jelenből talán legerősebben Balázs Attila, felteszem, más mellett, nem véletlenül szerepel annyi nyúl Bencsik szövegeiben, és a könyv „fülné” az ajánlót író Nyúlsvív őrmesterben is öt gyanítom.

A posztmodern szemlélettel és elbeszélésmóddal aztán az *Akcio van!*-ban is szembesülhetünk (például az Esterházy révén ismerős önéletrajziság csiki-csukijával, hogy ugyanis én is vagyok, meg nem is vagyok én a szövegekben), de a műfaji bizonytalanság, kísérletezés (ami a *Kékítőt old...*-ra oly jellemző volt) már elmarad. Ennek lényegét Bencsik maga így fogalmazza meg: „Talán már nem is tudok igazán verset írni, lehet, hogy éppen azért, mert nagyon mesélni akarok. És ez a mesélési törekvés túlságosan erős, olyannyira, hogy szétfeszíti a verset.” (Gaszó Hargita interjúja, Irodalmi Jelen). Maradt tehát a korábbi kísérletekből a kispróza (jelentsen ez bármit is), a történet, a mesélés, noha mindez kettős szűrőn megy keresztül: az, hogy Bencsik végül is versírónak indult, mindenképpen érződik a szemléletén és a szövegkezelése módján, másrészt az előtte járó posztmodern nemzedék nyomán maga is átértelmezte és újratertette e fogalmakat.

Az *Akcio van!* mindössze 98 lapján huszonhárom kispróza jelenik meg, már e statisztikából is érezhető, hogy valóban egészen rövid írásokról van szó, némelyik alig haladja meg az oldalnyi hosszúságot, vagy még annyi sincs prózaversre emlékeztetőn (*Akcio van; Az úton; Plakát; A nyulakat levágják*), de a többi is szűkre fogott, hagyományos novellaterjedelem elvélve fordul elő, s persze hagyományos értelemben az sem novella, de persze ez már más kérdés. Részben a terjedelemből is következik, de részben ezen egészen kicsi írások nem prózai jellegű alakíttóságából, hogy epikailag a huszonhárom szövegnek nem mindegyike áll meg a lábán önállóan, illetve talán megáll, de súlyt igazából akkor kap, ha a többi írással is viszonyba tud lépni, s ezáltal tölt be egy olyan funkciót epikai vonatkozásban, hogy mintegy kiteljesíti az inkább mesélős, történeten alapuló szövegeket. Noha Bencsik Orsolya már idézett és még más megnyilatkozásaiban is arról beszél lényegében, hogy a versírásról prózára váltott belső kényszerből, késztetésből, az egyes írások, különösen az egészen rövid, említett művek arról tanúskodnak, hogy az anyaghoz (tehát a történethez, a figurákhoz, a meséhez) való viszonya nagyon is őrzi a versteremtés metódusait: a metaforikusságot, a képszerűséget, a végtelen sűrítésre, a kihagyásra való hajlamot, azt, hogy a szöveg bizonyos elemei között nem létesít közvetlenül látható kapcsolatot. A felsoroltak azért is érdekesek, mert Bencsik egy

interjúban éppen az ellenkezőjét állította, tudniillik hogy „Én magamat gyakran szájbarágósnak érzem, tehát lehet, hogy inkább gyakrabban kellene üres helyeket, részeket hagynom...” (Gaszó Hargita, Irodalmi Jelen). Szerintem meg a nagyon rövid írásainak egyik problematikus eleme, hogy túlzottan is sok vagy nagy az üres hely, amelyet a befogadónak kéne kitöltenie, s ettől a szöveg vagy egynemely része líraian enigmatikussá válik, ami versben (hangulat, sugallat stb. szintjén) teljesen természetes, de bármely próza a sűrítésnek és kihagyásnak ezt a fokát nehezen tűri, mert bármennyire metaforizált is, azért az érintkezésre alapuló jellegét valamelyest megtartja. A címadó írás is ilyen például, sok jelentés köthető hozzá, ám valószínűleg mind kérdéses, különösen a szövegnek az az eleme, mely az akciónak a fegyveres jelentését erősíti. Alighanem a jugoszláviai háborúk metaforája bújik meg a kis szövegben, amely épp csak sejteti, hogy talán valami fegyveres akcióról van szó, melyben az elbeszélő hősnő és a Pityu nevű férfi?, fiú? részt vesz, s hogy ez talán valamiféle véres esemény is lehet, arra a Sanyi nevű sunyi kutya „alakja” utal, aki alkalmanként vérfürdőt rendez a tyúkólakban, s aztán úgy tesz, mintha nem is ő lett volna. A tyúkudvarban való vérengzés és a fegyveres akció/háború metaforájának megfeleltetése egyrészt nagyon groteszk (ez Bencsikre igen jellemző), másrészt azért meghökkenítő és valójában nem biztos, hogy igazolható. Nekem legalábbis kétségeim vannak azt illetően, hogy szövegtérmezem ténylegesen helytálló volna. Azt már csak mintegy mellékesen jegyzem meg, hogy a könyvborítón a cím felkiáltójellel, míg maga a szöveg anélkül szerepel, s ez sem erősíti, inkább bizonytalanítja a jelentésadás lehetőségét (ráadásul lehet, hogy csak szerkesztői figyelmetlenség az oka).

Bár nem tudom, nem tudhatom, hogy a szövegek eredetileg milyen szándékkal készültek, hogy Bencsik Orsolyát vezette-e eleve olyasmira, hogy a kisprózák valamilyen nagyobb formára is utaljanak (legalább halványan, elmosódottan), de kétségtelen, hogy az *Akcio van!* szövegei összességükben magukban hordozzák egy regény (Szerbhorváth György szerint (kis)regény; librarius.hu) formáját. Hozzáteszem, nagyon távolról, inkább csak egy lehetséges, a jövőben megvalósuló regény alapjait rakják le, de kétségtelen, ahogy arra utaltam is az előbb, az írások egy részének relatív „önállatlansága”, hogy a szövegek valamelyest kapcsolódnak egymáshoz, mindenképpen kisprózaformán túlmenő gondolkodásmódot jelez. Éppen ezért én inkább, lírai analógiára, ciklusnak nevezném a szövegek együttesét, vagy füzetes formának a novellafüzér mintájára, de magát a fogalmat, hogy novellafüzér, nem igazán használnám, mert az *Akcio van!* szövegei, talán egy-két kivételtől eltekintve (például a *Hernyók*, amely kiemelkedően remekbeszabott mű) inkább csak „szétírt” novellák. A kifejezést nem véletlenül használom, Bencsik Orsolya az említett *trailer*-ben vagy szkeccsben ugyanis úgy nyilatkozik, hogy „ebben a kötetben megpróbálok a falu-narratívát, illetve a család-narratívát szétírni”. A kijelentés egyben arra is fényt derít, hogy a szándék talán mégiscsak eleve a nagyobb formára való utalás volt. Tehát mindennek fényében: az *Akcio van!* sajtó-

tos családtörténet egy vajdasági falu (kisváros) díszletei között, a valahai jugoszláv időkben, bár ez nem pontos, mert a szövegek ideje alkalmanként visszanyúlik még a világháborúig is (pl. *Nyúlsvív, szítakötönyelv*), és az elbeszélő előretékel a szétesett államkonglomerátum utáni időkre is jócskán, sőt ez utóbbiak nevezhetők az elbeszélések tényleges idejének. A kilencvenes évek borzalmas jugoszláviai háborúi a NATO-bombázásokkal egyetemben amúgy is minden szöveg háttérben megbújnak, hol tragikusra hangszerelve, de sokkal inkább groteszk-keserű és sokszor ironikus hangnemben. Ebben a térben (ezen belül is a közelebről nem meghatározott faluban) és időben szemléltethetők egy jugoszláv/vajdasági magyar család életének egyes jelenetei. A szcenika, a figurák a családban és a faluban, a velük néha megtörténe események hihetetlenül finoman, ugyanakkor mégis valamiféle rusztikus erővel rajzolódnak meg, valóság és szürrealitás határán, a kettő sokszor egybe is mosódik úgy, hogy alig vagy egyáltalán nem választhatók szét. A szövegek világára az ebből adódó groteskség a jellemző igazán, de az álomszerű, nyilvánvalóan nem valóságos, abszurd részletek mögött is mindig ott érezhető, de nagyon sokszor ott is van a maga brutálisával a köznapi realitás. A valóságos és az abszurd-groteszk egymásba úsztatásának egyik legszebb példája az egészen kiváló *Othon, nálunk*, melynek nyitó sorait muszáj idéznem ahhoz, hogy érthetővé váljék, hogyan működteti Bencsik Orsolya ezt az epikai világot: „A cukortól üszkösödött el a lába, ezt mondták anyámék, meg azt is, hogy a sok fekvéstől kidörzsölte bőrét a lepedő, a hipózott paplan, hogy végül az egész teste egyetlen egy élő sebbé vált. Büdös volt a szobában, nem lehetett bent megmaradni. Rossz volt pusztit nyomni az arcára, majd elhántam magam a szagtól...” Ez a novellakezdet egy klasszikus realista-naturalista indítás, semmi különös, bár nagyon erős. A folytatás azonban már a groteszk, abszurd halmozás jegyében gördül tovább, amennyiben a nagypapa 300 kiló, és a család a beinduló falusi turizmus jegyében mutogatja az öreget a külföldi turistáknak, akiknek a meglévő mellé még két wc-t is építenek, hogy legyen hova hányniuk. Azt, hogy az elbeszélő, miközben ilyen szituációba helyezi a nagyapját, valójában milyen viszony is fűzi hozzá, az mutatja, hogy az egész könyvben a nagyapának van kizárólag neve, méghozzá teljes neve és születési ideje, s ez az idő igencsak emelkedett tónusban van rögzítve: „Tóth Antal, született 1927. pünkösöd másnapján.” Ez az egyszerűségben is méltóságot sugalló ténymegállapítás aztán a könyv szinte minden olyan szövegében vissza-visszatér, melyben a nagyapa figurája valamilyen módon felbukkan. Akinek még rajta kívül van neve, az vagy csak egy keresztnév, néha csak becenév (Pityu, Patinka, Sanyi kutya), vagy, mint az elbeszélő esetében, egy név ugyan, de nem valóságos, hiszen a narrátor egy fiatal nő, akit az apja Antalnak szólít, mert nem bírja megjegyezni az igazi nevét. Felteszem, esetében a névadás, összevetve a nagyapa nevével, nem véletlen. A nagyapa meg minden méltóság ellenére néha nemet vált, és zongoratanárnóként jelenik meg. A szövegek telítve vannak ilyen és hasonló groteszk figurákkal, eseményekkel,

a családból például az anya egész álló nap képes a szomszédot és feleségét kukkolni, miközben inkább vödörbe pisil, csak hogy őrhelyét az ablaknál ne kelljen elhagynia. A szomszéd falu kocsmájában, ahova a narrátor átjár sörözni a falu harmincas, nem jóképű férfiúival, szól az ócska techno zene a legjobb szerb adó jóvoltából, nem teljesen értik egymást, mert az elbeszélő rosszul tud szerbül, azok meg nem tudnak magyarul, de végül is jól elvannak; otthon a szomszéd aranyszínű fecskében kapálgat, felesége fukszokkal teleggatva vonaglik – és szinte végtelenségig sorolhatnám a figurákat, a komikus helyzeteket. Ha az említett videóra gondolok, annak zenéjére, akkor Bencsik Orsolya prózája mögött nemcsak a már említett Balázs Attila sejlik föl „ősként”, de nekem Emir Kusturica korai filmjei világa is. Bencsik Orsolya a legtöbbször kiválóan elegyíti a humort, az iróniát, a groteszk megjelenítést, de az abszurditás mélységeit is képes érzékeltetni: a felvillantott világ kilátástalanságát, reménytelenségét, s a világ szereplőinek sóvárgását valamilyen nem igazán konkretizált boldogságra, teljességre, de legalább valami másra, mint ami a hétköznapi realitásban körülveszi őket. Amint a *Vaktérképek* (ugyancsak kiváló opus) elbeszélője mondja a nagymamáról és annak az ágya fölött lógó Ausztrália-térképről: „Vártam az alkalmas időt, azt, amikor a karjába vesz, és belép az ágya fölött levő térkép világába. Oda, ahol a nem látható maorik nem ismerik a véget, ahol a tájak nem mutatnak hiányt, eltűnést”; a maorik, akik számára „minden örökéletű”. Az idézetben igen fontos a „nem mutatnak hiányt”, mert a szövegek világa lényegében éppen ellentétesen, a hiányban, az eltűnésben, az elveszettség-érzésben és végül a fájdalomban egységesül, abban, hogy végül minden sérülékeny, a gyermekkori zsléttengés hernyó-szabdálás összeolvad a felnőttkori tapasztalattal: „könnyen roncsolódik a test”. Az eddigiek mellé még nagyon nyomatékosan lehet oda-rendelni a szétesettség metaforáját is, mely már a nyitó szöveg (*Macskainvázio nagyapáéknál*) zárásában is kiemelkedik: a gyermekkori udvar, mely szétesett, s „a fonnyadt paradicsompalánták között vagy húsz macska garázdálkodik”, de ehhez sorolható az igen szép *Nyúlsvív, szítakötönyelv* című szöveg hiánymetaforája, mely egyben a szétesést is szimbolizálja lírai-groteszk és realiztikus módon: „Történne mindez akkor, amikor nagyapa-nyúl megtudná, hogy többé nincsen tengere. Nincs hova lógatni végtagjait. Többé már nincs miért félnie a cápáktól. Nem feküdhöz napernyője alatt a napszúrástól tartva, nem nézheti a szinte pucér női testeket.” Talán profánul hangzik, de Jugoszlávia és Szerbia sorsát ennél tömörebben és esztétikailag megragadóbban nehéz volna körülírni.

Az előzőekben fölvezetett szövegvilágot, a mozaikszerűen egymáshoz kapcsolódó írásokat végső elemzésben a narrátor személye fűzi igazán össze (függetlenül attól, hogy ismétlődően visszatérő stiláris, grammatikai jegyek, s persze szereplők, helyzetek is összetartják őket). Az elbeszélői szemszög erősen változó: néha egy íráson belül sem ítélhető meg biztonsággal, hogy egy gyermeki nézőponttal van dolgunk, vagy egy fiatal, de már mégiscsak felnőtt nő az, aki elbeszéli a történetet. Az olvasó

kap egy kis posztmodern játékot is (a megszokott módon), hogy ugyanis a *Nyúlsvív, szítakötönyelben*, a zárásban megszületik az elbeszélő: „Én, a leszármazott, egy anya-nyúl és egy ló-apa utódja. Születek éppen nyolcvanötben. Kopaszon”; s persze a szerző, Bencsik Orsolya is '85-ben született, el lehet játszani, hogy hát ki is a narrátor, és „igaz-e” a sok történet, azonosítható-e Bencsik Orsolya az Antal nevű női elbeszélővel. De nem ez az igazán érdekes, hanem az, hogy a mozaikokból azért halványan, homályosan, mégis karakteresen kirajzolódik egy folyamat, ami távolról, igazán nagyon távolról emlékeztet egy nevelődési folyamatra (szándékosan nem írok „regényt”, mert az azért talán túlzás volna), melyben a narrátor-hős az önkérés és az öntelmezés útjait járja be a gyerekkori hernyókínzástól odáig, hogy családjával elhagyja a gyerekkor színterét, s végül idegenben (Magyarországon) válik igazi nővé: minden régi osztálytársnőjéhez viszonyítva későn, de megjön az első menstruációja, ami a valóságon túl a megérés, a tapasztalatszerzés és a felnőtté válás és az önismeret szimbolizálása is. Az elbeszélői hangban aztán tulajdonképpen e kettő keveredik igazán jó arányban: a gyerekkor, a kamaszkor és a felnőttkor perspektívája, ahol a felnőttkori tapasztalatok nem nyomják el a kamaszkori indulatokat; tehát soha nem érezni, hogy az utólagos ismeretek nyomasztóan települnének rá a gyerekkor jelenének világára, tudására.

A narrátor útja a megismerendő világban mozaikosan rajzolódik ki, mint ahogy maga a világ is csak mozaikokban elevenedik meg. Részben a kisformából következik ez, részben a kisformához társuló, már utaltam rá, lírai attitűdből. Csak a példa kedvéért: Darvasi László is versekkel kezdte anno, ám prózára váltásában semmi nyoma nem volt e lírai kezdeteknek. Bencsik Orsolya talán éppen jó érzéssel őrzi, alighanem nem is tehet mást, a lírai beszédmódot a prózában belül is. Ez nemcsak a stílus, a lexika szintjén érvényesül, hanem, ahogy mondtam már, a metaforikus sűrítés révén is. Minden valószínűség szerint ennek valamelyest változnia kell majd, ha tényleg annyira izgatja a történetmondás, mint azt nyilatkozataiban hangsúlyozta, mert az *Akción van!* szövegei nagy része éppen nem történetmondó, ettől, vagy ettől is lesz töredékes az elbeszélés. A szövegekben megrajzolt világ, az elbeszélés fölszabadult, azt is mondhatnám, gátlástalan „áradása” viszont egy epikai értelemben is gazdag anyagot tár az olvasó elé, jelen esetben élm. Úgy értem, a most helyenként filmszerűen kikockázott, mozaikos szerkesztés (a formából eredően persze) a gazdag anyag természetéből következően kellene, hogy átváltson egy ténylegesen nagyobb formára; ami nem feltétlen a regény, bár az is lehetne, de lehetne egy bővebb novellafüzér is (Bencsik nagyon helyesen tette szövé egy beszélgetésben a Tiszatáj Online-on, hogy mennyire hányatott sorsú a jelenben a novellaforma). Az mindenesetre kétségtelen, hogy az *Akción van!* egyenlenségei ellenére is egy nagyon komoly tehetségű prózáirót mutat be, aki az én értékrendem szerint nemcsak „szétírja” azt a bizonyos családregegyet (és falutörténetet), hanem már el is kezdte „megírni”, felépíteni. Minden jel arra mutat, hogy ezt majd be is kell fejeznie, mert más nem fogja helyette.

Csutak Gabi Családtényészet

(Bencsik Orsolya: *Akción van!* Fórum-JAK-Prae.hu, 2012)

Bencsik Orsolya második könyvét olvasva egy vajdasági faluban élő család történetének cserepei között kutathatunk. A darabkák többféleképpen is összeilleszthető részstruktúrákba rendeződnek anélkül, hogy egy hézagmentes egésszé állnának össze. A szándékos töredezettség ellenére a kötet novellái mégis egységes világot teremtenek, amelyet a visszatérő helyszínek és szereplők mellett főként az énelbeszélő és egy precízen megszerkesztett motívumháló fog össze.

A kötet központi figurája az elüszkösödött lábú nagyapa, aki elevenen rohad a hipózott párnák között, ahonnan egy ott-hon maradásra buzdító házi áldásra és a temetőre nyílik kilátás. Bomlásban lévő testére ráadásul családi vállalkozás épül: turistáknak mutogatják, akik azért járnak oda, hogy hányjanak az undortól, aztán két napig egyék a jó falusi kosztot. A sajtóságos enyészet-turizmus tematizálása magába sűríti azt a groteszk látásmódot, amely végig jelen van a kötet novelláiban, ha nem is mindig ilyen drasztikus formában.

Ezekben a szövegekben a család egy olyan organikus tenyészetként jelenik meg, amely magába olvasztja a környezetében lévő állatokat és növényeket is. A táplálkozás folyamatai, az állatok és növények feldarabolása gyakran felbukkan a szövegekben, legyen szó akár disznóvágásról, megnyúzott nyúlról, agyvelőre emlékeztető karfioldarabokról vagy egy üzekedő szomszédra emlékeztető szőrös hernyóról, amelyet a gyerekek előszeretettel szeletelnek fel zsilettpengével. Ez a karneváli látásmód attól válik hitelessé, hogy az elbeszélő többnyire gyermek- illetve kamaszperspektívából beszél: tobzódik a képekben, szókimondó, nem álszemérmeskedik, amikor a saját és mások testére reflektál. A motívumok egy repetitív struktúrába illeszkednek, ami nem csupán zenei jelleget kölcsönöz a szövegeknek, hanem az idő körköröségének képzetét is kelti.

A faluban nem történik semmi. Ennek ellenére a helybéliek egymás eseménytelen életét figyelik rögeszmésen (az elbeszélő anyja például napokig kémléli a szomszédban lakó párt, olyan módszeresen, hogy még a szükségét is az ablaknál végzi a *Sátántangó* orvosához hasonlóan) A családtagok egymáshoz való viszonyát is ez a hallgatag figyelem határozza meg. Úgy tűnik,

mintha már korábban feladták volna konfliktusaik megoldását és most egymás tárgyilagos elfogadásában tenyésznek egymás mellett. Már lezajlottak a sorsdöntő események, amelyek csupán a családi mitológia fennmaradt foszlányaiban hozzáférhetőek.

A könyv egyik nagy erénye, hogy a gyermek-/kamaszperspektíva érvényesítése révén minden moralizálás és pátosz nélkül mutatja meg, hogyan szüremlenek be a mindennapokba a dél-szláv háborúk következményei: egy Horvátországból menekült hadirokkant szerb árulja a legszebb paradicsomot a piacon, a NATO-bombázások óta elkerülik a falut a fecskék, a felnőttektől még a légpuskákat is elvették, de a gyerekek titokban igazi fegyverrel játszanak. Külön bravúr, ahogyan a *Disznók* című novellában az éhezés is ugyanolyan humoros, karneváli perspektíván keresztül tematizálódik, mint korábban az évés: „A mama már nem is rakta be a műfogsorát, ott ázott a konyhaablakban, a cserepes petúnia mellett, csíkos kis vizespohárban. Az ólak felől viszont a disznóhiány ellenére is csak terjedt a szag. A nővérem sós fejhússal álmodott, és, akárcsak a tata, életben maradt. Ahogy mindenki más is, noha nem ettünk semmit, csak rágtunk.”

A szövegek groteszk világába szervesen illeszkednek Emil Kadirić rajzai, amelyek „elrontott” tanulmányokat imitálnak, mintha valaki most tanulna rajzolni és képességeit meghaladná a perspektivikus ábrázolás. Vízfűjű, rövid végtagú alakokat láthatunk nehézkesen rájuk applikált retro atlétákban, alsónadrágokban vagy pedig ünneplő ruhába öltöztetett, kézfej nélküli alakokat: csupa torz, befejezetlen, anakronisztikus lényt. A rajzokon megjelenő transzcendens vonatkozásuktól megfosztott vallási motívumok (pisztolyok között röpködő halak, szíjjal felcsatolt angyalszárny) kiemelik a szövegek hasonló aspektusait: például a hithű kommunista kutyamenhelyes által őrizgetett Mária-szobrot, vagy az erotikus naptárral együtt a nagyapa ágya fölött lógó Krisztus-képet. Az illusztrációk és szövegek közötti összhang valószínűleg annak is köszönhető, hogy mindkét alkotó a Symposium folyóirat csapatához tartozik, ahol nagy hangsúlyt fektetnek arra, hogy képzőművészet és irodalom egyenrangú társművészetekként jelenjenek meg.

A szerző filmművészeti alkotásait motívumait is könnyedén integrálja szövegeibe. A *Zongora birssel* című novella egy merész gesztussal Michael Haneke zongoratanárnőjével azonosítja az egyébként is képlékeny identitású nagypapát, a kötet záró novellájában pedig az *Arizonai álmodozók* levegőben úszó óriáshalhoz hasonlóan egy nyúl emelkedik a háztető fölé.

Az utóbbi motívum viszont már az irodalmi utalások útvesztőibe vezet, hiszen a kötet fülszövege is egy „nyúltól” származik, pontosabban Nyúlsvív őrmestertől, aki Balázs Attila egyik alteregója, emellett a nyúlsvív nagyapa Updike antihős családfeje is emlékeztet. De ami a legfontosabb: a nagyapa muslinca ízű szívét nyalogató nagy képe akkor is erőteljes hatást kelt, ha mindezek az asszociációk nem lépnek működésbe.

Bencsik Orsolya már első kötetében (*Kékitőt old az ég vizében*, 2009) is külön fejezetet szentelt a „mesterekkel” (Esterházy Péter, Nádas Péter, Krasznahorkai László, Tolnai Ottó) való

számvetésnek, miközben különböző műfajokkal (vers, novella, e-mailnek nevezett esszé) kísérletezik. Ebben a kötetben már egy kiforrottabb, egységes hang szólal meg, melyben a Tolnai Ottóra emlékeztető magánmitologikus világ és az Esterházyt idéző humoros, intellektuális játszódások ötvöződnék. Míg a korábbi könyvben két külön ciklusban szerepeltek a családtörténetek és a mesterekre vonatkozó, explicit reflexiókat működtető szövegek, Bencsik itt már kifinomultabb, burkoltabb párbeszédet folytat azzal hagyománnyal, amelyet továbbírni kíván.

A karneváli humor, a precíz motivikus építkezés és az intertextuális játékok egyéni szintézise tünteti ki Bencsik Orsolya első novelláskötetét, amely az utóbbi évek fiatal magyar prózairodalmának kiemelkedő darabja. Izgalmas lesz tehát nyomon követni, hogy hogyan alakul majd a továbbiakban ez az írói világ. Könnyen elképzelhetőnek tartom, hogy egy családregegy nőjön ki az elhallgatott, de következményeikben mégis jelenlévő történetekből.

Huszár Tamara Gyászfüzér

(Bencsik Orsolya: *Akción van!* Fórum-JAK-Prae.hu, 2012)

Emlékszem, biztosan hallottam már Bencsik Orsolya *Otthon, nálunk* és *Honleány* című írásait, a szegedi Grand Caféban olvasta fel őket, és biztos, hogy volt már ennek két éve is. Ez több okból is fontos. Egyrészt mert nem sok hallott szöveget tudok évek múltán utólag beazonosítani. Másrészt azért, mert ez az eset jól mutatja, hogy ha valamelyiket mégis sikerül, az nem az én érdemem. „Nem kötöttünk szerződést a cirkusszal, inkább úgy döntöttünk, mi mutogatjuk” – olvasta Bencsik a 300 kilós nagyapáról, a közönség nevetett, mert a valóság ilyen szemrebbenés nélküli átferdítésén önkéntelenül röhögni kezd az ember. A rövidprózák érzelmi követése egyáltalán nem egyszerű feladat, írásai másképp hatnak az olvasás pillanatában és teljesen másképp később. Ha csak a kötet választott témáit kellene felsorolni, senki nem hinné el, hogy az *Akción van!* a kiforgatott, kicsavart látószögéből mesélt jelenetek fekete humorának köszönhetően mégis mennyire szórakoztató.

És azért megterhelő is. Mintha egyre nagyobb terhet jelentene a hallgatás súlya, az utóbbi évek pozitív reakciói azt mu-

tartják, hogy nagyon is van igény az elmondhatatlan elmondására. 2010-ben Szvoren Edina *Pertujának* sajátosan nyomasztó, szenttelen nyelve rögzített sokféle traumatikus tapasztalatot, 2011-ben György Péter az emlékezetmunka megkezdését sürgette a Kádár-korszakkal foglalkozó, személyes hangú *Apám helyett* című esszékönyvében. Nem könnyű kötet az *Akcio van!*, beleillik a sorba. A mű gerincét adó családtréneti narratíva szinte kizárólag traumákból épül fel. Ugyan a személyes családi szólal mellett a jelenkori „jugoszláv” történelem szerbiai nézőpontból írt traumatikus eseményei is felvillannak: az elveszített tenger, a kilencvenes évek éhezései, a NATO-bombázás, ám ezek sosem válnak központi témává, mindig csak annyiban képezik a történetfolyam részét, amennyiben elválaszthatatlanok a család történetétől.

Bencsik öntörvényű elbeszélője úgy dönt, megszakítja a családi tradíciót, s ezt vérfagyasztó elszántsággal teszi: játékba hozza a „hiányzó szavakat” és nyelvvé alakítja a kimondottak mögött lappangó hiányt. A kötet egyedi látásmódját meghatározó elgondolást még idejében becsempészi a sorok közé, ne érjen senkit váratlanul, ha nagyapa képeslapot küld a pseudo-unokának, amin tengeri csikó hátán lovagol, integet, mindezt még az új James Bond-film forgatása előtt, amelyre szerződtek. Felskiccet művészetfilozófiája szerint az igazságból, amely a némaság és a fakóság táptalaja, nem lesz művészet, nem lesz irodalom. Ezért lemond róla, vagy inkább így talál fogást az elbeszélhetetlen: a groteszkbe tolja és az abszurdig hajtja a valóságból elvont elemeket. A kivételes képzelőerő irányítására bízott részek mögött azonban mindig kivehetők a fakó igazság körvonalai. Hiszen Bencsik, ha játszik, ha belelovalja magát, ha hevesen kiutakat keres, ha nagyon elrugaszkodik, ha bizarr mesét ír, akkor azt mindig keserű feltételes módban teszi.

Hogy terápiás könyv-e az *Akcio van!* (persze, hogy az), az olvasó számára nem tényező, a rövidprózákat el sem éri az öncélúság gyanúja: személyesek, noha nem vallomásosak, legalábbis abban az értelemben nem, hogy a túlcsoorduló érzelmesség ki-mozdítaná a történeteket az irodalom területéről. A kötet egészén a gyermek szemszöge érvényesül, még akkor is, ha a mesélő gyerek már felnőtt és gyermeki naiv szűrője már régóta nem működik. Bencsik elbeszélője hideg fejfel mesél, nyoma sincs a traumák kibeszélését jellemző csapongásnak, a mihamarabbi véget sürgető iramnak. Nyoma sincs annak, hogy neheze esne a traumatikus emlékek felidézése, nincs semmi, ami elvonná a figyelmet a történetekről. Az elbeszélő hangok egész skáláját keveri: néha ironikusan fennkölt, néha egyenesen tudálékos, van, hogy hétköznapi nyers, laza vagy éppen trágár, ha kell, provokatív erotikus és ritkán, de az is előfordul, hogy tűnődve szomorú. Az elbeszélő eseményekhez való érzelmi viszonyulása nem íródik a sorok közé, nem terheli a történeteket; a játékosággal, lendülettel futó darabok mögötti zaklatottság csak a hangok variálódása, a jelzés értékű stílusváltások alapján azonosítható.

Bencsik a műfajok kispadjáról választott formát, azt azonban nehéz lenne az *Akcio van!* írásai alapján elmagyarázni, hogy

miért is ennyire népszerűtlen manapság a kispróza. Láthatóan nagyon is érzi, hogy valójában mennyi mindent elbírnak néhány bekezdés, hiszen olyan meggyőző kreativitással használja a rendelkezésére álló területet, amely nagyon hamar megsemmisíti az olvasó fenntartásait. Irodalmi pályafutása műfaji szempontból elég sokszínű, többnyire verseket tartalmazó kötetekkel indult, és most sem kerül túl messzire a lírától, elég csak némely gyomrot is megülni bájos-kegyetlen (nagyapapa-baba) vagy szellemes összetételre (pszeudo-unoka, kópia-macschkák) ráakadni. Nem terjedelmes kötet az *Akcio van!*, de Bencsiknek nincs is szüksége több helyre, egy-két jól eltalált mondatától elni kezd a környezet, az írásokat átható erős képességnek köszönhetően a képzeletbeli éppúgy, mint a vidéki: macskák, hernyók, karfiol, birsalma, paradicsom, disznóvágás, porcelán Szűz Mária-szobor, fecskében flangáló szomszéd, legyek zümmögése, kenguruk dobogása, maori törzs éneke. Bencsik nagyon rafináltan, nagyon tudatosan fonja össze a történetzálatokat, miközben úgy szervezi írásait a lírai gondolkodás, hogy közben sosem szűnnek meg prózájának lenni. Kicsit csal is, mert szövegei az élőszói történetmesélés véletlenszerű, asszociatív működését imitálják, pedig egy pillanatra sem engedi ki kezéből az irányítást, a hangsúlyokat nagyon is közvetlenül szabályozza. Az állandó közbeékelések különös ütemű prózát hoznak létre. A véget késleltető kanyarok ellenére mondatai egyáltalán nem esnek szét, sőt a tagmondatok bravúros összejátszásának eredményeképp mindig másképp szólnak.

Minden kisprózája sajátos, belső összefüggérendszerrel rendelkezik, amelyeken belül néha teljesen szétartó, össze nem illő részeket, motívumokat fon egymásba. Ha egy új szereplőre valamely módon utal, akkor ragaszkodik az egyszer már megtalált megoldáshoz, és minduntalan visszaforgatja az írásokba. Az ismétlődő részletek egy ideig plusz nyomatékot kapnak, majd a folyamatos szajkózás humorral toldja meg az egyébként egyáltalán nem humoros passzusokat. Később a részlet már túlon túl ismerőssé válik, miáltal az új információk kiemelkedhetnek a többi közül. Úgy tűnik, hogy csak dobálja egymás után a mondatokat, pedig nagyon ki van ez találva. A hallgatás megtörésének módja, az írások egymásba játszása mintha arról árulkodna, hogy Bencsik minden erejével azon van, hogy a traumatikus eseményeket valamiféle általa alkotott nyelvi rendszerbe integrálja. Nincs értelme az *Akcio van!* egyetlen mondatát kiemelni, mert nem működne példaként: minden mondata elválaszthatatlanul kötődik a többihez. Építkeznek: első mondatról a másodikra, első írásról a másodikra, viszi tovább a jelzőket, a mondatokat, a darabok egymással szoros kapcsolatban álló ciklusokká, az *Akcio van!* jól komponált köteté áll össze.

A traumák bolygatása közben az *Akcio van!* arról is beszámol, hogy a család nem csak az a közösség, amely az egyén életét nehezen viselhető hallgatásokkal sújtja. Nem csak az a kötelék, amelyben felmenőink gyarlósága elementáris erővel fáj és kikerülhetetlenül válik a sajátunkká. A múlttal való szembenézés szükségszerűen előhív valami mást is, s talán ennek a vonatkozásnak a beemelése teszi igazán széppé Bencsik füzérét. Az el-

beszélő saját szerelmi életének egy epizódját, a családi szálatól távol eső részét is összegzi, elengedéséről beszél, a nagymama gyászáról, közben a sajátjáról – észrevétlenül írja a búcsút a családi narratívába. A család követhető vagy elvethető példák sorát, a tanulás lehetőségét nyújtja, nemcsak trauma, hanem élet-tudás forrása is. Az identitás erősödését, a „valódi elveszettség-érzés” (40) legyűrését nem csak a törések kibeszélése, a gyász munka megléte szolgálja: a meghozott döntések éppúgy szerepet játszanak. Választásaink jó része pedig – a *Vaktérképek* alapján legalábbis – szintén az örökségben gyökerezik.

A 2009-es *Kékítőld old az én vizében* című könyvéhez képest az *Akcio van!*-t rokonszenves letisztultság, visszafogottság jellemzi. Az, hogy Bencsik Orsolya tehetséges, nem kérdés. Csak hogy sok tehetséges fiatal író van. A kisprózák azonban (igen hamar kiderül) magukon viselnek valamit, amihez nem elég a tehetség: Bencsik összetéveszthetetlen kézjegyét, ami által könnyen felismerhetővé válnak. Nem kis teljesítmény egy első prózakötetből, egy induló prózaírótól. Az *Akcio van!* meglepő nyelvi erővel írt, kockázatot vállaló, referenciaként a valóságot választó, a célért azt mégis lépten-nyomon elhagyó, súlyos témáival együtt is igazán felszabadító kötet.

M Márton Megtört (h)arcok romjai

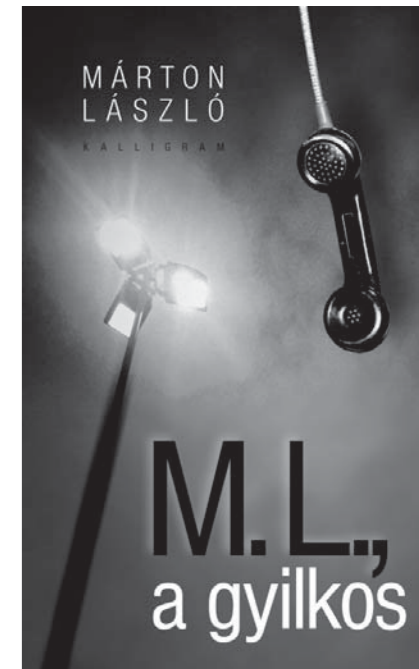
(Márton
László:
*M. L.,
a gyilkos.
Kalligram,
2012*)

„Egy verssor jutott az eszembe, és hiába próbáltam elhessegetni, makacsul rendre vissza-visszatért: »meghalok, s úgyis minden töredék«” (60) – szól Márton László legújabb, *M. L., a gyilkos* című művének egy igen fontos szöveghegye, és valószínűleg több olvasó fejében is Radnóti Miklós baljósos sorai visszhangzanak majd, mikor a három kisprózai írást – két (az érett kádárizmus alatt játszódó, csaknem kisregény terjedelmű) elbeszélést, illetve egy rövid (a jugoszláv háború borzalmaival testközelből felelevenítő) novellát – tartalmazó könyv végére érve elkeseredetten igyekszik közös nevezőre hozni ezeket a szétartó, egymástól (térben és időben egyaránt) hangsúlyosan elkülönülő történeteket. Persze a befogadó szintetizáló hajlamának nem feltétlenül kell minden egyes alkotással szemben működnie, jelen kötet azonban már a kezdetektől fogva határozottan felszólít minket egy

bizonyos (egységre törekvő) olvasásmód érvényesítésére – amelyet a későbbiekben viszont figyelmen kívül látszik hagyni. Az *M. L., a gyilkos* alcíme (*Történetek egy regényből*) ugyanis azzal a reménytelni ígérettel él, miszerint az utóbbi években megjelent elbeszélésű gyűjtemények után a szerző ismét a nagyepikai formák nyújtotta tágasabb keretek között villantja meg vitathatatlan szépírói kvalitásait – az alig kétszáz oldalas kötetet befejezve azonban az a nyugtalanító érzésünk támadhat, hogy az átfogó műfaji egység sejtetése vélhetően csak a befogadó játékos félrevezetésére, elvárásainak célzatos megcáfolására szolgál, hasonlóan az olvasói figyelmet azonnal a krimi zsánéréhez (félre)vezető címadáshoz és sejtelmes zöld ködbe burkoló borítóhoz. Emellett ráadásul a befejezetlenség, a romszerűség mindvégig hangsúlyos jelenléte (amely a fentebb idézett verssor mintegy tézisszerű kimondásában emelkedik végérvényesen a mű valódi szervező elvévé) is annak megfontolására kell késztesen minket, hogy a csorbítatlan szövegkorpusz létrehozása talán nem is képezte a szerzői intenció részét.

Mielőtt tehát az alcímbe előrevetített regény elmaradása felett érezt zavarunkban arra a lesújtó döntésre jutnánk, miszerint az *M. L., a gyilkos*ban mind a poétikai egységre törekvő író, mind pedig a peritextusok felhívásának szolgálai alázattal engedelmessé olvasó visszavonhatatlanul bukásra ítéltetett, fontos belátnunk, hogy szerzői oldalról itt egy nagyon is tudatosan vállalt „kudarcról” van szó. Érdemes lehet megfigyelnünk, hogy az új kötet prózavilágának eme sajátos (le)építése éppen ellentétes azzal a szövegalkotási módszerrel, amely Márton 1999-es remekművében, az *Árnyas főtűcában* megfigyelhető – míg ott a második világháború során tönkrement, egy-egy (fiktív) fényképből feltárolt sorsok (a szerzői önkény és a ténszerűség közötti harc mentén) egy viszonylag egybefüggő szöveggé álltak össze, addig az *M. L., a gyilkos* hasonló történelmi megrázkódásokat rejtő gondolatisága (a háború és a börtön-lét tágra értett tapasztalata) szétfeszíti a még meg sem született regény határait. A szövegtest darabokra szakadása pedig mintha csak azt a kíméletlen dekonstrukciót ismételné meg, amelyet a XX. század második felének háttérben dolgozó, minden történetben más-más (generációs, kollektív és személyes) szinten megmutatkozó elnyomás-kultúra végeze a kötetben felbukkanó szereplők személyiségén.

Az *M. L., a gyilkos*ban Márton elsősorban tehát az individuum és valamilyen autoriter hatalom feszültségekkkel teli kap-



csolatára kérdez rá, méghozzá többnyire olyan határszituációkat tételezve, amelyekben ez a kiélezett ellentét az önazonosság megkérdőjeleződésébe és felszámolásába fordul(hat) át. Ennek megfelelően a kötet első, címadó epizódjában a '60-as és '70-es években lappangó fenyegetés rögtön egy dél-alföldi laktanya szűkös terében sűrűsödik össze, ahol épp egy frissen besorozott értelmiségi kezdi meg sorstársaival a kötelező katonai szolgálatot – a továbbiakban az ő személyes beszámolójából ismerjük meg a fegyveres alakulatokban (egy Kádár János nevű főhadnagy szerepeltetésén keresztül talán túlságosan is konkrétan) megtestesülő államhatalmi gépezet működését. Ez az uralmi mechanizmus pedig legtöbbször a legembertelenebb tettekben, mindenfajta morális mérlegelést nélkülöző parancsokban nyilvánul meg – remek példa erre az a jelenet, amelyben az elbeszélés voltaképpeni címszereplője, egy Molnár Lajos nevű (korábban emberölésért elítélt) öregkatona demonstratívan széttepi a narrátor egyik könyvét, Spinoza *Etikáját*. A Magyar Honvédségben töltött hónapokat felőlelő vallomásban a sorkatonaság tehát nem vágyakozó nosztalgiával megidézett hazafias kötelesség, hanem egy egész nemzedéket megnyomorító trauma, államilag elrendelt büntetőtábor a sebezhetőség vétkéért – míg a laktanya perverz raktárosa nyugodt szívvel vall a dorosicsi mézárásban betöltött aktív szerepéről, addig a sorkötelesek az előző generációtól örökölt „bűnökért” kényszerülnek vezekelni: „Az egyetemi hallgatók csak sok-sok évi megfeszített munkával szerezhetik vissza azt a bizalmat, amelyet elődeik, az akkori egyetemisták 1956 őszén eltékoztak.” (13) Az újoncok kálváriájának előrehaladtával egyre sokasodnak a megaláztatások megrázó képei, amelyek végül a kaszárnya börtönfalait ledöntve egy lesújtó korrajzzá szélesednek, igen meggyőzően feltárva az épülő szocializmus dicső programjának álszentségét – hiszen ahogyan azt a történet szadista őrmestere is egyértelműsíti: „Ebben az országban sok mindent nem lehet megcsinálni, de egyvalamit biztosan lehet. Lopni, azt mindenkinek lehet! [...] Aki nem lop, az vagy nagyon hülye, vagy a népi demokrácia ellensége, vagy mindkettő.” (47)

Az eddigiek alapján a kötet nyitódarabja valószínűleg nem tűnik többnek némi társadalomkritikai éllel megáldott katonatörténetnél, amelyből igen jelentős hagyományokkal rendelkezik a hazai próza – talán elég csak az *Iskola a határonra*, vagy a közelmúltból Garaczi László *Arc és hátraarc* című regényére gondolnunk. Az *M. L., a gyilkos* mégis a kötet talán legizgalmasabb szövegének mondható, mivel a szerző a műfaj elmaradhatatlan szituációit és stiláris kliséit (mint arra korábban már utaltunk) észrevétlenül egy összetett identitás-játékba fordítja át, vagyis a profán cselekményt egy mélylélektani dimenzióval egészíti ki: a folytonos megfélemlítés, a már-már víziószerűen ábrázolt értelmetlen kényszermunka, a (sokszor a körülményekhez méltóan trágár) nyelvezet sablonossága lassanként ugyanis az önazonosság hanyatlását idézi elő a lelkiileg megtört fiatalokban. Az önismétlő frázisokba kényszerített nyelvvel együtt kopnak el a sorsok; az előljárók szemében az újoncok nem különálló személyek, hanem egyforma „nyulak”, kiknek nevei ezért jelöltjüket

és értelmüket veszítik, lapos szóviccekké degradálódnak: „Szollár pedig azt felelte: »Szabó ott áll!« Esetleg ezt érthette úgy Molnár egy kevés rosszindulattal, hogy »szabotál.«” (24) Sokszor tehát éppen az individuális jelleget leginkább hangsúlyozni hivatott személynév lesz az, amely a megalázott és megnyomorított lelkek közötti határok végleges eltűnéséről tanúskodik. Ennek talán legérdekesebb példája, mikor Molnár elkobozza az *M. L.* monogrammú narrátor-főszereplő hálózsákját, lévén a birtokost jelző kezdőbetűk az ő nevére is érvényesek – mikor pedig az elbeszélő a történet befejezésében visszaszerzi jogos tulajdonát, a következő gondolatai támadnak: „Takarodó előtt, ébresztő után annyi önérzettel nézegettem Molnár nevének vegytintával beírt kezdőbetűit, mintha az enyémekek lettek volna.” (64)

Ez a laktanyák mélyén tervszerűen gyakorolt elnyomás a kötet második darabjában szabadul el – az *Izgalmas romok* ugyanis egyenesen a délszláv konfliktus kellős közepébe veti a gyanútlan olvasót. A jelentős földrajzi és időbeli eltolódás egyúttal az elbeszélői pozíció áthelyeződését is jelenti: a narrátor ezúttal külső szemszögből meséli el egy 1300-as Ladába zsúfolódott magyar család veszélyes területekre tévedt nyaralásának történetét. Talán már az abszurd alaphelyzetből is sejthető, hogy a novella lényegében a felfedezésre, a megismerés örömeire építő útleírások találó paródiája: az új élményekre vágyó, de az idegen terekben és kultúrában eligazodni képtelen turisták szinte mindvégig tökéletes idegenséggel viszonyulnak a nemzetek sorsát meghatározó háborúhoz: „Odamenni, mégsem odanézni. Minél közelebb kerülni, mégis minél inkább megőrizni a távolságot.” (81) A házaspár hiába indul (a várak és börtönök iránt rajongó) kisfiúk kérésére a környék nevezetes romjainak felkutatására, csak a pusztulás friss nyomait találják: elhagyatott falvakat, katonai bázissá átalakított középkori erődítményeket és porig rombolt kastélyokat. Márton itt igen kreatívan ütközteti egymással a hanyatlás megtapasztalásának eltérő módzatait – a felvilágosodás (dicső múltra vágyakozó) romkultuszára a háborúk jelenben továbbélő hagyatékát, az egzisztenciális értelemben vett csonkaság traumatikus élményét vetíti. Fontos megemlítenünk, hogy a romszerűség emellett a referencialitás (egész kötetre nézve kitüntetett fontossággal bíró) kérdésével is kapcsolatba kerül – érdemes ugyanis megfigyelnünk azt a jelenetet, amelyben az *Egri Csillagok* bűvöletében élő kisfiú egy korábbi élményéről esik szó: „A pilisborosjenői vár, mely a múlt század '60-as éveiben épült filmforgatás céljára, [...] valamilyen ismeretlen okból várszerűbbnek, sőt *egrivárszerűbbnek* is látszott az Egerben álló egri várnál.” Nagyon úgy tűnik, hogy az *M. L., a gyilkos* szövegei is joggal tekinthetők ilyen mesterségesen létrehozott romoknak, amelyek úgy tudósítanak (sokszor a valós kordokumentumoknál is meggyőzőbben) a múlt egyre nehezebben értelmezhető eseményeiről, hogy közben saját illuzórikus mivoltukra is rendszeresen felhívják a figyelmet: a narrátora ugyanis számos alkalommal kitekint az aktuális történetből, legtöbbször a szövegben betöltött metapozícióját nyomatékosítva – némileg hasonlóvá válva ezzel az önkényuralmat gyakorló katonákhoz. Mindazonáltal el kell ismernünk, hogy Márton

korábbi műveihez képest az új kötetben nagyságrendekkel kevesebb effajta posztmodern önreflexió található – és ez a váltás mind a (szerzőtől már megszokott magas színvonalon mozgó) prózanyelv gördülékenységének, mind pedig az ábrázolásmód világszerűségének szempontjából üvözlendő döntésnek mondható. Az egyetlen, ám annál zavaróbb kivétel éppen az *Izgalmas romok*ban található, mikor is az elbeszélő a történet közepe felé tökéletesen romba dönti az addig mesterien megteremtett feszültséget, mikor váratlanul közli az olvasóval, hogy a harcokhoz egyre közelebb kerülő családnak semmiféle bántódása nem esik majd a későbbiekben. Ezért a rendkívül (még a szándékolt elidegenítés tudatában is) bosszantó történetvezetési merényletért szerencsére bőségesen kárpótol a novella látomászerű lezárása, amelyben a szétszakadt ország romjai felett megszületik a háború baljóslatú felhőóriása – egészen lenyűgöző, Goya *Kolosszusát* idéző látvány.

Az eljövendő kataklizmától való félelemnek eme határokon átlépő, megállíthatatlan rémképe a kötet utolsó, a rendszerváltás előtti évtizedekhez visszakanyarodó elbeszélésében váratlanul eltűnik – az *M. L., a gyilkos* és az *Izgalmas romok* harctéri dinamikájával szemben a *Közepes fogorvos* csaknem százoldalas története a kései Kádár-korszak céltalan hétköznapijainak díszletei között araszol: néhány pályakezdő egyetemista (köztük a cselekményben ismét aktívan részt vevő elbeszélő) sorsán keresztül rajzolódik ki a '70-es évek szürke látképe. Ezekből az egymást követő miniatűr, többnyire befejezetlenül maradt családtörténetekből azonban egyre inkább egyértelművé válik, hogy a háború dialektikája valójában a boldog békeidőkben is változatlanul jelen van, csak éppen a harcmezőkről a magánélet mikrokozmoszába helyeződött át. Bár Magyarországon éppen nem dűl fegyveres harc (amit az említett egyetemisták egyike, egy vietnámi diák teljeséggel érthetetlennek talál), továbbra is az elnyomás sötét energiája hatja át az ország lakosainak széthulló mindennapjait. Nyílt erőszak helyett ezúttal békebeli terror rendeli alá az egyéniséget a (gondosan megválogatott) közösség akaratainak: ellentmondást nem tűrő politikai ideológia, mindenható párttitkárok, valamint a megfigyeléstől való folyamatos rettegés szorítják korlátok közé a szereplők számára adott életteret. Ebből a fojtogató társadalmi közegből pedig csak ritkán adódik kiút – ezt szimbolizálja az a rész is, amelyben az egyik szereplő sorra járja Budapest (a korszak nyújtotta lehetőségekhez hasonlóan) szűkös telefonfülkéit, ugyanis némelyikből (a technika ördögének köszönhetően) ingyen lehet telefonálni külföldre. Bár a *Közepes fogorvos* kiváló (főleg a mantraszerűen ismételt pártretorikai szövegek és a kiábrándító rögválóság találkozásából születő) humorral színesített sötét korrajz látszólag csak megismétli az első elbeszélés már említett társadalomkritikáját, a kései kádárizmusról mondott ítélet itt azonban egy napjainkra is érvényes bírálatba csúszik át – nagyfokú naivitás lenne ugyanis azt gondolnunk, hogy az aktuális viszonyokra nem vonatkoztathatóak az olyan cinikus megjegyzések, mint például: „Ebben az országban a szabadság-harcos retorika csak arra jó, hogy eltakarja a szolgálalelkűséget.

Ebben az országban három dolgot lehet példamutatóan csinálni: viccet mesélni, feljelentést írni, öngyilkosságot elkövetni.” (131) Érdemes azonban azt is megjegyeznünk, hogy a *Közepes fogorvos*ban az önkény és a kiszolgáltatottság kettőse nem csak az egyén és az őt határoló politikai-társadalmi környezet között mutatkozik meg, hanem a családi viszonyokban is, különösen az apa–fiú-kapcsolatokban – a tökéletlenség vissza-visszatérő tapasztalata sokszor nem a korszellemről, hanem a sokszor értelmetlen szülői elvárásoknak való megfelelés kényszeréből fakad. Ennek az egyoldalú függésnek következtében a feltörekvő ifjak közül sokan csak szüleik halovány utánezataivá lesznek, és ennek felismerése (csakúgy, mint a címadó elbeszélésben) az identitás megingásához, végső soron pedig pusztító önátalathoz vezet: az egyik szereplő például az apáival azonos nevet, míg más ugyanerről a hasonlóságról árulkodó arcát gyűlöli – vagyis mindketten individualitásuk két sarkalatos jegyét igyekeznek mintegy „lerombolni”. Ez végül csak az utóbbinak, egy lecsúszott fotóművésznek sikerül, habár neki sem éppen önszántából: mikor részegen összeesik egy disznóól sarában (ahonnan a korszak többször is idézett propagandaszövege szerint az ég felé kellene törnie), a kiéhezett sertések lerágnak az arcát – az (összességében egyébként kicsit céltalannak és felejthetőnek mondható) elbeszélés talán legmegrázóbb jelenete ez, egyúttal a személyiség elvesztésének meglehetősen morbid allegóriája is egyben.

„Az ember annyi, amennyit mások meghagytak belőle” (101) – szól az elbeszélő a kötet utolsó történetében, és olybá tűnik, hogy bizonyos szinten olvasmányélményeink is így működnek: tagadhatatlanul vannak ugyanis olyan alkotások, amelyek csaknem készen nyújtják át nekünk az autentikusnak vélt olvasatot, mintegy megkímélve minket a műelemzés és az újraolvasás fárasztó gyötrelmeitől. Szerencsére azonban az *M. L., a gyilkos* nem ilyen írás: legújabb kötetében Márton állandó párbeszédet folytat az olvasóval, akinek az értelmezés legkülönbözőbb módjait kínálja fel az egyes történetek közötti átjárás megteremtéséhez, és ahogyan azt láthattuk, ezek közül a (csak ritkán explicit tálat) lehetőségek közül néhány szándékosan tévutakra visz minket (mint a regény- és krimiszöveg már említett sejtetése), míg mások valóban eredményre vezetnek – a befogadó végeredményben mindkét esetben jól jár, hiszen mindvégig egy kreatív játék részesévé válik. A kötet egyetlen igazi hiányossága zavaró rövidsége (talán az olvasó és a koncepció is elbirt volna még néhány jól sikerült elbeszélést), korábban említett apróbb esendőségei ugyanis mind jelentőségüket veszítik a hasonmás-ság (az önéletrajzi elemek alapján akár a szerző-elbeszélő kettőse mentén is továbbgondolható), a háború és a töredékesség változatos alakzatai, a szemléletes korrajz, a remek humor és az elhasznált nyelvi közhelyek kreatív újrahasznosítása mellett. Az *M. L., a gyilkos* tehát egy gondosan kitervelt, elegánsan kivitelezett irodalmi bűntény – maradandó élménytől fosztják meg magukat azok, akik nem szegődnek társtettesnek az előzetes befogadói elvárásokat időnként előszeretettel likvidáló szerzőhöz.

Változatok szenvedésre

Lengyel
Imre
Zsolt

(Kerékgyártó
István:
Rükverc,
Kalligram,
2012;
Inkei
Bence:
Mirelit,
L'Harmattan,
2012;
Darvasi
László:
Vándorló
sírok,
Magvető,
2012)

A kisformákból összeálló nagyforma igencsak közkedvelt képletté vált az elmúlt évek magyar irodalmában: művek tömege ringatózik ma már a műfaji behatárolhatatlanság tengerén az egy tömbből faragott regényen innen, a novellagyűjteményen túl. Most három kötetről lesz szó, és nyilvánvaló, hogy e három friss kötet szerzői is mind – ahogy Svébis Bence írta nemrég Darvasiról – rövidtávú futók alapvetően: egyetlen pálya ugyan az egész könyv, ám ők rövidebb szakaszokban teljesítik.

*

A kötetépítési megoldások fontossága Kerékgyártó István könyve esetében a legszembetűnőbb. Már annak címét (*Rükverc*) sem nagyon lehet másra vonatkoztatni, mint arra a módra, ahogyan a szöveg szakaszai elrendeződnek: az elsőkben megtalálják a főhős, a hajléktalan Vidra Zsolt meztelen holttestét, aki azután majd az utolsóban születik meg. A kötet egésze azonban nem a visszafelé lejátszott film logikáját utánozza: az egyes fejezetek Vidra életének egy-egy, a könyvben előrehaladva egyre korábbi eseménye köré szerveződnek, azok narrációja azonban már a múlttól a jövő felé tartó időkezeléssel dolgozik – az egyes epizódok között pedig rések maradnak, egyetlen fejezet sem onnan folytatódik, ahol a következő abbamarad. A születés és halál mint sarokpontok az életrajzi elbeszélés hagyományára utalnak félreérthetetlenül, ami azonban itt epizódok sorára hullik szét – a *Rükverc* legfőbb ambíciója pedig mintha éppen ennek az igencsak gazdag hagyománynak az újragondolása és az élettörténet elmondását óhatatlanul irányító metanarratívák kicsiszolása lenne. A történet feltördelésének legfőbb hozadéka ugyanis ezúttal is az, hogy

nem képződik meg egy olyasféle elbeszélői alak, akit az olvasó az egész kötet elbeszélőjének gondolhatna, és aki a történet alakításával-elmondásával kapcsolatos globális céljait és attitűdjeit jelezhetné; annál is inkább, mivel az egyes szövegek egyáltalán nem látszanak tudni egymás létezéséről, amit a legvilágosabban azon információk mutatnak, melyek a szövegben – feleslegesnek tűnő módon és az ismétlés tényére nem is reflektálva – többször előkerülnek.

Ugyanakkor ha az egyes fejezetek elbeszélőit nem is lehet összevonni, azokat egymástól megkülönböztetni sem tűnik egyszerűnek – legalábbis hiába nyilvánítják ki autonómiájukat a novellisztikusan megkomponált egységek, narrátoraik egyetlen esetben sem válnak karakteres, megragadható alakká; bár stílárisan viszonylag nagy a különbség mondjuk a több részből álló, vágásokkal operáló *Lezárt ügy* és az anekdotaszerű *Akaszott ember* között, mindkettőben – és a kötetben mindenhol – egy történetvilágon kívüli, potenciálisan mindentudó elbeszélő hangját halljuk, és sosem derül ki róluk, hogy kicsodának is kellene gondolnunk őket. Ez a realista hagyományt idéző narráció jelentős fordulatot jelent Kerékgyártó pályáján, hiszen előző művei mind sokkal reflektáltabb formákat (megtalált-kommentált feljegyzések, szubjektív visszaemlékezés, emlékirat) használtak – a *Rükverc* esetében csak az bonyolítja némileg a helyzetet, hogy az első fejezet a szerző első (*Vagyonregény*), az utolsó a második regényéből (*Makk ász az olajfák hegyén*) vesz át részleteket, összekötvé mintegy a maguk helyén gondos hitelesítő eljárásokat alkalmazó szövegeket, áttételesen – és igen halványan – magát is hitelesítve ezáltal.

A mindentudó elbeszélőkre mindenesetre szükség látszik lenni, hogy az első fejezet által felvetett kérdésre választ lehessen adni: a történetbeli nyomozók ugyanis azzal szembesülnek, hogy a halott hajléktalan múltja rekonstruálhatatlan, hiszen „az utcán senki se beszél a múltjáról. [...] Ott csak a ma van. Se tegnap, se holnap” (16); a hajléktalanként töltött időszakot megelőző élet története, mely a gyilkosok közvetlen indítékán túlmutató magyarázatát adhatná Vidra halálának, csak ebből a nézőpontból válhat hozzáférhetővé. Az azonban hamar kétségessé válik, mennyiben tekinthető a *Rükverc* novelláinak egymásutánja valóban ezen ígéret teljesülésének: hiszen az életrajzi szerkezet felbomlasztása éppenséggel a kauzális hálózat szétszakadását eredményezi, az izolált történettöredékek között csak esetlegesen, az egyes novellákban olvasható explicit utalások mentén teremődik összefüggés. A struktúra célja mintha éppen az lenne, hogy a szöveg oldaláról lehetőleg elhárítsa egy egységes narratíva kiépülésének lehetőségét, elbeszélő és olvasó tudásmennyiségének szokásos aszimmetriáját megfordítva elbizonytalanítson és projekciónak minősítsen minden átfogó magyarázatot. Így a kötet termékeny feszültséget teremt a lezárt élettörténet által az olvasóban kiprovokált determinista logika és az egyes novellák esetlegességét sugalló izoláltsága között.

A *Rükverc* legfontosabb dilemmáját ugyanis nyilvánvalóan e két pólus közti ingadozás jelenti. Minden történet Vidra éle-



végző fejlemények okaként Vidra kirúgását a rendszerváltáskor (*Éjjeli szolgálat*), az anya pszichés problémáit (*Dodi és Cicus*), vagy azt, hogy az apa visszaeső bűnöző (*A nagy buli*), mint a mauthauseni lágermúzeum meglátogatását (*A kis Rambo*) vagy azt, hogy a katonaságban egy felettese részegen nyakon lőtte magát (*Nyaklövés*). Miközben a novellák sora nem kényszeríti ki egyértelmű értelmezési ívet (mely mondjuk az egész élettörténetet hanyatlási folyamatnak mutatná: Vidra a szövegekben változatos szerepekben bukkan fel, és sokszor egyáltalán nem ő az, akinek alakja az adott novellában felkeltheti az olvasó szánalmát), és ellehetetleníti a banális anticipációkat, több érdekes kapcsolat olvasói megteremtésének lehetőségét biztosítja: a főhős fiatalkori szexuális kalandjait tematizáló szövegek (*Majom lila szmokingban*, *A veronai illata*) például – anélkül, hogy szoros összefüggést sugallanának – nem engedik elfelejteni, hogy a lakás elvesztésének közvetett oka a válás volt, ebben pedig fontos szerepet játszott a feleségből való szexuális kiábrándulás. A közvetlen ok viszont egyszerűen az, hogy „a nő kidobatta a két bátyjával” (76) – ami pedig egyetlen korábbi epizódból sem levezethető, tragikusan okatlan, élettörténetétől függetlenül bárkit – így a mindenkor olvasót is – fenyegető esetlegességeknek tűnik. És hasonlóan izgalmas például *A kisbolt a sarkon* és a *Karácsonyi beszélő* összecsengése: az elsőkben Vidra már tolvajként működik, a másodikban viszont gyerekkorában egy talált toll miatt gyanúsítják meg: „Tolvaj, mint az apja” (170) – a *Rükverc* ott válik igazán erőssé, ahol ehhez hasonló rétegzett viszonyokat képes kiépíteni: hiszen éppúgy tűnhet ez egy elrendeltség beteljesülésének, mint éppenséggel arra vonatkozóztató figyelmeztetésnek, hogy nem szabad engedni a determinációk látszatának, és nem érdemes megfelekedni az esetleges körülmények számbavételéről.

Kerékgyártó köteté, ez az olvasás során viszonylag egyértelműen kiderül, nem törekszik igazán radikális hatásra: nem az olvasó világszemléletének újrarajzolása a célja, inkább csak bi-

téből származik, tehát szükségszerűen része a halálához vezető okok hálózatának, ez az összefüggés azonban a kötetben előre haladva egyre kevésbé evidens. Vidra az első három novellában hajléktalan, a következő kettőben bűnöző, a továbbiakban azonban már az emberi lét normális szféráiban mozog. A novellák egymástól való függetlensége pedig egyenrangúsítja az azokban olvasható eseményeket: a szöveg épp olyan intenzitással kínálja fel a

zonyos berögződött oktulajdonítási sémák fellazítása – kitűzött céljait pedig végig játékban tartott, termékeny ambiguitásai révén el is éri. Problémái csupán ott adódnak, ahol a maga által felállított játékszabályoknak nem képes megfelelni: például ahol némely elbeszélők – miközben elvileg csak az adott időszikból beszélhetnek – hirtelen a jövőbe látnak („Talán ekkor érezte magát utoljára boldognak” – 94); és hasonlóan kissé csalásnak tűnik – még ha egyébként a szövegnek javára is válik, hogy nem feltétlenül tűnik kielégítően megmagyarázhatónak, miért épp ezekről az életpézipódokról íródik fejezet – hogy míg például két katonasztori is szerepel, arról semmit sem tudunk meg, hogy hogyan s miért lett Vidra *Dodi és Cicus* és az *Egynapos meló* című fejezetek között biztonsági örből verőlegény – hiszen ez már aligha tekinthető a körülmények pusztá következményének. Ezek a pontokon átmenetileg meggyengül a kötetet működtető poétikai elvek motiváltságának érzése – ám ha időnként erőltetettnek tűnik is a struktúra, hatása tagadhatatlan: a zárójelenet, melyben az apa sikeres életet igyekszik varázsolni a csecsemő Vidrának, így képes például egyszerre, egymást nem kizáró módon öszintén patetikus és mélyen ironikus lenni.

*

A *Rükverc* fülszövege többek között Tar Sándort emlegeti mint a kötet legközelebbi előképét – és ha ez a párhuzam inkább csak az ábrázolás tárgyát, mint szorosan véve annak módját tekintve tűnik is igazán helytállóknak, az egészen biztos, hogy az ő prózája látszik a legnagyobb közös osztónak Kerékgyártó könyve és (az eddig elsősorban az ország legjobb popkritikusainak egyikéeként ismert) Inkei Bence első kötete, a *Mirelit* között. Tarról ugyanis nemcsak azt lehet elmondani, hogy a társadalom szélén élő rétegek érdekelték, hanem azt is, még ha ezt talán kevesebbet is szokás vele kapcsolatban emlegetni, hogy ezen rétegeken belül – elsősorban a rendszerváltás előtti köteteiben – különös figyelemmel fordult azok felé, akik peremhelyzetbe kerültek az itt kialakuló csoportokon belül; így például gyakran lettek szereplői a macsó munkáscsoportokban látszólag szükségyszerűen perifériára sodródó naivak, gyengék, gátlásosak (*Téli történet*, *Celofánvirágok*, *Vízipók*, *Ványa* stb.). A *Mirelit*et akkor is érdemes megpróbálni ezen szövegek felől olvasni, ha kapásból, a felszíni jellemzők alapján nem feltétlenül jutnak azok bárkinek eszébe. Inkei ugyanúgy a kortárs világról ír, mint azt Tar Sándor tette, még ha ebben a könyvben vidéki gyárak és nyomortelepek



helyett (figyelemreméltóan hitelesen kidolgozott) decens fővárosi alsó-középosztálybeli miliőben mozgunk; a főhős-elbeszélő, az államigazgatás egy nem túl magas polcán dolgozó Gömőri Gergely társas pozíciója viszont nagyjából ugyanolyan, mint az említett novellák hőseié.

Az eltérő miliő azonban alighanem egészen eltérő befogadói reakciókat provokál, és mindenesetre nem teszi egyszerűvé, hogy Gömőrit, ezt a „frusztrált és szociális impotens vesztést” (88) is alapértelmezésszerű szimpátiával kezeljük. A Tar-párhuzam mindenekelőtt egy módszertani problémára segíthet talán rávilágítani: míg az ő esetében a felfedezés, a megmutatás tűnt mindig is a lényegi mozzanatnak, vagyis az ábrázolt világ és a befogadók hagyományosan egymástól elkülönült közösségként voltak elképzelve, addig a *Mirelit* esetén a befogadó jó eséllyel ugyanazon közösség, de mindenesetre ugyanazon tágon értelmezett szociális játszma résztvevőjeként gondolható el. A sikertelen és magányos Gömőri nem egy könnyen kézreálló jelzőkkel („barbár”, „emberalatti” stb.) eltávolítható környezet, hanem a jelenkori urbánus társadalom perifériáján igyekszik boldogulni – és nem is hullik ki belőle, és éri tragédia, mint a *Rükverc* hőseit; ez a közelség és semlegesség pedig igencsak megterheli a befogadó látását: a lúzerrel szemben a mainstream felnőtt diskurzus – az ifjúsági történetekben még átléphet a varázsvilágba – igen kevésbé kínálja fel akár az empátia, akár a szimpátia lehetőségét, nem nagyon képes másként, mint komikus vagy ellenszenves, de mindenképpen deviáns, a normál világ határain, a mindenkori *min* kívül lévő figuraként kezelni. Paradox, de nyilvánvaló módon az együttérzés lehetősége a szélső perifériákról halad lassan befelé: ha láthatóan nem is általánosan és időnként felháborító megakadásokkal, de a nyomorban élőkkel, hajléktalanokkal, betegekkel, bántalmazottakkal szemben legalább intellektuális szinten már viszonylag olajozottan képesek működni az elfogadó mechanizmusok – az egyszerűen a társas elvárásoknak, így például a bevett férfiszerepeknek megfelelni nem tudó személyekkel szemben azonban – ha kívülről igyekszünk a helyzetet áttekinteni: meglepően – elfogadott a reflektálatlan áldozathibáztatás.

Mindennek fényében aligha tűnik problémátlan és tét nélküli vállalkozásnak, hogy a *Mirelit*-ben százhetven oldalon keresztül kizárólag egy ilyen alak hangját hallhatjuk. A fülszöveg a kötetet regénynek nevezi, ez azonban ezúttal is csak megszorításokkal fogadható el: itt is novellisztikusan szerkesztett, egymással mellérendelő viszonyban lévő fejezetekkel találkozunk – a szöveg kissé nehezen rekonstruálható alapszerkezetét pedig nem nehéz a befogadást alapvetően meghatározó kulturális kontextus kihívására adott rafinált válasznak látni. A könyv első oldalain, a nulladik fejezetben megtudjuk, hogy az elbeszélőt *Élete Legrosszabb Napján* elhagyta a barátja, Zsófi, amitől, úgy érzi, kizökölt a világ. Az első fejezetben azután Gömőri úgy dönt, hogy mivel egy év alatt Zsófi talán meggondolja magát és visszatér hozzá, erre az évre inkább hibernáltatja magát, ami meg is történik, majd a fejezet végén felébred. A második és a többi

fejezet azonban már nem folytatja a történetet, hanem újabb és újabb alternatív lehetőségeket vázol fel arról, hogyan folytatódhat a szakítás után Gömőri története. Ezek a fejezetek mind különálló, egymással semmilyen kapcsolatban nem lévő valóságok, melyekben különféle események határozzák meg az elbeszélő sorsát: az egyikben Zsófi emigrál, a másikban új fiúja lesz, a harmadikban államcsőd következik be és így tovább. Hogy ezeket a történeteket valamiféle hibernációs álomsorozatnak kell-e gondolnunk – ahogy az utolsó, +1 sorszámú fejezet talán sugallja –, az nem világos (a hibernációról az első fejezetben csak annyit mond, hogy „nagyon sokáig semmi emlékem sincs” – 15); a nulladik, és így a sorból kilógó fejezet végén mindenesetre alternatív javaslatként a *Groundhog Day* (vagyis az *Idétlen időkhöz*) című film kerül szóba, amelyben „Bill Murray életében megakad a lemez”. (9)

Ha a szerkezet átláthatatlan motiváltsága frusztráló is, eredményei világosak: a *Mirelit*-et nagyon nehéz – aminek elsőre tűnhet – szórakoztató regényként végigolvasni. Hamar kiderül, hogy bármeddig olvasunk, a történet nem fog továbbhaladni, és sosem jut el valamiféle végső, megnyugtató kibontakozásig; és néhány fejezet után alighanem akkor is elég lesz a könyvből, ha *standup*-monológok soraként próbáljuk felfogni, hiszen Gömőri minden szerencsétlensége kellően egy srófra jár ahhoz, hogy idővel unalmas legyen már nevetni rajta. Mindennek azonban könnyen lehet pozitív olvasatát is adni: a *Mirelit* nem ereszti az olvasót, míg egyfelől meg nem mutatja, hogy Gömőri saját jogú személyiség, nem pusztán humorforrás, másfelől pedig míg a végére nem jár, a kibontakozásnak miféle módjai is rejlenek *valójában* az alapszituációban. A tizenhét fejezet kellően sok ahhoz, hogy az olvasó úgy érezhesse, a szöveg lényegében minden lehetőségnek a végére jár, és neki se maradjon több olcsó jótanácsa, amit a főhősnek kioszthatna, hiszen ezek (nyomoztass Zsófi után!, utazz el!, iratkozz be valami iskolába!, indíts vállalkozást!, olvass önségítő könyveket! stb.) eredményét sorra végignézheti. Inkei nyilvánvalóan egy lapra tesz fel mindent: prózaírói erőfeszítéseit arra összpontosítja, hogy Gömőri alakja konzisztens és hihető legyen – ezt a munkát pedig sikerrel el is végzi, így az egyes fejezetek mind hiteles, a főhős személyiségéből fakadó alternatívának hatnak; egymásutánjukban pedig anélkül, hogy a szöveg maga tragikusabb tónusra váltana, lassan felszínre bukkan az elkerülhetetlennek ható társadalmi elszigetelődés csendes fenyegetése.

Ez a fenyegetés a *Mirelit* sarokpontja, ekörül forog az egész konstrukció. Gömőri alapvető célja Zsófi, és rajta keresztül az őt az izolációtól megmentő, biztonságot, önbizalmat, pozíciót adó kapcsolat visszaszerzése; az azonban, hogy Zsófi tulajdonképpen miért hagyta el, számára és így szükségszerűen az olvasó számára is rejtély, így azután a célkitűzés sem valamiféle konkrét „személyiséghiba” kijavítása, hanem a társadalmi férfiideállal kompatibilis személyiség kialakítása – amivel például az izoláltság nyilvánvalóan összeférhetetlen. A fejezetek minden újabb változattal elmélyülő közös tapasztalata azonban az, hogy

Gömőri bármennyire is szeretne *normális* lenni, és bármennyire meg is ragad minden lehetőséget, hogy olyan szituációkba kerüljön, ami *menő* vagy legalább annak látszik (például egy londoni kirándulás: „fogalmam sincs, hogy mit csinál Zsófi, de hogy valami ennél sokkal szarabb dolgot, az hétszentség” – 78), a társas pozíció megváltoztatása a legkevésbé sem pusztán elhatározás kérdése, azt belső és külső tényezők sora (Gömőri „szociális impotenciájától” [108] odáig, hogy a megmaradt barátoknak szintén nincs kiépült baráti körük: „Persze nem muszáj ám otthon maradni, de mégis mit kéne csinálnom?” – 59) akadályozhatja, mely akadályok Gömőri elbeszélésében kellően objektívnek látszanak ahhoz, hogy azok miatt a korrektség határain belül ne gondolhassuk őt hibázthatónak. Inkei figyelemre méltó alaposággal gondolja végig ezt a látszólagos patthelyzetet, és az elképzelt válaszstratégiák gazdag választékát mutatja fel a mimikritól („legalább így láthatja mindenki, hogy nem vagyok egyedül” – 137) a *ressentiment*-on keresztül („ezek a harsány bunkók” – 33) a rezignációig („Ha megfeszülnek, sem tudnék jobb programot kitalálni estére, mint hogy folytassam Julius Caesar hadjáratát anélkül, hogy azon kéne aggódnom, hogy valaki esetleg unalmasnak talál” – 140) és az ideológiaépítésig (a többször elismételt szólam szerint a Kádár-rendszerbeli szocializáció „nem készített fel az életre” – 43).

Mind ez azonban semmiféle megnyugtató tudássá nem áll össze: amit hagyományosan *happy end*-nek gondolnánk (hogy a második fejezetben egy ismeretlen lány csodás módon beleszeret Gömőri stílusába) csupán egyetlen, nem is túl valószínű alternatíva, a többi alapján viszont újra és újra az derül ki, hogy egy magányos harmincas közszolgának, akinek különleges képessége és legfőbb szenvedélye nyolcvanas évekbeli reklámok tucatjainak észben tartása, nem sok esélye látszik lenni a társadalmi elvárásoknak megfelelni. A *Mirelit* olyasmit teljesít, amire amúgy a kortárs magyar irodalomban nem túl sokan vállalkoznak: a könnyű megoldásoktól távol tartva magát ad hangot egy köztünk élő, de ritkán meghallgatott csoportnak; és ha a magyar genderszemlélet eljut egyszer odáig, hogy komolyan vegye, hogy a férfitársadalmat sem érdemes monolit struktúrájának tekinteni, igazán fontos szöveg lehet belőle.

*

Kerékgyártó és Inkei könyvének eltérő ugyan a módszere és anyaga, célkitűzésük azonban voltaképpen hasonló: mindketten arra törekcsenek, hogy az érzélgősségtől, moralizálástól és olcsó magyarázatoktól magukat lehetőleg megtartóztatva lehetővé tegyék, hogy az olvasó a társadalom olyan tagjai felé fordulhasson figyelemmel és empátiával, akik amúgy jó eséllyel kívülrekednek a látóterén. A Darvasi László prózáját meghatározó elképzeltések – sosem látszott ez annyira világosan, mint új kötetében, a *Vándorló sírok*-ban –, nem is nagyon lehetnének ettől különbözőbbek. Ez a könyv persze elvileg már e szöveg nyitó bekezdése alapján sem illeszkedik a sorba, lévén afféle hagyományos novellás-



Vándorló sírok mégsem hat igazán eklektikusnak – sőt épp ellenkezőleg: a legmeghatározóbb olvasói tapasztalat éppen az, mennyire egy anyagból öntöttek tűnik az egész több mint háromszáz oldalas kötet.

Mert bármelyik novelláról kezdünk beszélni, végül nagyjából ugyanazt kell elmondanunk – a felszíni különbségek eltörpülnek az egész kötetet átható szándékok makacs változatlanúsága mellett, melyek ezt a könyvet a másik kettő diametris ellentétévé teszik. Mert ezekben a novellákban is emberek szerepelnek ugyan, mégsem a társadalomról szólnak, sem jelenbeliről, sem múltbeliről, sem valósról, sem elképzeltől. Ezeknek az alakoknak a tetteit, megszólalásait, interakcióit semmiféle átlátható külső és belső rend nem motiválja, maguk, egymás és az olvasó számára egyaránt teljességgel kiismerhetetlenek, így életükben, világukban involválttá válni, irántuk empátiát érezni lehetetlen; akár beperelnek, akár megkínózzák, akár megerősököljük őket – egyik sem tűnik többnek szerzői *ötlet*-nél. Darvasi gondosan kiválogatja azon irodalmi hagyományokat, melyek segítségével kiiktathat minden racionális összefüggést: a mítosztól a zen koanon keresztül a dadaizmusig, szürrealizmusig és az abszurdig terjedő listán nyilvánvalóan ez a közös kritérium. Ezek jellemző megoldásai – az általánossá tett *action gratuite*, az egymás melletti reflektálatlan elbeszélés, a kizárólag valami *felsőbb akarat* által meghatározott cselekvés, a cél és irány nélkül cikázó események – kavarnak a kötet oldalain, implikációiktól megfosztva, pusztán formává csupaszítva, egymást is kicselezve.

Ami végig közös, az csak az értelem üres tagadása, ám ez a tagadás olyannyira széttartó és olyan kevésbé látszik érintkezni közös valóságunkkal, hogy nagyon nehéz lenne a világ abszurditásáról vagy megismerhetetlenségéről tett állításnak látni. Sokkal inkább esztétikai-módszertani kérdés ez csak: e szövegek szerint az irodalomnak nyilvánvalóan nem célja az olvasó világerzékelésének finomítása; az irány éppen az ellenkező: a *Vándorló sírok*

novellái szisztematikusan felszámolják a körütekintő analízis lehetőségét, majd annak hült helyén széles ecsetvonásokkal – tet-szerősnek szánt, ám sokszor igencsak kopottas – látszatösszefüggéseket festenek fel. Darvasi leradírozza a művészi felelősség bonyolult etikájáról szóló diskurzust, és helyére ír egy mesét egy íróról, akinek története valóra válnak (*Fernando Asahar tökéletes élete*); leradírozza a vágyakozások és kapcsolatok dinamikájáról szóló összes megfontolást, és helyére ír egy történetet az ok nélküli és vak szerelemről (*Szegény Henrik*); leradíroz mindent, amit az öngyilkosság okairól tudhatunk, és helyére ír egy novellát, melyben a szereplők, akik elvileg szerelmesek, *A kopasz énekesnő* módjára társalognak, és amelyben az akadályozhatná meg a tragédiát, ha kivágnák a fát, melyre a nő végül felakasztja magát (*Fa*); le mindent, amit a halál abszurditásával szemben egyáltalán gondolni lehet, és inkább sétálgató halottokról és *megmagyarázhatatlanul* furikázó sírokról ír (*Árulás; Ricardo de Cruz vándorló sírja*). A kötet novelláinak alapvetően irracionális és antikritikai tendenciája túlságosan szimpatikus számomra önmagában sem lenne, de ami az egészet igazán frusztrálóvá teszi, az az egész mechanizmus cinikus céltalansága: mert ennek a felvilágosodásellenes tempóznak van ugyan iránya, de célja nincsen. Nem lehet megmondani, hová szeretnének visszajutni ezek a szövegek, mit szeretnének rehabilitálni, mit akarnak voltaképpen a letarolt terepen felépíteni. A lépten-nyomon előbukkanó szentenciák és szofizmák biztosan nem igazítják el az olvasót: azok legtöbbször inkább csak valamiféle nagyon tágan értett spirituális-transzcendens-metafizikus beszédmódot imitáló vakszövegnek hatnak; és hiába bukkannak fel lépten-nyomon Isten és a szentek és a próféták, nem látszik lehetségesnek megmondani, mit gondolnak például a kötet evangéliumi történetet körbeíró novellái Jézus teológiai státuszáról – mintha ezeket az amúgy milliószor szétboncolt, kitüntetett helyzetüket rég elveszített hit- és gondolatrendszereket is vehemensen igyekezne kiüresíteni. Darvasi prózája így egy süketszoba alaposságával zár ki minden megfontolandó gondolatot, minden valós megfigyelést, minden emberit magából. És ezt a kötetet olvasni is olyan, mint egy süketszobában ülni: először érdekes, azután idegesítő, majd nyomasztó és ilyen hosszan nagyjából elviselhetetlen.

Míndez persze nem sok újdonságot jelent, Darvasi prózájának alapjellemzői már jó ideje ezek. A kötet fülszövege pontosan fogalmaz, amikor azt írja, hogy a kötet *Darvasi-novellákat* tartalmaz: ezek az üres konstrukciók még leginkább a szerzői stílust képesek reprezentálni – ami persze arról is gondoskodik, hogy a szöveg erőszakos jeleneteit végképp semlegesítse a tény, hogy azok inkább csak a Darvasi-eszköztár állandó kellékének tűnnek, mint egy másik emberrel megtörténhető atrocitásnak. És a *Vándorló sírok* novelláiban már nem is sok minden maradt, ami erről a kongó ürességről elterelné az olvasó figyelmét: mostanra Darvasi prózájából szinte tökéletesen kiveszett a humor, és stílári bravúrajai is kissé megkoptak, amit legvilágosabban az első ciklus leírva ritmikus prózának tűnő, ám felolvasva csattogó-kattogó szövegei mutatnak. És persze az sem használ, hogy

a könyvben hemzsegnek a stílári, helyesírási és nyomdahibák¹, ami csak hozzájárul ahhoz, hogy ezek a novellák inkább tűnjenek a jól bejáratott recept alapján odavetett rögtönzéseknek, mint gondosan felépített konstrukciónak. A *Vándorló sírok* így egy nagy kísérlet végső termékének látszik – ám szerencsére íródnak könyvek, melyekből kiderülhet, hogy ez az üresség csak Darvasi egyéni vállalása, és az irodalom ennél jóval többre is képes, ma is.

¹ Hibagyűjtemény az első tíz szövegoldalról: „Az egyik kenyér szeletére [!] az arcát mintázta a pirítós [!] izzó hőszála.” (7); „Tudom, hogy jól bánzt vele, mutatott a fűrésze a férfin” [mondatvégi írásjel nélkül, majd új bekezdés] (10); „Egy napon a férfi azt ígért [!] a nőnek, hogy soha nem fog meghalni.” (12); „Természetes dolognak tekintették [!], hogy a sajátjuknak tekintik [!] a másik gyászait.” (12); „Egyeseknek igazán a [!] rövidre szabott idő jutott” (13); „A kert soha nem engedett magába annyi halottat, ami a rend felborulását veszélyeztette volna” [az írói szándék szerint valószínűleg: A kert soha nem engedett magába annyi halottat, hogy az veszélyeztette volna a rendet. – vagy esetleg: A kert soha nem engedett magába annyi halottat, amennyi a rend felborulásával fenyegetett volna.] (14); „Nem tudom, mondta a férfi,” [vessző mint mondatvégi írásjel, majd új bekezdés] (14); „Idejárt [!] fel a pap.” (17)

És ráadásul még két kedvencem későbből: „Nem volt ülökéje, kérdezte?, Fülöpöt, miután az visszajött hozzá a kivégzés után.” (102); „Innen is halottam [!] a kolbászsrí sercegését.” (305)

Szilvay Máté Férfierény

(Szálínger
Balázs:
Köztársaság.
Magvető,
2012)



másrésről a kötet néhány versénél kitapintható, hogy Szálínger maga is hajlamos volt belesétálni a csapdába, és valóban illusztratív céllal írni.

Persze az nem kétséges, hogy a vitának van szerepe abban, hogy a *Köztársaság* éppen olyan lett, amilyen – azonban ez a szerep közel sem akkora, mint első ránézésre gondolnánk, hiszen Szálínger előző könyve, a 2009-es *M1/M7* mind tematikailag, mind poétikailag egyértelmű előzménye az új kötetnek. Feltűnő, hogy a politikai költészet fogalma a korábbi recepcióban fel sem merült: a legtöbb kritikus klasszicizáló szereplíréről beszél. A kettő közti kapocs a nép nevében megszólaló, vagyis „képviselési lírát” folytató költő 19. századi figurája lehet – így nem meglepő, hogy döntően ez az a hagyomány, amihez Szálínger visszanyúl és amit saját költészete előképének tekint. A képviselési jelleg újbóli felbukkanása szorosan összefügg azzal az ígérennyel, hogy a költészet reflektáljon arra, kiket is tekint célközönségének, potenciális olvasóinak – vagyis a politikai költészet előzményének tekinthető minden olyan költészet, amely a magányos költő képe helyett valamilyen csoportidentitással dolgozik: ilyen pl. a fiatal Térey János programja, amelyben a referencialitás (például egy-egy pesti kocsmá miliójének megidézése) bevallottan a ráismertetést, azon keresztül pedig valamilyen *mi*-tudat (például fiatal pesti egyetemista) megerősítését szolgálja. Csakhogy míg a fiatal Térey költészete ép-

pen azért válik reflektáltan szubkulturálissá, mert alaptapasztalata a költészet teljes társadalmi elszigeteltsége, vagyis hogy az önképe szerint mindenkihez szóló költészet valójában maga is szubkulturálissá vált (gondoljunk csak az „engem öten olvasnak: négy költő barátom és az anyukám, de ő nem érti” típusú mondatokra), addig a politikai költészetet az a gondolat mozgatja, hogy létezik vagy versekkel újra megkonstruálható a magyar állampolgárság vagy nemzet *mi*-tudata. Hogy ilyen *mi*-tudat nem létezik, az mindennapi tapasztalatunk; hogy versekkel megkonstruálható lenne, az pedig minimum kétséges. Márpedig ha ilyen *mi*-tudatot nem sikerül létrehozni, a politikai vers akarata ellenére egy szekértábor nyelvéen fog megszólalni; „nem azért, mert a politikai költők pártoskodnak, vagy a kritikusok tendenciózusan olvassák a műveket, hanem mert a hitek és vélekedések azon elképzelt közös szellemi alapja hiányzik, ami a szavak jelentését konstituálja.” (Tóth Olivér István: *Tudománytalan utóirat egy becsapódó féltéglához*, félonline. hu, szeptember 12.)

Ennek megfelelően a *Köztársaság* valóban sokhelyütt pártos könyv – ez már a cím nélküli nyitóversben tetten érhető. Hogy a demokráciát csak távolról csodáljuk, de miénk sosem volt, semmi esetre sem konszenzuális a magyar társadalomban; ennyire kifejtetlenül, megokolatlanul ez az állítás inkább egy olyan publicisztikába illene, amely a szerzőhöz hasonló gondolkodású embereknek szól. Vagyis a vers eleve feltételezi annak a demokrácia-felfogásnak az ismeretét, amelyet éppen „megmagyaráznia”, a költészet sajátos eszközeivel átélhetővé kellene tennie, ha valóban mindenkihez szólani akar.

Viszont abból, hogy a politikai költészet nem teljesítheti be a „nemzetegyesítés” programját, nem következik, hogy a publicisztikus líra nem lehet a maga nemében jó, vagyis esztétikailag értékes. A *Köztársaság* azonban – amely közel nem csak politikai költészetet művel – az az egyik legnagyobb tanulsága, hogy a legsikerültebb képviselési líra nem olyan jó, mint a legsikerültebb én-líra. Ugyanis a versben folytatott publicisztika rendre gesztusjellegű marad: mivel nem fejt ki rendesen a véleményét, hanem egy-egy sommás mondatot tartalmaz valamiről, nem is arról szól, ami a tárgya, hanem csak rámutat saját magára – „nézzétek, én most versben politizálok” –, ez pedig a legkidolgozottabb szövegnek is komolytalan ujjgyakorlatjelleggel kölcsönöz. Ebből következően a publicisztikus vers csak akkor jó, ha szándékosan komolytalan, vagyis paródia: ilyen Szálíngernél a *Magyar Mártírvárosok Szövetsége*; és akkor a legrosszabb, ha öntudatlanul válik paródiává: ilyen a *Honfoglalók kiskátéja*, amely teljes komolysággal süt el olyan ostoba szövegeket, mint hogy „már a Honfoglaláskor elrontottuk” és hogy „jött-ment horda vagyunk”.

Szerencsére a *Köztársaság* versei csak ritkán képviselik tisztán a publicisztikus líra típusát. Szálínger költészete nagyon is izgalmas tud lenni – akkor válik azzá, amikor megérzi, hogy egy-egy kérdés súlyosabb annál, hogy egy egyszerűnek látszó kijelentéssel el lehessen intézni. Ez mindig olyankor történik meg, amikor az adott kérdésnek személyes tétje van: vagyis amikor a képviselési jelleg, a politikai vers helyére a hagyományos én-líra kerül. Ez nem azt

jelenti, hogy az ilyen szövegeknek nincs közéleti vonatkozásuk, hanem azt, hogy hiányzik belőlük a publicisztika gesztusjellege. Szálingernek két ilyen nagyobb témája van: az egyik az otthon-talanság érzése, a másik pedig magánélet és közélet konfliktusa. Az előbbi személyes vonatkozása a keszthelyi származás: a Pestre felkerülő vidéki fiúból felnőttkorára sem vált igazi pesti, viszont már vidékinek sem érzi magát. „Fellegrívári múltam is talpalatnyi, / Dicsekszem vele, és továbbviszem, / Mint összecukható élményt – igen: / A városban sem bírtam megmaradni” (*Hétutca*). Az identitásvesztés tragikumát rendkívül finoman írja meg a *Köztársaság* egyik legerősebb verse, a *Püspökladány*: a beszélő a restiben ragadva úgy érzi, akár otthon is lehetne a városban, miközben a helyiek hol szolidárisnak, hol ellenségesnek tűnnek – végül a vágyott kötődés megszerzésének afféle előre visszavont gesztusaként megpróbál összeszedni egy nőt, azzal a tudattal, hogy a vonata előbb-utóbb úgyszólván befut. „Csak két óra késést ígér az Alföld, / De egész életet vizionálok, / Egész életet, és nem az enyémet. // Megpróbálok sötétben párt találni, / S hőse lenni annak a fejleménynek, / Mely a menetrendnek tragédia.” Ez a vers a kötet szociográfiai igényű versei (*Sok kis reszkető egzisztencia; Józsefváros; Salgótarján*) közül az egyetlen, amelyik túllép a publicisztikai jellegén. Mivel a személyesség átlelkesíti a miliórjait is, nincs szükség a „mondanivalót” direkt és banálisan kiemelő sorokra (mint például ez: „mutassuk meg, hogy nem hiba / A szegénység, nem bűn – mert ezt hiszi / Sok kis reszkető egzisztencia”).

A *Köztársaság* legizgalmasabb újítása az a mód, ahogyan Szálinger a közélet és a magánélet viszonyához közelít. Míg Petri Györgynél vagy az *Egy mondat a zsarnokságról*ban a politika olyan külső erőként jelenik meg, amely agresszívan benyomul a magánéletbe és felszámolja az emberi kapcsolatok intim jellegét, addig itt a politika a férfi természetes közege, a magánélet, a házi tűzhely pedig egyértelműen a nőhöz kötődik. Szálinger tehát az antikvitás felfogásához nyúl vissza: nála a politika fogalmához az erény képzele kötődik, vagyis meg akar szabadulni attól a 20. századi reflexiótól, amely a politikához a bűnt és az egyén elnyomásának képét társítja. A harc így nem az egyén és a politika mint láthatatlan erő között zajlik, hanem férfi és nő között – míg az előbbi a „férfierényt” akarja gyakorolni, vagyis a háború és a költészet nagy tetteit akarja véghez vinni, addig az utóbbi a házi boldogság ígéretével akarja erről lebeszélni őt. Ez már a fentebb idézett nyitóversben is megjelenik: a fiúkat, akik „urai minden történelemnek”, nemcsak a felhők akadályozzák abban, hogy a „Demokrácia nevű égitestet” megvizsgálják és megértsék, hanem a lányok folytonos unszólása is: „Fel-felnézünk, de a hegy alatt / Lányok várnak, és szülni akarnak.” A magánélet tehát nem biztos menedék, hanem a megalkuvás kísértése: a közéletből azért hiányzik minden nagyszerűség, mert a férfi belesüpped a házi boldogság közepszerűségébe.

A politikáról mint erényes dologról szóló régi-új felfogás Szálinger szerint természetes (kellene hogy legyen) minden olyan generációnak, amely már félelem nélkül nőtt fel – ezen generációk sorában pedig a sajátját, a ’70-es évek végén születetté tartja az elsőnek. Ha ez mégsem természetes, az azért

van, mert az idősebb, vagyis a rendszerváltó generáció nem adta át a stafétát időben. „Hiba volt, hogy nem szóltam, de ütött, / Ütött egyet rajtam is az idő: / Őszülök – ahogy ti nem mertetek. / Szálanként őszülök. Tudjátok-e, / Milyen érzés a rend szerint haladni, / És nem tapadni, tapadni, tapadni?” Hogy ez tényleg valós nemzedéki érzés-e, azt nem tudom megítélni; mindenestre a *Rendszerváltás_2.0* és a hasonló témájú *Bibó István* a publicisztikus felhangok ellenére is a kötet legjobb versei közé tartoznak. Úgy gondolom, a politika fogalmának újraértékelése Szálinger költészetének legfontosabb hozadéka – és ez valóban fontos hozadék, olyan, amely képes lehet hosszabb távon és akár a költészet világán kívül is hatni.

A kötet negyedik ciklusa ehhez képest csak játék: Szálinger kíméletlenül végigzongorázza a sajátos férfi–nő-felfogásából adódó valamennyi lehetséges szerepet: a férfierény macsó hirdetője számára a nő múzsa, akire csak a mű megszületéséig van szükség, utána teljesen értéktelenné válik (*Somlyó Zoltán; Yoko Ono*); a teljesen a nő hatalmába kerülő férfi számára viszont a történelem minden eseménye lényegtelennek látszik („Látunk egy régivolt, rettegett birodalmat, / [...] de hol van ez attól a csóktól, / Amit én kaptam tegnap egy taxiban?” – *Audiencia Benedeknél*).

Eddig csak a versekről volt szó, pedig a kötetben van egy dráma (*Köztársaság*) és egy jambikus lüktetésben írt epikus mű is (*Háború*) – ezek a műnemek már első ránézésre is sokkal inkább tűnnek a politikum természetes közegének, mint a líra. A *Köztársaság* mer nagyszabású lenni: azt mutatja meg, hogyan válik az ifjú Gaius Julius Caesarból, a köztársaság elkötelezett hívéből császár, vagyis demokratából önkényúr. Szálinger tézise szerint ez a látszólag nagy szellemi út nagyon is gyorsan bejárható: mivel a köztársaság akkor működik a leghatékonyabban, ha mindent az csinál, aki a leginkább ért hozzá, a vezetésre termett, művelt és óriási ambíciókkal rendelkező Gaius rögtön (és a maga számára is észrevétlenül) a köztársaság ellenségévé válik, amint tudatára ébred saját szellemi fölényének. A remek koncepció megvalósításával kapcsolatban azonban már vannak kétségeim. A darab egyébként kevés számú szereplője közül szinte mindenki a díszlethez tartozik, csak Gaius és Hariszteász, illetve valamelyest Cirrus tűnik rendesen kidolgozott karakternek. Ez nem csoda, hiszen a párbeszédnek döntő hányada az előbbi két szereplő között zajlik, csakhogy ezek ijesztően sokszor tűnnek blöffnek: a látszólag madáchi színvonalú visszavágások gyakran teljesen logikátlanul követik egymást, a szereplők ötletszerűen váltogatják, éppen milyen hangulatban vannak és mit gondolnak a másiktól. Egy jó rendező és egy még jobb dramaturg viszont nagyon sikeres darabot faraghatna a *Köztársaság*ból – remélem, lesz erre mód.

A kötet epikai művének, a *Háborúnak* sokkal egyszerűbb, ám ugyanilyen erős koncepciója van: a háború „áldásáról” szól, vagyis arról, miként segít egy férfinak rendesen végiggondolni az életét és széthullóban lévő párkapcsolatát az a tudat, hogy bármelyik pillanatban jöhet a bomba. Ez a műnem lehetővé teszi, hogy Szálinger rendesen kifejtse egy-egy gondolatát, így a különféle felvetések megkapják a kellő súlyt – pl. az a gondolat, hogy saját generációjá-

nak (a *Rendszerváltás_2.0*-ban is megfogalmazott) erkölcsi fölénye csak látszólagos, hiszen ők nem jobb emberek, csak szerencsésebb történelmi helyzetben élnek: „Bűnös vagyok, mert az lehettem volna”. A *Háború* körülbelül a feléig nagyon jó, onnantól viszont kezdjük úgy érezni, a szerző nem igazán tud mit kezdeni a szereplőivel. A férfi gondolatai fölösleges intellektuális monologizálásba csapnak át, a szakítás pedig – amelynek a mű csúcspontjának kellene lennie – teljesen jelentéktelen és kidolgozatlan marad, illetve hirtelen félbeszakad, hogy egy hirtelen vágással már a nő haláláról olvassunk. Miután viszont Szálinger ilyen kínosan megszabadult az egyik szereplőtől, újra elemében van: a lezárás, az utolsó néhány oldal újra olyan jó, mint a mű eleje.

Összességében azt gondolom, a *Köztársaság* annak ellenére is fontos könyv, hogy Szálinger Balázs hajlamos nagyobb vállalni, mint amit teljesíteni képes. A politika fogalmának ártékelése önmagában is jelentős eredmény: megalkotta a politizáló értelmiséginek a rendszerváltás után is releváns figuráját, aki nem azért ír verset, mert nem politizálhat, hanem éppen azért ír, mert politizál.

A Kis Antal Tamás regényforma utópiája

(Horváth Viktor: *A Kis Reccs. Jelenkor, 2012*)

Egy társadalom, kultúra állapotát valószínűleg nagyon jól megmutatja, hogy egy adott korszakban milyen utópiák illetve antiutópiák születnek. Bár mindkét műfajt a fantasztikus irodalomhoz szokás sorolni, annyiban látványosan referenciálisak, amennyiben mind a pozitív, mind pedig a negatív példa a jelenre vonatkozik – az utópia mint a vágy, az elvágyódás kifejezője, a disztópia pedig az értékpusztulás vagy -hiány, a diktatúra és a káosz látomása, melynek jelei már a kortárs világban is megmutatkoznak. Talán nem véletlen, hogy manapság – bár tulajdonképpen egyik műfajról sem mondható el, hogy népszerűségének csúcán állna – az antiutópiák, a pusztulást, hanyatlást megjelenítő víziók sokkal nagyobb számban fordulnak elő, s az utópia igazi ritkaságnak számít. Elég, ha olyan, a közelmúltban keletkezett, a „mainstream” irodalomban kanonizált antiutópisztikus

művekre gondolunk, mint Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* (1985), Michel Houellebecq: *Egy sziget lehetőségei* (2005), Cormac McCarthy *Az út* (2006) és Viktor Pelevin *S.N.U.F.F.* (2011) című könyvei, vagy a kortárs magyar irodalomból Parti Nagy Lajos regény-parabolája, a *Hősöm tere* (2000), illetve Spiró György *Feleségversenye* (2009), úgy tűnik, mintha egy mind erőteljesebb (és gyorsan hozzátenném: nagyon is érthető) szorongás fejeződne ki ezekben a jelen tapasztalataiból kiinduló, igencsak pesszimista jövővariációkban. Sötétben látjuk a jövőt, mivel sötétben látjuk a jelent, és lassan már az a remény is kihalni látszik, mely az utópiákban kifejeződött, hogy a mostaninál jobb (netán tökéletes) társadalom megvalósítható.

Horváth Viktor új könyve, *A Kis Reccs* talán az utópiák kihálófélben lévő tradíciójának örököse, de semmiképp sem tekinthető hagyományos utópiának. A szerző, aki néhány évvel ezelőtt a sikeres *Török tükör* (2009) című regényével Pécs és a kollektív magyar történelmi emlékezetben megjelenő török kor alternatív verzióját rajzolta meg, új könyvében a közelmúlt, a jelen és a jövő történetét írja újra, ahol egészen elképesztő módon kapcsolódnak össze és keverednek idősíkok, történetzsalak és diskurzusok. Még a regény történetét sem könnyű elmondani – úgy pedig szinte lehetetlen, hogy a recenzens ne lőjön le néhány poént, vagy a manapság divatos kifejezéssel élve, ne *spoilerezzen*. Mivel azonban e nélkül a kötetről tényleg nem lehet kritikát írni, másrészt pedig már a könyv fülszövege is felfed jó pár, amúgy meglepőnek szánt történetelemet, nagyon röviden megpróbálom felvázolni a cselekményt. A regény egy kvázikommunista világforradalmat követően játszódik, ahol egy robbanásszerű, részben technikai, részben pedig spirituális fejlődés után a világ két részre bomlik, s e két terület (a nemzetek feletti, azokon túli kommunista blokk, illetve a kvázikapitalista, a fogyasztói társadalmat a végsőig fejlesztő államalakulatok) állandó háborút vív egymással. E szituáció alapján a könyv inkább disztópiának tűnhet, ám a regényben semmi sem az, amit hagyományos tapasztalataink, fogalmaink alapján megszokhattunk: az itteni kommunizmus nem azonos az Európa keleti részén és Ázsián végigsöprő valódi hatalomformával (mint a könyvben többször elhangzik, azok még „szimpla” önkényuralmi rezsimek voltak), sokkal jobban emlékeztet a klasszikus utópiákban, a kereszténységben és a szocialista eszmékben vágyott világfelépítésre, ahol emberek közti különbségek eltöröltetnek, és az általános jólétben mindenki a saját adottságainak megfelelő munkát végzi. Ahogy a háború sem éppen szokványos: mivel a kommunista világrend igen fejlett technológiával bír, egy megállapodás (a „bécsi döntés”) értelmében csak ókori eszközökkel, ókori módon lehet csatározni – ellenkező esetben, ha az ellenség modernebb technológiát alkalmazna, a kommunista világ is megteszi ezt, mely a másik fél számára azonnali vereséggel járna. Mindezt persze csak később, a történet előrehaladtával tudjuk meg, mivel *A Kis Reccs* egy Egyiptomból kiinduló hadjárat történetét meséli el, s jó darabig olyan, mint egy „hagyományos” történelmi regény. A gyanútlan olvasót (aki, mondjuk, nem ismeri

a fülszöveget) ott érheti először meglepetés, amikor az első nagyobb csatában, a hajdani Görögország területén, az egyiptomi csapatokkal szembenálló ellenség az *Internacionálét* éneklő (65). Ezután idősíkok, történetelemek egyre erőteljesebben keverednek össze, és keretezik a cselekmény két fő szálát, a két főszereplőt, a valamikori Magyarországról Egyiptomba emigrált és had-



vezéreként visszatérő Szeti, valamint hajdani felesége Anawbla/Annabella, az Egyiptomba küldött, leleplezett, jelenleg börtönben raboskodó gyilkosnő párhuzamos történetét. Mindez pedig mintegy önmaga köré fűzi a többi szálát, melyeket még felsorolni is nehéz lenne, hiszen Szeti Kádárkori gyermekkorának eseményeitől az egyiptomi politikai intrikák bemutatásán át egészen Lenin korszakának és az egyházzal való (fiktív) ki-

egyezésének ábrázolásáig – és jóval tovább: Jézus koráig, sőt, a dinoszauruszok kipusztulásáig – számos olyan esemény tanúi lehetünk, melyek a főszereplők sorsát és az emberiség (alternatív) történetét így vagy úgy befolyásolták.

A könyv, bár maga a szerző több nyilatkozatában az utópia műfaji tradíciójához kötötte,¹ nem a „hagyományos” utópiák egyenes ági leszármazottja, mivel azoknál jóval bonyolultabb szerkezetű, nem annyira az adott világ társadalmi felépítésének viszonylag statikus leírására helyeződik a hangsúly, sokkal inkább a történetre: a két főszereplő sorsán keresztül fokozatosan tárul fel előttünk az emberiség közel- és régmúltjának krónikája. Így az utópia műfaja mellett, azzal szoros összefüggésben az „alternatív történelmi regény” kvázi-műfaja felől is megközelíthető a szöveg, hiszen a történelmi események egy adott ponton (a Keresztény – Kommunista Internacionálé 1918-as titkos megállapodásától) eltérnek a valóstól, s innentől a létrejövő alternatív világ belső törvényszerűségei alapján íródik újra a történelem. Azaz a „mi lenne, ha?” utópisztikus kérdése mellett, azon túl a „mi lett volna, ha?” áltörténelmi problémája is felbukkan, mely – ahogy az utópiák is – nem referencialitásmentes: az alternatív történelmi művek ugyanúgy a jelenre vonatkoznak, fiktív históriájuk a jelen problémáira, kérdéseire keres történelmi választ.² Mi lett volna, teszi fel a regény a kérdést, ha a nagy utópiák (a kereszténység, a kommunizmus, az utópisztikus irodalom társadalomképei) egyesülnek, és kivételesen nem rémálomba fulladnak, hanem előidéznek a valódi változást, és mi lenne, ha a technikai változások valóban képesek lennének a társadalom jobbítását szolgálni. Ez nem afféle haladáselvű hurroptimiz-

musban mutatkozik meg (gyorsan hozzáteszem: szerencsére), de nem is a jelenkor problémáinak gyökereit feltárni vágyó didaktikus látomásban. Horváth Viktornál az utópia és az áltörténeliség inkább játék, apropó arra, hogy saját, némiképp utópisztikus és (jó értelemben) történetetlen-anakronisztikus regénykoncepcióját felvázolja.

Hogy ezen anakronisztikus regényértelmezés mit jelent pontosan, annak vizsgálathoz talán inkább az utópia regénytörténeti elődeinél kell keresgelnünk: részint az ókori kalandregénynél, az utaztató regénynél (*A Kis Reccs* alcímében is ekként határozza meg magát), másfelől – és véleményem szerint talán még erőteljesebben – a menipposzi szatíránál. A klasszikus menippeák, mint azt Mihail Bahtyin kifejti, alapvetően olyan filozofikus formát jelenítenek meg, mely tág teret enged a fantasztikumnak, a szatírának, az utópisztikusságnak és a különféle tér- és idősíkok, verses és prózai műfajok, hangnemek keveredésének, hogy az adott szöveg egy, a bevett eszméken és ideológiákon túlmutató karneváli elegyet hozzon létre. A menippea alapvetően dialogikus műfaj, mely a végső kérdésekre irányulva inkább problematizál, máshogy és mást mutat meg, idézőjelbe tesz, összekever, hogy a begyökeresedett eszméket, ideológiákat megkérdőjelezve és új megvilágításba helyezve másképp láttassa a világot.³ Ez *A Kis Reccs* esetében azt az egészen különös, az olvasót újra és újra elbizonytalanító történelemképet eredményezi, melyben jól megfér egymás mellett az „ókori” hadműveletet bemutató kalandos történet, a másik szál androgün hősnőjének/hősnének börtönkalandjai, a '60-as évek szocialista retrója, a későbbi Magyarország némiképp aktuálpolitikai áthallásokkal tarkított megjelenítése, a technicizált, félig a *Mátrix* című filmre, félig William Gibson regényeire (sőt, amennyiben összefér – és Horváth Viktornál abszolút összehozható – Szathmári Sándor félig elfeledett remekművére, a *Kazobiniára*) emlékeztető spirituális cyberutópiája, vagy *A Mester és Margarita* parafrázisa. E furcsa keverék – mely a könyv előrehaladtával kezdetben igencsak megzavarja az olvasót, később azonban, ahogy a „mindent szabad”-elvhez egyre inkább hozzászokik, meglehetősen élvezetes lesz – annyiban mindenképpen indokolt, hogy lényegében a regény formája maga is a történetben ábrázolt világ tükrévé válik. A kis reccs ugyanis mint esemény valahol a világ történetének két szélső pontja, az univerzum keletkezését jelző nagy bumm és a végső összehúzódság, a nagy reccs között (a regény végén található kronológia szerint az idővonalon pontosan középpüth) történik meg, ám nem annyira természeti jelenség, inkább az emberi történelem része, melynek során a relativitáselmélet és a kvantummechanika egyesül, és az emberiség egyfajta közös tudatot alkotva képes térben és időben

utazni. A kis reccset és az azt közvetlenül megelőző kommunisztikus társadalmi berendezkedést követően az emberiség egyfajta kvázi-számítógép tudatformaként a központi szerverhez kapcsolódva a teljes élő és tudattal rendelkező világ élményeit el tudja sajátítani, így létrehozva egy olyan kollektív világot, melyben mindenki egyszerre individuum és a közösség tagja, a tér és idő korlátai pedig bármikor átléphetőek.

Vagyis a regény maga is megpróbálja ezt a robbanásszerű világváltozást imitálni, s kísérletet tesz arra, hogy az utaztató regény lineáris kalandsorából a kvázi utópisztikus világ ábrázolásán át egészen a mű elejétől jelen levő, de a szöveg utolsó harmadát kitevő, egyre erőteljesebben eluralkodó menipposzi-karnevalszerű téridő- és diskurzus-kavalkáddá váljon. A különböző helyszín-, műfaji, hangnembeli váltások miatt a mű olykor már a befogadhatóság határán egyensúlyoz, az olvasó nem mindig képes eldönteni, hogy bizonyos történetszálak mennyiben relevánsak az egész szempontjából, kapkodjuk a fejünket, annyi vallási, technikai és történelmi jelenetet, magyarázatot kapunk – például a sivatagi női börtönben játszódó jelenetek (olykor nem is annyira) visszafojtott erotikája pillanatok alatt képes átmenni tudományos magyarázkodásba, teológiai eszmecserebe vagy humoros epizódba.

Mindezzel, úgy vélem, a szerző igen magasra helyezi a lécet, olyan regény kísérletét megalkotva, ami egyszerre képes a teljes irodalmi regényhagyomány karnevalisztikus folytatója-továbbvivője lenni, illetve filozofikus, technicizált sci-fi kalandregény, mely e tradíciókra építve hozza létre új utópiálátomását. Vagyis *A Kis Reccs* utópiázása nem is annyira egy társadalmi utópia felvázolását jelenti, sokkal inkább egy regényformai ideálét: a mű egyik – ha nem a legfőbb – tétje értelmezésében az, hogy megvalósítható-e ma, több évezredes regényhagyományból kiindulva egy olyan regényforma, amely egyesíteni képes különböző, összeférhetetlennek látszó diskurzusokat, hangnemeket, nézőpontokat, integrálni tudja a sci-fit az ókori regénnyel, az aktuálpolitikai pamfletet *A Mester és Margaritával*, a retrót a tudományos és teológiai beszédmóddal. Azaz a regény bűvészműtatványa maga a kis reccs: egy téren és időn kívüli utópisztikus forma létrehozási kísérlete. Impozáns törekvés ez, ám a végeredmény kissé talán felemás sikerű lett. A nagy ívű regénykoncepció szerkezetében sajnos nem mindig következetes, bizonyos elemek, jelenetek tétje nem világos, előfordul, hogy a szerző egyes fonalakat csak jó pár száz oldallal később vesz fel újra, akkor, amikor már kicsit elfelejtődtek, s a regény adott pontján már jóval csekélyebb jelentőséggel bírnak. Tipikus példái ennek az Oroszországban, Lenin idején játszódó epizódok, melyek körülbelül háromszáz oldallal később kerülnek újra elő – ekkor világos lesz ugyan a szerepük (lényegében a kommunizmus és a kereszténység titkos paktumával a két világrend utópisztikus egységét készítik elő), de korábbi érdekességük és koherenciájuk eddigre már valamelyest elsikkad. Számos olyan szereplőt mozgat a szöveg, akik kezdetben fontos figurának tűnnek, ám később háttérbe szorulnak, vagy egyenesen eltűnnek, és ha netán

még visszatérnek, a közben lezajló eseménykavalkád forgatagában az olvasó már nem is feltétlenül emlékszik pontos funkciójukra. Mintha a szerző téren és időn átívelő ötletora, történet- és idézethalmaza kissé szétesne olykor, túl sokat kapunk egyszerre, melyhez nem jár egy jól átgondolt, pontosan felvázolt szerkezet, ami megtarthatná az olykor kétségkívül briliáns és majdnem mindig szellemes ötletek súlyát. Talán a *Török tükrök* ebből a szempontból jobban sikerült, hiszen – bár némi túlzúság arra is jellemző – az alapvetően szűkebb tematika, az történelmi anyag és a nyelvi, intertextuális váz jól összetartotta a szöveget. *A Kis Reccs* sokkal burjánzóbb lett, mely nem mindig válik előnyére. Bizonyos szálak nagyon erősek – például a Szeti gyermekkorát, a '60-as évek kommunista retróvilágát a szereplő későbbi sorsával, a közelmúlt Magyarországnak görbe tükrét mutató epizódokkal és az egyiptomi hadjárat teljesen áltörténelmi főszálával összekötő életút koherens egységet alkot – ám más történetelemek alulírtaabbak (így az Anawbla-szál kevésbé erőteljes, a végére kibontakozó valódi funkciója nem annyira megalapozott, mint a másik főszálé), olykor pedig olyan kósza ötletek, számomra kissé motiválatlanok tűnő jelenetek is előfordulnak, mint például a regény írójának metaleptikus feltűnése a könyv vége felé (429). Sok ötlet van tehát a regényben, többségükben jók – ám sajnos nem mindegyik egyformán.

Mindez talán radikális hiba lenne, ha a szöveg véresen komolyan venné magát, ám mivel éppen a karneváliság, a menipposzi (valamint rabelais-i, swifti, joyce-i, bulgakovi – és még nagyon hosszan sorolhatnánk) hagyomány folytatójaként olyan humorral, saját történetét és beszédmódját is folyton idézőjelbe tévő ironiával ábrázolja világát, mely a szöveg szerkezeti egyenetlenségeit is feledtetni képes, és összességében igen szórakoztató olvasmány nyá teszi. A regény utópiája talán nem valósult meg, a menipposzi elbeszélés-halom nem tökéletes, de *A Kis Reccs* mégis olyan hatásos mű, mely egyszerre képes a történelem és a társadalom utópisztikus látomása és karneváli történetkavalkádként minden komoly utópia (köztük saját maga) karikatúrája is lenni.

¹ *Magyarország ma: egyiptomi aranykor, Jézus, a kommunizmus és a kis reccs.* A KönyvesBlog interjúja Horváth Viktornal, http://konyves.blog.hu/2012/08/08/magyarorszag_ma_egyiptomi_aranykor_jezus_kommunizmus_es_a_kis_reccs [2012. 08. 22.]

² Vö. erről bővebben: Gavriel ROSENFELD: *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha...?”*, ford.: SZÉLPÁL LÍVIA, Aetas, 2007/1, 147–160.

³ Mihail BAHTYIN: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford.: KÖNCZÖL Csaba et al., Osiris, Budapest, 2001, 142–151.

OROSZ

A Novij Zsurnalban részletet közölnek Jurij KASKAROV *East-West* című regényéből. Az 1940-ben született és 1994-ben elhunyt író az emigránsok (akiknek második hullámáról a lap egy másik írása szól) közé tartozik, ám nem volt disszidens, minthogy soha nem foglalkozott politikával. Ő szerkesztette és készítette elő kiadásra Loszev grandiózus művének, *Az antik esztétika történetének első három kötetét* s *A szimbólum problémája és a realiztikus művészet* című tanulmányát is. Sokat tett az általa igen nagyra tartott szerző utóéletében gondolatainak, koncepciójának kreatív továbbfejlesztéséért, mondják róla kissé talányosan. Kaskarov külföldön nem tudott gyökeret verni, beilleszkedni, iszonyatos honvágya volt, megélhetési s egyéb problémákkal küzdött, egyszer visszarepült Bécsig, de már nem engedték vissza a SzU-ba. Eszeveszett honvágyán az enyhített, hogy találkozott Amerikában a Novij Zsurnal főszerkesztőjével, s a hamar megkezdődő és gyümölcsöző együttműködés ugyanoda szakadt honfitársaival felébresztette alkotókedvét. Eredeti ember volt, aki került a konvencionális megoldásokat, mindenféle sallangot és teatralitást, ennyiben egyáltalán nem került tanult szakterülete, az orosz irodalom hatása alá. Érzékeny, pszichológiailag hiteles, szikár, szigorú, őszinte próza az övé.

A Szlovo/Wordben BRJUSZOV *Tüzes angyalának* provokatív mágiusságáról ír Vlagyimir Kantor az Ezüstkör, a 20. század első évtizedeinek nagy kulturális fellendülése tükrében.

Az NLO az SZKP KB (a harmincötön aluliak nem valószínű, hogy fel tudják oldani az utóbbi mozaikszót) munkatársainak Alekszandr SZOLZSENYICINről szóló visszaemlékezéseit közli, hosszú részleteket a velük készült interjúból. Lelombozó olvasmány. Nem hatott rájuk se Szolzszenyicin, se a *Doktor Zsivágó* PASZTERNAKTÓL. Az utóbbit rettentően unalmasnak tartották, s így, az ideológiai távolságból adódóan nem is kerültek velük esztétikai kapcsolatba. Megtudtuk ismét, amit pár hónapja már szemléltem egy erről szóló könyvből, hogy ezeket a renitens alkotásokat a sárga borítású, könyvészeti adatok nélküli, kifejezetten a pártelitnek kiadott verzióban olvasták a kultúra elszánt védői, hivatali kötelességből, állítólag különösebb lelkesedés nélkül.

Nagyon izgalmas viszont egy angolból fordított írás a kései LOTMAN periféria-, önéírás- és fordításfelfogásáról. Daniele Monticelli modern politikaelméleti diskurzusban, Derrida, Lacan, Agamben, Bourdieu és más kortárs gondolkodók viszonylatában helyezi el a lotmani rendszert a totalizáció, a szabadság, a felszabadulás fogalmi mentén. A dialógust például Monticelli a következőképpen határozza meg Lotman nyomán szemiotikailag: ez a lefordíthatatlan lefordítása.

A Neprikosznovennij Zapasz rázós témákat taglal: az orosz feminizmus soron következő új hullámának esélyeit mérlegeli Olga Snirova, az 1984-es születésű független szociológus-genderkutató. Olga Burmakova az amerikai feminista blogokat szemléli, Viktorija Szukovataja a kortárs kulturális kritika nyomorék- és rokkant-képét faggatja, a másik testről, a más testéről” szólva, Alek D. Epstein *A mobilizált istenanya* című cikkében a Pussy Riot punk-happeningről értekezik Krisztus Megváltó templomában. Philippe Lejeune-től lefordították ugyanebbe a számba *Az autobiográfától a magunkról szóló elbeszélésig, az egyetemről a rajongók, a civilek közöségéig. Egy bölcsész története* című írását. A szám több szerző hosszú méltatásával zárul Szergej Zenkin új könyveiről. Neki köszönheti az orosz olvasó a francia irodalom- és kultúraelmélet jeles műveinek fordítását, kommentálását, közvetítését, így az idén megjelent *A nem-isteni szakrális. Elmélet és művészi gyakorlat* s a kevésbé ütős elnevezésű *Munkák és elméletek: cikkek* című könyveket. A számban Vjacseszlav Morozov még átlapozza az oroszországi értelmiségi folyóiratokat, ketten az ukrán történettudomány szovjetizációját követik végig, többen elmélkednek az alkalmazott történettudományról, a genderviszonyokról, az orosz nőemancipáció befejezetlenségéről. A kultúrpolitika rovat a vallási alapok letételének esélyéről és szükségességéről tanakodik – az iskolában. Az SZKP KB-n belül (na, jó, most már feloldom: Szovjet Kommunista Párt Központi Bizottsága) szövődő intim viszonyokról is folytak kutatások, amelyeknek eredményeit most elénk tárják. Könyvet fordítottak *Te vagy az áruló, Sztálin!* címmel a Komintern időszakából s a nyugati nemzetek kisebbségeinek helyzetéről a SzU-ban, az utóbbit *A Nagy Testvér árnyékában* címmel, s a kommunizmus emelkedéséről és hanyatlásáról – ugyanott.

Anna Rotkirch finn szerzőnek egy a Szentpétervári Európai Egyetemi Kiadójánál megjelent könyvével zárnam ismeretésemet, melynek címe: *A férfikérdés: szerelem és szex a péterváriak három nemzedékének önéletírásában*. Így kezdi: „Egyrészt a Szovjetunióban nem volt szex”, másrészt a munka frontjára állított nők azért csak emancipálódtak. A könyv szisztematikus szempontrendszere egyhamar összekavarodik, pornográf lektúrral ötvöződik a példák, a bemutatott történetek által. Azért kiderül, hogy úgy 10-20 évvel később zajlott le náluk a szexuális felszabadulás, mint Nyugaton, nem generációs, inkább szubkulturális kiterjedésben, s míg a nők valahogy összeegyeztették a szovjet életmódot és a nyugati stílust e vonatkozásban, a férfiak totális zavarban voltak.

(Gilbert Edit)

„A Kikötői hírekben az a legjobb, hogy csöppet sem szentimentális”
(Cate Blanchett, a Kikötői hírek című film szereplője)

„A Kikötői hírek arról szól, hogyan találunk közösségre az egyes emberek”
(Julianne Moore, a Kikötői hírek című film női főszereplője)

ANGOL

Számos izgalmas kiállítás miatt sajnálhatják a brit irodalom szerelmesei, ha (esetemben: hogy) nem lehetnek Londonban. Szeptember 12-én nyílik a *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* című rendkívül gazdag tárlat a Tate Britainben, amely e gyakran múltba révedő, középkor iránt érdeklődő, nosztalgikus művészeknek látott festők, költők műveinek éppen a modernségét hangsúlyozza: egyfajta korai avantgárdot lát bennük. Szeptember 25-én már bezár a brit táj és irodalom változó viszonyát bemutató nagyszabású kiállítás a British Libraryben, de szerencsére a katalógusa már kézbe vehető (Christina Hardiment: *Writing Britain: Waste lands to Wonderlands*, British Library, 2012). Seamus Perry a Times Literary Supplementben megjelent kritikájában Wallace Stevens egy levelét idézi: „egy hely leírásában élünk, nem magán a helyen”, s a kurátorok is azt hangsúlyozzák, hogy a kiállítás nem csupán azt kívánja bemutatni, miként tükrözi az irodalom az élőhelyeink változását, hanem azt is, ahogyan az irodalom befolyásolja a viszonyunkat egyes helyekhez. S valóban: az angol irodalom számos alakja kötődik elválaszthatatlanul egyes tájakhoz, városokhoz az olvasók képzeletében (sőt, talán az őket nem olvasókéban is). Például Wordsworth és Coleridge a Tóvidékhez, Samuel Johnson és William Blake Londonhoz, Thomas Hardy „Wessex”-hez, Irvine Welsh Edinburghhoz. Az irodalom és a kultúra tágasabb világát hangsúlyozza egy másik, igen reprezentatív kiállítás is a British Museumban. Ennek *Shakespeare: Staging the World* (*Shakespeare: A világ színpadra állítása*, a katalógust Jonathan Bate és Dora Thornton jegyzik) a címe, s a leírás szerint a világvárossá válás határán álló reneszánsz London (bár mai szemmel szinte hihetetlenül apró helyről van szó), s azon keresztül a tágabb világ kapcsolatait mutatják be a drámaíró műveivel. A kiállítás tárgyai között például a kor hírességeinek portréi jelzik a nagytörténelemhez való kapcsolódási pontokat, neves festők Shakespeare-ével hasonló tárgyú vásznai pedig az összefüggéseket a kanonikus művészetrel, a mindennapi viselet darabjai, az életvitel kellékei pedig az egyszerű emberek világával. A darabok máig nyúló jelenlétének legjobb példája talán az összes művek olcsó kiadásának egy példánya, amelyet Nelson Mandela olvasott és szeljegyzetelt a börtönben.

A kiemelt kulturális tradíciók ünneplése egyébként nem egészen független a jelenlegi konzervatív brit kormány kultúrpolitikájától; én mégis azt mondom, hogy bár az Olimpiai Játékok megnyitását a britség ünnepének tervezték, amíg James Bondot és Mr. Beant egymás mellett láthatjuk, Londonban távol még a világvége. Az irodalmi kultuszok azonban virágoznak, kimeríthetetlen anyagot biztosítva a kutatóknak és piacot a könyvkiadóknak. Két nagy tanulmány is megjelent a közelmúltban a két talán legvirágzóbb, klasszikus szerzőkhöz köthető kultuszról: SHAKESPEARE-ÉRŐL és AUSTENÉRŐL (talán a Brontë-nővérek szállhatnak még esélyllyel versenybe). Julia Thomas (*Shakespeare's Shrine: The Bard's Birthplace and the invention of Stratford-upon-Avon*, The University of Pennsylvania Press, 2012) könyve a Bárd szülőhelyének szentély-lyé és zarándokhelyé válását ábrázolja, s érdekesen érzékelteti a paradoxont, hogy bár a kultusz hatására a szerző életének minden apró részlete hihetetlen jelentőséget nyer, mégis minél közelebb jutunk egy nagy emberhez, annál inkább fokozódik a csalódás esélye, amikor ráeszmélünk: ő is ember volt. Nathaniel Hawthorne például (*A skarlát betű szerzője*) stratfordi látogatása után ezt írta: „azt gondolom, most érzékletesebb és élénkebb képet tudok már alkotni róla mint hús és vér személyről, de abban nem igazán vagyok biztos, hogy ez egészen kívánatos hatás.” Az érdektelen hamphshire-i téglaház, amelyben Austen töltötte élete utolsó nyolc évét, csupán 1948 után kezdett „Jane Austen házává” nemesedni, a szülőházában pedig kizárólag a vízpumpa maradt fenn egyetlen autentikus tárgyként (Claudia L. Johnson: *Jane Austen's Cults and Cultures*, The University of Chicago Press). A seregestül érkező Jane-hívőket azonban ez sem zavarja. Néha komikus, de jelentős módja ez is irodalom és táj érintkezésének.

Pendle dombja – az északnyugat-angliai Lancashire megyében – is az angol irodalom mitikus (inkább misztikus) helyszínei közé tartozik. Ehhez kötődnek az 1612-es hírhedt boszorkány-perek, amelyekben tizenkét személyt tíz fő meggyilkolásával vádoltak, s csak egyiküket ítélték ártatlannak. Az egyik legjobban dokumentált boszorkányper Anglia történelmében számos irodalmi feldolgozást ihletett, Thomas Heywood és Richard Brome kortárs darabjától William Harrison Ainsworth Viktória-korabeli regényén át Blake Morrison 1996-os verseskötetig. Jeanette WINTERTSON legújabb kisregénye is (*The Daylight Gate* [*Napfény kapu*], 2012), amely a horrorfilmekre és -könyvekre szakosodott Hammernél jelent meg, a „boszorkányokról” szól. A regénynek (mint Winterson újabb műveinek általában) vegyes volt a fogadtatása. A szerző, aki hisz benne, hogy az irodalom (és a szerelem) képes fenekestül felforgatni egész modern életvitelünket, s hogy életvitelünk jócskán rá is szorul a felforgatásra, ennek érdekében az elmúlt években számos lektűrösnek ható elemet beenged műveibe, s a populáris műfajok (korábban például a sci-fi) világában is helyet keres radikális vízióinak irodalmi megvalósítására. Ez persze nem minden olvasónak van a kedvére. A regény is mintha a nemi és társadalmi érintkezés lehetőségeit vizsgálná egy babonás rémtörténet keretei között. Rövid idézet a szerző honlapján olvasható izelítőből: „A máig élő hagyomány vagy babona szerint a Pendle Erdőben született leánygyermeket kétszer kell megkeresztelni: egyszer a templomban, egyszer pedig egy fekete vízű medencében, a domb lábánál. Azután a domb megismeri a leányt.”

(Gárdos Bálint)

FRANCIA

Franciaországban a szeptemberi *rentrée littéraire* 646 új regénnyel várta az irodalomkedvelőket. Az őszi irodalmi díjak egyik várományosaként emlegetik például Amin MAALOUF libanoni származású, 1949-es születésű író. A francia nyelvet egy bejrúti iskolában tanulta, majd 1976-ban hagyta el polgárháború dúlta hazáját, vele együtt pedig anyanyelvét, hogy azután francia nyelven kezdjen írni, eleinte újságíróként, később szépíróként is. Nyelvváltásáról a következőket írja: „Ha bizonyos dolgokról arabul akartam volna írni, valami visszatartotta volna a kezem. Valószínűleg sokkal szabadabban írok francia nyelven az arab kultúráról.” Életműve nem kis elismerést kapott a nyáron – legyen szó francia vagy arab nyelvű író-sokról: a Francia Akadémia 2012. június 14-én beválasztotta őt halhatatlanjai közé. Maalouf az ötödik olyan író, aki nem francia származásúként lett a nagy intézmény tagja. (Az első egyébként Léopold Senghor, a frankofónia ötletgazdája, a híres szenegáli államférfi-költő volt.) Mint ismeretes, minden egyes új tag egy nagy előd „székét” örökli, például Maalouf Claude Lévi-Straussét, így székfoglaló előadását is neki illett szentelnie. Maalouf már 1993-ban Goncourt-díjas lett a *Rocher de Tanios* (*Tanios sziklája*) című regényével, könyveit mintegy húsz nyelvre fordították le világszerte, és műveinek az olvasók körében is nagy sikere van. Az idei *rentrée*-n a *Désorientés* (*Eltévelyedettek*, Grasset) című regényével van jelen. A főhős, Adam elismert történészként él Franciaországban, de egy váratlan telefonhívás hatására azonnal visszatér szülőföldjére, Libanonba, ahol sok év után szembe kell néznie barátai sorsával, hazája problémáival, és mindközben természetesen saját életével is számot vet.

Linda LE (1963) vietnámi származású, de francia anyanyelvű író, aki 1977-ben telepedett le Franciaországban. Művei a nagyközönség körében nem nagyon ismertek, de a kritikusok régóta elismerik irodalmi teljesítményét. A nyár végi nagy könyvmustrán a *Lame de fond* (*Mélyhullám*, Christian Bourgois) című regényével jelentkezett. Témája kicsit emlékeztet az előbb bemutatott Maalouf-könyvre, hiszen az író is hasonló kérdéseket feszeget ebben a művében. Így például: mi az, hogy identitás, miképpen tartozunk egy országhoz, egy kultúrához? A vietnámi főhős, Van, hazáját zavaros időkben hagyja el és Franciaországban kezd új életet. Rátalál a szerelemre a breton Lou személyében, születik egy lányuk, aki a történet idején már problémás kamasz. Van kiváló tudós-tanár lehetne egy egyetemi katedrán, de ő megelégszik szerény korrektori állásával és a városrész egyszerű bisztrójának egyszerű vendégeivel, mint barátokkal. A narráció Van elbeszéléssel kezdődik: „Sosem voltam valami nagy dumás életemben. Most, hogy a koporsómban fekszem, bezzeg megjött a beszélhetnékem.” Van autóbaleset áldozata lett. A járművet, amely elütötte, Lou vezette. De a regény nem krimi, nem előre kitervelt gyilkosságról van szó. A narráció szokatlan megoldást követ, hiszen Van síron túli elbeszélése után még további három szereplő meséli el az eseményeket saját szempontjából: a feleség, Lou, lányuk, Laure és egy titokzatos nő, Ulma. Erényként emeli ki a kritika a szépen megírt szöveget, a költői nyelv alkalmazását, a magával ragadó stílust.

1986-ban láthattunk egy felkavaró francia filmet, amelyről sokat beszéltek akkoriban: Jean-Jacques Beinex filmjét *Betty Blue* címen mutatták be a magyar mozikban. A regényt és forgatókönyvet írták a Philippe DJIAN írta, aki az idei *rentrée*-n egy talán (37,2 *le matin*) az a Philippe DJIAN írta, aki az idei *rentrée*-n egy talán nyos című regénnyel állt elő: „Oh...” (Gallimard). Djian tehát több mint harminc éve jelen van az irodalmi életben (a nagy amerikai beat-nemzedék inspirálta őt arra, hogy író legyen), de sokáig csak a populáris irodalomba sorolták. Hosszú ideje viszont már a leg-több kritikus egyetért abban, hogy nagyon komoly írói rangja van a francia irodalomban. Új könyvét a legfeministább és legőrültebb regénynek titulálta egyik kritikusa. Djian mindig is az örület szak-rokozmosz irracionálisát, a látszólagos normalitás mögött lap-pangó kisebb-nagyobb devianciákat. A narrátor egy nő, Michele (az író először bújjik női elbeszélő bőrébe), aki megerőszkolása (az író először bújjik női elbeszélő bőrébe), de viszonya ellenére folytatja viszonyát az őt megerőszkolással, de viszonya van legjobb barátnője férjével is. Szentimentalizmusnak nyoma sincs a főszereplő figurában, nem érzi áldozatnak magát, nem függ senkitől, nem jellemzi túlzó anyai szeretet: egy intelligens, ti-tokzatos és szabad nő. Az őt körülvevő férfiak viszont egytől egyig elviselhetetlenek: idegesítő férj, ütődött fiú, bunkó szerető. Az író azt mondta egy interjúban, hogy Michele olyan, amilyenek Bettyt képzelte volna 50 évesen. A könyv megjelenése kapcsán hosszú interjúk olvashatók és láthatók az interneten, amelyekben Djian fontos gondolatokat oszt meg olvasóival az irodalom szerepéről (mindent az irodalomnak köszönhet) vagy a mai francia irodalom helyzetéről (elég sarkos véleménye van a jelenleg népszerű írókról).

(Klopfer Ágnes)

SPANYOL

Az Alfaguara Kiadó újdonságai között tallózva ezúttal a legkülönfélébb műfajú köteteket találjuk. Kezdetnek itt van a friss Nobel-díjas, Mario VARGAS LLOSA új könyve, a *La civilización del espectáculo*, mely a kortárs kultúra egyik legszembetűnőbb problémáját boncolgatja. Azt mégpedig, hogy az értelmiség, amely a XX. századig tudatosan részt vett a társadalmi vitákban és kötelességnek tartotta a nyilvános állásfoglalást, mára miért húzódott vissza, miért döntött úgy, hogy a diszkrét hallgatás elefántcsonttornyában éljen, és létezése különösebb társadalmi hatás nélkül maradjon. A Nobel-díjas író nem kevesebbet állít, mint hogy „a kultúra, a szó hagyományos értelmében, napjainkra az eltűnés határára került”, hiszen eredeti társadalmi küldetését mára az egyéni szórakozás-szórakoztatás funkciója tölti be. „E rövid esszének nem célja a kortárs kultúra számos értelmezését tovább szaporítani, mindössze meg kívánja állapítani, hogy amit akkor mondtak kultúrának, amikor az én generációm iskolába vagy egyetemre ment, jókora átalakuláson ment keresztül, és valami zavaros dolog lépett a helyébe, egy svindli, mely szemlátomást könnyedén és közmegegyezéssel valósulhatott meg” – írja Vargas Llosa.

Az idén májusban elhunyt mexikói Carlos FUENTESTÓL, akinek a magyar olvasó számos regényét olvashatta már fordításban, ezúttal egy visszaemlékezés-kötetet vehetünk a kezünkbe. A kötet címe *Personas*, és valóban erről szól: a szerző számára fontos, kedves „űitársak” jegyzéke, számadás a közösen átélt eseményekről, viszontagságokról, tanulságos történetekről, anekdotákról. A kötet hangulata bensőséges, mégsem szentimentális, egyszerre elgondolkodó és szenvedélyes, és bár a műfaj némiképp eltér attól, amit eddig Fuentestól olvashattunk, a stílus változatlan: hibátlan, összetéveszthetetlen próza. A kötetben szereplő személyek kivétel nélkül Mexikó és a világ kulturális életének kiemelkedő alakjai, így például Alfonso Reyes, Luis Buñuel, François Mitterrand, André Malraux, Susan Sontag, Pablo Neruda vagy épp Julio Cortázar.

Ami pedig a friss regénytermést illeti, elsőként a guatemalai Rodrigo REY ROSÁT említjük, aki a napokban megjelent *Los sordos* (*Süketek*) című regényével máris számtalan pozitív kritikát zsebelt be. A szerzőről a napjainkra ugyancsak kanonikussá vált, ám tragikusan fiatalon elhunyt Roberto Bolaño nemes egyszerűséggel azt mondta: „kiforrott mester, generációm legjobbjá”. A regény két eltűnéssel kezdődik: az egyik egy süket kisfiú, aki egy Guatemala belsejében lévő faluban él, a másik pedig Clara, egy gazdag bankár lánya. A regény krimiszerűen vizsgálja, vajon van-e a két eset között összefüggés, és mi a szerepe Clara szeretőjének, aki egyszersmind a család ügyvédje, a lány testőreinek, apjának, vagy épp az orvosoknak, akik egy gyanús ügyletekkel foglalkozó kórházat üzemeltetnek. A regény azonban túlmutat azon, hogy pusztán krimi legyen: a mai Guatemaláról is tökéletes képet fest, ahogy a *Le Monde* kritikusa fogalmaz, „különlegesen visszafogott, szűkszavú, izgalmas mű. Fölösleges sallangoktól mentes irodalom, ahol a szépség mintha ebből a különös csönd felé hajlásból születne.”

Tavaly már írtunk a kolumbiai Fernando VALLEJÓRÓL, aki akkor a Mexikói Könyvvásár fődíját nyerte meg, most pedig új regény nyel jelentkezik. Az *El cuervo blanco* (*A fehér holló*) főhajtás Rufino José Cuervo (1844–1911) kolumbiai tudós, humanista előtt, akinek a nevéhez a legnagyobb lélegzetű lexikográfiai tanulmány, a *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* köthető. A könyvbemutatón a szerző elmesélte, hogy a regény megírásához végigolvasta azt a közel 1600 levelet, amelyet az Instituto Caro y Cuervo őriz, és amelyeket „don Rufino” mintegy 200 levelezőpartnerrel váltott, ezekben kristályosítva ki az elméletét. Ha a teljes levelezés nem volna elegendő, Vallejo a bogotai Nemzeti Könyvtárban azt az 5200 kötetet is tanulmányozta, amit a neves kolumbiai filológus olvasott, hogy műveltségét feltérképezze. És úgy tűnik, Rufino José Cuervo életművén keresztül Vallejo valami különös, ontológiai istenérvre is rábukkant, művének nem titkolt célja, hogy szentté avassa Cuervót: „hiszen hogyan volt képes egy ilyen jelentéktelen kis ország, mint Kolumbia, olyan nagylelkű, jó-ságos géniuszt szülni, mint amilyen Rufino José Cuervo Urisarri, aki még a középiskolába is alig tette be a lábát, mert mindent a könyvekből tanult, és 38 évesen, amikor Párizsba ért, mégis lényegét tekintve elkészült csodálatos *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*ja, melyben jól-rosszul sikerült kényszerzubbonyba erőszakolnia ezt a zavaros nyelvet? Nos, úgy, hogy Isten létezik. Ez az én grammatikai-lexikográfiai bizonyítékom Isten létezésére és Kolumbia nagyságára.

(Kutasy Mercédesz)

HONNAN JÖNNEK AZ ÖTLETEK?

ORAVECZ GERGELY '12

SZIA, HOGY ALLSZ A KÉPREGÉNNYEL? SZEPTEMBER 10 KÖRNYÉKÉN KELLENE MAJD LEADNOD -- GONDOLTAM, RA'KÉRDEZEK MÁR MOST, MI ÚSSÁG. 😊

AWAJ!

MÉG NEM TUDTAM DOLGOZNI RAJTA, MERT BEJÖTT EGY CSOMÓ HATÁRIDŐS MELŐ. MEGPRÓBÁLOK ÖSSZEÖZNI VALAMIT, DE AZÉRT MEGNYUGTATÓ LENNE TUDNI, HOGY HA NEM SIKERÜL, VAN MIT LEFŐZÖLNÖTŐK HE- LYETTE

TAZ

TAZ

TAZ

AZT MONDJA, HOGY NINCS SEMMIJÜK TARTALEKBAN, MERT KÉSZPÉNZNEK VETTE A MEGÁLLAPODÁST, HOGY ÉN KÜLDÖK VALAMIT... PEDIG ÉN CSAK AZT FERDEITEM, HOGY HA SZERETNÉK CSINÁLNI KÉPREGÉNYT, MIKORRA KÉNE ELKÉSZÜLNÖM VELE.

MÁSKOR INKÁBB AKKOR AJÁNLKOZZ BE, HA VAN IS VALAMI ÖTLETED.

EZ AZ, HOGY VOLT, DE MÁR NEM TETSZIK... MOST MEG MÁR NINCS IDÉM IHELETETT HANGULATBA JÖNNI. EDDIG A VIZSGÁIDŐSZAK ÉS A MELŐ, MOST A KÉT ESKÜVÖNK... LEHETETLEN.

SZERINTEM MENNI FOG.

AZ A BAJ, HOGY MINDEN TÖRTÉNETET ELMONDTAK MÁR. VAGY INKÁBB AZ, HOGY ÉN NEM VAGYOK TÖRTÉNETMÉSZÉLŐ. NEM TUDOK KITALÁLNI NARRATÍVÁKAT... A SAJÁT ÉLMÉNMEIMRŐL TUDOK MESÉLNI, KICSIBEN. EGYELŐRE. KÉSŐBB ÖSSZEJÖHET VALAMI NAGYOBB IS. DE SCHOPENHAUER IS MEGMONDTA, HOGY AZ EMBER FIATALON INKÁBB LYRIKUS, MERT AZ KÖNNYEBB.

JÓ, MERT NÉGY HÓNAPIG MENT NAPONTA. DE TÖREDEKES VOLT, ÉS EZ A LÉNYEG.

AZÉRT A BLOSSZA EGYÁLTALÁN NEM VOLT KIS DOLG.

MAJD NEM... KÉNE VINNI VALAMI OLVASNIVALÓT AZ ÚTRA, NEM?

MÉGICSAK HÉT ÓRÁT LESZÜNK EGY BUSZON.

JÓ, DE GYORSAN, MERT EL FOGUNK KÉSNI!

RAJZOLJ VALAMIT ARRÓL, MIHIGYA HAZÁS ÉLET. EZ MOST NAGYON AKTUALIS LESZ ÚGYIS.

AZÉRT NEM BAJ, HA NEM A LEGNAGYOBB KÖZHELY A TÉMAJA. EGYÉBKÉNT SEM HISZEM, HOGY SOKKAL MÁSABB LESZ, MINT EDDIG VOLT.

SZIA, BÉNEDEGÜZ! HÁT, SAJNOS LEMARADTÁL A NAGY ESEMÉNYRŐL!

AZ HAGYJÁN, DE MOST EGY PÁR NAPIG ITTHON SEM LESZÜNK, HOGY FOGLALKOZZUNK A CICAVAL.





ARRA JUTOTTAM... TÖKJÓ, HOGY ÍGY RAJONGASZ PRÁGAÉRT. ETTŐL SZÁMOMBA IS FONTOSSA' VÁLÍK. MERT AMÚGY NEKEM FIZIKAILAG MAJDNEM MINDEGY, HOL VAGYOK, A LEGTÖBB IDŐT ÚGYIS A FEJEMBEN TÖLTÖM.

EZZEL NEM VAGY EGYEDÜL, KICSIM



JÓ, CSAK ÉN AMÚGY NEM VAGYOK AZ A NÉZELŐDŐ TÍPUS. MAGAMTÓL PÉLDÁUL NEM UTAZGATNÉK. A TANULMÁNYI KIRÁNDULÁSOKAT SEM SZERETTEM SOHA.



SZÁMOMBA EZ A SOK LÁTVÁNYOSSÁG CSAK DÍSZLET, AMI ARRÁ JÓ, HOGY TÖRTÉNJENEK E-LŐTTE A DOLGOK. BE KELL INDÍTANIA AZ AGYAMAT, HOGY KAPCSOLÓDNI TUDJAK HOZZA' ÚGY IGAZÁN.



KAFKÁT MÁR BIZTOS MEGHILETTE VOLNA EZ AZ EGÉSZ, ÉS IRTA VOLNA VALAMI GROTESZK VÍZIDT... ÉN ILYET NEM BÍROK KITALÁLNI... ÚGY LÁTSZIK, TÉNYLEG NEM VAGYOK MESELŐ...



AZ A BAJ, HOGY AMIBEN JÓ VAGY, A RÖVID KÉPSOROK, ARRÓL ELDÖNTÖTTED, HOGY NEM AKAROD TÖBBÉ CSINÁLNI, ÉS ERRE TELJESEN RA' VAGY GÖRCSÖLVE.



ENNEK AZ LESZ A VÉGE, HOGY TÉNYLEG NEM FOGSZ TUDNI SEMMIT SEM KITALÁLNI EZENTÚL...



HÉ, GYERE VISSZA! BE VAGY RÚGVA!



LEHET, HOGY TÉNYLEG HAGYNI KENE EGT AZ EGÉSZET A FENÉBE, ÉS INKÁBB ÉLVEZNI A BOLDOG HÁZASÉLETET...

NA ÉS, HA NEM LESZ BELÖLEM MŰVÉSZ? AZÉRT CSINÁLTAM EZT-AZT... ÉS MAJD CSINÁLOK MÁST...

JEZUSOM, ÚGY BESZÉLEK, MINT EGY ÖREGEMBER...



EGY ROHADT NIHILISTA VAGYOK...



JÓ FÁRASZTÓ NAP VOLT EZ IS. MENJÜNK MEG VALAMERRE?
HÁT, TUDSZ MEG JÁRNI? EL-SÉTÁLHATNÁNK ABBA AZ IRÁMBA, AHOL AZOK AZ ÚTCZÉNESEK VANNAK.
RENDBEN.



ELEG SOFAN NÉZIK

JA... TE, NEKED NEM OLYAN, MINTHA AZ A TROMBITÁS A KRISZTIÁN LENNE?

HASONLÍT KICSIT...



-DE... HISZEN EZ A KRISZTIÁN! -ÚRISTEN, TÉNYLEG. HOGY KERÜL IDE?



NEM TUDOM! HÓNAPOK ÓTA NEM LEHET VELE ÖSSZEFTNÜ, HOGY MEG-BESZÉLJÜK A ZENÉT A KERTI ESKÜ-VÖRE, ERRE PONT AKKOR JÖN PRÁGA'BA, AMIKOR MI -- MEKKORA ENNEK AZ ESÉLYE?



EZ PICIT IJESZTŐ. ÁLLJUNK KÖZELEBB, HÁTHA ÉSZREVESZ?

ÓKE--Ú. KICSIM, NÉZD AZT A SÁRGA SZATYROS NŐT



-MINTHA EGY DANIEL CLOWES-KÉP-REGÉNYBŐL LÉPETT VOLNA ELŐ. -JAJ, SZEGÉNY... MOST MINDENKI ÖT FOGJA NÉZNI.



ÚGY TŰNIK, EZ ÖT NEM ZAVARJA.

CSAK ÉLVEZI A ZENÉT.



-Ó, NE-- AZ A FICKÓ TÉNYLEG CSAK AZÉRT ÜL LE MELLE, HOGY A HÁVERJA LE TUDJA FÉNYKÉPEZNI A CSAJT... MEKKORA GENYŐ! -ÉSZREVETTE! --



-- DE FÉLREÉRTI!
- Ó, ANYÁM.



EZ SZÜRREALIS!



MÉG MINDIG HIHETETLEN, HOGY TALÁLKOZTUNK A KRISZTIÁNNAL.
ÉN AZON A NŐN NEM TUDOM TUL-TENNI MÁ-GAM



LEHET, HOGY MÉGÍCSÁK VAN PRÁGÁNAK VALAMI MISZTIKUS OLDALA, AMIT MOST KEZD EL FELTÁRNI...
LEHET. HOL VAGYUNK?
NEM TUDOM



ASSZEM EZ A ZSIDÓNE-GYED...



ESTE FÉL HÉLC-KOR.



MIÉRT NEM ÉGNEK A LÁMPÁK?
NÉZD, CICA!



NE! NE SZALADJ EL!
CICC!
CICC!



NEM IS CSAK EGY CICA...



EZEK ITT A ZSIDÓTE-METŐBEN LAKNAK ÉJ-SZAKA? ÉS HOL VANNAK NAPPAL?
CIC
CIC



FURCSA ÉRZÉSEM VAN, KICSIM. SZERINTEM MENJÜNK, MIELŐTT...



... TELJESEN BESÖTÉTEDIK...



JÓL VAN, MEHETÜNK. EZEK LE SE SZARNAK.
VÁRJ...
SZERINTE MIT CSINÁL ITT AZ AZ ALAK?
?



JÓ KÉRDÉS. TALÁN VÁR VALAKIRE.
DE VAJON KIRE? NEM PROSTI, CSAK EGY FIATAL LÁNY... KIRE VÁRHAZ ILYEN-KOR A TEMETŐNÉL, EGY VILÁGÍTATLAN UTCÁBAN, AHOL PAKOL AZ ÉJÉL METERES KÖRZETBEN NEM LÁTNI SENKIT?



HÁT...
NYUGTALANÍTÓ... AZ EGYÉL ESTE OLYAN KI-SÉRTÉTES... OLYAN... OLYAN, MINT EGY E.T.A. HOFFMANN-NOVELLA!
VAGY INKÁBB MINT EGY POE-ÍRÁS!



IGEN... SZAFFI, EZ AZ! EBBŐL FOGOK KIINDULNI!
TÉNYLEG?
IGEN! EGY RÉMTÖR-TÉNET-SZERŐSÉGET FOGOK KÉSZÍTENI! MEGVAN AZ IHLET!
A TÖR-TÉNET PEDIG... FIGYEL...



... EGY MISZTIKUS, TITKZATOS PRÁGÁBAN BONTAKOZIK MAJD KI, AHOL SEMMI SEM AZ, AMINEK LÁTSZIK. EGY MÉLYEN A FELSZÍN ALATT LÜKTETŐ, GONDOLKODÓ VÁROS - MINDEN HÁZFALA LÉLEGZIK, MINDEN UTCAKÖVE SÓHAJTOZIK, MINDEN AJTÁJA SUTTOG.



DE A SZAVAIT NEM ÉRTHETI BÁRKI, AZ IGAZI ARCAT CSAK KEVESEN ISMERHETIK. MILYEN TITKOT RESTE-NEK A KACSKARINGÓS, SZÜK UTCÁK? VALAMI NAGY TITOK LEHET ITT, AMIT EGYSZÖR A MACSKÁK TUDNAK.

A HOLDFÉNY A TEMETŐBE HÍVJA ÖKET. SZÁZAVÁL ÉRKEZNEK, MEGTELEPSTENEK A SÍRKÖVEKEN, ÉS CSAK VÁRNAK, KI TUDJA, MEDDIG.



A JELENSÉGRE SENKI NEM FIGYEL FEL. AHOGY AZT A KÜLÖNÖS ALAKOT SEM LÁTJA SENKI, AKI MINDEN NAP UGYANABBAN AZ ALKONYATI IDŐPONTBAN MUTATKOZIK A TEMETŐ UTCAJÁBAN.



A KÖRNYÉKEN HOGY, HOGY NEM, SOSINCS EGY LÉLEK SEM. LEÜL A BOLTÍVES ABLAKRÉSZBE, MEREDTEN NÉZ ELŐRE EGY PERCIG, MAJD TOVÁBBÁLL. MINDIG UGYANABBAN AZ IDŐPONTBAN – NOHÁ NEM LEHETNE MEGMONDANI, PONTOSAN MELYIK IDŐPONT IS EZ.



ÉS SZEREPEL MÉG A TÖRTÉNETBEN EGY LÁNY IS. EGY RÉMÜLT TEKINTETŰ, GÖNDÖR HAJÚ LÁNY, AKIVEL AKKOR TALÁLKOZUNK ELŐSÖR, MIKOR ELTŰNIK EGY KAPUALJBAN...



EDDIG VAN MEG. MEG NEM TUDOM, HOGYAN KAPCSOLÓDIK ÖSSZE MIND-EZ, DE KI FOGOM TALÁLNI. NA?



AZ ÉN ÉRDEKLŐDÉSEMET FELKELTETTE.
RAJZOLD MEG!

MÉG FOGOM, AZ TUTI. VÉGRE VANNAK GONDOLATAIM! ÉS EZ PRA'GÁNAK KÖSZÖNHETŐ.



MÁR MEGÉRTÉ MEGHÁZASODNI

DE TÉNYLEG! MOST EGÉSZ MÁSMILYENNEK TŰNIK A VÁROS. AZ ÉPÜLETEK, A SZOBROK... HÁT A PRÁST HOZZÁK RÁM. TÖKRE FÖLDÖNTŰLI ÉRZÉS... ADDIG KELL ELKERDE-NEM DOLGOZNI, AMÍG MÉG EMLÉKSEM RA'.



SEGÍTEL EBBEN NEREM, BÉBI? HOLNAP, MIELŐTT VISSZAVTÁZUNK, ELKÉNE JÖNNÜNK UGYANEZEKRE A HELYEKRE, ÉS CSINÁLNOD KÉNE EGY RAKAT FÉNYKÉPET. BÉNING VAGY?



PERSZE

SZUPER! MINDENT MEG KELL ÖRÖKÍTENI, AMI FEL TUDJA IDÉZNI BENNEM EZT A MOSTANI ÉRZÉST. VALAHOGY... VALAHOGY MEG KELL ÖRIZNEM EZT A HANGULATOMAT.



HÁT, KICSIM...

... AZT SAJNOS NEM TUDOM LEFOTÓZNI.





mm

9 771789 196000



ISSN 1789-1965



12035

790 Ft

nka

Nemzeti Kulturális Alap