

műút

alexandrinusokon ringatózunk / lunáris poétika /
Múltjövő, homályon át / Minden jámbor, természetes
és enyhe / az ideális kívülálló alakja / szemérmeskedő
szemérmetlenségben / megostromol a semmi /
megáll a vétekszámoló

műút

3 | szépirás

Krusovszky Dénes: Spirál/Ünnep

8 | szépirás

Bodor Ádám: Milu

16 | szépirás

Aczél Géza: (szino)líra — *torzósótár* (áramfejlesztő; áramlat)

18 | szépirás

Egressy Zoltán: Boldog babák; Ami történt

21 | szépirás

Telléry Márton: Sci-fi

24 | szépirás

Pollágh Péter: Titti

26 | szépirás

Schneider Éva: Gerda Taro; Elasztán

28 | szépirás

Kószó Ádám: béke téren

30 | szépirás

Ferentz Anna-Kata: Csapó; Subway Surf

32 | szépirás

Szolcsányi Ákos: -3-; -21-; (álom); (álom)

34 | szépirás

Hidas Judit: Verseny

40 | képzőművészet

Kishonthy Zsolt: Egy guru Miskolcon — Seres László képei a Műútban

45 | képzőművészet

Seres László: Válaszok

46 | színház

Moklovsky Réka: „Dicsőséget a könyvtárosnak!”

52 | twin peaks

Sipos Balázs: Múlt jövő, homályon át (David Lynch *Twin Peaks* című sorozatának harmadik évadáról)

62 | filozófia

Bernáth László: A filozófia sikeres kudarca (Tózsér János: *Az igazság pillanatai. Esszé a filozófiai megismerés sikertelenségéről*)

66 | interjú

„Minden nő, akinek fej van a nyakán, feminista” — Kelemen Pál interjúja Ingrid Krüggerrel

77 | kritika

Hermann Veronika: Ki beszél, amikor én szólok hozzád? (Zsadányi Edit: *Bazsali, rezedá, kisasszonycipő: Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben*)

79 | kritika

Balogh Gergő: Kritika egy kritikai kiadásról (*József Attila összes tanulmánya és cikke. 1930–1937*)

84 | kritika

Fazekas Júlia: Azért érdekel, mert Jókai írta? (*A kísérő nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*)

87 | kritika

Márton László: Az exhumálás poézise (Andreas Gryphiusról)

90 | kritika

Bazsányi Sándor: Szeméretlenség — avagy autoimmunenciáig automatizálódott autoreferens autizmus (Tolnai Ottó: *Szeméremékszerek. A két steril pohár*)

93 | kritika

Csécsei Dorottya: Tülvilági tekintetek — a hétköznapok lunáris poétikája (Kali Ágnes: *Ópia*)

95 | kritika

Mosa Diána: A kulturális biodiverzitás költője (Vajna Ádám: *Oda*)

98 | kritika

Gregor Lilla: Az ingerszegély keresése (Balaskó Ákos: *Tejsav*)

100 | kritika

Szabó Gábor: A hamiskártyás lapjai (Jorge Luis Borges: *Jól fészült mennydörgés*)

104 | kritika

Zsellér Anna: Szatirikus kötél tánc a Titokzatos felett (Daniel Kehlmann: *Ty//*)

109 | képregény

Oravec Gergely: Shadowplay (Joy Division); A Short Term Effect (The Cure)

2019069

műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Aczél Géza (1947, Ajak) költő, irodalomtörténész, az Alföld volt főszerkesztője · Balogh Gergő (1991, Budapest) PhD-hallgató, ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola · Bazsányi Sándor (1969, Miskolc–Piliscsaba) irodalomkritikus, esztéta, egyetemi oktató · Bernáth László (1986, Budapest) Fialat Kutató (MTA BTK), egyetemi adjunktus (ELTE BTK) · Bodor Ádám (1936, Kolozsvár) író · Csécsi Dorottya (1985, Keszthely) germanista, esztéta · Egressy Zoltán (1967, Budapest) író · Fazekas Júlia (1993, Budapest) doktori hallgató (ELTE BTK) · Ferentz Anna-Kata (1995, Sepsiszentgyörgy) pszichológus hallgató, lovasoktató · Gregor Lilla (1994, Albany) az ELTE irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója · Hermann Veronika (1986, Zalaegerszeg) irodalomtörténész, kritikus · Hidas Judit (1976, Budapest) író, szerkesztő, újságíró · Ingrid Krüger (1940, Erfurt) lektor · Kelemen Pál (1977, Budapest) ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet oktatója · Kishonthy Zsolt (1956, Miskolc) művészettörténész, a Műút felelős kiadója és képanyagának válogatója, a MissionArt Galéria társtulajdonosa és vezetője · Kószó Ádám (1997, Baja) pszichológus hallgató · Krusovszky Dénes (1982, Debrecen) költő, író, kritikus · Márton László (1959, Budapest) író, műfordító · Moklovsky Réka (1994, Miskolc) a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola Modern Filozófia alprogram doktorandusza · Mosa Diána (1994, Budapest) az ELTE BTK magyar–francia–művészettörténet szakos hallgatója · Oravecz Gergely (1987, Budapest) képregényalkotó · Pollágh Péter (1979, Tatabánya) József Attila-díjas költő, író, tanár, futó, kávé- és parfümkritikus · Schneider Éva (1987, Győr) vízépítőmérnök · Seres László (1945, Miskolc) festőművész, grafikus, restaurátor · Sipos Balázs (1991, Budapest) kritikus, műfordító · Szabó Gábor (1964, Szeged) a Szegedi Tudományegyetem Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szolcsányi Ákos (1984, Budapest) költő, bölcsész · Telléry Márton (1982, Budapest) tanár, fordító · Zsellér Anna (1981, Kiskunhalas–Budapest) germanista, műfordító, kritikus

E számunkat **Seres László** festőművész alkotásai vagy azok részletei díszítik.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szép-mesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Felelős szerkesztő; művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szépirodalom: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Kritika, esszé; olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda*** (vasari.melinda@muut.hu) · Képszerkesztés, design: **Telling András** (telli@chello.hu) · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · **Előfizethető: Szép-mesterségek Alapítvány** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com · 3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906; előfizetési igényét a megadott e-mail címen jelezze!) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámára, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 4740 Ft. Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · **Műút portál:** **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bárány Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zsolt**, **Mezei Gábor**, **Telling András**, **Vásári Melinda**, **Zemlényi Attila**.
* A szerkesztő az Emberi Erőforrások Minisztériumának Oláh János szerkesztői ösztöndíjasa.

nka

MissionArt
Galéria



KRUSOVSZKY Dénes

Spirál/Ünnep

Az ünnep előtti éjszakán tompa
zokogásra riadtam, először azt hittem,
te sírsz, de nem voltál sehol,
felkapcsoltam a lámpát, és körbejártam
a lakást, rendetlenség volt és kosz,
már ekkor gyanakodhattam volna,
úgy tűnt, mindig a szomszéd helyiségből
jön a szűkölés, felkaptam egy köntöst,
apró volt, alig bírtam magamra
húzni, mi történt, néztem körül,
mintha tévedésből valaki másban
ébredtem volna, és nem ismertem
fel semmit, kivéve a zokogást.

A zenekar felállt, diszkógömbszikrázás
feleselt flitterpislogással, csak a gerjedést
nem tudták megoldani, idegesen
mocorogtak, feszes bőrnadrágok gyűrődtek
kínos hajlatokban, és még mindig gerjedt,
a közönség tisztelettudóan toporgott,
órák teltek el, a színpad felett megjelentek
az első denevérek, aztán előmerészkedett
a többi állat is, vonyítások és huhogások
töltötték be az éjszakát, és egyre csak gerjedt
minden, csillagok ragyogtak fel, moha futott
a színpadra, a közönség összetömörödött
a sötétben és nem moccant többé, csak a zúgás
nem szűnt, a kihűlt táj fölött kitartóan sűvített a szél.

Mit keresünk itt, kérdelem, miért
nem bírunk elindulni végre,
mielőtt lángra kap a napon az összes
ünneplőruha, és felrobbannak
sorban a desszertes tálak, ahogy üres
gyárok dőlnek össze, szürke por,
felesleges nehékedés, de hogy ne
éljem bele magam nagyon, elismétled
újra, én vagyok az ünnepelt.

Az erőtlenül lógó stégek között
a kiszáradt folyó partjáig lett volna jó
eljutni legalább, de hiszen ott vagyunk,
szólt rám az idegenvezető,
mennyire másképp festett minden,
amíg csak elképzelni lehetett.

Add a kezed, mondom, és te
egy mohos téglát nyújtasz felém.

A március elmarad, a május elmarad,
a június elmarad, a július elmarad,
az augusztus elmarad, a szeptember elmarad,
az október elmarad, a november elmarad,
a december elmarad, a január elmarad,
csak a februárt tartják meg az idén.

Báltalanították a világot,
a társastánc is gyanúba keveredett,
az etikettet eltörölték, az öltözködés
szégyellnivaló, inkább rongyokat
hord, aki teheti, drága rongyot,
olcsó rongyot, aki szmokingot vesz,
hamarosan a szívéhez kap
és összeomlik, frakkot már csak
hullák hordanak, az öltöny határeset,
olyankor a nyakkendőn múlik minden.

Az utolsó nagy télen úgy kellett kiásni
a házat a hó alól, az ablakpárkányig ért,
se ki, se be nem lehetett jutni, amíg
a nagylapáttal utat nem vágunk,
és onnantól azon a ragyogó, fehér folyosón
közlekedtünk, jöttek a vendégek is,
híre ment, hogy milyen mennyei folyosót ástunk,
a végén már idegenek is belopódtak, hogy lássák,
kínai meg orosz csoportok hangosbeszélővel,
nem volt többé nyugtunk, egy reggel aztán
megpróbáltam betemetni, de kisütött a nap,
és mire észbe kaptam, nem volt mivel.

Ugyanarra a hangra riadok megint,
de hát el sem aludtam, leültem
egy kicsit a padra, és egy pillanatra
nem figyeltem csak oda,
művércsék gépi síkítozása rögtön,
de nem is az, hogy hová menekülnék,
hanem hogy honnan.

Mintha önmagában nem lenne elég feltűnő,
folyton jelezni kell külön is, hogy itt vagyunk,
számolni az éveket, számolni a barátokat,
számolni a megtett távolságot, számolni mindent,
és kegyetlenül megünnepelni, amit csak lehet.

Díszőrség, díszkard, díszmagyar,
díszkiadás, díszoklevél, díszdoktor,
díszvendég, díszelőadás, díszvacsora,
díszburkolat, díszkivilágítás, díszsírhely,
díszsidó, díszcigány, díszbuzi,
díszhit, díszremény, díszszeretet,
dísztumor, díszhalál, díszpokol.

A világos összefüggések ünnepére vár
a feltételes násznép, a gratulálók serege
kettős oszlopban áll, a napoknak van eleje,
vége, közepe, akkor hát milyen
alapon ne lenne minden másnak is,
teszik fel a kérdést, ha túlfeszítjük a húrt,
de mi is csak ünnepelni jöttünk,
mindenki mindig csak ünnepel,
ennél mélyebbre nem is igen jutunk,
centrifugális viszonyokban kapaszkodunk
össze, nevezhetjük táncnak is,
vicsorogva haladunk egyre beljebb,
amíg ránk nem roppan a pillanat héja.

Láttam a nyomát, ajtófélfán, boltíven,
sikátor két oldalán, amerre csak vonult,
embertelen terhével imbolyogva,
és mégsem hihettem el, hogy létezik.

A kiállítás tulajdonképpen egy sokfogásos
vacsora volt, ahol a különböző kórházak
menüit kellett végigenni, elképesztően
gusztustalan volt minden fogás, mégis
óriási siker lett a dolog, a megnyitó estéjén
mindenki gratulált a művésznak,
és a másnapi lapok is csupa jót írtak róla.

A befagyott holtág roppanásai,
és távolabb, a lékhorgászok
spirálfúróinak nyöszörgése,
az ártéri erdő levéltelen robaja,
partra vontatott stégek krákogása,
túl sokat gondolsz rá, mondtad,
pedig rögeszmének ez így
még mindig elég kevés.

Az üvegház, ahová véletlenül bezártak,
csodálatos hely, a napfényre
megtévesztésig hasonlító világítás,
a selymes pára, az időzített záporok,
és az a sok lenyűgöző növény,
sosem voltál még ilyen boldog, írtad,
és hogy higgyem el, a jövő nagyszerűnek
ígérkezik, elhittem, és azt is tudtam rögtön,
hogy hiába hívsz, nem látogathatlak meg.

Miféle egyesülés lehet egy ilyen,
össze nem illő felek egymásra préselése,
kéne még pár kéz szorítani,
amíg meg nem köt lassan a ragasztóanyag.

A gazdagabbak díszes kovácsoltvas tüskéket
szereltek fel, de volt, aki betonacél rudakat
hegyezett ki, és olyan is, aki fémhulladékból
éleztetett pengesort, mások szögesdrót füzért
húztak végig a kerítés tetején, és még
a legszegényebbek is beszórták üvegszilánkkal
a betont, mielőtt megkötött volna, hiszen tudták jól,
hogy egymással soha nem lehet elég biztosra menni.

Az emberi törzsfejlődés kevésbé ismert
epizódja szerint volt egy csoport,
a Homo erectus és a Homo sapiens között,
akik meggondolták magukat,
és előbb csak térdre ereszkedtek,
majd négykézláb kezdtek járni,
elfelejtették a beszédet, eldobták a tárgyakat,
a kialudt tüzet nem gyújtották újra,
egy idő után már a látásról és a hallásról
is lemondtak, nem mozdultak többet,
a föld nedvességével és a nap fényével
táplálkoztak, végtagjaik a talajba
kapaszzkodó gyökerekké alakultak át,
bőrük elkérgesedett, törzsük megnyúlt,
s a fák közé vegyülve végérvényesen
eltűntek a világ tekintete elől.

Ahogy a képernyőkre nézünk, az tiszta szerelem,
most már nem hagyhatjuk magukra a gépeket.

Úgy képzeltem el, mintha egy ünnepi
vacsora végén a maradékkal teli porcelántálak,
koszos tányérok és zsíros ujjaktól foltos
poharak közé kitennék mindent,
amit valójában mondani akartam,
aztán, akár egy bűvész, kezembe fognám
a nehéz abrosz sarkait, és a vendégek
riadt tekintetétől követve rántanék rajta
egy nagyot, de nem lenne semmi trükk,
semmi meglepetés, borzasztó csörömpöléssel
törne ezer darabra minden a lábaink előtt,
úgy, ahogy mindig is szerettem volna.





BODOR Ádám

MILU

Évek óta Bozival ketten vagyunk a szakácsok, a három beosztott kukta egymást hetenként váltva segítkezik nekünk a konyhán. Úgy volt, hogy most hétfő hajnaltól Pamfil lesz a hetes, közben már negyed öt, amikor máskor már javában főzzük a reggelit, de ő még nem jelentkezett. Név és személy szerint őt kértem Pleska századostól, mivelhogy a hetek óta tartó kemény fagy miatt akadozik az utánpótlás, erre a hétre nézve a tartalékok már kimerülöben vannak, makaróniból épphogy egy-két főzetre való maradt, lencse alig két és fél tarisznyával, a vacsorát illetően ezért hamarosan át kell állnunk az árpagyöngyre, amiből még zsák-számra áll a raktáron, Pamfil pedig, ha gersliről van szó, csodákra képes. Amikor először került a konyhára hetes kuktának, alig pár órán át foglalkoztam vele, de mindjárt láttam, van benne spiritusz. Kijelenthetem, hogy őstehetség, művész, született szakács. Kitalálta például, hogy a vacsorára készülő, majdnem puhára főtt árpakásába marmeládót kever, és folyamatos kavargatás mellett még együtt is főzi egy darabig. Attól aztán olyan krémes lesz, hogy hidegen, megkocsonyásodva, kis tálkában, közepén egy szem meggyel, körös-körül néhány pötty tejszínhabbal akár fővárosi cukrászdákban lehetne kínálni. A maradékot nem is osztjuk szét, azt már mindig a felügyelők eszik meg. A marmeládós árpakása Pamfil extra találmánya, eszes gyerek, öröm vele dolgozni. Ha jó magaviselete miatt harmadolják, bő két év múlva szabadulhat, most már azon gondolkozom, hogy mivel addigra én is kilépek a nyirkos falak közül, nem térek vissza a tengerekre, hanem Pamfillel közösen egy kis kifőzdét nyitunk.

Bozi se örül, hogy ma kedvenc kuktánk nélkül fogunk dolgozni. Szólok is neki, nincs mire várni, ha már Pamfil nem jött, fogjunk hozzá, tegyük fel a három huszonöt literes üstbe a vizet főni a reggeli kukoricakásának, mert a végén kifutunk az időből. Kimérem mércével a darát az adagolóba, megsózom a vizet mindhárom edényben, teszek beléjük egyenként huszonöt evőkanál cukrot is, majd veszem a sarokból a targoncát, és intek Bozinak, hogy menjünk át a raktárba a géhához ebédre valót vételezni.

Bozinak is van még másfél éve hátra, de ő a fegyőrök kedvence, a civil Jakim géhással, aki az ellátással foglalkozik, pedig már tegeződik. Jakim rendes fickó, most is, miután kiméri az ebédhez a gyuevecs konzerveket és a krumplit, mi pedig rápakoljuk a targoncára, kicsit még elbeszélgetünk. Mondom neki is Pamfilt, hogy hiába vártuk, pedig Pleska megígérte, hogy erre a hétre beosztja nekünk a konyhára gerslit főzni. Erre azt mondja, úgy tudja, éjszaka egy transzport érkezett, hátha pont közülük készülnek valami új gyereket benyomni a konyhára. Akár egy kis protekciós mufurc is lehet, aki ráadásul főzni se tud. Lehet, viccnek szánja, csak heccelni akar, de az ilyesminek bosszant még a gondolata is. Ne lássak új embert a konyhán! Nem tudom, miért mond nekem ilyeneket, amikor én komolyan beszéltem. Csak nehogy oka is legyen rá. Mindegy, nem firtatom.

Ahogy kilépünk a folyosóra, és targoncánkon a vételezett anyagokkal cammogunk visszafelé, messziről látom, tárva-nyitva a konyha ajtaja, Pleska egy hokedlin ülve lóbálja a lábát, mel-

lette meg egy nyurga, loboncos hajú, világosszőke fiatal elítélt álldogál. Mondom, loboncos hajú és világosszőke, hogy szinte világít, márpedig akit sorsa Maglavit falai közé vezérel, azt a szívélyes fogadtatás első jeleként először is nullás géppel rögtön kopaszra nyírják.

Pleska százados vigyorog. Hoztam maguknak valakit, mondja, és a fiatal elítéltre mutat. Ő az, Milu a neve, nézzék csak meg jól, mert most három hétig itt fog maguknál kuktáskodni. Aztán kíváncsi is vagyok rá, de nagyon. Majd hallani akarom, mi a véleményük róla.

A Milu nevű elítélt csak áll, nem köszön, szótlantul, fürkésző gyanakvással bámul ránk. Ahogy Jakim géhá mondta, bizonyára az éjszakai transzporttal érkezett, de most már ő is a maglaviti fegyház elítélteinek kincstári formaruháját viseli. Mondom, erősen szőke, majdnem fehér tincsei a rabsapka alól homlokába lógnak, fura látvány, mert tél ide vagy oda, az elítélteket kéthetenként Hóhér Frizer, a fegyház borbélyja kopaszra nyírja. Ennek meg loknis világosszőke fürtjei még a sapka alól is kilógnak. Jó, hogy épp csak most került ide, de akkor is, itt az első, hogy megnyírnak, megfürdetnek és a nagy M betűs rabruhába bujdatnak mindenkit, ami azt jelenti, hogy Maglavit lakója. Mivel település nincs a közelben, itt a pusztaság peremén, nem messze a Dvug mocsaras partjaitól csak az egykori török börtön épületei állnak, ezt a fallal körülvett két komor épületet hívják Maglavitnak. M betű virít a falakon belül mindenben, nehogy elfelejtsük, hol vagyunk.

Nyurga, sápadt, meglehetősen lófogú gyerek, kiálló ádámcsutkával, fülcimpája szinte átlátszó, kézfejen kiálló kék erek tekerednek, lába legalább negyvennyolc-ötvenes, és ütemesen veri a padlóhoz. Folyamatosan ide-oda jár a szeme. Ez és a konyha? Na ne! Első látásra nem sok jót nézek ki belőle.

Pleska szeme közben rajtam, ismer már annyira, hogy tudja, miután mindenem a konyha, most nagyon zabos vagyok. Vigyorogva figyel, mit szólok az új gyerekekhez. És már mondja is: hogy Milu a lupsai börtönkórházból került ide, de nem sokáig fog nálunk kuktáskodni, mert már csak tizenkilenc napja van a szabadulásig. És mivel egyenesen a betegágyból került Maglavitra, alkalmatlan komolyabb testi munkára, így mindenféle tevékenység alól fel van mentve. Kivéve a konyhát. Guzmajer parancsnok elhitte neki, hogy otthonosan mozog a konyhán, ezért ki is adta az utasítást, hogy akkor azt a három hetet, ami még hátra van, húzza le mellettünk téblábolva. Hogy mit szólnak hozzá?

Semmit, mondom élesen, ha már így van, akkor semmit. De képzelheti, mennyire örülünk. Annyit azért mondhatok, hogy sajnáljuk, mert Bozi is, meg én is nagyon számítottunk Pamfilra, már csak a gersli miatt is erre a hétre őt vártuk. Ami például engem illet, nem szívesen indítok kezdőknek hetenként főzőtanfolyamot.

Tizenkilenc nap, az még három hét se, mondja Pleska, annyit kibírnak vele. Miluhoz fordul: ugye? Vagy neked most már az a három hét is sok.

Milu idegesen dobol a lábával. A mamám minden éjjel velem álmodik.

Akkor lássanak munkához. Aztán majd halljak róla, Pleska ezzel lazán oldalba lök és kimegy.

Bozi kérdőn rám néz. Nocsak. Mintha oldalba bökött volna, súgja. Közben vigyorgott is. Ez jelent valamit. Szerintem azt, hogy valami nem éppen kóser a dologban. Van valami, amiről mi nem tudunk. Világos, hogy valami nincs rendben a gyerekekkel.

Szerintem se, mondom. Tudd meg, ez a hét jobban is kezdődhetett volna.

Hm. Mintha ez itt nálunk Maglaviton így menne, folytatja Bozi emelt hangon. Hogy jaj, tessenek engem a konyhára helyezni, mert a műhelyekben hideg van, és egyébként is szeretek nyalakodni. Mi? Szerinted ez tiszta a dolog? Mert nekem valami nem stimmel, ezzel a Miluval. Ha jól értettem a nevét.

Ha már kérdezed, nekem se nagyon, mondom. Mindezt jó hangosan, hogy Milu is hallja.

Azzal Bozi egyenesen Milu felé fordul, aki még mindig a konyha közepén álldogál, szótlanul.

Hallod? Szerintünk valami nincs egészen rendben veled. Már a neveddel se. Mert így, hogy Milu, nem tudom, mit kezdjünk veled. A buzi pajtásaid szólítsanak, ahogy akarnak, de nekünk ez nem név.

Engem gyerekkoromtól fogva mindenki így hívott, szólal meg erre Milu halkán.

Bozi legyint. Áh, ez csak a kisebbik baj. Van ennél nagyobb is, például a hajad. Nálunk a konyhán a kukta azért nem visel sapkát, mert amúgy sincs haja, nullásgéppel kopaszra van nyírva, mint mindenki más, akinek van szerencséje Maglaviton lakni, így nincs, mi behulljon a levesbe. Te meg itt ágálsz a sörényeddel. Már látom, ha idejében meg nem nyírnak, három héten át hosszú szőke hajszálak úszkálnak majd a levesünkben. Gondolj arra, hogy olyan finom a főztünk, hogy néha a felügyelők is kérnek belőle. Talán egyenesen a jóistentől van hajnövesztési engedélyed?

Tőle, bólogat Milu. Pontosan. Gondomat viseli születésem-től fogva. Most is ő szólt a parancsnok úrnak, hogy küldjön engemet a konyhába, és hogy ne nyúljanak a hajamhoz.

Lehet, hogy jóban vagy a jóistennel, de én mégis azt mondom, egyelőre Maglaviton vagy, nem pedig máshol, valahol a falakon kívül, például egy buzi kuplerájban, ahol hódolhatsz különböző faxniknak, ha ez még nem jutott volna el az agyadig. Mégpedig pontosan híres pártfogód, a jóisten akaratából. Úgy biza. Vagy tévedett volna az öreg?

Hogy is jut eszedbe ilyesmi róla...

Hallod ezt, szól most hozzám Bozi. Azt mondja, tud valakiről, aki soha nem téved. Na jó, ezt majd meglátjuk. Ezzel újra Miluhoz fordul. Akkor pedig nem árt, ha tudod, jóisten ide vagy oda, még van három heted hátra, azalatt sok minden történhet veled.

Elnézem Milut, ahogy dobol a lábával, ahogy ádámcsutkája ugrál az álla alatt, kezével pedig gyors mozdulatokkal a hom-

lokába hulló tincseket próbálja a sapka alá gyűrti. Egy merő ideggörcs, ilyennel még nem volt dolgunk a konyhán.

Erre most már én is megszólalok. Rendben, mondom, de ha nem vetted volna észre, ma egy kicsit idegesek vagyunk. Őszintén szólva, nem jókor jöttél ide, mert mi Pamfilra számítottunk, felborult a napi munkatervünk, ezért, hogy csak a magam nevében beszéljek, mélységesen csalódott vagyok. Kérded, hogy miért? Hát azért, kérlek szépen, mert Pamfil elítélt létére vérbeli szakács, kettő helyett dolgozik, ő a konyha jó szelleme, csak sajnálhatod, hogy nem ismered. Amikor ő a kukta, és hagyjuk kedvére főzni, a tiszték is sorban állnak az ebédért. Erre ma jössz te, hogy így meg úgy, a jóisten, közben lefogadom, nem is tudsz főzni. Képzelheted, most mennyire boldogok vagyunk tőled, meg a sörényedtől. Csak hogy tudd, hányadán állunk. Attól, hogy Pamfil nem jött, meggyűlt a bajunk, most aztán Bozival mind a ketten egész nap nyűgösek leszünk. Ezért is ajánlom, szedd össze magad. De nagyon. Megértetted?

Persze, mondja Milu, hallottam jól, mit mondtál.

Hogy hallottam jól, az nem tudom, mit jelent. Nekem ilyenkor azt mondod: igenis, góré, megértettem.

Miféle ezt így mondják.

Miféle, az egy falu vagy város, és hol van, mert nem hallottam róla, szól közbe Bozi. Úgy értem, a térképen. Nagyon szeretném, ha megmutatnád. Próbáld csak nekem az ujjaddal szépen felrajzolni oda a falra, mert kíváncsi vagyok, hol a nyavalyában lehet.

A falon, úgy nem tudom, mondja Milu. Deltának hívják a helyet. Ahol a Duna kezd belefolyni a tengerbe.

Most, hogy beszélni kezdett, megérezem a szagát is. A szájából vagy pont a hajából jöhetett. Mint a bádognak, vagy a vas-reszeléknek.

Aha! Akkor te lipován vagy, eltaláltam? Mi a másik neved?

Kalistrat, mondja Milu.

És a Miluról, a buzinevedről mit gondolkod?

Ahogy apámat is hívják, az pedig Milov.

Basszus, te szórakozol velünk. Akkor Kalistrat Milov a rendes neved. Na, akassz le magadnak egy kötényt. Vagy van ott egy köpeny is, ha az jobban tetszik.

Muszáj?

Pecsétes lesz rajtad a ruha, azt pedig büntetik. Most kiderül, nem is dolgoztál még konyhán.

Dehogynem. Otthon mindig segítettem a mamámnak.

Tényleg? És miket főztetek a mamáddal?

Mármint hogy miket főztünk, azt kérded? Hát mit! Ebédet, vacsorát, ilyesmiket.

Akkor most már tudom. Ebédre például mit főztetek a mamáddal?

Halat.

És akkor vacsorára?

Halat.

Rendicsek. Akkor ma este tudod, mit fogsz főzni? Gerslit. Te fogod megfőzni az elítélteknek vacsorára a marmeládós gers-

lit. És ide hívatom Guzmajer parancsnokot, hogy kóstolja meg, aztán megkérdelem tőle, hogy ízlik-e neki, mert a legújabb buzi kedvence főzte, akit a nyakunkra küldött. Jó lesz?

Hogy mit?

Látom, nem figyeltél. Mindegy, nem mondom el neked még egyszer. Inkább vedd úgy, hogy nem mondtam semmit. És tudod mit? Délutánig, amikor majd nekifogsz vacsorát főzni, fel vagy mentve minden munka alól, csak állsz továbbra is egyik lábadról a másikra. Ha éppen érdekel, bámulod, hogyan készül el egy finom ebéd a maglaviti elítélteknek. És majd leszel szíves szólni, ha valamit nem jól csinálunk. Közben megtanulhatod, hol áll a só, a cukor, a konzervnyitó és társai. Meg a seprű, a személtapát, a vödör meg a felmosóröngy. Aztán ahogy mondtam, estefelé vár rád a kása. Mert csak hogy tudjad, legalább egy jó háromnegyed óra, amíg a készre főtt gerslit csak pépesíted a két és fél kilós kavarálapáttal, húzogatód ide-oda folyamatosan az edény fenekén, nehogy odakapjon.

Jehova majd most is vezérli a kezemet, mondja erre Milu. Ő éjjel és nappal, minden pillanatban velem van.

Erre Bozi újra közelebb jön. Szóval, Jehova! Jehovát mondtál, ugye? Miért nem ezzel kezdted? Most már kezdem kapiskálni, hova tegyelek.

Közben hozzám fordul. Hallod ezt? Azt mondja, hogy ő, és Jehova! Kezd megvilágosodni az agyam.

Aztán megint Milu felé fordul. Közélről belebámul az arcába. Szóval jehovista vagy! Ezzel Milu hajához nyúl, egy tincset a tenyerére fektet. Nézd csak, mutatja nekem. Valakitől hallottam, hogy a jehovisták mind szőkék, egytől egyig. Na tessék. Ennek is, szinte fehér, mint egy angyalkának. Az ilyeneknek tulajdonképpen már rég a mennyországban lenne a helye.

Én is megtapogatom a tincs végét.

Lám csak, milyen csodabogarat kaptunk mi a konyhára. Tényleg ez a természetes színe, vagy fested? És ne mind kapkodj a fejedhez, mert beleszédülök, ahogy nézlek.

Csak félretolom, ha beelóg a szemembe.

Akkor vágasd le! A francba is, vágasd le, hogy ne lógjon!

Nem vághatom. Nekem a hajamban van minden tudásom. És az erőm, mint Sámsonnak.

Viccelsz. Miféle Sámsonról beszélsz, ha meg nem sértelek, mert nem ismerem. Titok?

Akinek a mamám szerint a hajában volt az esze, meg az ereje. Te meg persze elhitted neki.

Engem a hajam eddig minden bajon átsegített.

Mindenen éppen nem, mert akkor most nem lennél itt. Próbáld csak kinézni az ablakon, hogy lásd, a mindentudó hajaddal együtt hol vagy. Vegyél egy kést, és vakard le róla a jégvirágot, óvatosan, hogy meg ne karcold az üveget, aztán nézz ki rajta a fekete falakra. Tudod mitől feketék? A lehetlenség. A nyirkos falak közt sínylődő elítéltek lehetétől, bazdmeg.

Ezzel elfordulok tőle.

Gyerünk, gyerünk, mondja Bozi is, láss hozzá. Tedd meg nekünk azt a szívességet, hogy lekaparod a jeget az ablakról.

Aztán, ha feljött a nap, és kivilágosodott, és hallod kintről a tülkölést, hogy megjött a hernyótalpas szeneskocsi, érdemes kinézni, mert olyankor, hogy be tudjanak jönni a tüzelővel, kinyitják nekik a kaput. Akkor aztán pont kilátsz a holtágra, mögötte a végtelen pusztaságra. Sehöl semmi, csak a nagy ködös semmiség benne a mindenre elszánt viharmadarakkal. Na, lássam, hogy veszed a kést, és kezded nekünk kaparni az ablakot.

A mamám otthon melegvizet ronggyal csinálta.

Ezt verd ki a fejedből, nem vagy otthon. Itt a kés pengéjével fogod, mégpedig úgy, hogy finoman benyúlsz a pengével a jégvirág alá. De óvatosan, hogy meg ne karcold az üveget. Aztán, ha kész vagy vele, jöhetsz te is a ronggyal. Szárazra törlőd szépen, hogy Bozival tudjunk kilátni rajta. Mert mondom, amikor a hernyótalpas meghozza a tüzelőt, ki kell neki nyitni a kaput. Akkor pedig Bozi is meg én is ki szoktunk nézni, hogy lássuk, mi újság túl a falakon...

Lupsán, ahol a kórházban voltam, egy tóra lehetett látni. Egy templomtorony állt ki belőle.

Na, itt nem fogsz te látni semmit, mondja Bozi. Csak a latrina körül kóválygó viharmadarakat. Kétségbe vannak esve, hogy befagyott nekik a Dvug, ők pedig nem ilyen télhez vannak szokva. Most csak cikáznak ide-oda idegesen a befagyott folyó fölött, mert éhesek. De hiába, mert a halak mind a jég alatt alusznak, ők pedig nem értik, mi a fene történhetett. Mivelhogy ők általában a víz alá bukznak, úgy halásznak, az erre a célra kiképzett csőrükkel kirángatják a vízből a halakat. De most pofára estek, az idei tél bezavart nekik. Már olyan éhesek, hogy az udvari latrina körül civakodnak. Ahogy látják, hogy mész az árnyékszék felé, ők is indulnak, csapatostól, készen, hogy kicsípjék a szart a seggedből. A szart, érted, a szart. Te meg visszajössz ide, a jó meleg konyhába. Ülsz a tűz melegében, finom úriemberek társaságában, minden nyalánksággal körülvéve. Hát van igazság a földön? Szerinted Jehova mit szól ehhez?

Elég, ha ő tudja. Hogy mi a célja az állatokkal. Csak látni akarja, mit kezdenek magukkal.

Jó, most már hagyhatod, súgom Bozinak.

Bozi kihúzza az evőeszközös fiókot. Egy jókora nagy kést ad Milu kezébe. Ezzel vakargasd. Aztán jelentsd, ha befejezted, és rendesen ki tudunk látni az ablakon.

Egymásra nézünk Bozival. Akkor most egyelőre ennyi tényleg elég volt.

Forr a víz az üstökben, nekilátunk belefőzni a kukoricadarát. Bozi közben, mintha csak magában beszélne, félig dudorászva mesélni kezd.

A reggeli kukoricakása a kásák királya. A pépes, kicsit sós, kicsit édes mennyei eledel nálunk ugyebár minden konyhai tevékenység próbaköve. Ha elszúrod, elszúrta valamennyi elítélt bajtársad egész napját is, mert ők egész éjszaka a reggelit várják. Eltalálni a pillanatot, amikor abbahagyod a kavargatást, a fazakat félrehúrod, a kását átüríted a cseberbe, és rohansz vele kiosztani, mielőtt kezdene merevedni. Az ám, amíg még olyan,

hogy akár ki tudnád a csajkából szürcsölni. Amikor a tetején már kezd hártásodni, alatta már nem tudjuk, mi történik, ott már ismeretlen erők működnek. A bőre alatt, odabenn a kásában is az alattomos idő dolgozik. Úgy biza. De mi nem vétjük el soha. Soha, de soha, de soha...

Hat előtt néhány perccel Hernyó szakaszvezető kinyitja a szárnyas ajtót, hogy a kásával teli cseberrel, a két fülén átdugott rúdon cipelve kiférjünk rajta. Pont hatkor zárkáról zárkára járva kezdjük osztani a reggelit. Hernyó kinyitja a zárka ajtaján lévő tálalóablakot, az elítelt kidugja rajta a csajkáját, mi meg a háromszázas merőkanállal belecsapjuk neki a kását. Hernyó felügyelő végig a közelünkben áll, vagy a hátunk mögött, vagy egy lépéssel előttünk a következő zárka felé, és figyel, hogy mindenki megkapja az adagját. Fél hétre már végeztünk is.

Ha netán főzés közben nem nyalakodtunk volna eleget, most mi is kimérünk magunknak egy-egy adaggal, Milu is megkapja a magáét. Legvégül kikanalazzuk a maradékot is a cseberből, aztán elmosogatunk, és mielőtt nekifognánk az ebéd elkészítésének, ejtőzünk keveset, jóllakottan elmerengünk sorsunk fölött. Így megy ez reggelente, évek óta, minden nap.

Az ebédrel nem lesz sok dolgunk ezen a napon. A párolt hagymára ráborítjuk a főtt krumplit, amit aztán a gyuevecs konzervekkel fogunk megízésíteni. Ennyi. A hétfő egyébként is bőjt nap, de miután mostanság a hideg miatt hajnalra belefagy az olaj a furgon tartályába, az utak is alig járhatóak a hótörlesztések miatt, szünetel az utánpótlás, gyueccsen, krumplin, hagymán kívül Jakim nem is tudott ebédre mást kiutalni. Szóval a krumplival kezdjük, meghámozzuk, már az is úgy jó másfél órába telik, aztán puff, nekiesünk a hagymának. Ahogy aprítjuk, szaporán törölgetjük a könnyeinket.

Látod, sírunk, mondjuk Milunak, aki még mindig az ablak alatt ül, és csak vakargatja a jeget az üvegről. Nem szégyen. Sírunk biza, mert nehéz az elítelt élete. Valahányszor eszünkbe jut, hogy élete delén, ki tudja, miért, ennyi jóra való ember vastag rácsok mögött tengeti napjait, elfog a sírás. Te például mit nem követtél el, hogy idekerültél.

Milu erre elvörösödik. Azt nem mondom meg.

Akkor már tudjuk is, mondom. Megnyugodhatsz, tudjuk, hogy nem azért, mert teherbe ejtettél valakit. Most egy bögyös kis lipován lányra gondolok. Arra te nem vagy jó, az tuti.

Milu nem szól semmit.

Miután megfőtt, leöntjük a krumpliról a vizet, de az üst alján a szokásosnál kissé több levet hagyunk, végül beleürítjük a felbontott gyueccses konzerveket, jól összekeverjük. Ma ezt kapják ebédre.

Ezalatt Milu nagyjából levakarta két ablakszemről a jégvirágot, csak ül az asztal mellett, és idegesen remegteti a lábát. Akkor vesszük észre, hogy még mindig nem nyitották ki a kaput.

Ma nem jött a szeneskocsi, mondja Bozi. Pedig mindjárt dél van. Már a hernyótalpas se jár, a kemény fagyban valahol elakadhatott. Neked, Milu, mi a véleményed a dolgról?

Milu nem válaszol, csak haragosan néz maga elé.

Úgy tizenegy múlhatott, nagyjából elkészültünk az ebédrel, amikor künn mozgolódás támad, kiabálás, futkosás hallatszik a folyosó felől. Kis idő elteltével Pleska jön be a konyhára Jakim géhással, a Bozi haverével, aki a raktár kis targoncáját húzza maga után. Rajta étellel teli kosarak, dobozok.

Merthogy a következő napokban Stejnpilc doktorral az élen egészségügyi ellenőrzés lesz, mondja Pleska, valami inspekció-féleség, ilyenkor tüzetes vizsgálkodás céljából meglátogatják a konyhát is. És ahogy ő Stejnpilc doktort ismeri, az nem elégszik meg azzal, hogy felemeli az üstökről a fedőt, és belenéz az edények fenekére, hanem meg szeretne ebédelni is. Ezért is a tisztai konyháról most hoztak nekünk céklát, murkot, petrezselyemgyökeret meg krumplit, egy tarisznya tarhonyát, fűszerek borsot, tárkonyt, köményt, valamint egy doboz fagyasztott marhanyelvet, meg egy doboz fagyasztott velőt és két tasak csirkemájat. Hogy holnap az elítélteknek abból kell nekünk majd egy mintaszerű, kiadós egytálélt főzni. A csirkemáj nyers, a velővel se lesz baj, mert hamar kienged, de a nyelv különösen lassan olvad ki, ezért ejtsük szerét, hogy még fagyott állapotban valahogy vágjuk kisebb darabokra, hogy reggelig, amikor majd ténylegesen főzni kezdenénk, legyen ideje alkalmas állapotba kerülni.

Jakim már hozza is, kiborítja a zsírpapírral bélelt dobozból a hasáb fagyott húst a bádoggal bevont asztra. Nézzük is kíváncsian. Fagyasztott marhanyelv, ilyesmit még nem láttunk a maglaviti konyhán. Lehet vagy tíz kiló is, egyetlen tömör hasáiban összefagyva. Egy konyhakés élével megkopogtatom, kemény, mintha kőből lenne. Macerás, pepecs munka lesz, a fagyott húst nem könnyű vágni: beállítod, hogy nyiszitelsz belőle egy szép szeletet, látod, hogy nem megy, akkor ráversz kalapáccsal a kés élére, hogy történjen már valami, mire a penge csak megsiklik rajta, arra megy, amerre ő képzeli, de van úgy, hogy egyszerűen beletörik, a végén kezdheted előlről, nem csináltál semmit.

Amint Pleska távozik a géhással, Milura nézek. Azt mondtam neked, hogy estig fel vagy mentve minden munka alól, de most visszavonom. Itt van ez a fagyott hús. Leülsz mellé szépen, és figyeled, mit csinál, fújod, lehelgeted, hogy olvadjon. Amikor látod, hogy egy kicsit már kezd kiengedni, tünezzik róla a zúzmarra, és csillog a felülete, fényesedik, te fogod szépen, és a csontfűrészsel darabkákra szeleteled. Mint egy-egy templomi énekeskönyv, akkora legyen mindegyik darab. De csak óvatosan, ha látod, hogy szálkásodik, abból majd tudod, hogy még várni kell vele, és abbahagyod.

Tizenkettő előtt pár perccel jön Hernyó, kitarja a szárnyas ajtót, mi meg Bozival nekilátunk, hogy kiösszük az ebédet. A cseber fülén átdugjuk a rudat, két végénél megfogjuk, és előttünk Hernyóval, elindulunk vele a műhelyekbe. Ebéd idején műhelyenként húsz percre szünetel a munka, ilyenkor mindenki a munkapad előtt, a csajkát a kezében tartva eszik. Bő egy órába is beletelik, amíg sorba vesszük a műhelyeket, és végzünk az ebédosztással.

Aztán mi is megebédelünk. Milu csak kavargatja az ételt, azt mondja, máshol a gyengélkedőknek külön főznek, desszertnek még tejbegríz is jár nekik. Bozi erre azt mondja, mióta a tejbegrízt a betegek a lefolyóba öntötték, nálunk Maglaviton a diétás betegek a tisztai konyháról kapják az ebédet, saját cukrászuk van, és fehér abrosszal terített asztal mellett külön pincér tálalja fel nekik a három fogást, a végén pedig a kávé mellé börszivarral kínálja őket. Milu egy darabig gyanakodva bámul rá, de nem mer mondani semmit.

Mosogatás után nincs is több dolgunk, a délutáni sziesztára a fal mellett elhelyezett üres kartonládákra kényelembe helyezük magunkat. Nekünk is jár napi húsz percnyi séta az udvaron, de most a kemény hideg miatt inkább a meleg konyhán maradunk. Így ejtőzünk egy vagy másfél órát, és még mindig messze a vacsorafőzés ideje.

Hozzam a kavicsokat, hogy malmozzunk, kérde Bozi. Vagy inkább menjek és kérjek Jakimtól rejtvényfüzeteket?

Á, ne mozdulj, mondom. Akkor már játszunk inkább olyan kitalálást.

Rendben, mondja Bozi, máris előkeres a zsebéből egy babaszemet, tenyerébe rejti, hogy válasszak, hogy lássuk, ki kezdi. Ez aztán úgy megy, hogy felváltva gondolunk erre, arra, hogy élőlény, tárgy, miegymás, ilyesmi, a másik pedig kérdésekkel próbálja körbejárni, míg a végén kitalálja. Úgy, hogy kezdetben csak annyit tud a szóról, hogy a feladvány hány betűből áll.

Már jó fél órája játszunk, amikor Milu megszólal, hogy ő most már nekilátna a jeges nyelvhasábot elfűrészelni. Bozi azt mondja, túl korai, de azért indul a fiókos szekrény felé, hogy adja oda Milunak a csontfűrész. Elég sokáig matat, keresgél a fiókban, aztán egyszer csak azt mondja, nincs sehol, hogy nem találja.

Erre Milu, aki eddig csak a fagyott nyelvtömbre lehelgetve várakozott, megszólal.

Ha egy olyan fémkeretes, kétélű pengéjűt kerestek, az ott van leesve a szekrény mögött.

Tessék, kérde Bozi. Honnan veszed, amikor nem is láthatsz el odáig.

Én mégis látom. Biztos, hogy ott van, mondja Milu. Ha akarom, erre-arra, amerre éppen kell, oda irányítom a látásom.

Kanyarlatása van, mondom Bozinak. Ha még nem hallottál volna róla.

Nem tudom, mi az, mondja Bozi, és ránéz Milura. Ha tudod, hol van, vedd elő. Ha azt mondd, hogy a szekrény mögött van leesve, akkor most ereszkedj szépen négykézlábra, és vedd elő, és máris nekikezdhetsz fűrészelni vele.

Erre Milu nehézkesen feláll, kezét a nadrágjába töröli, fölneéz a mennyezetre, aztán lehajol, benyúl a szekrény alá, és kiveszi a csontfűrész.

Basszus, mondja Bozi. Az anyukádat! Ezt hogy csináltad?

Milu megvonja a vállát. Mondtam, hogy ott van. Ezzel máris visszaül, elhelyezkedik a csontfűrészsel az asztal mellett. Előtte a csonttá fagyott nyelvtömb.

Fölkelek a kartonládáról, odasétálok, elveszem előle a csontfűrész. Rég volt, hogy használtuk, ragad a kosztól, tele mindenféle szennnyel, rátapadt porcicával, apró bogarakkal. Megmosom a csapnál, megtörölöm, visszajövet kiveszek a fiókból egy pár gumikesztyűt, azt is odadobom Milu elé. Nehogy már csupasz kézzel fogj hozzá, látom, mindent azért te se tudsz, mondom. Nézem egy darabig, végigmérem tetőtől talpig többször is. És közben furcsa érzésem támad: elkapni a nyakánál fogva és kipenderíteni a folyosóra, kulcsra zárni az ajtót, hogy ne tudjon visszajönni. Vagy ki az ablakon, kipréselni a rácson, darabokban, bele a hóba. Valamit tenni vele, hogy többet ne lássam.

Kanyarlatása van, hallom Bozit. Lát mindent, látja, ami mögötte a szekrény alatt van. Ilyet! És Bozi csak csóválja a fejét.

Visszaülök, Bozival egy darabig nézzük, mit kezd Milu a fűrészsel, aztán folytatjuk a kitalálást. Milu haja kilóg a rabsapka alól, ott himbálózik a jeges hústömb fölött, miközben fűrészelni próbálja.

Hirtelen nyugtalan leszek. Éget a bőröm, mozgolódik rajtam a szőr, a ruha alatt. Fészkel bennem valami ismeretlen érzés, hogy nem bírok magammal.

Mindjárt jövök, aztán folytatjuk, mondom Bozinak, és kimegyek a folyosóra. Zsebre dugott kézzel sétálgatok, a szakácsok a falakon belül szabadon közlekedhetnek. Túl a raktáron, tizenöt-húszan állnak sorban Hohér Frizer borbélyműhelye előtt. Bemegyek, nézem egy darabig, ahogy Hóhér nyírja az elítélteket. Persze, rendben kell legyen a fejük, holnap inspekció lesz.

Mi újság, kérde Hóhér, amikor észreveszi, hogy ott ácsorgok, mire azt mondom, semmi, csak bejöttem, gondoltam, megnézek, hogyan csinálod. Arra is gondoltam, kérek tőled kölcsön egy nyírógépet. De látom, épp dolgoz van, ma neked is szükség van rá.

Hát, mondja Hóhér Frizer. Ahogy mondd.

Rendben, akkor vedd úgy, hogy nem mondtam semmit. Ha már neked is épp szükség van rá, nem igaz? Akkor majd más-kor. Legközelebb.

Hát igen, mondja Hohér Frizer, tényleg, felváltva nyírok hol ezzel, hol azzal. Tudod, attól függ, hogy milyen a haja a gyerekeknek.

A folyosó túlsó végén van Pleska irodája. Elmehetnék odáig, mondom, a szakácsok szabadon járhatnak a folyosón. Mondhatnék valamit Pleskának. De mit! Nem tudom. Pedig érzem, hogy mondanom kellene neki valamit. Most azonnal. De nem jut eszembe, hogy pontosan mit. Csak úgy pedig nem zavarhatom. Akkor esetleg később. Lassan visszacsoszogok a konyhára...

Bozival folytatjuk a kitalálást, javában játszunk, amikor Milu abbahagyja a fűrészélést, odajön, és megáll előttünk. Azt mondja, még nem engedi magát nyiszitálni a nyelv, a fűrész pengéje meghajlik a jeges hústömbön, csak roncsolja, inkább várna még egy kicsit, amikor majd késsel is lehet szeletelni.

Nem szólunk semmit, erre aztán folytatja.

Látom, játszotok valamit. Érdekes? Mert akkor beszálnék én is.

Egymásra nézünk Bozival. Most még épp Bozin a sor, hogy kitalálja, amit feladtam neki. Ölyv, ez lenne a szó, de ő csak bámul rám, mintha a fejemből akarná kiolvasni. Négy betű mind-össze, odáig már eljutott, hogy állat, és nem vízben él, hanem a levegőben, de tovább nem boldogul vele.

Ezt komolyan gondolod, kérdem Milut. Mert nem könnyű játék. Úgy megy, hogy gondolkodok egy dologra, lehet egy szó vagy kettő, és csak annyit tudsz, hogy hány betűből áll, Bozinak pedig ki kell találni. Képesnek érzed magad, hogy aztán okosan kérdezzess?

Aha, azt hiszem, megértettem. És most már tudom is, hogy Bozi miért nem tudja még mindig kitalálni.

Hallod ezt, mondja Bozi, és rám néz idegesen. Hogy ő már tudja.

Kitaláljam? Kérdi Milu, halkan. Mondjuk, ha ezt kitalálom, játszhatok én is veletek?

Azt még meggondoljuk, mondja Bozi. De azért csak halljuk, halljuk, mert kíváncsiak vagyunk.

Mert valami nincs rendben azzal a szóval, folytatja Milu. Az egyik betű az nem egy betű, hanem kettő. Eggyel több betű van benne, mint ahogy kiejted. Négy betűvel írják, közben csak háromnak hallod.

Bozi felhorkan. Tényleg? Na erre most tényleg kíváncsi vagyok. Akkor halljam, találd ki nekem, de most rögtön.

Hát ölyv, mondja erre Milu.

Megint csak érzem a szőröket mozgolódnai a bőrömön.

Na, akkor várj csak, mondom halkan. Alig jön ki hang a torkomon. Azt hiszem, ez túl könnyű volt. Négy betű! Félig már ki is volt találva, ugye, Bozi. Te is tudtad, hogy ölyv, csak éppen az a plusz betű zavart meg egy kicsit. Csak ízlelgetted a nyelved hegyén, mielőtt kimondod.

Ahogy akarjátok, mondja Milu. Akkor most én következem?

Te, te! Lássuk, mit tudsz.

Intek Bozinak, és elvonulunk a konyha túlsó végébe. A falnak fordulva, egy smirglipapír hátára ráírom Milunak, hogy *Stejnpilc doktor*. Ezt fogjuk feladni neki. Bozi vigyorog, bólint, aztán mégis elkéri a ceruzát, áthúzza a *doktor* szót, és a helyébe odaírja, hogy *doki*. *Stejnpilc doki*. Így nehezebb, ezt nem tudhatja, súgja kuncogva. Ez eltart neki, amíg itt van, akár tizenkilenc napig is.

Rendben. Visszasétálunk Miluhoz. Dörzsöljük a tenyerünket. Készen vagyunk, mondom, kezdheted.

Hány betű kérdi Milu?

Bozi lassan kiszámolja az ujjain. Tizenhárom, mondja.

Milu fölneáz a mennyezetre. Ilyen sok?

Képzeld.

És egy szó?

Ja. Hogy egy? Nem, kettő.

Élőlény?

Sajnos, vigyorog Bozi. Vagyis igen.

Akkor nem állat.

Nem.

Ismerem?

Nem.

Szóval ember, mondja Milu, megint fölneáz a mennyezetre, és elkezd számolni az ujjain. Egyszer kilencet, majd négyet aztán ütemesen, mintha hallaná valahonnan, dobol a lábával, ránk néz, kapja a fejét egyikünkéről a másikra, és elkezd bólogatni. Aha, azt hiszem, megvan. Mondhatom?

Halljuk, halljuk.

Stejnpilc dokt., mondja Milu. Dokt., így rövidítve.

Nem igaz, mondja Bozi dühtől kifehéredve. Nem az.

Nem? Na, várjunk csak. Várjunk, várjunk csak. Akkor is megvan. Akkor Stejnpilc doki.

Mintha jeges sál borulna a nyakamra, valami ilyesmit érzek. Alig bírok megszólalni.

Most jól figyelj, Milu! Honnan tudtad, kérdem tőle halkan. Most azonnal mondd meg, honnan tudtad, Nem szeretnék sokat várni, most rögtön, ebben a pillanatban tudni akarom.

Milu hallgat, csak vonogatja a vállát, és néz egyikünkéről a másikra. A végén csak megszólal. Csak kitaláltam. Ha egyszer az, akkor persze, hogy kitalálom. Hát persze, hogy Stejnpilc doki.

Csalsz! Ilyesmi nem létezik, sziszezi Milu fülébe Bozi. Csaltál, piszok csaló vagy, nem vagy való közénk. Nem vagy méltó, hogy egy napot is eltölts közöttünk Maglavit falai között.

Én pedig addigra már mögéje kerülök, és matróz fogással átölelem, mintha tudnám, mit akarnék vele kezdeni. A tengerbe vele, a tengerbe vele, hallok magamban a hangot, mintha most is a hajón lennék, miközben érzem gyenge csontjait a karjaim között. Ő pedig csak liheg, nem bír mozdulni. Nem tudom, mit akarok, csak szorítom, szorítom két karját a testéhez, és tudom, hogy nem engedem el, amíg Bozi nem tesz vele valamit.

Bozi pedig tudja. Hirtelen meggyomrozza, mire Milu teste elernyed, és előrebukik az asztal bádoglapjára, én meg rá, a hátára. Bozi már hozza is a bárdot, élét próbálgatva ujját húzogatja rajta, lepofozza Milu fejről a sapkát, megragadja a sörényét, kettéválasztja, és mint egy pék a kalácsot, villámgyorsan összefonja.

Te aztán tudod, súgom Bozinak. Épp mondani akartam. Ha befonod neki, egy csapással kész vagy vele, a többi Hóhér Frizeré a nullásával.

De Bozi nem is hallja, mert közben már le is csapott, hogy a bárd pengéje beleáll az asztalt borító bádogba. Milu csak az asztalt harapdálja, csorog rá a nyála, kidülledt szemmel bámul a haja után. A levágott copf, mintha élne, összegömbölyödve megmozdul, és mint egy labda, legurul az asztról.

A Milu fején maradt hajszálak végén túhegynyi piros cseppecskék csillognak. Minden hajszál végéből kibuggyan egy-egy apró piros csepp, leptyog róla, és mint a higany, keresve az utat, ide-oda gurul az aprítóasztal hullámos bádogján, onnan halkan zizegve leperog a földre, sisteregve elgurul, amerre a kőpadló lejt

a lefolyó felé. Ott zszibongva meggyúl egy kicsi piros tócsába. Apró kristályok, rubintgyöngyök, szinte világítanak.

Közben érzem, hogy Milu mintha kezdene eltűnni a daróc ruhából. Mintha kásából lenne, kicsúszik a kezem közül, és elterül a kőpadlón.

Bozi, itt vagy, kérdem.

Itt hát, mondja. Hol lennék.

Mi a fenét csináltál vele?

Én semmit, mondja. Te is láttad. Csak a haját, izé, a haját vágtam le neki.

Mert nézd csak, nem olyan, mintha kipurcant volna? Nézd csak meg, dobog-e neki ott még valami?

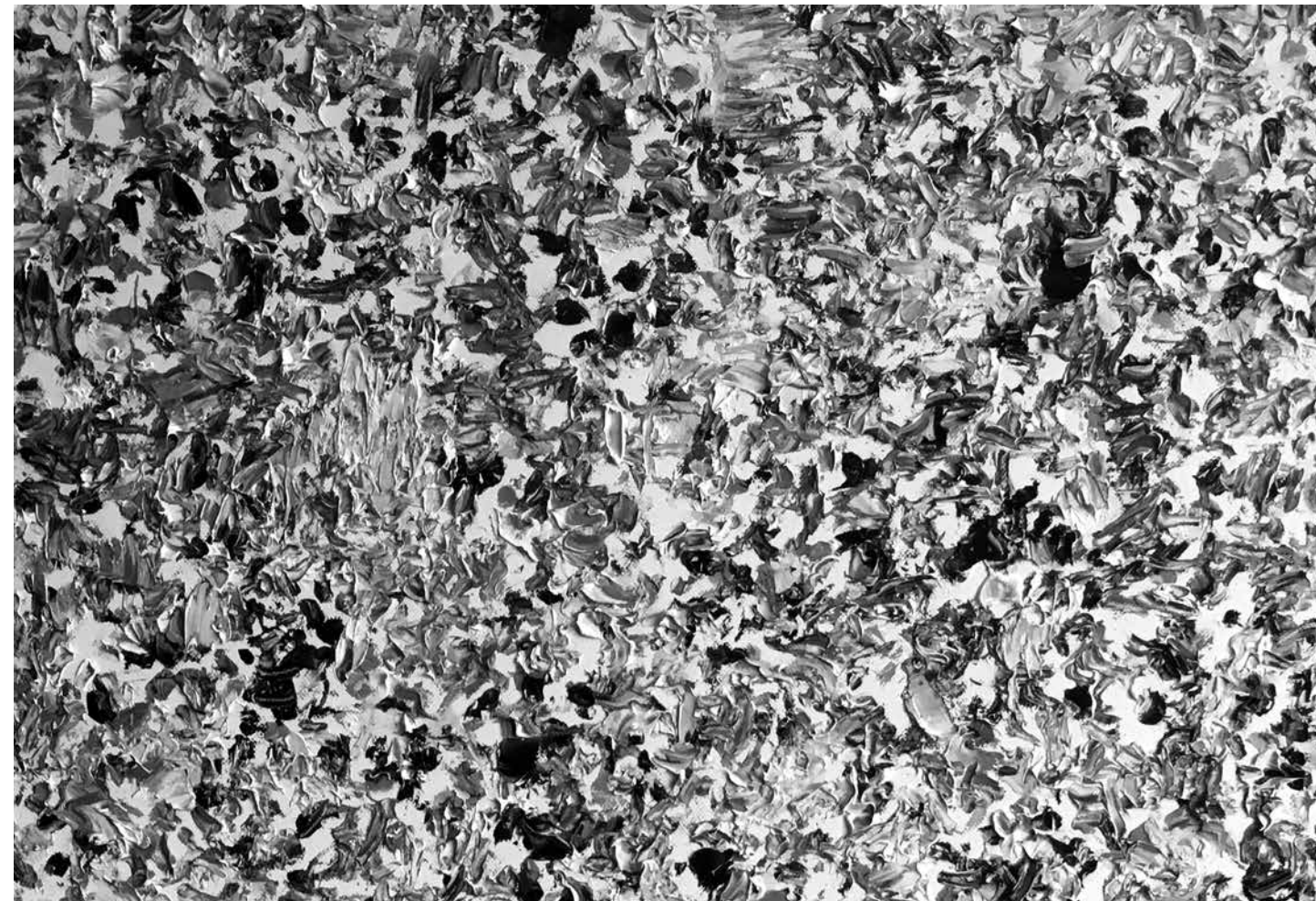
Nyúljak hozzá, azt mondd?

Persze, nyúlj csak, nyúlj, nem harap. Ott a baloldalán keresd.

Milu teljesen kinyúlva fekszik a kövezeten. Szájából valami hab csorog a kövezetre, mint az olvadt fagyfalt az aszfalton, olyan.

Bozi fölébe hajol.

Hm, vajon mi történhetett, mert tényleg, mintha kifingott volna. Azért mégis, csak úgy, egy szimpla hajvágástól! Hogy valakinek levágják a haját... Te érted ezt?



ACZÉL Géza

(szino)líra

torzósztár



áramfejlesztő

kisiskolás dolog lenne most a különböző hipotézisekhez visszamenni honnan jön a vers ihlete amikor vénséged küszöbén megostromol a semmi aztán hogy végül sarokba szorítod magadat felmondod a hihető leckét valamiféle dallamokat s kikerülhetetlen ritmust termel az élő anyag különben az illúziókat már régen el is hagynád mivel mindig is zavart az a végtelen hullámmás a kiválasztottság gögje és az értelmetlen irkálgatások között miközben legfeljebb annyi történt hogy a ceruza helyébe több áttétellel az elektronikus masina civilizációja költözött s új zenéje támadt a klaviatúrán a kopogásnak de hogy a külső változások ellenére mint egy áramfejlesztő mi generálja az önfelmutatást te sem érted és főleg nem érti más ki esendő szövegeidbe olykor beletalál elmélázva hol döccen a poétikai rend és e kaotikus forrongásban mi nincsen megírva hogyan érhetne magasabb távlatokba a líra csak hát a szerencsétlen költő saját zsigereiből van tetemre híva s ha mázol szobafestőknek az epigonja kiknek megbecsülve persze a mesterséget a vizuális mélységre nincsen gondja hogy valamilyen módon a feleslegességét megszenvedje

áramlat

amikor hajdanán a tudományba kicsit belenéztem és igyekeztem a művészetet megérteni mint egészet némi vizuális sóvárgással érkező a gyerekkorból viszont botfüllel nagyon talán csak a versírás érzelmileg túlfűtött rigmusai maradhattak a képzeletbeli asztalon szóval ezeket a kis adottságokat összenézve mivel azért előbb-utóbb a trialát is kikopogtam az egyre divatosabbá váló gépzenére s a modern képzőművészetből is kaptam oldaláról váratlan segítséget kilépve az erősen kötődő hazai körből pedig lassacskán lazult bennem a szűkre szabott családi érdem mivel akkor sikerült erősebbeket írni amikor semmit sem értett belőle a környék olykor pedig kezdtem magam hitegetni ha nagyra nőnék föltétlen az intellektuális vonalon haladok mikor is átmosnak a különféle irodalmi áramlatok a strukturalizmustól a szemiotikán át akár a dekonig aztán ráébredsz e különös versenyfutásban az iram idővel fellazít elvont ketrecében az élmény idegen dimenziókban kereng s bár nem kívánod vissza a zsúfolt érzelmeket jobban érdekelnek a szubjektív képletek elámulva mennyire messziről tapogadják nagy tudósok a versek lényegét

EGRESSY Zoltán

Boldog babák

A nap megmézesíti a haját, ahogyan belesüt,
 barna, de milyen gyönyörűen barna, nincs
 gyűlöletesebb emberfajta, mondja, mint a
 hóban esernyővel járó, aztán kérdez,
 van-e meghatóbb a kislányához
 leguggoló apukánál, nézi vele
 a szépszínű körömlakkokat
 ő is, nincs gyűlöletesebb
 és nincs meghatóbb,
 igaza van, a napot
 hold váltja, talán
 boldog babák
 lehetnének
 ketten
 még
 de
 ő
 nem
 biztos
 hogy ezt
 akarja sőt
 az sem, hogy
 hozzám beszél,
 hold helyére nap
 lép, visszatér, ahogy
 rendesen, józanság üti
 fel a fejét, nem látszik már
 megmézesedettnek a szerény
 barna haja, az lehetett, de most
 már eléggé felidézhetetlen, szép volt,
 igaz se, offenzíven érdeklődtem iránta,
 mondják, meghatódtam és utálkoztam is
 valamin, lehet, ilyen a betelesült szerelem.



Ami történt

Szagatott, ugató hangokat adnak ki,
 sűrű köderdőbe futnak szét előled.
 Folyamataid ritmusait figyelik,
 sejtésre, selejtezésre nem ügyelnek.

Azt mondják, az árulásaid tükrei,
 jobb bíznod bennük, mert rajtuk áll a sorsod.
 A hibátlan összhangok szerelmeseként
 gyeplőjüket már fegyelmezetten hordod.

Mindent sajnálsz, ami nem jött el időben,
 mindent bánasz, ami nem történt meg, haraggal
 fogadod, mit a ködök mögül mondanak,
 s ki tudja, hova viszed majd el magaddal.



TELLÉRY Márton

Sci-fi

Nem vagyok nagy lélekbúvár, nem tudom, mi áll a jelenség hátterében, de nem egy hasonló párral találkoztam már. Egyik kolléganóm például a pedantéria mintaképe, a tanulók hangja egy pillantásától elcsuklik, magassarkúja szigorúan kopog az iskolai folyosón. Férjéről nemigen beszél, nemrég tudtam meg, hogy évek óta munkanélküli, szerencsejáték függő, alkoholista. A tanári ablakából láttam egyszer: lassú, szögletes mozdulatokkal vitte szájához a cigarettát, közönyös félmosollyal hallgatva egyre idegesebb feleségét. Egy filmben most az jönne — gondoltam —, hogy a nő pénzt vesz elő, feszülten körbenéz, majd sietve a férfi markába nyomja. Kolléganóm pénzt vett elő, feszülten körbenézett, majd sietve férje markába nyomta.

Bár alig múlt harminc, hasonlóan karót nyelt volt közutálatnak örvendő tanárom a Hittudományi Karon. Éles hangjával konzervet lehetett volna nyitni, vénkisasszonyos öltözkédének már a gondolata lelombozta az embert. Persze nem ez, hanem rideg rosszindulata juttatta a népszerűségi lista alá. Egyszer egy baleset miatt néhány percet kétésem az általa tartott utóvizsgáról. Kulcsra zárta az ajtót, hiába kopogtam, nem engedett be. Megbuktam a tárgyból, a következő évben újra fel kellett vennem. A késésre nincs mentség — nyikorogta később leplezetlen kárörömmel. — Máskor induljon korábban.

*Selejtn*ek hívták törzshelyünket az egyetem közelében, ahol Tapírral megismerkedtünk. Azok közé a laza, kedves emberek közé tartozott, akik egy perc alatt bárkivel összebarátkoznak, de legtöbbjüktől eltérően nem volt felületes nárcisztikus. Eleinte zavarba hozott, hogy amikor megkérdezte, hogy vagyok, éreztem, tényleg érdeklí a válasz. Megfordult pár egyetemen, anélkül, hogy diplomát szerzett volna, gitározott, festegetett, alkalmanként dolgozott is valamit. Többször megesett, hogy távozáskor egy nagycímletű bakjegyet hagyott az asztalon, bőven fedezve mindannyiunk fogyasztását. Becenevét onnan kapta, hogy egy barátnője elterjesztette, szeretkezés közben olyan arcot vág, mint egy tapír. Mint egy pározó tapír? — kíváncsiskodott egyikünk. Gondolkodott egy keveset. Nem tudom — mondta végül. — Szerintem csakúgy egy tapír.

— Milyen férje lehet ennek a fapinának? — dühöngött egyszer egyik ifjú hittudós barátom az utált tanárnővel való összezőrdülés után. — Mert azt vágjátok, hogy férjné van, nem? Ki az a mazochista, aki elvesz egy ilyet? Mondjuk tuti, hogy vagy fél éve nem baszta meg.

— Azért nem fél éve — vigyorgott Tapír. — Egy hete sincs, ha jól emlékszem.

— Te? Az hogy lehet...? — Talán nem kell magyaráznom döbbenetünket. Ő, ezzel a nővel? — egyáltalán nem értettük. Nem bántódott meg, ugyanolyan jó barátok maradtunk, de többet nem szidtuk előtte a boszorkányt.

Máig sem tudom, miért pont engem hívott, amikor néhány évvel később úgy döntött, öngyilkos lesz. Megkért, tartsam titokban a többiek előtt, nem hiányoznak a lelkére beszélő e-mailek, telefonhívások. De miért akarja megölni magát? Nincs különösebb oka — egyszerűen jó ideje úgy érzi, kellemesebb

lenne, ha nem élne. Valahogy untatja, fárasztja a dolog. Például ül otthon a fotelban, barokk zenét vagy kísérleti jazzt hallgat, tökéletesen érzi magát — már csak arra vágyik, hogy valaki hátulról fejbe lölje, és hirtelen megszűnjön. Hosszas gondolkodás után sem jutott eszembe komoly érv, amivel lebeszélhetném; különben is megígértette előre, hogy nem próbálkozom.

Persze, ha egy tanítványom kérdezné, azonnal rávágnám: az öngyilkosság bűn. Általános iskolai hittantanárként dolgozom, és bár egy szót sem hiszek abból, amivel tömöm a gyerekek fejét, imádom a munkámat. Olyan aranyosak például a kis hat-hét évesek, amikor reggeli fohászukban beteg társaik, tanáraik gyógyulását kérik az Úrtól! Eddig nem hiába, mindenki felépült az influenzából, torokgyulladásból. Egy eset fogott csak ki rajtunk: az egyik kisfiú apukája lezuhant a padláslépcsőn, maradandó agykárosodást szenvedett, fél éve ágyban fekszik, a családját sem ismeri fel. Tanácstalan vagyok, meddig folytassuk a könyörgést — lehet, hogy a következő tanévben csendben elveszem a napirendről.

Tapír korán elhunyt szüleitől nagy, belvárosi lakást örökölt, felesége egyszobás lakását kiadták. Abban az időben közel-keleti menekültek ezrei táboroztak a fővárosi pályaudvarokon, várva, hogy továbbutazhassanak nyugat felé. Először az az ötlete támadt, hogy öngyilkossága előtt egyikük nevére íratja a lakást — sok kellemes órát töltött a képzelegéssel, mit szólnak majd a lakók, amikor barna bőrű, fejkendőss asszonyok és hosszú szakállú, turbános férfiak tűnnek fel a százhusz éves ház díszes körfolyosóján. Sajnos azonban rendezetlen státuszú külföldi állampolgárokról lévén szó, meghíúsult a terv. Így esett választása a közeli téren kolduló pöttöm, idős nénire, akit már korábbról ismert. Mivel a lakás egyedül az ő nevéen volt, nem kellett felesége beleegyezése. Megbízott egy ügyvédet, elintézték a papírokat — hamarosan Ilonka néni hetvenöt éve alatt először ingatlanulajdonossá vált.

Mielőtt vidékre utazott meghalni, megkért, segítsék a néinek birtokba venni tulajdonát. Szégyellem, hogy bár tudtam, barátom talán már nem él, vagy épp elvérzik, megfullad, netán egyéb módon szenved ki, életem egyik legjobb napja volt. Cé-lunk felé ballagva az tanácsoltam a néninek, azonnal adja el a lakást, vegyen egy olcsó egyszobásat, és a fennmaradó összegből éldegéljen szépen. Kellemes, meleg idő volt, meghívtam egy fagyira — csak egy gombócot kért, mégis lassabban fejezte be, mint én a hármat. Megálltunk a ház kapujánál; a falnak támaszkodva néztem, ahogy a tömpe orr alól előugró spatula-nyelv sietőség nélkül kanalazza a kásás, málnaízű krémet.

Nem csöngettünk, a Tapírtól kapott kulccsal jutottunk be a lakásba. Vízcsobogást hallatszott a fürdőszobából; a kanapéra telepedtünk a nappaliban. Nemsokára nyílt az ajtó, kivonult a gyanútlan özvegyjelölt teljesen pucéran, egy szekrényből mell-tartót vett ki, megfordult — csak ekkor vett észre minket.

— Mit csinálnak itt?! — rikoltotta, majd berohant a szobába, és magára zárta az ajtót.

— Üldögélünk, tanárnő. A hölgy ismerkedik új birodalmával.

— Azonnal tűnjenek el, vagy hívom a rendőrséget!

— Nem kell megijedni, nem akarjuk kidobni. A hölgy meg fogja engedni, hogy méltányos lakbér ellenében ellakjon az egyik szobában, amíg rendeződnek a dolgai. Nagy lakás, bőven elférnek — talán még össze is barátkoznak. Például, azt hiszem, ön is hívó, templomba járó ember, nem igaz, Ilonka néni?

— Nem — felelte a néni.

— Mindegy. Szóval, napi ötezer plusz rezi hogy hangzik?

— Tíz — mondta a néni.

Jöttek a rendőrök, megvizsgálták a papírokat; a tanárnő őrjöngve sikított, Ilonka néni egykedvűen majsolt valamit. A teológia doktora egyre hisztérikusabbá vált, csapkodott, rám támadt — végül hátrabilincsel kézzel vezették el.

Tapír aztán mégsem nyírta ki magát. Egy hegyvidéki kisvárosba költözött, a helyi könyvtárban kapott állást. Érdeklődése szinte kizárólag a csillagászat felé fordult. Gyakori vendég lett a közeli hegytetőn működő csillagvizsgálóban, bújta a szakkönyveket, követte a legújabb kutatási eredményeket az interneten. Amikor néhány hónap múlva meglátogattam, esős, ködös idő volt, így nem mentünk fel a hegyre. A templom előtti téren gázoltunk a nedves avarban; egyszer csak felkapott egy gesztenyét, és messzire hajította.

— Ha ez a gesztenye lenne a Föld — mondta —, legalább húsz fényévet kéne érnie egy lépésünknek, hogy eljussunk hozzá.

— Mi az a Föld? — kérdeztem.

— Egy, a miénkhez hasonló méretű, csillagja körül hasonló távolságban keringő bolygó. Néhány napja fedezték fel; az egyik űrkutató kislányának albínó patkányáról kapta a nevét. A távolság miatt lehetetlen megállapítani, de nem kizárt, hogy élet van rajta.

Két görnyedt, fekete kendős néni csoszogott elő a templomból. Nálunk a fővárosban nemigen látni már ezt a típust.

— Ez jó — jegyeztem meg. — És szerinted mennyi az esély rá, hogy értelmes lények is lakják a Földet, akik az egyik általuk használt nyelven pont úgy hívják bolygólyukat, mint mi a patkány után?

— Leírhatatlanul kevés — felelte. — Alig több a nullánál.



POLLÁGH Péter

Titti

*Titti Pecci Scialoia, az Antinari és Scialoia Házak
és a Pollágh-Kondé Ház emlékére*

Nem tudok az életem élére állni!
Kezdőnek nem vagyok jó, de a
megsemmisülésben jó vagyok.

Ne félj a széptől: csak a cukor nem romlik el.
A Dédi is tudta, mikor előneveit a Dunába dobta.

22 és Contessa voltál.
A legszebb projekciós felület.
Az utolsó voltál.

Olvasó, ne mondd azt,
hogyan oltár.

Régi családok utolsó virága, utolsója voltál.
A nőket eltüntetik. A legfinomabbakat.
Mindegyikre vár egy mocskos furgon.
Egy alulról jött akarat.

Miért hagytad, hogy megegyék a családfád?
Mindig van egy rohadék, aki alááll.
És felrágja magát. El-, el- a fát.
Kivágom a fáját, sziszegi egy gonosz
sok kis nyelve.

„Álnok tűkkel üldözöl. Mindig loholsz,
és csak csorgatsz, csorgatsz.
Egyél üveget, Cirinna,
aztán egyen el téged a föld,
a féregföld, a kisvilágkígyó.”

Csak szép embereket szabadna élni hagyni.
A csúfnak hullania kell, a csúfnak döngkút kell.
Ők bűnevők, kilakmározzák a holtak sarát,
és elviszik.

Cirinna, a nő, amit beléjük szúrsz, azt elhiszik?

Calabriai és Amalfi: citrom és narancs,
ezt fújtam magamra. Szétfújt az illata.
A sok molekula szétfut, guruló grapefruit.
Csak a fény. Csak azért.

Farcádi Judit? Honnan ismerős ez a név?
Letiport liliomok. A csorda által lelegelt
virágok. Aztán már csak zacc-népek, limlom.
Ok az ütésre, köpésre. Gyufáért nyúlsz.
Köpsz az elégre-re.

Túl sokáig néztem *A Polipot*,
hát megbocsátani nem tudok.
Túl korán és túl sokszor. 10 voltam,
most meg 40. Mindben ott a nulla.
Rohadatok meg egy ketrecben.
Mért rímel mindenre az, hogy kurva?

A Régiek utolsói ma is összenéznek.
Ebben az amputált hazában,
ebben a pestis-városban, ahol
magázódni tilos,
katapultálni tilos,
fehér kesztyű: piros.

Szó sincs arról, hogy a fiatalság így meg úgy.
A fiatalnak ölni kéne, mert ő még képes rá.
Most bosszúra biztatok, aztán majd
hűtöm magam, mint sorbet-t vagy mojitót,
s egy demetor-detektorra gondolok.

Úgy megúsznék egy tót.

SCHNEIDER Éva

Gerda Taro

Gerdáról, kit megölt egy tank

ahogy elindulsz a turistaútvonalon az égbe
látod a különböző méretű mérlegnyelveket a befagyott tengeren
jégtörőhajóval átmész az emlékművön

túlexponálsz a légüres teret a panírban
mínuszban szárított megmerevedett alsóneműk porozítását keresed

csökken a hangteljesítményszint
megáll a vétekszámológó
hőérzeted kétméteres védőtávolságon kívül bizonytalan
mint libellában a buborék helyzete

lázadsz
az éjszakai krémet nappal kened fel
a partvis sörtéit könyök-idommá hajlítod

függönyöket csíptetsz fel folyamatosan
már nem bírsz lefele nézni

a célállomásnál szerveid különválnak
egyenként indulnak felfelé
fotómasinád eggyé válik a tereptárgyakkal
lassan megtalálod a zöngévonalamat

felszabadultan éneklek
az érted mondott permanens Requiemet

egy tank vitte el a cirkadián ritmusunkat
azóta az éjszakai krémet nappal kenem fel
a partvis sörtéit könyök-idommá hajlítom

három pontban definiállak:
1. minden nap rakétát lőttél a bázisomra
aztán az utolsó pillanatban meggondoltad magad
2. vizes hajjal németül vallottál szerelmet
3. jelentőségteljes lélegzetvételeink száma megegyezik

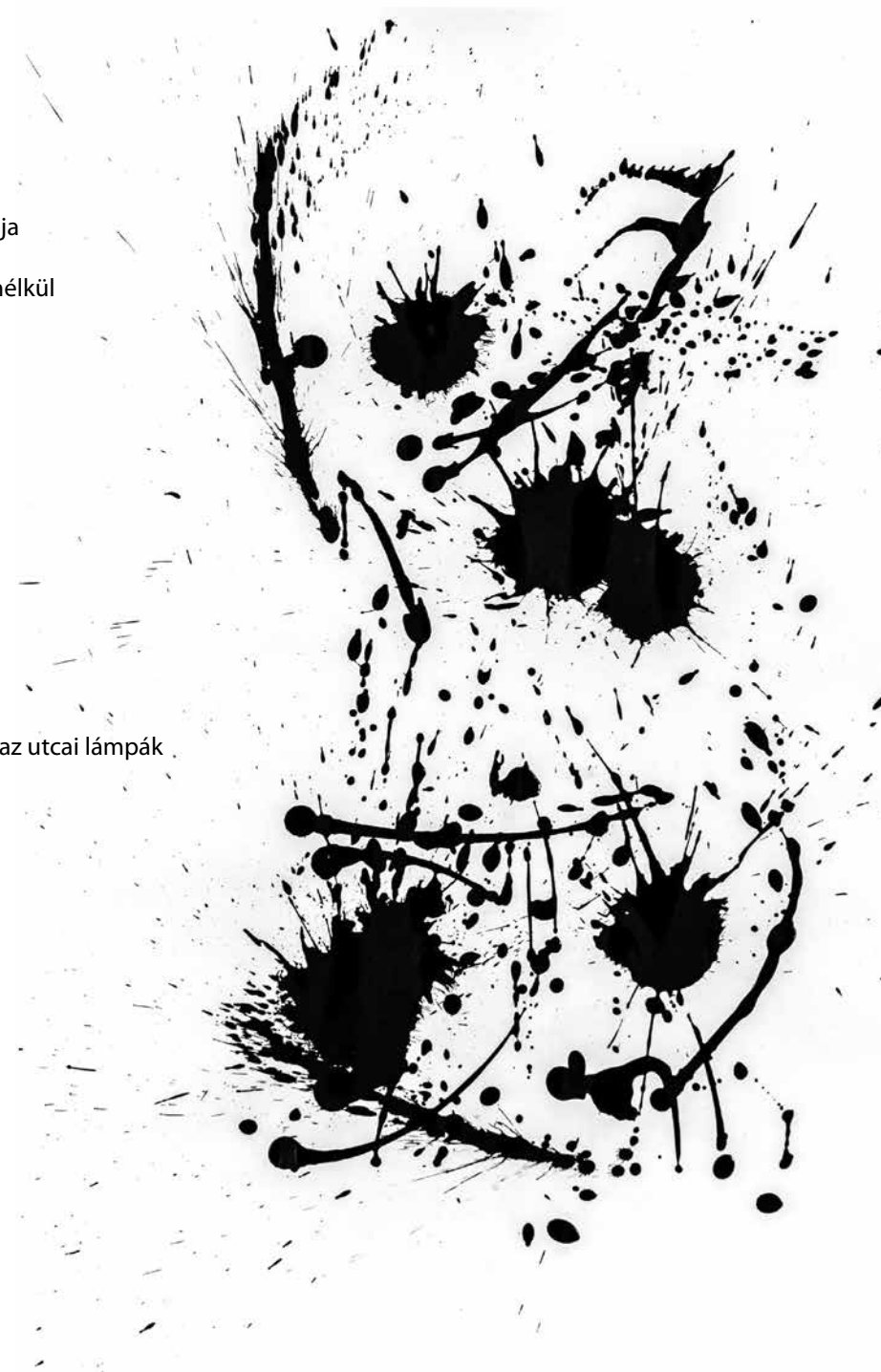
még ma is megakadnak hajszálaid a kilincsen

E l a s z t á n

I.
eljött a jelentőségteljes pillantások napja
el fog fogyni a rúzsom
nem hagyhatom a hajamat felügyelet nélkül
derékszögben áll a fültisztító pálcika
nem jöttél vissza kísérteni

rózsaszín vízben állok
túvel tisztítom a zuhanyrózsát
*if you catch a tiger by the tail
don't fail*
LOMO fényképezőgéppel kapom le
a csőeffektus miatt nem látszik a farka

II.
tőlem húsz centire materializálódtál
megfogtad a zuhanyrózsát
a függöny alja nem volt felvarrva
tavaly még nem gyulladtak ki bennem az utcai lámpák
most eper és kapor illatától
öt százalék elasztán lesz a textilben
tízszer nagyobbra nyújtalak
szétszakadsz



KÖSZÓ Adám

béke térén

betti 55 éves, egy régi fapad támláján támaszkodik, szemközt a sarki cba-val. mögötte a főtér, annak közepén egy hatalmas szobor, amellezt az eu-s pénzből épített szökőkút, tavaly adták át. zenél meg világít is. betti hajléktalan, baján, ahol betti, a főtér a nagy szoborral meg a szökőkút is van, ott ez egy ritka jelenség. egy férfi megy a cba felé, betti éhes, odasiet a férfinak, hátha venne neki valamit a boltban. betti nem tudja, a polgármester volt az. nem szokott ilyen későn a városban lenni, érsekcsanádon lakik a családjával. érsekcsanádon kétezernyolcszázan laknak. baján harminchétezen. nagyjából két órája vesztek össze a feleségével, a nő elmondta neki, hogy lefeküdt a főnökével, ferenc, alig tudták néhányan a nevét, meg elviharzott a veszekedés után az autójával. a cba-ba cigiért indult. bettivel se volt kedve foglalkozni, úgy tűnt, rá sem hederít, kifelé mégis adott neki egy virslis párnát, meg az automatából egy meleg teát.

miközben betti a polgármesternek hálálkodik, tomi és eszter a sétálóutca felől érkeznek a főtérre, elsétálnak bettiék mellett, és leülnek arra a padra, aminél az imént még betti tartózkodott. mindkettőjüknel barna műanyagpohár volt, amit a kávégépek szoktak adni, nekik egy bácsi adta a piac melletti bódésor harmadik bódéjából, forrócsoki volt benne. együtt nézték a szökőkutat, meg hallgatták is. eszternek tetszett ez, tomit viszont egyáltalán nem foglalkoztatta a szökőkút egymástól független fény- és hangjátéka, eszter érdekelte. örült, hogy most így, kettesben. egy osztálytársuk sem volt velük, még bálint sem, akivel hárman szoktak hazamenni a gimiből, meg reggel odafelé szintúgy. egyébként bálint nem volt olyan messze. a béke teret egy párszáz méteres út köti össze a déri-kerttel, ami egy park volt, ott ült egy padon bálint és vele dóra. meg egy üveg vodka és egy üveg százszázalékos narancslé. utóbbi kettő összekeveredett. dóra az este egy későbbi részén hányni is fog, pont a béke téren. a szökőkút egyik vízfúvója a következő napokban nem is működik, úgy eldugul. addigra tomi meg eszter már nem lesz ott.

most viszont igen, és egy különleges pillanat zajlott. mind a ketten csendben voltak, tomi a hüvelykujját dörzsölte a mutatóval, hátha le tudja szedni róla a kilöttyent, rászáradt forrócsokit. na nem ez volt a különleges, hanem hogy ebben a pillanatban mind a ketten úgy hitték, az lenne a legjobb, ha együtt lennének. néhány pillanattal később ez eltűnt, mármint eszter részéről. nyomtalanul. ezzel együtt jól telt az estéjük. eszter imádott beszélni, tomi meg szerette hallgatni. szinte az egész évfolyamról elmondta eszter, amit tudott, néha elvett, néha hozzátett a történetekhez. magáról nem sokat beszélt.

fázom, mondta eszter, tomi meg odaadta saját kabátját, eszter meg, nem kell, nem kell, tomi meg, ugyan, nem fázom, eszter meg, köszönöm. valójában fázott tomi, de a férfinak nem erősnek kell lennie, hanem csak annak kell mutatnia magát, mondta egyszer neki az apja. tomi akkor azt mondta, hogy ez szerencse akkor, tomi apja meg, hogy nem az. most tomi is így érezte.

aztán elindultak hazafelé. pont úgy, ahogy jöttek, vissza a sétálóutcán, aztán el a gimnáziumuk előtt, ami harmadik béláról kapta a nevét, majd a bódésor a piac mellett, már mind bezárt. aztán el eszterék előtt, ott elbúcsúztak, semmi különös, szia, szia, jó éjt, neked is. tomi otthon, amikor feküdt az ágyában arról ábrándozott, hogyan is lehetett volna. később aztán maszturbál is. vele egyidőben tesz ugyanígy a szomszéd háztömbben egy másik srác, ábel.

eddigre bálint és dóra már átsétált a béke térre, útközben elfogyott az összes vodka. az este során szinte mindenről beszélgettek, ami fontos volt számukra akkor, most éppen arról, hogy örülnek, hogy van a másik, mind a ketten magányosnak érezték magukat akkoriban. meg is ölelték egymást, eközben pedig elindult valami dóraban, pár lépés odébb, a szökőkút fölé, két pillanat, majd kijött, ami addig odabenn volt. mivel tomi és eszter elmentek, betti visszafoglalta a padot, amin tomiék előtt támaszkodott, most éppen oldalt fekszik, és nézi, ahogy dóra a szökőkútba hány.

Csapó

Augusztus, pázunk,
 az égen lecsapott legyek csóvái.
 Rád mászok, nyomlak.
 Fekete szám a tarkódra cuppan.
 Lejjebb rogyasz.
 Hat láb tapodja a hátadba
 tehetetlenül zizegő nejlonyaid.
 Ha leszálok, luk lesz a szárnyon,
 nincs repülésed, nincs futásom.
 Rád mászok, emellek.
 Cipellek feljebb,
 a retinám leválik — így, folyamatosan
 válik le.
 Négyzethálóba szerkesztett
 csuszamlásokból épül fel az utca,
 mintha légycsapón keresztül nézném.

Még helyet cserélhetnék veled,
 mielőtt a részek egy egésszé nagyulnak.
 Ez két ízzel késleltetné a halálom.
 De meghagyom neked az ismétlés örömét.
 Legyen neked is augusztus —
 folyó vízében közvetített csillagmészárlás,
 előre leforgatott epizódok.

FERENTZ Anna-Kata

Subway Surf

Nagyfejű babám menekül a vonatok között.
 Ha megbotlik, csillagok köröznek nagy feje körül,
 azonnal elkapja egy erőszakos rendőr
 a húgyszagú falra graffitizett jelért,
 vagy mosolyarcát a képernyőre toccsantja egy vonat.

Ha eltolnám a fókuszt a mobilról,
 finoman remegne alattam a padló, négy ütemben,
 ahogy a sín pár által megvezetett lovak
 kártyaszimmetriában, egyenként
 vágatnak a két vonal között. Nem törnek ki.
 A lovaknak egyedül nem lehet.

A szembejövő G72-es Flirt kerekeit
 még fenik a sínek, alattam,
 a közöny egy elcsapásra megszűnik.
 Elkezdem festeni a jelem.



SZOLCSÁNYI Ákos

— 3 —

Szabad este mire fordítottam
haza az utolsó ötösön csuklója
hajlik perceg a rákövült mocsok
túl Józsefvároson Zuglón túl
sok volt ma sör tömény
felitatni gyros nem maradt
hely bennem semminek
ami nem anyag ami saját
ami nem kemény és üres
mint egy légszák kaparom
az estét hogy van egy város
benne egy kórház benne
egy terem ahová együtt
helyezték el az abortuszra
várókat a vetélésből gyógyulókkal
és ahol ők összeszólalkoztak
jó hogy erre nem mondtam
semmit puffedten részegen
hagyma csípős minden cseppek
a dzsekimen haza a lányokhoz
uram a rekeszizom akkor én ki
mit tudom milyen amikor
tényleg nincs valami nem csak
félek hogy nem lesz vagy
kísértem hogy ne legyen

— 2 1 —

Behozom a nyári
gumit nyomkodom
mert puhák aztán
eszembe jut hogy ő
puhább és már nincs
visszaút hatszáz kiló
volt a trabantunk a
suzukink mennyi lehet
mi maradna a karjából
alatta és még tovább
rajzszög pontos kijelentő
módban a bal első
mellett fekszik néma
mert a fájdalom nem
lassabb attól hogy
nagyobb az üvöltését
is olyan gyorsan fojtja
sokkra biggyedő szájába
hogy mikor a kerék huppan
két milimétert vissza az
aszfaltra ő már a nyíló
ajtóra sem húzza el a
fejét ő már a középpont
amit a lázadó többi
elpusztít számukra is
meglepően pukkan
Közben már nem
nyomkodom a gumit
a lábfejemre ejtem hogy
fájjon inkább ne gondoljak
semmit ha csak ezt tudom

(á l o m)

Minden eddigi otthonom. Az újra felfedezett titkos szoba, egymáson fekvő nyári gumik. Csóalak. Benne a lányom, az orrát pont ki tudja emelni közülük. Kimászna, de ahogy hozzáér, megremeg a halom és a közepén ő mozdulatlan, mert fél. Ellopják a gumikat, ő beszalad a szobába. Megzsarolnak, kiderül, hogy a gumik közé tettem őt, ha nem hozom vissza mind a négyet. Hajsza a városban. Nem találok semmit, nem is érdekel senkit. Ki sem derül. Nyugtatom magam, nem is fontos, ha kiderülne, se lennének következmények. Kód a Blahán, várom az ötöst, egyedül, üresen. Ébredés. Kimerültség, kétszeresen hiába.

(á l o m)

József körút, Center Point, Újpalota. Kiszököm a lépcsőházba, anyám vár rám. A hetedikről felmegyünk a nyolcadikra. Ez a muri. Sikerül is, megyünk is vissza. Liftet hívok, ő gyalog jön, de nem bánja, hogy én nem. Belépek, műanyag gombok, műfa burkolat. Inog, laza és átlátható, mint egy páternosztér, de bízom benne. Megnyomom a hetest. A lift lemegy, látom az akna cement-, acélsávjait. Kiszállok, anyám már ott. Versenyeztünk, jut eszembe, de mielőtt hangsúlyt találnék hozzá, elsöpri az öröm, hogy ő győzött. Minden jámbor, természetes és enyhe. Sportfröccs Kánából. Ébredés. Lányom egyre kijjebb szorítja feleségemet az ágyból. Ajánlkozom és nem erőltetem, mint aki egyszerűen elszánt.

HIDAS Judit

Verseny

„Nagyobb ez a változás, mint ha valaki elveszti a szüzességét. Úgy eltűnik a félelem, mintha kioperálták volna. Valami más támad fel a helyében. Az a legfontosabb valami, ami a férfit férfivá teszi. Emberré.”
(Ernest Hemingway: *Francis Macomber rövid boldogsága*. András T. László fordítása)

Hűvös szél fúj a faház tornácán, amikor kifeküdtem este a nyugágyba. Jó volt a friss levegőn, bár néha megcsapta az orromat az istállók felől érkező trágyaszag. A hátam már nem sajgott annyira, mint néhány órával korábban, de még nem ment könnyen a mozgás. Bebugyoláltam a lábam és a derekam a kék-piros kockás pokrócba. Néztem a karámot a távolban. A szürkületben alig lehetett látni valamit. A lovakat régen visszavitték az istállóba, megkapták az esti abrakot is.

Épp a kezembe vettem egy csésze lazító teát, amit a jógaoktatóm ajánlott nekem stresszoldásra, amikor Éva állt meg mellettem.

— Leülhettek? — kérdezte.

Rámutattam a szemközti székre. Lerúgta a lábáról a csizmát, amelyet vastag sárréteg fedett, kigombolta a kabátját, és felrakta a lábát az asztalra.

— Fáj még a hátad?

— Már nem annyira — mondtam.

Gyufát vett elő a zsebéből. A fellobbanó tűz megvilágította az arcát. Közel járt az ötvenhez, de még mindig sima volt a bőre. Nem értettem, hogy csinálja. Mindig kerestem az arcán a hibákat, vagy legalább a vágás jelét, hogy megnyugodhassak, de csak a szeme körül látszott néhány apró ránc, ha nevetett.

Évával két évvel ezelőtt ismerkedtem meg egy díjugrató versenyen. Rögtön kiszúrtam, milyen könnyen teremt másokkal kapcsolatot. Bárkihez odasétált, hogy váltson vele pár szót, én viszont mindig a sarokban szorongtam.

Nagyon meglepődtem, amikor egyszer váratlanul megdicsért, hogy ügyes vagyok a lovon. Nem fordult elő gyakran velem. Még néhányszor beszélünk, mindig nagyon kedves volt, és abban maradtunk, tartjuk majd a kapcsolatot.

De nem tudtuk gyakran összehozni. Sokat jár külföldre, lovagolt húsz éve, én viszont csak néhány éve kezdtem versenyezni. Előtte csak akkor ültem lóra, ha volt rá időm, és úgy tartotta kedvem. Nem akartam a család pénzét ilyen drága sportra költeni. De amikor megszületett a második gyerek, úgy döntöttem, végre olyasmit akarok csinálni, ami örömet okoz.

Éva most itt a közelben nézett magának lovat, én meg hívtam, töltsön velünk egy estét a házban, amit kibéreltünk a férjemmel, Kálmánnal két éjszakára.

— Szörnyen érzem magam a tegnapi baleset miatt — jegyeztem meg halkán.

— Ugyan, mindenkivel előfordul — legyintett.

Jól esett, hogy ezt mondja, bár tudtam, jobb lenne úgy tennem, mintha minden a legnagyobb rendben volna. De folyton attól félek, hiába próbálom titkolni, előbb-utóbb úgyis kiderül; tévedés, hogy egyáltalán itt lehetek.

— Az a baj, hogy nem ez az első eset — folytattam. — Ülök a nyeregben, és képtelen vagyok irányítani a lovat. Múltkor is összekevertem a feladatokat. Pedig, amikor gyakoroltunk, minden simán ment.

— Rutin kérdése az egész.

— Folyton az jár az eszemben, hogy le fogok bőgni.

Sóhajtottam egyet, és ittam egy kortyot a teából.

— Annyira jó, hogy ilyen lazán tudod ezt venni — sandítottam rá.

Halványan elmosolyodott, és az istálló felé nézett. Lámpások világítottak minden boksz mellett, mintha szentjánosbogarak lennének.

— Ha ők nem volnának, nem tudom, mit csinálnék — jegyezte meg halkán.

— Nem jelentkezett? — kérdeztem.

Rágyújtott egy cigarettára.

— Nem. Végül én hívtam fel.

— És?

— Azt mondta, megváltozott benne valami a túl sok elvárás miatt. Pedig csak azt kértem, legyen kiszámíthatóbb, mikor lehetünk együtt — mondta.

Megérintettem a karját, de azért jó volt hallani, hogy ő, a sikeres nő is szenved valamin.

Elővett még egy cigarettát a kabátzsebéből.

— Ritka az olyan kapcsolat, mint a tiétek — szólalt meg hirtelen.

Sóhajtottam egyet.

Rám nézett.

— Talán tévedek?

— Nem is tudom...

— Néha én is elgondolkodom, mennyire jó ez nekem. Nem járunk kettesben sehova, nem ismeri a lovamat, az edzőmet, a lovardát, nem ismeri a barátaimat, sem az ellenségeimet. Olyan, mintha félig engem sem ismerne.

— Miért?

— Amikor elkezdtem a lovaglást, hagyta, hogy akár hétvégénként is eljárjak az edzésekre. Csak annyit kért, ne kelljen ebben részt vennie.

— Most mégis itt van.

— Ez az első alkalom.

— Jó apa, jó férj, szép házatok van.

— Igen.

— Másnak még ennyi se jut...

Ránéztem, ő hallgatott. Talán igaza van, és csak túl sokat akarok, jutott az eszembe, és egyszerűen el kellene feledkezniem erről a szorító érzésről, amely folyton a gyomrom környékén mocoog. Az is lehet, hogy egyszerűen nem vagyok normális.

— Nagyon rossz, hogy nem értékel — mondtam végül.

Halványan elmosolyodott.

Ekkor nyikorogva kinyílt a szúnyoghálóval bevont teraszajtó. Recsegtek a deszkák minden mozdulatnál, a lépések ritmusa jellegzetes volt. Felismertem volna száz közül is.

Kálmán jött oda hozzánk. A lába alatt döngött a padló. Három doboz sör volt a kezében.

— Fájdalomcsillapítót vettem be — ráztam a fejem. — Bár az is lehet, hogy el sem megyek holnap — néztem óvatosan Évára.

— Ne hülyéskedj! — szólt rám Éva. — A lóra figyelj, semmi másra, ennyi az egész.

— Neki aztán mondhatod — szólalt meg Kálmán olyan hangosan, hogy hallhatták a szomszéd faházban is.

Odaadta az egyik sört Évának, aztán felém nyújtotta a másikat.

— Szerinted igyak? — kérdeztem tőle óvatosan.

— Próbáld meg eldönteni, drágám — válaszolta Kálmán.

Éva gyorsan a szája elé kapta a sört, hogy ne lássuk az arcán átfutó mosolyt.

Kálmán egy hajtásra kiitta a kezében lévő italt. Mindennel ezt csinálja, jutott az eszembe, habzsolja az ételt, aztán prédikál a gyerekeknek, hogy úgy eszik, mint a disznó.

Éva is a szájához emelte a sört, majd hozzám fordult.

— Na, igyál velünk — mondta.

Végül mindhárman koccintottunk. Belekortyoltam a sörbe.

— Hát ilyen az én feleségem — fordult Kálmán ismét Évához. — Pedig jó anya, csinálja a kis dolgait is, csak olyan bizonytalan, és folyton szenved valamin. Teljesen az anyjára ütött. Ne tudd meg, mennyit tudnak ezek rágódni a semmin.

— Az semmi, hogy leestem a lóról? — csattantam fel.

— Nem erről van szó — folytatta Kálmán. — De mintha itt lenne a világ vége. — Egyszerűen nem értem, miért kell a legapróbb dologból is végzetes tragédiát gyártani — folytatta.

Kálmán hátradőlt a székével, majd hintázni kezdett. A szék egyik lába közel volt a deszkapadlók közötti réshez. Ha becsúszik a szék láb, egész biztos hanyatt vágódik, jutott az eszembe. Először figyelmeztetni akartam, de aztán úgy döntöttem, mégsem.

— Erről beszélek — mondtam Évának, és felálltam a nyugágyból. — Én megyek aludni.

Mozdulatlanul nézték, ahogy bebicegek a házba. Először meg akartam fürdeni, de végül reggelre halasztottam. Gyorsan elaludtam, aztán egyszer csak arra ébredtem, hogy Kálmán hátulról magához húz. Simogatni kezdte a mellem. Nem toltam el a kezét.

— Miért csináltad ezt? — kérdeztem tőle hirtelen.

— Mit?

— Miért kellett így beszélned Éva előtt?

— Nem mondtam semmit.

— Dehogynem.

— Ne légy már ilyen érzékeny — intett le.

Talán igaza van, gondoltam, talán tényleg nem kellene minden apróságon kiakadnom. De közben valamiért átfutott az agyamon, milyen lenne, ha váratlanul meghalna. Mondjuk szívinfarktust kapna. Aztán magamra szóltam, hogy egy rendes ember ilyesmit nem gondolhat.

— Bírom ezt a nőt — váltottam témát.

— Nincs vele gond, de nem hiszem, hogy szeretnél a helyében lenni.

— Miért?

— Még sosem láttam olyan nőt, akit boldoggá tettek volna a szakmai sikerei. Az ilyenek előbb-utóbb farkat növesztenek.

Kálmán a sötétben kigombolta az ingem, és simogatni kezdett. Az ujjai leginkább kolbászra emlékeztettek. Először a

mellem tapogatta meg, aztán a hasam, majd a lábamat is, végül belelihegett a fülembe, és beledugta a vastag nyelvét. Közvetlen közelről hallottam a nyálcsattogást. Émelyegni kezdtem, miközben az járt a fejemben, vajon tényleg kizárja-e egymást az otthoni boldogság és a szakmai siker, és hogy nekem kijutott-e egyáltalán valamelyik.

— Képzeld, az egyik nap megdicsértem Zsuzsit, milyen jól néz ki. Erre rám szólt, ne mondjak ilyet, neki vannak a világon a legrondább lábai — jutott hirtelen az eszembe, miközben törölgetni kezdtem a fülemből a nyálát.

— Volt kitől tanulnia — jegyezte meg Kálmán.

— Nincs sok okom arra, hogy büszke legyek magamra.

A férjem abbahagyta a simogatást, és rám nézett.

— Sosem találkoztam nálad betegebb nővel.

Felültem az ágyban, és szembefordultam vele.

— Azt hittem, büszke vagy rám.

— Így azért nehéz — mondta. — Bekerültél ide is, mit akarsz még?

— Más már külföldre jár, országos bajnokságokon versenyzik ennyi idősen.

— Későn kezdted a pályát, gyerekeket szüdtél. Miért nézeted mindig a pohár üres felét?

— Mi van, ha ez sem fog sikerülni?

Sóhajtott, és felpattant az ágyból.

— Most hová mész? — kérdeztem.

Nem válaszolt. Kiment a fürdőbe. Forróság öntötte el az arcomat. Szédülni kezdtem, miközben a víz csobogását hallgattam. Kálmán sokáig szeret fürdeni. Hosszan áztatja magát a forró víz alatt. Amikor kijön, a bőre élénk vörös színű. Aztán vizes lábbal végigrappol a szőnyegen, látszanak a lábnyomai, mint egy vaddisznónak az erdőben. Vajon meddig bírjuk ezt így? Meddig tudom titkolni, valójában milyen vagyok? Szerencsére a gyerekek fontosak neki. Miattuk nem hagyna el, legalábbis egy darabig.

2.

Másnap reggel korán ébredtem. Már egy ideje félálomban forgolódtam az ágyban, pisilnem kellett, csak nem volt erőm felkelni. Végül kinyitottam a szemem, és láttam, hogy Kálmán nincs mellettem.

A vécébe indultam, amikor megláttam a folyosóról, hogy a nappaliban Évával beszélget. Párnák hevertek a földön szanaszéjfel. Éva egy szál pólóban könyökölt a nyitott kanapén. Kálmán alsógyatyában ült a szemben lévő fotelben, és egy bögrét szorongatott a kezében. Kávéillat szállt a levegőben.

— Rendes tőled, hogy eljöttél. A legtöbb férfi biztos, nem lenne ilyesmire hajlandó — hallottam Éva hangját.

Kálmán megvonta a vállát, közben a tarkóján vörös csíkok jelentek meg a dicsérettől.

— Néha belefér — vetette oda flegmán. — Bár nem bírom ezt a pofavizitet.

— Megértem — mondta Éva.

— Meg engem marhára nem érdekel ez az egész.
 — Legalább hagyod, hogy Anna szabadon csinálja a dolgait. Ez is nagy dolog.
 — Szerinte jobban kellene érdeklődnöm a dolgai iránt.
 — És te mit gondolsz?
 Kálmán ismét megvonta a vállát.
 — A szabadidőm a családomé. Igyekszem velük sok időt tölteni.
 — Ilyet is ritkán hall az ember. Anna annyi mindent kap tőled.

Kálmán ránézett, és megvakarta a füle tövét. Éva elmosolyodott, majd megérintette Kálmán karját.

— Nem könnyű a nőknél kiigazodni, ugye? — kérdezte, és a férjemre nézett.

Kálmán nem húzta el a kezét, csak ült görbe háttal, a nyakán lévő vörös csíkok még élénkebbé váltak.

Lüktetett a halántékom. A szívem a fülemben dobogott. Egy pillanatra behunytam a szemem, aztán mély levegőt vettem. Tapogatózva indultam vissza a fürdőbe. Megreccsent a padló a lábam alatt.

Belenéztem a tükörbe. A bőröm szürke volt, a szemem fénytelen, a hajam a fejemhez tapadt. Úgy néztem ki, mintha a koromnál tíz évvel idősebb lennék. Remegett a gyomrom, gyengeség fogott el. Megkapaszkodtam a kádban, majd nagy nehezen beleültem. Kinyitottam a vizet, és magamra engedtem. Ettől egy kicsit kitisztult a fejem. Eszembe jutott, hogy akkor is gyakran szédülök, amikor lóra ülök. Gyógyszert most nem vehettem be a verseny miatt, viszont beugrott egy meditációs gyakorlat, amit a jógaoktatóm mutatott a csoportunknak.

Megtelt a kád vízzel. Elzártam a csapot, és behunytam a szemem. Igyekeztem egyenletesen lélegezni. Először a kinti zajokat hallgattam, aztán a körülöttem lévő neszekre koncentráltam, majd arra, ahogy a levegő ki-be jár az orromon. Amikor beszívom, hűvösebb, amikor kifújom, forróbb. Láttam magam a lovon a pálya közepén. Láttam a lovam szemét. Nyugodt volt a tekintete. Nyugodt voltam én is. Megcsináltuk az átlót, aztán a középvágtát, a félnagykört és az ügetést is.

Kiszálltam a kádból, alaposan megtörölköztem, közben továbbra is próbáltam egyenletesen lélegezni. Vártam pár percet, hogy magamhoz térjek, aztán felöltöztem, elővettem a krémet, az alapozót, a pirosítót, kihúztam a szemem, kifestettem a szempillám. Megszáritottam a hajam és megfésülködtem. Újra a tükör elé álltam. Elmosolyodtam.

Kiléptem a nappaliba, köszöntem Kálmánnak és Évának.

Bekapcsoltam a vízforralót. Összedobtam egy gyógyteafőzetet.

A hátam csak most jutott az eszembe. Megállapítottam, hogy egyáltalán nem fáj.

— Hogy döntöttél? — fordult felém Éva.

Megrándult az arcom.

— Hogy érted? — kérdeztem a lehető leghiggadtan.

— Indulsz ma?

— Persze — jelentettem ki, mintha nem is érteném, mire céloz.

Éva lopva Kálmánra nézett, de ő úgy tett, mintha észre sem venné. Felállt a fotelból.

— Mennyi időnk van még? — kérdezte a férjem.

— Én egy óra múlva indulok — mondtam neki, azzal átléptem a földön heverő párnákon. — Ezt addig rendbe tennéd? — fűztem hozzá a szétdobált holmikra mutatva.

Bementem a hálóba a ruháimért.

3.

Tizenegykor kezdődött az L1-es program, amelybe én is beneveztem. Mielőtt felszálltam a lóra, Éva odajött hozzám. Szűk lovasnadrág, galléros póló volt rajta, az arcbőre ismét bosszantóan friss és üde volt.

— Ne haragudj, de fél tizenkettőre beszéltem meg a tenyésztővel a találkozót.

— Semmi gond — válaszoltam.

— Vigyázz a nyeregben a hirtelen mozdulatokkal. Fájdalomcsillapítót vettél be?

— Ne aggódj miattam — mondtam neki.

— Köszönöm a meghívást.

— Igazán nincs mit — válaszoltam anélkül, hogy ránéztem volna.

Épp indult, amikor még gyorsan utána szóltam.

— Tudod, egy kicsit féltem, hogy nehezen boldogulunk majd hármásban. Egy szingli nőnek nem lehet könnyű egy veszekedő házaspárral... De úgy látom, feleslegesen aggódtam — mosolyogtam rá a lóról.

Hunyorogva fürkészte az arcom, aztán elhúzta a száját, hátat fordított, és elindult a kijárat felé.

Forró volt a talaj, a levegő remegett, a nap égette a bőrömet, ahogy pályára léptem. Hunyorogva körülnéztem. Csak néhányan lézengtek a sároskői nézőtéren. Pár rajongó olajos hordók tetején ücsörgött, és Boldogkőháza zászlóját lengette. Kálmán a padon ült az első sorban trikóban és rövidnadrágban. A homlokán izzadság gyöngyözött.

A lovam topogott alattam, néhányszor kiugrott oldalra. A gyomrom még mindig remegett, de határozottan tartottam a szárat, aztán derékkel és a csizmámmal elindítottam Derest.

Szabályosan körbesétáltunk a pályán a négyyszög körül. Aztán belovagoltam középre. Megálltunk köszönni az x-nél. Ismét elindultunk, nemsokára az átlóváltás következett. Deres mindent megcsinált, csak néha ellenkezett. Ilyenkor hajtottam tovább. Még hátra volt az ellenvágta, a középvágta, aztán ismét egy félnagykör jött, és a munkaügetés. Deres végig ment az összes feladaton. Végül bekanyarodtunk középre. Elköszöntünk, majd lépésben elhagytam a pályát a lóval.

A nézők dönggették az olajos hordókat. 70,25%-ot kaptam, és ezzel bekerültem a legjobb ötbe a sároskői bajnokságon.

Kálmán átkarolt, amikor leszálltam a lóról.

— Tudtam én, hogy menni fog — lihegte a fülemben.

Nem viszonzottam az ölelését.

Amikor elengedtem, elvezettem a lovat. Az istállóban megsimogattam, és adtam neki egy kockacukrot.

Egy óra szünet után az L4-es program következett. Ebben a kategóriában harmadik lettem, és ezzel bejutottam a megyei versenyre.

Este beültünk a sároskői kisvendéglőbe, hogy megünnepeljük a győzelmet. Vacsora után Kálmán rendelt egy pálinkát mindkettőnknek. Hallgattunk, amíg a pincér kihozta az italkat. Kálmán a szalvétát szurkálta a fogpiszkálóval.

— Mindig tudtam, hogy te sok mindenre képes vagy — mondta, amikor koccintottunk.

Halványan elmosolyodtam, de nem válaszoltam.

— Ahogy elnéztelek, eszembe jutott, milyen sokra vitted azóta, hogy megismertelek. Egy igazi nő ült ma azon a lovon.

— Hát persze — válaszoltam, és a cipőm orrát bámultam.

Már épp nyitottam a szám, hogy rákérdézek, mi is történt hajnalban, de aztán Jenőre gondoltam.

— Bárcsak bennem is lenne ennyi szorgalom és akarat — folytatta komoran.

— De hát te olyan ügyes vagy.

— Ugyan, mit tettem le én az asztalra az utóbbi években — legyintett.

Megfogta a kezem. A tenyere puha volt és izzadt.

— Azt hittem, boldoggá tesz, ha jól megy az üzlet.

— Az csupán kötelesség — nevetett fel keserűen.

Kiitta a maradék kávéját, majd határozottan felállt, hogy fizessen.

Amikor hazaértünk, még kiültünk a teraszra, de hamarosan aludni mentem. Ő még lezuhanyozott, aztán bebújt mellém az ágyba. Megint átölelt hátulról.

— Inkább holnap — mondtam neki.

— Holnap is.

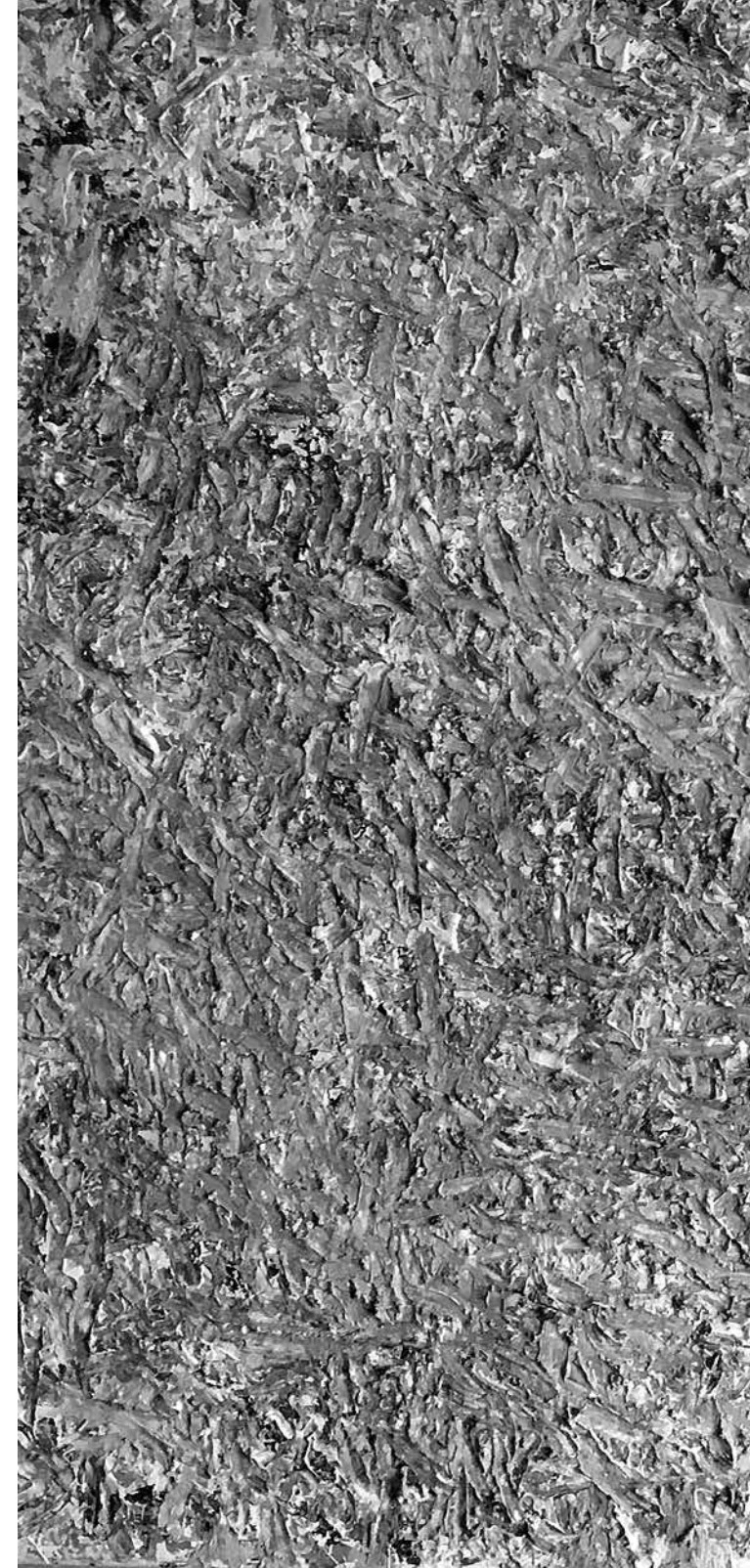
Felé fordultam, fürkésztem az arcát a félhomályban. Mély barázdák szántották a homlokát, a szeme alatt sötét árkok voltak.

— Mi van veled? — kérdeztem tőle.

Nem válaszolt. Csókolgatta a nyakamat, a fülemet, az arcomat. Aztán egyszer csak megszólalt.

— Ugye sosem fogsz elhagyni egy menő lovas miatt?

Úgy nézett rám, mint egy riadt kisfiú.





KISHONTHY Zsolt

Egy guru Miskolcon

**Seres László
képei a Műútban**

Tavaly volt tíz éve, hogy egykori főiskolai tanárom, Seres János halála után felhívott Laci, a fia, hogy odaadna néhány képet a papa dolgaiból, állítsuk ki és áruljuk a MissionArt Galériában itt Miskolcon. Mindig is szerettem és nagyra tartottam Apó (így hívtuk Serest a főiskolán) műveit, a szűkszávú, egyéniségéhez illő, visszafogott, feszes formavilágát, ezért örömmel mentem műtermébe, ahol akkor már Seres Laci lakott. Miután megnéztük az elszállítandó képeket, elindultunk körbejárni a lakást. A bejárat melletti nappali falán egy nagy, jó másfél méteres fekvő kép lógott, amelyen mély, barnásvörös alapon éles, zöld és sötétkék gesztusok cikáztak, nagyon szépnek tűnt, de sehogy sem illett Apó életművébe. Kérdeztem is Lacit, hogy ez a kép hogy került ide, mire közölte, hogy ezt még ő festette, annak idején, a hetvenes évek végén. Nem hittem a fülemnek. A festmény olyan fantasztikusan jó volt, hogy nem értettem, miért nem tudtam én erről. Tulajdonképpen azzal tisztában voltam, hogy Laci festő-restaurátor, de hogy festő is, így magában, azt nem. Valójában tudtunk egymásról, de csak ennyi, nem ismertük közelebbről egymást. Kérdeztem, van-e még ilyesmi, ebből az időből, mondta, hogy igen, és elővett még pár kisebb képet. Azt tudni kell, hogy Laci nem különösebben szereti mások képeit nézegetni, azok igazából nem is érdeklik őt, saját falaira csak saját maga képeit rakja ki. Szóval megnéztem még néhány korai festményt, ezekről is mind el voltam hűlve. Végiggondolva egyáltalán senkit, de senkit nem tudtam volna Laci képeivel párhuzamba hozni, se az akkori kortársak, se a korábbi modernnek közül. Képein jellemzően nem volt egy négyzetcentiméter sima, nyugodt felület sem, minden cikázott, izgett-mozgott, mint egy hullámozó vízfelület, amit éppen csak megborzolt a szél.

A nagy vörös kép — mint később kiderült — 1978-ban készült és nagyjából ebben az időben, 1976–79 között a többi darab is. Aztán kis idő múlva Laci előszedett hatalmas mappákat, amelyekben rengeteg papírmunka volt, a legkorábbiak még szinte gyerekkoriak, 1963-ból, de már ezek is érett, kiforrott munkák voltak, valami meghatározhatatlan finom, lírai konstrukciók. Szén és tusrajzok, litográfiák, rézkarcok. Aztán hatalmas méretű, majd 70x100 cm-es tusrajzok kerültek elő, mintha valami feneketlen bőröndből varázsolná elő őket, ezek is lenyűgöztek. Rajzain és festményein egyszerre volt jelen a rend és a káosz, merthogy nem volt két egyforma gesztus a felületeken, de mégis, kicsit távolabbról nézve egy teljesen rendezett, majdnem homogén struktúrát alkottak.

Nemsokára elkészítettem vele egy jó hosszú interjút, amiből sok-sok érdekesség kiderült, például hogy amikor disszidált az USA-ba 1967-ben, és New Yorkban éppen hippikkel lakott Long Islanden, akkor rendezték meg a közelben Woodstockot, a koncertet, csak ő nem ment el a többiekkel, mert éppen medítált vagy mi. Az interjút majdnem teljes egészében lehozta az *Artmagazin*, de sok más lap is foglalkozott vele, hatalmas meglepetésként fogadták ezeket a korai munkákat. Azt tudtuk, hogy Laci majd 20 éven át kétlaki életet élt, a teleket Bombayban, a nyarakat Miskolcon töltötte. Illetve nem teljesen, mert ebben az

időben sok középkori templom freskóit restaurálták egy csapattal, tehát járta az országot, ez egy utazós meló volt. Az indiai évek alatt Laci nem festett, majd 3 évtized lyuk van az életműben, de részben a korai művek MissionArt Galériabeli bemutatóinak, illetve a sikereknek köszönhetően, újra intenzíven festeni kezdett.

Az azóta eltelt tíz évben újabb és újabb kiskorszakok születtek Laci festészetében, mert mindig újít, mindig kísérletezik. Mivel kisujjában van a restaurátor szakma, tehát az anyagok, sok olyan képet festett, melyek elkészítéséhez fontos volt a nagyon magas szakmai tudás, az anyagok és egymásra hatásuk maximális ismerete. Számos kiállítást rendeztünk neki Miskolcon és Budapesten, de közben volt egy pár Indiában is, majd három évvel ezelőtt az USA-ban, Miami-ban, ahol Judittal együtt eltöltötte kétszer is pár hónapot. Az utóbbi években, mint ahogy az idősödő ember szeret visszatérni a kezdetekhez, Laci is néhány kiállítást szervezett magának a Felvidéken, hiszen oda való ő, Felsőbalogon született, Rimaszombattól nem messze. E kiállításokon mindig visszatekintett az utóbbi évekre, ellentétben a legutóbbi, nemrég bezárt tiszaujvárosi kiállítással, ahova csak a legújabb, kifejezetten ide készített képek kerültek. A nagyméretű, kétméteres vásznak már régen szerepeltek tervei között, most végre alkalmat nyílt megfesteni és a meghívás révén Varga Éva munkáival közösen ki is állítani őket. A nagy méretek meghatározzák a dolgokat, a festményeket is. Látható, hogy jól esett neki nagy levegőt venni és nekiesni ezeknek a kétméteres vásznaknak, és mintha nagy freskókat csinálna, széles, felszabadult gesztusokkal monumentálisan nyugalmas képeket hozott létre.

Gyakran kérdezték, hogy a két évtizedes indiai tartózkodás, az indiai művészet, kultúra hogyhogy nem hagyott nyomot Laci festészetében. Az igazság az, hogy mire Laci először Indiába érkezett, ő már akkor úgy rajzolt és festett (majdnem a kezdetektől fogva), mintha ott született volna. Az ő világa, ahogy saját maga kifejezésével jellemzi azt, „non ego” művészet, amelyen azt érti, hogy a szubjektumnak nem kell részt vállalni az alkotás folyamatában, hanem csak egyfajta médiumként engedni kell, hogy az objektív művészet rajta keresztül megnyilatkozhasson, konkrét formát ölthessen. A keleti filozófia valahogy mindig is ott munkált az ő életében és munkásságában, de ez nem is filozófia, hanem egyfajta létmód, ahogy rátekint a világra és ellenkezés nélkül elfogadja azt. Képein ez a fajta természet ölt látható formát, a koncentráció és a teljes elengedtség ötvözeteként.

A Műút e lapszámát legújabb munkái díszítik, kiegészítve a pár éve Floridában készült tusrajzokkal. Élvezzük őket, és kívánunk jó munkát és sok dolgozó évet Gurunak, ahogy mi Miskolcon, a *Kultmélvíz* nevezetű baráti körben hívjuk őt.



SERES László

Válaszok

Képeim kiindulópontja én vagyok azon az úton, mely a non ego felé vezet. Értelmezés: a non ego szubsztancia, a non ego szabadság, önmaga a szabadság, a non egónak nincs célja, ellentétben az ego szabadságtudatával, a non ego a szellem, a gondolat segítségével tárgyasulhat, a non ego tárgyasulása a művészet.

A művészetnek nincs célja, nincs tartalma, nincs mondanivalója, egy képnek azonban lehet, de ez nem lényeges.

A művészet létező, jelen van. Ez ad lehetőséget a befogadására.

Az alkotási folyamat elején az út ki van jelölve, de a mű megvalósulása a valóság függvénye.

Az alkotásnak két fontos momentuma: az elhatározás és az első ecsetvonás, mellyel kezdődik a megvalósulás.

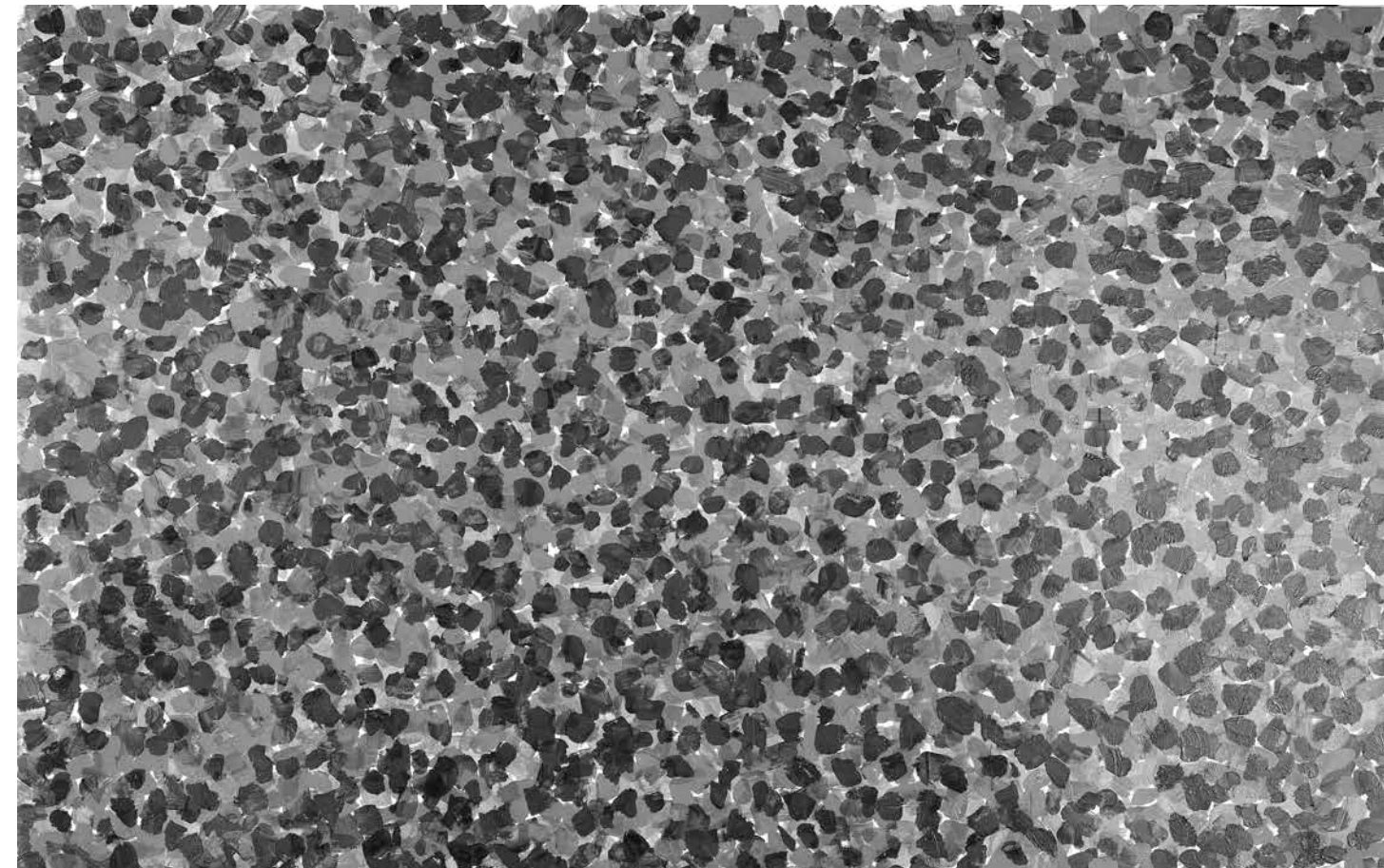
Az alkotás szellemi tevékenység, akkor sikeres, ha zavartalan folyamatban valósul meg. Az a fontos, hogy az alkotás folyamán a képpel való kontaktus folyamatos legyen. Ha ez megszakad csinálmány születik.

Az alkotás legfontosabb mozzanata önmaga az alkotás, maga a folyamat. Az elképzelésnek kicsi a jelentősége, a gondolat szerepe alárendelődik. Minden újabb ecsetvonást, az azt megelőző ecsetvonás határoz meg.

Minden anyag vagy eszköz felhasználható a mű létrehozásában. Természetesen az jó, ha a festőnek tapasztalata van ezekben, de az új anyagok vagy eszközök néha jobban inspirálóak, mert ekkor a koncentrációnak erősebbnek kell lennie. Minden megengedett, ami pozitívan vesz részt az alkotás folyamatában.

Fontos, hogy a munkafolyamat a képen megjelenjen — ez teszi hitelessé.

Egyszerűek a dolgok, csak a kurátorok teszik bonyolulttá.





MOKLOVSKY Réka

**„Dicsőséget
a könyvtárosnak!”**

A k2 Színház és a Miskolci Nemzeti Színház együttműködésében a 2016/17-es évadban bemutatásra került *Elza, vagy a világ végét* a 2017/18-as évadban az *Emberek alkonya* követte; az Elza-trilógia záró darabja, a pándimenzionális végjátékként aposztrofált *Eklektikon 2048* nagy várakozások közepette 2018. november 30-án debütált a Játékszínben.

A Galaktikus Irodalomban felborult az egyensúly. Napkelet felől irodalmi seregek gyülekeznek, a Legfőbb Vezér parancsára várva, hogy megtámadják a Nyugatot, és így száztizenegy év után lehetőség nyíljon egy új irodalmi kánon összeállítására. Az egyetlen remény, hogy igazságot szolgáltatnak, és helyreáll a béke, amit ifjabb Arnóti Dezsőtől (Horváth Szabolcs), a következő lehetséges könyvtárostól remélnék, aki küldetésének teljesítésével egyidőben kétségbeesetten próbál rájönni, hogyan is vesztette el édesanyját, Miskolci Elzát, akinek szintén jelentős szerepe volt az Eklektikon Komplexum működésében...

A Benkó–Fábián szerzőpáros továbbra sem csökkenő lelkesedéssel és kreativitással tér vissza Miskolci Elza (Prohászka Fanni) és az egyesek által csak Misiként emlegetett Babits Mihály (Fandl Ferenc) hős–antihős-univerzumába, ahol semmi sem az, aminek látszik. A színdarab két és fél óras játékeje alatt végig összpontosított figyelmet követel a nézőtől — cserébe feléleveníti, megmozgatja és új megvilágításba helyezi mindazt az ismereteket, amit remélhetőleg mindenki elsajátított diákévei során az irodalomórákon. Egy percig sem unatkozunk, a történet magával ragad minket, mintha egy izgalmas regényt olvasnánk; záporoznak is ránk az ismert idézetek, mégsem érezzük a látottakat-hallottakat iskolásnak. Az *Eklektikon 2048* ugyanis nem veszi túl komolyan magát, nem titkolt célja a szórakoztatás: nem fél humoros lenni — olykor sötét, abszurd, vagy éppen mocskos módon, s ugyanígy nem riad vissza sem a káromkodástól, sem a szexualitás említésétől és ábrázolásától —, ez az oldottság, köz-



vetlenség az, aminek részben a darab életközelségét és szerethe-tőségét köszönhetjük. Az utalásokon, poénokon és stílusbeli hasonlóságokon túl a filmszerűség megteremtéséhez nagyban hozzájárulnak Horváth Jenny korokon átívelő jelmezei és Szakács Ferenc futurisztikus stílusban megálmodott, leleményes díszlete.

Az előadással példát kaphatunk arra, hogy megéri kísérletezni, kockáztatni. Így is lehet csinálni: még mindig lehet újat mutatni; olyan darabot írni és rendezni, ami látszólag a távoli múltból és a távoli jövőről szól, mégis mindennél inkább az *itt és most* égető kérdéseit taglalja; ami egyaránt elgondolkodtatja és mulattatja a nézőt; ami szól a fiataloknak is, az idősebbeknek is — mindezt ízlésesen és igényesen, hatásadászat és szükségtelen elvontság nélkül teszi. A konvenciók és a klisék itt kifordulnak magukból, játékos újrahazsnoításuk során önironikussá válnak. Ez az az előadás, ahol a *Csillagok háborújának* megidézése és Gadamer filozófiájának értelmezése egyaránt létjogosult, ahol a kettő tökéletesen megfér egymás mellett. A popkulturális kikacsintások — különös tekintettel a science fiction műfajának olyan képviselőire, mint a *Sötét zsaruk* és a *Csillagok között* — nem kizárólag azt a célt szolgálják, hogy a közönség rokonszenvét megnyerjék és figyelmét fenntartsák, hanem azt bizonyítják, hogy az úgynevezett alacsony- és magasművészet egyformán a kultúránk részét képezi, mindkettőt igényeljük, mindkettőre szükségünk van, és ezek igenis képesek szimbiózisban létezni.

Ahogy az *Elza, vagy a világ végére* és az *Emberek alkonyára*, úgy az *Eklektikon 2048*-ra is igaz, hogy önálló darabként is megállja a helyét; azok számára is érthető és élvezhető, akik nem látták, nem ismerik az előzményeket. Úgy is elégedettek lehetünk a befejezéssel, amennyiben egy trilógia lezárásaként nézzük — pontosabban fogalmazva elégedettek lehetünk azzal, hogy nincs befejezés: a központi konfliktus nem oldódik fel, csupán áthelyeződik a mi világunkba. Kockázatos lépés, hogy a színészek önmagukként is feltűnnek, ez sokszor visszafelé sül el, itt azonban működik; azt az érzést erősíti bennünk, hogy a kultúrharcban mindannyian katonák vagyunk, a színészekre ugyanúgy feladat vár, mint az írókra, a költőkre és a könyvtárosokra.

Ebben a világban ugyanis a Yoda mesterhez hasonlatos Janus Pannonius (Prohászka Fanni), valamint Petőfi Sándor (Törő Gergely), Kölcsey Ferenc (Márton B. András) és Zrínyi Miklós (Domokos Zsolt) alkotta Kánon által felesketett könyvtáros örvend a legnagyobb tiszteletnek és megbecsülésnek. A rossz csillagzat alatt született románc az előző epizódokhoz hasonlóan természetesen innen sem hiányozhat: az ifjú hős egy bölcsészlányba, Szekfű Médába (Tenki Dalma), a romantikus osztályvezetőbe szeret bele, akinek a kedvéért még azt is képes színlelni, hogy szívesen olvassa Jókai Mór munkáit. Mindebből jól látszik, hogy hétköznapi valóságunkkal szembefordulva itt a bölcsészeknek áll a világ; ők a hősök és a gonoszok, rajtuk múlik

a kultúra bukása vagy életben maradása. A bevett ábrázolásmóddal ellentétben a könyvtáros nem egy unalmas, porlepte, öreg figura, hanem fiatal kalandor, akinek mondhatni az ízlésitéletén áll és bukik minden.

Az *Elza, vagy a világ vége* Babits Mihály *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom* című regényéből kiindulva a kultúra, a művészet, az irodalom sorsát, létének és ápolásának szükségességét helyezte fókuszpontjába a kegyetlen és kilátástalan háború korában. Ehhez képest az *Emberek alkonya* szereplői a Szótlanokká válás fenyegetésével néztek szembe, egy végzetes kórral, mely a

magyar nyelv visszaszorulásával, elkorcsosulásával, s ezt követő eltűnésével döntötte volna pusztulásba a nemzetet. Az *Eklektikon 2048*-ban ifjabb Arnóti Dezső, a kiválasztott előtt feltárul a féltve őrzött titok, miszerint Schulberg János professzor (Domokos Zsolt) megalkotott egy gépezetet, amelybe feltölthetik a magyar irodalom szelektált műveit, melyek így a kánont alkotják — száztizenegy év leteltével véglegesen. Mindez arra szolgál, hogy a könyvek Kulturális Emlékezeti Sugárzását (a KE-sugárzást) mesterségesen megnöveljék, így védve-örizve a kultúrát, valamint megteremtve a multiverzális utazás lehetőségét (ekképpen kerül-

nek például hőseink egy szegmens erejéig az Óperenciás-tenger partjára). Felfedezik ugyanis, hogy a gondolatnak teremőereje van: minden, ami csak eszünkbe jut, létezik valahol, valamelyik univerzumban, papírra vetésükkel pedig térképet készítünk az odáig vezető útról.

Schulberg professzor a kánon összeállítására Tormay Cécile-t (Boros Anna) és Babits Mihályt kéri fel, akik egy ideig egyetértésben dolgoznak, azonban a XX. század irodalmához érve nem tudnak megegyezni abban, hogy mi kerüljön fel a polcra. Mindketten saját és barátaik munkásságát tartják erre

méltónak; tisztában vannak vele, hogy a kánonba való bekerülés elhozza az oly nagyon vágyott ismertséget és dicsőséget, aki azonban nem felel meg a kritériumoknak, az örök feledés homályába vész (erre a sorsra ítéli Babits Békés Árpádot [Borsányi Dániel], aki részben az irodalmi száműzöttség miatt tér majd a sötét útra). Ez adja a darab fő dilemmáját: kinek áll a jogában, ki alkalmas eldönteni, hogy mi kerüljön be a kánonba, és mi maradjon ki? Lehetséges-e pusztán szakmai szempontok alapján megítélni egy mű értékét, tudunk-e objektívek maradni? Fel van adva a lecke minden egyes nézőnek: végezzünk önvizsgálatot, vajon mennyiben tartunk egy művet vagy szerzőt maradandónak, mert ezt tanították róla, így hallottuk és eszerint a vélekedés szerint fogadtuk el. A többség szavára adunk, vagy mi magunk határozzuk meg, hogy mit olvasunk, szeretünk, tartunk értéknek? Megvételzhatjuk-e a „szakértők” döntését? Megtehetjük-e, szükséges vagy érdemes-e újragondolni és -rendezni a már megszokott kánont? Az *Eklektikon 2048* csak felteszi ezeket a kérdéseket, bemutatja mindkét oldalt, érveket sorakoztat fel, de nem tesz igazságot. Döntenünk már nekünk, nézőknek kell.

Eklektikon 2048

pándimenzionális vőjáték

A Miskolci Nemzeti Színház előadása a Játékszínben

Játsszák:

Babits Mihály, a Nyugat Mestere: FANDL FERENC ifj. Arnóti Dezső, a kiválasztott: HORVÁTH SZABOLCS Békés Árpád, bukott költő: BORSÁNYI DÁNIEL Szekfű Méda, romantikus osztályvezető: TENKI DALMA Schulberg János, professzor: DOMOKOS ZSOLT Tormay Cécile, a Napkelet Nagyasszonya: BOROS ANNA Janus Pannonius, a Kánon Legfőbbmestere: PROHÁSZKA FANNI Petőfi Sándor, a Kánon Főmestere: TÖRŐ GERGELY m. v. Kölcsey Ferenc, a Kánon Főmestere: MÁRTON B. ANDRÁS

Valamint Tünde, Bánk bán, Petúr bán, Eszkimónó, Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Zrínyi Miklós, az Eklektikon Komplexum lelkes bölcsészei, egy Olvasóór, Ór 3, Ór 4, Lotyó, Kis Balázs, gyászolók, egy pap, a dimenziók lakói és még sokan mások...

Díszlettervező: SZAKÁCS FERENC

Jelmeztervező: HORVÁTH JENNY

Zene: ZSÁGER-VARGA ÁKOS

Súgó: MÁRTON B. ANDRÁS

Ügyelő-rendezőasszisztens: EGYÜD TÜNDE

Rendező:

BENKŐ BENCE, FÁBIÁN PÉTER



SIPOS Balázs

Múlt jövő, homályon át*

(David Lynch *Twin Peaks*
című sorozatának harmadik évadáról)

*Si nous perdons un seul instant le mystère,
nous nous perdons dans une nouvelle forme de mirage.***

* A szöveg kivonat Sipos Balásznak egy Szabó Marcellel közös, hosszabb gondolatmenetéből. A teljes anyag a portálunkon lesz olvasható.

** „Ha szertefoszlik a misztérium, rögtön beleveszünk egy újabb káprázatba.” J. LACAN: *Le Psychose*, Séminaire IV., Seuil, 1981, 342. A passzusban Lacan a Freud-szövegek enigmatikusságának kiiktathatatlanságát hangsúlyozza.

I.

A
Indulj a visszatéréstől.

B
Special Agent Dale Cooper [Kyle MacLachlan], a makulátlan FBI-ügynök énje a *Twin Peaks* második évada (1991) legvégén kettészakad. Hasonmását — az új évad zsargonjában: „tulpáját” — megszállja BOB [Frank Silva], a perverzió allegóriája: Mr. C néven huszonöt éven át ő helyettesíti Coopert a „világban”. Eredetije, a valódi Cooper...

C
„Eredeti”, „valódi”.

B
...a Black Lodge-beli Vörös szobában reked. Onnét indítják útnak az ottaniak (MIKE, a Kar és az Óriás, valamint a Palmer-család két halottja, Laura és Leland), vissza a „világba”, hogy váltsa föl tupláját.

C
A Black Lodge misztikus színhely, a sorozat jelölési rendszerében egyfajta *nonlieux*, nemtér: sem pokol, sem mennyország — Lynch nem igazodik a keresztény szimbolikához —; főként indián¹ kultikus helyeket konnotál, de ez sem lesz explicit. BOB társai, a Félkarú férfi, más néven MIKE [Al Strobel]; a Másvilágból jött férfi, más néven a Kar [Michael J. Anderson] — akit a *The Return*-ben egy csupasz fa metaforizál —; illetve a Tűzoltó, más néven az Óriás [Carel Struycken], a Black Lodge legfőbb autoritása: mindhármójuk otthona a Vörös szoba. MIKE és BOB a nyolcvanas években² együtt éltek, gyilkoltak és erőszakoskodtak. MIKE-ot valamikor a *Fire Walk with Me* (1992) cselekményének az ideje alatt, tehát még a Laura Palmer-gyilkosság előtt, epifánia érte: megtért és levágta a karját, rajta a „Fire Walk with Me” felirattal.³ BOB szoros kapcsolatban van a Black Lodge-beliakkal — tőlük eltérően kényére-kedvére járhat a világok között —, és utóbbiak nem is rendelkeznek fölötte hatalommal; a Félkarú férfi, az Óriás és a Kar pusztán Cooper ügynök nyomozását segíthetik — de mivel kizárólag enigmatikus sugalmazásokkal és kriptikus utalásokkal kommunikálnak, gyakran inkább hátráltatják azt. Ezek a mitikus figurák a társadalmi rend fenntartásáért felelős szervek ko(z)mikus *pendant*-jai. Csak a Black Lodge-beliék homályos közléseiből lehet kikövetkeztetni, miben áll a kozmikus rend; a sorozat teológiai–filozófiai tudatalanjának nincsenek írott törvényei.

B
Bár központi téma a politikai–filozófiai és teológiai értelemben egyaránt vett *igazságszolgáltatás*, a földi rend fenntartásának kortárs problematikusságát Lynch csak két bűnüldöző szerv, a sze-

rethetön bumfordiként, „kisvárosiként” bemutatott helyi seriffség, illetve a megnyugtatón humánus FBI kudarcaival ábrázolja. (A lehallgatási botrányok ezen az FBI-on nem ejtettek makulát.) A képviselési demokrácia semmilyen szerve vagy szereplője nem jelenik meg, a hollywoodi reprezentációs szisztémához igazodva. (Ahogy persze a valós vállalati markerek, logók, hirdetések, áruk is töröltettek.) Mivel mindenhol vannak irodáik, illetve mert az ügynökeik szabadon be is utazzák az országot, az FBI az egyetlen intézmény, amely behálózza, összeköti az USA-t.

C
Illetve az elektromos vezetékek és a rajtuk szállított információk.

A
A Black Lodge a kozmikus rendet nem sértő bűntények esetén nem avatkozik be. A Laura Palmer-gyilkosság viszont kivételes eset volt.

B
Ugyanis Laura Palmer [Sheryl Lee] a „kiválasztott”. (Ezt többen többször is afirmálják a sorozatban; a miéértére a legeggyértelműbb narratív magyarázatot a *The Return* emlékeztet 8. epizódjában kapjuk, ld. lentebb.)

A
Laura Palmert nem BOB gyilkolta meg, hanem az általa megszállt apa, Leland Palmer [Ray Wise], miután éveken át abuzálta. Teológiai dimenzió híján Laura Palmer nem válhatott valódi áldozati báránnyá: sorsa kollektív trauma. Cooper ezt hivatott jóvá tenni: küldetésének a célja a restitúció.

B
De hogy ez pontosan miben áll, nem világos. Éppúgy irányulhat a trauma meg-nem-történetté tételére, mint arra, hogy elvezesse a túlélőket (és a szemtanúkat, a nézőket) a tulajdonképpeni gyászhoz, esetleg arra, hogy semmisítse meg a botrány melléktermékeként létrejött hasonmását, Mr. C-t, mert „nem létezhet Egyből Kettő”. (III./1.)

¹ A modern USA faji üldözései és tömeggyilkosságai közül a *Twin Peaks* az őslakosok kiirtását és a Japánban rendezett genocídiumot tematizálja; a belső vagy külső (pl. latin-amerikai vagy kínai) gazdasági kizsákmányolás nem jelenik meg benne — ahogy a rabszolgatartás traumája és a kortárs Amerika (főként feketéket és latinókat érintő) diszkriminációs gyakorlatai sem, ugyanis Twin Peaksben nem élnek sem feketék, sem latinók.

² A sorozat módjával ugyan, de él valós időmegjelölésekkel; az új évad cselekménye, amely már köztudottan nem csupán a Washington állambeli kisvárosban, Twin Peaksben játszódik, mint az első két évad, hanem New Yorkban, Las Vegasban és a dél-dakotai Buckhornban is — és sivatagi utakon, utak szélén, motelekben, benzinkutakon, azonosíthatatlan és lepukkant külvárosokban —, félreérthetetlenül a kortárs Egyesült Államokba van helyezve.

³ A „FWWM” az „ördögtől való érintettség” jelölője; a teljes, a *The Return* egy kulcsfontosságú helyén (III./17.), éppen MIKE szájából elhangzó mondóka: „Through the darkness of future past / The magician longs to see. / One chants out between two worlds / Fire walk with me.”

C

C Persze a három feladat — törölni a traumát, megindítani a gyázmunkát, leszámolni a szimulákrummal — összefügg.

B

B Laura Palmer, a hidegglélős módon *holtában megöregedett* egykori áldozat — fantomja? szelleme? — mindössze annyit közöl vele a III./1.-ben, hogy itt az idő, majd súg valamit. Aztán Leland, aki szemlátomást nem tud róla, hogy Laura Palmer (valamilyen formában) szintén a Black Lodge-ban tartózkodik, megkéri őt, Coopert, hogy találja meg Laurát.

A

Végül a Tüzoltó a lelkére köti: *„Cooper ügynök: figyelj a hangokra.* [Egy fonográfra mutat.] *Már a házunkban van.* [It is in our house now.] *Az a valami nem mondható ki fennhangon. Emlékezz a 430-as számra. Emlékezz Richardra és Lindára. Ne feledd: te most nagyon messze vagy. Üss két legyet egy csapásra.*” Így indul Cooper.

B

A Vörös szoba függönylabirintusán át kijut a világűrbe, ahol egy — égési sérülés következtében? — megvakult ázsiai nő kalauzolja, aki hirtelen lezuhan a műholdszerűségről, amelyen állnak; Cooper visszamenekül, egy másik térben találja magát, majd egy konnektoron keresztül átszippantódik egy New York-i titkos laboratóriumban lévő üvegdobozba, amely mintha foglyul ejtené.

A

A csapdát Mr. C készítette elő, óvintézkedésként, hogy ne kelljen elhagynia a világot. Így a *The Return* nem is Cooper visszatérésevel, hanem a visszatérés *sikerületlenségével*, a visszatérés *elvétségével* indul. Mr. C kisiklatja a kozmikus restitúciót.

B

B Mr. C az egyetlen főszereplő, aki önmagát képviseli, aki a saját létéért küzd. A többiek a családtagjaikért, a közösségükért, vagy egy általuk reprezentált intézmény nevében cselekszenek. Talán mert Mr. C az egyetlen, akinek tényleges *pusztulástudata* van — és mint a III./17.-ben kiderül, ő az egyetlen, akit tényleg meg lehet ölni. A Palmer-család tagjai, akik közül *elvileg* már csak az elborult elméjű Sarah Palmer [a hidegglélős Grace Zabriskie] van életben, temetetlen holtak, akárcsak Cooper.

A

A Mr. C ármánykodása révén Cooper nem önmagaként, hanem egy másolat vagy tulpa, a Las Vegas-i Douglas „Dougie” Jones [ugyancsak Maclachlan] alakjában tér vissza. „Dougie” biztosítási ügynök. Janey-E [Naomi Watts] nevű feleségével és Sonny Jim [Pierce Gagnon] nevű fiával él, meglehetősen szabadosan: kurvázik, szerencsejátékozik, lébecol; léte Mr. C-nek, Cooper „eredeti tulpájának” a paródiája. Az ő életébe csöppen Cooper. Nem igazodik ki a nevadai szimbolikus rendben, ráadásul mo-

C

toros afáziában szenved: mindössze a neki címzett mondatok utolsó egy-két szavának az elismétlésére képes; teljes, szintaktikailag korrekt mondatokat nem tud kimondani. Így, „Dougie Jones”-ként, abszolút cselekvésképtelenül éldegél a *The Return* 16. epizódjáig.

B

B Az öneszméléséig eltelő tizenöt óra feltehetően a tévétörténet leghosszabb késleltetése.

A

A „Dougie Jones”, akaratán kívül (hiszen nincs akarata), a Black Lodge-ból kapott jeleket mechanikusan követve mindenkivel jót tesz, aki csak kapcsolatba kerül vele, a főnökétől kezdve a feleségén át a fél-alvilági kaszinótulajdonos Mitchum-testvérekig [Robert Knepper, Jim Belushi]. Az először idiótának, félkegyelműnek, futóbolondnak tekintett Dougie-ról rendre kiderül, hogy szerencsét hoz; rendre valami tárgyi bizonyíték, „csoda” kelt iránta csodálatot a többiekben.

B

B A Las Vegas-i szálat az teszi hátborzongatóan komikussá — ami a *The Return*t a mitikus hasonmástörténetek és az istenek helyettesítette hősök évezredes hagyományába csatlakoztatja —, hogy az ottaniak, beleértve a szűkebb családot, nem hajlandók tudomásul venni a néhai Dougie Jonest elváltozását. „Dougie”-t sem zavarja, hogy nem a saját nevét viseli, de nem mintha tudatában volna az „igazi” nevének, a „Special Agent Dale Cooper”-nek...

A

A Fontos: *ez* Cooper *teljes* neve, ennek minden vonzatával együtt: nincs családja, nincs „magánélete”: a nevébe éppúgy beíródik egy intézmény, ahogy az apja vezetékneve: arról ismerszik meg, hogy „ő az FBI”...

B

B ...hanem mert *egyáltalán nem érti a szimbolikust*. Nincs énje (imagináriusa) vagy emlékei (szimbolikusa), kizárólag ingerekre reagál, önerőből cselekvésképtelen, *blank screen*.

A

Ezért alkalmas a rávetített messiásszerepre.

B

B A vegasiak megváltásigényét olyan apró örömök elnyerésével ábrázolva, mint nyerni a félkarú rablón, egy tisztességes szeretkezés, vagy hogy fizessen a biztosító, Lynch feltehetően azt akarja nyomatékosítani, hogy a Nyugati parti kulturális miliőben elképzelhetetlen a vallási vagy politikai jelölők köré rendezett, eszkatologikus vagy apokaliptikus (tehát közösségi és történeti) dimenzióval töltött messianizmus. Attól olyan zavarba ejtő — és mégis, furcsamód, megindító — ez az önmagában meglehetősen

C

banális belátás, hogy nincs semmiféle kritikai éle: a Las Vegas-i szál komikus, de nem satíra. Lynch sosem gúnyolódik. Az epizódok meglehetősen szimpatikusnak és, mint mondani szokás, szerethetőnek állítják be a Dougie által megsegített szubjektumokat, az örömeiket pedig meghatónak. Las Vegas nem Amerika (metaforája): Las Vegas a *fehér középosztály* fiktív *Amerikája*. Jellemző módon egyetlen alkalommal hallunk direkt ideológiai valóságértelmezést ezen a szálon...

B

B Szemben a Twin Peaks-i szállal, ahol Hawk [Michael Horse] és a Log Lady [Catherine E. Coulson] telefonbeszélgetései végig elevenen tartják az eszkatologikus olvasatot — a Log Lady nyomatékosítja elsőként: „Laura was the One”.

A

A ...mégpedig Janey-E szájából, amikor — törleszteni igyekezve Dougie tartozását (egy játszótér mellett!) — a helyi gengsztereket oktatja a család pénzügyi nehézségeiről.⁴

B

B Mr. C, miután megmenekült a Black Lodge-tól, vezetés közben rosszul lesz, karambolozik Dél-Dakotában, kórházba kerül, kábítószer-kereskedelemmel, fegyvercsempészettel gyanúsítják, majd egy ottani gyilkossággal is, mire a helyi FBI továbbítja az aktáit felsőbb szintre; így értesül Gordon Cole [Lynch], hogy a jelek szerint a huszonöt éve eltűnt Dale Cooper FBI-ügynök piszkos ügyekbe keveredett; Cole személyesen utazik le, Albert Rosenfeld [Miguel Ferrer] és Tammy Preston [Chrysta Bell] ügynökök társaságában, kézbe venni az ügyet.

A

A Cole-ék nem tudják megítélni, Cooper és az elvadult, ködös tekintetű, csapzott hajú, talpig feketébe öltözött férfi ugyanaz-e. Előkerítik Diane Evanst [a csodálatos Laura Dern], akinek az „eredeti” sorozatban Cooper folyamatosan közvetítette a cselekedeteit, és ráveszik — Diane viselkedésére a „vonakodás” eufemisztikus kifejezés; ő Lynch eddigi leginkább szarkasztikus figurája —, hogy segítsen azonosítani a férfit; de ő sem tudja eldönteni, Mr. C azonos-e Cooperrel. Míg Cole-ék Buckhornban tanakodnak, hogyan tovább, Mr. C elmenekül.

B

B Mr. C folyamatosan utazik, autózik, tart valahová: bejárja az országot, szervezkedik: szövetségeket gyűjt, versenyt fut az idővel, de egészen a 16. epizódig nem tudjuk meg, mi a versenyfutás tétje. De feltételezhető, hogy ő is Twin Peaksbe tervez visszatérni.

A

A Harmadik történetszálon, Twin Peaksben az első két évad szimbolikus rendje tér vissza: a változatlan pozíciókat a régiék

C

utódai töltik be. A fiatalok főként drogoznak és szerelmi civakodásokat folytatnak: Becky Burnett (Briggs) [Amanda Seyfried], akárcsak az anyja, a Bobby Briggshez [Dana Ashbrook] hozzáment Shelly [Mädchen Amick], egy lázadó rosszfíúval, Steven Burnett-tel [Caleb Landry Jones] házasodott össze, aki éppúgy erőszakoskodik vele, mint Shellyvel Leo Johnson [Eric DaRe]; Richard Horne [Eamon Farren], Audrey Horne és Mr. C gyereke, az új helyi kábítószer-kereskedő/kisztíló bűnöző. Az egykori (Harry) Truman seriff [Michael Ontkean] helyét egy hasonlóan jóindulatú, bár jóval idősebb (Frank) Truman [Robert Forster] tölti be; hogy az új Truman seriff nem azonos a régi Truman seriffel, folyamatos félreértéseket szül (ez a Cooper–Mr. C–Dougie csere komikus párja).

C

De Twin Peaks nem a régi. Lynch egykor azt mondta, olyan várost akart lefesteni, ahol még bíznak egymásban az emberek: ahol át lehet menni a zebrán anélkül, hogy körülnéznél; ahol még meg lehet enni egy jó pitét. A régi Twin Peaks az 1950 és 1990 közötti Amerikában bármikor, bárhol létezhetett. Az új Twin Peaks eltéveszthetetlenül a kétezer-tízes években van. Masszív a munkanélküliség. A fakitermelés leállt. Norma Jennings [Peggy Lipton] eladja az emblematikus pitézőt, a „Double R”-t, miután *franchise*-zá alakították. A város posztmodernizálódott. Az itt élő lelkek már nem ismerik egymást.

B

B A Twin Peaks-i történetszál, Richard Horne és Steven Burnett ügyletei, a „New” Fat Trout Trailer Parkot⁵ fenntartó Carl Rodd [Harry Dean Stanton], esetleg a rendőrré lett Bobby Briggs történetszálai, kontrasztban a neonfényes Las Vegas-i, illetve Mr. C vagy a Black Lodge misztikus–sejtelmes jeleneteivel, letisztult, az amerikai függetlenfilmek színészi játékmódját, kompozícióit, színkezelését idéző, realista mozgásképeken jelennek meg. Nyoma sincs az első két évad ábrázolási technikájának, amely még a kortárs szappanoperák és romantikus teledrámák stilizált képi világát és játékmódját idézte, vette meghökkentően komolyan.

A

A Az erőszakos figurák, Richard, Steven, az egy utcai helyszínelés-kor véletlenül Bobby Briggs útjába kerülő, vacsorára siető helyi kövér hölgy kíméletlenül túlhajtott dühkitöréseket produkálnak,

4 Janey-E monológia tömören kijelöli azt a dühös, fehér középosztályt, amelynek a körében Dougie Messiásként landol: „Okay, so you get this straight. My husband has a job, he has a wife, he has a child, he does not make enough money to pay back \$52,000 for anything. We are not wealthy people. We drive cheap, terrible cars. We are the 99 percenters. And we are shit on enough, and we are certainly not gonna be shit on by the likes of you.”

^[1] Persze, a viszonylag — kelet-európai mércével meg pláne — jómódú, politikailag pedig a legkevésbé sem elkötelezett Janey-E szájából ez a tiráda igen mulatságos hatást kelt.

^[2] Az „old” a Fire Walk with Me-ből ismert, a közeli Dear Meadow-ban volt, ott tűnt el a Teresa Banks-gyilkosság ügyében nyomozó Desmond ügynök, ott élt Mrs. Tremond az unokájával — a „Tremond” név a The Return legvégén tér vissza, igen unheimlich módon.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

amelyeknek már semmi közük a *Blue Velvet* (1986) Frankjének [Edward Hopper] elrajzoltságában borzongató dührohamaihoz: Lynch most egyfajta — tőle elég szokatlan — társadalmi realizmusra törekszik; és bár egyik szílat sem bontja ki igazán (a Twin Peaks-i figurák, a rendőrséget nem számítva, csak pár epizódban jelennek meg), világosan artikulálja, hogy a kortárs amerikai valóság szerinte menthetetlenül levált a háború utáni Amerikának a milleniumig, az iraki háborúig vagy 9/11-ig, az utóbbi évek traumatikus eseményeiig folytonos hagyományáról.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B De a *Twin Peaks* mítosza, középpontjában a Palmer-családdal, még mindig összetartja, egyetlen folytonosságban mutatja a XX–XXI. századi Amerikát. Ez a mítosz, Lynch életművében először, történelmi mélységet nyer.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

C Az életmű mindvégig három központi téma körül forgott: az egyik a nukleáris, ödipális, vérfertőző család (feminin eltolással: a háromszögben a gyerek nőnemű; az apa nem türannosz, hanem komikus, kasztrált figura, a vérfertőzés viszont vele történik meg, míg a másik szülő, anya, életben marad); a másik a technológia; a harmadik az eredethez, otthonhoz, ősi ártatlansághoz való visszatérés lehetősége. A három témát az az alapvető meggyőződés kötötte össze, hogy bár isten(ek) nincs(enek), de a Gonosz létezik, velünk van, köztünk jár: nincs számára táplálóbb közeg, mint a kisvárosi nukleáris család; nem is materializálható máshogyan, mint a modern technológia, digitális sokszorosítás és disszeminálás, a telekommunikáció és a televízió által; beszennyezi az eredetet, az eredetit, az otthon(osa)t.⁶ Ennek a háromszögnek a keretében válik kérdésessé az igazságszolgáltatás, a restitúció.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A *The Return* lenyűgöző 8. epizódja, amelynek elsődleges célja BOB születéséről számot adni, posztmodern eredetmítosz, amely materiális értelemben történeti — de nem politikai–ideológiai–moralizáló — magyarázatot ad a Gonoszra. („Mitikus” alatt most és a továbbiakban a fikciós narratíva eszközeivel, nem pedig analitikus fogalmisággal megalkotott világmagyarázatot értünk.)

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B Ebben az epizódban egy csatlósa lelövi a menekülő Mr. C-t, aki azonban nem hal meg, ugyanis rejtélyes, bányász (talán olajbányász?) kinézetű, maszatos arcú „kisemberek” egy sajátos, dörszöléses technikával életre masszírozzák. (Ezek a „kisemberek”, *Woodsman*ek valamiképpen Mike és BOB világához tartoznak, individuális vonásokkal nem rendelkező sokaságként.)

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A Ezután a Roadhouse-ban játszó⁷ Nine Inch Nails *She’s Gone Away* című dalára megkezdődik a televíziózás történetének való-

színűleg legavantgárdabb félórája. Az ipusztériális rock hamarosan átadja a helyét Pendereckinek; a képsorok helyenként egyenesen az amerikai kísérleti filmet, Kubrick *2001: Űrodüsszeiáját* (1968), Resnais *Hiroshima, mon amour*ját (1959) idézik. A szüzsé: 1956, Új-Mexikó, kísérleti atomrobbantások. Első randíról kísér haza egy kamaszfiú egy kamaszlányt. Félénken csókolóznak. Maghasadás. Színházteremből átalakított, kihalt moziterem. Belebeg az Óriás. Megjelenik egy azonosíthatatlan kövér hölgy. Aranygömböt formáznak, benne Laura Palmer emblemátikus szalagavató-portréja. Az atomrobbantás helyén, legalábbis valahol a sivatagban kidugja a fejét a földből egy hatalmas bogár (*Hatchling*), és útnak indul. Az Óriás és a kövér hölgy a Földre bocsátják az aranygömböt. A bogár bemászik a kamaszlány szájába, aki a *Twin Peaks*-segédanyagok szerint nem más, mint a fiatal Sarah Palmer.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

C Nem arról van szó, mint elsőre gondolnánk, hogy a Gonosz Lynch szerint az atomrobbantással, az emberiség hübriszével született. Bár folyamatosan a Gonosz létét firtatja, Lynch nem moralizál. A maga sajátos, a *Védák könyvétől* és a kvantummechanikától egyaránt — és igen sajátosan — érintett észjárása szerint, *materialista* módon szeretné végiggondolni, micsoda a Gonosz, hogyan került a maga anyagi valóságában a világba.⁸ Lynch számára az atomrobbanás, a maghasítás, maga a kvantummechanika arról a réműletes, ám művészileg meglehetősen jól kiaknázható lehetőségről tanúskodik, hogy *a kvantumbit egyidőben két helyet is elfoglalhat, azaz főlszámolható az identikussága: anélkül másolható, szimulálható, ismételhető, hogy minden kétséget kizáróan azonosítható lenne az eredeti részecske.* A lassan a nukleáris bomba gombájába belépő kamera egyszerre veti fel egy atomi vagy szubatomi nézőpontját, és mutat egy olyan fizikai valóságot, ahol nincsenek formák, határok, különbségek, csakis (át)alakulás. Ezért félrevezető absztrakt vagy experimentális jelenetsorról beszélni. Lynch *azt mutatja, amit:* ezek nem költői, hanem nagyon is materiális képek a differencia nélküli anyagba való alászállásról. Abban az értelemben materialista, ahogyan egy mikroszkóp vetített képe sem nevezhető absztraktnak. Ekkor és így, nem a Gonosz *per se* megjelenésével, hanem a Jó és a Rossz közti különbségtétel lehetőségének *megszűntével* fogant meg a Gonosz. Hiszen ha nem lehet maradéktalan bizonyosság-

^[1] Ehhez lásd a Blue Velvet Sandyjének [Laura Dern] híres monológját a vörös-begyekről

^[2] Minden epizód végén egy-egy kortárs zenész vagy zenekar eljátszik egy teljes dalt a Roadhouse-ban; ezeket az outrókat többnyire egyik történetszálhoz sem kapcsolódó figurák kontextusából kiragadott, köznapí beszélgetései, vitái, heves vallomásai körítik; a legtöbb outro elviselhetetlenül melankolikus, szomorú. A Chromatics Shadow című dala a nyitóepizódban előreprogramozza a sorozat alaptémáit: Shadow, take me down / Shadow, take me down with you / For the last time / For the last time / For the last time / For the last time... Ismétlés, trauma, múlt jövő, homály.

^[3] A következőkhöz lásd: Martha P. NOCHIMSON: David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire, University of Texas Press, Texas, 2014.

gal megkülönböztetni részecskét és részecskét, tulpát és a tulpa tulpáját, igazit és másolatot, ismétlést és különbözőséget, nem lehet semmilyen valós, materiális bizonyítékokon nyugvó ítéletet hozni: felszámolódnak a morális világrenđ alapjai…

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B …Hiszen a nyugati filozófia kozmológiai és morális törvényei azon a hipotézisen alapultak, hogy a részecske egységes és identifikálható, illetve — és ezért — mindig pontosan kijelölhető, hogy az egyes (bűn)tetteknek ki az elkövetője.⁹

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A De a robbantás a modern technológia komplexumának, egy térben és időben kiterjedt folyamatnak pusztán a szimbóluma.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B Hiszen az identikusságot eltörlő esemény maga sem lehet identikus.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A szimbólum, mint a szimptóma, pusztán összesűríti az eseménysorozatot, így, ismétlésszerűen, retroaktíve írva be (vagyis *vissza*) a valósba, hogy ott, akkor, úgy zökkent ki az idő.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B Az atomrobbanás iktatta világrenđ elterjedt, de nem mint valami anyagtalan eszme, nem mint valami „felsőbb” hatalom által a csillagokba írt absztrakt Törvény; nem; a lehető legmateriálisabb módon terjedt el, mint a vírusok.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A Lynch szerint a par excellence modern technológia az *elektromosság*. Phillip Jeffries [David Bowie] már a *Fire Walk with Me*-ben az „*electricity*” kifejezést ismétелgeti; a *Twin Peaks* első két évadának számos fordulatát a hangrögzítő médiumok miatti érzékcsalódások okozzák; a *The Return*ben, ahol a Gonoszt *szállító* Mr. C folyamatosan villanyvezetékek, villanypóznák mellett utazik, mintha maga is csak egy elektromos részecske lenne, amelyet — akárcsak a képet, amit nézünk, amin a figura megjelenik — a vezetékek egész Amerikában szétvisznek; így a transzmitterek, konnektorok, kapcsolók és csatlakozók egész Amerikát mérgezik elektromossággal, ezekkel a láthatatlan, mégis anyagi, állandóan mozgásban lévő hullámokkal.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B Ez, az identikusság törlődésének eredet és ágens nélküli eseménysorozata, ez volna a posztmodern rend iktatása.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A Az amerikai kultúripar, Hollywood az elektromosságot álmok előállítására használja. Az elektromosság fantáziaképeket gerjeszt, és gerjeszti a fantáziaképeket. De paradox módon maga

az elektromosság csakis újabb elektromos jelekkel, képekben reprezentálható.

B Vagyis amit a *The Return* a Gonosz anyagi, valós megjelenéseként és disszeminálódásaként értelmez, maga is csak a Gonosz megjelenésének és disszeminálódásának anyagi, mediális feltételeivel mutatható meg: a digitális képek proliferációjával — és nem mellékesen a konstans elektromos zúgásból, bűgásból, ziszegésből, és Badalamenti fájdalmas melódiáiból összeálló hangkulisszával.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A Ezért áll a *Twin Peaks* moráljának a középpontjában a kérdés, hogy szabad-e egyáltalán filmet, sorozatot készíteni, gerjeszteni az álmokat, sokasítani a jeleket.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

B Innentől Lynch célja kettős. Egyrészt fölmérni, miféle módosulásokat vont maga után a társadalmi és személyes ön- és viláértelmezés, valamint ön- és világtapasztalás szempontjából az identitás törlődése. Másrészt végiggondolni, adható-e — szükségképp az elektromosság, a modern technológia, az álmogyár közvetítésében — valami anyagi gyógyír.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A mi kérdésünk pedig, hogy lehet-e *tényleges* realitást tulajdonítani a *Twin Peaks*beli magyarázatnak; abban az értelemben vett realitást, ahogy a tudományos kísérleteknek is realitást tulajdonítunk, vagy abban az értelemben vett igazságot, ahogy a pszichoanalízis igaznak vagy valósnak tekint akár meg sem történt, szimbolikusan reprezentálatlan traumákat, amelyek csakis ismétlésként, *visszatérésükkor valósulnak meg.*

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A *Blue Velvet* című amerikai film a *Twin Peaks* című amerikai televíziós sorozat első évadának első epizódjának előzetesét tartalmazza.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A *Blue Velvet* című amerikai film a *Twin Peaks* című amerikai televíziós sorozat első évadának első epizódjának előzetesét tartalmazza.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A *Blue Velvet* című amerikai film a *Twin Peaks* című amerikai televíziós sorozat első évadának első epizódjának előzetesét tartalmazza.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

A A *Blue Velvet* című amerikai film a *Twin Peaks* című amerikai televíziós sorozat első évadának első epizódjának előzetesét tartalmazza.

A Twin Peaks című amerikai televíziós sorozat címlapja

^[1] Ehhez lásd Gilles DELEUZE: Différence et répétition, Les PUF, Paris, 2011.

II.

A

A *The Return* legemlékezetesebb képei a melankólia, a gyász, a katatónia, a trauma lenyomatai. Laura Palmer szalagavató-portréja. Az amerikai zászló alatt állodogáló Dougie. (III./9.) A szívszorítóan öreg Audrey Horne lejtette hátborzongató tánc (III./16.), amely ugyancsak egy ismétlés az eredeti szériából, az *akkori* zenére, pár percen át, mialatt a vonásai a három epizódon át húzódo, végtelennek tűnő, elviselhetetlenül unalmas és értelmetlen veszedék után végre kisimulnak, az arcára földöntúli boldogság ül ki — mintha mégis lehetne ismételni... de aztán a tánc fantáziáját a banális valóság, az egyik asztalnál kitört csetepaté brutálisan félbeszakítja, mire Audrey könyörögni kezd a férjének, hogy vigye el innen, mentse ki, mire hirtelen egy tükör előtt találja magát, a falak vakítóan fehérek körülötte, mintha kórházban lenne, és megérinti az arcát, mint aki nem ismer magára.

B

A *The Return* páratlanul radikális meditáció a melankóliáról, a gyászról, a katatón érzéketlenségről, a traumáról, a nem-történi-meg-semmi unalmáról, mert nem tematikusan ábrázolja mindezeket, és még csak rájuk sem mutat, nem „reflektálja” őket — kulcsfontosságú, hogy nincs pszichoanalitikus zsargon a sorozatban, vagyis nem értelmezi senki „múlt-” vagy „traumafeldolgozasként”, amit Cooper végigcsinál; ugyanígy nem beszél senki sem az atomrobbantásról vagy az elektromos vezetékekről (a megnevezés tilalma az álombeli tilmat idézi: Freud szerint amit az álom manifeszt megnevez, egész biztosan nem egyezik az álom tulajdonképpeni tartalmával; ez magyarázza, miért beszélnek olyan enigmatikusan a Black Lodge-beliék) —, hanem tapasztalhatóvá teszi a melankóliát, a gyászt, a katatón érzéketlenséget, a traumát, az unalmat. Ezek az érzetek a pszichoanalízis szerint éppen az ismétlés, a visszatérés bonyolult struktúráiban artikulálódnak.

A

A freudi elméletben a valódi ismétlést nem az örömelv, hanem a halálöszton produkálja. Ennek az ismétlésnek, a tényleges, valódi, fundamentális ismétlésnek az a sajátossága, hogy nem ismételi meg az égvilágon semmit, nincs tárgya. A traumatizált páciens nem valamiféle előzetesen adott/elfojtott tartalmat vagy eseményt ismételi; mint Freud hangsúlyozza a *Halálöszton és az életöszton*okban [az eredeti cím: *Túl az örömelven — Jenseits des Lustprinzips*]: „az elfojtott sosem előzi meg az elfojtott visszatérét”. *Ez az ismétlés különbözőséget termel.*

B

Par excellence formája a trauma. A trauma nem idézhető föl, nem reprezentálható; pusztán ismétlésre *inzisztál*; így az ösesemény utólag előálló képe olyan múltként íródik be, amely sosem volt jelen: abszolút, integrálhatatlan különbözőségként.

A

A trauma mindig csakis ismétlés(struktúra)ként létezik: nincs „magában álló”, egyszeri, egyedi, őseredeti, *ami* ismétlődne; ugyanis *maga* a folytonos ismétlődés, *loopolódás*, visszatérés: nem *valami* (tartalom, transzcendentális jelölt) ismétlődik, hanem a (jelölő) puszta ismétlődés(e) van, történik, szenvedtetik el. Így értsük, hogy a pszichoanalízis, amely folyamatosan az elfojtott irányított visszatér(it)ésére inzisztálja az alanyát (hogy lenyomozhatók legyenek a rá jellemző ismétlés tikkjei, berögződései), az ismét(e)l(tet)és tudománya.¹⁰

B

Ezért kerül szóba Lynch filmjei kapcsán — amelyek az ismétlés, a megkettőződés, a megtört identitás, a fantom, az irigység, az ösesemény, a mitikus eredet stb. körül forognak — a pszichoanalízis: az ismét(e)l(tet)etés par excellence modern tudománya: Hollywood fő inspirációs forrása.

A

A negyvenes évek nagy hollywoodi rendezői — Lubitsch, Preminger, Wilder, később Pressburger, Hitchcock (utóbbit kivéve mindannyian közép-kelet-európai emigránsok) — Freud nélkül is, akit hiába csábítottak a stúdiók, sorozatban gyártották a pszichoanalízis, a szubjektum struktúráját, a memória működését, az interszubjektív viszonyt (szerelem, féltékenység, irigység), a modern patológiákat (hisztéria, kényszerneurozisz, paranoia) illető belátásait leképező filmeket. Ezt a hagyományt Lynch folyamatosan mozgatja, ismétli.

C

A *Blue Velvet* kukkolója Pressburger–Powell és Hitchcock kukkolóira utal. A *Mulholland Drive* a *Sunset Boulevard* (1950) parafrázisa. Samuel Fuller *Naked Kiss*ének (1964) felejthetetlen csókjelenetét idézi Diane emlékezetes vallomása a 15. epizódban, ahol Cole, Albert és Tammy tudtára adja, hogy Cooper — Mr. C — huszonegynéhány éve megerőszkolta: „Megragadta a tarkóm — nyögi Diane, elnyújtott szavakkal, fájdalmasan eltorzult arccal, mint akinek minden szó fáj —, magához húzta a fejem, és megcsókolt... aztán megerőszkolt”; mintha a Fuller-film csókjelenetét írná le. A *Vertigo* (1958) Lynch minden filmjében visszatér. Strukturálisan is — lásd a filmek közepén történő drasztikus újakezdéseket a *Lost Highway*ben, a *Mulholland*ben, és persze az „eredeti” *Twin Peaks*ben —, de az elnevezések szintjén is (és ha az ember járatos a pszichoanalízisben — vagy ismeri Lynch filmjeit [a kettő majdnem ugyanaz] —, tudja, a jelölők,

¹⁰ „A pszichoanalitikus terápia — írja Barbara Johnson — valójában maga az ösesemény, amely után kutat: akkor először fordul elő az, ami anélkül ismétlődik a páciensben, hogy valaha is ténylegesen megtörtént volna. [...] A pszichoanalízis nem az ismétlés értelmezése, hanem az értelmezés traumájának a megismétlése; traumatikus, késltetett megismétlés, de nem egy valóban lezajlott, hanem egy valójában soha meg nem történt esemény ismétlése.” BARBARA JOHNSON: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1980, 142.

a nevek sosem „csak szavak”). Egy fontos példa: a *Vertigo*ban Kim Novak karakterét, a Scottie-nak [James Stewart] beadott fedősztori szerint Carlotta Valdest másoló feleséget Madeleine-nek hívják; amikor Scottie másodszor is rátalál, már Judynak nevezi magát. Sheryl Lee (akinek a *The Return*-záró sikolya a kétezer-tízes évek olyan ikonikus lenyomata lesz, mint Janet Leigh sikolya a *Psychó*ban) Maddyként, vagyis Madeleine-ként tér vissza a *Twin Peaks* második évadában, mint Sarah Palmer unokahúga. A „Judy” az egyik legenigmatikusabb név az egész sorozatban (Phillip Jeffries [David Bowie] a *Fire Walk with Me* emlékezetes álomjelenetében, amit a *The Return* is megidézi, egzaltált állapotban beront az FBI irodájába, és elakadó hangon leszögezi: nem, nem fog Judyról beszélni, egy szót sem ejt Judyról) és a legtöbb találgatás tárgya a netes fórumokon. Sokáig tartotta magát a vélekedés, hogy — a *Vertigo*-párhuzamnak megfelelően — Laura = Judy, de a *The Return* után, ahol Cooper ügynök hasonmása, Mr. C egyenesen rákérdez Jeffries maradványánál, egy gözt eregető, hatalmas kávéfőzőnél vagy vízforralónál, hogy kicsoda Judy, azt a választ kapja, hogy már találkozott vele, és most már megkeresheti, mehet — C ezután megy Twin Peaksbe, de nem találja meg Judyt. Egyöntetűnek látszik a konszenzus, hogy Judy a rossz szellem, amely megszállta Sarah Palmert, azt a Sarah Palmert, aki a *Twin Peaks* óta eltelt huszonöt év alatt a jelek szerint beleőrült a gyászba. Eszerint az értelmezés szerint Laura Palmer a *The Return* első részében azt a kérést súgja Cooper fülébe — ahogy a *Twin Peaks* második évadának második részében megsúgta neki, hogy az apja, Leland ölte meg —, hogy „mentsd meg az anyám”. Ezt az értelmezést erősíti, hogy Carrie Page csak azután hajlandó Cooperrel tartani Twin Peaksbe, hogy Cooper közli vele, Laura Palmer — Carrie Page tagadja, hogy ő lenne Laura Palmer — anyja Sarah; és a sorozatvégi velőtrázó sikoly is azután tör ki Carrie Page-ből, hogy meghallja a Laurát szólongató Sarah-t a *múltból*. Eszerint a *Twin Peaks* mindig is a Palmer-családról szól, a középpontjában mindig is a szexuális abúzus állt, amely éppúgy feldolgozhatatlanul traumatikus az elkövető és az áldozat (a *The Return*ben egy megtört Lelandet látunk), mint a szemtanú számára (és mi más magyarázná, hogy a kamera vissza-visszatér a magányos örületbe forduló Sarah Palmerhez, aki senkivel nem érintkezik, és akinek az otthonában, a Palmer-család egykori otthonában, mintha megállt volna az idő — a nappali ugyanúgy néz ki a *The Return*ben, mint a *Fire Walk with Me*-ben?)...¹¹ De vannak kisebb horderejű *Vertigo*-idézetek is: Scottie lakásának rikítóan vörös bejárati ajtaja van; miután a Las Vegas-i kaszinóban taxi-limuzint hívtak neki, a sofőr faggatózására, hogy mégis hová vigye haza, Cooper „Dougie”-ként mindössze annyit tud felidézni, hogy az otthonának vörös az ajtaja...

B

A család és az alapítás a pszichoanalízis alapján Hollywood mitikus valóságmagyarázatainak a horgonypontjai. Lynch ezt egészíti ki a technológiával: nemcsak tematikusan, hanem mint az aranykori Hollywood ismétlésének a materiális lehetőségével.

A

A hipotézisünk: a *Twin Peaks* megújítja a mítosz(ok)hoz való viszonyt, amennyiben nem egyszerűen újabb történetet gyárt le, hanem a mítoszokat őrző, gyártó, disszemináló médiumokhoz való viszonyt teszi reflexívebbé.

B

Ami, ha igaz, éppolyan jelentős esemény, mint a hollywoodi aranykori film létrejötte volt — utóbbi ugyanis nem egyszerűen szétvitte a pszichoanalízis fogalmait (hiszen a pszichoanalízis épp arra tanít, hogy a fogalmak, a szavak, a nevek nem valami ártatlan viszonyban vannak a valósággal, hanem az embernek a léthez való legelemibb viszonyáról *árulkodnak*), hanem a vizualizációval hozzáférhetővé tett bizonyos pszichés fenoméneket, amelyekről mindaddig nem rendelkezünk materiális, látható, újrarájátszható, azt mondanám, *tárgyi* bizonyítékkal, csak leiratokkal.

A

A Twin Peaks-i seriffségen lejátszott finálészűrűség után, ahol Diane és Cooper végre találkoznak (egyáltalán nem mellékes módon a III./3.-ban látott, égési sérüléstől megvakult ázsiai nő alakul át Diane-né — a figura ekkor már egyértelműen Hirosimát és Nagaszakit idézi), Cooper „visszamegy az időben” a Laura Palmer-gyilkosság éjszakájához, hogy elvezesse Laurát a tett színhelyéről. Nevetségesen komolyan beszélve az történik, hogy digitális manipulációkkal *Kyle MacLachlan* visszatér a *Twin Peaks* című sorozat digitális kópiákban őrzött archívumába, hogy elvezesse *Sheryl Lee* egykori digitális mását. Az eredeti mítosznak, a gyilkosság éjszakájának, *egy fikciónak a valós megismétlése* affirmálja az eredeti mítosz, a Laura Palmer-gyilkosság traumatikus voltát. (Mindem alapító mítosz traumatikus.) *Ez valódi, tehát merőben szimptomatikus, különbséget termelő ismétlés*: Cooper, a megmentő, ugyanolyan traumatizált, mint akiket gyógyítani érkezett: éppúgy a múltba van ragadva, mint az elborult elméjű anyja, a gyászra képtelen Sarah Palmer, aki — Cooper küldetésének beteljesítésével, a múltba való tulajdonképpeni visszatéréssel párhuzamosan — kényszeres, neurotikus mozdulatokkal szétveri Laura Palmer ikonikus fotóját. Cooper ugyanazért megy vissza, ami miatt Sarah szétveri a fotót. Az ismétlési imperatívusz mindkettőjük kényszerképzete. Cselekvéseik szülik a fikcióikat (hogy vissza kell menni, helyre kell állítani...), de mint Lacan tanítja, az igazság struktúrája fiktív. Azt mondom, fiktív kényszerképzet, és ezt persze ezeknek a figuráknak, Special Agent Dale Coopernek és Sarah Palmernek tulajdonítom: de — nevetségesen komoly választ adva a sorozat számtalan formában megfogalmazott alapkérdésére, amit a maga egészében nem más, mint *Monica Bellucci* mond ki (aki a *saját, valós* nevének szerepel): „*We are like the dreamer who dreams, and then lives inside the dream. [...] But who is the dreamer?*” (III./14.) — ez a fiktív kényszerképzet *mindannyiunké*, a *Twin Peaks* összes nézőjé:

¹¹ Az értelmezést egy James Giles nevű blogger bontotta ki.

Cooper fikcióját nézve a mi fikcióinknak, a fikció fikciójának az igazságértékéről van szó — ennyiben pedig, és ez nem kevés, a valósághoz való hozzáférésünk, a *Twin Peaks* összes nézőjének a tulajdonképpeni valósághoz való hozzáférése forog kockán.

B
Mi ez a valóság?

A
A családon belüli erőszak és szexuális abúzus; a közösség és az összetartozás megszűnése (a *The Return*ben alig látjuk együtt a szereplőket; páros jelenetek vannak); az igazságszolgáltatás hiánya; a dicső történelmi múlt *farce*-ának tűnő jelenkori politikai valóság... Ezek és ehhez hasonlók az ideológiai fogódzó nélkül maradt kortárs, fehér, középosztálybeli amerikai társadalom rossz közérzetének, traumáinak legtöbbit ismételt „okai”. Nem a valós problémák katalogizálása a cél. Lynch ugyanis a rossz közérzet artikulálásának a *lehetőségfeltételeire* kérdez rá. Társadalmi traumák reflektálására *csakis szimbolikus kódokból gyártott fikciók* állnak bármilyen közösség rendelkezésére; akkor is a szimbolikusban mozog az „álmodó”, ha az újság ír erről, akkor is, ha tudományos cikkek; és akkor is, ha kulturális alkotások „tematizálják”. A *Twin Peaks* túlbecsülhetetlen eredetisége abban áll, hogy a saját archívumát felülírva, önnön archívumának a matériájába beavatkozva, a saját fundamentális kódjait ismételve ennek a *minden* szimbolikus mögött inzisztáló, traumatikus igazságnak, hogy az igazság struktúrája, vagyis az *igazság igazsága: fiktív*, a digitális *megvalósítását* hajtja végre. Mégpedig a mediális közvetítettségnek, a *fikciókat őrző és szállító archívum materiális valóságának* a nyomatékosításával. Egyfelől érzékileg megtapasztaltatja a mitikus képsorok digitális voltát, valós, materiális bázisát: vagyis hogy a mítoszt kópiák, gépek őrzik; másfelől pedig demonstrálja minden létező archívum sérülékeny, változtatható, esetleges voltát. De, és ez a lényeg: *hogyan lehetne mítosz, vagyis valóban rögzített, megkérdőjelezhetetlen világmagyarázat, amelyre a szubjektum tudattalanul is ráhagyatkozhat, valami elemi bizalommal, olyasmí, ami kétségbevonhatatlanul archivált, materiális, legyártott és változtatható? Lehetséges reflexív viszony a mítosszal? Hatékony a mitikus magyarázat akkor is, ha a szubjektum tisztában van vele, hogy a szimbolikus rend csak egy materiális archívum közvetítésében jut el hozzánk?* Mert ez, ez a materialitás itt maga a valós, amelyet nem tompít semmiféle redukció, amelyet nem lehet félresöpörni azzal, hogy ez csak egy sorozat, és ez volna a maga banális valóságában elviselhetetlen: hogy nincs más, „igazibb”, „közvetlenebb” kifejezési formánk, amellyel az atomrobbantás vagy a családon belüli erőszak valóságában artikulálható volna; és hogy ezeket az imaginárius képeket, a fantáziaképeket, az álomgyár gyártmányait, valóban gépek őrzik, és az elektromos vezetékek szállítják és gerjesztik.

B
Végül miért ébredt öntudatra, vált (hiper)érett, (hiper)felelős, (hiper)potens szubjektummá Cooper, és mit vitt véghez?

A
Cooper csak rövid ideig létezik efféle hiperszjektumként, ideális-Cooperként, az „FBI”-ként. Ezen a ponton az én-ideálja és az ideális énje, az FBI és a hiperpotens ügynök, egybeesnek: ezért mondhatja, ekkor és csakis ekkor, a híres mondatot: „I am the FBI”. Ez a szuper-én, én-ideál már képes elpusztítani az imposztort, Mr. C-t.

B
De nem ő pusztítja el.

A
Mert nem az a feladata. „Laura was the One”. Cooper feladata a Törvény beteljesülésének elősegítése, nem pedig, hogy megváltsa a világot. Mert a világ — és ez rendkívül fontos — nem Mr. C-től szenved; Mr. C a megtestesült Gonosz, de nem *maga* a Gonosz.

B
Az Óriás így szólt: „*Cooper ügynök: figyelj a hangokra.* [Egy fonográfra mutat.] *Már a házukban van* [It is in our house now]. *Az a valami nem mondható ki fennhangon. Emlékezz a 430-as számra. Emlékezz Richardra és Lindára. Ne feledd: te most nagyon messze vagy. Üss két legyet egy csapásra.*” A „430” az a kilométer- vagy villanypóznaszám, amelyet Diane-nek és Coopernek maga mögött kell tudnia, miután Cooper Mr. C elpusztítását követően visszatért a Black Lodge-ból, hogy visszamehessen abba az alternatív múltba/jövőbe — abba a *múlt jövőbe* —, ahol Laura Palmer nem halott. Egy búcsúcsók után áthaladnak ezen a határvonalon. Elautóznak egy motelhez. Míg Cooper bemeleg, hogy szállást foglaljon maguknak, Diane megpillantja saját magát a parkolóban. (Lynch talán itt kerül a legközelebb ahhoz, hogy az *egyszeriség* törlődését a leghátborzongatóbb, mégis a legeggyértelműbb módon megjelenítse.) Majd Cooper és Diane együtt töltik az éjszakát — ez a filmtörténet egyik legfájdalmasabb, legszomorúbb szeretkezése, amely során Diane letakarja (talán a megerőszkolás emlékéért törlendő?) Cooper arcát. Majd Diane eltűnik. Csak egy levelet hagy, amit Linda néven Richardnak címez. Cooper nem emlékszik az Óriás figyelmeztetésére.

A
A motelből Cooper egy másik motel parkolójába lép ki. Az autója Mr. C autójára cserélődött. Ekkor, a *The Return*ben először, acélszürkés-kék, felhős az ég. (Mindéddig Lynch nem mutat valódi égboltot; vagy ha mutat is, jellegtelen kékséget mutat vagy éjszakát.) Innen indul útnak, látszólag céltalanul, teljesíteni Leland kérését. Megáll egy random kisváros „Judy” nevű

gyorséttermében; Laura után érdeklődik; ráhibázik. Aztán rátalál Carrie Page-re, akit Laura Palmernek vél.

B
A „házunk” a Palmer-család otthonát jelöli. Miután Cooper visszaviszi Carrie Page/Laura Palmert, megtudjuk, hogy a házat sosem lakták a Palmerék: egy bizonyos Alice Tremond nyit nekik ajtót; a Tremond-család előtt Chalfonték éltek ott. A *Fire Walk with Me* Mrs. Tremondja mindkét néven, vagyis Chalfontként is ismert; eldönthetetlen, hogy az *ottani* Mrs. Tremond azonos-e ezzel a negyven körüli nővel vagy sem.

A
Ekkorra nyilvánvaló, hogy Diane eltűnésével a „Special Agent Dale Cooper” jelölő is megsemmisült: Cooper már névtelen figuraként, Akárkiként találja meg Carrie Page-et — és ekkor már nemcsak a nevét nem birtokolja, de megkülönböztető tulajdonságait is elveszíti: az utolsó epizódban, a „valós sivatagában” teljesen azonosíthatatlan.

B
Az utolsó epizód végi hátborzongató érzés abból fakad, hogy ezt a bolyongást és a Twin Peaksbe való fals „hazatérést” semmilyen ismerős mítosszal nem tudjuk szimbolizálni: Cooper nem Odüsszeusz (nincs felesége; nincs gyereke), nem Oidipusz (nincs apja, anyja), nem Aeneas (nem alapít), nem John Wayne-szerű westernhős (nem ment meg semmilyen közösséget), nem Charles Foster Kane-szerű (amerikai) mintahős (a története nem bukástörténet)... Miért? Azért, mert eredetileg is csak a Törvény fenntartásáért felelős intézményekbe integrálódott, afféle társadalom feletti szimbolikus rendekbe: az FBI-ba és a Black Lodge-ba; így amint megszűnik a Törvény fikciója, amint elillan az FBI és a Black Lodge, Cooper is semmi, senki lesz. Senki sem ismerheti (f)el akként, ami. Egyedül marad.

C
Valójában ekkor tér vissza.

B
És most, hogy minden akadály elhárult, végre koncentrálnak a III./1.-ben kapott küldetésre. Az, hogy vissza kell vinnie Laura Palmert (vagy „Laura Palmer”-t — nem derül ki, nincs mód bizonyítani, hogy Carrie Page, akit megtalál, azonos-e Laura Palmerrel), pusztán — mint már szóba került — kényszerképzet: így értelmezte az Óriás III./1.-ben mondott szavakat. És miután sikerül visszavinnie Carrie Page-et, kiderül, hogy a terv örült volt, értelmetlen, irreális; így a sorozat újabb traumával zárul. Végül nem jön létre a valódi mítosz: a sorozat végére nincs miben lehorgonyozni Cooper figuráját.

A
Igen és nem. A *The Return*, a mitikus elbeszélésekkel ellentétben, nem a kozmikus világregnd megalapítását, hanem a rend menthetetlen szétesését beszéli el: az alapító gesztus — amely mindig is egy előző alapító gesztus megismétléséről, vagy a régi rend restitúciójáról, netán a régi rend alapjain létrejött új rend iktatásáról szolt — itt, a sorozat végén, nem tétetik meg. Megszűnik az időbeli és térbeli egység is: nincs válasz a Félkarú férfi kérdésére: „*Is it future... or is it past?*” (III./1.) Cooper a posztmodern mítosz(ának a) fragmentált, arctalan, nem-identikus hőse: története a hős feldarabolódását beszéli el, ahhoz ad narratív/imaginárius fogódzót, hogy elképzeljük, miben áll az Akárkiság, hőstelenség, az áldozathozatal hiábavalósága: hogy milyen a valós — a mítosz archívummá válásával, az archívum megingásával — Amerikára borult éjszakája, a szimbolikus nélkül elsvatagosodott valóság.

C
A valódi ismétlés, írja Deleuze, mindig csak különbséget termel, ahogy azt is, hogy maga a visszatérés sem kivitelezhető, mert a valódi visszatérés eseménye mind a visszatérőt, mind az öseeményt — azt is, *aki*, azt is, *amihhez* visszatér — szétdarabolja, identitásától megfosztja, azonosíthatatlanná teszi. *Az örök visszatérés* a valódi különbség, a kronologikus idő széttöredezésének, az elmúlt és az eljövendő megsokszorozódásának instanciája: a visszatéréskor magába hurkolódó idő valójában nem válik körkörössé — sosem éri utol magát; nem tér vissza önmagába —, ám nem is feszíthető ki újra (megszűnik a linearitása), mert a valódi visszatéréskor az idősíkok megsokszorozódnak. A múlttól a jövő felé a jelenen át lineárisan előrehaladó, és a jelentől a múlthoz körkörösen visszatérő időstruktúrákat felváltja egy prizmatikus vagy plurális időstruktúra...

A
Itt álljunk meg.

BERNÁTH László

A filozófia sikeres kudarca

(Tözsér János: *Az igazság pillanatai. Esszé a filozófiai megismerés sikertelenségéről*, Kalligram, 2018)

„A mai világban a természettudományok és a műszaki tudományok értéktermelők. A humántudományok, a kultúra nagyon fontos, de nem értéket teremtenek, hanem az embereket gyönyörködtetik, boldogságot adnak” — ez a mondat 2013-ban Klinghammer István akkori oktatási államtitkártól hangzott el. Klinghammer mondata nemcsak azért lehet figyelemre méltó, mert szíven ütheti a bölcsészeket és a társadalomtudományok művelőit, de azért is, mert a maga naiv és őszinte módján korunk *Zeitgeist*-jét fejezi ki (nem beszélve annak a politikai formációnak a világnézetéről, amelybe Klinghammer is tartozik). Ez annak ellenére így van (vagy talán éppen amiatt), hogy Klinghammer szavai és a mögötte rejlő gondolat is igen zavarosnak tűnik, hiszen mintha szembeállítaná a boldogságot és az értékeket egymással, annak ellenére, hogy majd mindnyájan a boldogságot az egyik legnagyobb értéknek tartjuk.

Tözsér János könyve, *Az igazság pillanatai* — a fenti idézettel ellentétben — világosan kifejezi, mi áll korunk *Zeitgeist*-ja mögött, mi is az üzenete, de azt is, hogy mi vele a gond. Tözsér emellett — és talán legfőképpen — a filozófusokat és a filozófia kedvelőit akarja arra rávenni, hogy nézzenek szembe azzal, hogy a filozófiával (és a humántudományokkal) szembeni ellenségeskedésnek komoly oka van, és a filozófusok jobban tennék, ha önmaguk becsapása helyett szembenéznének ezzel az okkal. Tözsér szerint a filozófusok csak akkor lesznek képesek tudatosítani magukban, mi is a valódi értéke a filozófiának, és miért nincs egészen igaza a filozófia külső kritikusaiknak, ha szembe néznek azzal, hogy kívülről miért éri oly sok ellenségeskedés a filozófiát.

Mivel Tözsér könyve mindenkinek szól, aki valamiféle — akár nagyon is homályos — elképzeléssel rendelkezik arról, hogy mi a filozófia, ezért a könyv stílusára nemcsak a világosság, de a közérthetőség is jellemző. Kerüli a szakzsargon használatát, vagy ahol mégis használatára kényszerül, mindig elmagyarázza

a terminusok jelentését. A szövegre a szórszálhasogató aprólékos helyett inkább (hiszen esszéről, és nem szaktanulmányról beszélünk) a példák, hasonlatok használata, valamint ironikus, szarkasztikus, sőt néhány helyen (főleg a könyv legvégén) az emelkedett, ünnepélyes hangvétel a jellemző.

Tözsér fő tézise szerint — és a könyv első két fejezete ennek bizonyítását tűzi ki céljául — a filozófia episztemikusan sikertelen, még akkor is, ha ez a külső szemlélő számára sokszor nyilvánvalóbb, mint a filozófus számára. A filozófus, miközben filozófál, meg van győződve róla, hogy az az elmélet, amely számára a legvonzóbbnak tűnik, igaz is, ráadásul van mellette legalább egy bizonyító erejű mesterérv, amely elvben minden megfelelően kvalifikált és nyitott elme számára megmutatja, hogy az elmélet helyes. Ám a filozófus az elmélet és a mesterérv kidolgozása közben szem elől téveszti azt, sőt egyenesen vakká válik arra a tényre, hogy a filozófiatörténetében eddig egyetlen elmélet vagy mesterérv sem teremtett a legkiválóbb filozófusok között konszenzust — bármennyire is hittek képviselőik elméleteik és érveik sikerében. Hovatovább, a filozófusok többségének szeméről azután sem hullik le a hályog, hogy érveiket és elméletüket kidolgozták, a nagyközönség és a szakma elé bocsátották, majd szomorúan konstataálták, hogy az ő munkálkodásuk sem teremtett konszenzust a filozófusok között. Kívülről ugyan kézenfekvőnek látszik, hogy a konszenzus megszületése azért maradt el, mert a filozófiai érvek nem elég erősek — és nem csupán véletlenségből, hanem azért, mert a filozófia nem alkalmas arra, hogy olyan erős bizonyítékokkal szolgáljon, mint a formális vagy természettudományok. De a filozófusok Tözsér szerint nem gyakorolnak kellő mélységű önreflexiót (ezt a tételt elsősorban a harmadik fejezet fejti ki), nem képesek kívülről tekinteni önmagukra és tevékenységükre, így nem veszik észre, hogy próbálkozásaik komikusak és kudarca vannak ítéelve.

Tözsér számtalan filozófiai példán keresztül igyekszik ilusztrálni a filozófia e sikertelenségét. Rekonstruálja a mentális okozás, a szabad akarat, az észlelés, az idő, az időben való azonosság és még sok-sok egyéb filozófiai problémát annak érdekében, hogy az olvasó világosan lássa: a filozófia kudarca nem esetleges és nem korlátozódik egy-egy részterületre. A filozófiai problémák Tözsér szerint — ahogy a negyedik, utolsó hosszabb fejezetben kifejti — kivétel nélkül abból származnak, hogy számunkra episztemikusan vonzóak (vagy másképpen: igaznak) tűnnek olyan, a valóság alapvető vonásait érintő állítások, melyek együttesen nem lehetnek igazak, mert inkonzisztens állítás-halmazt alkotnak.

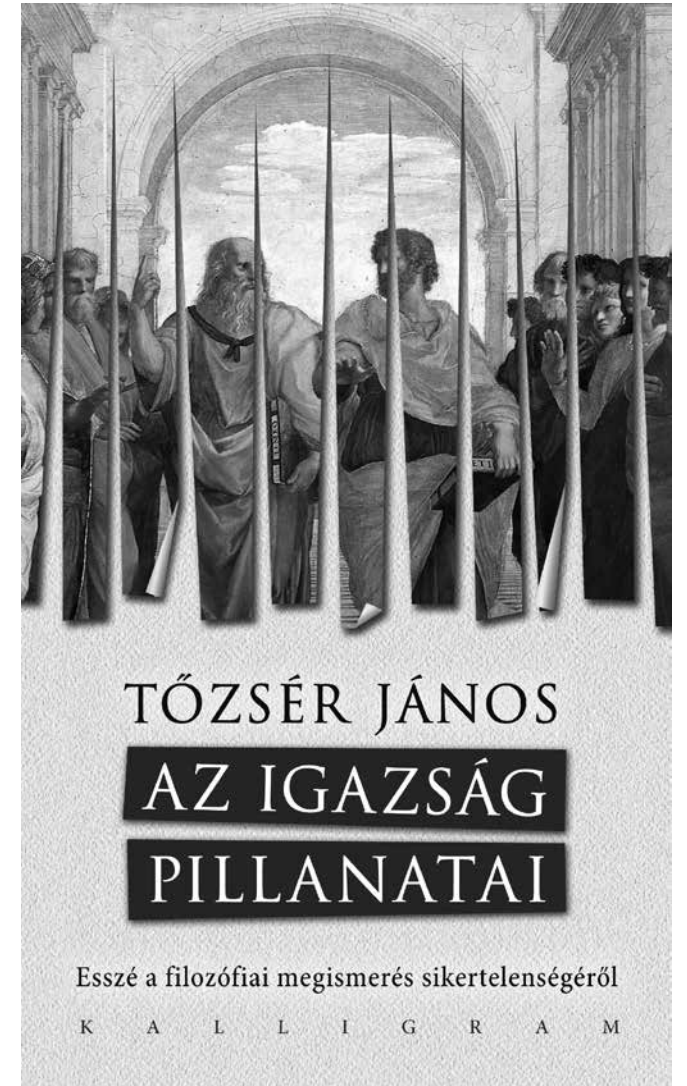
Tözsér egyik példája szerint azért nem tud nyugvópontra jutni a vita a test-lélek-problémát illetően, mert mindenki (vagy majdnem mindenki) számára vonzóak a következő állítások: a) a tudatos tapasztalatok nem fizikai események, b) a tudatos tapasztalatok fizikai eseményeket okozhatnak, c) minden fizikai eseménynek elégséges fizikai oka van, d) az emberi cselekvések nem túldetermináltak, e) a mentális és a fizikai okok *homogének*, tehát ugyanabban az értelemben hatékonyak okságilag, f)

az oksági viszonyoknál különbséget kell tenni okságilag *releváns* és *irreleváns* tulajdonságok között. Mindegyik állítás truizmus, azaz olyan állítás, amely mellett nem kell érvelnünk ahhoz, hogy igaznak tarthassuk, viszont tagadásuk mellett komolyan érvelnünk kell. A filozófusok filozófiai indokokból kifolyólag egyik vagy másik premisszát tagadják — ám e premisszák tagadásának filozófiai alátámasztása mindig kisebb meggyőző erővel rendelkezik, mint az a truizmus, amelyet tagad, így a filozófiai meg alapozások és az általuk alátámasztott elméletek kívülről szükségképpen olyan erőtlen próbálkozásnak tűnnek, amelyek nem tarthatnak számot konszenzuális elismerésre.

Tözsér nemcsak a filozófiai problémákat írja le plasztikusan, az egész könyvre jellemző a nyelvi és gondolati kimunkáltság. A szöveg sokszor humoros, olykor — ha valaki szíven viseli a filozófia sorsát — e humor árnyalata a feketébe hajlik (Tözsér nem bánik kesztyűs kézzel kollégáival, a filozófusokkal — igen, Tözsér János maga is filozófus, az MTA BTK Filozófia Intézetének kutatója). Ez a fajta karcosság a szöveg őszinteségéből ered, mint ahogy az is, hogy helyenként Tözsér nem tudja megállni, hogy szóljon néhány szívhez szóló, sőt megható szót a filozófiáról (mint amikor leírja azok jellemzőit, akiket a filozófia igazi hőseinek tekinthetünk). Tözsér mindent megtesz azért, hogy ne csak elmondja, hanem láttassa is a filozófia helyzetét — láttassa abból a szemszögből, amelyet a legtöbb filozófus ritkán vesz fel: a kívülálló szemszögből.

Ennek érdekében Tözsér megteremti Szofit, az ideális kívülálló alakját. Szofi a legtöbb kívülállóval szemben nagyon is jól informált a filozófia múltját és jelenét illetően, mégsem elfogult, intelligens és lényeglátó — belőle lenne a legnagyobb filozófus, ha nem látná a napnál is világosabban, hogy a filozófia soha sem fogja megoldani a filozófiai problémákat. Szofi azt tanácsolja a filozófusoknak: hagyjanak fel annak az ábrándnak a kergetésével, hogy egyszer megtalálják a filozófiai problémák megoldásait. Mégsem buzdítja őket arra, hogy hagyják teljesen abba a filozófiát. Mivel a filozófia roppant szórakoztató tevékenység, Szofi azt veti fel, hogy a filozófusok filozófiai vitáikat folytassák a nagyközönség előtt inkább afféle *filozófiai activity* formájában. Ahelyett, hogy az egyetemeken prédikálnának arról, hogyan vannak a dolgok, a legtehetségesebbeknek inkább a publikum szórakoztatására kellene érvelniük egy-egy olyan filozófiai álláspont vagy állítás mellett, melyet véletlenszerűen húznak ki egy kalapból. Azok, akik ezt a legmesteribben művelik, lennének a filozófia sztárjai — éppen úgy, mint manapság. Szofi szerint ez megszabadítana attól az illúziótól, hogy a filozófia tudományosan *értékes* megoldásokkal tud szolgálni, és kidomborítaná, hogy ennek ellenére mennyi *boldogságot* tud a filozófia okozni azoknak, akiket érdekel. Szofi — azt hiszem, akaratán kívül — tökéletesen kifejezi azt a nézetet a filozófiáról, amely áthatja korunkat és számos döntéshozó gondolkodását.

Tözsér nem ért egyet Szofival, de nem elégszik meg sekélyes válaszokkal. Még a könyv első fejezetében hosszasan érvel amellett, hogy a filozófia — amennyiben nem valamiféle terápiának



fogjuk fel — episztemikus vállalkozás, azaz célja az, hogy filozófiai megoldásokkal szolgáljon a filozófiai problémákra. Amögé sem igen bújhatunk, hogy ha a filozófusok között esetleg konszenzus van abban, hogy mely elméletek biztosan rosszak, vagy hogy mely elméleteknek milyen implikációi vannak. Mindez nem sokat számít, hiszen még ha ezekkel kapcsolatban van is tudásunk — bár Tözsér ezzel kapcsolatban is szkeptikus — ez nem jelenti azt, hogy tudnánk, mely elméletek igazak. Tözsér sem vitatja, hogy van valamiféle fejlődés a filozófiában azt tekintve, hogy melyek az egyes elméletek erősségei és gyengeségei. Sajnos azonban az ilyen irányú fejlődés nem arra ad reményt, hogy jobban lássuk, melyik elmélet helytálló — éppen ellenkezőleg, e fejlődés által csak jobban látjuk, milyen elkeseredett és eldöntetlen a legjobb filozófiai elméletek közötti harc.

Viszont még ha valaki lényegét tekintve terápiának is tekint a filozófiát, akkor sem tagadhatja, hogy a filozófia eredeti célkitűzése az volt, hogy a világ legalapvetőbb igazságait feltárja. Ha ez a törekvés hibás, akkor éppen ezt a törekvést kellene valamilyen terápiával felszámolni — ám Szofi, a kívülálló, arra vonatkozóan nem ad tanácsot, hogy ezt hogyan is kellene megtenni. Tözsér szerint az egyetlen hatásos „terápia” az, ha belátva a filozófiai problémák számunkra való megoldhatatlanságát, jó szkeptikusként felfüggesztjük a különböző filozófiai elméletekbe vetett hitet. E filozófiai hiteinket kivétel nélkül felfüggesztő szkeptikus aktus csak akkor lehetséges, ha szem előtt tartjuk az egyetlen megbízható ismeretet, amellyel a filozófia — indirekte — tud szolgáltatni: nekünk embereknek a kognitív felszereltségünk nem megfelelő ahhoz, hogy megoldjuk a filozófiai problémákat, és éppen ezért kell ózdkodnunk bármiféle filozófiai elméletbe vetett hittől.

Ez az episztemikus szerénység a gyümölcse annak, ha bátran szembenézünk a filozófia sikertelenségével, levonva a szükséges konzekvenciákat. Éppen ennek a szerénységnek a jelentősége nem tűnt föl Szofinak, ahogy az sem, hogy ez az episztemikus szerénység csak a filozófia kudarca fölötti (ön)reflexióval érhető el. Valóban, akár zárójel nélkül is írhattam volna az „önreflexiót”, hiszen pontosan azért olyan fontos ennek az episztemikus szerénységnek az elsajátítása, mert — ahogy Tözsér írja könyvét lezáró exkurzusában — mindannyiunk „fejében káosz van” (340), hiszen mindannyian egymással inkonzisztens állításokhoz vonzódunk. Ebből pedig — könnyű belátni — számos probléma ered. De még több probléma származik abból, hogy e kognitív káoszhoz az episztemikus szerénység helyett fanatizmus társul — amikor valaki tudomást nem véve episztemikus gyengeségeiről a fejébe veszi, hogy csak neki lehet igaza, mert csak ő látja helyesen az igazságot, és mindenki más, aki nem ért egyet vele, vagy hülye, vagy gonosz, esetleg mindkettő. Ez a fajta fanatizmus nemcsak félelmetes, de alighanem káros is, és Tözsér szerint csakis az általa javasolt szkeptikus szerénység lehet megfelelő gyógyír rá. Ha ez az episztemikus jellegű szerénység átjárja az illető személyiségét, akkor nem lesz fanatikus, képes lesz behelyezkedni mások perspektívájába, megérteni mások indokait a maguk mélységében — és ezáltal jobb ember lesz.

Nem csoda, hogy Tözsér összekapcsolja az episztemikus szerénységet a fanatizmus elkerülése mellett mások megértésével. Tözsér szerint ugyanis a filozófia a kritikai gondolkodás legjobb tanítómestere. Az episztemikus szerénység mellett a filozófián keresztül sajátíthatjuk el leghatékonyabban, hogy hogyan kell feltárni, mit mond egy elmélet, valamint milyen implikációi, erősségei és gyengeségei vannak. Leginkább a filozófia segít belátni, hogy minden komoly filozófiai elmélet mellett szólnak vonzónak tűnő alapvető meggyőződések, és mindegyik tagad legalább egy ilyen, nagyon is vonzónak tűnő meggyőződést. Tözsér kiemeli, hogy az elméletek erősségeinek és gyengeségeinek rekonstrukciója azért is fontos képesség, mert politikai döntéseinket is úgy kellene meghozni, hogy világosan látjuk egyes

politikai elméletek vagy eljárások erősségeit és gyengeségeit, valamint azt, hogy egy politikai vitában minden komoly félnek vannak olyan érvei, amelyeket nem szabadna félvállról vennünk. Így Tözsér szerint a filozófiának nemcsak az egyén életére, hanem a közösség életére is lehetne üdvös hatása.

Tözsér könyve igen ambiciózus, és legtöbb vállalását teljesíti is — ráadásul majdnem mindig igen stílusosan (az én ízlésemnek Tözsér könyve néhány helyen túlzottan is karcos — például amikor vergődésnek nevezi [217] más filozófusok arra irányuló próbálkozásait, hogy valahogy megbirkózzanak episztemikus gyengeségünk tényével). Így mindenkinek ajánlom a könyv elolvasását, aki akár csak hobbiból valaha is bármennyit foglalkozott filozófiával — mint említettem, Tözsér kerüli a szakzsargon használatát, vagy ahol mégis rákényszerül, elmagyarázza a terminusok jelentését; és azt hiszem, meggyőzően érvel amellett, hogy könyvének eredményei mindenkit érintenek.

Apropó eredmények. Ahogy Tözsér számára a filozófia legfontosabb tanulságai annak kudarcai, azt hiszem, így van ez Tözsér könyvével is. Tözsér mindent megtesz azért, hogy bizonyítsa, az ő könyve klasszikus értelemben nem filozófia, mivel ő nem egy filozófiai elméletet terjeszt elénk filozófiai módszerekkel, hanem egy tévedhetetlen önreflexió kétségbevonhatatlan eredményét, amely eredményt azonnal tudomásul kell vennünk, ha felvesszük a megfelelő nézőpontot. Ez a fajta hozzáállás, mint ahogy az egész könyv is, telivér filozófiai próbálkozásnak tűnik — ezért továbbra is nyitott a kérdés, hogy ha fel kell függesztenünk minden filozófiai elméletbe vetett hitünket, mit kellene tennünk Tözsér elméletével? Azt is el kellene vetnünk? Vagy mégiscsak bizalmat kellene szavaznunk neki annak ellenére, hogy Tözsér szkepticizmusa is „csak” egy olyan filozófiai elmélet, amely aligha fog kialakítani a filozófusok (vagy bármilyen csoport tagjai) között általános konszenzust? Bármilyen válasszal is szolgálunk e kérdésre és Tözsér könyvére, a válasznak alapvetően kell meghatározni a filozófiához és más humántudományokhoz való viszonyunkat. Ez Tözsér könyvének sikere, még akkor is, ha ez a siker éppen egy kudarcból származik.



M „Minden nő, akinek fej van a nyakán, feminista”

A könyvszakmában a lektort „láthatatlan második embernek” is nevezik. Ő az, aki az olvasó számára észrevétlenül vesz részt egy könyv létrejöttében. Munkája annak ellenére észrevétlen marad, hogy sokszor lényeges beavatkozást jelent a már elkészült írásműbe, sőt olykor fontos tényezője magának az írásfolyamatnak is. Ingrid Krüger évtizedek óta lektorként végzi a munkáját, többek között számos németre fordított magyar irodalmi alkotás viseli a keze nyomát. Nélküle bizonyára nem az a kép alakult volna ki a magyar irodalomról Németországban és a világban, amely a rendszerváltás óta kialakult. Pályafutásáról és a lektori szakma jobbra láthatatlan műfogásairól a Rowohlt Berlin „hihetetlen nyelvi érzékenységű” lektora berlini otthonában nyilatkozott.

Kelemen Pál: Kezdjük egészen klasszikus módon egy rövid életrajzi vázlattal. Milyen családból, honnan származik? Milyen tanulmányokat folytatott, és hogyan talált rá a szakmára?

Ingrid Krüger: Az NDK-ban nőttem fel, Erfurtban. A családom, sok más családhoz hasonlóan, az 1950-es években vándorolt ki Nyugatra. Én egy kicsit még maradtam Erfurtban, ott akartam érettségizni. Egyetemre persze nem vettem fel, mert a család Nyugaton volt, így aztán Hamburgban és Kölnben folytattam bölcsészeti tanulmányokat német és történelem szakos hallgatóként.

KP: Milyen pálya vonzotta akkoriban?

IK: Először az újságírás. A hamburgi DIE WELT napilapnál voltam önkéntes, 1966 és 1968 között a *Welt der Literatur* szerkesztőjeként dolgoztam, ami a WELT irodalmi melléklete volt. Bár az újság a Springer konzernhez tartozott, a kritikarovatnál akkor még nagy kaliberű emberek dolgoztak, mint például Willy Haas, Kafka kortársa és barátja. Elmondhatom, hogy ottani tanulóéveim szilárdan megalapozták egész későbbi pályámat. A '68-as mozgalom hatására aztán a legfontosabb szerkesztők elhagyták a lapot, mert elleneztek a Springer politikáját. Jőmagam a baloldali *konkret* folyóirat kultúrovatát vettem át, amely számára akkor még az az Ulrike Meinhof írta a vezércikkeket, aki röviddel azután a RAF tagjaként vonult illegálisába. Két

évre rá már ennek a folyóiratnak az irányvonala sem volt számomra képviselhető. Ekkor mentem el lektornak a nyugat-berlini Wagenbach Kiadóhoz, ahol F. C. Deliust helyettesítettem, aki sikeres íróként épp a római Villa Massimóban kezdte meg ösztöndíjas tartózkodását.

KP: Hogy képzeljük el ezt a kiadót?

IK: Egy kis kiadóról van szó, amely azonban akkoriban a baloldal legismertebb német kiadója volt, ráadásul az első kollektív kiadók egyike. Többek között itt jelentek meg Wolf Biermannnak azok a dalai és költeményei, amelyek az NDK-ban be voltak tiltva. Ezt a Kelet-Berlinben élő ellenzéki szerzőt bízták rám, aki amolyan egyszemélyes csatlakozási pont volt a keleti és nyugati '68-as mozgalmak között. Ez a munka vezetett be a szakmába, valamint a kelet-európai irodalom kiadásának aktuális feltételrendszerébe. Biermann hivatalosan elszigetelve élt egy két-szobás tanácsi lakásban a kelet-berlini Chausseestraßen. Mégis nála találkoztak a keleti és nyugati irodalmárok és ellenzékiek, miközben odalenn a kapuban a Stasi emberei őrködtek. Sőt, olykor még a határon szolgálatot teljesítő keletnémet rendőrök is megjelentek nála. Furcsamód azért jöttek, hogy dedikáltassák azokat a Biermann-könyveket, amelyeket mi adtunk ki a Wagenbachnál, és amelyeket ők szépen elkoboztak a határon a nyugatnémet beutazóktól...

KP: Meddig maradt ennél a kiadónál?

IK: Egészen addig, amíg belharc nem tört ki a kiadóban a kollektív alapszabály és a politikai irányvonal miatt, és a kollektíva nagyobb része ki nem vált, hogy megalapítsa a Rotbuch Kiadót. Miután a két kiadó közül egyiknél sem akartam maradni, 1972-ben elfogadtam a neuwiedi Luchterhand Kiadó ajánlatát, hogy Elisabeth Borchers utódjaként vegyem át a keletnémet és szovjet irodalom lektorátusát.

KP: Biermann-nal kapcsolatban maradt?

IK: Igen, még sokáig, és ennek köszönhetem az első beutazási tilalmat is az NDK területére, azt követően, hogy Biermann 1976-ban megfosztották keletnémet állampolgárságától. Először megpróbáltam átvinni őt magammal a Luchterhandhoz, mert a Wagenbach kettéválása után ő sem akart a Wagenbachnál maradni. Eleinte úgy is tűnt, hogy ez mindenféle biztosítékok révén meg is oldható, mígnem a Luchterhand akkori, igencsak liberális főnöke végül áthúzta a számításaimat — kacagtató módon azzal az indokkal, hogy sosem fogja tudni megbocsátani Biermann-nak azt a sort, hogy „még a liberálisokat is felszabadítjuk”.¹ Biermann aztán a kölni Kiepenhauer & Witschnél sikerült elhelyeznem.

KP: Milyen terület hárult Önre a Luchterhandnál?

IK: A szerzőknek abba a csoportjába, amelyet a gondjaimra bízta, már olyan szerzők tartoztak, mint Anna Seghers, Christa Wolf, Mihail Bulgakov és Alekszandr Solzsenyicin, később aztán a kiadóhoz hoztam még olyan szovjet szerzőket, mint Jurij Trifonov, Andrej Bitov vagy Vlagyimir Vojnovics. Keresztül tud-

tam vinni a vezetőségénel, hogy „állandó szabad” munkatársként dolgozzam Nyugat-Berlinből, minthogy továbbra is feltétlenül ott akartam lenni, ahol találkozik a Kelet és a Nyugat. Úgy hiszem, ezt az alkut sosem kellett megbánniuk, hiszen egészen az 1989-es fordulatig, vagyis majdnem két évtizeden keresztül jócskán bővíttem a Luchterhand palettáját, különösen, ami a keletnémet irodalmat illeti. Nyugatnémet kollégáimhoz képest annyiban voltam előnyösebb helyzetben, hogy magam is az NDK-ból jöttem, és így sokkal kevesebb előítélettel mozogtam ott, mint ők, minnek következtében könnyebben találtam utat az emberekhez és az intézményekhez.



Ingrid Krüger Roger Mélis Stúdiójában, Berlin-Prenzlauer Berg, 1986 (Roger MÉLIS: *Künstlerporträts*, Lehmann, Leipzig, 2008, 161).

KP: Miért hagyta ott ezt a kiadót 1989 után?

IK: Mert eladták, mégpedig a Günter Grass által kiharcolt szerzői státútum ellenére, amely megtiltotta, hogy a kiadót eladják a szerzők feje fölül. Először egy holland konzern szerezte meg, amelynek semmi köze sem volt az irodalomhoz, mígnem a szerzők és lektorok tiltakozása nyomán egy kis svájci kiadóhoz került. Ekkor nekem már ajánlatot tett a Rowohlt Kiadó, amely akkortájt határozta el, hogy Rowohlt Berlin néven új kiadót alapít, ahol a szépirodalmi részt vihettem. Ennek a kiadónak egyfajta tranzitfunkciót szántak, azt a szerepet, hogy a vasfüggöny lehullása után szerzőket és könyveket közvetítsen Kelet és Nyugat között.

KP: Hogy sikerült a közvetítés? Katharina Raabe, az Ön utódja egyszer úgy fogalmazott a Rowohlt Berlinnel és a '90-es évek könyvpiacával kapcsolatban, hogy a szóban forgó kelet- vagy kelet-közép-európai országokban egyszerűen ismerni kellett a „megfelelő embereket”,² akiktől aztán megfelelő tájékoztatást lehetett kapni. „Megfelelő emberek” — ezt ő valamiféle szak kifejezésnek szánta, miközben a kifejezés homályossága jól mutatja, mennyire nehezen megragadható az efféle kapcsolatépítés és információszerezés gyakorlata. Kik voltak az Ön „megfelelő emberei”? Voltak Önnek ilyen „emberei” egyáltalán?

IK: Magyarországon?

KP: Igen.

IK: Nem voltak. Egyáltalán nem. A Szovjetunió kivül egyáltalán nem voltak kapcsolataim a keleti blokk országaiban. Ennek ellenére a Rowohlt Berlinnél félévente három szépirodalmi művet kellett ebből a térségből a kiadói program számára szállítanom. Ehhez jött még hat szakkönyv a másik két lektortól.

KP: Maradjunk még a '90-es éveknél, de hagyjuk el egy pillanatra a könyvkiadást. Mintha sajátos viszony fűzte volna az NDK Művészeti Akadémiájához és az általa kiadott *Sinn und Form* folyóirathoz. Jól látom?

IK: Igen, nagyjából. A *Sinn und Form* eredetileg a kelet-berlini Művészeti Akadémia folyóirata volt. A fordulat után, 1993-ban összevonták a kelet- és nyugat-berlini Művészeti Akadémiákat, melynek során a keleti Akadémia húzta a rövidebbet. Ma már gyakran tűnik úgy, hogy lassanként sikeresen elvegyül a két Akadémia. Ám a keleti és nyugati benyomások, tapasztalatok és attitűdök különbözősége számos területen mind a mai napig hatalmas problémát jelent.

KP: Még mindig?

IK: Persze! Hol nagyobb, hol kisebb.

KP: Mennyiben?

IK: Amennyiben még mindig érződik a keletnémetek csalódottsága. Ők viszonylag nyíltszívűen mentek bele az újraegyesítésbe, és úgy gondolták, hogy néhány dolgot át tudnak emelni ebbe az újraegyesített életbe abból, amik ők voltak és amit ők tartottak fontosnak... A fiatalabb generációknál lassan azért megfigyelhe-

¹ Rolf BIERMANN: *So soll es sein — so wird es sein*, Chausseestraße 131, Wagenbachs Quartplatte, 1968.

² Katharina RAABE: *Der erlesene Raum. Literatur im östlichen Mitteleuropa seit 1989*, elérhető: <https://www.zeitschrift-osteuropa.de/hefte/2009/2-3/der-erlesene-raum>.

tő a kiegyenlítőds. A Nyugatról elveszik azt, amire szükségük van, a többit meg egyszerűen elhajítják. Jó dolog ezt látni...

KP: És hogy alakult a folyóirat sorsa?

IK: Egyszer csak arról kezdtek beszélni, hogy a folyóirat sorsát a két Akadémia küszöbön álló egyesítése során „rendezik” — így mondták ezt akkoriban. Félő volt, hogy Walter Jens, a nyugat-berlini Akadémia akkori elnöke keleti terméként egyszerűen megszünteti. Hogy megóvjuk, 1990-ben megalapítottuk a Verein für Sinn und Formot, ami egy érdekvédő egyesület volt. Ez volt hivatott fenntartani a kelet-berlini Chausseestraßen található Brecht Zentrumot is, amely akkoriban szintén támogatásra szorult.

KP: Tehát tagja lett az egyesületnek.

IK: Igen, elnökségi tagja. Az egyesület még mindig létezik, de már nem vagyok a tagja.

KP: Honnan volt pénzüik, milyen forrásokra számíthattak?

IK: Egyáltalán nem voltak forrásaink. A folyóirat megtartását egyszerűen az egyesület összetételével, a tagok presztízsével próbáltuk elérni. Heten voltunk alapító tagok — akkoriban minimum ennyi ember kellett az egyesület-alapításhoz —, hárman a nyugati kulturális életből, négyen pedig a keletiből, közöttük olyan szerzők, mint Heiner Müller és Volker Braun, valamint a folyóirat akkori főszerkesztője, Sebastian Kleinschmidt. Elég erős csapatot alkottunk, akikkel szemben nem volt olyan egyszerű fellépni.

KP: És ez segített?

IK: Azt, hogy ez volt a döntő mozzanat abban, hogy a folyóiratot az 1993-as Akadémia-egyesítés során mégiscsak megtartották, nem tudom biztosan állítani, de bizonyára szerepet játszott benne.

KP: Ha nem tévedek, Ön szerepet tölt be egy olyan alapítványnál is, amely a német tudományos próza közérthetőségéért száll síkra.

IK: A nagynéném, aki germanisztika-professzor volt, a vagyonát 1991-ben alapítvány formájában a berlini Wissenschaftskollegra hagyta, mégpedig azzal a feltétellel, hogy a kollégium megalapítja az Anna Krüger-díjat, amelyet kiemelkedő, jól olvasható és a laikusok számára is érthető tudományos prózával lehet elnyerni. Egy ideig zsűritag voltam.

KP: Úgy sejtem, ezzel áttekintettük pályájának legfontosabb állomásait. Hogyan látja saját szerepét a nyugatnémet könyvkiadásban? Mi készítette arra, hogy pont azokkal a könyvekkel foglalkozzon, amelyekkel foglalkozott? Milyen megfontolások alapján választotta ki a gondozásában megjelent műveket, milyen esztétikai és politikai kategóriák mentén? Volt saját „lektori programja”?

IK: Az egész úgynevezett karrierem tulajdonképpen azon alapul, hogy egyformán tartoztam a Kelethez és a Nyugathoz. Az, hogy Nyugat-Németországból átköltöztem Nyugat-Berlinbe, ebbe a frontvárosba, egyben visszavezetett keletnémet gyökereimhez is. És Berlinben, éppenhogy Wolf Biermann révén, közvetlenül tapasztalhattam meg, hogy a '68-as mozgalom egyidejűleg ugyan, de nagyon különbözőképp zajlott Keleten és Nyugaton. A prágai

tavaszi leverése ellenére még az általános mozgolódás hangulata uralkodott. A keleti oldalon engem eléggé eltérő impulzusok értek, mint a nyugatin, és ezek eléggé eltérő belátásokhoz vezettek. Bár a részese voltam a nyugati '68-as mozgalomnak, korábbi keleti tapasztalataim miatt mégsem voltam képes teljesen azonosulni vele. Némely formája gyanút ébresztett bennem, például a sokszor túlságosan egzaltált feminizmus. Keletről jöttem, ahol legalább az egyenjogúsítás sokkal előrébb tartott. Persze ez ugyanaz a Kelet volt, ahol már az iskolában a rosszuléltig traktáltak bennünket Marx és Engels téziseivel. Berlinben mindazonáltal csodálatos szintézisre leltem. Ha a munkámnak bármiféle hatása is volt, akkor az azon alapult, hogy sokkal szabadabban mozogtam keleten, mint a „nyugati honfitársaim”, mindenféle félelmek nélkül, hiszen ott számomra sok minden ismerős volt. Az átlagos nyugatnémet vagy nyugat-berlini eleinte nem ment keletre, az számára utálatos volt, voltaképpen ellenséges terület, de ha mégis ment, akkor a megfelelő fenntartásokkal és félelmektől kísérve indult útnak. Ez csak később oldódott valamelyest, amikor legalább már a nyugatnémet irodalmárok átjártak, hogy keletnémet kollégáikkal találkozzanak.

KP: Ezek szerint leginkább a '68-as mozgalom politikai és feminista gondolkodásának keleti változatait akarta megismertetni a Nyugattal?

IK: Pontosan ezt a két dolgot. Hiszen nem csak a Keleten eltérő formában létező '68-as mozgalomról volt szó, hanem létezett ott egy feminista mozgalom is, csak épp más formában. Én pedig leginkább annak közvetítésén fáradoztam, amire a nyugatnémet baloldalnak véleményem szerint kiegészítésképp szüksége volt. Ez érdekelt, ennek alapján választottam ki a műveket. És ez bevált, a koncepció működött. Nagyon büszke voltam, amikor egy keletnémet szerző, aki először utazhatott Münchenbe, nyugati látogatása után csodálkozva újságot: „De hát odaát mindenütt a te könyveiddel vannak tele a polcok!” Vagy amikor a nyugatnémet sajtó Maxie Wander *Jó reggelt, szépségem!* című könyvének 1978-as nyugati kiadása után így reagált: „Az újabb odaát tanúsított nővéri hozzáállást nem lehet nyugati segélycsomagokban mérni.”³ A kiadással ezeket a feminista akvizíciókat először persze el kellett fogadtatni. Irmtraud Morgner később gyorsan híressé vált regényét, a *Leben und Abenteuer des Trobadora Beatriz* a Luchterhand 1976 őszén például bátortalanul, egészen alacsony példányszámban hozta ki — a villámgyors siker után aztán nem is bírta elég példányszámban utánnomni a karácsonyi piacra. A szerzőt ez a könyv ismertebbé tette Nyugaton, mint Keleten.

KP: És Ön kiadta ezeket a könyveket és még jó néhány antológiát⁴ annak ellenére, hogy saját bevallása szerint sosem volt elkötelezett feminista...

³ Christa MELCHINGER, Südwestrundfunk (1979-től a német kiadások fülszövegében is olvasható).

⁴ Ld. pl. *Die Heiratsschwindlerin*, szerk.: Ingrid KRÜGER, Luchterhand, Darmstadt–Neuwied, 1983; Sarah KIRSCH – Christa WOLF – Irmtraud MORGNER, Geschlechtertausch, Luchterhand, Darmstadt–Neuwied, 1980.

IK: De hát minden nő, akinek fej van a nyakán, feminista. Ez nem is lehet másképp. Csak éppen a nyugati feminista mozgalommal nem tudtam teljes mértékben azonosulni, mert a nyugati nőktől eltérő módon szocializálódtam. Nyugaton a polgári struktúrák egészen a '70-es évekig nagyon merevek maradtak. Az Adenauer-korszakban, amelyben egyébként rengeteg régi náci is elég jól élhetett tovább, legfőbb szükségletként ezeknek a struktúráknak a feltörése jelentkezett. Ennek eszköze volt a túlzás. Ezt a túlzás eszközeivel dolgozó feminizmust hívom „egzaltált feminizmusnak”. Jól emlékszem a réműletre, amely akkoriban fogott el egy televíziós mosóporreklámot nézve. Ebben a férj bejelenti a főnöke látogatását a feleségének, aki erre valósággal pánikba esik, mert mindenképpen ki kell addigra mosnia a függönyöket. Elég nagy különbséget eredményez, ha a nők egyenjogúságát alkotmányban rögzítik, mint például az NDK-ban 1947-ben, és az állam is mögé áll az egyenjogúság ideológiájának, miközben Nyugat-Németországban a nők csak 1977-ben válhattak teljesen egyenjogúvá, és addig például nem vállalhattak munkát a férjük beleegyezése nélkül. Itt a háztartásbeli nő ideológiáját támogatták, és támogatják részint mind a mai napig. Ez tényleg óriási különbség, amely természetes módon befolyásolta a keleti és nyugati feministák mindenkorri nézőpontját és tevékenységét. Én pedig megpróbáltam őket kicsit közelebb hozni egymáshoz.

KP: Mi volt a legnagyobb különbség a nyugati és keleti feminizmus között?

IK: A keleti egész egyszerűen esszenciálisabb volt, mégpedig azért, mert ott adva voltak az egyenjogúság alapfeltételei. És ezt Nyugaton is így érzékelték. A nyugati feminizmusnak, akárcsak a politikai mozgalomnak, nem sokra rá az ilyen helyzetekben megszokott szétforgácsolódás lett a sorsa, hiszen a baloldalnak először magára kellett találnia.

KP: Térjünk vissza a kapcsolati hálójára és beszéljünk a lektor napi ügymenetéről. Hogyan jutott egyáltalán kéziratokhoz?

IK: Mint mondtam, másképp mozogtam az NDK-ban, mint a többi, szintén a keletnémet irodalomban érdekelt nyugati kiadónál dolgozó lektor. Könnyebb dolgom volt, mert Nyugat-Berlinben éltem, és többek között Biermann révén már sok kapcsolattal rendelkeztam. Hallottam ezt-azt: ez és ez az író ezen és ezen dolgozik, az Aufbau Kiadónál ez és ez fog megjelenni... Nem hagyatkoztam a kiadóvezetőkkel szervezett szokásos hivatalos találkozókra, amelyek rendszerint kevés eredménnyel zárultak, mert ezek az emberek nagyon odafigyeltek rá, hogy mit, kinek és miért adnak oda. Közvetlenül kerestem fel magukat a lektorokat, némelyikükkel még barátságot is kötöttem — ezt pedig egyáltalán nem nézték jó szemmel. Mégis mit tehettek...? Semmi nem volt egyértelműen kimondva, ez pedig számomra azt jelentette, hogy senki nem tiltotta meg! Csak annyi volt világos, hogy nem szorgalmazták az efféle kapcsolatokat. Másokkal egy egykori diáktársamon keresztül kerültem kapcsolatba, aki író férjével Berlin északi részén élt egy nagy udvarházban, kissé alternatív módon. Egyike volt ez azon „zugoknak”, amelyekben

sok ember összejött. Bár egyáltalán nem volt szabad odautaznom — a vízumom csak a városhatáron belül volt érvényes —, de ehhez természetesen nem tartottam magam.

KP: Milyen vízumról van szó?

IK: Megvolt a nyugatnémet útlevelém, azzal igényelhettem a határon egy egynapos vízumot. Ez az adott napon éjfélig volt érvényes és 25 márkába került. Ez azt jelentette, hogy 25 nyugatnémet márkát kellett 25 keletnémet márkára váltani. Ilyen kevés keletnémet valutával persze nem sokra ment az ember.

KP: Szóval inkább félhivatalos, informális csatornákon keresztül jutott kéziratokhoz. Mit lehetett ezekkel kezdeni, ha ezek így, a hatóságok elől rejtve kerültek a birtokába?

IK: Először az információ jutott el hozzám, hogy valaki dolgozik valamin. Ha ez bebizonyosodott, akkor sokszor bele tudtam tekinteni a szerzőnél a kéziratba. Néhányat átcsempésztem a határon, hogy teljes egészében elolvashassam őket, vagy a szerző beleegyezésével máris nekiállhassak a lektorálásnak. Hiszen a Luchterhand hivatalosan csak elkészült könyvre kaphatott felhasználási engedélyt. Aztán persze hivatalosan is be kellett jelentkezni a kiadóknál az adott könyvért, természetesen vigyázva arra, nehogy túl sokat eláruljak arról, amit már tudok az adott könyvprojektről. Ez nem ment mindig könnyen, sokszor elég makacsnak kellett lennem.

KP: Vagyis titokban kéziratokat...

IK: ...hát persze! Mennyi mindent csempésztem át Biermanntól...! Ha azokkal elkapnak...

KP: Elég izgalmas lehetett!

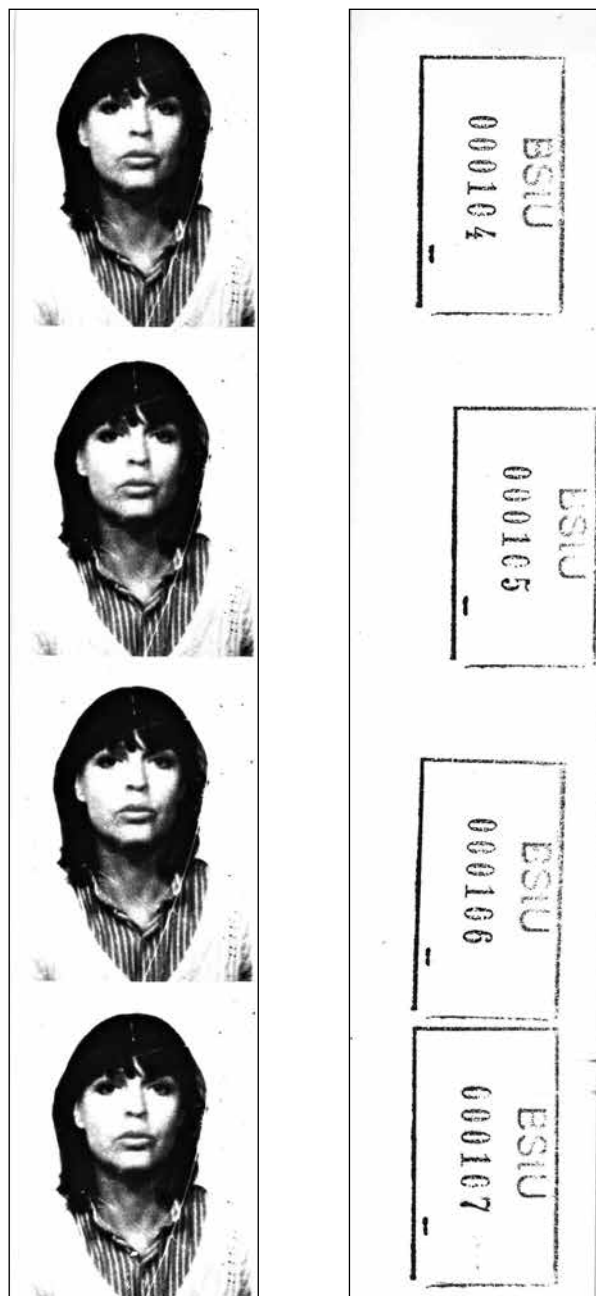
IK: Igen, különös idők voltak ezek. Ezért nem is tudok absztraktabb módon beszámolni róluk.

KP: Nem is ilyesmire van szükségünk. Hiszen van már annyi irodalomtörténet, kiadótörténet stb. Ami azonban a könyvkiadás, a lektori munka és a szerkesztés konkrét gyakorlatait illeti, eléggé alulinformáltak vagyunk...

IK: Ott van például Monika Maron esete. Annak a Karl Maronnak a mostohalányáról van szó, aki 1955 és 1963 között az NDK belügyminisztere és a Központi Bizottság tagja volt. Monika Maron épp megírta első regényét, a *Flugasché*t, amelyben a bitterfeldi barnaszén bányavidéken szerzett újságírói tapasztalatairól számol be. A könyvet Kelet-Németországban nem voltak hajlandók kiadni. Nekem egy kelet-berlini barátom adta le a drótot, és össze is kötött a szerzővel, akit jómagam akkor még nem ismertem. Megállapodtunk abban, hogy nála veszem fel a kéziratot. Akkoriban eléggé elúsztam mindennel — egyéves volt a kislányom —, így lekéstem a megbeszélte időpontot. A szerző meg nem várt sokat és odaadta a könyvet a Frankfurt am Main-i S. Fischer Kiadónak, amely 1981-ben jelentette meg. Később aztán a Stasi-aktámból tudtam meg, hogy a titkosrendőrség tökéletes csapdát állított fel arra az esetre, ha találkozom Monika Maronnal, és a kéziratot magammal akarom vinni Nyugat-Berlinbe. Ez azt jelentette volna, hogy lekapcsolnak Kelet-Berlinben, a kisbabám pedig ott marad Nyugat-Berlinben anélkül...

KP: Tehát betekintett a Stasi-aktájába.

IK: Igen. „Futár” volt a fedőnevem. Persze nem voltam futár. Kezdetektől fogva megfigyeltek, közvetlenül az Állambiztonsági Minisztérium Markus Wolf által vezetett külföldi hírszerzése (HVA) alá tartoztam. A Nyugat „futára”-ként tartottak számon.



Útlevelekép, amelyet a Stasi titokban fotózott ki Ingrid Krüger útleveleiből, és őrzött sokszorosítva a róla vezetett aktában. Az egyes levonatok hátoldalán a „BStU”, a Stasi-iratokat gondozó levéltár pecsétje látható.

KP: Ennyire veszélyesnek tartották?

IK: Szemmel láthatólag. Valószínűleg egy korai feljelentés miatt. Az aktámban azt olvastam, hogy Berlin-Friedenauban, ahol akkoriban laktam, az egész házat felderítették, lefotóztak minden levélszekrényt, és kérvényezték a távollétemben tartandó házkutatást. Utóbbit azonban elutasították, mert a gyanú végül mégsem bizonyult megalapozottnak. De nagyon is odafigyeltek rám, amit olykor észrevettem, de nem vettem feltétlenül komolyan. Ha már akkor tudom mindazt, amit később az aktámban olvastam, bizonyára elővigyázatosabb vagyok.

KP: Egyszer ki is tiltották az országból, ha jól tudom.

IK: Igen, először 1976-ban, ami azzal függött össze, hogy Wolf Biermann megfosztották az állampolgárságától. Ez azért elég húsbavágó dolog volt, hiszen imádtam a munkám, és végül is ebből éltem... Úgy tűnik, akkor Anna Seghers és Hermann Kant, a keletnémet állam számára fontos szerzők álltak ki mellett. Kant felhívta az Állambiztonság figyelmét arra, hogy Günter Grass, a Luchterhand szerzője részéről nyilvános ellenállás várható. Maga a kiadó pedig világossá tette, hogy ragaszkodik hozzám mint a kiadó keletnémet irodalomért felelős lektorához. A tilalmat így körülbelül négy hónap múlva feloldották. Ettől fogva direkt feltűnést keltve figyeltek meg, egy zöld BMW folyamatosan követett Kelet-Berlinben. A BMW még akkor is demonstratíván az én autóm elé parkolt, amikor Anna Segherst látogattam meg a peremvidéki Adlershof városrészben.

KP: És mikor tiltották ki másodjára?

IK: A '80-as évek közepén. Hogy miért, azt soha nem fogom már megtudni, mert a rólam vezetett aktában csak 1978-ig maradtak iratok, 4 mappányi anyag. 1979-től hiányoznak, erről az időszakról csak három üres mappa tanúskodik. Akkor is a Luchterhand tiltakozására oldották fel a tilalmat. Az első kitiltás után úgynevezett szolgálati vízumot igényeltem, amellyel aztán egészen az NDK megszűnéséig ki- és beutazhattam.

KP: Miért nem volt továbbra is jó a napi vízum?

IK: A kiadó nagy hangsúlyt fektetett a szolgálati vízum meglétére. Valamennyire meg is könnyítette a határátkelést. Nem kellett többé kifizetnem a huszonöt márkás „belépőt”, és éjszakára is maradhattam. Időközben a Luchterhandnál olyannyira felduzzadt a keletnémet szerzők tábora, hogy a kiadó egyfajta „pool”-helyzetbe került, és így bizonyos értelemben hatalmi helyzetbe is, már csak az NDK-val ápolta üzleti kapcsolatai miatt is. A keletnémet kiadók többször próbálkoztak azzal, hogy megakadályozzák ennek a „pool”-helyzetnek az erősödését. Ez történt például Christoph Hein esetében a '80-as évek elején. Személyesen ismertem a szerzőt, és tudtam, hogy az Aufbau Kiadónál hamarosan megjelenik egy rettentően érdekes, de az NDK-ban nem annyira szívesen látott könyve. Titokban már olvastam is a kéziratot. Az Aufbau-nál aztán igyekeztem megszerezni a felhasználási jogot, de ott leszereltek azzal, hogy azt már megszerezte egy másik nyugatnémet kiadó. Heintől persze tudtam, hogy ez nem igaz. Ennek a tudásnak a birtokában aztán egészen addig rágtam a fülszemet, amíg nekem nem adták. (A könyv végül Ke-

let-Németországban 1982-ben *Az idegen barát*, Nyugaton egy évre rá *Sárkányvér* címmel jelent meg.) A már említett *Trobadora Beatriz* esetében ugyanez történt.

KP: Mikor tekintett be a Stasi-aktájába, mikor érezte, hogy képes rá és akarja is?

IK: Meg kellett tennem, mert a fordulat után sokakat, akik rendszeresen jártak Keletre, meggyanúsítottak, hogy a Stasinak dolgoztak.

KP: És? Nem dolgozott nekik?

IK: Te jó ég, hát persze, hogy nem! A fordulat után nem hivatalos listák kezdtek cirkulálni azok neveivel, akik ilyesmivel gyanúsíthatók. Többek között rólam is ezt híresztelték. Ez oly mértékben felháborított, hogy azonnal felkerestem a Stasi-iratokat gondozó levéltárat, és betekintést kértem az iratokba. Erre 1991–1992-ben kerülhetett sor. Ha valaki bizonyítani tudta, hogy meggyanúsították, rögtön megadták neki az engedélyt. Az aktákat persze átnézték, mielőtt maguk az érintettek is elolvashatták azokat. Aztán, hogy a gyanú alaptalannak bizonyult, a hivatal kiállított egy — az ismert Persil mosószer ihlette — az érintett „tisztaságát” igazoló, úgynevezett „Persil-tanúsítványt”.

KP: Mit érzett, miközben az aktákat tanulmányozta? Sokkolta, felháborította vagy meglepte, amit bennük talált?

IK: Volt egy pillanat, amikor ki kellett mennem a teremből. Tényleg remegett a lábam, amikor azt olvastam, hogy Ralf Schröder, a Volk und Welt Kiadó lektora jelentett rólam. Jó barát volt és jó szlavista, akinek nem egy titkos befutót köszönhettem, és akiről úgy sejtettem, hogy a politikai nézeteink is hasonlóak. Például többször megkért, hogy ismertessem össze Rudi Dutschkéval, mikor meghallotta tőlem, hogy egyszer őt is elvittem Biermannhoz. Az aktáimban aztán azt olvastam: „Mindig meg akart ismertetni Dutschkéval.” Ugyanígy tett Hans Marquardt is, a lipcsei Reclam Kiadó vezetője, aki — mint minden kiadóvezető, akivel dolgom akadt Keleten — szintén rendszeresen jelentett rólam. Folyton unszolt, hogy létesítsek kapcsolatot közte és Günter Grass között, mert szívesen átcsábította volna Grass-t a Volk und Welt-től a Reclamhoz. Eleget is tettem a kérésének. Itt találkoztak, hiszen Marquardt kiadóvezetőként átjöhettek...

KP: Ebben a lakásban?

IK: Igen, itt találkoztak nálam, majd elmentünk hármában enni. Marquardt aztán azt vetette fel a jegyzőkönyvbe, hogy „Ingrid Krüger mindig is össze akart ismertetni Günter Grass-szal”.

KP: Kelet-Németországban a '80-as években sokrétű szamizdatkultúra létezett, ott voltak például az úgynevezett „eredeti grafikákat közlő folyóiratok”. Sok városnak vagy városrésznek megvolt a maga művészköre vagy művészeti egyesülete, amelyek saját kiadványokat készítettek. Ismerte ezeket?

IK: Nemigen akadt dolgom velük. Mindazonáltal Gerhard Wolf, Christa Wolf férje szoros kapcsolatokat ápolott ezzel a szcénával, és ő amúgy is rengeteg tippet adott. Ez a művészeti szektor azonban alapvetően nem tartozott az érdeklődési körömbé,

a magam közvetítő munkájában semmi sem érdekelt pusztán esztétikai szempontból. Persze ez a kulturális színtér ellenzéki mozgalomként is érdekes volt, 1988-ban meg is jelenttem egy gyűjteményes kötetet a Luchterhandnál *Mikado, oder der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur in der DDR (Mikádó, avagy a császár meztelen. Keletnémet szamizdat irodalom)* címmel, továbbá két-három szerzőt is megszereztem ezekből a körökből a kiadó számára, például Bert Papenfußt és Bernd Wagnert.

KP: Vegyük most szemügyre néhány lektori vállalkozását. A Luchterhandnál a keletnémet és a szovjet irodalomért felelt. Honnan jött az érdeklődés pont e két irodalom iránt?

IK: Egyszerűen arról van szó, hogy ezt a reszortot vettem át a kiadóban. Persze némileg azért érdekelt is a terület, hiszen az NDK-ban szocializálódtam és oroszul is tudtam, mert azt még az iskolában megtanultam. Valamennyire ismertem a szovjet irodalmat is.

KP: Azt, hogy a feminista és baloldali irodalom állt érdeklődése középpontjában, már tudjuk. Tudná jellemezni, hogy milyen tekintettel kutattott keletnémet vagy éppen szovjet kéziratok és könyvek után? Mivel kezdődött az egész?

IK: Legelső vállalkozásaim egyike volt Szergej Tretyakov 1932-es *Teng Si-Hua. Egy kínai diák önvallomása* című munkája. Ennek volt már egy 1958-as német kiadása a Neues Leben Kiadónál, Alfred Kurella régi fordításában. Kurella egy régi német kommunista volt, aki még a moszkvai száműzetést is túlélte, és nem jelentéktelen szerepet töltött be az NDK kulturális életében. Nagy érdeklődéssel fordultam hozzá, hogy elkérjem a fordítás jogát és az engedélyt, hogy azt kismértékben átdolgozhassam. Hosszas eszmecserebe bonyolódtunk. Ezenkívül a keletnémet Majakovszkij-kiadások átvétele is első vállalkozásaim közé tartozott.

KP: A propos Majakovszkij. Ez a kiadás mintha nem lett volna teljesen sima ügy...

IK: Fritz Mireau, a Kelet-Németországban ismert szlavista utószavával akadtak kisebb gondok. A Volk und Welt szláv lektorátusával ápolta kapcsolataimnak köszönhetően tudomásomra jutott, hogy ez az utószó nem jelenhetett meg a lipcsei Reclam kiadásában. Elmentem hát Mireau-hoz, elkértem tőle, és egyszerűen beletettem a mi kiadásunkba. Ennyi. Később aztán, azt hiszem, soha nem tette szavá senki.

KP: Szükség volt különös lektori technikák vagy trükkök bevetésére az egyes akvizíciók során?

IK: Igen, volt ilyen alkalom, például Jurij Trifonov, a szovjet irodalom egyik klasszikusának esetében. A nagyszerű és Nyugaton is nagy sikert aratott *Moszkauer Novellen (Moszkvai novellák)* kötetet, amely 1976-ban jelent meg először a Reclamnál, 1980-ban én adtam ki a Luchterhandnál, mégpedig a Volk und Welt kiadóval készítettett új fordításban.⁵ A már említett — és időközben

⁵ A németül *Moszkvai novellák* címen kiadott három kisregény (*Válságban, Hosszú búcsuzás, Csere*) magyarul ebben a kötetben olvashatók: Jurij TRIFONOV: *Válságban. Kisregények*, ford.: ÁRWAY JÁNOS – FEJÉR IRÉN – MAKAI IMRE, Európa, Budapest, 1976.

elhunyt — Ralf Schröder volt akkor a szláv lektorátus vezetője, aki szoros barátságot ápolt Trifonovval. Ő ajánlotta figyelmembe a *Máglyafényt*, Trifonovnak egy olyan művét, amelyet 1966-ban adtak ki a Szovjetunióban, azonban az NDK-ban addig nem engedtek megjelenni. Magával ragadó beszámoló ez az apjáról, aki az 1917-es forradalmi események során Lenin és Sztálin harcostársa volt, majd 1937-ben Sztálin terrorjának esett áldozatául. Ha jól emlékszem, maguk az oroszok voltak azok, akik nem engedték át a közlés jogát a keletnémeteknek. Schröder ezért azt tanácsolta, hogy nyugatnémet Trifonov-kiadóként magam jelentkezsem be Moszkvában a fordítás jogáért, ezzel egyidejűleg pedig a Volk und Weltől rendeljem meg a fordítást, amely természetesen akkor még nem létezett. Számítása tényleg bejött, hiszen mind Moszkvában, mind Kelet-Berlinben fontos volt a kiadóknak, hogy devizához jussanak. Meg is kaptam mindkettőt. A nyugatnémet kiadás 1979-ben jelent meg, és mivel a házon belül készült fordítás megvolt, Schröder 1983-ban végül keresztül tudta vinni a könyv keletnémet kiadását a Volk und Weltnél.

KP: Tehát először Nyugat-Németországban, aztán évekkel később az NDK-ban...

IK: Igen. Andrej Bitov *Puskinszkij domját* is először nyugatnémet kiadásban sikerült megjelentetnem 1983-ban, bár azt magam fordítottam le.

KP: Ilyen lektori és kiadói praktikákra volt tehát szükség — már ami a szovjet és a keletnémet irodalmat illeti. Térjünk most át a magyar irodalomra. Pályafutásának Wagenbach- és Luchterhand-fázisában is ismerte már valamennyire a magyar irodalmat? Kapcsolatban állt magyar írókkal már akkoriban is?

IK: A legelső könyv, amelyet a Luchterhand számára lektoráltam, 1973-ban Konrád Györgynek *A látogatója* volt. Erre a könyvre már megvolt a szerződés, amikor a kiadóhoz kerültem, de a szerző, akit akkor ismertem meg Berlinben, közben lektor elődömmel együtt átment a Suhrkamp Kiadóhoz.

KP: És később?

IK: Egyáltalán nem álltam kapcsolatban magyarokkal, hiszen az én reszortom a keletnémet és a szovjet irodalom volt.

KP: Azokkal sem, akik DAAD-ösztöndíjjal tartózkodtak Berlinben? Ismerte Eva Haldimann tudósításait a magyar irodalmi fejleményekről, amelyek 1962 óta rendszeresen jelentek meg a Neue Züricher Zeitung hasábjain?

IK: Sajnos nem, őt csak sokkal később, amikor már a Rowohlt Berlinnél voltam, ismertem meg és kezdtem nagyra becsülni.

KP: Vagyis az első szorosabb és tartósabb kapcsolatokra csak azután tett szert, hogy 1989-ben megalapították a Rowohlt Berlin-t, és Önt odahívták.

IK: Igen. Michael Neumann valamiért úgy gondolta, hogy rettentően tájékozott vagyok minden kelet-európai irodalomban. Talán azért, mert Bitov általam korábban kiadott *Puskinszkij domja* akkoriban az Egyesült Államokban titkos befutónak számított.⁶ Neumann úr onnan hívott fel egyszer izgatottan, azt akarta tudni, hogyan jutottam hozzá ehhez a fantasztikus könyvhöz.

KP: Hogy kerültek elő épp a magyar írók ennyire gyorsan?

IK: A Rowohlt akkor már leszerződött az *Emlékiratok könyvére* Nádas Péterrel, sőt már a fordítás is készen volt, csak éppen addig senki sem mert belevágni a lektorálásba, mert igen nehéz szövegről volt szó. Akkor megállapodtam a reinbeki Rowohlttal, hogy a könyvet a Rowohlt Berlinnél adjuk ki, és rögtön hozzáfogtam a lektoráláshoz.

KP: Mit kellett még csinálni a szöveggel?

IK: Hildegard Grosche fordítása ugyan az általam ismert, magyarból fordított szövegek egyik legjobbjára, mégis volt egy olyan hibája, amely nem volt annyira egyszerűen kiküszöbölhető. Ez azzal a Thomas Mann-stílussal állt összefüggésben, amelynek a mintájára Nádas alkotott, vagyis a végtelen, többszörösen összetett mondatokkal, amelyek egész oldalakat foglalnak el. Márpedig ez a stílus a magyarban — ha egyáltalán — egészen másképp működik. A stílusnak, mondhatni, ez a visszafordítása német nyelvre nem igazán sikerült a fordítónak. Ennek egyébként maga is tudatában volt, a szöveg nem volt elég gördülékeny, akadozott.

KP: Milyen megoldást javasolt Ön?

IK: Budapestre repültem, és elmagyaráztattam magamnak Nádas Péterrel, aki szerencsére kitűnően beszél németül, hogy hogyan is kell érteni ezt a stílusgesztust. Ez feltehetőleg 1990-ben volt, mert a könyv 1991-ben már piacra került. Ez után a találkozás után már ment a dolog, a mondatokat egyszerűen német módra kellett egymásba öltetni. Mivel nagy terjedelmű műről van szó, már csak a ráfordított idő miatt is nehéz volt ezt pontosan, oldalról oldalra végigcsinálni, ezért segítséget kellett kérnem. Ez volt az első könyvem az új kiadónál és a kiadói program szerint további két könyvet is meg kellett szereznem. Végül csak sikerült. Nádas még abban az évben megkapta az Osztrák Állami Díjat Az Európai Irodalomért (Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur).

KP: Hogy sikerült megszerezni Nádas többi könyvét a Rowohlt számára?

IK: Magától a szerzőtől, pont úgy, ahogy Kertész Imrétől. Első magyarországi látogatásom alkalmával természetesen rögtön felkerestem az Artisjust, amely akkoriban még állami hivatalként működött, hogy jogokat vásároljak.

KP: És rögtön sikerült biztosítania a Nádas- és Kertész-művek vételi jogát?

IK: Kertésztől az ügynökség az épp akkor megjelent *Kaddis egy meg nem született gyermekért* című kötetet ajánlotta. A szerző számomra akkor még teljesen ismeretlen volt. Nyomban elkezdtem érdeklődni, és rábukkantam Kertész *Sorstalanságára*, amelyet *A sors nélküli ember* címmel⁷ a Rütten & Loening adott ki egy nem túl fényesen sikerült fordításban, és amely 1990-

ben, a fordulat évének zűrzavarában mindenkinek elkerülte a figyelmét. A fordítás nyilvánvaló fogyatékoságainak ellenére azonnal éreztem olvasás közben, hogy ez itt világirodalom, kialakulóban levő világirodalom. A jogok azonban öt évre le voltak kötve. Ennek ellenére tovább gyűjtöttem az anyagot a szerzőről, elolvastam Eva Haldimann recenzióit, aztán készítettem egy lektori véleményt a *Kaddis*ról, és felvettem azt a Rowohlt Berlin programjába.

KP: És mind a *Kaddis*, mind az *Emlékiratok könyve* kasszasiker lett, ugye?

IK: Igen, azon nyomban! Rögtön nagy sikert arattak. Így kerültem kapcsolatba a magyar irodalommal, Nádas Péterrel és Kertész Imrével. Nagy szerencse kellett hozzá.

KP: Kertész esetében tehát nem arról volt szó, hogy a *Sorstalanság* ágyazott meg a későbbi műveknek.

IK: Nem, egyáltalán nem. Sokszor így állítják be, de ez nem igaz. Kertész második könyve a Rowohlt Berlinnél a *Gályanapló* volt, amely pontosan akkora figyelmet kapott, mint a *Kaddis*, ráadásul nem csak Németországban, hiszen Kertész neve a német kiadások nyomán gyorsan elterjedt a Nyugat többi országában is. A *Sorstalanság* csak 1996-ban jelent meg Christina Wiragh új fordításában.



Az egyik könyvespolc részlete Ingrid Krüger Berlin-Wilmersdorf-i otthonában, többek között az általa szerkesztett Nádas- és Kertész-kötetekkel.

⁶ A *Puskinszkij dom* (1964–1971) az Egyesült Államokban jelent meg először orosz nyelven 1978-ban, ezt követte ugyanott az angol változat 1987-ben, míg végül 1989-ben a Szovjetunióban is kiadták.

⁷ Vö. Imre KERTÉSZ: *Der Mensch ohne Schicksal*, ford.: Jörg BUCHMANN, Rütten & Loening, Berlin, 1990.

KP: Meglepte ez a siker? Meglepte a magyar irodalom akkori színvonala?

IK: Meglepett, hogy világirodalmi értelemben véve mennyivel előrehaladottabb volt a magyar irodalom akkoriban, mint például a keletnémet irodalom, és érdekelt, ez hogyan volt lehetséges. Mert számos keletnémet szerző szintén nem tartotta magát a szocialista realizmus doktrínájához, mégis mind a keletnémet, mind a szovjet szövegek valahogy tisztos iparosmunkának tűntek ehhez képest. A keletnémet irodalomban szokatlan prózakísérletekként persze rögtön eszembe jutottak Irmtraud Morgner és Fritz Rudolf Fries munkái — utóbbinak *Der Weg nach Oobliadoob* című írása —, de egyben az is, hogy mennyire nehéz volt ezeknek a szerzőknek elfogadtatniuk és érvényre juttatniuk a maguk művészetét. Amikor azonban az *Emlékiratok könyvét* és a *Kaddist* tartottam a kezemben, nem is beszélve a *Sorstalanság*-ról, alig tértem magamhoz, hogy Magyarországon ilyet tudnak írni — és hogy ezt ki is adják...

KP: Mivel magyarázta ezt akkor?

IK: Nem volt rá valódi magyarázatom, csak megfigyeléseim voltak. Például az, hogy az egész keleti blokkban csak a magyar étermekben nem ültették az embert. Úgy mesélték nekem, hogy ezt egyszerűen nem lehetett lenyomni a magyarok torkán. Hasonló érzésem volt irodalmi téren is: nem győztem csodálkozni, hogy a budapesti antikváriumokban mennyi hivatalosan „számkivetett” könyvet lehetett találni 1990-ben. Mintha a zene és az irodalom Magyarországon olyasvalami lett volna, amelyet semmilyen körülmények között nem lehet elvenni az emberektől. Az NDK-ban ezek a „törvényen kívüli” vagy tiltott könyvek felszívódtak a könyvtárak „mérgezszekrényeiben”, ezekhez pedig alig valaki férhetett hozzá. Rögtön feltűnt továbbá, hogy mindent széles körű fordításirodalom egészíti ki, sokkal több mindent volt szabad lefordítani a nyugati és világirodalomból, mint az NDK-ban.

KP: Mindeközben a fordításirodalom kényszerjelenség is volt. Sok szerző, köztük számos költő, a publikálási nehézségek miatt fordított. Többek között ez is eredményezte a sajátos és magas színvonalú magyar fordításkultúrát a szocializmus idején. De térjünk vissza a magyar kapcsolataihoz. Tehát Konrad Györgyöt 1973 után szem elől veszítette...

IK: Nem teljesen. DAAD-ösztöndíjasként is találkoztam vele Berlinben, és első magyarországi utam alkalmával is meglátogattam 1990-ben. Aztán a Berlini Művészeti Akadémia elnöke lett.

KP: Szorosabb kapcsolatot ápol Nádassal és Kertésszel?

IK: Igen, kettejükkel igazi barátság alakult ki.

KP: Milyen gyakran látta viszont őket?

IK: Gyakran. Könyveik itteni sikere után mindketten gyakran jöttek felolvasni Németországba, és volt, hogy ösztöndíjasként tartózkodtak itt. Én pedig többször jártam Budapesten. Pétert még Gombosszegen is meglátogattam, Imrét pedig elkísértem néhány felolvasó útjára és Stockholmba is. Vele különösen szoros barátság alakult ki 2001 és 2012 között, amikor feleségével, Magdával itt laktak Berlin-Wilmersdorffban, abban a városrész-

ben, ahol én is élek. Utolsó éveiben, amikor egyre törekenyebbé vált, és egyre nehezebb lett számára az írás, órákon át beszélgettünk életéről és munkásságáról a berlini dolgozósobájában vagy lakásuk teraszán. Amikor azon a környéken járok, ahol ő lakott, mindig visszavágyva és szomorúan gondolok vissza ezekre a szép időkre. Halála előtt néhány nappal még sikerült tőle elbúcsúznom. Egy pillanatra még kinyitotta a szemét, és annyit tudott mondani, „Ingrid”.

KP: Hogyan zajlott Kertész műveinek további kiadása a Rowohlt Berlinnél?

IK: Miután elolvastam néhány nagyobb szabású méltatást, amelyet magyar szerzők írtak Kertészről, például Bán Zoltán András esszéjét, amelyben kifejti a „*Sorstalanság*-trilógia” koncepcióját,⁸ és némi áttekintést nyertem Kertész addigi munkásságáról és annak jelentőségéről, még 1992-ben gondoskodtam arról, hogy a Rowohlt szerződjön Kertész már meglévő műveire, opciós joggal a jövőbeni könyvekre. Így szerencsés módon a Rowohlt birtokolja az úgynevezett világjogokat — persze a magyar kiadás jogait kivéve —, mégpedig majdnem minden művére vonatkozólag.

KP: És aztán újrafordította a *Sorstalanságot*.

IK: Pontosan. És sorban jöttek az egyes művek. Már 1999-ben a Frankfurti Könyvvásárra kihoztuk Kertész és Nádas kisebb összkiadásait.

KP: Mi volt a benyomása, amikor először olvasta a *Sorstalanságot* a régi fordításban? Mi tetszett benne, mi nem? Már akkor sejtett valamit?

IK: Rögtön tudtam, hogy nagy műről van szó. Ezt az ember azonnal látja.

KP: Nem biztos, hogy mindenki...

IK: ...ez igaz, és akkoriban nem is tartották számon nagy műként. De már az első benyomásom is az volt, hogy világirodalommal van dolgom, nemcsak a holokausztra nyitott új perspektívával, hanem egy újfajta, szokatlan elbeszélésmóddal is.

KP: Miközben azt is érezte, hogy valamiféleképp...

IK: ...profiként az ember észreveszi, hogy valami nem stimmel a fordítással. Sok helyen egyszerűen nem illett a hangnem az ábrázolás „tisztaságához” és szigorúságához. Kertész később elmagyarázott néhány dolgot arról a nyelvről, amelyet hosszú évek munkájával dolgozott ki a *Sorstalanság* számára. Például hogy németes árnyalatot próbált adni neki azáltal, hogy ahol csak lehetett, a szigorú német szórendet alkalmazta: alany, állítmány, tárgy, többi mondatrész. Vagy hogy a fiatal fiút kezdetben valóban egy szűkös, sőt talán kissé rontott nyelven próbálta megszólaltatni, amely majd csak a cselekmény kibontakozásával szilárdul meg és nyeri el sajátos jellegét. Az első német fordításon persze nem láthattam, hogy pont ezek a dolgok hiányoznak belőle.

KP: Vajon miért nem sikerült olyan jól ez az első fordítás?

IK: Nem szabad szem elől téveszteni a ténytet, hogy a hidegháború éveit keveset fordítottak magyarból. A fordulat után

egyszerűen nem lehetett tapasztalt műfordítókhoz fordulni, mint a háború előtt, hiszen akkor már rég nem működtek az egykori eleven irodalmi kapcsolatok. Én is elkövettem azt a hibát, hogy a *Kaddis* fordításával először Jörg Buschmann, a *Sorstalanság* első fordítóját bíztam meg, persze abban a reményben, hogy első Kertész-fordításának disszonanciáira rámutatva elkerülhetők lesznek a hasonló hibák. Nagyot tévedtem, a *Kaddis*-fordítása is ugyanannyira mellément. Amikor erre felhívtam a figyelmét, megdöbbenésemre azzal magyarázta a bizonyítványát, hogy ő megpróbálta ugyan a legjobbat kihozni Kertészből, de hát nem éppen „telivér” szerzőről van szó. Buschmann úr sokáig élt Budapesten, és számomra úgy tűnt, hogy ezt az igencsak téves ítéletet ottani irodalmi közegéből vette át, amely közeg számára Kertész sokáig egyáltalán nem számított. Egyszerűen nem fogták fel a kertészi nyelv és szándék különlegességét.

KP: Hogy sikerült ezt közvetítenie a szerző felé?

IK: Itt válik érdekessé a dolog. Ez volt az első közös munkám vele, ő pedig éppen Bécsben tartózkodott ösztöndíjasként...

KP: ...ahol Wittgensteint fordított...

IK: ...és sokat leveleztünk. Elküldtem neki Buschmann *Kaddis*-fordítását, mire postafordultával csodálatos levelezőlap érkezett tőle. Teljes lelki nyugalommal, kerek perccel kijelentette, hogy amennyiben ez a fordítás, akkor inkább lemond a könyv német megjelentetéséről. Ez nagyon tetszett nekem. Később aztán elmagyarázott mindent.

KP: Volt hasonló tapasztalata korábbi fordításokkal is?

IK: A Volk und Weltnél orosz fordításokkal kapcsolatban tapasztaltam, hogy a fordítást nem csupán a lektor szerkesztette meg. Volt a kiadóban egy a lektoroknak is főlőrendelt hely, ahol a szerkesztés eredményét átnézték, hogy egy szabványosított nyelvhasználathoz igazítsák őket. Ez sokszor nagyon zavaró volt. Ilyesféle elegyengető beavatkozásokat éreztem például Vaszilij Suksinnál, de Trifonovnál is, akinél szerencsére néhány dolgot alkalmam volt titokban utószerkeszteni. Úgy gondolom, némely esetben az átfogó irodalmi műveltség hiányzott, egyszerűen azért, mert nem lehetett szabadon végigolvasni a világirodalomba tartozó alkotásokat. Feltűnt például, hogy a mulattató részeknél a fordítások nyelvhasználata bele-belecsúszott az úgynevezett „Landsersdeutsch”-ba, vagyis a durva katonanyelvbe.

KP: Mi lett azután a *Kaddissal*?

IK: Nem volt mit tenni, el kellett vetni a Buschmann-féle fordítást. A kiadó vezetése persze örjögött, hiszen már napirenden volt a könyv megjelenése. Szerencsére a Bécsben élő Buda György ekkor már elküldte Kertésznek a saját, hosszabb próbafordítását, amelyet a *Kaddis*-ból készített a saját szakállára. Ez pedig jó volt. Én erre felkértem Kristin Schwammot, aki rövidebb szövegeket már fordított Kertésztől, hogy Buda Györggyel párhuzamosan fordítsa le a könyv második felét. A két részt aztán én illesztettem össze és idomítottam egymáshoz a szerkesztés során, szoros együttműködésben a szerzővel, aki végül nagyon elégedett volt az eredménnyel. E munka során igen sokat tanultam Imrétől, sokat profitáltam óriási fordítói tapasztalatából.

Sok mindent megtanított a magyar nyelv sajátosságairól, a stílusról és a mondatfűzésről, és gyakran nem nyughatott egészen addig, amíg rá nem találtunk a németben pontosan arra az árnyalatnyi jelentéskülönbségre, amelyre a magyar megfogalmazás során gondolt. Hogy jobban elmélyedhesek a magyar nyelvben, később elvégeztem néhány magyar nyelvi kurzust is. A német fordítások szerkesztésénél mindvégig szorosán együtt dolgoztam Imrével, és a legnagyobb dicséretnek vettem, ha a munka végzetével megjegyezte, hogy megint sikerült az egészen két-három szintet emelni. Röviddel nyolcvanadik születésnapja előtt még egy díjat is alapított, külön nekem, a művein végzett munkám elismeréseként. Ez volt a „Nagy Kudarc-díj”.



A „Nagy Kudarc-díj” oklevele: „Ezennel Ingrid Krüger kapja a Nagy Kudarc-díjat, amelyet a szerző egyetlen alkalommal ad át a 80. születésnapja alkalmából. A kéttagú zsűri (Magda és Imre) indoklása a következő: Mióta Ingrid Krüger felfedezte Kertész Imre irodalmi munkásságát, sikeresen ültette át azt német nyelvre, az elmúlt 20 évben pedig példátlan tudással és odaadással, stílusosan és szívvel-lélekkel, elkötelezetten és a legmagasabb fokú irodalmi empátiával ápolta. Hangsúlyoznunk kell, hogy a díj csupán szimbolikus kifejeződése lehet a fent nevezett szerző által érzett tiszteletnek és hálának. A díj 10 000 (tízezer) euróval jár, és nem kerül többet kiosztásra.”

⁸ Ld. BÁN Zoltán András, *A Trilogy of Fatelessness*, New Hungarian Quarterly, 1991, 36–41.

KP: Hogy ment a munka később Nádassal?

IK: Kitűnően. Legutóbbi két regénye, a *Párhuzamos történetek* és a *Világló részletek* kivételével tulajdonképpen minden német könyvét én gondoztam az *Emlékiratok könyve* óta. A Rowohlt Berlin alkalmazottjaként csak 1993-ig dolgoztam, utána megint szabad munkatárs lettem. Nem volt nekem való egy ilyen konzernben dolgozni... Viszont mind Péter, mind Imre különös hangsúlyt fektetett arra, hogy továbbra is én gondozzam a könyveiket. Ezt még a szerződéseikbe is belevetették. Így maradtam a lektoruk, még Péter rövid, a Berlin Kiadóhoz tett kirándulása és Imre Suhrkampnál való kalandozása alatt is.

KP: A Rowohlt Berlinnél nem csak Magyarorszáért, hanem egész Kelet-Európáért felelt, ugye?

IK: Kiadtam cseh és orosz irodalmat, meg néhány lengyel könyvet is.

KP: Sikerült hasonlóan intenzív kapcsolatokat kiépítenie más kelet-európai szerzőkkel is?

IK: Nem, akkoriban ezekben az országokban nem is létezett ilyen kaliberű irodalom. Azóta viszont Katharina Raabe, aki engem követett a Rowohlt Berlinnél, most pedig a Suhrkampnál a kelet-európai irodalom reszortfelelőse, nagyszerű felfedezéseket tett ezekben az országokban is. Az én időmben viszont valóban egyedülálló volt a magyar színvonal.

KP: Foglalkozott más magyar írókkal is?

IK: Lektorként nem, nem is bírtam volna, hiszen elég munkát adott nekem az én két nehézsúlyú magyar szerzőm.

KP: Feltételezem, hogy kint volt az 1999-es Frankfurti Könyvásáron.

IK: Persze.

KP: Ott aztán igazán felfutott a magyar irodalom. Vagy ez csak Magyarországról látszik így?

IK: Azt hiszem, igen. Természetesen mindent megtettünk, erre az eseményre készítettük elő a Kertész- és Nadas-összkiadásokat zsebkönyv formátumban. De nem igazán gondolom, hogy ezek az országokra szabott könyvvásárok ténylegesen fenntartható hatást gyakorolnak, és döntő mértékben képesek változtatni egy már kialakult képen.

KP: Jöjjenek az utolsó kérdések. Dolgozott valaha együtt Svetlana Geierrel, az orosz fordítóval?

IK: Természetesen.

KP: Ő egyszer úgy fogalmazott, van neki öt elefántja. Az öt legfontosabb Dosztojevszkij-fordítása. Mely könyvek az Ön elefántjai?

IK: Csak Nádastól és Kertésztől összejön öt kiemelkedően fontos könyv: az *Emlékiratok*, a *Sorstalanság*, a *Kaddis*, a *Gályanapló*, a *Kudarc*...

KP: Tervezi, hogy mostanában Magyarországra látogat?

IK: Jelenleg nem tervezem. Nehezemre is esne most, hogy Imre nincs többé.

KP: Gondolkodott már azon, meddig folytatja...

IK: ...igen, és már látom a végét.

KP: Komolyan?

IK: Komolyan. Valószínűleg már csak Barbara Honigmann műveit fogom gondozni, ő lesz az utolsó szerzőm. Érdekes író, anyai ágon szintén magyar háttérrel. Még Kelet-Berlinből ismerem, a szülei költöztek oda a második világháború után angol emigrációjukból. Meggyőződéses kommunisták voltak, Németországban akarták építeni a szocializmust. Barbara szép, nem túl terjedelmes könyveket ír érdekes családtörténetéről, saját visszatalálásáról a zsidósághoz, 1985-ös áttelepüléséről az NDK-ból Straßburgba. Én fedeztem fel őt, és a legelső oldaltól kezdve én gondoztam a könyveit. Majdhogynem együtt alkotunk.



Az interjú szerkesztés közben.

KP: És mihez kezd az idejével, ha majd...

IK: ...élek. Olvasok. Rendezgetem a dolgaimat. Látom magamon, Imrén is láttam, hogy milyen gyorsan apadnak az életerők. Az anyémek már nem elegendők az olyan intenzív munkához, mint amilyen a magyarból fordított szövegek szerkesztése. Ezt már meghagyom másoknak.

Az interjút készítette és fordította Kelemen Pál.

HERMANN Veronika

Ki beszél, amikor én szólok hozzád?

(Zsadányi Edit: *Bazsali, rezedá, kisasszonycipő: Kulturális másság feminista kritikái értelmezésben*, Balassi, 2017)

Zsadányi Edit első látásra kicsit obskúrus, viszont dallamos *Bazsali, rezedá, kisasszonycipő: Kulturális másság feminista kritikái értelmezésben* című kötete logikus folytatása a kutatói életmű eddigi darabjainak. A Balassi Kiadó gondozásában 2017-ben megjelent, de idén bemutatott tanulmánykötetben hat, egymáshoz lazán, leginkább szemléletben kapcsolódó dolgozatot olvashatunk. A kötet bevezetőjéből is kiderül, hogy az első három inkább a modern magyar irodalom elfelejtett, vagy a kánonba be nem került darabjaival — például Lesznai Anna, Földes Jolán, Kosáryné Réz Lola, Szenes Piroska — munkáival foglalkozik, a második három pedig a feminista kritika és a korporeális narratológia eredményeit alkalmazva olvas újra olyan prominens munkákat, mint például Kertész Imre *Sorstalansága*, Polcz Elaine *Asszony a frontonja*, Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regénye vagy Borbély Szilárd *A testhez* című kötetének bizonyos darabjai.

A cím végül elég gyorsan, már a 28. oldalon értelmet nyer: virágneveket takar, amelyek a modernitásban — az ipari forradalom nyomán megváltozott társadalmi berendezkedéstől nem függetlenül — kialakuló, új típusú női szubjektivitás alakzataiként is olvashatók. Bár az idézet a *Színek és évekből* van, ez a logikai sor a legmarkánsabban a nyitó tanulmány (*A női szubjektivitás alakzatai Kaffka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben*) Lesznai Anna verseit és hímezéseit összevető alfejezetében van jelen. A komparatív elemzés azt állítja, hogy ez a szimbolika és metódus (a hímezés mint folyamat maga is) egyfajta *női írást* hoz létre. Ez megfelel a Jacques Derrida által a *Grammatológiában* bevezetett írásfogalomnak — idézi fel a tanulmány — amely a beíródás sajátos tapasztalatként való tételével felszámolja a logocentrikus írás férfi–női binaritását. Ugyanebben a bevezetésben, a francia után az amerikai dekonstrukció egyik programszövegét, Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című dolgozatát idézve Zsadányi amellel érvel, hogy a kert-metaphorika hímezésekben és versekben való együttes, létértelmezőnek és szubverzívnek egyszerre tekintett praxisa úgy hoz

Zsadányi Edit

„Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”

Kulturális másság
feminista kritikai értelmezésben



BALASSI KIADÓ

létre önéletrajzot, hogy nem az élőnek, hanem az élettelennek ad hangot, a de Man-i *prosopopeia* működésével ellentétben azonban a hang mellé nem ad arcot, ezzel pedig dehumanizálja az elbeszélő szubjektumot. Az alábbiakban azonban nem a tanulmányok tartalmát szeretném ismertetni, hanem ehelyett kiemelnék néhány olyan, a kötet egészére, legalábbis a legtöbb darabra vonatkozatható koncepcionális és értelmezési stratégiát, amelyek miatt ezek a szövegek joggal rendeződhetnek kötetnyi egységbe.

A *Bevezetésben* is olvasható, hogy a könyvben szereplő — korábban önállóan is megjelenő — tanulmányok közös hívószava a *hozzájárulás* fogalma, amely ebben az értelmezésben egyrészt „a női szerzők hozzájárulását a modern és posztmodern magyar irodalomhoz, másrészt a feminista kritikai gondolkodásmód hozzájárulását az irodalomtudományos gondolkodásmódhoz” (3) jelenti. Izgalmas végiggondolni, hogyan egészíti ki (vagy fordítja inverzbe) a hozzájárulás fogalma Zsadányi Edit 2002-es, *A csend retorikái* című könyvét, amelynek koncepciója az elhallgatás-alakzatok vizsgálatán alapult. A kihagyásalakzatok elemzése

megmutatja, hogy mi a hallgatás és az elnyomás szerepe a nőiség konstrukciójában, ahogyan azt is, melyek azok a narratológiai értelemben negatívnak értelmezhető figurák, amelyek az olvasót mégis jelentésadásra készítik. Az árulkodó hiány után most a hozzájárulásról olvashatunk, elsősorban esztétikum és politikum kettőssége, dialektikája mentén. Miközben a szerző a feminista narratológia (nevezzük így Susan S. Lanser után) módszertánával szoros szövegolvasást hajt végre, egyfajta társadalomtörténeti kontextust is ad a szövegeknek. Mivel alapvetően a politikum integrálására és a kánon újragondolására törekszik, a feminista kritika nyilván nem dolgozik soha pusztán az irodalmi alkotások esztétikai fogalmával, hanem hangsúlyozza azok társadalmi és mediális jellegét. Az itt elemzett szövegek — és ezáltal természetesen az őket elemző szövegek — fő téje nemcsak a kánonra, hanem a hétköznapi kultúrára kiható paradox folyamatok bemutatása, és annak vizsgálata, hogy a kulturálisan kódolt társadalmi szerepek hogyan tükröződnek irodalmi szövegekben, s ezek cserébe hogyan tükröztetik vissza a bennük implikálódó társadalmi és politikai struktúrákat.

Bár szó szerint talán egyik tanulmányban sem szerepel, mégis az egyik legfőbb kérdés, hogy mit kezd az olvasó a privilégiumok irodalmi szövegekben megképződő rendszerével, amelyek működés módja nemcsak a tudomány, hanem a mindennapi élet és a populáris kultúra diskurzusaiban is tetten érhető. Zsadányi több tanulmányban idézi Judith Butler ismert elképzelését a *Jelentős testek* című monográfiából, amely szerint a kánon (tágon értett) terét nem csak bővíteni kell, hanem alapjaiban szükség megváltoztatni ahhoz, hogy a narratív struktúrákban megfogalmazódó különféle identitás-konstrukciók teljes jogú tagjai lehessenek. A hangadás és az arcadás egyben láthatóságot is jelent a korábban marginális helyzetben lévő szubjektumok számára, az identitáspolitikák erőszakosságát pedig fölválthatja az identitásbeszéd választhatósága. A privilégiumok rendszerszintű működésének megértése egyben annak felismerése, hogy a kánon saját politikumában is esendő képződmény, a centralizált és decentralizált szubjektumok küzdelme pedig nem egy társadalomelméleti sci-fi bizarr jelenete, hanem mindennapi életünk és kulturális fogyasztási szokásaink rövgalósága. A kiszolgáltatottakkal való szolidaritás ebben a könyvben nemcsak egy attitűd, hanem morális parancs is.

A *Bazsali, rezeda, kisasszonycipő* egyszerre próbálja meg bemutatni az irodalom és a mindenkori társadalmi valóság törékeny viszonyát, ugyanakkor alkalmazza a reprezentáció politikájának elméleti olvasásmódjait. Leginkább Michel Foucault, Judith Butler, Mieke Bal, Jacques Derrida és Gayatri Spivak munkái jelentik a hátteret, amely felől a kötet irodalmi szövegekhez közelít, és ez egyrészt egyfajta elméleti következetességet, másrészt gyakran önismétlést eredményez. Ez utóbbi veszélye a tanulmányok szerkezete miatt is fennáll: a szoros szövegelemzések előtt minden esetben van egy elméleti bevezető, amelyben gyakran nagyon hasonló utalások vannak. Ilyenek például a már említett centralizált és decentralizált szubjektumelméletek, vagy

éppen Spivak alárendelt-fogalma, amely — nem feltétlenül indokolatlanul, de mégis ismétlődésként — megjelenik a második, az ötödik és a hatodik fejezetben is: igen hasonló módon, egymástól különböző témájú tanulmányokban.

Az ismétlés az elsődleges szövegek szintjén is jellemző, itt azonban már kevésbé tűnik öncélúnak, inkább alátámasztja az első tanulmány azon állítását, hogy az iteratív retorika, a halmozás, a felsorolás és az ismétlés olyan narratív struktúrákat eredményeznek, amelyek sajátosan női sorsokkal hozhatók összefüggésbe. Vagyis a kötet tanulmányai témaválasztásukkal is megerősítik a kötet retorikai állításait. Jó példa erre Földes Jolán *A halászó macska uccája* című regénye, amely a kötet több tanulmányában is elemzés tárgyává válik. Ez a regény hiába a 20. század eleji magyar irodalom izgalmas teljesítménye, az irodalomtörténet-írás és a közönség számára egyaránt olvasatlan marad. A regény az 1920-as években Párizsba emigráló Barabás-család sorsát meséli el, és ez a témaválasztás nemcsak a korabeli, de a jelenlegi társadalmi kontextusra is lehet reflexió.

A talajvesztettség mint az elbeszéléstechnika számára kihívást jelentő sorskérdés nemcsak ebben a kötetben, hanem Zsadányi Edit más munkáiban is meghatározó. Az idegenség és kiszorítottság alakzatai, az emigráció kulturális stratégiái, megőrzés és felejtés ellentéte, a beszélő neveken és beszédaktusokon keresztül létrejövő cselekedetek, a marginális identitások önmaguk elbeszélhetőségéért folytatott küzdelme mind jelen vannak ebben a kötetben, és ki is jelölik az értelmezés határait. A reprezentáció, a szolidaritás és a hozzájárulás kérdései mellett Zsadányi érdeklődésének középpontjában az egyéni választás és a sors kapcsolatának elbeszélhetősége áll, vagyis az, hogy a történelem hogyan formálja az egyes emberi életekhez kapcsolódó narratív struktúrákat. Az irodalomtudományban az identitás általában a kollektív identitás fogalmát jelenti, ezekben a szövegekben azonban hozzájuk rendelődik az egyéni identitás történetiségének kérdése is. A *prózai valóság prózája* című harmadik tanulmány *A halászó macska uccája* mellett Jhumpa Lahiri *Becenéve Gogol* című regényét elemzi, amelyben a saját (indiai-amerikai) kultúrától teljesen különböző, orosz Gogol keresztnév a kulturális idegenség jelölője. Zsadányi emellett érvel, hogy az identitásváltásban élők léttapasztalata egyfajta folyamatos, derridai értelemben vett el-különböződés, hiszen amint az egyik üres hely betöltődne, a jelentés máris elmozdul egy új tartomány felé. Azt, hogy ez narratív vagy kulturális szinten teremt ürességet, az olvasó maga döntheti el, mindenesetre feltűnő, hogy a narratív megoldások mit emelnek ki és mit mutatnak meg az átlagosnál rosszabb életek elbeszéléseiből. A szenvedő, magányos hősök küzdelmei mellett ez jelenik meg nyilvános és privát, normalitás és kirekesztés dinamikáiban is.

A modernitás és a kialakuló új szubjektumpozíciók kapcsolatának bemutatása mellett fontos szerepet kap a kötetben a test irodalmi tapasztalata is. A fogyatékoság, öregség, betegség testi tapasztalatai nemcsak a *Vérző sebek és „vérző sebek”*: *Az abjekt mint testbeszéd* Kertész Imre Sorstalanság és Polcz Elaine Asszony

a fronton *című művében* című hatodik tanulmányban, de például a negyedik, Barnás Ferenc *Élősködő* című regényét elemző szövegben (*Test az írásban, írás a testben*) is fontos szerepet játszanak. Julia Kristeva abjekt-fogalma mellett a *Sorstalanság* és az *Asszony a fronton* elemzésében is megjelenik az engedelmes testek elhíresült koncepciója, a korporeális narratológia, a szubverzív test-írás, illetve a Michel Foucault, majd utána Mike Featherstone nyomán kialakuló, a fogyasztói kultúra és a posztmodern társadalmi gyakorlatok hatalmi természetét hangsúlyozó szemlélet, amely egyben azt is mondja, hogy ezen rendszerek logikája a patriarchális struktúra modelljét követi. Ebből következik, hogy az elemzett szövegek kapcsán a szolidaritás hiányának természetességén kívül annak felismeréséről is szó esik, hogy a test határainak felszámolása gyakran a szöveg határainak elmosódásával jár. Alapvetésnek tételezi a könyv biológiai és kulturális test kettősségét, hiszen a hivatkozott elméletek szinte mindegyikében a test nemcsak anatómiai létező, hanem olyan felület, amelyre a kultúra és a társadalom az adott korszak kulturális normativitását bevésni próbálja. A kötet megformáltságának szempontjából a test kettősségét talán érdemes lett volna — akár Susan Bordo „kikristályosodás” fogalmát is segítségül hívva — összekötni a női írás koncepciójával és általában a dekonstrukció írás-fogalmával, hiszen a testírás-elméletek voltaképpen azokat gondolják tovább, a testet a szöveghez hasonlóan olvashatónak tételezve. A saját biológikum határainak feltérképezése olyan viszonyrendszer mutat, amelyben nemcsak a saját identitáshoz, hanem a szabadsághoz való viszony is kódolva van. „A szabadság lehetőségét konokul kereső elemző számára e művek testközeli elemzéséből az a szomorú belátás adódik, hogy csak a test a határa a diktatúrának” (138) — olvasható ez a tudományos munkához mérten szinte vallomásos sor a kötet zárótanulmányában.

A *Bazsali, rezeda, kisasszonycipő* változatos példákon keresztül közelít a szolidaritás irodalmi modelljeihez: nemcsak a nőiséghez kapcsolódó tapasztalatokat, hanem általában az alávetett nézőpontokat elemzi a feminista kritika eszköztárával. Az irodalmi kánon és az intézményrendszerek mellett az identitás-konstrukciók kapcsán is firtatja, hogy vajon szélesíteni kell a meglévő kategóriákat, vagy éppen ellenkezőleg, meg kell szüntetni azokat, hogy új rendszert alkotva teremtjük meg a mássághoz és önmagasághoz való jogot. Judith Butler egyebek mellett az *Esetleges alapok* című tanulmányban feltett klasszikus kérdése nemcsak a feminista kritika, hanem a feminista narratológia alapja is: ki beszél akkor, amikor én szólok hozzád? Ez nemcsak az elbeszélő, hanem az értelmezői és befogadói oldalra is vonatkozik, így hozva létre egy, a szövegekéhez hasonló diskurzív struktúrát. Zsadányi Edit könyve nem konkrét válaszokat ad erre a kérdésre, hanem azt mutatja meg, hogy nem lehet elégszer feltenni.

BALOGH Gergő

Kritika egy kritikai kiadásról

(József Attila összes tanulmánya és cikke. 1930–1937. Kritikai kiadás, szerk.: Tverdota György – Veres András, József Attila Társaság – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2018)

Már pusztán az is jelezheti a Szabolcsi Miklós által sajtó alá rendezett és jegyzetekkel ellátott 1958-as, József Attila értekező prózai írásait magában foglaló kritikai kiadás¹ tudománytörténeti jelentőségét, hogy annak a később érkezők általi — az időközben napvilágot látott filológiai eredmények perspektívájából nélkülözhetetlenné vált — felülvizsgálata és kibővítése csak több évtizedes távlatban válhatott lehetővé, és nem egyszerre, hanem csupán két lépésben történhetett meg. 1995-ben, a költő 1923 és 1930 között írt tanulmányai és cikkei láttak napvilágot,² ezeket követi most az 1930 és 1937 között keletkezett szövegek kritikai kiadása. Mind a két kiadás osztozik a Szabolcsi-féle közlési elvek megtartásában, ennyiben pedig örökösöknek tekinthetők: akárcsak az 1958-as, mind az 1995-ös, mind pedig a 2018-as kiadás *editio maior* (vagyis a pusztán szövegkritikán túl feladatának tartja a közölt szövegek egy tágabb összefüggésrendszerben való elhelyezését, történeti kontextualizálását).

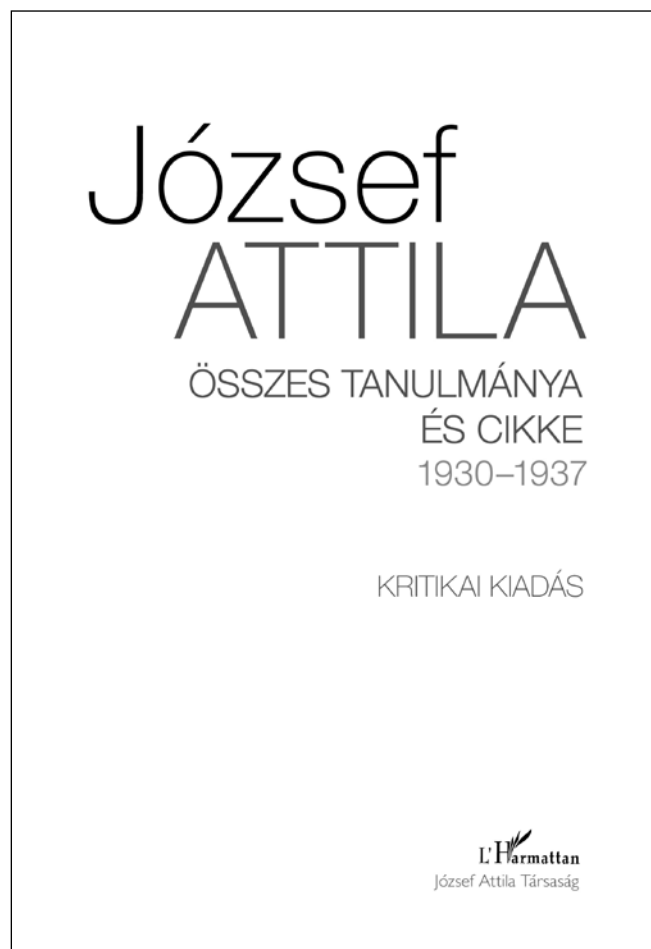
Amíg az 1995-ös kiadásban a szövegekhez tartozó, vonatkozó háttér-információkhoz, kontextusokhoz stb. való hozzáférést némiképp kényelmetlenné teszi az, hogy a magyarázatok külön-külön kötetben kapnak helyet, a *József Attila összes tanulmánya és cikke. 1930–1937* című kritikai kiadásban azok ennél szerencsésebb módon közvetlenül a közölt írások után helyezkednek el, sőt a filológiai szempontból bonyolultabb szövegcsoportok esetében előzetes megjegyzések is segítik az olvasói tájékozódást (*Irodalom és szocializmus, Hegel – Freud – Marx*). A kritikai kiadás közléseinek alapszerkezete az alábbi sémát követi: József Attila értekezése

¹ JÓZSEF Attila: *Összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, s. a. r.: SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1958.

² JÓZSEF Attila: *Tanulmányok és cikkek. I–II.*, s. a. r. HORVÁTH Iván – TVERDOTA György, Osiris, Budapest, 1995.

és az e szöveghez esetleg hozzátartozó változatok, fogalmazványok, töredékek → filológiai adatok → keletkezéstörténet → tárgyi és szövegmagyarázatok → recepciótörténet (irodalomjegyzékekkel). A kiadvány nagy érdeme, hogy jegyzeteinek filológiai apparátusa aprólékos és precíz, a kéziratok leírásai részletesek, a szerzőségmeghatározás és a datálás szempontjai meggyőzők. A filológiai jegyzetek, amennyiben a közölt írás több közléssel is rendelkezik, összehasonlító szövegkritikai távlatban jelenítik azokat meg, felhívva a figyelmet a különböző szövegközlésekben igen gyakran megfigyelhető szövegromlásra, és közvetve figyelemzve ezzel az e kiadványokra történő hivatkozások filológiai problematikusságára. A József Attila-szövegek konkrét, az életrajzi eseményekre gondot fordító keletkezési körülményeit, eszme-, politika-, irodalom- és kultúrtörténeti háttérét és kontextusait a keletkezéstörténeti részek tárgyalják. Meg kell jegyezni, hogy ezek a szakaszok irodalomtörténeti szempontból gyakran igen értékes áttekintést is nyújtanak József Attila személyes kapcsolatairól, felvázolva például a költő Babits Mihállyal vagy a Kosztolányi Dezsővel való személyes és szakmai viszonyának történetét és fontosabb tendenciáit.

A kiadvány keletkezéstörténeti részei tartalmilag gyakran metszik egymást, gyakoriak az ismétlések és a variációk. Ez jó megoldásnak tekinthető, hiszen annak köszönhetően, hogy a vonatkozó kontextusok úgymond mindig kéznél vannak, a kiadványban közölt egyes tanulmányok, cikkek jegyzeteinek olvasását nem töri meg a követendő kereszthivatkozások folytonos felbukkanása, melyek száma egy ilyen monstruózus gyűjtemény esetében vélhetőleg több mint ideális lenne. Ugyanakkor érdemes lett volna több figyelmet áldozni a hasonló vagy ismétlődő elemeket megjelenítő szakaszok egységesítésére (vagy máskor éppen a szó szerinti egyezések kiiktatására [például: a *Szerkesztői előszó* és Veres András bevezető tanulmánya, vagy 1122 és 1309]). Egyfelől egyenlenség figyelhető meg az idegen nyelvű címmegjelenítés terén (a magyar címváltozat/az eredeti használata). Másfelől az előbbinél komolyabb problémát jelent az, amikor az ugyanarról a személyről szóló ismertetés két esete jelentős eltéréseket mutat. Ez történt például Max Weberrel, akiről egy helyen az alábbiakat olvashatjuk: „Max Weber (1864–1921) német történész, közgazdász; Marx és Durkheim mellett a modern szociológia megalapítója, a társadalomról való gondolkodás antipozitivistá fordulatának jelentős képviselője.” (991) Nem olyan sokkal később pedig ezt: „Max Weber (1864–1920) német közgazdász, szociológus, vallásszociológus.” (1053) Túl azon, hogy a két ismertetés más és más szakterületekben találja meg Weber munkásságának tudománytörténeti helyét — és az előbbi részben szinte szó szerint megegyezik a szerzőről szóló magyar nyelvű Wikipédia-szócikkben foglaltakkal: „Karl Marx és Émile Durkheim mellett a modern szociológia alapító atyja”³ —, felfigyelhetünk arra is, hogy Weber halálának éve a két ismertetésben két különböző változatban jelenik meg (1921 és 1920). Az utóbbi a helyes, Weber 1920-ban hunyt el (a Wikipédián amúgy jól szerepel a dátum). Ugyan nem ellenőriz-



tem a kiadvány összes tárgyi adatát, de ez a szembetűnő hiba — és a joggal feltételezhető, jelöletlen, és tulajdonképp mindegy is, honnan származó átemelés úgyszintén (egyébként is: könnyen lehet, hogy a szövegrész a Wikipédián is csak átvételként szerepel) — felvetheti annak kérdését, hogy vajon egyedi/ritka vagy általános/többször visszatérő jelenséggel állunk szemben, mely kérdés felvethetőségének ténye a kiadvány tárgyi–tudományos hitelét már önmagában is csorbítja.

Elmondható továbbá, hogy bár mind a keletkezéstörténeti háttér, mind a tárgyi és szövegmagyarázatok szerepeltetése érthető, üdvös és célszerű, az ezek közötti különbség nem mindig egyértelmű (ennek kiküszöbölésére érdemesebb lett volna a kiadvány messze legjobban felépített — azonban furcsa módon az összes többitől elütő — jegyzetét, a *Hegel – Freud – Marxhoz tartozót* a többi mintájává tenni). Nem egyszer fordul elő, hogy a keletkezéstörténeti adalékok helye a József Attila-szövegek interpretációjának terévé válik (213; 313; 346; 362; 376–377; 402; 415–416; 423–424; 503–504; 516–517; 578–579; 620–622; 631–633; 814; 849–850; 872–874; 964–967; 985; 1051–

³ Lásd: Max Weber, Wikipedia; elérhető: https://hu.wikipedia.org/wiki/Max_Weber (kiemelés az eredetiben — B. G. Utolsó hozzáférés: 2018. 08. 26.).

1052; 1075–1080; 1174–1175; 1195–1196). A műfaji keretek szétfeszítése más vonatkozásban is megfigyelhető: helyenként — az áttekintés tárgyilagosságától messze sodródva — a recepciótörténet ismertetése vagy a recepcióra tett, tágabb összefüggéseket megidéző utalások az adott jegyzet megírójának/megíróinak meglehetősen egyértelművé tett és szükségszerűen interpretatív véleményét közvetítik (255–256; 262–264; 266; 272; 283; 289; 291–292; 294–295; 300–301; 344; 353; 382–383; 392; 562; 567; 584; 718; 740–742; 777; 826; 910; 1088–1090; 1092–1093; 1097; 1119). Az előbbieket elsősorban módszertani okokból kellett volna visszább szorítani, az utóbbiakat pedig ezek mellett azért is, mert egy recepciótörténeti áttekintésnek, mely egy kritikai kiadás keretein belül helyezkedik el, aligha lehet helyeselhető célja a recepció feletti ítélkezés, legyen az negatív vagy pozitív felhangú. Már csak azért is fontos lett volna a minősítő retorika korlátozását végrehajtani, mert olykor előfordul, hogy a dicséret–elmarasztalás-paradigma több, nem feltétlenül szerencsés ponton is igen különösen érvényesül: akad példa arra, hogy az adott recepciótörténeti jegyzetben (egyik vagy egyedüli) szerzőjének egy vonatkozó írásáról esik szó, méghozzá egyes szám harmadik személyű fogalmazásmódban — tehát a személytelenség retorikáját működtetve —, ám nyilvánvaló elfogódottsággal, a saját munkának kiemelt elismerést juttatva. A dicséret–elmarasztalás-paradigma érvényre jutása amellet, hogy olykor ilyen, némileg komikus hatást keltő szöveghelyeket eredményez (274; 276–277; 292–293; 301; 567), általánosabb következményekkel is jár.

Aki egy kicsit is jártasabb a modernség irodalmának kutatásában, észreveheti, hogy ez a jegyzeteiben kifejezetten koherens eszme-, politika-, irodalom- és kultúrtörténeti képet festő munka választott szerkezeti felépítését kihasználva több helyütt is a József Attila gondolkodásáról szóló diskurzusok bizonyos vonulatait igyekszik finomabb (retorikai elhatárolás, idézéstechnika)⁴ és kevésbé finom eszközökkel (dicséret és elmarasztalás) kanonizálni. Mindezzel, noha az korántsem tekinthető általános gyakorlatának, a kiadvány a vonatkozó szakirodalomnak implicit hierarchiáját létesíti (a hierarchiaképzés gyakorlatainak legjobb példáit az *Irodalom és szocializmus* jegyzetei szolgáltatják). De hozzátartozhat-e ez az *editio maior* elvéhez még, vagy esetleg olyan helyekre visz, ahol a tét már régen nem csak a József Attila gondolkodását dokumentáló szövegek hiteles változatainak — azok kontextusaira is ügyelő — közreadása és az e szövegekhez való történetileg és ideológiailag egyaránt változó mindenkori viszony megértése?

Túl mindezen a kritikai kiadás jegyzetapparátusával kapcsolatban fontos felhívni a figyelmet arra is, hogy az egyébként akkurátus, hihetetlen anyagmennyiséget megmozgató jegyzetekbe esetenként nem jól alátámasztott, sőt megkérdőjelezhető (220; 223; 313; 363; 620; 964; 968), máskor pedig erősen egyszerűsítő és torzító, igen problematikus megállapítások is vegyülnek. Jó példa ez utóbbiakra, amikor az alábbiak olvashatók a német nemzetiszocialista hatalomszerzés kapcsán: „Ugyanakkor a tőkés

rendszer és a fasizmus közötti organikus (ha nem is törvényszerű ok–okozati) kapcsolat valóságos volt [...]” (665) Vagy máshol, más összefüggések között: „[József Attila] jogos megállapítása az is, hogy a népművészetet a kapitalizmus tette tönkre.” (504) Megint máshol: „Az általa [vagyis Kozma Miklós által — B. G.] képviselt konzervatív politika jobboldali volt ugyan, de a kultúrában a tehetségre, az alkotás minőségére szavazott a tehetségtelenséggel szemben.” (868–869)

A kiadvány bevezető tanulmányait a szerkesztők jegyzik. Veres András (*József Attila értekező életműve — recepciója tükrében*) és Tverdota György (*József Attila gondolkodástörténete*) összegző igényű tanulmányai bizonyos értelemben a keletkezéstörténeti, valamint a tárgyi és szövegmagyarázatok, továbbá a recepciótörténeti adalékok kijelölte korpusz mesterszövegeiként is olvashatók. Ezek a tanulmányok nem átlagos értelmezési ajánlatok, hiszen miközben legalább egy, a kétkötetes gyűjtemény életre hívásán dolgozó, szakértőkből álló szakmai közösség felhatalmazásának nyomát viselik magukon — az e közösség által hallgatólagosan elfogadott tudományos álláspont képviselőiként —, autoritásukat az állításaikat keretező kontextusból, végső soron a kritikai kiadások hosszú sorának tudományos hiteléből is nyerik. Mint ilyeneken, reprezentatív funkciójuk miatt rendkívül sok múlik: a *József Attila összes tanulmánya és cikke...* perspektívájából ezek az értekezések testesítik meg a gyűjtemény vonzáskörzetébe vont szövegekhez való közelítés adekvát paradigmáit.

Veres a József Attila gondolkodásához való közelítés egy közvetett, ám a tudományos praxisban megkerülhetetlen jelentőségű stratégiáját tárja elénk: „Áttekintésünk nem titkolt célja bevezetni az olvasót a gondolkodó József Attila világába, de azon keresztül, hogy a róla szóló irodalmat tekintjük át.” (46) Ezzel az eljárással az olvasó már a *Kosztolányi Dezső Összes Művei* sorozatban 2010-ben megjelent, szintén Veres András által szerkesztett *Édes Annát* forgatva is találkozhatott, ahol a Kosztolányi művével foglalkozó munkák bibliográfiája mellett — túl annak pusztá összeállításán, mellyel sok kritikai kiadás meg szokott elégedni — Veres a recepciótörténet kimerítő ismertetését is közli.⁵ Ennek, akárcsak Kosztolányi regényének esetében, József Attila 1930-as évekbeli értekező prózáját illetően is komoly előnye, hogy a szövegek értelmezésre utaltságának és a jelentés történeti–kulturális feltételezettségének belátását belépteti a filológiai gyakorlatba, aminek következtében a kritikai kiadás nemcsak

⁴ Az idézéstechnika eszköze jó példa, amikor egy jegyzet magától értetődően fogadja el Tverdota György *Eszmélet*-értelmezését, említést sem téve Kulcsár Szabó Ernő szintén igencsak nagy hatású interpretációjáról (810), vagy amikor egy másik jegyzet Szegedy-Maszák Mihály vagy Bengi László idevágó, komoly szakmai konszenzust maguk mögött tudó munkáit meg sem említve, szintén Tverdota egy tanulmányára hivatkozva szól Kosztolányi Dezső nyelvsemlelétről. (935) Lásd: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 518–547. Továbbá: BENGI László: *Hagyomány és viszonylagosság. Kosztolányi nyelvelfogásáról* = Uő.: *Elbeszél halál. Kosztolányi-tanulmányok*, Ráció, Budapest, 2012, 198–217.

⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Édes Anna*, szerk.: VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010, 708–906; elérhető: <http://digipih.hu/okd-ea.apparatus.tei.1>.

rögzíti a hiteles szövegváltozatokat, hanem dinamizálja is az e szövegekhez való hozzáférés különböző módozatait, végső soron a közölt írások interpretációra utaltságát, történeti létmódját hangsúlyozva. Azonban látni kell azt is, hogy a recepciótörténeti áttekintés Veres András tanulmányában sem mentes az ítélezés gesztusaitól, és általában a hierarchiaképzés aktusaitól, így mentrendszerűen nyit utat egyes tudományos megközelítésmódok implicit és explicit leértékelése felé (pl. 77–78).

A gyűjteményben közölt írásokkal közvetlenül Tverdota György tanulmánya foglalkozik. Tverdota József Attila 1930-as évekbeli gondolkodói fejlődésének tekintetében a „művészet=termelés” és a „művészet=kifejezés” (42) képletben ismeri fel a leginkább meghatározó alakzatot, melyet a szerző szerint a költő marxista és pszichoanalitikus tájékozódásának kettőssége határoz meg. Mint ilyen, *A művészet kérdése és a proletárság* című 1933-as töredékkel bevezetett, ellentmondásosnak tűnő gondolatalakzatot („A műalkotás [...] szabályozója a társadalmi szükséglet. [...] A művészetnek célja nincsen.” — 37) Tverdota József Attila 1930-as évekbeli művészetbölcseletének központi jelentőségű, „négyelemű” formulájának horizontjából, mintegy annak modelljeként értelmezi. (37) A fenti képlet, mint olvashatjuk, József Attila gondolkodástörténetének évekig nem változó, vagy csak igen kevés módosuláson keresztül ment rétegéhez nyújt hozzáférést, és ezért belátható, milyen nagy jelentőséget tölt be a tanulmány érvvezetésében. A tét nem kevesebb, mint az, hogy leírhatók-e általa József Attila művészetelméleti gondolkodásának utolsó fejezetei („A kemény mag [...] a pálya további szakaszán mindvégig érvényben maradt.” — 38. Lásd még: 39; 44). Éppen ezért rendkívül lényeges felfigyelni a Tverdota által vázolt két leginkább kérdéses vonatkozására. Az egyik a tanulmány mozgásterén belül maradvá, a másik pedig abból kilépve világható meg.

1. Attól, hogy a tanulmány perspektívájából a „művészet” fogalma József Attilánál egyfajta belső hasadáson megy keresztül („művészet=termelés”/„művészet=kifejezés”), ellentétben azzal, amit az értekezés a „négyelemű formula” kifejezéssel sugall, a Tverdota által vázolt képletben még nem kettőződik meg ténylegesen. Valójában mindvégig egy elem marad. A „kettős kódolású művészetfelfogás” (37), amellyel Tverdota beszél, a „művészetet” illetően egyfelől nem eredményezhet két egészében, teljes biztonsággal elkülöníthető, és ekként lezárható szemantikai tartományt, hiszen a „termelésnek” és a „kifejezésnek” a közös referenciára („művészet”) való egyidejű visszautalása szükségszerűen ássa alá e megkülönböztetés hatékonyságát. Pontosan úgy, ahogy egy eminensen kettős kódolású, például ironikus szöveg is magában rejti a szó szerinti és az ironikus olvashatóság egymás általi kontaminációjának mindenkorai lehetőségét, azt a jelentésköltés konstituens tényezőjévé avatva. Másfelől rendkívül fontos itt, hogy Tverdota az általa megragadott összefüggésrendszer ellentmondásosnak minősíti („[a] mélyréteg ellenben felmutatja a teljesen kialakult négyelemű formulát, közepén a költő által tudatosan vállalt *ellentmondással*” — 37; kiemelés: B. G.). Azon-

ban ha a szóban forgó képlet ténylegesen négyelemű lenne, a művészet kettős meghatározottságának *ellentmondásos* szerkezete nem állhatna fenn („művészet=termelés”/„művészet=kifejezés”: $A_1 = B$ és $A_2 = C$, de $B \neq C$ — tehát $A_1 \neq A_2$). Ellentmondásosságról itt csakis akkor beszélhetünk, ha a felvázolható összefüggésrendszer nem négy-, hanem háromelemű ($A = B$ és $A = C$, de $B \neq C$ — tehát $A \neq A$). Tverdota tanulmányának ezen kulcsfontosságú logikai zavara — vagyis az, hogy egy, a keretein belül háromelemű, központiként leírt képletet négyeleműként, és fordítva: egy máskülönben ellentmondásmentes viszonyt, mint látható lesz, egy félreolvasás eredményeképp ellentmondásosként rögzít — felvetheti annak kérdését, hogy vajon az a lenyűgözően szimmetrikus rendszer, melynek két pólusán a szerző József Attila 1930-as évekbeli gondolkodásának pilléreit helyezi el, működőképes-e, vagy esetleg, mivel logikailag meglehetősen ingatagnak mutatkozik, épp összeomlani készül („társadalom – egyén / felépítmény – az én / a társadalmi élet jelenségei – a lelki élet jelenségei / alap – alap / termelés – ösztön” — 37).

2. „A műalkotás [...] szabályozója a társadalmi szükséglet. [...] A művészetnek célja nincsen” — már idézett, a tanulmányban modellértékén számba vett tézisei nem arról beszélnek, amit a tanulmány ért alattuk. Nehéz ugyanis nem észrevenni, hogy „művészet” és a „műalkotás” közül legfeljebb csak az előbbi illeszthető be a „művészet=termelés”/„művészet=kifejezés” képletébe. Ennek az az egyszerű oka, hogy József Attila töredékében a „termeléshez” kapcsolt „műalkotás” nem kezelhető a magáért való létében megragadható „művészet” szinonimájaként, mivel a „művészet” és a „műalkotás” *A művészet kérdése és a proletárságban* nem a művészi alkotás folyamatának egyazon szintjéhez tartozik. A „műalkotás” és a „művészet” nem ugyanaz (Ayhan Gökhan: „Kerül a költő önmagával ellentmondásba?”; Tverdota György: „[...] József Attila két definíciót ad közre *ugyanarról* a fogalomról” — kiemelés: B. G.).⁶ Az alkotás maga a töredék szerint a kifejezés egyedüli céljának alávetett tevékenység. A „művészet” mint tevékenység az eszköz–cél-reláció vonatkozási rendjén való kívül léte okán minősülhet céltalannak, a gazdasági és politikai dimenziók által nem érintettnek. Mint ilyen szembehelyezkedik az előállított tárgyként, művészi produktumként értett „műalkotás” modern gazdasági diszpozíciójával, eredendő gazdasági beágyazottságával („[a] művészi termék éppúgy áru, mint az ipari, vagy a mezőgazdasági termékek” — 696). Ez azonnal egyértelművé válhat, ha a Tverdota által kihagyással idézett passzust („[a] műalkotás [...] szabályozója a társadalmi szükséglet”) kiegészítjük a belőle hiányzó mondatrészrel („[a] műalkotás *tehát társadalmi termelő* tevékenység, szabályozója a társadalmi szükséglet” — 696; kiemelés: B. G.). Látható, hogy szemben a kifejezéssel, a művészi alkotó tevékenységgel, mely az egyénhez tartozik, a termelés, a művészi termék előállítása a

⁶ Ayhan GÖKHAN: „József Attila értekező prózáján keresztül jobban megismerhetővé válik a költészet” — Tverdota György irodalomtörténetessel beszélgettünk, Nullahategy.hu, 2018. július 11.; elérhető: <https://nullahategy.hu/jozsef-attila-ertekezo-prozajan-keresztul-jobban-megismerhetove-valik-a-kolteszete-tverdota-gyorgy-irodalomtortenesszel-beszelgettunk/>.

gazdasági csere folyamatok logikáját és politikai viszonyokat életre hívó társadalom pólusán helyezhető el. (E marxizmus ihletettséggel elgondoltságnak egy korábbi, ám kevésbé enigmatikus megfogalmazott változata — és erre a kapcsolatra az ez utóbbi szöveghez tartozó jegyzet is rámutat [403] — már a *[Bármiféle társadalmi]* című töredékben megjelenik — 396.) A „művészet” és a „műalkotás” differenciája József Attila töredékében nem a közös referenciaként érthető művészet két alakjának ellentmondásos megnevezése, hanem a művészet tevékenység voltának és tárgyi eredményének, egyéni és közösségi oldalának megkülönböztetése által létesül. A társadalmi diszpozíciók által meghatározott és azok felől hozzáférhető „műalkotás” magában rejti a „művészetnek”, vagyis az egyéninek, a testi „ösztön” és a „szellemi cél” együttesének szervezőelvét. (696–697) Ugyanakkor, mint ezt a pszichoanalitikus elméletre már afirmatív módon hivatkozó *Egyéniség és valóság*ból tudhatjuk, a költő szerint az egyén mint „társadalmi alany és társadalmi tárgy” (540) távolról sem az a változatlan, stabil alap, mely minden további vizsgálódás központi kategóriájaként állhat, hiszen folytonos keletkezésben van: „az egyén maga is társadalmi folyamat”. (543)

Az esztétikai tapasztalat, mely — bár a szöveg explicit módon nem tárgyalja, valószínűsíthetően igen közel helyezkedik el „a társadalmi szükséglethez” — *A művészet kérdése és a proletárság* középpontba állításával valóban felvázolható keretek között ezért a legvalószínűbb, hogy abból a szükségszerűen a „műalkotással” létesített kapcsolatból születik meg, amelynek az egyéni és a közösségi pólusaira utalható elemek közti dialektikus mozgás válik a meghatározójává. Ám ahogy fentebb kitértünk, anélkül hogy akár az egyik, akár a másik pólus elképzelhető lenne tiszta, a másiktól érintetlen mivoltában. Azt, hogy Tverdota Györgynek igaza van a töredék jelentőségét illetően — még ha az általa vázoltól eltérő összefüggések között is —, mindenesetre jelezheti, hogy a művészet ezen, önnön eredetét eltörölő konstitúciója nagyfokú hasonlóságot mutat azzal például, ahogy a költő tulajdonképp az antropogenezis, vagyis az emberi létesülésének mozzanatát elemzi az *Emberi eszmélet és társadalmi haladásban*. (614–617)

A Tverdota által leírt ellentmondás József Attilánál azonban, mint ez látható volt, nem áll fenn, sőt a bevezető tanulmányban modellértékén szerepeltetett példa tanúsága szerint épp az mondható el, hogy a költőnek a művészetéről való gondolkodása ezen a ponton is jóval konzisztensebb és komplexebb, mint a rendszer, amelybe a kritikai kiadás értekezése foglalni igyekszik. Ráadásul a fentiek, valamint az olyan megnyilatkozások példái, mint „a művészi forma lelki *tevékenység*” (*A magyar proletárforradalom platformtervezete*, 442), az előbbieket mellett arra is rámutathatnak, hogy József Attila gondolkodásában már a pszichoanalitikus tájékozódás elmélyülése előtt készen állt az a strukturális hely, amelyet aztán a freudi tanok foglalnak el és laktak be. Innen nézve érthető meg annak jelentősége, hogy az 1920-as évek örökségét hordozó, antipszichológista *Irodalom és szocializmus az egyéni/forma* („a bánat, az érzelem a forma, azaz

formai elem [...], *forma az a tevékenység, amely szemléletileg folyik*” — 125; 127) és a közösségi/tartalom („*a művészi forma tartalma mindig egyetemes és társadalmi*” — 129) pólusainak együtteséből vezette le a művészi alkotást. *A művészet kérdése és a proletárság* „művészet”-fogalma (tehát a produktumtól elválasztott tevékenység), bármily sokat változott is a költő terminológiája és teoretikus álláspontja, visszamutat a „szemléleti tevékenység” korábbi meghatározására. A költő gondolkodását ezért a pszichoanalízis és a marxizmus kettős kötésének radikális felforgató ereje helyett, melynek feltételezése a kritikai kiadás jegyzetei talán túlon túl is támaszkodnak, célszerűbbnek tűnik — messze menően ügyelve e gondolkodás dinamikus hangsúlyeltolódásaira és éles váltásaira — belső folytonossága felől megközelíteni.

A kritikai kiadások elsősorban nem a nagyközönség számára készülnek, így József Attila 1930 és 1937 között született cikkeinek és tanulmányainak gyűjteménye, hasonlóan más ilyen típusú kiadványokhoz, természetesen szakmai érdeklődésű olvasókra számíthat a leginkább. Ugyanakkor földhözragadtságunkat nem feladva be kell látnunk azt is, hogy vélhetőleg még a szakmai olvasóközönség körében sem lesz kiugróan magas arányait tekintve azoknak a száma, akik a kétkötetes, összesen 1480 oldalas gyűjteményt az első laptól az utolsóig figyelmesen végig fogják olvasni (főként, ha az a kiadói ígéretnek megfelelően néhány év múlva az interneten is elérhetővé, tehát kereshető dokumentummá válik majd). Egy, a közölt szövegekkel foglalkozó reprezentatív bevezető tanulmány különösen azoknak kellene, hogy megbízható támaszt nyújtson ebben a szövegrengetégekben, akik el szeretnék helyezni az általuk olvasott részeket az egész viszonyában. A költő gondolkodásának, eredeti irodalomszociológiai nézeteinek, különösen pedig a beszédéről és a nyelvről való gondolkodásának átfogó megértése és kritikai mérlegelése feladatként még mindig előttünk tornyosul. Számos egyéb kérdés mellett: mihez kezdhetünk például a ténnyel, hogy József Attilánál a beszéd néhol a technikai egy formájaként tűnik fel („[i]gy teszem a beszéd [...] anyagi technika és nem jobban emberi, illetve társadalmi technika, mint a vasut vagy a buzatermelés” — *Egyéniség és valóság*, 541; „[a] magyar szóból finom műszer lett, zajtalan sebességű gép” — *Nyelvünk ízei*, 644)?

Nehéz egy ilyen nagy, kollektív vállalkozás mérlegét megvonni. Persze, nem lehet eléggé hangsúlyozni: jelentős fejleményként értékelendő, hogy a filológiai kutatásban részt vevők áldozatos hozzájárulásának köszönhetően immár szabadon elérhető a 20. század egyik legnagyobb költője által írt értekező szövegeknek az ez idáig még csak hasonló tudományos alapossággal és részletességgel sem közreadott, 1930-as évekbeli korpusza. Ugyanakkor ezt a tényt szem előtt tartva sem feledkezhetünk meg arról, hogy a *József Attila összes tanulmányai és cikke. 1930–1937* című kiadvány József Attila-írásokat keretező szövegei, mint látható volt, nem nyújtanak egyenesen teljesítményt, és bizonyos problémáktól sem mentesek. Annyi biztos, hogy oktatási–kutatási felhasználása során a kritikai kiadás különböző apparátusainak e feszültségét nem árt szem előtt tartani.

FAZEKAS Júlia

Azért érdekel, mert Jókai írta?

(A *kispróza nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról, Tempevölgy könyvek 25.*, szerk.: Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2018)

Azért olvasunk bizonyos szövegeket, mert valójában az írója érdekel minket? Vagy még inkább: hogyha egy szerzőnek megérdemelt és biztos pozíciója van az irodalmi diskurzusban, akkor az megengedi-e, sőt: feltételezi-e a foglalkozást munkássága bármely, akár minden szövegével? Még tovább menve: amennyiben ezt elfogadott tendenciának tekintjük, megállapítható-e vele kapcsolatban bármi probléma?

A nemrég megjelent, Jókai Mór novellisztikájával foglalkozó tanulmánykötetben elmélyedve minduntalan ezekhez a kérdésekhez jutottam vissza. A könyv szerzői szerint a szakmai párbeszéd nem tud szabadulni attól a Jókai rövidprózájára neheződő, úgy tűnik, általánosan elterjedt megállapítástól, miszerint a szerző regényei kiemelkedő teljesítményt tükröznek, érdemesek olvasásra/elemezésre; a novellák, elbeszélések pedig inkább „melléktermékek”, csak óvatosan mazsolázva lehet köztük értékelhetőt találni. *A kispróza nagymestere* nem titkolt célja éppen az, hogy felhívja a figyelmet ezekre a keveset tárgyalt alkotásokra, megmutassa, milyen tág kontextusban vizsgálhatók a szövegek, valamint akár meg is kérdőjelezze a novellákhoz kapcsolódó szakirodalmi preconcepciót. A kötet egy konferencia előadás-anyagából készült, melynek a címe igen beszédes, ezzel kapcsolatban Surányi Beáta tanulmányának elejét idézem: „Jókai Mór kisprózai alkotásai nem álltak mindig a szakmai érdeklődés középpontjában: tulajdonképpen a 2016. decemberi, balatonfüredi Jókai-konferencia címe — »...az én gyöngye oldalam« — is arra a recepciótörténeti helyzetre reflektált, hogy a Jókai-regényekkel szemben a Jókai-novellák már megszületésüket követően háttérbe szorultak.” (225)

A nemrég, 2018 szeptemberében Pécsen rendezett I. Klasszik konferencia Jókai-szekciójánál szintén meglehetősen heves vitát váltott ki a kérdés: meg kell-e védeni az elemzett Jókai-novellákat, *felmenteni* őket egy-egy értekezés keretében azzal a jelszóval, hogy a feltételezésekkel ellentétben az adott szöveg

nem is olyan rossz? Véleményem szerint az a tény, hogy a kisprózai alkotásokkal foglalkozó tanulmányok/előadások kénytelenek reflektálni az életmű ilyen szintű megkülönböztetésére (vagyis: a regények jók, a novellák kevésbé), mutatja, mennyire megkerülhetetlen szempontról van szó. Ha erre nem reflektálnánk egy Jókai-szöveg vizsgálatakor, azzal a szerző recepciótörténeti pozícióját hagynánk figyelmen kívül. Jelen állás szerint — és a tárgyalt tanulmánykötet remekül illusztrálja ezt — a Jókai-ról szóló diskurzus (még?) nem áll azon a ponton, hogy önnön berögződéseitől megszabaduljon. A kötet legtöbb munkájában olvasható valamilyen szintű (akár központi problémává emelt) reflexió a *gyöngye oldalra*, Rózsafalvi Zsuzsannánál például: „a novella, illetve a kispikái műfajok nem Jókai gyöngye oldala. Az erősségek megtalálása rajtunk múlik”. (248) Meglátásom szerint *A kispróza nagymesterének* megszületése a novellisztikával kapcsolatos előfeltételek lebontását illetően nagy lépést jelenthet.

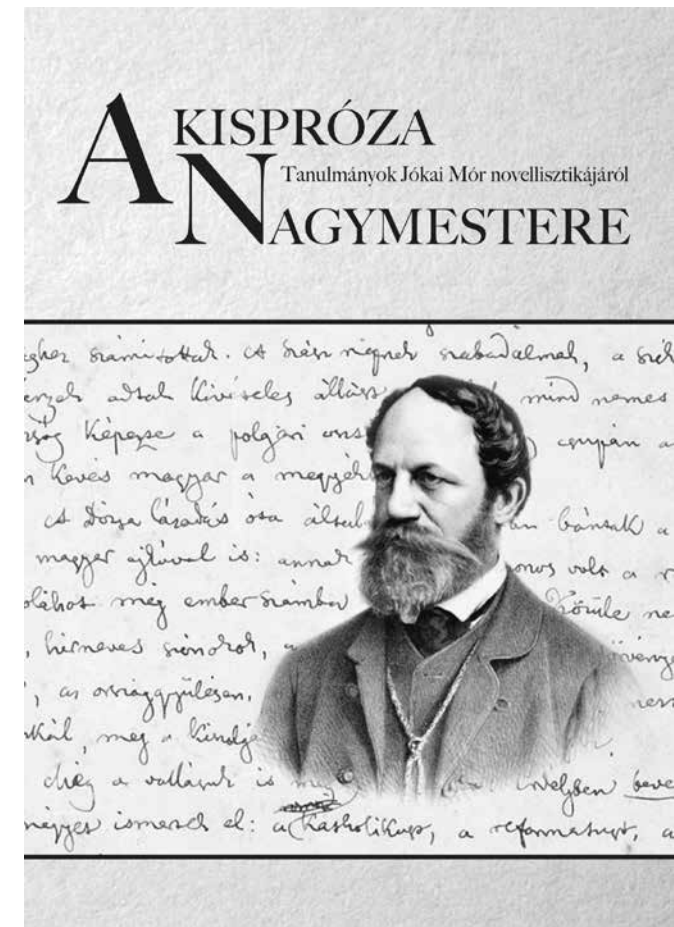
Ennek tisztázásával azonban még mindig nem kaptam választ teljes egészében arra a kérdésre, miért érdekelhetnek bennünket a tanulmányokban tárgyalt szövegek. A fenti címmel Szajbély Mihály egészen magától értetődő, ugyanakkor végtelesen találó megítélését parafrázálom, aki a következőképpen indokolja, miért foglalkozik a vizsgált szöveggel: „azért érdekel, mert Jókai írta, mert része Jókai esztétikai kánon jegyében értelmezhető életművének, és úgy gondolom, populáris vonásainak tisztázása az esztétikai kánon Jókaijának a megértéséhez járulhat hozzá”. (52) Adott tehát ez a jelentős életművel rendelkező szerző, aki a 19. századi irodalom tekintetében, úgy tűnik, nemcsak megkerülhetetlen, hanem kiapadhatatlan témát jelent. Az utóbbi évek korszakkal foglalkozó munkáit, előadás-sorozatait végignézve kénytelenek vagyunk belátni: Jókai jelen pillanatban kiemelt népszerűségnek örvend (és azért nem próbálkozom a „reneszánszát éli” kifejezés használatával, mert nem állítható, hogy bármikor érdektelen lett volna a szakmai diskurzusban). Egy ilyen pozíciót képviselő szerző esetén pedig szinte magától értetődik, hogy a figyelem nem állhat meg pusztán egy-két mű szintjén. Vagy akár meg is állhatna, de itt ismét az előbbi idézetre kell utalnom: egy szöveg nem feltétlenül önmaga és akár esztétikai értéke miatt érdekes, hanem mert azon keresztül állapíthatunk meg valamit a korszakról, a szerzőről és számtalan más kérdéssel. A tanulmánykötet egyik legnagyobb érdeme, hogy a közölt írások szinte mindegyike azon túl, hogy fókuszba helyez néhány eddig még alig tárgyalt Jókai-művet, azokról valamilyen — az adott szerzőn és művön túlmutató — problémakörhöz kapcsolódva képes beszélni. Ezen a szinten pedig már nem feltétlenül az a kérdés, hogy milyen esztétikai értéke van az adott szövegnek (belesik-e a *nem olyan rossz* kategóriába), hanem: képes-e a tanulmány szerzője azzal kapcsolatban releváns problémafelvetésre, gyümölcsözőnek és inspiratívnak értékelhető-e az adott Jókai-mű. Tehát: nem feltétlenül csak azért, mert Jókai írta. (Ezt pedig érdemes szem előtt tartani, mert például — be kell vallanom — sokkal izgalmasabbnak és elgondolkodtatóbbnak találtam Eisemann György tanulmányát

A veszélyes sakkjátékról, mint magát *A veszélyes sakkjátékot*, az értelmezést olvasva azonban maga a mű is átértékelődött.)

A tanulmánykötet fölfogható reakcióként a jelenlegi Jókai-életmű iránti érdeklődésre, arra az igényre, hogy az író regényein kívül más témákról, irányokról is érdemes beszél(get)ni. Ez alatt érthetjük az autobiografikus írásokat, az újságírói/szerkesztői tevékenységet éppen úgy, mint a rövidprózai alkotásokat, mely köré a balatonfüredi konferencia és a kötet szerveződött. A szerzők írásait figyelve egyértelműen megállapítható az a szakirodalmi horizont, azok az utóbbi évtizedben megjelent könyvek/tanulmányok, melyekhez kapcsolódni kívánnak.¹ *A kispróza nagymestere* azonban legalább annyira tekinthető kérdésvetetésnek, mint válasznak a nemrégiben megfogalmazott irányokra — ennek negatív és pozitív oldalával egyszerre. Úgy tűnik, a korszakkal, valamint kifejezetten az íróval kapcsolatban a tanulmánykötet fontos és mellőzhetetlen referenciát fog jelenteni — amennyiben hosszútávon nem is merek jóslni, a következő jó pár év Jókai-diskurzusát illetően mindenképpen.

A kötet tanulsága azonban az is, hogy a rövidprózai alkotások kutatása még számtalan hiányossággal rendelkezik. Ezen a ponton pedig utalnom kell ennek kiadástörténeti okára (és a már említett *gyöngye oldal* hozadékára), miszerint ezen alkotások aránylag nehezen elérhetők. Természetesen ez nem minden szövegre igaz: számos Jókai-novella hozzáférhető több kiadásban (illetve elektronikusan), ez azonban korántsem mondható el minden szövegről. Néhány szemléletes példát említve: a Révai-féle nemzeti díszkiadás tartalmaz ugyan elbeszélés-köteteket, de kizárólag azokat, és olyan formában, ahogyan a szerző maga összeállította őket (pl. *Véres könyv, Vadon virágai*); az Unikornis Kiadó száz darabot számláló *Jókai Mór munkái* díszkiadásának mindössze három kötete tartalmaz válogatott elbeszéléseket. A kritikai kiadás elbeszélés-kötetei közül az 1863–64-es évek szövegeivel foglalkozó a „legfrissebb”,² az évszám kiválóan tükrözi, hogy még bőven van olyan (jelentős mennyiségű) szöveg-anyag (további évtizedeké Jókai életművéből), melyek kiadása várat magára. A balatonfüredi konferencián tárgyalt szövegek hozzáférhetőségének nehézségét a szervezők úgy oldották meg, hogy az esemény kísérő-kiadványaként megjelentették a *Balaton völgyénei* elnevezésű gyűjteményt.³ A kötet azokat a Jókai-szövegeket tartalmazza, melyekhez az előadók kutatása kapcsolódott — ezzel együtt pedig *A kispróza nagymesterének* kísérőjévé is vált, hiszen a tanulmányok fókuszában álló alkotások itt érhetőek el talán a legegyszerűbben.

A tanulmánykötet 15 szerző írását tartalmazza, az összetétel sok szempontból vegyesnek mondható (ahogyan az feltételezhető egy konferenciához kapcsolódó kiadványnál). Az elemzők között található „Jókai-veterán” monográfia-szerző és olyan, a tanulmányai elején járó hallgató is, akinek ez jelentette az első publikációját.⁴ Jókai munkásságának különböző szakaszait tárgyaló darabok kerültek a kötetbe, melyek valamelyike egyetlen szöveg szorosabb interpretációjával foglalkozik, mások kötetkompozíciókat tárgyalnak, illetve több vizsgált műfajokat érintő



elméleti kérdéseket. *A kispróza nagymesterének* írásai — ahogy már korábban említettem — nem pusztán tiszteletüket teszik a szakirodalomban eddig kevésbé figyelemmel kísért Jókai-művek előtt, hanem legtöbbjük azok kontextusának bemutatására, valamely problémakörhöz való kapcsolására törekszik: Hermann Zoltán például a karácsonyi novella műfajáról, Surányi Beáta az olvasás és írás önreflexiók alakzatairól, Rózsafalvi Zsuzsanna a tárcanovella és az anekdota prózapoétikai eszközeiről, Kiss A.

¹ SZAJBÉLY Mihály: *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010; *Jókai & Jókai: Tanulmányok*, szerk.: HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, KÁROLI Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, Budapest, 2013; HITES Sándor: *Jókai & Jókai*, It, 2014/4, 528–545. (Az előbbi kötet recenziója.); FRIED István: *Jókai Mór-ról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015; SZILÁGYI Márton: *Jókai, a pályakezdő novellista* = „...író leszek, semmi más...” *Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben: Tanulmányok*, szerk.: HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2015 (Tempevölgy Könyvek 19.), 32–39.

² JÓKAI Mór: *Elbeszélések. 1863–1864.*, s. a. r.: RÓZSAFALVI Zsuzsanna, Ráció, Budapest, 2014.

³ *A Balaton völgyénei. Válogatott elbeszélések*, Tempevölgy Könyvek 22., szerk.: HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2017. Elektronikus: http://www.tempevolgy.hu/images/PDF/konyvek/Jokai_Mor_A_Balaton_volgenyei.pdf.

⁴ Maga a kötet sajnos nem tartalmaz információkat a szerzőkről.

Kriszta pedig a romantikus nőábrázolásról tesz fontos megállapításokat.

A kötet két részre osztja a tanulmányokat, *Műfajkonceptiók* és *Műfajtipusok* címszavak alá rendezve őket. Az az érzésünk támadhat azonban, mintha mindössze azért lenne meghatározva ez a két kategória, hogy legyen valamiféle csoportosítás a kötetben. Nehéz ugyanis magyarázatot találni arra, hogy Fried István *Jókai Mór novellatípusaihoz* című írása miért inkább *műfajkonceptió*, Kovács Gábor *Rom és szó. Jókai egy novellatípusáról* pedig miért inkább *műfajtipus*. Magyarázhatnánk a felosztást azzal, hogy a kötet első felében inkább elméleti kérdéseket feszegető, a másodikban pedig egy-egy műre/kötetre koncentráló tanulmányok kaptak helyet, de tulajdonképpen a *Műfajkonceptiók* cím alatt szereplő szövegekről szintén — egyedül Hansági Ágnes írásának kivételével — elmondható ugyanez. A leginkább szembeütő különbség a két szakasz között a bennük szereplő tanulmányok hossza. A kötet első felének szövegei minimum tizenöt oldalasak, míg a második részben levők tíz oldal körül mozognak (de itt ismét kivételeket kell említeni: a *műfajkonceptiók* közül Hajdu Péter, a *műfajtipusok* közül pedig Kovács Gábor írásait, melyek a hosszukat tekintve inkább a másik részbe illenének). Természetesen különös lenne oldalszámok szerint megalkotni egy kötet szerkezetét, de talán mégsem véletlen ez a pozicionálás és a súlypontok elosztása, ha figyelembe vesszük, hogy a könyv első írásai (Hansági Ágnes és Szajbély Mihály munkái) teszik ki annak körülbelül negyedét.

Tapasztalatom szerint *A kispróza nagymesterének* egyik nagy erőssége, hogy a benne közölt szövegek számos izgalmas ponton kapcsolódnak egymáshoz, tárgyalnak hasonló, problémás kérdéseket különböző szövegek felől, más irányokból közelítve. Ezt egy másfajta kötetkompozíció akár jobban kidomboríthatta volna, mert így az olvasó pusztán a szerzők, a keveset mondó két rész cím, illetve a tanulmányok címét vizsgálva tájékozódhat. Sőt, kifejezetten problematikusnak gondolom, hogy az alcímek nem szerepelnek a tartalomjegyzékben (mely lehet a könyvsorozat gyakorlata, vagy annak az eszköze, hogy a címek elférjenek egy tartalom-oldalon — azonban jelen kötet esetében kifejezetten szerencsétlen megoldás). A legtöbb tanulmánynál ez tartalmazza az abban tárgyalt művet, illetve több támpontot jelent annak kulcskérdéseivel kapcsolatban — példaként mennyivel más hatást keltenek a kicsit semmitmondó *A miniszter félrelép*, a *Milyenek a nők?* vagy a *Rom és szó* címek a hozzájuk társuló alcímekkel, sorrendben: A gyémántos miniszter *kontextusai*; *Jókai nőábrázolásáról*; *Jókai egy novellatípusáról?*

A három novella címét tartalmazó alcím⁵ egyedül Hansági Ágnes tanulmányát illetően lehetne félrevezető, melyekről szó van ugyan a szöveg utolsó néhány oldalán, de nem azokból bomlanak ki a szerző kérdései és meglátásai. Hansági munkája mindenképpen kiemelendő — a könyv elejére kíváncsodik, bár megkockáztatnám, hogy akár a „részeken kívül” is kerülhetett volna, az egész kötetet megalapozó tanulmányként. Ugyan a novella műfajával kapcsolatban az ötvenes évtizedre fókuszál,

megállapításai Jókai rövidprózájának recepcióját illetően kimondottan lényegesek, tulajdonképpen megnyitja a diskurzust *A kispróza nagymesterének* többi szerzője előtt. A narrációt és a fikció/valóság ábrázolási lehetőségeit tárgyaló szakaszai organikusán kötődnek ahhoz, amit a műfaj történettel kapcsolatban felvázol, azonban a három konkrét Jókai-novellát illetően mintha túlnyúlna a saját tanulmánya keretén. Nem mintha ne lenne releváns a mondandója a szövegekről, vagy ne volna izgalmas őket tárgyalni a felvázolt elméleti keretben. Úgy tűnik azonban, mintha a művekről többet is képes lenne elmondani a szerző, azokat kimerítőbben tudná vizsgálni egy külön tanulmány keretében. Emiatt gondolom, hogy talán a Jókai-novellák történetéhez kapcsolódva, a konkrét szövegeket egy másik írásban elemezve, vagy azok megjelölését a szöveg elejéről elhagyva (hiszen később is szinte csak példák szintjén van lehetőségük előkerülni) jobban felhívhatta volna a figyelmet a rövidprózáról szóló, összegző és nem utolsó sorban: lényeges megállapításaira.

Végezetül olyan közös pontokra szeretném föl hívni a figyelmet, melyek összekapcsolják a tanulmánykötet különböző darabjait — előrebocsátva, hogy nem szándékozom az összes lehetséges, hasonló kérdésfelvetés megnevezésére, pusztán néhány olyanra, melyek tárgyalása izgalmas lehet a további Jókai-diskurzusban, és amelyekre (feltehetően nem véletlenül) talált rá több szöveg szerzője is. Szajbély Mihály Jókai bohócait vizsgálja, nagy hangsúlyt helyezve a populáris irodalom és a bűnügyi regény működésének tárgyalására: „[m]íg az igazi nagy irodalmi mestermű a saját maga által létrehozotton kívül egyetlen más műfaji szabálynak sem felel meg, addig a populáris irodalom mesterműve éppen azáltal tökéletes, hogy tökéletesen megfelel műfaja elvárásainak”. (54) Jókaival kapcsolatban egyre többen helyeznek hangsúlyt arra, hogy a korszakban milyen népszerűséggel rendelkezett, és ez hogyan hatott az írásmódjára, illetve a művei befogadására. Kifejezetten érdekes, ahogyan Szajbély a Jókai által létrehozott szépírói világ valóságosságait veti össze a bűnügyi regények valóság-horizontjával. Tarjányi Eszter⁶ hasonlóképpen felhívja a figyelmet a szakirodalmi érdeklődés változásaira, ahogyan az egyre inkább az irodalom szórakoztató jellege felé fordul. Az írását az is összeköti Szajbélyével, hogy más szövegből kiindulva, de hasonló figurával/figurákkal foglalkozik: a kópéval. A bohóc-alakokkal kapcsolatban a művek mesei vonásai is lényeges szerepet kapnak, és ugyan egészen más novellatípusról beszélve, de szintén erről a jellemzőről ír Hajdu Péter, mikor azt mondja: „Jókai történelmi novelláinak a románcos, mesés jelleg alapvető meghatározója”. (83) Fried István és Kovács Gábor szövegeit nemcsak a novellatípusok elemzése kapcsolja egymáshoz (és egyúttal Hansági Ágnes tanulmányához), hanem a narrációnak, a valóság-ábrázolásnak, a poétikai és nyelvi eszközök jelentésképző erejének és azok használatának vizsgálata.

⁵ A tanulmánynak két alcíme van, a műcímet tartalmazó a második, az első pedig: *Az ötvenes évtized a novella és a Jókai-novellák történetében*.

⁶ A tanulmánykötetet a szerkesztők az ő emlékének ajánlják, méltó módon.

A textuális jellemzők és a belőlük levont következtetések állnak Surányi Beáta és Rózsafalvi Zsuzsanna tanulmányainak középpontjában, illetve a tárgyalt szövegek kiadástörténete szintén fontossá válik. A művek különböző megjelenési módjai, azok útja, elérhetősége, olvashatósága, a mindezek mögött rejlő koncepció adják meg Vaderna Gábor és Török Lajos írásainak nézőpontját. Miközben Török a recepció és a textológia felől vizsgálja *A gyémántos minisztert*, Vaderna *A kétszarvú emberen* keresztül Jókai Erdélyére helyez nagy hangsúlyt, a kiadástörténet jelentőségét a következőképpen indokolja: „egy szövegnek (ha egyáltalán beszélhetünk *egy* szövegről) nem csupán első megjelenése (periodika és kötet), esetleg egy kiemelt szerzői kiadása (Nemzeti kiadás), nemcsak a szerző életében született és halála utáni, rekonstruálható recepciótörténete jelölheti ki értelmezése határait, hanem lehetőségünk van olyan mélyfúrásokat végezni, melyek inkább a különböző szövegek összjátékára figyelnek”. (123) A szövegek összjátéka azokban a tanulmányokban is kimondottan érdekes, melyek nem egy-egy műről, hanem egy novelláskötetről beszélnek: például Kiss A. Kriszta a *Milyenek a nők?*-ről, Szilágyi Márton a *Véres könyvről*. Utóbbi jelentős szerepet kap Eisemann György tanulmányában is, aki a *Véres könyv* egyik szövegéről, *A veszélyes sakkjátékról* ír. A kártyázás, a háború, a halál, a fantasztikum olyan kulcsszavak, melyek különböző vonatkozásai (vagy közülük legalább három) lényegessé válnak Szilágyi, Eisemann, illetve Steinmacher Kornélia Nóra írásaiban is. Legutóbbi az utolsó szöveg *A kispróza nagymesterében*, zárómondata a következő: „[é]rdemes lenne ezzel a példatárral [t. i.: milyen lehetőségek rejlenek a nyilvánosságban] körültekintően foglalkoznunk: hiszen az irodalomban rejlő előnyök örökörvényűek, a rájuk irányított figyelem pedig napjaink kulturális viszonyai között igen aktuálisnak tűnhet”. (277) Olvasatomban ez a zárás felhívást jelent (bár korántsem ez az egyetlen a kötetben): felhívást a Jókai-párbeszédbe való bekapcsolódásra, a közölt tanulmányok eredményeinek továbbgondolására és egyben a rövidprózák aktualitásának figyelembevételére. Kétségtelen, hogy ez a remekül összerakott tanulmánykötet a Jókai-korpusz lényeges területe felé terelhet — kutatókat, érdeklődőket egyaránt.

A

MÁRTON László

Az exhumálás poézise

Andreas Gryphiusról

Fiatalkoromban, az 1980-as évek elején élénken foglalkoztatott a német barokk költészet, mindenekelett Andreas Gryphius (1616–1664) életműve. Az ő szonettjeinek és ódáinak fordításakor tanultam meg verselni, anélkül, hogy valaha is saját verseket írtam volna. Az ő szóhasználatán és mondatfűzésén keresztül nyíltak meg előttem a német nyelv régebbi rétegei. Mélységesen depresszív költészete írói és gondolkodói menedéket nyújtott a Jaruselski-puccs utáni kétségbeejtő években. Kevéssel az angol forradalom után, 1653-ban írt Stuart Károly-dramája meghökkenítő tisztánlátással állítja színpadra a felforgatás mechanizmusát: Cromwell és cinkosai úgy szólnak meg, mintha Lenin és Trockij vitatkozna barokk alexandrinusokban, és ennek radikalizmusát az sem halványítja el, hogy a halálra ítélt uralkodót Krisztus posztfigurációjaként jeleníti meg a szerző. Másik nagy drámája, a Bizáncban játszódó *Örmény Leó* pedig azt mutatja be, hogy a zsarnok örökös rettegése miképpen teszi elkerülhetetlené a zsarnokság ellen irányuló szervezkedést.

Első könyvem megjelenésének évében, 1984-ben a Helikon Kiadó közreadott egy vékony kötetet Gryphius verseiből az én fordításomban. Később Goethe és Kleist műveinek átültetésekor igen hasznosnak bizonyult az a tapasztalat, amelyre Gryphius műveinek tanulmányozása közben tettem szert.

Íróként is sokat köszönhetek neki. Az ő szövegeiből értettem meg, hogy egy fogalomban összeütközhet egy régebbi és egy újabb jelentés, és ez nagy nyelvi energiákat szabadít fel. Van például egy *Einsamkeit* című szonettje, amelyet annak idején *Magány* címmel fordítottam, merthogy a szó ma ezt jelenti. Csakhogy a régi jelentés „remetelak” volt, és az első személyben megszólaló lírai hős, aki az elhagyatott, sivár tájban a mulandóságról elmélkedik, azonosítható egy remetével. Viszont a beszélő végső felismerése — „hogy mindennek össze kell dőlnie egy olyan szellem nélkül, amelyet Isten tart fenn” — azt sugallja, hogy ez a szellem nincs jelen, Isten többé nem tartja fenn. Ez pedig mégiscsak a mai jelentés, a modern individuum elszigeteltsége felé mutat.

Gryphius a harmincéves háború idején élt. Sok borzalom szemtanúja, sokféle pusztulás túlélője volt. Háborús verseit a mai vagy tegnapi olvasó a második világháború felől olvashat-

ja. Ezek a versek nem a harci dicsőségről, hanem a traumáról, a kiszolgáltatott ember szenvedéseiről, a szervezeten működő világ megsemmisüléséről szólnak. Részben ezzel magyarázható Gryphius életművének háború utáni felértékelődése, részben pedig azzal, hogy az Isten jelenlétébe vetett bizalom megrendülése Gryphiust az egzisztencialisták előfutárává teszi.

Életem úgy alakult, hogy harmincöt év szünet után ismét találkoztam Gryphius költészetével. Egy barátom kérésére lefordítottam egyik szonettjét, amely nem került be az 1984-es magyar kötetbe. Így hangzik:

A kihantolt Philolette csontjairól

*Ó, szörnyű látomány! Jaj, hol az aranyló haj?
A homlok hava hol? És hol az orca-pír,
Mely lilium-fehér mellé vér-színnel bír?
A száj, a rózsaszín? És benne fogakból raj?*

*A páros csillag is: a szem, a ragyogó? Jaj!
Szerelem tükre — volt! Az orr: versengni bír
Elefántcsonttal is? Az sincs: helye a sír!
Az állkapcsok között most nyüzsgő rút kígyó-faj.*

*Akad-e, aki még jókedvvel, iszony nélkül
Nézi a fül helyét s a szemét, hol két lék ül?
Ily homlokot van-e, ki nem borzadva lát?*

*Gondolja meg, mivé lesz benne is az élet,
Ha majd hamarosan ő is enyészett lett.
Mert rá is a halál feni már a nyilat.*

Barokk alexandrinusokon ringatózunk a mulandóság újabb és újabb ismérvei felé, cezúrától sorvégig, sorkezdetűl cezúráig. A cezúra (nem *cenzára*, hanem sormetszet) egyszerre kapaszkodó az olvasónak és a fonetikai feszültség állandó forrása. Eljutunk a szonett műfajában kötelező csattanóig, amikor az olvasó feleszmél, és rákérdez: miért is *feni* a nyilat a megszemélyesített halál?

Nem félreértés: Gryphius a „wetzen” igét használja, és az ezt jelenti. Méghozzá „auff ihn”, vagyis a névtelen szemlélőre, akinek ez kell, hogy eszébe jusson a szemek helyén tátongó lyukak láttán. No de lehet-e fenni a nyilat? Először az jut eszembe: a fogat sem lehet igazán fenni, mégis mondjuk: valaki feni a fogát valamire. Ez a szólás a régi német nyelvben is élt, sok példát hozhatnánk fel rá. De van ennél konkrétabb válasz is. Gryphius korában még szokás volt íjjal vadászni. Szébbnek, sportszerűbbnek számított, mint a lőfegyver használata. A vadásznyíl-vessző hegye szélesebb volt a harci nyílénál, kétélű késpengére hasonlított. Az volt a funkciója, hogy a meglőtt nagyvad sok vért veszítsen, hamar elgyengüljön, és addig is követhető legyen a vérnyomon. Sokszor használták (mindaddig, amíg egy könnyebben sérült vad el nem szaladt vele, vagy el nem veszett — ha a vadász *tüllött a célon* — valahol a bozóttban). Használat után

kiköszörülték, vagyis fenték egy újabb vadra. Így cselekszik a halál is: Philolettét már elejtette, most új zsákmány után néz. Talán éppen te leszel az, te, aki a szonettet olvasod.

No és ki lehetett Philolette, hangzó e-vel a végén? A beszélő, a lírai Én-hős személyes ismerőse lehetett. Vannak emlékei róla. Ezáltal az antikvitásból a barokkba átmentett, ügyesen halmozott toposzok élettel telítődnek. A versben érződő megrendülést mintha nemcsak a mulandóság századszor is felidézett, közhelyeszerű tapasztalata, a „memento mori” parancsolata okozná, hanem egy ismert — és talán szeretett — lény elvesztése is. A beszélő bizonyára nem a helyszínen, a sírnál értesült róla, hogy Philolette meghalt, viszont most kell rádöbbennie, hogy a szép fiatal nőt megfestő emlékei, hiába képes felidézni őket, érvénytelenek. Nyilván nem életrajzi verset olvasunk (a barokkban a kifejezetten életrajzi indíttatású versek is szereplőként fogalmazódnak meg), mégis felsejlik egyfajta, későbbi korokra jellemző személyesség.

Ami a nevet illeti: Gryphius a verseiben előforduló személyekre görög, latin, olasz vagy francia neveket aggat. Fontos lehetett neki, hogy avatatlan olvasók ne azonosíthassák az említett férfiakat és nőket. A lírai hős akkor is maradjon ismeretlen, ha a költő kigúnyolja egy epigrammában, és akkor is, ha mindössze annyit állít a vers, hogy Gretchen vagy Kätchen az enyészett martaléka. Egyébként divat is volt az ilyesféle névadás: magát Gryphiust „Meletomenus” azaz „Megszomorodott” néven emlegették barátai.

Igaz is: miért kell szegény Philolettét kihantolni? Miért nem hagyják nyugodni békében? Van Gryphiusnak egy nagyszabású látomásos költeménye egy temetőről, ahol kibújnak a föld alól előbb a letisztult csontvázak, utóbb a felbomlás különböző stádiumaiban leledző friss hullák, egy pestisjárvány áldozatai, mégpedig azzal a céllal, hogy a megszólaló Én a színjátékként felfogott enyészett nézőjeként katharizisban, illetve az örökkévalóság vigaszában részesüljön. Csakhogy ebben a nagy költeményben (német címe *Kirchhof-Gedanken*, magyarul *Gondolatok a cinte-remben*) a költő zaklatott fantáziája, mint valami poétikai kórlóstyúk, a szó szoros értelmében kikölti a porhüvelyeket; a szonettben viszont kihantolt, kiásott („ausgegraben”) Philolettéről van szó.

Nem érdemes találgatnunk, mi lehetett az exhumálás oka. Biztosra vehető, hogy nyomós oka volt. Például azonosítani kellett, esetleg sok más holttesttel együtt. Elképzelhető, hogy a megbolygatott sír tömegsír volt. Elképzelhető, hogy ellenséges katonaság tartotta megszállva a települést vagy a vidéket, amely aztán gazdát cserélt, és most azonosítják a meggyilkoltakat. Nem tudom. Az ok, amely nyilvánvalóan megvan, a harmincéves háború idején annyira magától értetődő lehetett, hogy nem fért bele egy szonettbe.

No de lehet-e azonosítani egy csontvázat vagy oszló tete- met, amely a lírikusi cél szerint égbekiáltóan nem azonos az egykor élt személlyel? Mit jelent a költészetben az azonososság, az azonosíthatóság? Az első kvartettben az az identitás záloga, hogy

a megnevezett kellék vagy testi attribútum nincs jelen. Gryphius nem azt állítja, hogy *nincs*, mint Berzsenyi a közelítő térről szóló ódában, hanem felteszi a kérdést, amelyre az evidens válasz a *sehol*, udvariasabban fogalmazva: *itt és most nem található*. Azaz: hol van? Az „aranyló haj” („die güldnen Haar”), a „homlok hava” („der Stirnen Schnee”) és a többi.

És hol van a lélek halhatatlansága mint vigasz? Hol vannak a hozzá kapcsolódó, a test megújulását ígérő spekulációk? Itt és most nem fordulnak elő.

A második kvartett már valami előfordulóról, valami létezőről beszél, méghozzá a tőle telhető legnagyobb borzadállyal. Azt mondja a költő, legalábbis a magyar változatban: „Az állkapcsok között most nyüzsgő rút kígyó-faj.” És itt beleütközünk a versfordítás korlátaiba, vagy inkább belső ellentmondásaiba. Németül ugyanis nem ez olvasható. Majdnem, de nem egészen: „Itzt pfflechten schwartz Schlangen / Sich umb das weite Maul.” Vagyis szó szerint: „Most fekete kígyók tekergődzenek / A tág (ra nyílt) pofa körül.”

Nem vállalkozom saját megoldásaim részletes magyarázatára. Miért kellett az egy szótagos „rút” a három szótagból álló „fekete” helyett? Miért lett „körül” helyett „között”? Miért lett az egyes számú tág pofából két állkapocs? Röviden: azért, mert Gryphius fordítójaként nem akarok elszakadni a nyugatos fordítói hagyománytól. Ez pedig *kötelezővé* teszi a hibátlan szonettforma újraalkotását (ABBA ABBA CCD EED rímképlet, változó nő- és hímrímek, sorközépen sormetszet), és *ajánlatosnak* tekinti a szemléleti háttér, valamint a rekonstruálható értelmi egységek minél teljesebb megőrzését. Így a lefordított vers — állítólag — ugyanolyan (vagy majdnem ugyanolyan) művészi hatást kelt, mint az eredeti.

Mármost ez vagy így van, vagy inkább mégsem. A szonett formája evidenciának tekinthető, még az alexandrinusos barokk szonetté is. Tehát megvalósítható magyarul is, jó esetben csekély kompromisszumok árán. De másilyen költemények formája már egyáltalán nem evidens, és ilyenkor látványosan rontja a fordítói teljesítményt az elvont (nemritkán fiktív) metrikai sé mák erőltetése.

Ennél talán érdekesebb egy apró mozzanat szemügyre vétele. Mit keresnek a tekergődző fekete kígyók a tágra nyílt pofa körül? Léteznek-e olyan kígyók, már akár feketék, akár nem, amelyek a sírokban tanyáznak az elhunytak porhüvelyé körül, esetleg azok belsejében? Hihetünk-e a szemlélőnek? Tényleg lát-e a kihantolás folyamán kígyókat? Vagy inkább arról van-e szó, hogy a barokkosan kezdetleges, tétova szemléletiséget elnyeli a retorikus jellegű hiperbola?

Fellapozom Albrecht Schöne gigantikus embléma-könyvét, amelyben igen sok emblematikus kígyóábrázolás van: sírban tekergődző, holttestbe furakodó, abból napvilágra kúszó kígyó nincs köztük. A német babonák tizenegy kötetes kéziszótára sem hozza összefüggésbe a kígyót a síri enyészettel.

Gryphius a fent említett nagy temetői versben is vizionál kígyókat. Látni és hallani véli őket, amint nyüzsgőnek a föld

alól kiemelkedő hullák belsejében. Azt mondja a költemény 29. strófája (szó szerint fordítom, lemondva a versforma érzékeltetéséről): „Mi sustorog a gége légcsovében? / Mit hallok sziszegni a mellkasokban? / Nekem úgy rémlik, hogy kígyókat észlelek, / Amint sívításuk vipérakéval keveredik.” A beszélő nemcsak két különböző szót használ a csúszómászókra („Schlange” és „Natter”), hanem meg is tudja különböztetni az egyik fajzat sívítását a másiktól. Két strófával lejjebb pedig „kígyókék” penésztől beszél („schlangenblaue[r] Schimmel”), méghozzá nagyon erős látványelemek közé illesztve: „A bélsár kitüremkedik a bőrön keresztül, / Amelyet már összeviszsa lyuggattak a kukacok. / Látom a beleket (jaj, elborzadok!), / Amint gennyben, vérben és vizenyőben úsznak. / A hús [= a test], amelynek nem nyújt oltalmat az idő, / Kígyókék penész(réteg) alatt / Sokféle férgek soha jól nem lakó / Hemzsegésétől marcangoltatik szét.” Azaz mégsem kígyókat lát a beszélő, hanem penésztérteget, amely kígyóra emlékezteti, valamint sokféle férget.

Más szavakkal: a retorika itt is, a Philolette-szonettben is egyszerre homályosítja el és világítja meg (rántja vakítóan éles fénybe) a szemléletiséget. Így válik a szonett utolsó sorában szemléletessé maga a halál is, amint feni a nyilat a vers olvasóira, azaz ránk: egyszerre barokk embléma és rég nem látott, már-már kedves ismerős.

BAZSÁNYI Sándor

Szemérmert- lenség (avagy autoimmunenciáig automatizálódott autoreferens autizmus)

(Tolnai
Ottó:
Szemérem-
ékszerek.
A két
steril
pohár,
Jelenkor,
2018)

A 2018-ban Szépíró Díjjal jutalmazott Tolnai Ottóról szóló laudációjában töpreng Radics Viktória (aki maga is felbukkan mitizált körülmények között, szívós hátúszóként, a szerző új könyvében) arról, hogy milyen is volna a Tolnai-olvasó. Szerinte, ha megkérdéznék minket, Tolnai-olvasókat az éppen hatályos olvasástapasztalatunkról, akkor többnyire nem azt mondjuk, hogy Tolnai egyik vagy másik könyvét olvassuk, hanem hogy Tolnait olvasunk.

És tényleg: minden egyes Tolnai-könyvnek, műfajtól és korzaktól függetlenül, azonnal felismerhető és szerethető nyelve és világa van. Merthogy ezt a világot csakis *ilyen* nyelven lehet ábrázolni, térségi (tragédiákkal terhelt) otthonosságát irodalmilag is otthonossá tenni. A világ tehát: a békebeli Osztrák–Magyar Monarchiából kiszakadó, annak kulturális emléknymait őrző jugoszláv, majd posztjugoszláv Délvidék, szűkebben az Újvidék, Szabadka–Palics és Magyarakaniza által kirajzolt, déli irányba hegyesedő háromszög, amelynek oldalai és szögei mágikusan kisugároznak egyfelől egészen az Adriáig, másfelől Szegeden át Budapestig (de mondhatnák Pécsre vagy Pozsonyot is), továbbá Nyugat-Európáig (például Nagy József párizsi Jel Színházáig) — és ez utóbbi irány leginkább az 1965-ben alapított újvidéki folyóirat, az Új Symposion hetvenes évekbeli időszakában volt élettani fontosságú az anyaországbeli Kádár–Aczél-rendszerbe rekesztettek számára. A nyelv pedig: a fent említett folyóirat gerilla-neoavantgárdjának egykori szó- és mondatműveleteit valamiféle (háseki–hrabali–bernhardi) élőbeszédszerűséggel szelídítő, műfaji határokat feloldó Tolnai-poézis, amelynek máig érvényes alapszerkezetét csodálhatjuk a monográfus Thomka Beáta által „megtalált alakmásnak” nevezett „vidéki Orfeuszt” kiteljesítő kötetben, az 1992-es *Wilhelm-dalokban* (háttérben a Jel Színház szintúgy 1992-es előadásával, az *Orpheus létráival*). Az újvidéki *Virág utca 3*-ból a palicsi Orbánfalva utca 13. szám alatt található villaépületbe, azaz a „Homokvárba” költöző, annak mágikus vonzaskörzetében berendezkedő Tolnai sajátos „struccpoétikát” folytat: tartósan beledugja fejét egyrészt saját mitikus kismag-

világának, másrészt az 1970-es évek neoavantgárdjában fogant 1980–90-es évek jelentős műveket fiadó irodalmiságának éltető homokjába. Ez utóbbi — Mészöly Miklóstól Esterházy Péteren át Garaczi Lászlóig és tovább gazdagodó — nyelvi közeget szokták volt mondani, akár jó, akár rossz értelemben, szövegirodalomnak, de én most inkább, különösen Tolnai vonatkozásában, és határozottan jó értelemben, *szövegelési irodalomnak* nevezném. És vajon mit, miféle lehetőségeket, netán veszélyeket jelent a nyolcvanas–kilencvenes évek dialektusában szövegelni a nagyon megváltozott irodalmi klímájú (hadd ne részletezzem, elég csak figyelmesen körülnézni) 2010-es évek végén? Miként viselkedjen az öntörvényű szövegelő úgy, hogy ne váljon önjáró hasbeszélővé? Hogyan segítsen a szövegelésre figyelni igyekvő, teljességgel jó szándékú és nyitott olvasónak? Aki lehet, hogy azért igyekszik most figyelni, mert egykor sem tudott nem figyelni rá, vagy éppenséggel azért, mert az egykori figyelők azt ajánlják neki, merő szeretetből, hogy váljon ő is figyelővé. Merthogy tényleg nagyon jó volna, ha Tolnai irodalma *ifjú szívekben élne* tovább, újabb és újabb olvasónemzedékek egymásra rakódó, egymást erősítő vagy egymással vitatkozó olvasmánytapszta- taiban. És ez, mint mindig, nem csak az éppen adott olvasók nyitottságán múlik, hanem az újonnan keletkezett könyveken is. Hogy mennyire *viselkedik* nyitottan az újabb Tolnai-könyvek beszélője — persze a korszak kulturális piacon hangoztatott irodalmi elvárásoknak megfelelő igazodáskényszer, olcsósítás és önfeledás hamis törekvése nélkül.

Mert például én — gyakorló Tolnai-olvasóként — sokkal nagyobb örömmel fogadtam volna a *Szeméremékszerek* című regényfolyam első kötetét, *A két steril poharat*, ha az valamivel *vagy* valamiképpen rövidebb lett volna. Persze nem róffel mérhető módon. Noha éppenséggel hajszálpontosan meg tudom mondani, hol ért véget számomra az örömolvasás, vagy másképpen mondván, hol fáradt el bennem az örömolvasó: a 296. oldalon, vagyis ott, ahol a sajátos bolyongás- vagy inkább kóválygástörténet hőse, a bőbeszédű Tolnai-alakmás, bizonyos T. Olivér, hétköznapi küldetését beteljesítve, hazaérkezik a palicsi „Homokvárba” a vizeletminta-vételéhez szükséges két steril pohárral. (A történet persze nem úgy történet, azaz nem úgy történik és mesélődik, mint az *Odüsszeiában*, *A Monte Christo grófiában* vagy az Ábel-trilógiában, sokkal inkább úgy, mint Joyce *Ulyssesében*.) De mivel tényleg jelentős örömeimet kaptam a könyv első háromszáz oldalán, az örömrészlet még kitartott egészen a 333. oldalig, amikor is a poharak felkerülnek a főhős dolgozósobájának eklektikus tartalmú könyvespolcára. Ámde ami ezután történik Tolnai majd’ négyszáz oldalas regényében, az már egész egyszerűen, legalábbis nekem: túl sok. Éspedig, hangsúlyoznám újra, egyáltalán nem mennyiségi értelemben. Hanem poétikai, pontosabban etikai, még pontosabban poétika–etikai értelemben. Ugyanis, érzésem szerint, manapság, 2018-ban senki, egyetlen író sem engedheti meg magának nyugodt lélekkel, legalábbis a jogos büntetés biztos tudata nélkül, mindazt, ami könyvünk utolsó fél száz oldalán történik. Amit Tolnai művel az olvasóival

ezen az oldalon. Amilyen mértékű elbeszélés-poétikai szemérmertlenkedésbe torkollik a *Szeméremékszerek* címet viselő regényfolyam első kötete. Nem mintha túlságosan szemérmes lett volna az elbeszélő a megelőző háromszázharminc oldalon. És például hiába kerül szóba egy helyütt a fölös beszédet akadályozó, szájba tett szeméremékszer („piercing”) alkalmazásának lehetősége — ez is csak a szemérmertlen szövegelés egyik ismétléses-átváltozásos motívuma. Noha azért bőven zabolázhatná szövegelő hősünket, illetve az őt beszélgető szerzőt a regényműfaj szeméremöve.

Merthogy Tolnai túlradó poézisének (*Óh bár adna a Gazda patakom / sodrának medret*) kifejezetten jót szokott tenni a műfaj-formai kötöttség. Mint a ciklusszerűség a *Wilhelm-daloknak*. Vagy a beszélgetésforma a (Parti Nagy Lajossal közösen jegyzett) *Költő disznósírból* című „rádióinterjú-regénynek”. És bizony a *Szeméremékszerekben* is azok a legsodróbb részek, amelyekben a magyar–szerb határ vonalán, délvidéki őslakók és közel-keleti menekültek között, két steril pohárral a szatyrában kódorgó, ezenközben mulatságosan veszélyes helyzetekbe kerülő T. Olivér furcsa beszélgetésekbe bonyolódik, azazhoggy gátlástalanul szövegel valakiknek — például a határörtisztnek a kihallgatáson, idegesítő Švejkként, vagy a cellatársainak a börtönben, andalító Seherzádéként. Persze időnként erős kritikai visszajelzéseket is kap, és nem csak a hatósági közegektől, de a regényvilágba telepített alakmái közül a „műfaj komiszárjának” nevezett Regény Misutól is: „Mesélj céltudatosan, ne kóvályogj, mint a gólyafos a levegőben, mert szédülékeny vagyok, elszedülök kóválygásod közepette.” (87) A regényíró jobbik énjének tekinthető Regény Misu azonban hiába beszél az ő rosszabbik énjéhez, T. Olivérhez, ha egyszer az epikus Tolnai mindig is az úgynevezett „semmit szövegekből” csapongva összeáll, hatványozottan rendhagyó formákhoz, „se-regélyekhez” vonzódott — és ez kitűnik például abból is, ahogyan a *Költő disznósírból* egyik pontján beszél a szabadkai születésű Kosztolányi nagyon széttartó Esti Kornél-írásairól: „Izgalmas vállalkozás lenne, szintén új fejezete a magyar irodalomnak, az *Esti Kornél naplója* című, semmit jegyzetekkel együtt megjelentetni az *Esti Kornélt*, nagy, modern könyv születne, amely éppúgy, mint a *Próza* [Ottlíktól], megvolt, megvan, ám valamiféleképpen mégiscsak imagináriusan.”

Nem véletlenül gyűjti, sőt halmozza a kisformákba szerelmesedett–szertelenedett Tolnai elbeszélő hőse a „nippek porcelánnépségét”, azon belül „főleg a sérült nippeket”, amelyeket határozottan szembeállít a nagyformátumú vagy legalábbis nagyigényű szobrokkal: „sokkal fontosabbak számomra, mint a patetikus, avagy ideológiailag, művészetileg akarnok szobrok, mert figyeljétek meg, egy nipp sosem is lehet patetikus, akarnok, nem lehet fontoskodó, okoskodó, különösen, ha sérült.” (73) A patetikus szobrokkal rokon (időnként kifulladás, időnként kiüresített) epikai nagyformáknak hátat fordító, csonka nippekhez fogható kisformák füzére volna tehát Tolnai saját léptéke (ahogyan a pályakezdő Esterházy *Fancsikó és Pintájának* műfajmeghatározásában is áll: „Írások egy darab madzagra fűzve”).



És ez a laza forma egyfelől, elméletileg, végteleníthető, másfelől meg azért mégiscsak fokozottan rászorul az arányérzetre, a nehezen számszakosítható *eddig és ne tovább* gyakorlati bölcsességére. A T. Olivér „*Mi szép-füzetébe*” (vagy más „iratmegőrző-ibe”) kerülő részletszépségek maradéktalanul beleágyazódnak a Tolnai-féle nyelvi morajba, amely tényleg magával ragadóan hömpölyög a regény műfaji medrében — az *eddig és ne tovább* határán is *tovább*. Tolnai műve: egyszerre lenyűgöző és elriasztó nyelvi–műfaji autizmus. Autoimmunenciáig automatizálódott autoreferens autizmus.

Nézzünk néhány jellegzetes szövegelem-típust, amelyek életben és működésben tartják a regény (vagy „se-regély”) nyelvi morájának egyenrangú részletszépségekből álló, tehát nem okozati kapcsolatokon, hanem mellérendeléses halmozásokon hizlalt nagyszerkezetét: a visszatérő motívumokat (Palics környéki alakokat, helyeket, történeteket), és nem csak a kötetben, hanem az életművön belül is; a kulturális–irodalmi árukapcsolásokat (írók, képzőművészek, alkotások között); hangzásbeli átbillenéseket (például az „élő” és a „haló” szavak játékosan baljós összekoccanását a 364. oldalon: „Igen, egy szép nagy élő homár-ra lenne szükségem. Jó, máris telefonálok Splitbe. Egy homárt, haló, igen, egy homárt, egy szép, nagy, élő homárt, haló, haló,

haló...”); a regénybeszéd műfaj- és nyelvtudatos, azaz önmagára minduntalan visszahajló, önelemző és önironikus szólását (amely sosem volt idegen Tolnai egyszerre önfeledt és önelemző irodalmiságától, elég csak legelső, 1963-as kötetének rafináltan kivájt címére gondolnunk: *Homorú versek*)...

Ámde hiába a mellérendeléses halmozásokat kísérő, önmetaforákban („csipkeverés”, „habverés”, „összenemezés”...) dúskáló önvizsgálat vagy önkritika, a megannyi játékosan kép-mutatató önreflexió, ha egyszer a próbára tett olvasó nem tudja nem érezni Tolnai stílusának ironikus paradoxonját, atavisztikus apóriáját: berendezkedését a gátlásosságot mímelő gátlástalanságban, a szemérmeskedő szemérmelenségben. Ahogyan például túlhabzóan beszél a túlhabzásról, annak kísértéseiről és veszélyeiről. Márpedig az *Agyonvert csipke* (1969) egykori szerzője ezúttal nem is annyira „csipkét ver”, mint inkább „habosít”, aminek végtermékét nagyon nehéz, vagy inkább 2017-es verseskötetének címevel: *nem könnyű „összenemezni”*. Pláne úgy nem, hogy a három főfejezetet követő két ráadásfejezetben (*Epilógus — A síró homár, avagy a hangköltészet; Elő- és/vagy utószó — Egy a hupikéken épp átbukó azúr halinaszönyeg*) teljességgel parttalaná válik a műfaji meditáció, és az olvasó jóformán már azt sem tudja, *minek nevezze* (a tétova értelmezői *merengés alkonyában*), azaz milyen címmel és alcímmel illesse az eleve összetett címalakzattal (*Szemérmékszerek. A két steril pohár. Regény Misu és társai, avagy az inatmegőrzők sorrendje*) jelölt könyvet. Persze lehetne érvelni amellet, hogy az utolsó pótfjezetben — Tolnainál egyáltalán nem meglepő módon — megidézett kolléga, Csáth Géza ugyanolyan határátlépő volna, mint a *Szemérmékszerek* szerzője. Aki egyrészt tartósan berendezkedik a különböző műfajok, beszédmódok és nézőpontok közötti határovezetben, és lesz így egyszerre belül is, meg kívül is a szövegvilágon, tobzódva például az önleírás és önkritika szemérmetlen szónoki alakzataiban (többek között az alakhasadásból születő „műfajkomiszár”, Regény Misu nyomán, továbbá más alkalmi szereplők révén, mint amilyen például a T. Olivér nyelvi mutatóványain okkal meghökkenő kihallgató tiszt), másrészt viszont bármiféle kétely nélkül átlépi az olvasók (olvasóvédelmileg feltételezhető) fiziológiai–mentális tűréshatárát. Mi pedig legjobb esetben is csak elnéző mosollyal, félig-meddig szendergő, vagy legalábbis jócskán elcsigázott elmével tudjuk követni Tolnai szövegelirodalmának vadonatúj termékét — ama bizonyos fordulat után, amelyet én (ahogyan már volt szó róla) a példásan „összenemeztem” első háromszáz oldalon túl érzek, ahonnan azután végképp követhetlenné válik a délvidéki Odüsszeiájáról hazaérkező, a két steril poharat az őket megillető polcra felhelyező T. Olivér félszáz oldalnyi zabolátlan „habverése”.

A regényléptékű „habverés” során viszont kikeményednek olyan emlékezetes szövegfutatok, mint például az alábbi, amely nem is annyira poétikai, mint inkább tematikus szinten tömöríti ars poeticává mindazt, ami viszont lenyűgöző poétikai mutatóványokká „habosodik” a *Szemérmékszerek* tulajdonképpeni, azaz nyelvi történéseiben: „Noha igaz, az én utazásaimnak

nincsenek politikai vonatkozásaik, egyértelműen földrajziaknak mondhatók, akárha egy nyugdíjazott földrajztanár, szöges botjával, összecsukható alumíniumpoharával, régi, békebeli hátizsákjával bejárja a régi, a Monarchiából, illetve Jugoszláviából ismert tájakat, ezeket járom be újra, szemrevételezem bizonyos szempontból újnak mondható fekvésüket, szemrevételezem sokszor könnyes szemekkel, hiszen ifjúságom, szerelmeim színheleiről van szó, szemrevételezem egy készülő *Szerelmes földrajz* részére, kezemmel érintem feneketlen szakadékaiknak fanszörét. *Szerelmes*, de lehetséges, végső címe mégsem a *Szerelmes*, hanem a *Szemérmes földrajz* lesz...” (207–208)

A „*Szerelmes földrajz*” (vagy „*Szemérmes földrajz*”) tárgyköreinek legfontosabbika jelenleg: a magyar–szerb határon jelentkező — a napi politika nyelvén mondva — menekültválság. A súlyos politikai témát Tolnai nem kevésbé súlyos poétikai szépséggé változtatja, amennyiben a rá jellemző játékosággal, örvénylő nyelvi bájjal kínál meghökkenítő fiktív megoldást a Közel-Keletről menekült tömegek, pontosabban a velük érdemben mit kezdeni képtelen Magyarország (és Európa) számára: fogadjuk őket minket gazdagító vendégekként, szervezzünk belőlük gyepeladacsapatokat, alapítsuk meg segítségükkel a honi gyepeladakultúrát — mintegy, tehetnénk hozzá logikusan, ellensúlyozandó a stadionalapú állami focikultúrát. Már csak ezért, ennek élvezetekben dús és felelős végiggondolásáért is nagyon fontos mindenkinek, minden (és ezt a szót most értjük minél tágabban) *társági* olvasónak kézbe venni Tolnai szemérmelenséggel *nem könnyű* könyvét.

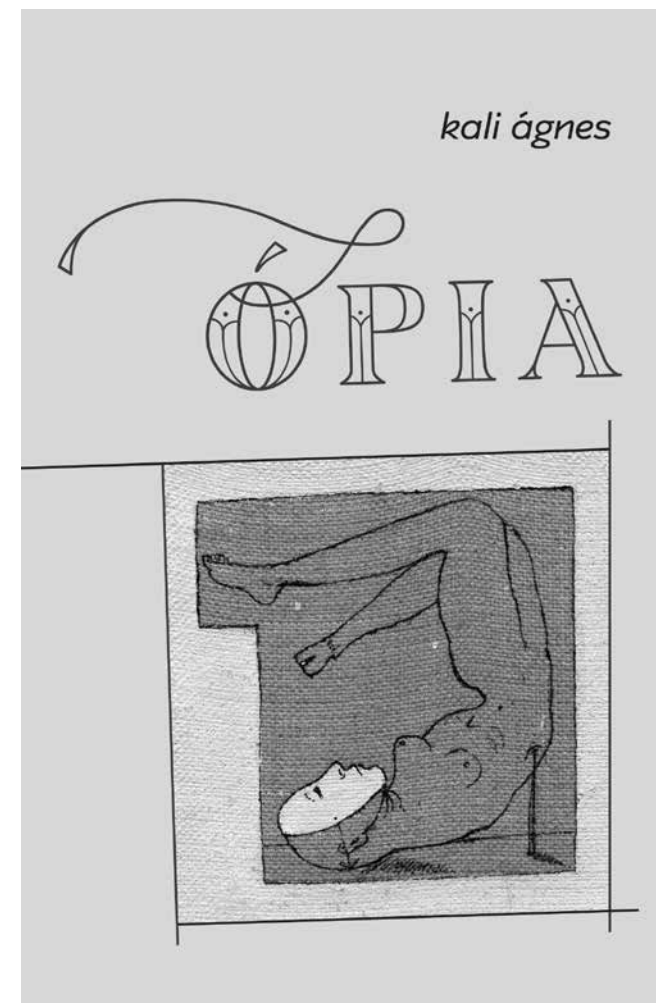
CSÉCSEI Dorottya

Túlvilági tekintetek — a hétköznapok lunáris poétikája

(Kali
Ágnes:
Ópia,
Fiatal
Írók
Szövetsége,
2018)

Amikor először meghallottam Kali Ágnes kötetének címét, csak arra gondoltam, hogy sokat ígérő, jó cím, persze elsősre az ópiátokra asszociálva, legalábbis indirekt módon, amennyiben a szó egyfajta különös atmoszférát konnotál, amelyet a módosult tudat asszociatív, olykor groteszk és bizarr játéka, olykor komor, szinte túlvilági, ködös, mégis túpontos kontúrokkal megrajzolható képzetársításai urálnak. Noha a verseket olvasva arra jutottam, hogy ez az érzés (vagy megérzés) csakugyan nem áll távol az általuk közvetített hangulattól, ráadásul az ópia mint femininum, a latin grammatika logikája szerint valóban lehetne akár az ópium nőnemű változata is, a kötet első oldalain a szerző útmutatással szolgál a szó *valódi* jelentésével kapcsolatban. John Koenig *The Dictionary of Obscure Sorrows* című szótára szerint az ópia az egymásra szegezett tekintet, a szemkontaktus felkavaró erejű tapasztalata, amelynek során bizonytalanná válnak, megrendülnek az érzékelés és az észlelés megszokott formái, mint például az „én” és a „te”, a kint és a bent, a tér és az idő. Amint az általa leírt hangulat, maga a szó, annak *egzisztenciája* is bizonytalan abban az értelemben, hogy az ópia nem egy kanonizált jelentéssel bíró kifejezés. A projekt létrejötté is sokatmondó, az ötlet ugyanis egyfajta hiányból született: versírás közben Koenig figyelme a kifejezéstől egyre inkább a ki-nem-fejezhető felé fordult, olyannyira, hogy elkezdte összegyűjteni azokat az érzéseket, fenoméneket, amelyekre a verseiben szüksége lett volna, amelyekre azonban addig nem létezett egyértelmű, egységes fogalom, hanem azokat legfeljebb körülírni lehetett. (Kérdés persze, hogy mennyire szubjektívek, illetve mennyiben általánosíthatók a Koenig által megfogalmazott tapasztalatok.)

Több szempontból is jól megválasztott, koncepciózus cím tehát az Ópia: a kötet verseit főként az öngyilkos apa hiányával való szembenézés, együttélés, az emléktől való megszabadulás lehetőségének vagy lehetetlenségének dialektikája határozza meg, ami egyben a lírai én önkeresését, önmeghatározását is de-terminálja. A koenigi értelemben használt ópia szó itt az apával való metaforikus, de ugyanakkor nagyon is konkrét szemkon-



taktus, amelynek során valóban bizonytalanná válik a kint és a bent, a te és az én viszonya, az apával való szembenézés egyben a lírai én önmagával való szembenézése is, hiszen az apa, miként annak tette, már csak az ő emlékezetében él tovább. A „te” határai egyben az „én” határai is, ám ugyanakkor mindkettő bizonytalan: „ahol már nem biztonságos, ott kezdődsz el: / ott kezdődöm én”. (4)

Noha nem kizárólag „apa-versekkel” van dolgunk, a felütés — amely számomra a 4 című verssel zárul — nagyon erősen kontextualizálja az egész kötetet. A felkavaró öngyilkossági dokumentum mottójában egy Wittgensteintől származó idézet olvasható, mely szerint „a nyelv, az élet formája”, nyomatékosítva ezzel a cím által kijelölt nyelvprobléma szerepét. A „talált szöveg” így lehetne akár azon wittgensteini tétel vizuális parafrázisa, miszerint „egy nyelvet elképzelni annyit tesz, mint egy életformát elképzelni”. (*Filozófiai vizsgálódások*, 19.S) A szövegben megnyilvánuló beszélőnek a különleges szóösszetételek, asszociációk egyfajta túlvilági, szinte misztikus hangot kölcsönöznek, azt is mondhatnánk, hogy — amint a *Bábel* című versben a nagyma-

ma, úgy itt az apa is — „csak halott nyelveken beszél”, persze így az „életforma” tételezése önmagában is paradox gondolat lehet. A törlés, az át-, felül- vagy továbbírás poétikai technikáinak alkalmazása ugyanakkor e paradoxon feloldására irányuló törekvést sejtet, amely máskor indulatos, dühös számonkérés formájában nyilvánul meg: „annyit éltél, mint schiele, beteg, önző, hülye, / semmi nem elég, én sem, persze, hogy nem. / egyszerű uralni az örökkévalóságot, mi?” (4), ami a feloldhatatlan szenvedésben való rögzülés zéruspontjában zárul: „belőled nincs kiút. / belémszültek”. Ez a *Möbius* című, akár a kötet egyfajta programversének is tekinthető költemény egyik alapgondolata is: örökös visszatérés ugyanabba a pontba, de nem egyfajta természetes körforgás rendje szerint, hanem inkább a végtelen regresszió, a sziszüphoszi erőfeszítés, a cél elérésének lehetetlensége miatti tehetetlenség-, vanitas-érzés formájában. Amint az ismeretlen emberek „négykézláb rángatják [a szarvas] agancsát”, s azt „ahányszor kitepik visszánő / ahányszor visszánő kitepik”, ugyanúgy tér vissza az apa, illetve fájdalmas tettének emléke is, ahányszor a lírai én próbálja azt elengedni.

A 4 című versbe beemelt *Watch my dying*-idézetrel a versbeszélő ugyanakkor distanciát teremt saját maga és személyes vesztesége között azért, hogy az apa elvesztését (mások által is meg-, illetve átél) általános érvényű tapasztalatként univerzalizálja: „mert az apák ilyenek, / meghalnak, mindig elmennek”. Ennek kiemelése több szempontból is fontos lehet. Azáltal, hogy a sokszor hangsúlyozottan személyes indulatok ellenére így egyfajta általánosérvényűség lesz meghatározó, egyfelől az alanyi költészet dominanciája is némileg zárójelbe kerül. Ennek következtében azon versekben is kitágul az értelmzői horizont, amelyeket elsősorban az alanyi költészet perspektívájából olvassunk. Ilyenek például azok, amelyek a múlt- és a jelenbeli mindennapok tágabb szociografikus kontextusába adnak betekintést, mint például a *Földszint*, amelyben felvilágnak az ezredforduló utáni langyos valóság rekvizitumai („a tévében Szulejmán, / az asztalon Müller Péter Szerettkönyve, / üres cigisdoboz, rivotril”), vagy a *Nekemet*, amelyben egy nomád üdülés impressziói válnak fotorealistikus családkritikává („elvegyülni a rendes családok között”, „szegénynek is csak stílusosan szabad lennünk”). Másfelől az értelmező és egyben a beszélő horizontjának kiszélesedésével a versbeszélő alakváltozásai, avagy nézőpontváltásai is további jelentéssel ruházódnak fel, ezzel erősítve azt a cím magyarázata kapcsán már említett, perspektívát is elbizonytalanító hatást, amellyel az a szemkontaktus intenzitása által egyfajta tudatmódosításra is képes.

Így például sokszor nem csupán a lírai ént nehéz azonosítani, hanem az általa megszólítottat is. Úgy tűnik, hogy az egyes szám második személynek címzett szavakat is gyakran maga a lírai én intézi önmagához („[h]ajnali fények olvadnak arcodra, / nem eszel, nem alszol, / nem imádkozol” — *Luna*), talán még akkor is, amikor nem csupán a vers tárgyaként, hanem annak alanyaként is jelen van a versben („egy fába zárod az időt. / én kellek, engem akar” — *Nárcisz*). Olykor mintha édesapja

beszélne általa („talán megbánom még / a sürgős mennybenmenetelt” — *Nárcisz*) vagy őt hallaná beszélni („visszhangok ütközödése / vagyok” — *Tükör*), máskor pedig a lírai én egyszerűen megsokszorozódik („végighányt éjszakák vagyok, / falak közé besimult szerelmespárok” — *Soulbitch*). Mindezek a lírai én egyfajta köztes állapotának tanújelei, a lírai én, mint „a legtöbb ember”, akit ismer, „félíg halott” (32), a halott apa pedig tovább él — és működik — benne: „torkomon nyomom le elképzelt szavait / — az összes visszajön a számon”. (*Ne éj hozzám*) Mindez egyfajta coming-of-age identitáskeresés tünete is egyben. Az újrakezdés vágya különböző természeti képekben is tükröződik: a lírai én az „újjászületést” a tavasz eljövételéhez köti, a tavaszra vár „ebben a télben” (4), valami azonban mindig visszahúzza „a magzatfoltos télbe” (*Francia*), és a tavasz nem jön el, hanem csupán „az év leghidegebb éjszakája”. (*Szeretném szépen*)

Ez a Möbius-szalagszerűség nem csak ebben a tágabb, szinte kozmikus értelemben, hanem a legalányibb szinten is kifejezésre jut, követve a szalag fent-és-lent-ívét is. Így például a *Büntudat* című versben a lírai én még arról beszél, hogy bátran felkel („mint aki ma végre kivajudta saját halálát”), és „erőfeszítés és káromkodás nélkül / boldogan születik majd újra”, míg a *Francia* soraiiban már ismét csak a resignált beletörődést halljuk: „naponta találsz kifogást magadnak, / hogy ne szüless újja ma sem”. Egyik személyes kedvencemben, a *Hévíge* című versben az állott fürdővíz negatív idilljében, a vízkövesedés hegei nyomán próbálja meg újrastrukturálni az időt és a hétköznapok normalitását. Ennek elszántan („[e]lég volt. / Ma tényleg összeszedem magam, / járni és beszélni tanulóknak”), ugyanakkor újabb munícióval, a művészet erejével felfegyverkezve vág neki, amennyiben a versben a lírai én szobrászként jelenik meg, s ezáltal maga az élet is — mintegy avantgárd attitűdként — művészetként értelmeződik: „Vésőket hozok, / a fürdőkádba kövesedett vörös sziklákból / kifaragom a hét többi napját.”

Noha a kötet eleve bővelkedik intertextuális és intermedialis utalásokban, a képzőművészeti vonatkozás, továbbá a címadó vers, valamint a kötet illusztrációi, Kuszto Juli rajzai kapcsán is a leghangúlyosabb. Az *Ópia* című verset — amint azt a szerző jelölte — René Magritte *The man of the sea* című képe ihlette, ugyanakkor a vers több pusztá ekphraszisznál. Az ópia koenigi meghatározását, a verset és a festményt összeolvasva a Magritte-képen látható fekete alakot az apa alakjával is azonosíthatnánk. Az apa, az „ébenfekete szerelem” (az apa figurája több versben is összekapcsolódik a szerelem motívumával) „arctalaná torzul”, a lírai én mégis szakadatlanul próbál vele (szem-)kontaktust teremteni, míg a „törött tükrök” azt is sugallhatják, hogy nem pusztán az alak arca felismerhetetlen, hanem a tükörbe néző arca is azzá válhat. A halál ebben a versben nem örök elszakadásként, végérvényes búcsúként értelmeződik, hanem mint határ csupán az élet egy állomásaként („ez nem halál csak a határ mondog”). Mint határ ráadásul nem is csak az evilág és a túlvilág határa, hiszen az alak eltűnése az „üvegmandalában” — főként ha figye-

lembe vesszük, hogy a fekete szín a mandalában az újjászületést is jelképezi — annak a kozmoszban való feloldódására, a benünket körülvevő mindenségben való újjászületésére is utalhat. A kép — a Magritte-kép és a vers által festett kép — kapcsán eszembe jut a *Trónok harca* sokarcú istene is, illetve az őt szolgáló arcnélküli emberek, akik maszkként viselik mások arcát. Ugyanígy maszkot viselnek a kitekeredett, hibrid, hol csonkolt, hol egymással összenőtt végtagokkal ábrázolt meztelen női testek is Kuszto Juli rajzain, amelyek — amint a fent idézett vers is több mint egyszerű képleírás — szintén túlmutatnak a szemléltető illusztrációk kategóriáján. Miközben a maszk viselése egyfelől a rejtőzködés szimbóluma, másfelől annak a végtelen lehetőségét is jelentheti, amit a maszk eltakar.

Kuszto Juli képeit ugyan a szövegekhez képest egy sokkal mérsékeltebb puritanizmus jellemzi, mégis ugyanazon danse macabre szerves részei, amely számomra az *Ópia*. Kali Ágnes poétikájában nem a tárgyiaság hagyományából, hanem sokkal inkább a látomásos líra sodró patakvizéből meríti kellék-tárát. Hangja sokszor Weöres Sándor *Psychéjét*, a fiktív költőnő, Lónyai Erzsébet zabolázatlan természetét idézi, vagy éppen a kötet ajánlásában is említett Csokonai Liliét, akik hátráltatott sorsukat szépelgés nélkül artikulálták, nem óztkodva az explicit erőszak ábrázolásától sem. A fiatal líra fontosabb — így Deres Kornélia *Szórpa* vagy Ayhan Gökhan *Fotelapa* című — kötetivel szemben Kali Ágnes verseit dacos, lunaris energia, sokszor nehéz, súlyos képekbe sűrített, az átoklevétel pszichés ereje által lüktető gondolatiság jellemzi, amely egyfajta coming-of-age ellenállásnak a megejtően szilaj és érzékeny látetele is egyben. Az *Ópia* számomra egy maszkot viselő, titokzatos pogány papnő által vezényelt varázslatos Walpurgisnacht, a tél szellemeinek elűzésére tett kísérlet.

MOSA Diána

A kulturális biodiverzitás költője

(Vajna Ádám: *Oda, Magvető, 2018*)

Vajna Ádám az ELTE skandinavisztika szakos hallgatója, az *Észak*, a *Hévíz* folyóiratok és a Versum online szerkesztője, költő, műfordító. Első kötetében, az *Oda*-ban pedig olyan dolgokat „engedett meg magának”, amiket lírákötetben nem szokás: lábjegyzetel és hangjegyekkel nótává transzformál egyes sorokat. Verstémái is rendkívül változatos skálán mozognak, zoológiai, posztszocialista, szerelmi és gondolati költemények egyaránt helyet kapnak a kötetben. A kötetet végigolvasva kitárul az olvasók számára Vajna Ádám minden érdekességet szivacsaként magába szívó tudata és érzékeny reakciókészsége.

Az *Oda* már könyvtárgyként is rendkívüli, dizájnja és kivitelezése egyszerre dicséri a Scholar!-ve sorozatszerkesztőinek igényességét és a szerző ötletgazdagságát. Méretében épp egy nagyobb kabátzsebre vagy egy kisebb retikülre tervezték. Az egy színű narancssárga borítón egy kólát szürcsölő rinocéroszfejjel találjuk magunkat szembe. Kevés szín, kevés vonal, kompakt forma, egy kicsit agresszíven bandzsító orrszarvú, kékje komplementer kontrasztot képez a narancs háttérrel, így a piros betűk és a piros kólás doboz okozta disszonanciát is jól kiegyensúlyozza. A borítókép motívumai visszaköszönnek majd a versekben, ám a szürrealizmust kerülendő külön-külön, *A japán herceg* kérdésében egy követ issza szívószállal a kólát, az orrszarvú pedig Európa legnemesebb rinocéroszában idéződik meg az *Albrecht Dürer rinocérosza* című versben. Utóbbi verset elemezve remekül ráláthatunk Vajna tájékozódásának központi tengelyeire: a régi európai műveltség ismerete és szerete (Dürer), a biológiai elkötelezettség (rinocérosz), az újabb európai közműveltség látótérbe hozatala (német tankönyvek), a régebbi és az újabb idők egymásra írása — a világ felfejtésének rendkívül intelligens módján (a rinocérosz szemében megcsillanó nyugat-európai örök válság).

S arról se feledkezzen meg az olvasó, hogy a dűreri állat felidézésével a fiatal magyar költő többek között Salvador Dalí után állt be a sorba, fontos azonban, hogy az *Oda* rinocérosz-hagyományhoz való igazodása kapcsán ne a Musée d'Orsay előtt is megtalálható öntött bronz orrszarvút (az ún. *Csipkébe öltözött rinocéroszt*) idézzük fel, sokkal inkább a kisebb, már-

ványtalapzaton álló *Kozmikus rinocéroszt*. A jellegzetes megnyújtott lábakon kissé esetenül álló vadállat, hátán az irreálisan magas és szabályos aranyozott csigaházzal, úgy vélem, a vajnai poézis egy emblémaállatja is lehetne. Az állat bőre még magán viseli a reneszánsz metszet kidolgozottságát, ez lehetne a magas szintű lírai műveltség, a jól sikerült rímek, az állat robusztussága a gyakran megidézett népköltészeti rigmusok földiességét mutatja, a magas lábak lehetővé teszik, hogy a látható posztoszocialista hagyományból és kelet-közép-európai fókuszából is messzire lásson költőnk, az orrszarvú hátán magasodó törekény csigaház az elvontabb, akár teológiai magasságokat is súroló témák égbetörő oszlopa, az anyagpluralitás pedig túl a térben-időben való változatosságon a stílári sokszínűséget is jelentheti. Mindkét műremeket (a verseskötetet és a szürrealista szobrocskát) is ugyanaz a szókapcsolat jellemezheti: örülten zseniális.

Vajna lírája egyszerre friss és váratlanul modern, ugyanakkor tíz körömmel, sőt néhol a lábujjkörmeit is beverte kapaszkodik a meglevő hagyományhoz. Ez a ragaszkodás műfaji, formai, tematikus szinten is tetten érhető. A versek önállóan is megállják a helyüket, de a kötetkompozíció megsokszorozza határfokukat, és szépen rezonálnak egymásra. Az európaiság (és európaisság) kulturális és kartográfiai alaptapasztalata a költő legmeghatározóbb élménye. A nyelvi és közigazgatási határokat és az ezekből fakadó elszigetelődést a modern civilizációk természetes velejárójaként írja meg, a kisebbségi léttel járó meg nem értettség (hogy Elzászban már nem érti mindenki a német szót — *Védőszentem*), az országhatárok esetlegességének tragédiája (*Piast Erzsébet teljes magyar kísérete*), a biblikus műveltség zárvánnyá soványodása (a *Salomé könyvespolcában* meg nem értett arámi szó, vagy *A japán herceg kérdésében* nem ismert Elizeus) mellett megjelenik a világbíró utazó képe is, aki belelógatja lábát Dániába (*Egy magánügy megoldása*), és aki az elzászi német kisebbségnek testvértelepüléseket keres (*Júliám védőszentje, Védőszentem*). Az egyik legfeltűnőbb aktuálpolitikai felhang is a határok kérdésköre mentén tűnik fel, amikor *Sir Walter Lawry Buller életében* Vajna az ornitológus hazája kapcsán a szigetországok megkérdőjelezhetetlen lehatároltságáról elmélkedik: „Más országoknak nincsenek végei, / elmegy az ember valameddig, / és máris idegenben van. / Átnéz az ember, mondjuk, egy kerítés felett, / és arra gondol, az ott igazán lehetne a miénk is. / Ilyeneket gondol, sajnos, az ember.”

Ha egyetlen főmotívumot kellene találni az *Odában*, a bányászat, a kitermelés motívuma lenne az. Smid Róbertnek a Pannon Tükörben megjelent kritikája címe (*Termelési versek*) is részben erre utal,¹ részben pedig az Esterházyval folytatott dialógusra. A kitermelés megjelenik konkrét geopolitikai, gazdaságpolitikai vetületében (a *Kasztília hercegnője* szerepversben), a lélek és a hegy mélyén található drága anyagok párhuzamában (*Egy olajbányász följegyzései*), Strasbourgban tizennégy tonna örömet termel ki (*Védőszentem*), és Júliáját is bányásznak hagyja ott Elzászban (*Júliám védőszentje*). Ez utóbbi képhez hasonló



még a mellbevágóan naturalista kép *A Himnusz eléneklése* végén: „Az arcokon másfél hektárnyi zsíros boldogság / várja a jövőndőt.” Az elvont dolgoknak a tárgyak sorában említésével találkozunk a *Montenegró egy éjjele* zárlatában is: „Mögötte egy ország kezdődik, / gyerekek, almafák, háborús bűnök.”

Interjúiban Vajna Ádám két komoly dolgot nevezett meg, amik semmiképpen sem csorbulhatnak a humor oltárán: a történelmet és a szerelmet. Előbbi előtt alapos tájékozottságának versbe szedésével (pl. *Piast Erzsébet teljes magyar kísérete*) és szelimbizsergető összefüggések feltárásával (pl. *Fiumei vajúddás*) rótta le tiszteletét. Szerelemügyben pedig a női alakok hétköznapi erotikájának felfedése jellemzi a kötetet, Mucha dekoratív, de hústalan alakjainak ellenpontjait írja. Júlia combját templomtornyok karistolják (*Júliám védőszentje*), a mézillatú kocsmárosné melléhez szorítja a sörösüvegeket (*A független Szlovénia első*

¹ SMID Róbert, *Termelési versek — Vajna Ádám kötetéről*, Pannon Tükör, 2018/5, 100–103; elérhető: <http://pannontukor.hu/2018/11/13/smid-robert-termelesi-versek-vajna-adam-koteterol/>.

tavasza), a *Düsseldorf felfedezésében* pedig csúnya német utcák bámulják a szeretett lány combját. Ki kell emelnünk azonban a nőiséggel kapcsolatos szellemibb passzusokat is, Salomé könyvespolcáról egy feminista könyv hiányzik (Rebecca Traister műve), *A csapatok kivonulásában* pedig a háborút megelőző nők hősiessége előtt tiszteleg. Egyetlen helyen kibukkanó személyes vallomások lírai hangját egy meghökkentő szerepversbe írja, *A Café Démagogue apácája* végén elhangzó „Szeretlek” és az elején az ajánlás (*Seres Lili Hannának*) ugyan leleplezi költőnköt, a játék, hogy mindezt egy apáca szájába adja, mégsem bontja meg kötet hangulatát, fenntartja a fikcionalitást.

A cím értelmezéséhez elgondolkodtató adalék, hogy Vajna Ádám a Katolikus Rádió Szépirás rovatának *Új Névjegy* című műsorában Reményi József Tamásnak adott interjújában az „óda” szó csonkolt változataként is értelmezte a rövidke kötet címet,² a Literán pedig Melhardt Gergővel ezen értelmezés mellett a szó térbeli, iránybeli tulajdonságából indultak ki. Utóbbiban egy kulisszatitok is napfényre került: „Amikor először kezdtem könyvben gondolkodni, az volt az eredeti ötletem, hogy az »oda« ezt az utazást fogja jelenteni, vagyis hogy a prózától és az abszolút szabad versektől eljutunk vagy visszajutunk a legkövetőbb formákig.”³

Evidens lehet, hogy költői pozícióját *A költő egy napjából* vagy a *Pásztorok ébredéséből* (*Nulladik ecloga*) olvassuk ki, legkézenfekvőbb mégis a versekről és a költészetről való gondolkodását taglaló, mintegy a kötet „használati utasításaként” is értelmezhető *Függelék*ből következtetnünk. „A versek először is a lét / legalapvetőbb szféráit kívánják megragadni” — írja Vajna a *Függelék* (pontosabban a *Függelék*) 2. pontjában, a paratextusnak álcázott utolsó vers ugyanis a függelékek tipográfiai hagyományait tiszteletben tartva sorszámozott pontokra van szedve. Aztán a 6. pontban eljutunk a fel nem nyitott tojástartókig, majd a 9. pontban Szent Bonaventúra és a kozmosz–ember-viszony is sorra kerül, a 10. pontban egy lajstromot ad a kötetben szereplő jelölt vagy jelöletlen idézetek szerzőiről, ahol olyan evidenciák, mint Esterházy és Karl Marx után megemlíti az ékírásos akkád agyagtáblákat is, mintegy jelezve, hogy mindaz, amit valaha láttott, olvasott, halott, szagolt, az nyomot hagyhatott művészetén, így kár is volna részletekbe menőig taglálni az elődöket, inspirálókat. Így például nem sorolja fel a megidézettek között John Milont, akitől a *Barokk tudósok tartásának* utolsó sorai származnak.⁴ „Mindenféle idézet-törmeléket hurcolnak magukkal, és a megfelelő helyen hurcolnak megfelelő idézeteket, amitől egészen megszépül és kibájosodik” — írja Kukorelly Endre a kötet hátlapján. A húszas éveiben járó költő tehát, ha túlzás is volna azt állítani, hogy Európát, de az Európa-élményt, vagy egyetemesebben a civilizált földlakó-élményt zsebében és szívében hordva alkotta meg első kötetét.

Ahogy a *Függelék* (*Függelék!*) kapcsán is tapasztalhattuk, Vajna sok mindent „elkövet”, amit lírakötetben nem szokás. Például lábjegyzetel (*Egy mondat politikai és magánéleti lehetőségei*, *A szocialista munkaverseny első napjai*), ezzel mintegy kihangsú-

lyozva a versértés lehetőségeinek sokrétűségét, egyúttal a modern líra szabadságának határtalanságát. A kötet jellegzetes ízét adja még, hogy dalbetéteket ágyazott egyes művekbe (*Júliám védőszentje*, *A kémiai folyamatok vége*, *A független Szlovénia első tavasza*, *A zoknigyar varrónője*, *A civilizáció definíciója*, *Pásztorok ébredése* [*Nulladik ecloga*]).⁵ De izgalmas még a mottóhasználat is, *A sünök tudása* elé még Arkhilokhosztól emel fiziológusi bölcsességet („[a] róka sok mindent, a sündisznó viszont egy fontos dolgot tud”), ám a *Pásztorok ébredése* elejére már magából a versből emel ki két sort a következő hivatkozással („néhány sorral lejjebből”).

A legmodernebb köznapi kérdéseket is megmozgató kötet tehát végtelenül meta, minden tollvonása (értsd leütése) a költészet pillanatnyi státuszát, határait faggatja és teremti meg. A dal műfajától a magas gondolati, másrészt a tiszta költészetig (*poésie pure*) eljutó lírai hagyományban Vajna helyet csinál magának, a trubadúrok, bárdok, programköltők szerepeit is felpróbálva találja meg a saját, felülnézet (lásd hosszúlábú rinocérosz), ironikus és szeretetteljes hangját. Lappangó humora nem válik maró gúnyná, szatirikus rájátszásai nem lesznek bántó karikatúrák, mert minden sorában szeretetteljes alázat van. Ez a férfi tanuló, elődeitől, kortársaitól, a világ nagy összefüggéseiből (*Egy kontinens benépesítése*) és kisebb csodáiból (*Kanári párom huszonnegy óra alatti elvesztése*), de mindezt olyan ügyesen teszi, hogy már első kötetéből is látszik, sokat fogunk még olvasni tőle, és ez jó lesz nekünk.

² Lásd Reményi József Tamás interjút: Magyar Katolikus Rádió, 2018. 11. 18.; elérhető: <https://www.katolikusradio.hu/musoraink/adas/477768>.

³ Erről bővebben lásd: MELHARDT Gergő: *Óhatatlan, hogy lesz humor a versben. Interjú Vajna Ádámval*, Litera, 2018. október 13. (<http://www.litera.hu/hirek/vajna-adam-ohatlan-hogy-lesz-humor-a-versben>).

⁴ REMÉNYI József Tamás, *I. m.*

⁵ Erről bővebben lásd: MELHARDT Gergő: *I. m.*

GREGOR Lilla

Az ingerszegély keresése*

(Balaskó Ákos: *Tejsav, Magvető, 2018*)

A Magvető kiadó 2016-ban útnak indított *időmérték*-sorozatában a kötetek kezdő lapjain, még a szerző és a cím könyvön belüli első megjelenése előtt mindig szerepel egy teljes oldalas fénykép a szerzőről. Az apró könyvhöz képest hatalmas, gyakran a költő arcát a bőrhibáig közlő fotók mintha azt súgnák: indul az utazás az itt látható ember gondolatai közé. Nemrég Gécz János más könyvsorozatok kapcsán hívta fel a figyelmet arra, hogy a szövegek előtt feltűnő portré a szerző és a szerkesztők által kialakított „álca”, „szerep”, olyan „kulturális termék”, amely a médiumokban vagy azok számára jön létre.¹ Épp így javasolhat hiányos képet a szerzői interjúkban a kötethez adott értelmezési iránymutatás is, mégis ezzel a fajta, a szerzői intenciókat központba állító szemlélettel állhat összefüggésben, hogy a korábbi kritikák Balaskó Ákos nyilvános megszólalásait követve a *Tejsav* című kötet fő tematikus–motivikus szervezőelvét a kiégés jelenségét emelték ki.² Az első, *fékszomj* című ciklus verseiben így értelmeződhetnek a többnyire alvászavarokkal küzdő, munkájukba és hétköznapjaikba belefásult megszólalók (*Szürkület, D3bug*). Különösen feltűnő a megszokással összefüggő érdeklenség azokban az esetekben, ahol extrémnek tűnő helyzetekben mutatkozik meg: a NY Times fotóriportere kivárja, amíg egy keselyű megtámadja az éhező kisgyereket, közben „kóros nyugalom ül a szemében”. (*Tükörreflex*) Úgy gondolom azonban, hogy a kiégés felmutatásánál többre is vállalkozik a *Tejsav*.

A közöny tapasztalata a későbbi ciklusokban is visszatér, az *Út bőr alá* megszólítottjára így „nehezül / a döbbenet lappangó hiánya”, ugyanakkor rámutat a vers, hogy a megszokás és a megismerés közel sem egyezik, sőt mintha éppen egymás ellentéteiként mutatkoznának meg: „Akkor már valamelyest megszokod, / beléd is épül az újabb útvonal. Vagy inkább / ugyanúgy válik félidegenné minden egyébbel.” Az éveken keresztül ismétlődő érzet, a megszólítottat követő ételhordók illata ismeretlenül válik megszokottá, valami olyanként, „amit tudhatnál, de mégsem”; belsővé válik, érzéki tapasztalattá („[a] gerincben érezni, valaki a lépteidbe lép. / És mikor követni kezd, mindig elfog az éhség”), de nincs megértve vagy megmagyarázva.

Épp ezért lehet akkora tétje azoknak a momentumoknak, ahol egy-egy vers az emberi testet és az azzal kapcsolatos folyamatokat mikroszintre lebontva igyekszik értelmezni, ezzel mintegy megoldást keresve az ismeretlenség unalmára. A versekben

megadott tudományos magyarázatokkal pedig gyakran valóban sikerül felszámolni a fásultságot, a megszokás hiánya okozta vákuumba azonban ilyenkor általában a rémület vagy a zavar lép. Hiába tehát a magyarázat, hogy „[a]rra riadni, hogy orron-szájon rettegés ömlik / a tüdőbe, és nem mozdul egyetlen porcikád sem”, pusztán abból fakad, hogy „éber bétahullámok törtek / a mélyalvás utolsó részletébe” (*Bétabomlás*), és hiába tudja a beszélő „odaolvadt / szemekkel” végignézni a hamvasztást, „mikor csak vadidegenek vagy / beteg emberek képesek erre” (*Búcsúkémia*), az alvásnak és a test égésének részletes biológiai leírása, a magyarázásnak ez a módszere nem jelent megoldást. A test részekre bontásának másik alapvető megközelítése a kötetben egy olyan metaforizáló tekintet működtetése, amelyen keresztül a leírt emberek „szeme felütött tojás” (*Karfiol*), „felkarbőre megindult löszfal, [...] [ö]le csupa pogácsamorzsa”. (*Otthon*)

Az emberiben működő biológiai történések bemutatása és az emberi lény dezantropomorfizációja párhuzamos a mindenkori beszélőnek azokkal az önreflexiót célzó próbálkozásaival, amelyek során önmagát kívülről szemlélve igyekszik rálátni a benne játszódó folyamatokra. Amíg a *Bétabomlásban* az „ideiglenes biokémiai diszfunkció” tudatának ellenére „a rémület [...] leolvasztja a bőrt, a húst”, a *Búcsúkémia* zárata a beszélő „mély, őszinte zavar”-a ellenére azt állítja, „[e]z itt körülöttünk csakis öröm lehet, semmi más”. Gyakori eszköze a kötet szövegeinek a megismerés ilyesfajta, távolítással (például önmegszólítással vagy a vers alanyának harmadik személyként való megjelenítésével — *Lárvabáb, Út bőr alá*), szélsőséges közelítéssel (*Honvágy, Bétabomlás*) vagy a bármiféle (nyelvtani) alany hiányával (*Tincshasadás*) személytelenített leírás, illetve a beszélő kivonása a közös tudás és tapasztalatok teréből az „azt mondják” fordulat újra és újra visszatérő használatával (*D3bug, Árva, Békefalu* stb.).

A kötet sok verse mintha kódfejtő olvasást várna el a befogadótól, olykor a címben vagy a zárósorokban megadva a „megfejtést”, ezzel adott esetben kizárva a többirányú interpretáció lehetőségét. Ilyen a *Karfiol* végén a helyzetet túlmagyarázó „víz felé fordított toloszék magánya”, vagy az olyan verscímek, mint a *Testtáj* és a *Stockholm retro*. Akadnak azonban a beszédhelyzetek megfejthetőségét kimozdító, a nézőpont összezavarását okozó zárlatok, amelyek szintén a személyesség kiiktatásának alkalmi lehetnek. Jól ellentétezzük a megfejtés olvasásmód elvárását azok a versek, ahol a zárlat újrakontextualizálja a korábbi sorokat, vagy éppen hirtelen mozdulattal felcseréli a megfigyelt és a megfigyelő pozícióját. A *Tükörreflex* fényképészenek érzéketlen kötelességtudatát — „Ez a munkám. Ezért fizetnek.” — így élezi ki az utolsó sor nézőpontváltása, ahol mintha az addig a fényképezőgép lenszében keresztül megfigyelt gyerek visszanezne a ko-

* A kritika megírásához hozzájárult a debreceni Alföld Stúdió decemberi ülésén folytatott beszélgetés.

¹ GÉCZI János: *Nyilvános arcok*, Élet és Irodalom, 2019. jan. 25.

² Például: PATAKY Adrienn: *A boldogság fojtogató diszfunkciója*, Élet és Irodalom, 2018. okt. 12. vagy BÖDECS László: *Túlzott izommunka*, Art7, 2018. 10. 02.; elérhető: <https://art7.hu/irodalom/balasko-akos-tejsav/>.

rábbi beszélőre: „Várja, hogy a csigolyáim átszakítsák a bűnfekete bőrt.” Innen olvasva pedig már az előző sor cselekvője is elbizonytalanodik, nem tudjuk, kinek ül „kóros nyugalom [...] a szemében”: a riporternek, a NY Times magazinnak, a keselyűnek vagy a gyereknek — ahol mind a négy esetben utalhat a kóros jelző a nyugalomnak az adott helyzetben (életveszély/vadászat) nem helyénvaló voltára, ezzel egyrészt ismét a kiégés témaköréhez kapcsolódva, másrészt megkérdőjelezve a vers addigi nézőpontjának érvényességét. Hasonló módon vonja vissza a *Búcsúkémia* utolsó mondata („Ez itt körülöttünk csakis öröm lehet, semmi más.”) a beszélő feltételezett érzelmeit rámutatva arra a gyakorlatra, hogy a versek a helyzetek részletes leírásával mintha felrajzolnák az aktuális én érzéseit, ugyanakkor ez valójában legfeljebb az érzetek szintjéig érvényes (például olvashatjuk a „menzakonyhák édes alumíniumillatát” — *Út bőr alá*), a legtöbb esetben pedig megmaradnak a szövegek a külső leírásnál.

A külsődleges magyarázatok között található olyan, amely mintha mégis sikeresen fejtené meg az elébe kítűzött titkot: a honvágy egyszerűen egy fehérjének, a Föld mágneses mezejének és a fizika törvényeinek az összjátéka, azoknak köszönhető. (*Honvágy*) És mintha ez a teljes indoklást adó vers ki is mozdítaná a vándormadarak ismétlődő útját a megszokásból, az unalomból, azonban más szövegekkel együtt rá is mutat: ilyen kimozdulás csak állatoknál lehetséges, sőt azok mintha lényegük szerint nem lennének kitéve a beletörődöttség olyan fájó és nemkívánatos típusának, amelynek az emberek igen: amíg az emberek között az „éhező / apakomplexus [...] emlékekre élvez”, és a „fásultság szétszéledése / a nyugalom maga” (*Árva*), addig ezzel erős kontrasztban a „békésen ívó halrajok” egy emberektől megszabadított városrészben a kagylókkal és „ringatózó hínárcsomók”-kal együtt fokozzák a táj derűjét. (*Vízhatlan*)

Az emberi test mikroszintű vizsgálata és részeire (vagy feltételezett részeire: karfiolrőzsákra, grízre, egy felcsévelt drótfonat dobjára, üveggyapotmezőkre — *Karfiol, Grízangyal, Győzelem, Lárvabáb*) bontása tükrösképe az épített környezet antropomorfizációjának: „a falu viseltes, rúzsfoltos fogsor” (*Békefalu*), „[a] konyhafalon egyre sűrűsödő anyajegyek”. (*Az anyajegyek helye*) De ahogy megfigyelt és megfigyelő, úgy hasonlító és hasonlított viszonyát is felcserélik olykor a zárósorok: a város, a kertek és ablakok leírása utáni „[n]em tudom, meddig bírom még így látni magam” mondat azonos szintre helyezi a tájat és a testet, ahogy azt már a vers címe (*Testtáj*) is előre jelzi. Hasonlóképpen alakulnak ki párhuzamok a lakásbelső és az emberi (leggyakrabban női) test között: „[v]an egy szoba, ami az arcod belülről” (*Mindenkorban*), „azt motyogta, hogy de hát ez ő maga [...], tejfölsdobozokban gyűjtött csirkecsont”. (*Lomtalan*) „Kibontogattam a repedést, azóta csak nőkhöz nyúltam így” — olvasható a *Győzelem* című versben, ahol a megszokás folyamatának eddigi negatív előjele is megkérdőjeleződik, „hónapok alatt vált unalmassá az ólmos rettegés utóérzete annyira, / hogy átrendezzük a harmadik szobát”: az unalom így az otthonteremtés lehetőségével is összekapcsolódik.



Még az otthonteremtésben is alapvető tapasztalat azonban „az utánuk omló hirtelen csönd” (*Győzelem*), egyfajta hiányérzet, amely akár a szavakban szereplő betűkig is elhathat; amikor a „rothadó barázdaközök” után néhány sorral „rohadó rizsföldek” szerepelnek, mintha a versben megképzett rothadás a szóalakokból is elbomlasztana egy-egy részletet. (*Békefalu*) A hiányérzet el-lenponozásának tűnhet első olvasatra a versekben a hapax legomenonok túlszorduló alkalmazása. És bár a hiányt nem tapasztja be a megszokás érzetét növelő temérdek — és ettől gyakran erőltetettnek ható — „rozsdasorompó”, „grízangyal”, „kanapémagány” és „zátonycsigolya” (*Implant, Grízangyal, Hangszálcsomók, Szirtcsomók*), utánuk már az eddig is létező összetett szavak, mint a „foghíjtelek” (*Út bőr alá*) vagy a kötetcímadó *Tejsav*, de akár az olyan, alapvetően nem összetett szavak, mint a „tűrés” is többfajta értelmezést nyerhetnek („betonig lóg belőlük a tűrésben rekedtek / közönytekintete” — *Ünnepek*). A nem a versek által alkotott szavak kikényszerített újként olvasása rámutathat egyfelől

arra, hogyan válhat magától értetődővé, amit egykor meglepetésként értettünk és viszont, végső soron pedig így a szóalkotások túlkapásai is betagozódnak a kötet azon törekvésebe, hogy nyelvi szinten is megmutassa a megszokás ellen tett próbálkozások fokozatos ellehetetlenedését. A *Tejsav* ciklusai külön-külön, csakúgy mint a kötet egésze, olyan egységességet mutatnak, ami — még ha olykor az olvasó el is unja, hogy megint ugyanarról van szó, sőt talán éppen akkor leginkább — létrehozza a tapasztalatot, amiről beszél.

SZABÓ Gábor

A hamis-kártyás lapjai

(Jorge Luis Borges: *Jól fészült mennydörgés* — Összegyűjtött novellák, Jelenkor, 2018)

Egy olyasféle megállapítás, mely szerint XY valamely korszak, vagy éppenséggel a teljes világirodalom egyik legjelentősebb alkotója, alighanem inkább az értelmezői lelkesedésről, mintsem a hatástörténeti változásokat is figyelembe vevő szemléletről tudósít. Többek között épp Borges életműve az, amely folyamatosan szembesíti olvasóit a nyelvi univerzum működését illető szemléletmódok viszonylagosságával, értékítéleteink számtalan szempontból esetleges bizonytalanságával, illetőleg a folyamatosság logikai rendjének konstruált és illuzórikus mivoltával. Ezzel együtt — és azt hiszem, ugyancsak Borges szellemében — vélem úgy, hogy Jorge Luis Borges a XX. századi világ-irodalom egyik legjelentősebb szerzője, akinek életműve szinte beláthatatlan módon termékenyítette meg a kultúra legkülönbözőbb rétegeit. Éppen ezért adhat alkalmat az öröme, hogy a Borges-életmű hazai megismertetésében kiemelkedő szerepet játszó Scholz László szerkesztésében (és részben fordításában) *Jól fészült mennydörgés* címen a *Jelenkor* kiadta az argentin szerző összegyűjtött novelláit — az egyes kötetek megjelenéséhez kapcsoló elő- és utószavakkal —, kibővítve a NYT-ban 1970-ben megjelent *Önéletrajzi jegyzetekkel*. A Borges iránt érdeklődő ol-

vasók tulajdonképpen nem panaszkodhatnak, hiszen a magyar könyvkiadás időről időre újabb válogatásokat jelent meg a hatalmas életműből — legutóbb is épp Scholz László szerkesztésében látott például napvilágot az *Európánál* egy vers–próza–esszé-válogatás *Az első magyar költőhöz* címen 2015-ben, és egy évtizede szintén az *Európa* gondozta a mindeddig legteljesebb, többkötetes magyar életműkiadást is.

Borges igazi népszerűsége Magyarországon ugyanakkor inkább a rendszerváltás utáni évekre tehető, aminek részben talán irodalomszociológiai okai is lehetnek. A politikai változásokkal együtt ugyanis erőteljesen megváltozott az irodalom fogalmával, szerepével, funkciójával és működésével kapcsolatos elképzelések köre, és az évtizedeken át kötelezőként elfogadott — némi leegyszerűsítéssel — „üzenetközpontú” irodalomkonceptió helyett — az ellenkező oldalra lendülő inga mintájára — egyszerre minden szöveggé változott, s a mű az uralhatatlan sokértelműség plurális felhőjébe burkolózott. A jelentés uralma alóli felszabadulás felett érzett mámor éveiben a magyar irodalmi gondolkodásban (talán túlságosan is) gyorsan beépülő irodalomelméleti iskolák számára Borges szövegei pedig e tekintetben remek illusztratív erővel bírtak. A „nyelvi alávetettség”, a „halasztódó jelentés”, az „önreflexivitás”, a „jelölők játéka” vagy a „fogalmi relativizmus” stb. új igazságokat hirdető terminusai egy olyan elméleti keretet hoztak létre és tettek mainstreammá, amelyen belül Borges írásai valóban kitüntetett szereppel bírtak. Borges árfolyamának bizonyos fokú hazai csökkenése — megint egyszerűsíték, nyilván — ismét megközelíthető olyan szomorú politikai és kulturális változások felől, melyek nyomán (melyekkel szemben) az irodalom(tudomány) önértelmezése ismét változni látszik, és bizonyos etikai imperatívuszok, ideológiai tétek és emancipatorikus vállalások hordozójaként és közvetítőjeként igyekszik látni és láttatni magát. Ebben az irodalmi (irodalompolitikai) térben pedig Borges írásai viszont vajmi kevés mozgósító erővel bírnak.

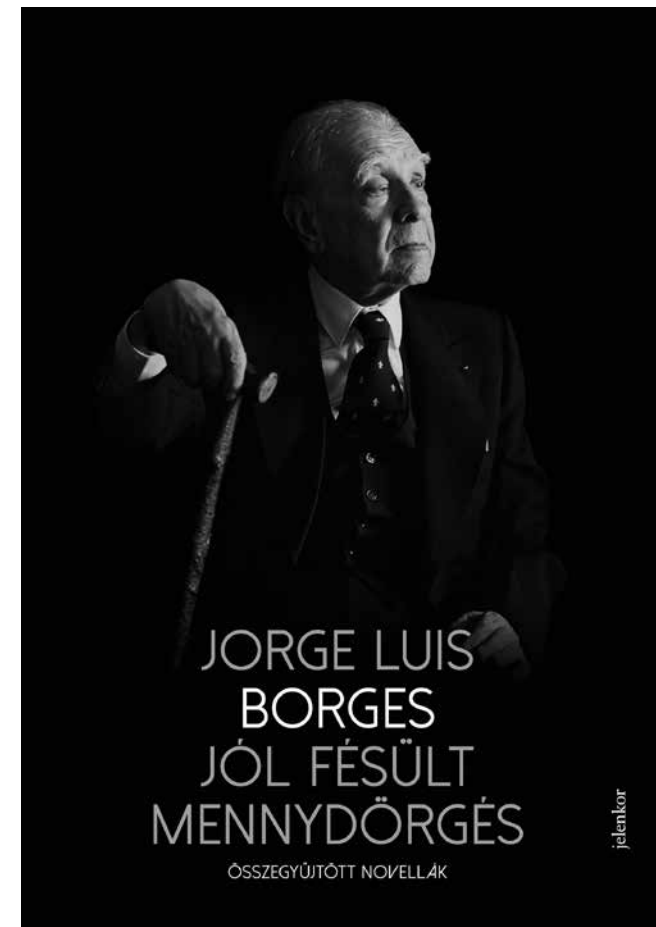
Ettől eltekintve is érdekes kérdés, hogy Borges alapvetően nyitott, liberális (azaz szabadelvű), a megismerés és a kritika végtelen szabadságát és köteleességét reprezentáló szövegei a posztmodern után bekövetkező konzervatív–populista világtrend kulturális mezőin mennyiben képesek túlélni eme változásokat. Borges életművében egyébként csaknem mindenki megtalálhatja a maga ízlésének és elméleti elkötelezettségének megnyugtató igazolását (vagy annak csalóka látszatát, hogy a *Bábeli könyvtár* egy idevágó megjegyzését idézzem). John Barth 1967-ben (*The Literature of Exhaustion*) például a posztmodern éra beköszönésének előhírnökeként ünnepelte az argentin szerzőt, akit aztán 1986-ban (*A Few Words about Minimalism*) az akkoriban tért hódító minimalizmus nagy öregjeként nevez meg. De találunk az elképesztő terjedelmű Borges-értelmezések közt nem egy olyat, amely az életmű kabbalista elköteleződését emeli ki, és olyat is szép számmal, amely annak dekonstruktivistá tendenciáit véli jellemzőnek. Egyes szakirodalmak az életmű metafizikai hagyományba történő beíródását tartják meghatározónak, míg

mások e hagyománnyal történő határozott leszámolási kísérletet fedeznek fel benne. Ebben az értelemben a szövegek valóban a jelentés metafizikájának elegáns cáfolatai, amennyiben izgalmas kritikai revízió alá vonják a nyelv és a gondolkodás alapvetően ideológiavezérelt használatát. Finom iróniával csalják lépze az egyértelmű jelentésadásban érdekelt olvasókat, kijátszva és a hatalomgyakorlás minden esetben téves elméleti elfogultságokat alkalmazó technológiáiként leplezve le őket. Borges műveinek egyetlen tárgya voltaképpen az írás hatalmi érdekektől nem szabályt, mintegy platonói formája (illetve annak ironikus kritikája), a textualitás sokdimenziós tere lesz. A *Jól fészült mennydörgés*ben összegyűjtve olvasható elbeszéléskötetek, az 1935-ös *Az aljasság világtörténetétől* az 1983-as *Shakespeare emlékezetétől* bezárólag élvezetes példázatai egy rettenetesen gazdag kulturális apparátust mozgató, az egyetemes emberi szellemet egyszerre rajongó csodálattal és mélységes szkepszissel analizáló életműnek, amely — manapság már igencsak ókonzervatív módon — az emberi nembeliség megkérdőjelezhetetlen attribútumának mindazonáltal a gondolkodást, az intellektust, a humán kultúra működésére vonatkozó folytonos rákérdés igényét tekinti.

Történelem és értelmezés című tanulmányában Umberto Eco a világ megismerhetőségével kapcsolatos értelmezői magatartásformák három típusát, és az ezek nyomán kirajzolódó és kanonizálódó univerzum-modellek sajátosságait különbözteti meg egymástól. Nézete szerint a görög–latin racionalizmus, a hermetizmus és a gnoszticizmus érvrendszerei olyan élesen eltérő interpretációs stratégiáknak, azaz olyan jól elkülöníthető grammatikai és logikai konstrukciókon nyugvó *nyelvjátékoknak* tekinthetők, amelyek argumentációja a tudásformák lehetséges módzatainak tipizálását teszi lehetővé. Másképpen fogalmazva: kultúránk működését és tárgyiasulását Eco bizonyos nyelvi–logikai szerkezetek derivátumaiként kezeli.

E taxonómia nagyvonalú esetlegességeit most figyelmen kívül hagyva, érdemes megfigyelni, hogy a Borges szövegeiben megmutatkozó hagyomány — mint lehetséges gondolkodásmódok mintázata — egyrészt ugyan magába szövi az Eco által elkülönített hagyomány-szalakat, szövegtechnikája azonban — az ecoi elválasztással szemben — úgy teszi átjárhatóvá a nyelvjátékok, gondolkozási modellek közötti határokat, hogy közben nem állítja ezek egyértelmű megszüntethetőségét, hierarchizálhatóságát vagy bármelyikük dominanciáját. Nem választ tehát a versengő beszédmódok közt, hanem az oppozicionális kategóriákon nyugvó elméletek és beszédmódok érvényességére kérdez rá az egyes szövegek relativizálásával.

Szövegeinek tárgya a legtöbb esetben valamiféle (metafizikai) nyomozás egy Titkos név, a Könyv, a Jelentés vagy az Eredet megragadása érdekében, ennek megfelelően gyakori műfaja a detektívtörténet, pontosabban annak kifordítása. (Hogy csak a legismertebbeket említsen: *A halál és az iránytű*, *Az elágazó ösvények kertje*, *Averroes nyomozása*, *A bokharai Abenhakán*, *aki a maga labirintusában halt meg*...) Ám ezeknek befejezése — a Borges világhépet jellemző, imént említett ismeretelméleti



szkepszisnek megfelelően — a klasszikus krimi szabályaitól eltérően nem ígér végleges befejezést, megoldást, leleplezést. Nem rendezi átlátható rendd a (jel)univerzum zavaros kuszaságát; *A bokharai Abenhakán*... esetében például a történet végére az is bizonytalanra válik, ki a tettes, és ki az áldozat.

Míg Foucault szerint a nyomozás technikája egy, a kultúránkat alapvetően meghatározó ismeret — és hatalomelméleti módszer lefedésére és modellálására szolgál, addig Borges szövegeinek esetében olyan textuális nyomozásokról beszélhetünk, amelyek nem valamiféle hatalom/tudás birtokbavételért folyó vére menő küzdelem lenyomatai, hanem olyan nyitott szövegek, melyek szembeszegülnek mindenféle nyelvi téren elkövethető uralmi aspirációnak. Az eszmék és igazságok Borgesnél pontosan olyan fabrikált ideálok, mint amilyenekről Nietzsche beszél az *Adalékok a morál genealógiájáhozban*, és a német bölcselővel egyezően Borges számára sem kérdéses, hogy a megismerő és a megismerendő ontológiai diszpozíciója közti szakadék mindörökre illuzórikussá teszi a tökéletes megismerés, a Végső Igazság nyakoncsípésének lehetőségét. Ennek az ismeretelméleti rezignációnak, a metafizikai otthontalanságnak és tévelygéseknek a metaforája a labirintusok és a tükrök motivikus sokasága a szövegekben.

Ezzel kapcsolatban érdemes röviden érinteni Borges 1944-es kötetének címadását. A *Ficciones* ugyanis a kézenfekvő műfajmeghatározás mellett egyúttal olyan filozófiai utalás is, amely Hans Vaihinger *A mintha filozófiája* (*Die Philosophie des Als Ob*) című 1911-es művéhez kapcsol, és alighanem Borges minden egyes szövegének keretezésére alkalmas. (Borges a könyvet a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*-ban nem csupán említi, de maga a szöveg is a vaihingeri filozófia demonstratív elbeszélése.)

Mivel — így Vaihinger — a világ nem rendelkezik inhe-rens értelemmel, nem nyilvánítja ki önnön evidenciáját, ezért a vizsgálódó szubjektum sem juthat megnyugtató bizonyosságokhoz, hisz kreálmányaival nem tudja lefedni e rendezetlenséget. Azért talál ki tehát minduntalan különböző világmagyarázatokat, hogy megóvja magát a záporozó benyomások özönétől. E védőernyőként szolgáló világmagyarázatokat nevezi Vaihinger (és Borges) fikcióknak. A *fikció* egyszerre teremtés és tévedés, illetőleg az e tévedésről szóló tudás rögzítése és tudomásul vétele. A gondolkodás végső értéke Vaihinger és Borges számára sem a kategóriákhoz való görcsös ragaszkodásban rejlik, hisz „minden tudás fikcionális”, hanem az elme kreativitásában, ahogy játszani képes az önmaga által létrehozott formákkal. (E tekintetben Borges alkotói tevékenységének és szemléletének egy lehetséges irodalmi modellje Hesse *Üvegyöngyjátékának* Játékmestere lehetne, hogy egy másik, már-már homéroszi távolságban derengő kulturális időszak reprezentatív művére utaljak.)

Amikor az imént említett *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* című elbeszélésben Borges arról ír, hogy a metafizika, a filozófia voltaképpen a fantasztikus irodalom egyik ága, akkor valójában azt állítja, hogy semmilyen beszédmód nem tekinthető az igazság letéteményesének, az univerzális rend nyelvi öntőformájának, hanem olyan hatásos (vagy kevésbé hatásos) nyelvi stratégiának, polemikus játéknak, amely inkább költői–esztétikai teljesítményként értékelhető.

Borges számára egy írás jelentősége — egyes elméleti problémák minél szofisztikusabb bemutatása mellett — ráadásul a műfaji konvenciók invenciózus áthágásának kísérletében is rejlik: szövegei olyannyira hitelesen egyensúlyoznak az elbeszélés, az ész és a tanulmány határain, hogy az (először esszékötetben, majd elbeszélésként megjelentetett) *Al-Mu'taszim nyomában* című történetben „elemzett” *fiktív* regényt egyik barátja például megpróbálta beszerezni Londonból. S ami írásainak terjedelmi rövidségét illeti, nos, azt talán szintén a filozófiai, logikai problémák körüljárásának, demonstrálásának azon igénye magyarázza, melyet prózája középponti feladatának tekintett. „Fárasztó és sorvasztó esztelenség — fogalmaz *Az elágazó ösvények kertje* Előszavában — terjedelmes könyveket írni; az, ha valaki ötszáz oldalon fejt ki egy gondolatot, amely szóban tökéletesen elmondható néhány perc alatt. Szerencsésebb, ha színleli, hogy már léteznek azok a könyvek, és ő csak összefoglalja, kommentálja őket.”

Borges írásainak valódi izgalma és hatáspotenciálja elsősorban azonban mégis a rafinált szerkezeti megoldásokban rejlik: szövegeiben maga a struktúra válik jelentéshordozóvá.

Foucault a *Szavak és dolgok* első lapján azt állította, hogy könyvének születési helye egy Borges-szöveg volt, amelyben egy állítólagos kínai enciklopédia az állatok osztályozására tesz kísérletet. Az alfabetikus rend zárt szerkezetében azonban a felsorolás három pontja is repedést, törést eredményez a rendszerben, hiszen az „*amelyek ebben az osztályozásban szerepelnek*”, az „*etcétera*”, illetve a „*megszámlálhatatlanok*” a felsorolás olyan rendszerelemei, amelyek éppen a rendszerszerűség ellenében hatnak. (Az első esetben a rész tartalmazza az egész halmazt, melynek ugyanakkor része is, a második megnevezés a rendszeren kívüli elemeket nevez meg a rendszer elemeként, míg a harmadik pedig rendszerezhetetlennek minősített halmazokat — a káoszt — teszi a rendszer részévé). Az alfabetikus sorrend, amely a jól elkülöníthető, identifikálható osztályozhatóság jele, a kínai enciklopédia esetében saját magát — s a határolható identitásképzeteket — roncsolja össze a széttartó elemek egymáshoz kapcsolásának trükkjével.

A felsorolás érdekessége emellett pedig abban rejlik, hogy miközben megsemmisíti, a nyelven belül viszont mégis lehetővé teszi a találkozások terét, s azt sugallja, hogy a megszokott rendtípusok alatt a tudás szerkezetének egy egészen más rácszata is fellelhető.

Azt gondolom, a kínai enciklopédia ön-dekonstruáló rendje minden egyes Borges-szöveg alapvető szerkezeti eljárását példázza. Csak pár ilyesféle jellemzőjét említeném most ennek a szerkezeti logikának. Már szövegeinek felszínén megfigyelhető egy látványosan széttartó mozgás, hiszen miközben a filozófiai–irodalmi–bölcseleti rendszer egészét igyekeznek (mindenféle trükkökkel) bekebelezni, maguk is a rendszer részelemeként funkcionálnak, és saját megszólalásukkal aknázzák alá azt a diszkurzív terepet, amely lehetővé teszi megszólalásukat. Ugyancsak a rendszer lezárhatatlanságának képzetét kelti a Borges-szövegeket jellemző öntükröző, belső tükrökkel dolgozó mise en abyme-technika, illetve az a metaforarendszer, amely többek közt saját szerkezeti megoldásait reflektálja.

E széttartó erők kényes egyensúlyi helyzetének fenntartása olyan finom remegést hoz létre a szövegeken belül, amely lehetlenné teszi a Borges-próza egyértelmű jelentésre történő redukálhatóságát, hiszen a szövegstruktúrából eredő áthelyeződések mechanizmusa ezt minduntalan megakadályozza. Szövegeinek szerkezete e tekintetben azt demonstrálja, hogy a minden rendszerben benne lévő „*etcétera*” egy folyamatos tovacsúszás, áthelyeződés örökös kalandját, a meglévő rendszer kritikus szétrobbanthatóságának lehetőségét hordozza magában.

Ennek alapján Borges szövegeit viszont olyan struktúrák-ként képzelhetjük el, amelyek maguk nem rendelkeznek stabil középponttal vagy jelentés-centrummal, hanem potenciális középpontok sokaságának lehetőségét állítják, amellyel egyúttal a nyugati kultúra zárt struktúra-fogalmakon nyugvó történetét is revízió alá vonják. Eklatáns példája ennek többek közt a már emlegetett *Al-Mu'taszim nyomában*, amelynek története éppen a végső jelentés feltárulkozása előtt szakad meg, vagy a jól is-

mert *Bábeli könyvtár* újabb és újabb lehetséges középpontokkal kecsegtető végtelen univerzuma, ahol a könyvtárosok értelmezhetetlen betűkombinációk millióin átvágva magukat kutatnak a metafizikai értelemben vett eredeti Könyv után, amely a könyvtár (mint struktúra) középpontjaként stabilizálná, tenné átláthatóvá az imigyen egységessé váló rendszert. Itt érdemes talán egy rövid bekezdés erejéig kitérni a borges-i történetek imént emlegetett tükrös szerkezetére, amely szintén a középpontok folyamatos kimozdításában érdekelt. A *Bábeli könyvtár* értelmezője ugyanis olvasás közben maga is a könyvtárosok pozíciójába kerül, pontosabban, a középponti jelentést hajszólo könyvtárosok válnak a Borges-szöveget értelmezni akaró olvasó allegóriájává. Az olvasó épp úgy keresi a végső jelentést a *Bábeli Könyvtár* című elbeszélés jeluniverzumában, amiképp a történetbéli könyvtárosok is a maguk rémisztő könyvtárában. A szöveg labirintikus szerkezete így a Könyvtár labirintikus járataiban tükrözteti magát, amely viszont az egyetemes metafizikatörténet parabolája, tükre is egyben: az olvasó így a maga értelmezését az egyetemes hermeneutika visszfényeként tapasztalja meg, amely azonban a maga partikularitásában egyszersmind tartalmazza is ezt az egyetemességet.

Paul de Man egy rövid, 1964-es recenziója (*A Modern Master*) *Az aljasság világtörténete* kapcsán azt állítja, hogy a „csalás” Borges legfontosabb témái közé tartozik. Az előzőek alapján talán úgy gondolható tovább ez az észrevétel, hogy a „csalás” nem csupán témaként, hanem írástechnikájának kitérített eljárásaként is jellemzi Borgest: az egyértelmű jelentés elmismásolása, a fiktív és torzított hivatkozások halmozása, a hagyományba történő szemtelen beavatkozás, az olvasói várakozások kijátszása, az öndestrukció mind-mind ennek az infámiának a bizonyítéka. Amit mellelleg Borges a maga módján nyilvánvalóvá is tesz *Az Alef* című szövegében, melynek Borges nevű elbeszélője *A hamiskártyás lapjai* címet viselő szöveggel tör irodalmi babérokra. (Spanyolországi tartózkodása alatt a fiatal Borges amúgy valóban írt egy könyvet ezen a címen (*Los naipes del tabúr*), melynek kéziratát azonban — nem találván rá kiadót — megsemmisítette.)

A szövegek középpont nélküli, elágazó járatokba futó labirintikusságát mindezek mellett a jelentésért szavatoló szerzői én eltüntetése is elősegíti. Ennek leglátványosabb módja persze a vendégszövegek bőséges alkalmazása, ami az egyes írásokat egy végtelen és anonim nyelvi szöttes foszlányaiként mutatja fel. Egy másik, mára talán szintén meglehetősen banálisnak tekinthető megoldása Borges írásainak a szerzőség eltávolítására szövegeinek „talált”, „idegen” kéziratként színre vitt közrebocsájtása. Sokak mellett ilyen például az *Al-Mu'taszim nyomában*, az *Aszterión háza*, *Az elágazó ösvények kertje*, vagy az *Ember a küszöbön*. És érdemes megemlíteni még két olyan szöveget is, amelyben — ha lehet így fogalmazni — ars poeticus jelleggel tematizálódik a szerzői önelűntetés igénye. Az egyik ilyen természetesen a *Pierre Ménard*, a *Don Quijote szerzője* című, rengeteget elemzett írás, melynek tükrös szerkezete és irodalmi–filozófiai utalásainak rendje egyképp a majdani barthes-i tétel gondolatosságát előlegezi

meg a szerző halálának és az olvasó születésének közös pillanatáról. A másik, talán kevesebbet citált szöveg *A halhatatlan ember*, ahol az örök szerzői tudat archetipikus ideája és az önálló alkotói individuum egymásba csúsztatása jelenik meg.

Itt a Halhatatlanok Városának kaotikus építménye a szöveg öntükröző megoldásainak köszönhetően magának a szövegnek a szerkezetével válik azonossá, míg a történet mindkét szereplője végül a várost (azaz a szöveget) építő Homérosszal mosódik össze. A történet logikája így a szöveguniverzum egészét egy láthatatlan, archetipikus szerzőnek tulajdonítja, miáltal természetesen *A halhatatlan embert* író Borges szerzősége is eloldozódik az általa jegyzett műtől, melynek szerzője így maga a kultúra, a (homéroszi) nyelv lesz. (További finomsága a szövegnek, hogy Giambattista Vico Homérosz-értelmezésének újraírásaként újabb — a szerzőséget illető — távolító spirálra helyezi önmagát.)

Kétségtelen, hogy Borges történetei alapvetően a némi filozófiai érdeklődéssel is megáldott (vert) olvasók számára jelenthetnek revelációt, hiszen végső soron olyan sokirányú valóságkritikának tekinthetők, amelyek nem csupán a nyelvi–irodalmi rend, a szöveguniverzum mibenlétével, de általában az emberi létezéssel és gondolkodással kapcsolatos metafizikai kérdések arzenálját mozgósítják. A könyvkultúra végnapjaiban, vagy, finomabban szólva, átalakuló közegében az olvasás emblematikus figurájaként számon tartott Borges talán már anakronisztikus jelenségnek tűnhet. Többek között ezért is fontos egy-egy újabb Borges-megjelenés, mert nem csupán emlékeztet arra az attitűdre és korra, amikor a könyvekben materializálódó tudás megkérdőjelezhetetlen, elsődleges kultúraépítő erő és egyben személyes zsinórmérték volt, de az ő elszánt olvasásszomja és lenyűgözően elegáns tudása akár némi reményt is nyújthat sivárabb időkben — persze az olvasás élvezetén felül. Ahogy (a Borges-idézésként is jelentékeny) Esterházy írta Móricz-esszéje végén az olvasás fontosságáról: „Nem valószínű, hogy ez segítene, de esélyeink, ha nevelésesen parányi mértékben is, nőnek.”

(Vagy sem.)

ZSELLÉR Anna

Szatirikus kötél-tánc a Titokzatos felett

(Daniel Kehlmann: *Tyll, Magvető, 2018*)

Nehéz vállalkozás bebizonyítani egy regényről, amely címét egyik figurájától kölcsönzi, hogy nincsen főszereplője.¹ A számos korábbi irodalmi szövegben² tovább élő Tyll Ulenspiegel alakja Kehlmann könyvében éber, okos és figyelmes; még saját szamarát is megtanítja beszélni, korának babonáihoz és hiedelméhez felvilágosultán viszonyul (annak ellenére, hogy a felvilágosodás kora előtt vagyunk), talán mert gyermekkorában két teljes éjszakát töltött el a mindenki más szemében elátkozott és közvetlen életveszélyt jelentő erdőben, ahol ily módon rohamos gyorsasággal felnőtté érett, és társadalmi értelemben abszolút kívülállóvá, azaz bolonddá (transz)formálódott. Művészetét mindenki csodálata övezi: mutatványosként járja a harmincéves háború Közép-Európáját, a nagy német birodalmat, mert tánc és kötél-tánc a szabadságot fejezi ki: testének minden mozdulatát uralja, és ezzel nem csak a levegőt hódítja meg újra és újra, hanem közönségének képzeletét és akaratát is.

A kötél-táncot a regény egy ponton úgy definiálja, hogy az nem más, mint „küzdelem a leesés ellen”. Veszélyes azonban abban a boszorkányégető közegben gyakorolni ezt a „küzdelmet”, ahol az „ördögöt a levegő urának nevezik”. (81) Miért űzi akkor Tyll éppen ezt a mesterséget? „[H]a már az ember nem tud repülni, akkor a kötélen járás a második legjobb” (83) — ad magyarázatot a szenvedélyre Tyll gyermekkori énjé, aki összes szabad óráját a két fa közé kifeszített kötélen tölti.

A kötél-tánc ravasz allegóriává fejlődik a regényben: Tyllről szemléltető alig hiszik el, hogy ő maga is ember, hiszen, mint aki az ördöggel cimborál, olyan könnyedséggel ugrik át az emberek feje fölött, vesz lendületet, egyensúlyozik végig a kötélen és talál támasztékot újra a földön, hogy mutatványos társnőjével, Nelével aztán látványos kettős táncba fogjon. Alig érintkezik hát a parasztok számára is értelmezhető emberi léttel. Észrevétlenül, a mutatvány valamely szünetében titokban kifeszített kötélen felette áll a földművelők, zsoldosok és iparosok valóságának: megteheti hát, hogy csak nevet rajta; sőt, addig manipulálja saját közönségét, míg azok egymás és önmaguk számára is nevetségessé válnak. A regény kezdetén a szájtáti tömeg, miután Tyll minden-kivel leveteti a jobb cipőjét, vad verekedésbe kezd. „Tyll ott állt,

hátra hajló testtel és teli szájjal nevetett, a válla rázkódott. Csak a lába állt nyugodtan, a csípője együtt ringott a kötéllel.” (22) Mikor az őt figyelő Martha észbe kap: „A kötélen és az égbolt üres volt. Tyll Ulenspiegel már eltűnt.” (23) A regénynek ebben az első, *Cipők* című fejezetében, amely inkább előhangként funkcionál, kettős távolságtartással (Martha szemén át, de egy addigra már halott elbeszélő hűvösen racionális, leíró hangján) ábrázolja az egyetlen nagyobb tömeget érintő ulenspiegel-i csíny: a népkönyvi Tyll — akit Kehlmann a 17. századba transzponált — nem jelenik meg többé ebben a populáris értelemben vett csínytevő minőségében a regényben, hiszen — és ez az állításom — ő nem, illetve *ő sem* a főszereplője ennek a könyvnek.

Ez a fejezet, amely valójában utóhang is lehetne, mert eseményei bármikor történhetnek a regény további eseményeihez képest (a *bármikor*, sőt, talán a később Tyll és Liz által is átélt és karakterformáló *örök most* ennek a fejezetnek az elbeszélői ideje) furcsa történeti perspektívát képvisel: a háború által kiirtott falu árnya(i) emlékeznek vissza a halálban kollektívummá, „mi”-vé egyesülve a tylli fellépés egyszerűségére; az egyszeri, elszalasztott alkalomra, amikor a falu lakói megérthették (volna), hogy: „milyen lehet annak az élete, aki tényleg azt csinálja, amit akar, és semmiben nem hisz, senkinek sem engedelmessékedik; megértettük, milyen lenne ilyen embernek lenni, és azt is, hogy sosem leszünk ilyen emberek.” (18. sk.)

Az előhang két fontos kategóriát vezet be a regény terébe: az *örök most* és a *titokzatos* kategóriáját. Jelen írás végére látni fogjuk, hogy ez a két kategória a *Tyll* konstrukciójában milyen szerepet tölt be; hogy a kettő a lehető legsajátosabban összefügg, és Tyll, a bolond, a szabad mutatványos helyett talán inkább rendezővel nevezhetők meg Daniel Kehlmann legutóbbi regényének főszereplőiként.

Minket, többiekot ott, ahol egykor éltünk, néha lehet hallani a fában. Hallani lehet minket a fűben és a tücskök ciripelésében, hallani lehet minket akkor is, ha valaki az öreg szilfa odvához tartja a fejét, és olykor a gyerekeknek úgy tűnik, az arcunkat látják a patak vizében. A diplomunk már nem áll, de a kavicsok, amelyeket a víz kerekre és fűhöz csúszol, még mindig ugyanazok, ahogy a fák is ugyanazok még. Mi azonban emlékszünk, akkor is, ha ránk már senki sem emlékszik, mert még nem törődünk bele, hogy nem létezzünk. A halál még mindig az újdonság erejével hat ránk, még nem vagyunk közönyösök az élők dolgai iránt. Mert az egész nem olyan régen történt. (26–27)

¹ Beszélni kell természetesen Tyll alakjáról a *Tyll* című könyv kapcsán, de a főszereplő/nem főszereplő látszatproblémáját részben már azzal leküzdhetjük, hogy a szerző korábbi, *Hírnev* című művére hivatkozunk, amely önreferenciálisan, Leo Richter (hivatása szerint író) fejezetnyitó, felütésszerű és lelkes szavaival, azt a kompozíciós ötletet vázolja fel, amelyet maga a könyv meg is valósít. „Egy regény főszereplő nélkül! Érted? Van kompozíciója, íve, van benne viszonyrendszer, de nincs benne protagonista, állandó hős.” Daniel KEHLMANN: *Hírnev. Regény kilenc történetben*, ford.: FODOR Zsuzsa, Magvető, Budapest, 2009, 21.

² Az első népkönyv 1510-ben *Ein kurtzweilig lesen von Dil Ulenspiegel, geboren vß dem land zu Brunßwick, wie er sein leben vollbracht hat* címmel Strassburgban Johannes Grüninger nyomdájában jelent meg a 13. században vélhetően valószínűleg is élt Ulenspiegel-ről. Magyarul Kehlmann könyve előtt tudtommal utoljára a belga 19. századi szerző tollából olvashattunk Tyllről: Charles DE COSTER: *Thyl Ulenspiegel*, ford.: ILLYÉS Gyula – SZABÓ Lőrinc, Európa, Budapest, 1977.

Bolond teremtés: bolondteremtés (avagy hogyan terem az ördög kisöccse)

Kehlmann 2014-ben tartott frankfurti poétikai előadásainak egyikében teoretikus és egzisztenciális értelemben is (családi példákon bemutatva) ugyanazt állítja, mint Tyll századok óta halott, névtelen falusi megfigyelője: „A távoli múlt sosincs olyan messze, mint ahogyan gondoljuk. Apám haját gyerekkorában az a fodrász vágta, aki udvari borbélyként valaha az osztrák császárt borotválta. Nagyapám a 19. században született, és huszonkét éves volt, amikor meghalt az utolsó ember, aki még találkozott Goethével. Csak hat generációra kell visszatekinteni, hogy olyan emberekhez érkezzünk, akik még látták lóháton Napóleont.”³

A *Tyll* című regény alakjainak világa nemhogy nem távoli, hanem közvetlen közlel, az *örök most* perspektívájából, s így a távolságtartás lehetőségének minden ígérete, sőt lehetősége nélkül tárul elénk: minden szereplője saját nézőpontjának rabja, az olvasó a változó nézőpontoké, és nincsen esély a kitörésre onnan egy ellenőrizhetően interszjektív valóság terébe. A gyermek Tyll nézőpontját, belső hangját is megismerjük ugyan már a mű elején, de a regény folyamán később már nem találkozunk vele újra: felnőtt korának világába ő pusztán a *hírneve* folytán kerül át, lép színre, rángatják elő, figyelik meg vagy használják fel.

Markus Gasser már a korai Kehlmann írásművészetéről így fogalmazott 2008-ban: „A következő eljárást nevezhetjük »kehlmanni trükknek«: ami a dolgok érzékelésében mindannyiunk számára közös, és ami segít, hogy tájékozódjunk az életben, oly módon hangolódik, hogy az olvasó a dolgokat — lassacsckán, először csak nagyon lassacsckán — elkezd a szeme sarkából sandítva szemlélni. [...] Majd minden mondatba bele lehet bukni, ha *nem* gyermeki a lelkiüled, veszélyben vagy; minden újraolvasással 'minden' még titokzatosabbá válik, mint előtte, és esélytelen kiigazodnunk. Az irodalomkritika észre sem vette, Kehlmann olyan mellékesen fordította át első regényének realitásp problémáját a gnózis alapelvét: *Ismerj meg mindenkit, hogy téged senki meg ne ismerhessen* — különben elvesztél.”⁴

Ezt a trükköt a szerző még radikálisabban veti be új regényében: a bolond, akit Kehlmann a frankfurti előadásokban Shakespeare-ről és a jámbor svájci Jeremias Gotthelf írásművészetéről beszélve (a gonoszról szóló elbeszélése például hetekig nem hagyta nyugodtan aludni a gyermek Kehlmann) az „ördög kisöccseként” definiál, „valójában nem cselekvő figura; kommentátor, aki néha röviden beugrik szerepelni is, mintha a magafajta szabadon választhatná meg, hogy mikor lép be a játékba, és mikor lép ki belőle, mintha a dramaturgiai logika szabályai nem lennének érvényesek egy démonra. Nem véletlen, hogy a bolondkosztüm fejdíszének csörgői az ördögcsarvak leszármazottjai, a csarvak pedig a legősibb rangtévesztésből származnak, amely az úr és szolga viszonyánál is ősbibb: ember és állat összetévesztéséből.”⁵ Azt mondhatjuk tehát, hogy Tyll nem konzisztens karakter, hanem kiismerhetetlenül vonul végig a regényben. Minden fejezetben új és új történelmi-társadalmi szituációban jele-



nik meg, új és új karakterjegyekkel, torzult, megváltozott testi alakban. E poétika alapján feltehetjük, hogy a *Tyll* szándéka szerint nem történelmi regény, hanem történelmi áruhába bújó játékos nyelvi praxis, mi több: filozófiai játék, amelyben a bolond ugyanúgy démoni kommentátora saját világának, mint ahogyan a regény önmaga satírája, és olvasóját is kineveti lépten-nyomon. A *kötél-tánc* allegóriáját ezért is nehéz nem autoreferenciális módon olvasnunk, így a *Tyll* művészregényként való olvasata már-már túlságosan is kézenfekvően adja magát.

Joachim Rickes 2010-ben rövid monográfiát jelentetett meg az ördög figurájának Kehlmann elbeszéléseiben és novelláiban betöltött szerepéről.⁶ A Karl Ludwig név, amely több korábbi

³ Daniel KEHLMANN: *Kommt, Geister, Frankfurter Vorlesungen*, Rowohlt e-book, 2015. [Az idézeteket a német eredetiből ford.: Zs. A.]

⁴ Markus GASSER: *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst = Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, szerk.: Heinz Ludwig ARNOLD, 2008/H. 177: Daniel Kehlmann, 12–29; itt: 16.

⁵ Daniel KEHLMANN: *Kommt, Geister*. A bolond fejdíszének csörgőiről szólva azok szarvszerűségét Kehlmann Grecsó Krisztiánnak Budapesten adott interjújában is fontos motívumként emelte ki.

⁶ Joachim RICKES: *Die Metamorphosen des 'Teufels' bei Daniel Kehlmann*. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir”, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2010.

Kehlmann-regényben feltűnik, rejtett utalás Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényére, ahol *Ludewig* „az ördöggel folytatott beszélgetés hívatlan vendégének [azaz a sátánnak — Zs. A.] megjelölése”. Az ördög félig rejtjeles szerepeltetésének *trükkje* egyfajta „dupla optika”,⁷ amely úgy épül be a szövegekbe, hogy a populáris olvasatban a sanda gonosz beépül az életvilág más pusztító elemei közé, míg egy következő szinten az ördögfigura kulturális utalásai és a metafizikai mélység sejtelve okozza a befogadói életvezet növekedését. A *Tyll*ben Kehlmann tovább radikalizálja ezt az eljárást: a bolondot mint ördögi kommentátort vezérmotívumként szerepelteti. A *dupla optika* folyamatos érvényesülése a szöveg történelmi és kultúrtörténeti referenciáinak szintjén felvet egy talán még bonyolultabb problémahalmazt a *Tyll* kapcsán: az ironia problémáját.

Kell ir(ó)nia?

A regény első lapjain kiderül, hogy Tyll szamarának Órigenész a neve. „Mindentre megtanítunk — mondta a samár. — Én, meg a Nele, meg az öregasszony és Tyll. [...] Órigenész vagyok.” (16) A samárnak ez a megnyilatkozása (Tyll hasbeszélése?) zavarba hozhatja az olvasót. Miért kapott a samár görög nevet? S miért épp egy egyházatyáét? Gyanakodni kezdünk: honnan is ismerhetné egy műveletlen, olvasni talán nem is tudó mutatványos fiú ezt a nevet a barokk korban? Az Órigenész név azonban nem a cselekmény szintjén adja meg magát az olvasónak, hanem újfent a dupla optika lép működésbe. A Kr. u. 2. században a gyermek Órigenész végignézi apjának vértanúhalálát (akárcsak Tyll); harcra a gnosztikusoknak a szent szöveggel való visszaélései ellen egy korában újszerűnek számító filológiai technikával: párhuzamos oszlopokba írva egymás mellé állítja az Ószövetség héber szövegét és különböző fordításait.⁸ És még tovább is mehetnének a regény szempontjából is jelentésszerű párhuzamokkal: Órigenész filológiai cáfolatainak racionalitásra való törekvése véleményem szerint jól köthető volna az angol kultúra némettel szembeni barokk kori felsőbbrendűségéhez is, amely álláspont a *Tyll*ben később Liznek, a trónfosztott királynénak a Shakespeare iránti csodálatában ölt testet.

Beszélhetünk-e ironiáról tehát, amikor Kehlmann a bolond szamarának nevébe kódolva, az állati lét közvetlensége által (nem) jeleníti meg a kor eszmetörténetének számára vélhetően fontos momentumait? Robert Menasse az „ironia kehlmanni inverziója” fogalmat vezeti be, amikor a fiatal szerző esszékötetének írásmódját kísérli meg átfogóan jellemezni: „A kehlmanni inverzió: míg a »régí« ironia eltávolította magától tárgyát, és distanciát teremtett, hogy a szerzőt és az olvasót mintegy cinkossá tegye az ironikus pillantás révén, addig Kehlmann az esszéiben majdhogynem meghívást ad olvasójának arra, hogy ne vele vállaljon cinkosságot, hanem tárgyával, vagy még inkább: azonosuljon vele.”⁹

Az elbeszélés nézőpontjának belső és változó fokalizációja lehetővé teszi, hogy egy olyan véresen komoly helyzetben is,

mint a jezsuiták által Tyll apja ellen vezetett boszorkányper, olvasóként a szituáció közvetlen közelébe, sőt, még egyfel közelebb: a szituáció átélte közepébe kerülünk. A fiatal Athanasius Kircher, aki bírósági írnokként „a tárgyalás zökkenőmentes lebonyolításáért felel” (107) „[a]nnyira valószínűtlennek érezte ezt az egészet, hogy meg kellett kapaszkodnia az asztal szélébe”. (102) Kehlmann-nak sikerül a teljes boszorkányper alapvető helyzetiróniával hatni át. A fiatal szerzetes mintegy *a szemé sarkából* közvetíti a per folyását, hiszen ő maga sem szokott még hozzá egy effajta véres vádgyár realitásához; ám mivel maga is cselekvő része a folyamatnak, menet közben „lelki gyakorlattal” kell saját szemé elől eltüntetnie a vádlott molnár fiatal fiát, a pert végignéző Tyllt.

A helyzetirónia elsőfokú kehlmanni inverz ironiája mellett a szöveg nem ritkán magát az elbeszélést érintő ironiát (másodfokú inverz ironiát) bontakoztat ki, amely által a szöveg folyamatosan és radikálisan destruálja saját talaját is, az elbeszélhetőség lehetőségfeltételeit kérdőjelezve meg. A kövér gróf, akit a háború összes következménye által egyre inkább sújtott vidékre, Tyll megmentésére a császár maga küldött, a többszörösen megtépázott és kifosztott apátságban talál rá az öregedő bolondra. „Ebben a pillanatban, írta később a kövér gróf, alighanem elnyomta az álom, mert amikor ásitva megdörzsölte a szemét, és jó néhány pillanatra szüksége volt ahhoz, hogy eszébe jusson, hol van, már valaki más ült vele szemben. „Aszott ember volt, beesett arccal, a haja tövétől az ornyergéig húzódó sebhellyel. Csuhat viselt, mégis egyértelműen kiderült — ha nem is lehetett tudni, miből —, hogy nem szerzetes. A kövér gróf még sosem látott ilyen szempárt.” (181) A kövér gróf Tyllre várva beleszunnyadt az önmagát vezeklőinggel kínzó apát elbeszélésebe, amely a háború eddigi éveiről szól: „Meg tudott-e jegyezni mindent. — Mindent — felelte a kövér gróf.” (180) Bár a kövér gróf a regénynek az a szereplője, aki — mint később kiderül — feladatának látja és tudja, hogy leírja a harmincéves háború történetét, az olvasó e jelenetig eljutva már erősen kételkedik képességeiben. Az öreg apát nyomatékosan a grófon keresztül üzenne a császárnak, hogy az megtudja, mi mindent, milyen elképzelhetetlen gyötrelmeket okozott a háború a birodalmában: „Ennek a sok szenvedésnek csak akkor lenne értelme, ha megőrzi az emlékezet.” Az apát szavai újfent kettős módon kerülnek ironikus fénytörésbe: ekkorra az olvasó már tudja, hogy a kövér grófnak gyenge a memóriája, és kimerültségében a beszéd ideje alatt számtalanszor elkalandozott a figyelme. Másfelől: hogy az emberiség általában véve mit tanul(t) a háborúk emlékezetéből: ez a jelenünkre is fájóan érvé-

⁷ Ezt a fogalmat Nietzsche alkalmazta először Wagner operáira. RICKES, 49. sk.

⁸ A *Hexaplát* Órigenész szövegkritikai célból alkotta meg. Ld. Peter W. MARTENS: *Origen and Scripture: The Contours of the Exegetical Life*, OUP, 2012, 45.

⁹ Robert MENASSE: *Ich bin wie alle, so wie nur ich es sein kann. Daniel Kehlmanns Essays über Autoren und Bücher = Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, szerk.: Heinz Ludwig Arnold, 2008/H. 177: Daniel Kehlmann, 30–35; itt: 32. — Az esszé Kehlmann esszékötetének stílusát és eljárásmódjait tárgyalja. Daniel KEHLMANN: *Lob: Über Literatur*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2010.

nyes kérdés a kehlmanni inverz ironia révén nem explicit módon, de mégis *közvetlenül* tolszkizik ide.

Ironiáról vagy tényközlésről van-e szó, amikor kiderül, hogy a hosszú bolyongás, veszélyhelyzetek és éhezés ellenére, amit Tyll keresése közben a kövér gróf és kísérete elszendvedett, az alapvető lehetőségét sem teremtették meg annak, hogy siker esetén magukkal vigyék a bolondot? „Ulenspiegelnek [ugyanis] elfelejtettek lovat hozni.” (183) Az viszont már magának az elbeszélésnek az ironizálása (s mint ilyen másodfokúnak nevezném), hogy a kövér gróf visszaemlékezéseinek papírra vetésekor (amely az egész fejezet narratívájának az elbeszélői hang által hivatkozott alapját képezi) e ponton szándékosan történelemhamisító módon jár el: „Egy részletet azonban, amely ötven év távlatából is az arcába kergette a vért, szegyenében elhallgatott. Amikor ugyanis déltájban összegyűltek az udvaron, hogy búcsút vegyenek az apáttól és a három kizsigerelt szerzetestől, akik inkább hasonlítottak kísértetekre, mint hús-vér emberekre, eszükbe jutott, hogy Ulenspiegelnek elfelejtettek lovat hozni.” (183)

A regénytörténet ezen a ponton kétszeresen is megtörik, saját hitelességét ássa alá, szakadék nyílik az olvasói képzelet minden támpontja alatt: látszólag értékmentesen és objektív leírás útján értesülünk ugyan arról, hogy az elbeszélőknek szokása (szégyenérzetük vagy más körülmények miatt) meghamisítani a történet menetét, egyes részleteit, kronológiáját, vagy akár lényeges, központi tényeit is. Egyértelmű és kézzelfogható, hogy az elbeszélésbe vetett hitet az elbeszélő (aki a kövér grófra újra és újra „tulajdonképpen” elbeszélőként referál) szándékosan megrendíti. Zavarba ejtő viszont, hogy másodfokon önellentmondó itt a szöveg: ha a kövér gróf (aki a történet egyedüli hiteles hagyományozója, hiszen ő jegyzi fel ötven év távlatából saját ifjúkori kalandját) e kínos részlet elhagyásáról döntött, akkor mi garantálja, hogy e döntés elbeszélése, bekerülése a történetbe nem újabb manipuláció-e csupán? Egy újabb elbeszélő újabb csele, hogy olvasóit értékelésükben, intencióikban vagy olvasatukban tévútra terelje?

A tudáskritikától a titokzatosig

A történet egyes pontjain felmerül a gyanú, hogy Tyllnek nem csak a hírneve halhatatlan, hiszen az elbeszélés eldöntetlenségben hagyja, hogy miként szabadult meg élve a legélesebb szituációkból is (éhezés, puskagolyó-találat és aknában történő földomlás áldozatává is válhatott volna). A regényben (nem) leírt metamorfózis, a titokzatos két erdei éjszaka Grimmshausen *Simplicissimus*ának két fejezetét vonja egybe. Az egyikben az erdőben bolyongó Simpliciusot látjuk, ahogyan önmaga félelmeit kell radikális belevettségben levetköznie, egy következőben pedig Simplicius bolonddávát írja le sámáni átváltozásként.¹⁰ Az emberi és állati kategóriájának „összetévesztése”, összekeveredése történelmi Tyll esetében is, de metamorfózisának leírása során érdekes episztemológiai szintek vegyülnek össze szétszalazhatatlanul: a babonák, a vallási hiedelmek és a titokzatos, felfejt(het)etlen elemek

egyszerre vannak jelen azokon az oldalakon, ahol Tyll egy számár fejbőrébe öltözve, csodálatos módon életben maradvá végül a fáról kukkant le az őt kereső apára és legényeire. (70–74) De nem csak Tyll figurájához köthető a regényen konzekvensen végighúzó tudáskritika, amely az emberi tudás fokozatait a megfajthetetlen, titokzatos eseményektől és sötét babonától a vallásos hiten, hiedelmeken és a hétköznapi tudáson át vezeti el a tudományos tudás kérdéses stabilitásáig. A regényben ezek a lépcsőfokok talán csak intenzitás alapján, semmiképpen sem kategorikusan elkülöníthetők, így aztán az olvasó saját babonáinak, hiedelmeinek, félelmeinek is kiszolgáltatottan áll szemben e különös prózaszöveg mozzanataival és eseményeivel.

Amikor Tyll apja, a molnár azt hiszi, hogy *tudja*, hány csilag van az égen (65), hiszen nehéz és kitartó munkával megszámlolta: az olvasó még megmosolyoghatja ezt a naivitást. Amikor Agneta alakjában a földhözragadt, paraszti realizmus igazsága felülkerekedik az okos és korának színvonalához képest bámulatosan művelt molnár életvezetésén („[a] molnár úrnak nem volt ideje a malomra” — 49), akkor kényelmes perspektívából szemléljük a regényszereplők ostoba tévelygéseit. Zavarba ejtő azonban, amikor a kövér gróf egy praktikus felvetődő problémára a racionalitásnak alacsonyabb színvonalán válaszol, mint amit a boszorkányperre vitt Claus, az egyszerű molnár képviselt, aki intuitíve feltalálta a Leibniz-elvet. (92) Ám úgy terjed ez az episztemológiai bizonytalanság a regényben, ahogyan Jeremias Gotthelf *Die schwarze Spinne* című könyvében a mindent megfertőző sátáni fut ezerfelé az azonnali gyorsasággal sokszorosodni képes fekete pókok képében.¹¹

De még ennél is fontosabbnak tartom a lopakodva közelítő *szatírá*t mint egyszerre a világot és önmagát (a világteremtő prózaköltői gesztusokat) is élesen kritizáló és alapjaiban megkérdőjelező elbeszélői tartást. A *Kommt, Geister* című szövegben Kehlmann így ír Grimmshausen *Simplicissimus*ának poétikájáról: „Ebben a regényben az egyetlen ember, aki határozottan hisz a boszorkányokban, az elbeszélő maga. Szatíra ez? Sok mindent nem adnánk egy értelmű válaszáért. De a könyv nem szolgál ilyennel [...].”¹² Kevés helyen mondhatjuk azt a *Tyll*ről, hogy kívül van a szatirikusba hajlás¹³ affektív mezején, de ezeken a pontokon igazán poétikussá válik. Az előhang elemzésénél már szó volt róla, hogy az örök most tapasztalata elemi emberi tapasztalatként jelenik meg. A regény két szereplője: Liz és Tyll is részesül ebben az élményben: „Egy darabig ott marad a földön fekvé. Minek is állna fel? A hátára hemperedik. Úgy érzi, meg-

¹⁰ A regény e fejezetéről beszámol: KEHLMANN: *Kommt, Geister*: „Ez a folyamat a lehető legfigyelemreméltóbb. [...] egy kvázi-sámáni transzformáció történet, Simplicius udvari bolond és emellett állat is.”

¹¹ Kehlmann a *Kommt, Geister* címen kiadott frankfurti poétikai előadásokban azt állítja, hogy a titokzatos történetek iránti különleges vonzalma Jeremias Gotthelf *Die schwarze Spinne* című könyvének olvasása után (tehát kilenc esztendőskorában) kezdődött.

¹² KEHLMANN: *Kommt, Geister*.

¹³ Hiszen tiszta szatíráról épp grimmelhauseni eldönthetlensége miatt nem beszélhetünk.

állt az idő. Valami megváltozott: „de mindennek semmi köze az időhöz. Régen most volt, és most is most van, és a jövőben, amikor minden más lesz, és más emberek lesznek, és Istenen kívül senki sem fog tudni róla, meg Agnetáról, meg Clausról és a malomról, akkor még mindig most lesz.” (53–54) — Liz „örök most”-élménye szinte a bolond és a királyné közös origójaként merül fel a regény vége felé, szintén gyermekkori élményt idézve. „[...] és Liz a szobájában úgy érezte, kezd kapiskálni valamit az idő lényegéről, amit korábban nem értett: hiszen nem múlt el semmi. Minden volt. Minden maradt. És még ha volt is valami változás, annak az ideje mindig az egyetlen, ugyanolyan, sosem változó most volt.” (219–220)

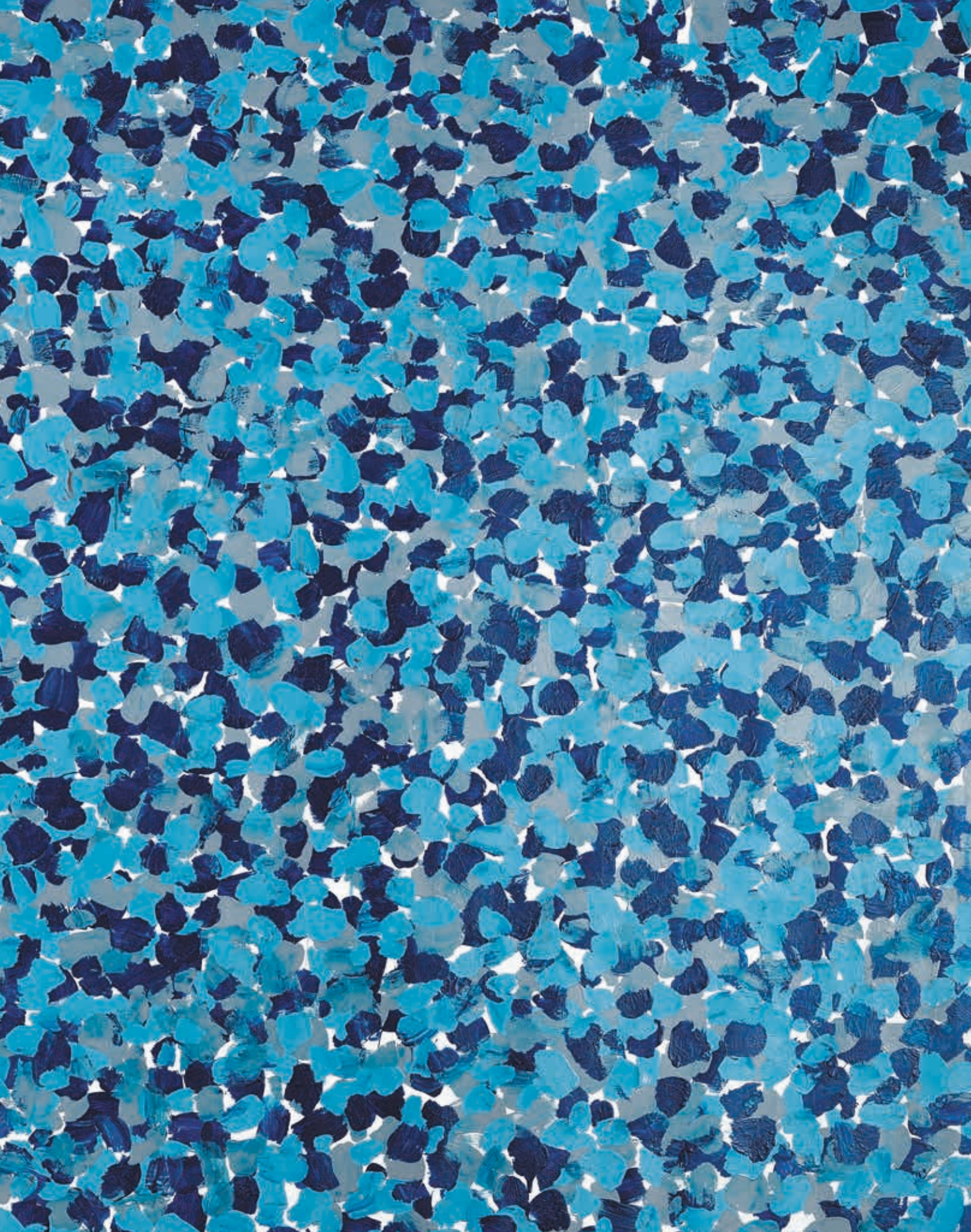
Arra vonatkozóan, hogy honnan ez a közös origó, talán újfent iránymutatást kaphatunk a *Kommt, Geister* című frankfurti poétikai előadásokból. A matematikus Gödel életművének egyik legnagyobb eredményét Kehlmann abban látja, hogy bebizonyította az időutazás elvi lehetőségességét: „[Albert Einstein] születésnapjára kiadott ünnepi kötetben [Gödel] bebizonyítja, hogy nagyon speciális körülmények között — méghozzá egy rotáló galaxishalmaz világában, amelyben a tér-idő valamelyest önmagába görbül vissza — az időutazás a múltba lehetségessé válik. [...] Minden, ami valaha létezett, bizonyos módon örökké létezni fog. Elméletileg fel tudjuk keresni halott szüleinket és nagyszüleinket. A logika birodalmában a holtak még mindig jelen vannak.” Talán e logicista birodalom erőterében keltek életre a *Tyll* titokzatos kísértetei is. Ezért aztán nem is igazi kísértetként kell elképzelnünk őket, nem pszichológiai rémképek ők. Ne higgyük, hogy a meggyötört lelkiismeret képződményei: sokkal inkább logikus következményei a közös térben élő, lélegző, titokzatos *örök most*-nak, az elbeszélhetetlen valóságnak. Kehlmann kezében tehát a titokzatos (és ennek egyik határértéke az *örök most* élménye is) a mindenhol fel-felbukkanó szatirikus érzelmi ellentéte, és mint ilyen, nem is annyira metafizikai szerepet tölt be, mint inkább írói technológiává változik. A szerző az üres helyeket hozza létre ezzel a történetben: azokat a hátborzongató eldönt(het)etlenségeket, amelyekkel performatív módon is megmutatja a létszatíra „elvi eldönthetlenségét”.¹⁴ A szerző *Tyll* című regényében már nem „másodosztályú isten”, mint korábban Leo Richter figurájában, hanem még egy lépést hátralep, és az üres helyek mágusává válik.

¹⁴ Leo Perutz volt az a szerző, aki Thomas Mann után a második legerősebb hatást gyakorolja Kehlmannra. Perutz *Der Tag ohne Abend* című regénye Kehlmann szerint azért az egyik legerősebb műve, mert a 21 évesen párbajban meghalt matematikus sorsa kapcsán magát a sors kérdését allegorizálta: ez a könyv „metafora a sorsprobléma formális eldönthetlenségéről”.

S H A D O W P L A Y

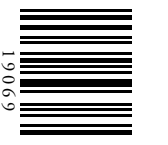
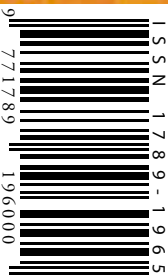








www.muut.hu



890 Ft



muut