2019070

műút

műút • Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · új folyam LXIV/2

A hibák a bor hibái. / a szív megrohamozása / határsávban bolyong / mint egy hógömb / Kleist támaszték nélküli boltíve / pszichogrammák hőpapíron / sárkánnyal és kohászattal / Túlszaladok a peremen.

TARTALOM

műút

3 | szépírás
8 | szépírás
10 | szépírás
12 | szépírás
14 | szépírás
18 | szépírás
20 | szépírás
22 | szépírás
24 | szépírás
30 | szépírás
32 | szépírás
34 | szépírás
40 | képzőművészet
44 | képzőművészet
48 | színház
54 | városantropológia
56 | esszé
68 | kritika
71 | bazsányi
73 | bazsányi
78 | kritika
81 | kritika
84 | kritika
87 | kritika
90 | kritika
93 | kritika
96 | kritika
100 | képregény

Szabó Marcell: A zseb vallási karaktere (részlet)
Grecsó Krisztián: Arctalan ima
Farkas Arnold Levente: , názáretinek nevezték,
Peer Krisztián: Éjfél után ne válogass!; Konkrétumok, főtt krumplival
Sztaskó Richard: Kiteljesedés
Bányai Tibor Márk: Kötőhártya; Bérleti utcafront
Simon Bettina: Promóció; Családi hagyomány
Nyilas Atilla: Név, repríz („*Az ékesszólásról*" részlete)
Szaniszló Judit: Lassú blende
Székely Szabolcs: 3.; 17.; 18.
Pauljucsák Péter: Hiba a jelforrásban; Mederviszony; Mozgó részek
Nyerges Gábor Ádám: Tüneti kezelés (részlet a *Mire ez a nap véget ér* című regényből)
Csehy Zoltán: Pszichogrammák hőpapíron (Megjegyzések Kőrizs Imre hőpapír-grafikáihoz)
Thomka Beáta: Kőzetminták és -rétegek. Fotó vagy grafika? A szervetlen természet látványszerűsége
Bazsányi Sándor: Fordított meseterápia — sárkánnyal és kohászattal / Avagy színházi játék méreggel és ellenméreggel
Vonnák Diána: Kölcsönkapott közbeszéd. Muszatics Péter városesszéi (Muszatics Péter: *Orosz történetek*)
Kelemen Pál: Time-out — Találkozások a HERZATTACKÉval
Melhardt Gergő: Össze / hasonlító világ / irodalom (Thomka Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*)
Szemes Botond: Egy letűnt műfaj aprólékos kidolgozása (Bazsányi Sándor: *Nádas Péter*)
Lénárt Tamás: Monumentum Nádasianum (Bazsányi Sándor: *Nádas Péter*)
Kustos Júlia: Valódi kritika és divatos előítélet (Darabos Enikő: *Testmetaforák a kortárs magyar irodalomban — Tanulmányok, kritikák*)
Kerber Balázs: A mechanizmusok veszélyei (Balogh Gergő: *Karinthy nyelvet ölt — Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*)
Balajthy Ágnes: A bohóctréfa súlya (Szolcsányi Ákos: *Semmi meglepő vagy fontos: Románcok*)
Visy Beatrix: „megtalálnak majd a szavak" (Fenyvesi Orsolya: *A látvány / Kommentárok meg nem írt versekhez*)
Hermann Veronika: Álmodtam, vagy igaz talán (Grecsó Krisztián: *Vera*)
Urbán Csilla: Állandó düh a tökéletes alatt (Hidas Judit: *Boldogság tízezer kilométerre*)
Ureczky Eszter: Családi tektonika (Alice Munro: *Kilátás a Várszikláról*)
Dudás Győző: ~~Moszkva~~ Széll Kálmán tér

2019/70

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: Balajthy Ágnes (1987, Kistokaj–Debrecen) kritikus, szerkesztő · Bányai Tibor Márk (1979, Pécs) költő, kritikus · Bazsányi Sándor (1969, Miskolc—Piliscsaba) irodalomkritikus, esztéta, egyetemi oktató · Csehy Zoltán (1973, Pozsony) költő, műfordító, irodalomtörténész · Dudás Győző (1971, Budapest) szabadúszó illusztrátor, képregénykészítő · Farkas Arnold Levente (1979, Nagyvárad) általános iskolai tanár · Grecsó Krisztián (1976, Szegvár) író, szerkesztő · Hermann Veronika (1986, Zalaegerszeg) irodalomtörténész, kritikus · Kelemen Pál (1977, Budapest) az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet oktatója · Kerber Balázs (1990, Budapest) költő, kritikus, az ELTE olasz doktori programjának hallgatója · Kőrizs Imre (1970) költő, klasszika-filológus · Kustos Júlia (1996, Szombathely) kritikus, író, költő, az ELTE hallgatója · Lénárt Tamás (1981, Budapest), az ELTE BTK adjunktusa · Melhardt Gergő (1993, Szombathely) irodalmár, kritikus · Nyerges Gábor Ádám (1989, Budapest) író, költő, szerkesztő · Nyilas Atilla (1965, Budapest) költő · Pauljucsák Péter (1983, Sárospatak) pszichológus · Peer Krisztián (1974, Dorog) költő, dramaturg · Simon Bettina (1990, Miskolc) költő · Szabó Marcell (1987, Szeged) költő · Szaniszló Judit (1977, Miskolc) író · Székely Szabolcs (1983, Budapest) költő · Szemes Botond (1994) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Sztaskó Richard (1987, Budapest) középiskolai tanár · Thomka Beáta (1949, Debeljača–Pécs) irodalomkutató, kritikus, egyetemi tanár · Urbán Csilla (1987) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója · Ureczky Eszter (1984, Sárospatak–Debrecen) irodalmár, kritikus · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész (PhD), kritikus · Vonnák Diána (1990) antropológus, író, műfordító

E számunkat **Kőrizs Imre** festőművész alkotásai vagy azok részletei díszítik.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek 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: **Tellinger 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: Szépmesterségek 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**, **Tellinger András**, **Vásári Melinda**, **Zemlényi Attila.**

* A szerkesztő az Emberi Erőforrások Minisztériumának Oláh János szerkesztői ösztöndíjasa.

MissionArt Galéria

SZABÓ Marcell

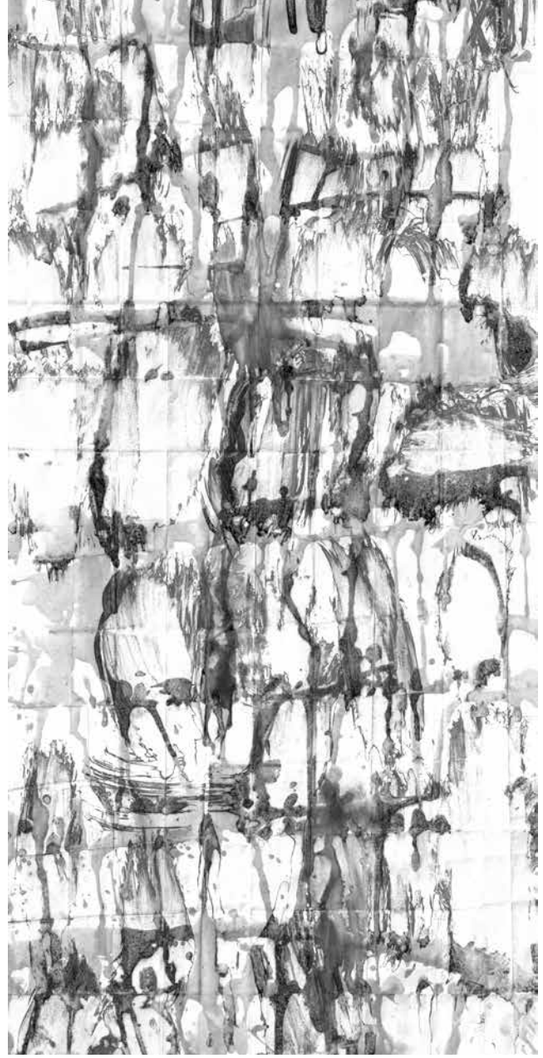
A zseb vallási karaktere (részlet)

A roppant máglyává egyesülő lángok,
akárcsak Kleist támaszték nélküli boltíve, mely
azért nem omlik össze, mert VALAMENNYI KŐ
EGYSZERRE AKAR LEOMLANI, úgy feltartóztathatatlanok,
hogy eszük ágában sincs helyet változtatni, terjedni,
elharapózni. Az egyetlen irányba hajlított fény-
és hőerő nem a mindent felemésztő kisgömböc
hasonlata, hanem az örök koplalásé: ha minden
gyertyához tartozik egy tenyér, akkor a csoport
összetételének legkisebb változása is egy tag
megsemmisülésével ér fel. Elfújnak egy gyertyát,
vagy legyintenek a kelleténél nagyobbat.
És a mozdulat nyomán átrendeződő fényviszonyok
közösséget feltételeznek, melynek tagjai
efféle jelzésekkel múlatják az időt. Mint
XV. Lajos halála, melyet a lehetőségekhez
mérten, de közvetítenek. Thomas Carlyle leírásában
a király halálát egy egész udvar várja
türelmetlenül. Unják a dolgot, mintha elnyúlna
egy körmenet, vagy a légkör volna túlságosan
párás, amivel szemben lehetséges türelmetlennek
lenni, hanghordozással jelezve, hogy eleget láttak,
eleget tapasztaltak, eleget csalódtak, és szívesebben
vennék a fennálló körülmények mielőbbi megszűntét.
EZ A MÁJUS TIZEDIK NAPJA IS FÖLVIRRADT
A MEGUTÁLT BETEGÁGYRA; DE OTT NEM LÁTJÁK,
NEM VESZIK ÉSZRE: MERT AKIK KINÉZNEK
AZ ABLAKON, EGÉSZEN SÖTÉTSÉGBE BORULTAK;
A VÍZTARTÓ KEREKE ÖSSZEVISSZA MOZOG
TENGELYÉN; AZ ÉLET, MINT EGY MEGROKKANT
PARIPA, LASSAN VONSZOLJA MAGÁT A VÉG
FELÉ. A DAUPHIN ÉS DAUPHINESSE TÁVOLABB
FEKVŐ TERMEIKBEN UTRA-KÉSZEN ÁLLANAK;
VALAMENNYI LOVÁSZ ÉS CSATLÓS LOVAG-
CSIZMÁBAN ÉS FELSARKANTYÚZVA: VÁRVÁN
VALAMI JELT, HOGY A RAGÁLY HÁZÁBÓL
KIMENEKÜLHESSENEK. Mintha tartanának tőle,
hogy a külső egyformaság tompítja az érzékelést,

és mire pattanni kellene, vágtázni, átvágni
a palotakerten, a sűrűsödő jelek közt észrevétlen
marad a király halála. [redacted]zerény
igényeivel, sima modorával a ragály házát a fekete himlő
egészen belakja. A király, a korabeli források szerint nagy
örömét lelte mindenben, ami a halálra emlékeztette,
és amikor valamivel korábban vadászatból hazatérve
egy gyászmenettel találkozott, izgatottan vizsgálta
a himlőben elhunyt fiatal lány holttestét. De előtte is.
Ki-kiszökik a nép közé, mulatságokat látogat, szabókkal,
hentesekkel dominózik, szabadon társalog, bepiszkolja
a kezét, a ruháit, elhever az istálló mögött, és végig
élvezettel tudakolja a legkülönfélébb halálesetek okát.
Az anyagi világ bonyolultságát, kiismerhetetlenségét
a halálnemek gazdagsága ismétli meg. Nec uia mortis
erat simplex. Egyszer elküldi szolgálóját,
hogy tudakozódjon, hány friss sírdombot számlál
a temetőkert, melyet hintójából kiszúrt, és a válaszra,
hármat, elégedetten jegyzi meg, a társaság, Madame
Châetau-Renaud és Madame Mirepoix legnagyobb
megdöbbenésére: C'est faire venir l'eau
à la bouche. A halálra adott válasz mindig erotikus,
a mozgás hiányára csakis a testnedvek fürgesége
felelhet, és ha az sem, marad a kocsis rajtszava,
mely a lovak munkáját tekinti vízesésnek. Egy másik
beszámoló szerint a folyók sétáló utak, elvisznek,
ahová akarjuk, de a nyál, a király nyála tekinthető-e
folyónak, amin bárki csoroghat a kívánt vég felé?
XV. Lajos fél évszázadot élt le annak biztos
tudatában, hogy egy gyermekkori fertőzés megóvja
a további járványoktól, köztük a fekete himlőtől is.
De a fenti vadászjelenet után a főseb̈ész jeleket
fedez fel a király ínyén. A meritokráciának vége.
Befellegzett. Pedig milyen bő termést ad a száj.
Mert ha az arra érdemes kiválasztása keresés
eredménye, melyet ellenőrizni, igazolni szükséges,
akkor a szuverén, az erényei és adottságai alapján
legalkalmasabb személy nem lehet más,
mint aki képes ellenállni a rá irányuló keresésnek.
Képes elrejtőzni a tekintetek elől, és ezzel uralkodni,
ha nem is a nép felett, de a nép döntésén,
hogy a választás: szelekció. Innen
a háttérhatalmakra hivatkozó szerencsétlenek
mégis mély igazsága: aki uralkodhat, az már régen
kudarcot vallott. Az egyedül igaz módszer
az esetlegességen alapul, a kiválasztásról csakis
a vakszerencse dönthet, az utódlás törvénye.
Kétszázötven évvel később így írhatják,
megnyugtatásul egyes royalista szervezkedésekre:
A minden értelemben ideális, teljhatalmú uralkodót
sorshúzással választanánk, de időről időre (a legnagyobb
pompa közepette) ki is végeznénk: mondjuk ötévente.

Miért nem hamarább? Sorshúzással, a beiktatás után
a születési év és egy véletlenszerű, négyjegyű szám
összegének óra perc leteltével? Mégis, hogy a közösség,
ne a gyilkosok köztársasága legyen, az uralkodónak
kellene öngyilkosságot elkövetnie. A dauphin és
a dauphinesse mindenesetre térdre borul. A teljes
egészében színházi jelenetet a délutáni udvar fogadja
magába, elszórt, távoli épületegyütteseivel.
A háttér egykedvűen nyújtózik el, az elköltött ebéd,
a felfalt istálló, a pejlovak, és velük a lusta személyzet,
az agónia utolsó perceiben, rettegve a fertőzéstől.
Minderről Madame Campantól tudunk, aki
emlékirataiban beszámol, hogy a himlőhelyen
ragadt előkelőségek utasították az istállómestert,
az ablakba helyezett gyertya elfújásával kezdetét
veheti a lovak felszerszámolása, a hintók, fogatok
előkészítése. A terek és időpontok előforradalma
sehol sem egyértelműbb, mint Carlyle lábjegyzetében,
mely a történet technikai valóságát vonja kétségbe,
a szakaszoló akarat mértékegységét, mely ráakad
kezdetre, végre, és sehol sem húzza tágabbra
hatáskörét, mint itt, a hétköznapi tárgyakba és használatokba
öltözött hit területén. A ragály házából nincs kiút,
ha a szabadulást egyetlen gyertya fényerejére bízták.
Senki nem mer véleményt nyilvánítani a pompás
színházi gyertya kapcsán, melyet Madame Campan
erre az alkalomra gyújtott meg, majd fújt el
a halál pillanatában. Miféle gyertyát gyújthatnak
meg, fújhatnak el egy olyan roppant Létesítményben,
mint Versailles, ahol a távolságok lehetetlenné
teszik, hogy bárki megerősítse: mivel májusi délután
két óra van, és a királyi istállók 5–600 méterre is
lehetnek a király betegágyától, a gyertya,
félő, anélkül alszik ki, hogy észrevennénk.
Hisz valójában tovább ég — Madame Campan
képzeletében; fényt vetve *Mémoires*-jának
megannyi részletére. Az *establishement* stable
is egyben, mégis valahogyan össze kell kötni a kettőt.
A monarchia lényege szállítható, illetve megszállható,
a pesztilencia ingóság és ingatlan egyszerre. Az agónia
színrevitelekor Carlyle a lovászok nézőpontját választja,
the 'candle' does threaten to go out in spite of us,
talán azért, hogy kiemelje: az ablakba állított gyertya
történetét ugyan csak Madame Campan emlékirataiból
ismerjük, de sem az időben visszafelé araszoló,
hétköznapi azonosulás, mely az olvasó képzeletét
egy-egy szereplőhöz láncolja, sem a gyertya szemre vétele
nem lehetséges az érzékelést gátló körülmények ismertetése
nélkül. Madame Campan a lovászok szempontját
kínálja Carlyle-nak, aki az istállóból közvetítve az agóniát,
egy szabad szemmel érzékelhetetlen gyertyaláng
segítségével jelenetezi a királyi hálószoba történéseit.

A villamos hálózatok előtt mindent gyertyafény
jelez. A szolgálók félelmére, hogy elmulasztanak valamit,
az emlékíró lelkiismerete felel. Que le gaz récent
torde la mèche louche, arra elég egy óvatlan mozdulat is,
miközben a lovászok számára a gyertyafény a király
jelenvalósága. Ő a király. Egy faggyúguriga.
De kihunyta az emlékezetre boruló sötétség trópusa is,
mely emlékezetet már mindig a király életének
eseményei kell hogy lekössék és lelkesítsék.
A gyertyát eloltó kéz mozdulata — vagy a gyertya
meggörbül, összeroskad, és felemészti önmagát,
megint másutt egy gyertya meggyújtásával válaszolnak.
Hisz a gyertya nem csak a kedves halott emelvénye,
emlékműve a templomokban, hanem egy idő után az írás
fizikai feltétele is. Ahol sötétedés után világot gyújtanak,
ott nagy valószínűséggel munka folyik. És így tovább:
az emlékezet fénye leginkább fizikai megfelelője
és támasza, a valóságos gyertya kihunyta
után világolhat a legnagyobb erővel. Létüket,
párhuzamosságuk esetében sajnálatos vetélkedés
gyöngíti, mely, fentebb a lángnyelvek bizonytalan
funkciójához hasonlatosan, ahol az egyén nem
törekedhet a másik kárára, az írás és az utazás
egyidőben elvégezhetetlen feladataként mutatkozik meg.
Az emlékíró és a lovász nem lehet ugyanaz a személy.
OLYKOR UGYANIS MINDÖSSZE SZÜRKE MEZŐKBŐL
ÁLL A MÚLTRÓL ALKOTOTT KÉPZET, majd hozzáteszi,
HOGY CSAKIS LEHUNYT SZEMMEL KÉPES
EMLÉKEZETÉBE IDÉZNI A MÚLTAT, végül, a valós
szürkeség láttán, a szenvedéstől őrjöngve
kaparja a lap aljára, hogy A TÁG HORIZONT ELŐTT
ÁLLVA A MEZŐ LÁTVÁNYA MEGSEMMISÍTETTE
AZ EMLÉKEKET. Mindet, egytől egyig. A képzelet
számára mintegy tisztán, puszta elképzelésekből
font fényt megsemmisíti a valóságos lobogás.
Amíg a lovász egyetlen feladata, hogy felmérje
a gyertya állagát, addig az emlékíró számára
kizárólag a sötétségben lehetséges a munkálkodás.
Az egyik oldalon a káprázat, mely el kell hogy
töltsön mindenkit, aki tekintetét órákig egyetlen
tárgyra függeszti, a másik oldalon a türelmetlen
tettvágy, a dologtalan szempár, mely szíve szerint
már most a valahai homályban gyakorlatozna. A délutáni
jelenet nem hagy kétséget efelől: elválasztja Madame
Campan és a lovászok munkáját, az egyiket a napvilágon
tartva, a másikat vissza- vagy épp előreutalva az elme,
az emlékek és a történelem sötétjébe, ahonnan nem
vezet folyosó sehová, ahol nem abrakolnak.



A nappali fényözönben a gyertya nem az írást szolgálja,
ugyanúgy, ahogy a felejtés és az emlékezés területén
ugyanezen gyertya már nem utal semmi másra,
nem jelez semmi rendkívülit, uralkodó születését, halálát,
mert az érzékelésükhöz szükséges tér- és időviszonyokat
függeszti fel. Ha a lovászok bizonytalan
nézőpontjából szemléljük, a gyertya kihunyta
valóságosan is halott mű. Agóniája végpontján
még utoljára erőt gyűjt, a levegő zsírpecsétes
üvegdobozába zárva, a súlyos párnák és szövetek
birodalmában még utoljára felágaskodik, gyógyult
paripa, de nem nyerít, helyette tüdeje tartalmát
az ablakpárkányra helyezett gyertya irányába üríti.

SZÉPÍRÁS

GRECSÓ Krisztián

Arctalan ima

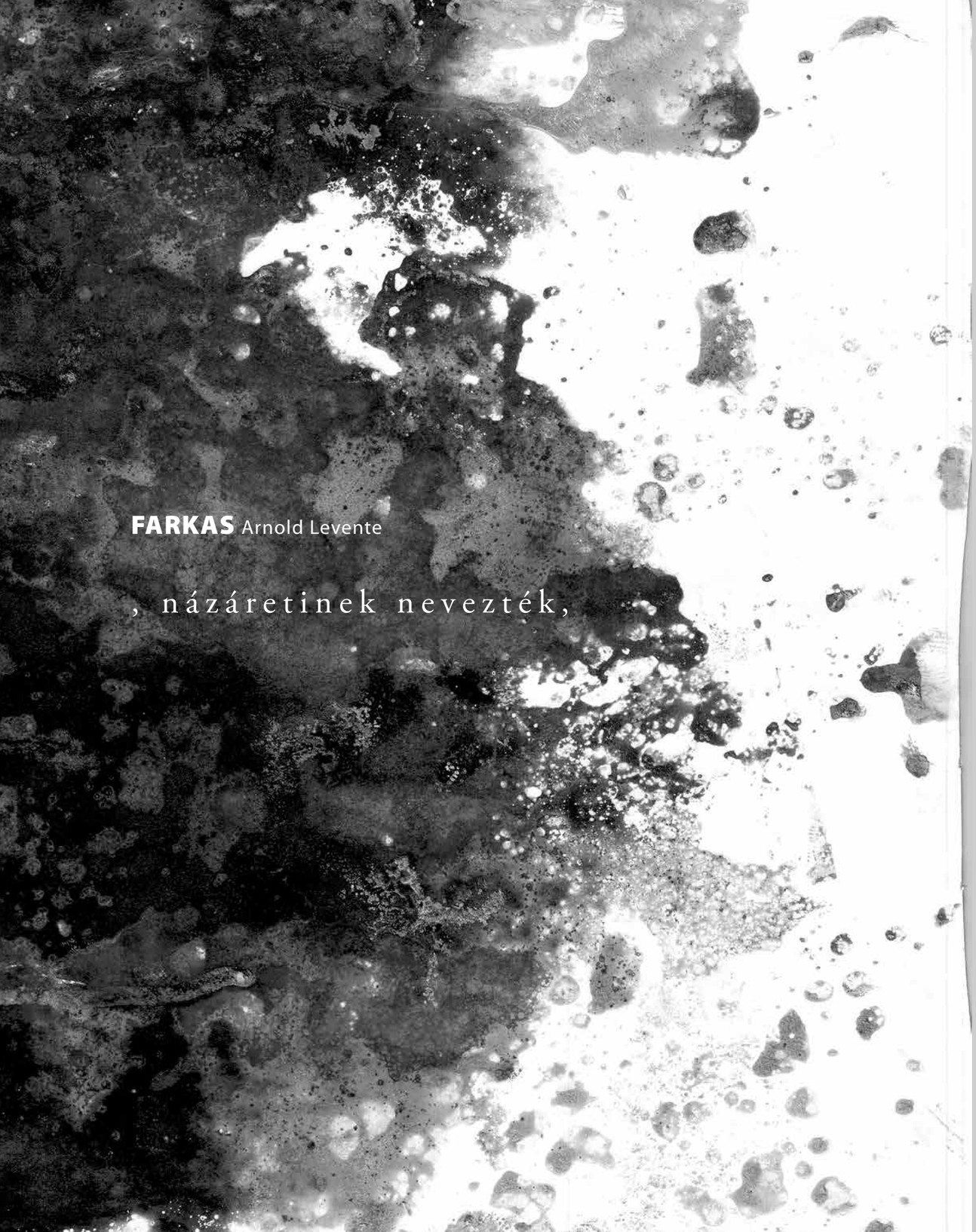
Tétlenül és tétován tűrni,
Tekintettel és türelemmel lenni,
Dadogni, ha gorombán
Engedetlenek a mondatok.
Szorongva felülemelkedni,
Ha az emlékek is azok.
Gyógytornán a Dunát nézni:
Grasszál sok boldog sétahajó,
És ha hasad a test,
Mint hártyás téli jégtakaró,
Hűvösen tudomást se venni.
A lélek belső pereméről lekaparni
A ragacsos elvárásokat,
Az idegen test kalodáját letakarni,
És hittel várni feltámadásomat.

És ha nem ad, ha ennyit ad,
Nem arra gondolni,
Hogy nem adok, hogy ennyit adok.
Hiszen nincs mit, és nincs kinek,
Mitől vehetnék el,
Kinek lehetnék kevesebb?
Nincs olyan egyenlet,
Becsület-bíróság,
Mi megoldatlan maradna nélkülem,
Mi feladná ítéleteit,
Hasztalan fenyegetőzni —
Miért vonná vissza az értelem
Amúgy is véges ígéreteit?

Mégis és mégse: az arcom.
A jeges eső konok verése.
A hasadt föld rög-rozsda kelése.
A magány csípős vergődése,
Áldozás: elmaradt gyónás utáni,
Ahogy a régi fényképész
Sötétít körül ijedten,
De már nem tudom utálni.
Nekem eddig nem szóltak,
Magasságos Égi Bíróság,
Hogy az arcom én vagyok,
Rólam fecsegnek arányaim.
A nyom, amit a léha vásznakon hagyok,
A vonások: határaim.
És nézd, Uram, most nincs nekem szájam,
Csak a képen van, a képen.
Hát akkor kire gondoljak, kérem,
Ha magamra akarok?
Aki ma hurcol engem magával,
Arról nálam nincsenek adatok.

Nekem a sorstól nem jár több leltár,
Hitele annak van, kit őszinte ábránd
Tarthat meg magában.
A naivak nemességét dicséred, Uram,
Kedved leled a szelídek szavában,
Pedig magamról tudom,
Mily mérhetetlenül gazdagok
Az öntudatlan épek,
A lelki szegények,
Kik az élet rítusát nem rettegik,
Nem reszket rajtuk a reggel,
Mit sem tudnak róluk sejtjeik,
És te sem vádolod őket,
Hogy bajukért ők maguk a számadás,
És hogy a maradék élet
A betegség bűnére lenne ráadás.

Milyen óvatosak az újratanult léptek!
A tesztelt gyógyulás árnyéka sötét,
Mint a dögkút megkezdett mélye.
Nem kérem, mondd meg, fogadás-e
Ez is, mert a játékot
Meg nem unhatod és sosincs vége.
Vagy ez valami megíratlan métely?
Úgysem szólnál hozzám,
Hiszen nem vagyok rá méltó,
Hogy szabadon gyötörjön a kétely.



FARKAS Arnold Levente

, názáretinek nevezték,

jézus krisztus a valósá
gos isten valóságos gyerme
ke, pócsmegyer, tizenkilenc
január egy, kedd, betlehem
ben született egy lábjegyzet
szerint, édesanyja, aki a
keresztségben a mária ne
vet kapta, nyerte el, horosz
kópját tekintve szűz, asz
cendense halak, egyiptom

jézus krisztus betlehemben
született az idő kezdete e
lőtt, pócsmegyer, tizenkilenc
január kettő, szerda, bölcsek
jöttek napkeletről, egyip
tomból hívtam az én fia
mat, názáretinek nevezték,
dekapolisz határában ser
tésekbe űzte a gonoszt, betá
niában feltámasztotta a
barátját, jeruzsálemben
összetévesztették a kertész

jézus krisztus caesar meg
gyilkolása után negyven év
vel született, szigetmonostor,
tizenkilenc január három,
csütörtök, később halt meg,
mint a pontifex maximus,
de harminchárom esztendő
vel korábban feltámadt,
szent városok profán po
ra issza a kiontott vért

jézus krisztus dekapolisz
határában sertésekbe űz
te a gonoszt, szigetmonos
tor, tizenkilenc január
négy, péntek, lehet, hogy
véletlenül szállt a vál
lára fehér galamb, amit
János tévedésből a lé
leknek nevez, a test
láthatatlan, a nem lát
ható azonban mozdulat

jézus krisztus egyszer asz
szonnyal beszélt, pócsme
gyer, tizenkilenc január öt,
szombat, tanítványai nem
értették ezt a dolgot, a va
lóságos istent valóságos lé
lekben és valóságos igaz
ságban, van kenyerem,
mondta, mély volt a kút

jézus krisztus feltámadt,
pócsmegyer, tizenkilenc janu
ár hat, vasárnap, falhatsz
a kenyérből, kortyolhatsz a
borból, de a szavak jelen
tése elnehezül, a hajszá
rító zsinórja a garázsban,
hófehér galamb a halál,
válladra telepszik tavasz

jézus krisztus galambok
nak és kígyóknak prédi
kál, szigetmonostor, tizen
kilenc január hét, hétfő, sze
líd és ravasz játékosok
szerzik meg a valóságot,
az egyik madár, a má
sik hideg, lélek és test össz
hangjára gondol a néma

jézus krisztus halott
neve feltámadott,
pócsmegyer, tizenkilenc
január nyolc, kedd,
szűk szabályok közé
szorul a test, a té
olyan, mint a kereszt,
az ács nem érti ezt,
hal szájában harminc
ezüst, magvakat hintsz
jó földnek mélyibe, fák
törzsén a fejsze su
hanni készül már,
a galamb is madár

jézus krisztus is asszony
tól született, pócsmegyer,
tizenkilenc január kilenc,
szerda, mint minden te
remtmény az ég alatt,
gyermek volt még izráel,
amikor megszerettem, e
gyiptomból hívtam az
én fiamat, kiáltás hal
lik rámában, rachel
siratja gyermekeit, nem
akar vigasztalódni, nin
csenek többé, másik útvo
nalon tértek vissza ki
rályságaikba, azokba
az országokba, ahol
nem ismerik a hó ne
vét, nem minden férfi

PEER Krisztián

Éjfél után ne válogass!

Aki bújt, aki nem —
torkomban a szívem.
A koloncot levakartuk.
El ne váljunk! Merre tartunk?

Álljunk meg smárolni zsemleszagban!
Hajadban őrjítő gerleszar van.
Észrevennem nem volna ildomos,
ám varázsütésre itt a villamos.

A szó itt már nem segít,
adok egy zsepit.
Sajnos műsoros.

Egy raklapon több mázsa morzsa.
Ne szálljunk mégse villamosra.
Talán túllendült a hangulat-hinta —
nesze, Kalinka!

Hidd el, én még a galambszart is szívesen kipuszilgatnám a hajadból.
Csak előbb kísérőnek szerzek meleg cipót.
Indulhatunk is, ha hozzám.
Nem azért, mintha sajnálnám, vagy ilyesmi,
de előbb kurvára lehúztak —
fiatal koromban ilyenért nem kért pénzt a pék.
Bár már ott tartanánk, hogy pajkosan áttolod a számba
az amilázban ázó trutymót!
Kimondom itt, a munkások előtt!
Két kéznek kicsi a zseb —
nem lenne sokkal lezserebb
venni húsz deka tokaszalonnát,
és hívni egy taxit?

Konkrétumok, főtt krumplival

A banyatankot mifelénk úgy is nevezik,
hogy burgonyataxi.
Öltözz őszi ködökbe,
költözz az Őzike közbe!
Nem lehet mindent a nyelvre kenni.
Dombság is nevel zsenit.
Zseniális a nép.
Nem is akar semmit.
A bujkálás nem jó irány.
Előbb lakás.

Egyfajta kotlós-igyekezet lengi be a szöveget,
oly nagy Peerben a költési szándék.
Csak még egy sort,
aztán lefekszem, ahogy írva áll.

Hanna az Anna-bálon.
Áldozatot szedett a bányató.
Újságpapírba csomagolt hónapos retek.
Vádbeszédnek hangzik, ahogy a néni
rábeszél.
Vásárlásom törlesztés.
Háztáji vagy húsgyári?
Inkább dolgozzon fel az, aki felnevelt! —
humánusabb tévedésben élni.

De el ne tévedj,
én is csak késlekedem a szaporodással,
mert ott kezdődik az elpusztulás —
mondta Dodónak a Tojás.

SZTASKÓ Richard

Kiteljesedés

Belép az ajtón, a vállán bőrből készült vadásztáska. Rám néz, biccent, megindul. Határozott a járása, vagy ahogy mondani szokás, kimért. Jön felém, felém jön egyenesen; rajtunk kívül senki sincs a fülkében. Le fog ülni, látni szemeiben az elhatározást. A vállán bőrből készült vadásztáska, feszül a pánton a csat. Szabad itt egy hely, bólintok, szabad, leül, elhelyezkedik. Hosszú lábaival nem tud mit kezdeni, kinyújtsa vagy behúzza maga alá. Végül köztes megoldás születik, aztán rágyújt. Rágyújtok én is, és visszamerülök a könyvbe.

A teljesen kinyílt virágok, akárcsak a megsárgult levelek, az élet tetőpontját jelképezik. A kerek szélű petúniatölcsérek az alsó rétegben piros színükkel s formájukkal egyaránt hangsúlyozzák azt a pillanatot, amely már magában hordozza a következő percet: az elmúlás, a hervadás kezdetét.

A felső sárga írisz, bár három tárt szirma felfelé tart, a lassan búcsúzó nyár izzását idézi, egyensúlyban a petúniák színével, ívével.

Ebben már az augusztusi nyármeleg, a holnapi elmúlás, a közelgő őszt köszöntő sárgavörös ragyogás ég.

Fölnézek. Találkozik a tekintetünk. Becsukom és az ülésem mellé helyezem a könyvet. Zavarában a bőrből készült vadásztáskában kezd kutakodni. Előhúz egy üveg vörösbort, és újra a szemembe néz. Remélem, nem sértem meg, de inna velem egy kortyot a találkozás örömére. Miféle öröm ez, fut át rajtam a gondolat, miután biccentem az igent. Az üveget kiteszi az ablak alatti asztalkára; a lehajtható asztalra helyezi, koppan az üveg alja, aztán ismét elmerül a bőrből készült vadásztáska mélyén. Kutakodik, látszik, nem találja, amit keres. A bőrből készült táskából előkerül egy törölköző, egy strandbelépő, egy fürdőgatya, egy könyv, egy füzet, egy toll, egy dosszié, végül, amit keres, egy kés. A kést is kiteszi az ablak alatti asztalkára; a lehajtható asztalra helyezi a bor mellé, a penge koppan, vagy ahogy mondani szokás, koccan az üvegen. Rám néz, találkozik a tekintetünk. Zavarában a bőrből készült vadásztáskába elkezd visszapakolni, egy dosszié, egy toll, egy füzet, egy könyv, egy fürdőgatya, egy strandbelépő, egy törölköző.

Döccenve megindul alattunk a vonat, hátam a kárpittal bevont ülésbe süpped. Látom, ballag mellettünk az állomás, az állomáshoz csapott resti, a resti előtt dohányzó férfi, a falnak támasztott biciklisor, a síneken túl a fák, a tó vize, a túloldalon a templom, a templom csúcsán a kereszt, a főút, a főúton az autók, az autókban az emberek, a panelházak, és amikor visszanézek, látom, a két combja közé szorítja az üveget, és a kés pengéjét a parafadugóba tolja, egészen elmerül benne a kés, aztán biztos kézzel, vagy ahogy mondani szokás, gyakorlott mozdulattal, csavarni kezdi bal kezével a borosüveget, miközben a jobbal a kést tartja a parafadugóban. A mozdulatsorba rejtett sebészi precizitást letagadni Istenkísértés. Nézem a homlokát, a homlokán izzadságcsepp, aztán a ritkás haj, végül a karja, bronzbarna, akárcsak az arca meg a lába.

Újra a nappaliban. Nem kell sokat várni, mindjárt érkezik a mondat, amire fölpattanok, és kiverem a kezéből a poharat, aztán a döbbent csöndben fölképelem. Az öregurat. A születésnapját ünneplő öregurat. Az apámat. Akárhányszor idézem föl, megtörténik. Mindig ugyanúgy. Minden mozdulat és minden hang; és a hangok közé ékelődött csönd sem változik. Csak a ritmus. Látom a szoba közepén a sültek és levesek súlya alatt roskadozó asztalt, az asztal körül a sokaságot, közeli és távoli rokonok, mindenki távolba meredő szemmel tapad apámra, elvégre egyszer hetvenéves az ember. Odaültették az asztalfőre, alig látszik ki a poharak és üvegek mögül. Látom az arcát, közel egészen az enyémhez, a ráncok szabdalta megereszkedett bőr, a szája szélén nyál csillan vagy pálinka. Föláll. Engedjétek, hogy szóljak én is pár szót, ha már így együtt, mondja, és az összegyűlt sokaság, közeli és távoli rokonok, helyeslően bólint, elvégre egyszer hetvenéves az ember. Tudjátok, kezdi lefojtott hangon, sok mindenért tartozom nektek köszönettel, és igyekeztem mindig hálás maradni, és egy percre se feledkezni meg arról, de mit is beszélek. Az öröm, ahogy a nagy költő is írja versében, soha nem lehet maradéktalan. Ebben a pillanatban nézek rám, és érzem, a tekintetével szöget ver a homlokomba s letaglóz. Aztán elhallgat. Kifulladt. Kapkodja a levegőt, szaporán aprókat.

Az ülés karfájából lehajtható a hamutál. Lehajtom, és elnyomom a cigarettát, a kezem kormos lesz, ahogy bajlódom az ujjaim közé csippentett cigarettavéggel. Ismerős hang: a parafadugó kiszabadul a borosüveg nyakából. Rám néz, elmosolyodik, felém nyújtja az üveget, egészségére. A számhoz emelem, vagy ahogy mondani szokás, odatapasztom, és nagyokat nyelve meghúzom. A bőrből készült vadásztáskába süllyeszti a kést. Átnyújtom az üveget, inni kezd, és a bor fele elfogy. A körmére égett csikket elnyomja az ülése karfájából lehajtható hamutálba, és rágyújt egy másik szálra. A fülkét betölti a nehéz, kékesszürke füst.

Végül összeszedi magát, és folytatja, de olyan hangon, mint aki nem tudja eldönteni, van-e még értelme annak, amit mond. Az emlékeibe merül, az emlékezet veszi át a szót. Kit szeretett és kit nem. Tudom, mindjárt érkezik a mondat, amire fölpattanok, és kiverem a kezéből a poharat, aztán a döbbent csöndben fölképelem. A születésnapját ünneplő öregurat. Az apámat. Fiam, már ne is haragudj, hogy ezt kell mondanom, de a feleséged egy útszéli lotyó, és téged is csak azért enged a lába közé, hogy elhidd, érsz valamit. A kezdet kezdetén bizonyos voltam ebben, de ha szóltam volna, ha szólok, és ne gondold, hogy részeg vagyok, nem hitted volna egy szavamat sem.

Minden éles. A földön a pohár, ahogy ezer darabra törik a parkettán, és apám elkerekedő szemében a döbbenet. A szája szélén nyál csillan vagy pálinka, s úgy lendül a jobb kezem, hogy magától szalad a levegőben. Aztán csattan az arcán, a ráncok szabdalta megereszkedett bőr elsimul a tenyerem alatt. Nem is én irányítom a mozdulatot.

A borosüveget az ablak alatti asztalkára, a lehajtható asztalra helyezi, koppan az üveg alja. Rám néz, kissé fáradtnak tűnik, a szeme kimered bronzbarnára sült arcából, a homloka alól. Szép időnk van, azt se bánnám, ha mindig nyár volna, mondja, kellemes meleg, nem tolakodó hőség. Biztos, hogy felelek erre, nem hagyom szó nélkül a megjegyzést. Valamit mondok, mondott valamit, arra kell felelnem. Az időjárással kapcsolatban, és ami ebből következik. A feleletemre felel. Párbeszéd alakul ki közöttünk. Amikor kérdőn nézek a borosüvegre, helyeslően biccent. Elveszem az üveget az ablak alatti asztalkáról, a lehajtható asztalról, a számhoz emelem, vagy ahogy mondani szokás, odatapasztom, és nagyokat nyelve meghúzom.

Visszaülök, elönt a remegés, a poharamba kapaszkodom, ha üres lenne, elszédülnék, kortyolok belőle, égeti a torkomat, és látom, hárman próbálják apámat fölkaparni a földről. Kibillent az egyensúly, ahogy az ütéstől hátravágódott. A szőnyegre érkezett, puhára. Kapaszkodom a pohárba, és nekem jön a gondolat, holnap fájni fog a kezem, a tenyerem és az éle. Mindenki döbbenten néz, hol rám, hol rá, hol egyszerre mindkettőnkre, hol meg a plafonra, vagy az asztal alá. A poharat a koszos abroszra teszem, le a tányérom mellé, és onnan veszem föl a szalvétát. Megtörlöm vele a számat, a fehér szalvétán elkenődött, piros folt. Megütöttem. Az öregurat. A születésnapját ünneplő öregurat. Az apámat. Hárman próbálják fölkaparni a földről. A szőnyegre érkezett, puhára. Visszaültetik a székébe, és szeletelni kezdjük a csöndet. Mindenki döbbenten néz, hol rám, hol rá, hol egyszerre mindkettőnkre, hol meg a plafonra, vagy az asztal alá. A poharat a koszos abroszról fölveszem, a tányérom mellől, és a kezem ügyébe eső üvegből töltök magamnak. Túlszaladok a peremen. Inni kezdek. Kapaszkodom a pohárba. Nekem jön a gondolat, holnap fájni fog a kezem, a tenyerem és az éle. Apám újra a székében ül. A születésnapját ünnepeljük, elvégre egyszer hetvenéves az ember. Látom az arcát, közel egészen az enyémhez, a ráncok szabdalta megereszkedett bőr, a jobb felén a tenyerem nyoma, a szája szélén nyál csillan vagy pálinka. A poharat a koszos abroszra teszem, le a tányérom mellé, és onnan veszem föl a szalvétát. Megtörlöm vele a számat, a fehér szalvétán elkenődött, piros foltok. Megütöttem. Az apámat. A fölszeletelt csöndben mindenki döbbenten néz. Hol rám, hol rá, hol egyszerre mindkettőnkre, hol meg a plafonra, vagy az asztal alá. A poharat a koszos abroszról fölveszem, a tányérom mellől, és a kezem ügyébe eső üvegből töltök magamnak. Túlszaladok a peremen. Inni kezdek. Kapaszkodom a pohárba. A fölszeletelt csöndben mindenki döbbenten néz. Hol rám, hol rá, hol egyszerre mindkettőnkre, hol meg a plafonra, vagy az asztal alá. Közeli és távoli rokonok. Elvégre egyszer hetvenéves az ember. Szaporán aprókat. Ráncok szabdalta megereszkedett bőr. A jobb felén a tenyerem nyoma. A szája szélén nyál csillan vagy pálinka. Közel egészen az enyémhez. A születésnapját ünnepeljük.

Nézzük egymást, beszélgetünk az időjárásról, meg arról, ami ebből következik. Messzire nyúló terveket szövögetünk, a fülkét betölti a nehéz, kékesszürke füst. Hamarosan befutunk az állomásra. Az ülés karfájából lehajtható a hamutál. Lehajtom, és elnyomom a cigarettát, a kezem kormos lesz, ahogy bajlódom az ujjaim közé csippentett cigarettavéggel. Rám néz, rá nézek; nézzük egymást. A bőrből készült vadásztáska pántján feszül a csat. Hamarosan befutunk az állomásra. Nem vagyunk barátok, nem is ismerjük egymást. Rágyújtunk. Messzire nyúló terveket szövögetünk, a fülkét betölti a nehéz, kékesszürke füst. Mond valamit, rá felelem, amit gondolok az elhangzottról; az a válaszom. Meghallgatja, figyel, vagy ahogy mondani szokás, összpontosít. A borosüveget visszarakom az ablak alatti asztalkára, a lehajtható asztalra, koppan az üveg alja. Odanyúl, elveszi a borosüveget az asztalról, az ablak alatti lehajtható asztalról, és kiissza. Hamarosan befutunk az állomásra. A fülkét betölti a nehéz, kékesszürke füst. Fölállok, és lehúzom az ablakot. A menetszél kiviszi a nehéz, kékesszürke füstöt. Leülök. Az ülésem mellől fölveszem a könyvet, kinyitom, belemerülök.

A lényeget az íriszlevelek adják. A legmagasabbra törő levél íve a Föld felé fordul, hegyén a barna pont életünk körforgásának irányát mutatja: visszahullást a földbe, ahonnan termett az élet.

Főszereplők: a hat íriszlevél. Hangulatteremtő elem: a levelek íve, hajlása. A petúniák helye az alsó rétegben a pillanatra megállt idő. Ha csak egy gondolattal is feljebb rendezzük őket, fékeznék a mozgást, a körforgást, amelynek így szerves részei. Ellentétei a három ég felé tárt íriszszirnonak. Így él ebben a szinte mozdulatlanná merevült pózban az örök mozdulat: a holnap vagy a következő pillanat már lefelé, a halálba tart.

BÁNYAI Tibor Márk

Kötőhártya

Az élen túl az árnyék fedi a síkot,
az innenső oldalon fényes sáv húzódik
a vakolaton, a diszperziós festékbe száradt
hengerszál. A megfolyt anyag függőleges
ritmusában két tüske meg öt korsó sör
éhgyomorra. Hegyvidéki erdő, akáccal
tűzdelt bükkös, amelybe halvány átmenettel
türemlik a párkány. A homogén műanyagon
gyógyszerlevél két maradék szemmel,
gombelem feltépett dobozában. Kiég az izzó,
átereszti magán az utcafényt a sólámpa.
A bukó nap gyorsuló ívét elnyeli a födém.
Kontúrosodnak a felületek. A homlokzati
reflektor behorpasztja a pupillát. A pipettából
aláhulló csepp terülésekor beáll a csend.
Hetven százalékos alkoholtinktúra szikkasztja
repedtre a kötőhártyát. Az égés elsőként a látásé.
A kénmentes bor azonos mechanizmussal vezet
ismétléshez, mint az átfejtés acéltartályból
pillepalackba. A hibák a bor hibái. A borhibák
másnapra kiszellőznek, a talaj a hajszálgyökerek
körül harminc méterig meszes, hézagos
ívben lassulnak a glicerincsíkok.

Bérleti utcafront

Az ablaküveg az utcafront eseményeit
az utolsó hózörejtől a vízcseppek
kora délutáni párolgásáig közvetíti.
A hó gravitálása kijelöli a költözőmadár
tollazatának fajsúlyát, ami az idény
közepén a tojás boltozatát átütő
utódra háramlik. A párkányról
elívelő gerle a lebegés letéteményese
a nála magasabban fészkelő ölyvek
szűkülő spiráljában. Szakaszos kerregés.
Az olajtartalom a nívópálca min.
szintje alatt automatikusan megakasztja
a folyamatos károsanyag-kibocsátással
járó sittszállítást, a sofőrt a bontás
közben gyaloglásra, a sarkon stoppolásra
kényszerítve. A stoppolás sikere esetleges,
akár a srégen kiálló kerékbarázdákban
az ablaktörlő ütemére az ürülék
elegyedése a mosófolyadékkal.

SIMON Bettina

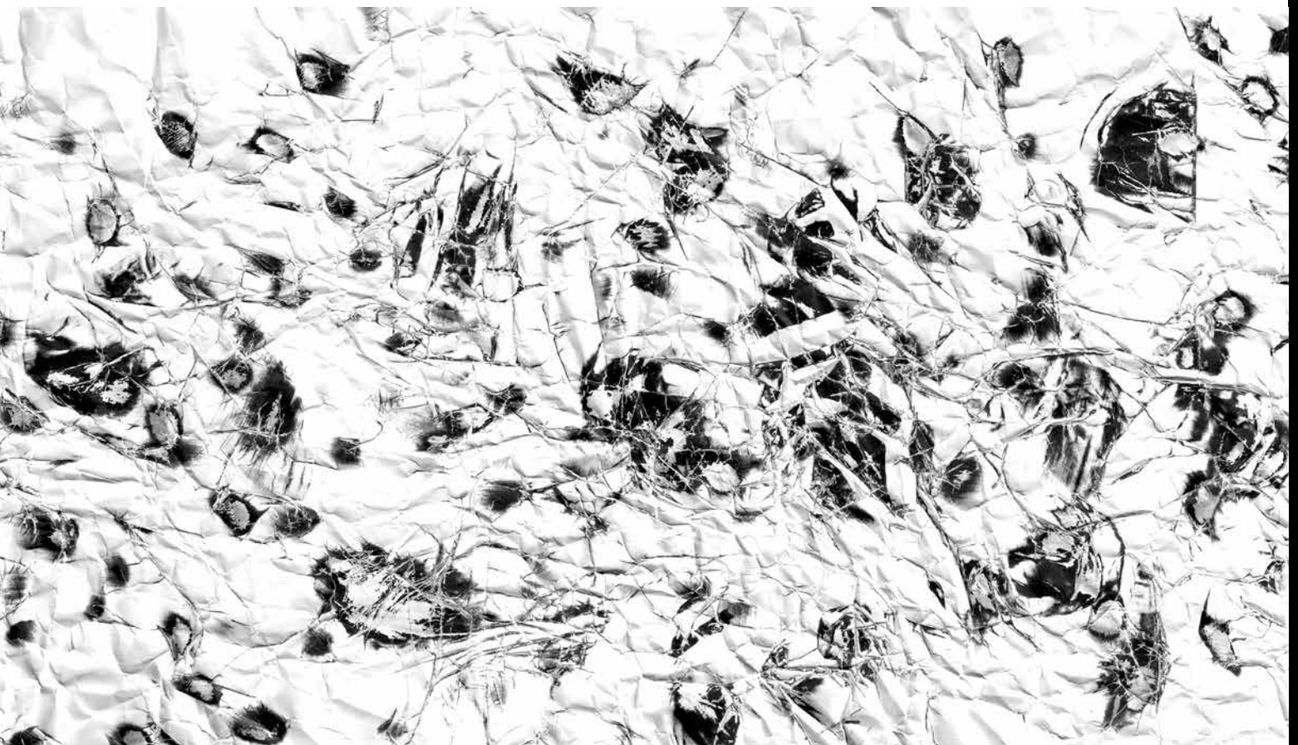
Promóció

1.

Frida Kahlóról beszélget két iskolás az udvaron.
A múzeumban látták a kiállítást, és olyan pulcsit
szeretnének, amin az ő feje van,
de csak táskát lehet kapni, meg tollakat.
Van már rendes iskolatáskájuk tolltartórésszel,
de külön tartják a tollat–ceruzát. A táska üres ujjaiba
filctollakat tesznek. Szinte soha nem használják,
mert átüt a papíron, és már nem kisgyerekek.
Beszélgetés közben ezekkel rajzolnak egymásra.
Ha Frida Kahlo élne, szívesen nézné, hogy minél
színesebben kapkodják a filctollakat. A neve rálóg
a táskára. Valami hiányzik, mondaná. A vállpántok
alatt üres sávok, vagy a táska helyén egy fej. Eltakar.

2.

Olyan volt, de nem volt az, ezért nem számít,
nem jegyeztem meg. Látom magam előtt
így is, mint a bepisilt gyereket, amikor büdös van.
Maga alá vizelő öreget egyszer, felnőtt fejjel láttam,
a kora miatt mégis gyereknek számítottam. Sok ránca volt,
ennyit vettem észre és becsuktam a szemem. Kellemes
csalódás a színtelen folyás, és télen a zaj is remény.
A hónapokról folyóiratot is elneveztek, mi meg
kerítést se festettünk soha, de bármelyik hóesésben
felismerném a kék rácsot, akár sportpálya nélkül is.
Azt hittem, elment az esze, most meg a legszebb
részleteket nem tudom felidézni. A legérdekesebb
annyi, hogy melyik évben, és melyik hónap.



SZÉPÍRÁS

Családi hagyomány

Miért írsz verseket, kérdezte tőlem, amikor egy
faluban sétáltunk, művészetet akarok csinálni,
aztán azon gondolkoztam, az az út miért nem az.
Anyám szerint a költőket nem sportiskolába íratják,
de én felnőttem, író lettem és nem látok költőiskolát,
ahová gyerekek járnak. A természetfilmekben sokkal
egyértelműbb a halál, mint az életben. Az iskola mellett
van egy utca, ahol a kertekben régi játékok voltak a virágok
között. Még most is ott vannak, vágta rá rögtön, mintha egyre
közelebb kerülne az öregedéssel a gyerekkoromhoz, és ezzel
egyenes arányosan haladnék én is visszafelé az időben.
Boldog télen születtem, anyám egész nyáron strandolhatott,
mert nem menstruált. Akkora voltam, mint egy ebihal.
Anyám békákkal csókolózott szabadidejében, de az őrangyal
hozzáadta egy férfihez, jegygyűrűvel, esküvői vacsorával,
színes virágokkal az asztalon. Anyám vegetáriánus lett,
és a rántott hús helyett titokban megette a csokrát. Amikor
válással végződött a házasság, a nagymamám kioktatta,
hogy érdemes lányként felkeresni egy jó fogorvost, és megőrizni
a menyasszonyi csokrot, de anyám inkább újrakezdte
a húsevést, mint aki hétvégenként lovagolni jár az erdőbe.
Ló helyett babakocsival kirándult, így gyakorolta a szülést,
és annyi békacombot evett, hogy remegett belül, mint a miskolci
kocsonya: az írás nem forma, hanem a nyelv megbicsaklása.

SZÉPÍRÁS

NYILAS Atilla

Név, repríz

(„Az ékesszólásról” részlete)

I.

Rázza a szél a házunk előtti
játszótér szélén bokrok rejtekét,
az ellipszoid levelek közt zizegő
kockás papírfecniket, amelyeken
csak két szó áll: akkori nevem.

II.

Már tudtam az igazság döntő részét,
amikor a tüdőszanatóriumban adódott egy fiú,
aki a régi, igen gyakori vezetéknevemet viselte —
sokat figyeltem, és egyre jobban elhatalmasodott
rajtam a gondolat, hogy a testvérem.

III.

Egy megadott betűvel kezdődő előnévféle
szintén okot adott nekem a gyanakodásra,
amelyet ezúttal szóba is hoztam,
körülményeskedve és zavarosan,
és megdöbbentett a türelmetlen elutasítás.

IV.

Üzent vér szerinti apám
egy sráccal a lépcsőházból,
ott voltam a presszóban,
láttam őt, és ő láthatott engem,
de nem ismertük meg egymást.

V.

Mentem Patrokloszhoz, hogy baj van,
ő bezzeg azonnal fölismerte
a krimit olvasó szürke férfiben
az én édesapámat, és megbeszélték,
hogy szombaton fölcsönget értem.

VI.

Előbb örültem, hogy mégis találkozhatom vele,
és most el sem kerülhetjük egymást,
a szüleim meg úgyis a telken szoktak lenni,
de aztán aggódni kezdtem,
mi van, ha rossz az idő, mert akkor maradnak.

VII.

Ahogy közeledett a hétvége,
félelmeim egyre fokozódtak,
míg váratlanul be nem villant,
hogy az ember szülei változhatnak,
de a keresztszülők ugyanazok maradnak.

VIII.

Keresztapa nyomozott utána
munkahelyek láncát követve,
célba ért az üzenetem,
és mellékesen megtudtam,
hogy van még két apai testvérem.

IX.

Jó idő múlva egyszer csak
anyám mondani szeretett volna valamit,
rögtön tudtam, miről van szó,
de igyekeztem nem adni jelét,
és mondta vér szerinti apám becézett keresztnevét.

X.

Kint ülünk a Vörösmarty téren,
az utált világoskék nadrág vasalt éle,
s míg hallgatom zavart beszélgetésük
félalkoholistaként egy kólával magam előtt,
próbálok úgy inni, hogy a muslinca ne kerüljön a számhoz.

XI.

Ez vér szerinti apai örökségem,
a szellemi: mintha nem venné észre,
ahogy a poharat forgatva bajlódom,
majd váratlanul belenyúlva
elpöcköli a rovart, ez a mozdulat.

XII.

„Na kit hozok itt neked?”
Vér szerinti apai nagymamám
összecsapja kezét: az Attila!
Apám meg kinyitja a bárszekrényt,
és valami rövidet tölt magának.

XIII.

Az enyhe csalódás kölcsönös lehetett,
mégis, mint kezdet, folytatást ígért,
vér szerinti apám rám bízta a döntést,
hogy ha akarom, keressem majd meg,
akartam, és soha többé nem láttuk egymást.

SZANISZLÓ Judit

Lassú blende

Nagy, hűvös síkon sok kis hűvös ház, minden házban más nyomor egyforma otthonkákban, hajtogatott ruhák közé dugott szappanokban.

Fekszik az ágyon. Széles az ágy, semmi különös. Nem látszik sem az ágyon, sem rajta a kilenc orosz katona nyomvonala. Nyikorog. Mindig nyikorog, azóta is. Neki is, a fiának is, az unokájának is ugyanaz az ágy nyikorog majd. Kilenc kicsi gólya leszállt a tóra.

Lehet mondani persze, hogy Leliéknek könnyű volt. Hogy ők voltak az első generáció, akinek kinyílt a világ, akinek nem a régi szabályok mondták meg egy függönnyel letakart kelet-európai fekvésű, nyugatra csak ritkán néző szobában, hogy mik a lehetőségeik, és hol keressék a boldogságot ebben a körülhatárolt térben. Viszont senki nem tanította meg nekik, mi van anyáik és apáik függönyein túl, mit keressenek most, hogy az a kvázi hazug függöny már nincsen. Mibe lehet a reggeli imádságokon, később pedig a kisdobos és úttörő becsületszavakon túl kapaszkodni, mi adjon keretet a bizonytalanságuknak, hogyan ismerkedjenek egymással üzemi óvodákban és napköziotthonos iskolákban, cserkész becsületszón innen, KISZ-tagságon túl, nem ismerve háborút, nélkülözést, de még csak valami viszonylagos rosszat sem, amihez képest érezhetnék, hogy nekik most jó. Nem volt meg mindenük, viszont jóval több volt így is, mint ami anyáiknak és apáiknak adatott. Persze. Mindannyiuk élete értelmezhető önmagában. Mit nekik anyáik, apáik, nagyanyáik, nagyapáik traumái. Oldották volna meg ők maguk, ha akarták volna. A végeredmény így viszont hazug lesz és erősen leárnyékolt. Bábjáték egy körbefüggönyözött szobában.

Most történnek velük teljes természetességükben azok a dolgok, amelyeket néhány év után majd veszekedésekkor emlegetnek. Hogy és emlékszel, régen bezzeg így simogattad a hajam, és mittudomén, te meg régen bezzeg felolvastál esténként. Most úgy történnek a simogatások és a felolvasások, ahogyan később teljes természetességükben már sosem.

Bélus mamának, aki ekkor még nem volt Bélus mama, csak egy nagyobb növésű leány a falu átlagos (vagy nem átlagos) testalkatú leányai között, eszébe sem jutott soha sötét ruhákat hordani.

Leli kirongyol a fűtetlen szobából, és odamegy ahhoz a szekrényhez, amiben szerinte időtlen idők óta sorakoznak a kínai meg a meisseni porcelánok. Azt sem tudja, melyik melyik. Családi porcelán. Bizományiból. Ezért köröztek annyit Pesten parkírozóhelyért, hogy legyen hely megállni valamelyik BÁV közelében. A BÁV bordó cégérreklámja független volt rendszertől és kortól, a klasszikus jólétet jelentette.

Gyuri, itt állj meg.

És Gyuri megállt a ki tudja, éppen melyik parkolóban.

Szekrény, ma. Szóval Leli kirongyol. Kihúzza az ominózus csiszoltüvegajtós szekrény alsó fiókját, amit húzókája, vagy minek hívják, nem lévén csak úgy lehetett kinyitni, hogy az ember térden állt, lehajolt, és kifordított alsókarral hátranyúlt a pozdorja alá.

Alkalmas-e egyáltalán egy ember, aki súlyos figyelemzavarral és kitartásbéli hiányosságokkal rendelkezik, családregényt írni? Továbbmegy (huszárvágással, mert még ebben is kapkod): alkalmas-e egyáltalán egy ember *családtag lenni*? Leír két mondatot, és megnézi a közösségi oldalon, hogyan énekel egy csacsi, aztán vissza, hogy bizományi. Aztán a csacsi után az író felesége. Tízből tíz pontot ért el egy nyelvhelyességi teszten, kiposztolja, brávó. Tényleg brávó, nem iróniából. Ő például sosem mer nekifogni semmilyen műveltségi tesztnek. Na, családregény. Szóval a szekrény.

Tele van fotóval. Fekete-fehérekkel, színesekkel egyaránt, és attól a pár filcborítású tematikus albumtól eltekintve, amikben zizegős, pókhálómintás zsírpapír választja el egymástól a kemény kartonlapokat, totális összevisszaság van. Ijesztő, igazságtalan, ha belegondol — mert aztán persze, hogy belegondol. Valakinek az esküvője ezerkilencszázhetven-valahányból ma neki semmi. Egyrészt ki van a képen, másrészt meg aki van is, minek? Minek *a fotóknak lenni*, azon kívül, hogy emlékeztetni arra, ami már nincs?

Egy fotó leírása következik. Egy fiktív családregény következik. Lenni.

Május közepétől szeptember elejéig nemigen lehet aludni a szagoktól, a hangoktól és a páratartalomtól, és ezt csak a gyerekek élvezik. A nyár nekik a kialvatlan boldogság, ami nappal éget és simogat, éjjel ringat, de el egészen soha nem altat. Édesanyáéknak a nyár a félébren töltött éjszakáké, és a nappali botorkálásé. Nehezebb reggel kilépni az ágyból, Édesanya tehát ilyenkor rendszerint émelyeg a fáradtságtól, mint jó háziasszonyhoz illik. Az utcában Ila néni is émelyeg ilyenkor, a zongoratanárnő alattuk, meg a karosszéria-lakatos felesége is a nagy ház ikerházi szomszédságában, de nincs ezen semmi meglepő. Ez az utca ritmusa, mindenki más egyéniség ugyan, viszont sokszor egyszerre lépve azok. Munkába, piacra, temetőbe egyszerre lépnek, a melankólia ugyanolyan burkolatú fürdőszobákban kapja el őket tanácsi bérlakásuk, házrészük, szuterénjük ugyanolyan szorításában. Ugyanakkor éri el őket a sokféle öröm ugyanott: iskolai évnyitókon, szakszervezeti jutalmazásokkor, piacon áruszállításkor, ritkán hálószobákban.

A nagy házon Édesanyáékkal együtt három család osztozkodik, plusz Kikerle néni, az egyedülálló, öregszagú mámi. Kikerle néni analfabéta, az órát nem ismeri, de mindig firtatja. Sokszor hajnalban csenget fel Édesanyáékhoz, hogy megkérdezze, menynyi az idő. Általában nyáron, mert akkor nehezebb az alvás, és pont ezért Édesanya sem olyan dühös, mert nem is Kikerle néni ébreszti fel hajnalban, hanem inkább az, hogy nyár van. Eleinte még megkérdezte az öregasszonyt, mégis minek akarja tudni, mennyi az idő, de aztán rájött, hogy ennek semmi értelme. Mégis mi lehetne erre a kérdésre a kielégítő magyarázat.

Édesanyáéké a ház emeleti, a szó isten tudja, milyen értelemben vett polgári része. Olyan, mintha Édesanyáék főbérlők lennének, de nem azok. Társbérlők, privilégiumokkal. Hozzájuk felfelé vezet a lépcső, és nem lefelé, az ő előszobájuk a legnagyobb és a legvilágosabb, van saját vécéjük, míg a többieké közös, és körbe kell érte menni a házon. A megyeszékhelyi katolikus dalárda ötös számú villaházának emeleti részét kapják meg a tanácstól. Alattuk van két szuterén, az egyik szuterénben a lányok zongoratanárnője, a másikban Bambi néni és Ákos bácsi laknak. Édesapát az egész utca Mérnök urazza. A házbeliek kezdik el, és Kikerle néni csinálja a leghangosabban. Juli és Elvira is szeretik, hogy az apjuk Mérnök úr, és amikor az iskolában a tanárok is így emlegetik az apjukat, kihúzzák magukat. A zongoratanárnőt, Lányinét nem szeretik, de leginkább azért, mert pont alattuk lakik. Lakhatna az utca végén, sőt, még messzebb, akár egy másik utcában is. Lányinénak nincs is férje, mégis Lányiné. Már arra is gondoltak a lányok, hogy a Lányiné egy ritka női keresztnév talán, de sosem merik sem az anyjukat, sem Lányinét megkérdezni. Ha Juli gyakorol, és letér a Chován Kálmán féle *Elméleti és gyakorlati zongoraiskola* által megszabott, egyedüli helyes útról, akkor Lányiné sámlira áll, és seprűnyéllel felkopog. Lányinénak mindezek tetejébe télen-nyáron savanyú orgonaszaga van, amit — nyári szagok ide vagy oda — még a lányok sem mindig bírnak elviselni. Különbözőségük ellenére Édesanya és Édesapa is így gondol rájuk sokszor, hogy *a lányok*, és a maguk számára is érthetetlen módon meghatódnak, ha találnak *a lányokban* valami közöset. Például az ugyanolyan szagok szeretetét és Lányiné nemszeretetét. A *lányok* valójában persze sosem léteztek, de kellett ehhez néhány év — legyünk pesszimisták: évtized —, hogy erre a szüleik, és maguk a *lányok* is rájöjjenek. Csak Juli van és Elvira. Minden más hazugság.

A lányok testvéri kapcsolatának különössége nehezen körvonalazható. Kibogozhatatlan, hogy testvériségükből mi az örökölt és mi a tanult rész, az ösztönösség és a társadalmi konvenciók szálai még egy közös reggelizésnél is összegabalyodnak. Hogy ki nyúl előbb a vajért, ki hogyan kér, kér-e egyáltalán, vagy csak elvesz, és ami a legfontosabb: mindeközben hogyan tartja számon a másikat.

Elvira minden genetikai szépsége és finomsága ellenére különös módon van rosszban a tárgyakkal. Egészen kis korától kezdve olthatatlan dühöt tud érezni egy aszimmetrikusan felszegett szoknya vagy egy rosszul kiválasztott cipő iránt, és ha — maradjunk ennél az egyszerű példánál, megtörtént eset — reggelinél egy kiskanál nyele esetleg túllóg az asztal szélén, ököllel rávág a csücskére, és a kanál akkorát repül az ellenkező irányba, hogy a konyhaajtó ablakszemét megrepeszti. A lakás több ponton őrzi Elvira dühének nyomait, és ezeknek a dührohamoknak mintha senki nem lenne tanúja. Sem Édesapa, sem Édesanya, sem Juli nem beszélnek ezekről, és a lakáson ejtett csorbákat senkinek nem jut eszébe sem akkor, sem később helyre hozni. Édesapa pedig igazi ezermester, a kert végében komplett műhelye van tele eszközökkel gyakorlatilag mindenre. És mégis. A parketta karcos marad, az ököllel beütött rajztáblát nem dobja ki, nem javítja ki senki. Az ablakszem a mai napig meg van repedve, pedig az esetnek immár hatvan éve.

Juli bizonyos tárgyakkal jól bánik, nagyon jól. Lányiné ide vagy oda, a zongorázáshoz kifejezett tehetsége van, de ez mindegy is, mert nem érdekli. Ami viszont érdekli, az a szobrászat. Fogalma sincs persze, mi az. A garázs melletti vizes, homokos sávon már pelenkás korában el tud tölteni másfél-két órát is csendben. Ezalatt Édesanya nyugodtan tud például mosogatni, és utána a parkettán hanyattfekve szorongani. Fáj a háta, mondja Édesanya, de inkább ott bentebb fáj az a valami, ami nemcsak a háta. Mellépereg olyankor a porrá őrölt zsúrkeksz, amikor hanyatt fekszik, és ökölbe szorított kézzel üti az otthonkán a zsebét. Nincs baj. Nem látja senki. Elvira vigyáz a gyerekre.

Juli, a gyerek, tehát két buci kézzel túrja ezalatt a homokot a garázs mellett, buckákat formáz, a buckákat aztán eltapossa, és kezdi elölről. Pár évvel később már használja a homokozókészletet, de olyan bravúros formákat tud belőle csinálni, ami zavarba ejti a ház összes lakóját. Embereket és állatokat tud formázni a perec meg ananász alakú homokozóformákból, nem sokkal később pedig agyagból teszi ugyanezt, és mire iskolás korba lép, már nincs olyan felnőtt sem a házban, sem az egész utcában, aki tudna neki bármi ilyesmiben segíteni. Édesanya talán boldog ettől, talán nem, nem tudni, mindenesetre szenvtelen arccal takarítja le mindig Juli szenvedélyének jól látható nyomait az ajtókról, a falakról és a ruháiról. Az agyagszag szépen lassan a mindennapok része lesz, amit Elvira persze utál. Sokszor ordibál miatta.

Elvira hétéves korában megy először egy iskolai bentlakásos nyári táborba a Balaton mellé. Édesanyáék sejtik, hogy a kedélyállapota nem olyan, amilyennek egy ilyen idős gyereknél lennie kéne, mert Elvira egyszerűen sehányéves korában nem mosolyog. Csak a fotókon. A fotókon viszont bűbájosan. Az első ilyen mosolygós fotót Elviráról már későn, éppen ezután a balatonfenyvesi tábor után veheti a kezébe Édesanya, és annyira megijed, hogy hosszú másodpercekig nem kap levegőt. A gyereknek arca van. És Édesanya ezt az Elvira-arcot nem ismeri. Az előre elképzelt gyerek, akit a köznyelv szerint a szíve alatt, a saját nyelve szerint pedig — ha képes lett volna valaha is ilyet kimondani — a gyomra és a belei közvetlen szomszédságában hordott, egyszerűen nincs. Lehetne mondani, hogy Édesanya többek kö-

zött ettől a nincs-től szorongott egész hátralévő életében, de nem lehet mégsem. A jelenben Édesanyát természetes módon nem érdekli a hátralevés. A jelenben hátralevés nincs.

Édesanya nem látja Elvirát felnőni. Nem látja, nem akarja látni azokat az állóképeket, amelyek Elvira nyilvánvaló patológiájához vezetnek, illetve azokat a dolgokat, amelyek Elvira patológiájának a fázisfotói. Melyik anya tudná hangosan kimondani akár magának is, hogy a gyereke az orvostudomány mindenkori állása szerint egészséges ugyan, de nem érez megfelelően bizonyos helyzetekben? Hová szivárog a szeretet egy mindössze három-, négy-, ötéves kislányból, akinek a szülei mindent megadnak, és aki nem szenvedett soha sem testi, sem lelki traumától? Vagy ha esetleg igen, annak sem tanúja, sem elmesélője nincs, és így az őt körülvevő világ nem tud más lenni, mint egy szeretetteljes kislány felnövésének elszenvedője. Hová szivárog Édesapa és Édesanya jósága?

Juli nincs még húszéves. Hajnalban kel Édesanyával. Édesanya selyemkendőt tesz az álla alá, a feje búbján csomóba köti, miután bekente az arcát barna, kakaóvajas krémmel. Édesapa ekkor még aktív szénbányászatitröszt-alkalmazott, és ha hétköznap van épp, akkor a kenéssel egyidőben talán épp balra fordul az epedarugós nagyágyon. Ha nincs hétköznap épp, akkor is fordul egyet talán épp balra, de akkor Édesanya nem siet a reggelivel. Édesanya ezzel a fordulással egyidőben a fejét a ruhába az állára kötött selyemkendővel együtt bújtatja, így a ruha nem lesz kakaóvajas, az arca pedig nem lesz a ruhától szöszös. Ezután még vagy harminc évig minden reggel ezt teszi. Ha hétköznap van, az alig húszéves Juli eközben előkészíti az agyagot a konyhában, és a nagyméretű rajztáblán különböző arcokat formáz kézzel. Édesanya már átbújtatta a fejét az otthonkán, Juli már formázott egy orrot. Indul a hajnal. Édesanya reggelit készít Édesapának, vajat ken. Az embernek a rajztáblán kész a füle. Édesanya a fél kifliket, legalább négy darabot, íveikkel párhuzamosan helyezi a nagy alumíniumtálcára, fütyül a teavíz, jöhetnek a kézzel kivájt szemüregek.

Lelinek olyan nehéz volt beismernie, de megtette: a férjének igaza volt. A mobil fregoli középső, keresztben átakasztható részét tényleg sokkal praktikusabb felfelé hajtani összecsukáskor, mint lefelé. Meleg szeretet öntötte el, egyszerre két irányban. Egyrészt a férje irányában, hogy ennyire praktikus és empatikus — nem okítóan, nem leereszkedően mondta neki két hete, csupán a segíteni vágyás hajtotta őt —, másrészt önmaga felé. Hogy van benne belátás, és azt mondani: igazad volt. Egyszerre ő maga lett az a kétfelé hajtogatható fregoli. A szeretni és a szeretve lenni.

Az igazságos világba vetett hitét Leli korán, úgy három és fél éves korára eldobta magától. Azt sem tudja pontosan, meddig és hogyan érezte magáénak, ha ugyan magáénak érezte valaha is. Már kiskorában is nehéz volt a kivételeket megmagyaráztatnia Anyáékkal, ráadásul az ő egész családja egy merő kivétel volt. Persze, jogos a kérdés: melyik család nem az?

Bár nem volt könnyű tehát megemésztenie, hogy nem, nem mindig csak az öregek halnak meg, és a gyerekek egy idő után nem biztos, hogy mind megtanulnak járni, és hogy a testvérek sem mindig szeretik egymást, valamint van élet a barátságon túl is, de azért a felismerés kifejezetten felszabadítóan hatott egy idő után: hogy semmiből nem következik semmi, vagy ha mégis, akkor tehát nem is következhet másképp, mint ahogyan igen, illetve hogy semminek nincs semmi értelme, vagy ha mégis, akkor az pusztán a véletlen műve. A véletlen meglétét Leli természetesen feltétel nélkül elfogadta. Az egyetlen megnyugtató szabály élete igen korai szakaszában az lett, hogy semmi más nem biztos ebben a kurva életben, csak az a végtelen számú véletlen.

Leli életének egyik legelső emléke az, hogy a falustyáni temetőben sétál az apjával, aki sír. Leli ekkor nem volt több három és fél évesnél, mégis olyan volt neki erre az állóképszerű abszurdiára visszaemlékezni, mintha akkor az apja lett volna a gyerek, ő pedig a felnőtt, és nem fordítva. Az apjának dettó. A három és fél éves felnőtt Leli tehát három és fél éve összes felelős felnőttségével őszintén fordult oda az apjához.

— Miért sírsz, apa?

És Gyuri harminchat éve összes gyermeteg kijelentő módjával annyit mondott Lelinek:

— Mert meghalt a nagyapád.

Oda sem fordult mondat közben a lányához, inkább a nem olyan távoli szomszédos hegytetőt kémlelte. Illetve dehogy kémlelte. Zavarban volt, fájt neki itt és így lenni, hogy miközben ez a kis taknyos hirtelen felnőtté lett a sír mellett, őt magát gyerekké tette.

— És hol van most? — kérdezte Leli.

— Ott a sírban van eltemetve — mutatott Gyuri a nyirkos és laza földkupac felé, a fejét közben még mindig a másik irányba fordítva.

— Ott?

— Ott.

Leli visszafordult, majd egy utolsó pillantást vetve az apja göndör nyakszirtjére elkezdte kézzel kikaparni a sírt. Azt sem tudta, mi az a sír, de hát ha az apja a kupacra mutatott, akkor itt az ideje bővíteni a tudását. A sír tehát egy embernyi földkupac is tud lenni, és nem csak az, amit az apja épp csinál. Persze három és fél évesen nem pont ugyanezekkel a szavakkal gondolta. De ha nagyapa itt van, és apa miatta sír, akkor nagyapát ki kell ásni, és magukkal kell vinni.

Leli máig nem tudja, hogy ennek a gyerekkori emléknek helyrajzilag és kronológailag mely részlete igen, és melyik nem felel meg a valóságnak, és hogy végül meddig jutott a földkaparásban. Valószínűleg semeddig. Talán Gyuri is idejekorán rájöhetett, hogy egy három és fél éves gyerekkel temetőben sírni nem annyira jó ötlet, és azt is megbánta már, hogy egy óvatlan gyermeki pillanatában ennyire hiábavalóan őszinte volt. Bizonyára elhúzta a gyereket a sír mellől, és hazamentek Gyuri falustyáni szülőházába.

Soha nem beszéltek aztán erről. Leli is, az apja is tudta, hogy ebben a temetői abszurdiában Leli felnőtt lett kicsit, Gyuri meg harminchat elfojtott és őszintétlen év után végre megengedhette magát gyereknek érezni. Az anyja akkor még élt. Gyuri nem is igen értette, hogy milyen homályos eredetű fájdalom ríkatta meg akkor. Sosem érezte kifejezetten, hogy az apjához gyengéd fiúi szálak fűznék. Talán csak megválaszolatlan kérdései maradtak, ami épp elég volt akkor a kétségbeeséshez. Egy azonban biztos: a párbeszéd és a földkaparás valahogyan megtörtént, az apját Leli pedig három és fél éves korában a falustyáni temető egyik igen magas pontján látta először és egyben utoljára sírni. A többi, amúgy kétségtelenül kevés számú sírását Gyuri már nem a lányának tartogatta.

Juli első munkahelyével 1970-ben új korszak kezdődik. Ő akkor ezt nem nevezi korszaknak. Akkor még nem. Juli a távolsági buszt sem nevezi távolsági busznak addig, amíg azzal jár dolgozni. Csak évekkel azután hívja annak. Most, 1970-ben barcikai sárgabusznak nevezi.

A korszak pont ilyen. Mindig a végén tudja meg az ember, hogy az a korszak az egy darab korszak volt. Amíg tart, addig csak a most. Julinak aktuálisan a jelenlegi munkahelye a most.

Juli az első pár hétben buzgón jegyzetel az autóbuszállomáson, amit negyvenöt évvel később meg is mutat Lelinek. Leli ezeken a cetliken jó szokásához híven akkor elsírja magát. Anya persze mindent megmagyaráz majd. *Nem nagyon voltam kibékülve magammal. Szerettem élni, szerettem volna szép lenni és boldog.* Leli hiába szúrja közbe, hogy de igenis szép voltál, Anya, hát nézd már meg ezt a képet. *Ezeket, hogy de aranyos az a kislány a vonatállomáson, és hogy milyen szomorú látni az anyukáját, aki velem egyidős, és fogalma sincs, milyen jó neki, azért írtam le, mert azt hittem, ez megóv a tébolytól.* Anya, azt ugye tudod, hogy minket semmi nem óv meg a tébolytól. *Látod, azt például nem tudom.* Anya, én tudom. *Jó munkahelyet, kiegyensúlyozott életet kívántam magamnak, ami ott, a Tiszai Pályaudvaron minden egyes hétköznap reggel háromnegyed hétkor meglehetősen nagyszabású és szemtelen dolognak tűnt.* Ehhez mindenkinek joga van, Anya. *Külsőségekben gondolkodtam, miközben mindenkinek a belsejét figyeltem. Ezért jegyzeteltem, és ezért csináltam szobrokat. Apádig. Utána nem.* Apámig, utána nem, ismétli Leli.

SZÉKELY Szabolcs

3.

Nekikészülni egy kérdésfeltevésnek,
és választ várni rá — épp jókor tenni fel,
roncsolás nélkül tenni fel, szemérmes
hazudozás nélkül és szemérmetlen
őszinteségnek tűnő mellébeszélés nélkül
tenni fel, a legmélyebb kapcsolódásokhoz
szükséges, kitárulkozásnak látszó
szemfényvesztés nélkül tenni fel;
hogy kérdés maradjon, ami kérdés
akart lenni, ne legyen kérés vagy kérkedés,
szexuális ajánlattétel, önsajnáltatás
— ez majdnem annyira lehetetlen vállalkozás, mint
igent mondani egy embernek, és közben
nem engedni meg a létező fájásnak, hogy legyen

17.

Akinek fel akarod tenni azt a kérdést,
amelynek a létezéséről csak azóta tudsz,
hogy már elég időt töltöttél el anélkül,
hogy felismerted volna: ez a te kérdésed,
és attól vagy rosszul, hogy nem teszed fel,
ő mostanra már elég öreg lett ahhoz,
hogy ezt a kérdést nekiszegezni
épp olyan képtelenség legyen,
mint találomra megütni egy idős járókelőt,
aki aztán hazamegy, és hosszasan elücsörög
abban a félsötét, macskaalom-szagú szobában,
amelynek minden bútorát túl jól ismered,
és tudod, hogy csak a helyes választ keresi
a visszakérdezés helyett.

18.

Egy nyugtalanító kérdést feltenni úgy érdemes, ahogy egy súlyos
és kényelmetlen fogású bútort viszünk az emeletre — valójában
magunk se tudjuk, hányadikra. Egyszer csak nem megy tovább. Túl szűk
a lépcsőház, a bútor sehogy se fér át, de ezt nem kell egyből belátni,
elég a tárgy tömege, meg a szélein nevetségesen rosszul megkapaszkodó
ujjak kitartó próbálkozása. Elszerencsétlenkedhetünk hosszasan
a lépcsőfordulóban. Rutintalan kérdésfeltevők rettentő időket
töltenek el így. Ilyenkor érdemes beszélgetni régvolt szerelmeinkkel,
mi és miért történt úgy, ahogy, ilyenkor próbálkozhatunk azzal,
hogy pszichológushoz megyünk, pszichológusnak állunk. Mi van benne?
Káromkodjunk bátran, visszhangozzon a ház: miért ilyen nehéz?
Muszáj-e cipelni? Letehető, újra megragadható. Lehet, hogy végül átfér,
az is lehet, hogy nem fér át soha — de bútort, lépcsőházat nem cserélünk.
Pedig a bolond szomszéd eközben hallgatózik: némán rázkódik az előszoba közepén.

PAULJUCSÁK Péter

Hiba a jelforrásban

Repedések futnak az idő bőrén,
hajszálerek egy baljós központig.
Senki sem tudja, mi zajlik ebben a szervben,
nyálkás anyagot pumpál a végtagokba,
lüktetése tereli az organizmust.

A vonalak tájként is megjelennek,
egy valószerűtlenül keskeny szerpentin
ágazik szét a szemhéjak hártyája mögött,
közben disszonáns zongoraszólam omlik
a falakról a képzelet szurdokába.

Össze akarom kötni a szervest a szervetlennel,
a mozgót a háttérrel, de mindig szétesnek.

Északról szarvasok érkeznek, és egy sistergő
patakból isznak, aminek statikus TV-zaj íze van.
Aztán fölugrálnak egy benzinszagú teherautóra,
és kitörik egymás nyakát. Néha máshogy alakul,
de végül úgyis csak a repedések maradnak.

Mederviszony

Baj van a kérdésekkel.

A válaszok süllyedő szálkái
lerakódnak, mint a mész.

Például, ha mellettem vagy,
már nem hallod tőlem, hogy merre jársz.

Ki akarom mondani,
meg akarom keresni, hogy mit érzek,
de mindig csak egy bányatavat találok.

Éjszaka ismeretlen halfajokkal úszok,
mint a csend.

Reggelente vakon ébredek,
halántékomon a víztömeg súlya.

Mozgó részek

Nézni, ahogy fák masíroznak az amorf ködben.
Hallgatni, ahogy kopnak a dombok.

Végigsimítani a partot, egy fel nem támadó főnix porát.
Hagyni, hogy a madarak röpte összekarcolja a szemet.

Végre a fény kastélyához érni, elveszni termeiben.
Úgy rejtőzni el, hogy megtalálj.

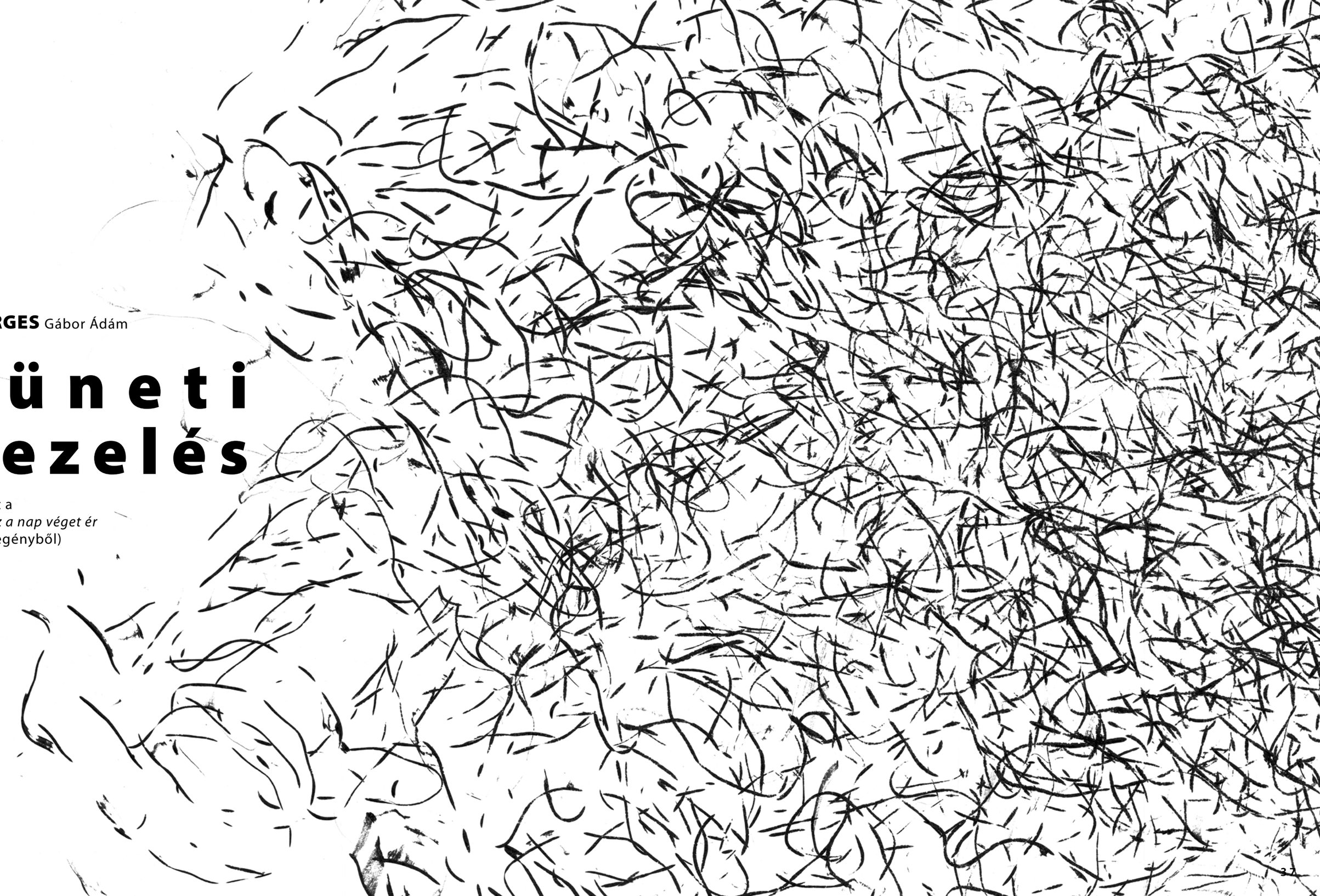
Cukrot olvasztani a nyelv hegyén.
Majd látni, hogy felöltözöl, és elpakolod a színeket.

Megérezni a bőr alatt az atomok monoton tajtékzását.
Megérteni, hogy nem rezegnek, hanem remegnek.

NYERGES Gábor Ádám

Tüneti kezelés

(részlet a
Mire ez a nap véget ér
című regényből)



Másnaposan ébredt, hogy máshogyan. Belső naptárában már megbecsülhetetlenül régóta minden napja másnapra esett. Mintha mindig két nap határán állna, bevibrálna még jelenléte a minden napjában ott lötyögő és forrongó tegnapba, de beszűrődne a mind kevésbé tompán észlelt aznap is azért. Minél kevésbé tompán szüremkedtek be az aznapok, ahhoz arányosan kellett alkalmaznia mint tüneti kezelést a tompítást is, majdani holnapi másnapja kiváltó oka gyanánt. Mint aki sejtszinten áll készen a totális szétesésre és üveggolyókként, soha összeszedhetetlenül és összerakhatatlanul szétgurulásra, de mégse, sose jön az a szélfuvallat vagy pöccintés, átbillentő erő, aminek hatására valóban szétszéledhetne kérdőjeles halmazállapotú élete, sőt épp ez az átbillentő erő híján megmaradó, viszkető-vibráló érzés tartaná csak egyben minduntalan.

Katika! Hát maga ma egészen egy kis katica, haha. Tessék?, botlott bele Pintér Kata a jovális üdvözletbe az eddig barátságos kihaltságban visszakopogó folyosón. Hát, ahogy öltözött, mint egy pettyes katica, mosolyogta a lábát fikszírozó Szurkó. Ja, jaaa, igen, hehe, igen. Na de mi szél hozta erre, ahol ilyenkor még a madár se jár? Ó, semmi, csak be kellett szaladnom a titkárságra. Volt egy kis kavarodás a felvételi irataimmal. De, remélem, már minden megoldódott. Kata bólintott. Vagy talán segíthetek? Nem, nem, köszönöm, tanár úr, nagyon kedves, de már mindent elintéztünk. Ez esetben viszont, ha nem siet nagyon, talán ön segíthetne nekem, ha van pár perce. Hogyne, mosolyogta Kata. Miben? Hát, ami azt illeti, nem vagyok büszke rá, hogy egy ilyen csinos, ifjú hölgyet fizikai munkára fogjak (Kata mosolyog), de az a helyzet, hogy már fél órája pakolászok a történelem szertárban, tudja, a negyediken (Kata bólint), de sehogy se haladok a térképekkel, ez igazából kétemberes munka ugyanis, csak hát a, khm, kedves kollégák nem hajlandók a helyükre visszarakni a történelmi térképeket, ha egyáltalán visszaviszik, el nem tudja képzelni, milyen helyekről kellett már visszavadásznom ezeket, meg összekeverik a vaktérképekkel, azokat vihetem vissza a földrajzszertárba, el nem tudja képzelni, micsoda kupleráj van, már bocsánat (Kata udvariasan felnevetgél), szóval, ha van pár szabad perce segíteni rendbe rakni a térképeket, hogy legalább szeptemberig minden a helyén legyen, mielőtt újra, fél perc alatt szétdúl mindenki mindent, igazán lekötelezne. Persze, bólogat Kata. Nagyon szívesen.

Na és hogy telik a nyár?, kérdezi Szurkó egy lapos sandítással Pintér Kata melleitől. Jól, köszönöm, próbálom kiheverni az érettségit. Helyes, helyes, ilyenkor az is a teendő. Koncertek, bulik? Vagy megy valamilyen fesztiválra?, méri végig Szurkó most az összeképet. Hát, majd biztos lesz valami nyaralás is a családdal, fesztiválra még nem tudom. És a tanár úr? Hát látja, vigyorodik el Szurkó, széttárva a kezét. Hehe, szegény tanár úr, illedelmeskedik Kata. Katika, azt hiszem, hátul is van még pár térkép, én most már idehozom mindet, mert ha a végén vesszük észre, hogy valami kimaradt, engem megüt a guta. Megtenné, hogy bezárja addig az ajtót? Itt a kulcs.

Na és, ha nem vagyok indiszkrét, van már valami lovagja? Jézusom, úgy beszélek, mint az ükanyám, akarom mondani, udvarlója, vagy… maguk, gondolom, már azt sem használják, az is elég ódivatú szó. Hát, izé. Jaj, ne haragudjon. Meg tud bocsátani, látom, hogy zavarba hoztam. Persze, igaza is van, mi köze ennek a vén fószernek a magánéletéhez, elnézést, elnézést (színpadias szájraütés). Ja, nem, nem, ugyan. Csak nem szoktam ilyesmikről beszélni. Mármint a barátaival sem? Hát, végülis de. Csak hát most nincs semmi különös, ezt meg azért nem szokás reklámozni. Szurkó szinte atyai mosolyt feszít ki az arca vetítővásznán. Jaj, ne butáskodjon már, hát nincs abban semmi szégyellnivaló (persze, persze, nem is úgy értem, makogja közbe a most már valóban kissé zavarba jött Kata). Nézze, tudom, én még egy múlt századi, ősöreg bútordarab vagyok, szóval nem tudhatom, milyen lehet manapság egy ifjú hölgynek, de hát van mostanában ez a szingli dolog, nem? Mármint, hogy vannak, akik ezt büszkén és fennen hirdetik, én nem azért mondom, nem teljesen értek ezzel egyet, de hát azért az se járja, hogy ezért szemérmeskednie kelljen. (Persze, persze. Illetve… persze.) Pláne, hogy abban biztos vagyok, hogy ez az urak, vagy hát, szóval fiúk hibája, mert az biztos, hogy jelentkezőből nincs hiány. Hát, izé. Kata pirulva mosolyog. Na látja. Biztos vagyok benne, hogy minden ujjára kaphatna tizet is, csak, ahogy ismerem, magácska ennél komolyabb, ennél, jó értelemben, válogatósabb. Hát igen, végül is. Igen. Mert hidd el, jaj, bocsánat, szóval higgye el, hogy azt viszont, akármilyen antik darab vagyok, pontosan tudom, hogy milyenek a korabeli fiúk. Ha hiszi, ha nem, egykor én is voltam ilyen fiatal. (Ó, hát persze. Mármint hiszem. Mármint. Hát persze.) És ez viszont, ezt vegye komolyan, higgye el nekem, ez nem változik. Mármint a fiúk. Mióta csak emberélet van a földön, mindig ugyanolyanok voltak, és ugyanolyanok is lesznek ennyi idősen. Hehe, igen, igen. A hormonok, hát hiszen tudja, hogy is ne tudná, Katika. Az én fiam, bicsaklik meg a hangja önkéntelenül, is nemsokára ennyi idős lesz. A tanár úrnak van fia? Van, csak erről meg én nem szeretek annyira beszélni (ó, elnézést, én nem…), semmi baj, én szóltam el magam, meg hát… Csak ez egy nagyon szomorú történet. Hatásszünet. Értem. Én… én igazán nem akartam vájkálni a. Ugyan, dehogy vájkál, ellenkezőleg, én tukmálom itt önre a nyomorúságos magánéletem, hát vénségemre milyen egy magányos, szentimentális hülye lettem, el se hiszem. (Jaj, hát… Dehogy. Nem.) Szegény Katika, bejön a titkárságra, erre itt kell hallgatnia a történelemtanára hülyeségeit, ne haragudjon, igazán. Ó, dehogy, nem. Nem, én… Izé. Én szívesen, vagy hát, szóval, csak hát. Na, ne udvariaskodjon, tényleg, még egyszer elnézést, én hibáztam, foglalkozzunk inkább a térképekkel.

De nem, tanár úr, tényleg félreért, próbálja összerakosgatni, nagyjából mint puzzle-t a legóval, Kata a megfelelő, se nem sértő, se nem tolakodó, de jól valahogy sehogy sem összepasszoló mondatdarabkákat. Engem csak meglepett, talál rá a megfelelőkre, hogy ezt elmondta nekem, de nem arról van szó, hogy nem érdekel, megtisztel, ha beavat ilyen dolgokba, csak nem gondoltam, hogy nekem, hogy is mondjam, közöm van ehhez. Ilyesmikhez. Önnel kapcsolatban. Nézze, ez. Na jó, ez így nem megy. Mit szólna, ha. Végül is vége már a tanévnek, ön leérettségizett, hivatalosan is, *papírja van róla, hogy érett, felnőtt nő*, most már igazán elhagyhatnánk ezt a hülye, feszélyező magázódást. Mármint most udvariatlan voltam, de ebben ugyebár nem teljesen egyértelmű az etikett, mert hát egyrészről ugyan kegyed a nő, duruzsolja egy pillanatra Kata melleire tévedt tekintetével, de én meg, hát, finoman szólva is az idősebb, szóval most akkor az utóbbi lesz, amikor az öregebb ajánlja fel a tegeződést, mit szól? Ó, hát. Persze. Köszönöm. Megtisztel…sz? Nem, nem, várjon, ennek nem ez a módja, ijeszti meg Szurkó a protokolláris téren könnyen megijeszthető Katát (Jaj, elnézést!), ehhez pertut kell inni! Ami azt illeti, van is mivel, csillan föl Szurkó szeme tökéletes időzítéssel színlelve a hirtelen eszébe jutást, adja ide, kérem, a kulcscsomót a zárból!

S míg Kata akár csak kimondaná, hogy kulcs vagy zár, Szurkó már a poros kisszekrény előtt terem, de aztán be ne áruljon, Katika, hogy én itt miket tartok, kacsint guggoltából igen jó szögben, hosszú, ráérős pillantással, felfelé visszasandítva. Hehe, nem, nem, dehogy, cinkoskodik Kata arcán a mosoly. Na, helyes, mert tudja, voltam én már elég nemtelenül feljelentve, egyenesedik fel a tanár úr alig imbolyogva, de egy jó karban tartott fitneszedző fürgeségével. Igen, igen, emlékszem, az nagyon… Ne is beszéljünk róla, teszi le Szurkó a mellettük lévő kisasztalra a, most veszi észre Kata, mindjárt két üveget, fehérbort és valami töményet, dugóhúzót és két műanyagpoharat. Ez az én kis titkos rejtekhelyem, na de félre ne értsen, hajol közelebb újabb adag cinkossággal Szurkó némi barackos–szeszes plusz mentolízűt lehelve, nem vagyok én valami zugivó (Tudom. Persze. Nem, dehogy, nem.), ez csak ünnepi alkalmakra, tudja, győztes versenyeredményekre, érettségi utáni koccintásokra (kacsintás), kollégák felköszöntésére van félretéve. Ühüm, mosolyog Kata. Mert hát folyton kapja az ember ezeket, kollégáktól, néha szülőktől, ettől-attól, hát mindig mondom, hogy én nem kérek semmit, ne adjanak, nem azért tanítok, de hát kapom folyton, aztán az is hogy néz ki, hogy viszem haza garmadával az üvegeket, hát el is terjedne gyorsan a pletyka, hogy nem is tudom, valami részeges állat tanít itt, hehehe. Hehe, nevetgéli hozzá Kata is. Hát akkor már egyszerűbb itt hagyni, aztán ha adódik valami igazán érdemi alkalom, mint például ez is most, szövi tovább töltés közben (Jaj, köszönöm, elég lesz, igazán, köszönöm.), akkor… ugye bírja a gyomra a töményet, isten ments, hogy valamivel megmérgezzem. Ja, persze, illetve. Ne aggódjon, tudom, hogy úgy tűnhetek, de azért nem vagyok még olyan vénember, hogy azt higgyem, a maguk korában még nem isznak a fiatalok egyáltalán. Remélem, azért csak mértékkel. Persze, persze. Na, hát akkor szia! Szia. Isten, isten!

El sem hiszem, somolygatta már-már lányosnak hallható zavarban Szurkó a szavakat, újra összetekerve a Magyarország 1241-ben feliratú térképet, hogy tényleg nekiálltam a Marciról mesélni. Pedig akkor még nem is ittam egy kortyot se, hazudta érdes torokhangon rötyögve. Marci a fiad?, nézett ki Kata két Anjou-korabeli térképtekercs mögül, amennyire ki tudott kandikálni. Igen. Ja tényleg, de hülye vagyok, hát hiszen meséltél is róla, csak valahogy elfelejtettem. Hogy mi? Én-e?, lepődött meg ezúttal furcsamód az eddigiektől elütő hangsúllyal Szurkó. Persze. Valamelyik órán. Órán? Az nem lehet. De, de, már emlékszem, úgy egy éve lehetett. Hát, még ilyet. Nem tudom, mi lelhetett. De hát, úgy látszik, a magány furcsa dolgokat művel az emberrel. Azt mesélted, hogy nem láthatod. Vagy csak keveset, ha jól emlékszem. Igen. A feleségem, az ex-nejem, vágott némi indulattal saját szavába Szurkó, kapta a felügyeletet. Még a hivatalos alkalmakkor is alig engedi látnom, mindig „közbejön" valami… Igen, már emlékszem, ezt mesélte. …d. Igen, ez… Ez nagyon nehéz. És… na, mindegy. Nem bánod, ha, bökött fejével a pálinkásüveg felé. Ugyan, nem, persze, hebegte Kata. Ne viccelj, persze, illesztette még hozzá, mint törött legóhoz a szakadt darab puzzle-t. Köszönöm. De akkor már…, emelte fel a másik poharat. Jaj, köszönöm, én nem, hehe. Ó, nem, akkor én sem. De te nyugodtan, csak én… A fejedbe szállt?, kérdezte Szurkó valami furcsa, eddig nem ismert, a korábbiaknál valahogy másképp közvetlen hangon. Ja, nem, csak… Na, hát akkor. Kérlek! Ökör iszik magában. Hát még egy ilyen szerencsétlen, vén, hülye ökör. De hát nem is vén… nem értelek, miért mondod mindig ezt. Ó, hát majd megérted, sóhajtott Szurkó, mialatt töltött a másik pohárba, Kata ezúttal lemaradt a jaj, köszönöm, elég lesz! beszúrásáról, ha majd te is ennyi leszel. De hát, végül is, vette el a poharat, hány éves is vagy tulajdonképpen? Ötvenegy, kedves Katica. Ötvenegy, lehelte Szurkó minden Erdélyről szóló nóta összes bánatával, majd lehúzta a majdnem teli pohárnyi kupicát. Kata is. Két adagban. Ejj, ez rendes ital azért, dorombolta Szurkó, méreg ez, én mondom, igazi méreg. Minden szívfájdalomra a legjobb gyógyszer!

Szóval el tudod képzelni, illetve hát, hogy is tudnád. Kata csak nézett, egyrészt, hogy mit is képzeljen el, másrészt, mert bár bírta a piát, ez a megakupica egyben azért sok volt, de nem akarta mutatni. Ezt elrakom, mielőtt fejreállunk, jelentette ki Szurkó, Kata egy kéretlen böffenés elfojtásával foglalatoskodva ezúttal csendben maradt, csak biccentett. Némileg megütközve konstatálta, hogy a bor viszont az asztalon maradt. Jól vagy? Túl sokat töltöttem, ugye? Egy kicsit… (hangtalan böffenet). Talán. Na, akkor majd kicsit később ebből egy pohárkával, és ígérem, úgy kitisztul a fejed, mintha csak vizet ittunk volna. Később…, nyögte ki Kata, míg egy harmadik elnyomott böffenettel újra normális állapotba rendeződött végre a gyomra. Persze, van időnk. De ezt meg kell kóstolnod, egy kedves barátom pincészetéből van, ez, Kata, a világörökség része. Kata igyekezett hozzáértő fejjel mosolyogni. Ki is nyitom, hadd szellőzzön kicsit.

Szóval, hát, nem szépítem, nem könnyű. Nem elveszni az önsajnálatban, a magányban, válaszolja meg előre Kata még meg sem fogalmazott kérdését, hogy mi nem könnyű. Találni valakit, úgy, hogy az életem egykori szerelme… A fiam… A tanítás, a zene. Nem könnyű. (Öt-tíz másodperc nehezen definiálható jellegű beszélgetésszünet.) No, azért nem panaszkodhatom, húzza ki magát, és legmacsóbb mosolyát is Szurkó, akad azért, hogy is mondjam, kapás, nem vagyok azért még olyan rozzant. Kata zavart mosolya nagyjából azt mondja, hogy persze, nem, azt hiszem, nem. Szurkó már a muszkliját feszíti. Én, kedves Katica, minden nap edzek, futok, sportolok, nem dohányzom, nem iszom… mármint az ilyen kivételes, ünnepi alkalmak kivételével. Esküszöm, lenyomnék, ha kéne, egy húszévest, Kata egyre zsibbasztóbb izomerővel fenntartott mosollyal bólint, hogy nyilván. Csak hát. Csak hát ez nem az az élet, amit… Amire, mikor az ember megházados..., kortyol újabbat a menet közben (mindkét pohárba) kitöltött borból. Megházassoddik, na. Amire, amikor a gyermeke a világra jön. Vizenyősödik a szeme, megremeg a kezében a pohár. Kata, én… Én egy… A Katáról közben lehervadó, udvarias mosoly automatikusan vált át együttérző fancsalodásba. Én elbasz… elbasztam az egész életem. Hallgatnak. Hosszan.

De. De ne mondjo… ő́, mondj ilyeneket. Ez most… (legók és puzzle-ök), ez most nyilván… ez egy, azt hiszem, ez egy nagyon nehéz időszak. De. De én azt hiszem. Én. Biztos van belőle kiút.

Köszönöm, józanodik kijjebb Szurkó hangja, mint aki egyszerre valahonnan eggyel kívülebbről hirtelen meglátja magát. Köszönöm, Kata, hogy. Hogy így megértesz. Igyunk arra, hogy jobb lesz. Én már nem, köszönöm. Nem, tényleg nem kérek, jelenti ki kedvességét sem eresztve, de minden határozottságával Kata. Nem, persze, igen. Én sem, persze igazad van. Mindjárt el is rakom. Kata bólint.

Kata. Kedves Kata. Kérhetek valamit? Azt hiszem, feleli Pintér Kata kevés meggyőződéssel. Persze. Miben segíthetek? Én. Nem is tudom, hogy mondjam, de. De te olyan gyönyörű vagy. És. Kata továbbra is ül, keze az asztalon. Néz Szurkóra. Kata, én. Te. Bánnád, ha. Szóval, megérinthetlek?

Hát, ez most. Kata úgy fészkelődött, mert hogy úgy is érezte magát, mint akire rádobtak egy doboznyi pókot. Szerintem ez nem valami jó ötlet. Szembenézésmentes, percnyi hallgatással kínosodik a szituáció. De ha. Ha csak egy kicsit megsimogathatnálak… itt-ott.

Nem, jelenti ki immár teljesen póktalan hangon Pintér Kata olyan higgadtan, amennyire csak egy ilyenfajta tantuszleeséskor lehetséges. Amikor az ember egyrészt, persze, már egy ideje, talán már a legeleje óta érzi, hogy valami nincs rendben, mégsem hiszi el. Nem hülyeségből, nem is naivitásból, utólag, a szülőknek mesélve, hangjában ugyanilyen korrekt nyugalommal, így rakja össze a maga számára is. Nem arról van szó, hogy nem látta, merre felé tart, mint lassan, nagyon lassan, parttól véletlenül eloldódott, magányos, iránytalan hajó, a helyzet, csak egyszerűen nem akarta elhinni. Nem volt hajlandó. Nem kockáztatott, nem is a tűzzel játszott. Nem is provokálta. Ezt először még inkább kérdezi magától, majd megállapodik benne, mert tényleg nem tette. Egy percig nem volt veszélyben, ezt közben is tudta, mikor már leesett, aminek leesnie kellett, tökönrúgja, megkarmolja, fejéhez bassza az üveget, bármi. A kulcs ott van, előtte, kizárja a termet, és szabad. Egyszerűen csak nem volt hajlandó, az agya fogta magát, és nem volt hajlandó elfogadni, hogy ez az odáig csak sértően undorítónak tetsző feltételezés, ez akkor tényleg a valóság lenne.

És ha csak a levennéd a felsődet? Tanár úr, én… Szabolcs. Kérlek, hívj Szabolcsnak. Tanár úr, én azt hiszem, be tetszett piálni, és… Nem. Kata, vagy hát. Lehet. Igen. De nem, józan vagyok, esküszöm, nem az alkohol beszél belőlem. Csak látni akarlak. Akár csak egy pillanatra, egy kicsit, ruha nélkül. Kata izmai ugyan megfeszülnek, de marad rezzenéstelen. Utólag se tudja, mi szállta meg, de csak annyit mond, már-már kedves korrektséggel, hogy: nem. Nem kell neked…. Nem kell neked levenned, leveszem én. Tanár Úr, ha hozzám ér, én esk… Nem, nem, szó sincs róla, én nem. Csak beszélgetünk. Azaz frászt beszélgetünk. Én csak kérlek valamire. Mint egyik ember a másikat. Mint egy elesett, magányos, vén fajankó egy gyönyörű, boldog, fiatal lányt. Nőt. Katának érdekes módon az eddig elhangzottak közül a boldog szó tűnt a legzavaróbbnak, holott az elmúlt pár percben az volt talán a legkevésbé sértő.

Nézz rám, nézz ránk. Nézd, mit teszel velem, emeli eggyel följebb a hangját Szurkó, Kata pedig lassú, megfontolt mozdulattal, de pár centivel hátrébb tolja lábát az asztalnak vetve a széket. De Szurkó nem csinál semmit, még a cipzárhoz sem nyúl, csak megmarkolja a farkát. Ez nem, ez nem a szexről szól, nézi kigúvadva Kata melleit, ez nekem. Ez…

Én most megfogom ezt a kulcsot, kizárom a szobát, és hazamegyek, adagolja Kata inkább csak valami a másik számára feldolgozandó, kényesen kezelendő rossz hír, mint fenyegetés gyanánt, hogy mi fog történni. Ne! Kata, kérem, kérlek, ne. Még ne. Legalább beszélgessünk. Ezen nincs mit beszélni, taná… Szabolcs, kérlek, hívj Szabo… Szabolcs. Én most haza… Meg akarok halni. Katában megdermed a már annyira eltervezett, hogy szinte végre is hajtott mozdulatsor, amivel megfogja a kulcsot, felkel a székről, elmegy az ajtóig, kizárja, benne hagyja a zárban, és megy. Nem fut, ahogy a rémálmokban sem szabad, mert ha az ember egyszer elkezd futni, akkor üldözni is kezdik. Legalábbis úgy érzi. Ha futunk, olyan már nincs, hogy akkor veszély sincs. Ahol futás van, ott mindig veszély is van. És az egész mozdulatsor most mégis lefagy, mint egy utolsót zörrenő, végkimerült számítógép.

Minden egyes kurva napon hazamegyek abba a tetves lakásba egyedül, és meg akarok halni. Nekem, Kata, nincs már életem. Én már nem is vagyok. Én. Itt könyörgök egy tanítványomnak, hogy vetkőzzön le. Hogy megfoghassam. Megérinthessem, javítja ki magát.

Kata dermedtsége, mozdulatlansága egyszerre már nem a tétovaság, hanem a düh testi megformálója. Düh és méltatlankodás. És sajnálat. Persze, az is, ismeri be utólag magának, azaz frászt, nem is kell beismerni, tudja jól.

Mi lenne, ha. Ha akkor nem vetkőzne, csak. Csak így ruhában egy kicsit… Kata már nem is tudja, inti csak vagy mondja is a nemet. Akkor, ha. Ha csak. Ha csak maga megérintene. Csak egy kicsit. Csak kézzel. Intés vagy kimondás. Valamelyik. Mindenesetre akármilyen nyelven, de jól artikulált, érthető, hezitálás nélküli, tiszta, egyértelmű nem. És közben egyszerre a düh dermesztő ereje és a szánalom kölcsönözte, fölényes nyugalom.

Könyörgöm, kapar elő egy végsőnek szánt érvet Szurkó a torka mélyéről.

Kata torka is kapar, amúgy sem könnyű megszólalnia, de egy pár perce már nem is beszélt, most veszi csak észre, menynyire kiszáradt a szája. Nem.

Könyörögve kérem, kérlek. Vedd úgy, mint egy haldokló utolsó kívánságát.

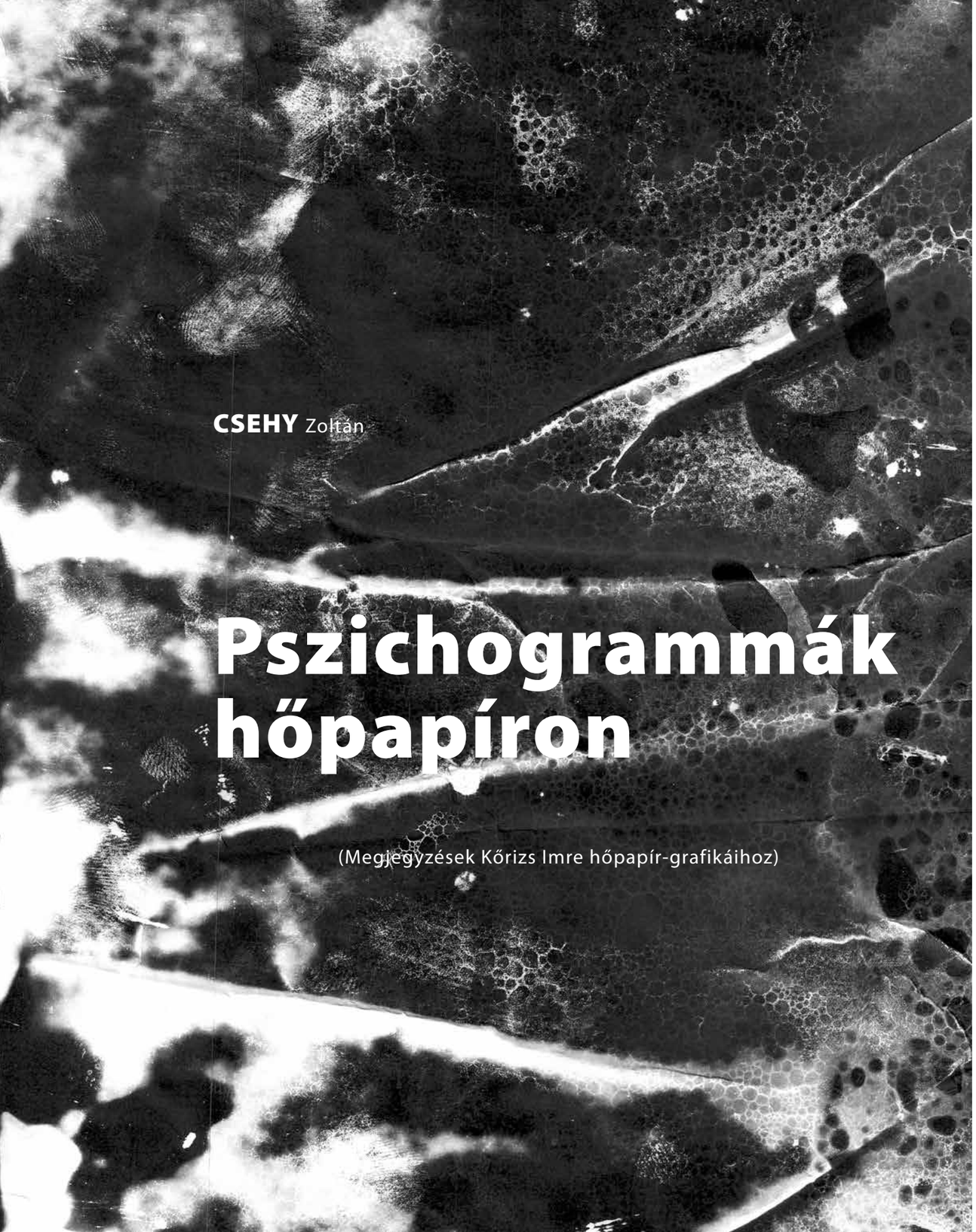
Kata az ingadozás legkisebb jele nélkül (maga magát minden egyes reakciójával legalább annyira meglepve, mint Szurkó) egyszeriben sóhajt egy nagyot, nagyjából mint egy napok óta aludni képtelen anya fogzási időszakban. Tanár úr, hagyjuk már abba. Nem fogom meg semmijét, nem veszem le semmimet… Nem is kell, kapaszkodik Szurkó abba, amibe még tud. Majd én! Hátraugrik az asztaltól, Kata továbbra sem érti saját lélekjelenlétét, de még mindig tart benne ez a ki tudja, honnan jövő, nem tanulható higgadtság. Szurkó remegő, megszállott mozdulatokkal babrál a nadrágszíján. Nem akarom látni, mondja ki Kata a varázsszavakat, és Szurkó mint egy hipnotizált, megdermed. Még azt se tudod, mit akarok. Van róla elképzelésem. Kata már kínjában a röhögés határán van. Ő́ is felkel, de egy ő́z óvatosságával, lassan, türelmesen. Farkasszemet néznek. Alkudoznak még pár kört.

És ha csak kiverném, és nézné?

Nem tudni, miért ez volt az utolsó csepp a pohárban. Illetve dehogynem, Kata idővel ezt is megfejti. Ugyanazért, amiért odáig nem mozdult meg, ott maradt. Mert közben úgy alakult a helyzet, hogy a béketűrő mozdulatlanság helyett ez lett a megértés és sajnálat legjobb kifejezőeszköze. Ez volt az a pont, ahol már csak gonoszságból maradhatott volna. Meg amúgy is minek. S miután pár másodpercig lógott csak a levegőben a mondat, Szurkó pedig olyan szolgálatkészen nézett rá, mint frissen idomított kiskutya a gazdira, elég lett volna neki nemhogy egy biccentés, akár csak egy pislantás is, és már húzza is le a sliccét, és nekiáll dolgozni, csak a Kata közben nézze őt, aztán talán, egy ponton már engedné mégis, hogy egy kicsikét hozzányúljon, ki tudja, miután mindez csak ott lebegett félkészen a tekinteteik közt, mint valami képzeletbeli kérdőjel erektált vége, Kata egyszerűen csak sarkon fordult, és se szó, se beszéd, végrehajtotta pontosan azt a pár perc alkudozással korábban lefagyasztott agyi parancssort, melynek eredményeképp, mikor mindezeket, nagyjából öt-hat nap alatt, utólag már kellőképp helyrerakta és átgondolta magában, elmondta a majd szívinfarktust kapó szülőknek, akik természetesen azonnal az igazgatósághoz fordultak, akik Szurkó azonnali menesztését ígérték, ha a szülők nem fordulnak a sajtóhoz, s bár a szülők nem hagyták volna ennyiben, mondván, nem kéne máshol elhelyezkednie ennek a perverz, elmebeteg állatnak, Kata kérésére végül elfogadták az alkut, nevezetesen, hogy Szurkó a következő tanévtől fogva, mások számára soha (legfeljebb – viszont mindenki számára – pletykából, utólag) ki nem derülő okokból kifolyólag már ne taníthasson a világ legjobb gimnáziumában. Pontosan azt az agyi parancssort, azt a mozdulatsort.

Mindösszesen egyetlen, apró módosítással. Az ajtóból ugyanis még visszaszólt egyetlenegy mondatot:

Én eddig azt hittem, tegeződünk.



CSEHY Zoltán

Pszichogrammák hőpapíron

(Megjegyzések Kőrizs Imre hőpapír-grafikáihoz)

Rozsdaillúzió, korrodálódott idő, különösen szép bőrbetegségek atlasza, kinagyított növényi preparátumok, az életerőt őrző, oldalelágazásokat hajtó gyöktörzsek (rizómák), moszatstruktúrák a Senki szigetéről vagy egy Juhász Ferenc-vers félelmetes és csábító bozótosából, s ha már Juhász, akkor Hantai Simon elásott és kiásott, geometrikusból antropomorffá rothasztott képei, idegpálya-gócok, lélektani térképek, a természet pszichológiai tesztjei. Kőrizs Imre képzőművészeti munkái.

Mit érez egy virág, amikor letarolja egy katonai lánctalpas, egy növényi szerkezet, amikor épp szétrágja egy állat habzsoló–aprító nyelve, pár szőrszál, amikor befülleszti a rekkenő hőség, a bokor, amikor megkonstruálja a teremtő, mit érez egy hőpapír, amíg rátetoválja magát az ábra, ha ismeretlen folyamatoknak engedi át a testét? Mit érez az anyag, ha rajzolni kezdi önmagát, ha aláfekszik, alágyűrődik egy-egy váratlan energia rapszodikus kényének-kedvének? Kőrizs Imre kiváló költő, kiváló műfordító: szövegeiben szinte sosem enged a burjánzásnak, a kontrollálatlan folyamatoknak, vagy az aleatóriának, szilárd kézben tart mindent, az első jambustól az utolsó epiforáig, még akkor is, ha ironikus kommentárjait itt-ott a szövegbe ereszti, ha meghullámlovagolja a szabad verset, ha a sorok közül olykor ki is csap a kondenzált gőz. Gondos és érlelő, párlatos és zamatos poéta, akinél még a spontaneitás is a műgondból szabadul fel. Kőrizs, a legnagyobb magyar költő–hőpapírművész viszont egészen más alkotói attitűdöt sejtet.

Gyakran megesik, hogy képzőművészeti alkotások szemlélése közben zenei asszociációim támadnak. Most hol Ligeti György mikropolifóniai alapokra helyezett hangzásfelület-dörzsöléseit hallom, hol meg Morton Feldman egymásra hordott idősíkjainak gyakori ütemváltások révén aszimmetrikussá torzuló, a totális csönd és az alig hallhatóság között megszólaló zenéjét. Ahogy Feldman kopírozza a kézzel szőtt, csomózott szőnyegek mintázatát. És olykor Cage: nem tudni, mi lesz ebből, de a kottapapír jól illik a csillagatlaszra, s a kozmosz is zenévé transzformálható, ha az égitestek és azok látszatai beágyazódnak az ötvonalas világképbe. Ha tetszik, ha nem, ez van. És ez az *ez* nemcsak hallatlanul érdekes tud lenni, hanem ez a fajta ráismerő és értelmező kreativitás az egzisztenciális tétekkel bíró művészet egyik létfeltétele is.

Kőrizs munkái e zenei elgondolásokkal szemben sokkal szervesebbeknek hatnak: az anyag elképesztő mikroflórája sarjad ki, ismeretlen biodiverzitásba tévedünk, a mikroszkóp (a transzcendencia szeme) alá. Lélegzetelállító látni, ahogy az élettelen matéria bomló szerkezete az elevenbe megy át, ahogy az organikus illúzió a kiszámíthatatlanban sarjad ki, mégis, mintha mindennek lenne egy eleve kinőhető távlata. És ugyanakkor minden távlat végtelen is, hiszen ezek a művek a távolságot szüntetik meg, a méreteket bizonytalanítják el: a kinagyított világban újabb világ van, nagyon nagy kiterjedésű, elemeiben is univerzumhalmozó. A nagyítás folyamata, akárcsak a kicsinyítésé, elméletben befejezhetetlen, a korlátot fiziológiai behatároltságunk szabja, s végeredményben a legszárnyalóbb emberi fantázia is korlátolt. De hogyan gondolkodik az anyag egy-egy kémiai, termodinamikai folyamat közben?

Lapok a hőpapír tarka anatómiai atlaszából: vagy röntgenképek, olyasmit másolnak, ami szabad szemmel nem látható, ami nincs, mégis alapvető materiális mivoltából következően a papír testében és a hő energiájában lakozik, a kettő találkozásakor veti felszínre az elviselhetetlen feszültségből kibomló esztétikumot. Az így kialakított alkotások beindított és félig-meddig ellenőrzött folyamatok eredményei. Mennyire racionális ez a tevékenység, mennyire indulati? Mindkét technikára van példa. Jackson Pollock absztrakt expresszionizmusához hasonlóan érezni itt is a gyorsaságot, a kitörésszerűséget, a pillanat hevét: hogy mekkora szerep hárul a folyamatos korrekció (formálás) során a meditatív átélésnek, nem tudom megítélni. Ahogy Mark Rothko is folyamatosan tiltakozott, amikor absztrakt festőnek „bélyegezték", aki a színek és a formák őstermészetét kutatja, Kőrizs Imre is valószínűleg azt állítaná, hogy képei elsősorban nem anyagtanulmányok, hanem egyenesen pszichogrammák.

A hőpapír, a zöldre színező citromsav, az agresszív aceton, a rettenetes vasaló, az ecsetszerű gázláng, a hivalkodó alufólia, a feketére pörkölt papírt lemosó habszivacs köznapi „jelentéktelensége" után belobbanó élmény hol karneváli, hol meditatív „ünnepe" egészen váratlannak hat. Elképzelem a gyűrt hőpapír fölött mozgatott vasalót: ahogy a hőfok művészkedik, ahogy a köznapi gesztus abszurditása (ugyan ki használja így, erre a vasalóját?) váratlan felismeréshez vezet, s létrejönnek a látványláncok, látványfürtök, mint a zenében a clusterek és a glissandók, mondjuk, Ligetinél.

Mindig van valami egyszerre kiábrándító és felemelő a képzőművészet anyaghoz kötöttségében, a művész folyton a sérülékenységgel játszik, a maga sérülékenységét konfrontálja az eszközeivel, mígnem testrészeivé válnak az instrumentumok, és megszűnik a határ a használt és a használó között. A papírt most nem tudom másként, mint bőrként érzékelni, saját bőrömön a hőt, az acetont, a savat. És el tudom képzelni az alkotói befolyásolás örömét is: a gyors döntések következményeit, a szükségszerűség és az anyag kijátszásának illúziójából gerjesztődő feszültséget.

Említsünk néhány jelentős kortárs hőpapírművészt is (nincsenek sokan): kiemelhetnénk pl. a francia származású, New Orleans-i Manon Bellet papírmunkáit. Ő felhevített fémtárgyakkal fest, hagy nyomot, vagy éppen a régi cianotípiák modorát idéző indigópapírt használ. És az irányított véletlen aktusaiból különös költészet alakul, pontosan úgy, ahogy Mallarmé *Kockadobás*áról is érvényes narratíva bontható ki. A hő- és égésfolyamatokat, a szembesítést és a reagálóképességet kiaknázó poétika Bellet munkáiban elsősorban az interakcióról szól, a megfigyelésről, a rögzíthetőségről. Kőrizsnél ugyanekkora szerephez jut a feltárás is, a lezajlott folyamatok következményeinek művészi hasznosítása. Az egyik alkotása mintha Veronika kendője lenne. Szinte érezni a jelentős és jelentéses test hiányát. A hiány szorítását. Bellet szinte minimalista, meditatív, egyik ké-

pén pl. egy konkrét égésvonal nyomait örökíti meg, olyan, mint egy műtét utáni heg. Kőrizs sokkal narratívabb és labirintusszerűbb, időnként „tartalmasabb”, cizelláltabb mintázatokat alakít ki, és szinte megkísérti az op-art szabályosságát. Meditatív csomagolópapírok hirtelen érzelmekhez. Megspórolni a Mattisse papírkivágataihoz szükséges ollócsattogtatást és időt. A szárnyas idő metrumait követni alkotás közben. Bellet egyik svájci kiállításán égett selyempapírokból visszamaradt pernyedarabokat ragasztott a falra: a pusztulás és a teremtődés könnyű zsarátnokaira Kőrizs aligha bízna ekkora radikalizmust. Közelebb áll hozzá a solothurni tárlaton bemutatott *Thermal Comfort* című nyomat, mely lekúszott még a falról is.

Harm van den Dorpel IOU-sorozatának monokróm termopapír-foltjai, festménylátszatai ugyancsak közeli rokonai lehetnének Kőrizs grafikáinak. Nála a címadás erősen orientáló jellege segít áthidalni a hagyomány és a pillanat közti szakadékot: a munkák viszont reinterpretációkká degradálódnak, szinte kommentárokká válnak. Nem egy hőpapírművész kilép a térbe: szoborszerűvé vagy installációszerűvé varázsolja a négyszögletű narratívát. Kőrizs gyűrődéses tereinek bizarr geográfiája és archeológiája a puszta illuzórikus térben is képes minderre.

Jessica Murtagh nemcsak forrasztópákát használ, hanem a mikrosütőjét is beveti. Pl. számlatekercseket „süt meg” benne, s élvezi az így nyert speciális, repetitív elemek op-art harmóniáját: Martin Creed nevezetes papírhajtogatásait fejlesztette tovább a termopoétikai automatizmus irányába. A köznapok galériafalait a véletlen tapétáival fedi be.

Nem egy Kőrizs-grafika ugyanakkor a hagyományos grafika fantasztikusan aprólékos kidolgozását idézi, antropomorf, de végső soron hierarchizálatlan, sőt egyenesen poszthumán biodiverzitás uralkodik el rajtuk. Ez a technika Csernus Tibor korai grafikai munkáinak organikus automatizmusához hasonló (lásd pl. Juhász Ferenc *Harc a fehér báránnyal* című kötetének burkolóját), de a konkrét formatan tekintetében kilátástalanabb világot teremt. Más munkái „festőibbek”, kevésbé kontúrosabbak, s olyanok is akadnak, ahol folt és kontúr egymásra rétegződik. Négyzetes üvegablakok önálló látványokkal, egy rovar összetett szemének összekevert képkockái, megannyi kis kép a nagy geometriában: fantasztikus ablakterv, műalkotás-értékű vázlat egy üvegművész számára. Némely munka pedig egyenesen fényképszerű: a fotográfozás őskorának technikai kísérletezőkedvét hívja elő.

Minden hőgrafika izzított, majd lehűtött, tűzből mentett vagy tűzzel írt költemény. Spontán szerkezetükön átüt a világérzékelés emberi ritmusa és az univerzális matéria jól kezelt verstana.

THOMKA Beáta

Kőzetminták és -rétegek. Fotó vagy grafika?

A szervetlen természet látvány-szerűsége

„[…] a képek segítségével még mindig lehet értelmezni a világot, s ha a világ annyira bonyolulttá vált, hogy a képi világgal szinte elválaszthatatlanul összeolvadt, az értelmezésnek — akár képekkel, akár az interpretációval — arra kell vállalkoznia, hogy világérzékelésünket finomítsa."[1]
(Beke László)

A *Kőfelületek* című fotósorozathoz (*Rock surfaces,* https://vegeldaniel.com/rocks-i, *Rocks* II, https://vegeldaniel.com/rocks-ii) nem interpretációt és nem kommentárt mellékelek. Reflexióim inkább a percepció meghosszabbításai. Ennek ösztönzője az ásványmozaikok, sziklarajzok, földtani rétegződések, vízrajzolatok képi realizmusa, illetve a természeti látvány szürrealizmusa (*Summer,* https://vegeldaniel.com/summer-i), vagy talán a kettő közötti ellentét. Alapkérdésem, hogy hogyan válthatnak ki művészi hatást a műalkotás gondolatát elvető fotók.

A fotók létrejötte spontán észlelés, pontos megfigyelés és nem művészi célkitűzés eredménye. A közelnézeti képek a megpillantott tárgy, a felülettöredék vizuális helyettesítései. Nem művészi, technikai vagy egyéb különleges megmunkálás, beavatkozás termékei. Életre hívójuk a földfelszín váratlan látványa, illetve az anyag látható szerkezetében feltárulkozó, a színes vonulatokban, redőzésekben megmutatkozó kémia meglepetése. A szikla, a kőfal, az ásványi lerakódás, a kristályos felszín néma felület, jelentés nélküli materiális megjelenés. Láthatóság. Nem tudom, mi előzi meg a látott kiválasztását, mi teszi megkerülhetetlenné a megfigyelés megörökítését. Az bizonyos, hogy spontánul, öntudatlanul is a fotós látásmód kifinomult esztétikai érzéke lép működésbe. Az arány, szerkesztettség, furcsa színösszetétel, dekorativitás és a bordázottság, a faktúra, a felület észlelése olyan helyzetben és tájékon, ahova véletlenül vagy más szándékkal vetődött az éppen arra járó.

[1] Beke László: *Utószó* = Susan Sontag: *A fényképezésről*, ford.: Nemes Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981, 239.

A jelenség fotográfiai rögzítése képkivágattá válik, elszigeteli az észlelt jelenséget környezetétől. Nem egészíti ki képaláírás, magyarázat. A fotó a látvány egészének — a tengeri szigetpartnak, domborzatnak, emelkedőnek, hegynek, omladéknak, sziklahasadéknak — parányi, kimetszett darabja csupán. A természeti felszínt rögzítő fotográfia rejtélyességét a *tárgytalan nonfiguralitás* és díszítettség fokozza. A most elemzett fotók, ne feledjük, nem az élő természet, nem a mozgásban levő lények bioszférájának képei. Nem lassított és nem gyorsított eseményfotók, hanem a szervetlen természet felületrajzai. Észrevétel, fogékonyság, vizuális érzékenység és a fényképezőgép műszaki lehetőségeinek együttesei.

Mi által kötik le mégis tartósan a képnéző figyelmét ezek az eseményességtől, mozgástól, élő figuráktól, történésektől megfosztott képkivágatok? S miért tűnik nehezebbnek a válasz e kérdésre, mint a műalkotások esetében? Vajon nem azért tűnik járhatóbbnak az út a figurális, perspektivikus képzőművészeti ábrázolások elemzésénél, mert örököljük a művészetelméleti és művészettörténeti értékeléseket? A *Kőfelületek, Kövek* sorozatokban nincs látványtervezés, perspektíva, csupán véletlenszerű, pontos megpillantás van. Az észleltek elemi hatása az észlelőre, majd a képnézőre. A tekintetet vonzza a természeti erők kitartó bomlasztó, építkező, átalakító, omlasztó és egymásra rétegző energiája által képződött felszín. A fotók mintha egy ásványi képzelet nyomába erednének. Szemlélőjük meglepetten áll az általuk kreált szépség előtt.

Kissé eltávolodom a képnézés rejtélyességétől és a fotó kifürkészhetetlen jelentéseitől. Megpróbálkozom a fotós megjelenítést lehetővé folyamat képzeleti rekonstrukciójával. A vízfelület vagy a kőzetmintázat megfigyelését az észlelés, érzékelés, kiválasztás, kiemelés gesztusai indították, majd ezt a közelnézetet eredménye-

ző kinagyítás követte. A látottakból *képi tapasztalat* keletkezett. Ezt osztják meg velünk a fotók, erre kellene az észlelő képnézés tapasztalatának megfogalmazásával válaszolni. Eközben erős látványi percepciójú irodalmi példák tolulnak fel bennünk, mint amilyen a W. G. Sebaldé. Fáradhatatlanul rótt, végtelen sétáin folyamatosan vállán hordta fényképezőgépét. Majd a pusztaság, kiürültség látképeiről készült fotóit meditatív esszéprózába ágyazta. Kép és szöveg együtt vált a háborúban megsemmisült kontinensnek és a saját komor léttapasztalatának a kifejezőjévé. „Mennél közelebb jutottam a romokhoz, annál inkább szűnt az a benyomásom, hogy valami rejtélyes holtak szigetén járok, és inkább saját, valami eljövendő katasztrófában elpusztult civilizációm maradványai között éreztem magamat."[2] Christoph Ransmayr ugyancsak sötét történelemélményt foglal a természet utáni világ látomásába. „[…] miféle anyag volna alkalmasabb a megtámadhatatlan méltóság, tartósság, sőt örökkévalóság megsejtetésére, mint az idő leggyorsabb változásaiból kiemelt, minden lágyságon és minden életen felülemelkedő kő? Mert még ha egy szirtet az időjárás viszontagságai, a rágcsáló–reszelő évezredek vagy a Föld magvának parázslása felolvaszthat, szétporlaszthat és újjáalakíthat is, mint a szerves világ bármely más alakját, mégis a legközönségesebb kavics is elképzelhetetlen időkkel fog túlélni minden impériumot és minden uralkodót, és akkor is békésen hever majd egy árnyas szakadék mélyén vagy egy barlang agyagába ágyazódva lágyan, ha majd a birodalmak összes palotái porrá hullnak, a dinasztiák elenyésznek […]."[3]

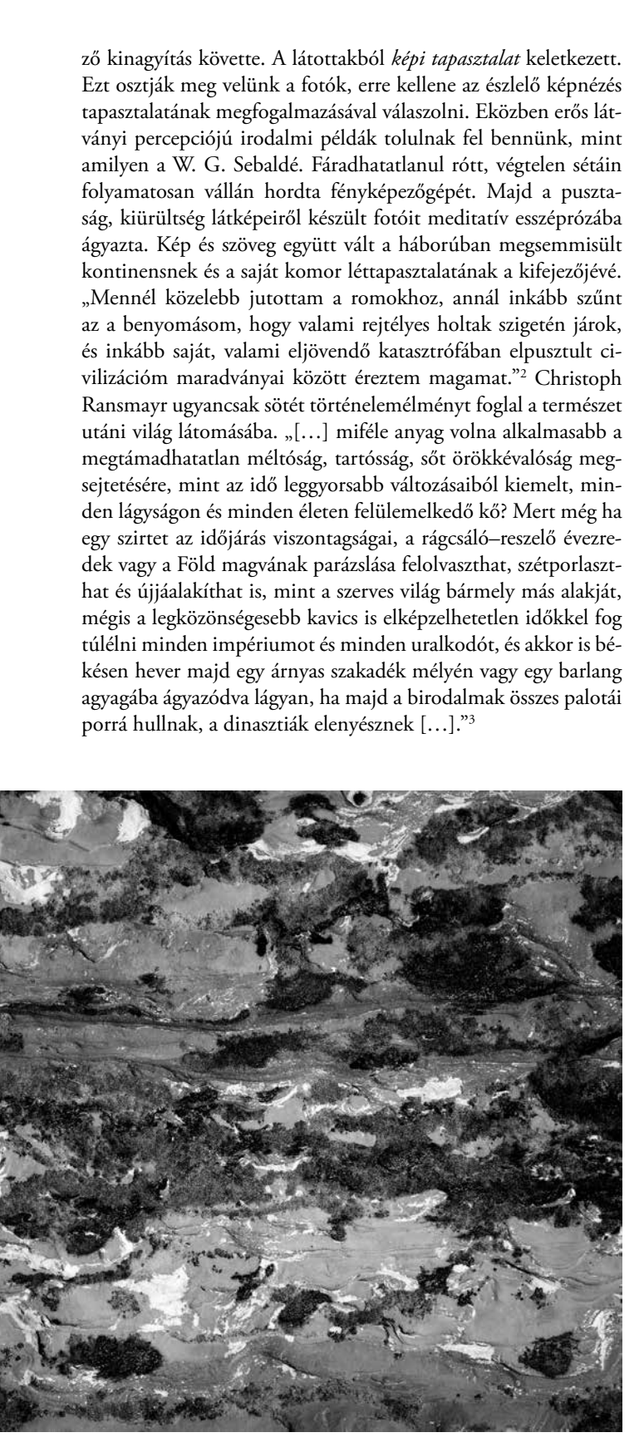
A látomásos fantáziaképektől visszatérek a kőzetmintákkal kapcsolatos alapkérdésemre. Arra, hogy miért tűnik kimeríthetetlennek egy sziklafelület, egy „kőzetminta" látványa, ösztönös válaszunk az lehetne: mert a sárgás, vöröses vagy éppen kékes, szürkés rétegek együttese grafikai élményt vált ki belőlünk. Más fotók kékes-zöldes felületein mintha az ősgomolygás vagy valami kőformájú forgószél körvonalaira ismernénk. Mindkét esetben egyértelmű, hogy az analógiás gondolkodás lépett működésbe. A látvány értelmezésében a hasonlítás gesztusaihoz folyamodtunk. A véletlenszerűen elénk tárt természeti látványon ismert alakzatokat azonosítottunk, majd hasonlatokat, metaforákat alkottunk. A másik értelmezői lehetőség a képleírás művelete lehetne, amelyben részletes szöveget mellékelnénk a tárgytalan, materiális és színfelületek mellé. A harmadik változat a mozdulatlan látvány narrativizációja, a néma táj-metszet elbeszéléssé formálása lehetne. Kérdés azonban, hitelesek lennének-e képszemlélői megjegyzéseink, vagy a verbalizálással eleve messzire távolodnánk az elemi benyomás hatásától.

A fotóművészeti kutatások, továbbá a képelmélet, a képelemzés több támpontot kínál fel töprengésünkhöz. Susan Sontag angazsált társadalomkritikai beállítottságú fotográfiakoncepciójának nem lehet érdemi jelentősége e különös, szervetlen természeti felületfotók összefüggésében. E gondolatával azonban feltétlenül egyazon irányban haladunk: „A fénykép többet tesz, mint hogy átértelmezi a hétköznapi tapasztalás anyagát […], s hozzáad rengeteg mindent, amit egyáltalában nem látunk." Daniel Arasse művészettörténész *On n'y voit rien. Descriptions* (2000) műve címbe emeli azt, hogy lényegében semmit sem, vagy igen keveset látunk mindabból, amit műalkotásnak tekintünk. De vajon nem ugyanígy tompul-e az észlelésmód, nem csökken-e a természeti látvány esztétikuma iránti fogékonyságunk is? A „futó pillantás" kizárja az elmélyülést, és a felületességet avatja normává. Az emberáradat a mobiltelefon lencséjével öncélúan, folyamatosan rögzíti saját magát és minden megtett lépését. Így sodródik végig múzeumon, tengerparton, városon, egész életén.

A *Kőfelületek* megfigyelője és a látvány rögzítője más magatartás képviselője. Közelebb áll André Kertészhez: „A fényképezőgép a munkaeszközöm. Általa adok értelmet mindannak, ami körülvesz." A fotográfusok tapasztalata közelebb vihet bennünket a töprengés kiindulópontját jelentő kőzetfotók megértéséhez. Kertész gondolata Sontag gazdag idézetgyűjteményében[4] szerepel az alábbival együtt: „A fényképezés a vizuális szerkesztés rendszere. Lényegében arról van szó, hogy a megfelelő helyen és a megfelelő időben keretbe foglaljuk szemsugárkévénk egy darabját. Miként a sakkban vagy az írásnál, itt is meglevő lehetőségek közül kell választani, ám a fényképezés lehetőségeinek száma nem véges, hanem végtelen." (John Szarkowski) A sziklalátványok közelképei akaratlanul is felidézik bennünk az archaikus sziklarajzok emlékét, melyeknél éppen a barlangfal képezte a megmunkált kép kőhátterét. A most elemzett fotókon azonban maguk az ásványtani rétegek rajzolnak, vésnek formákat, rovátkákat a szervetlen felületre.

Walter Benjamin szemlélődéseiben a fotó a kőnyomás felváltója. „A grafika a fametszettel vált először technikailag sokszorosíthatóvá […]. A középkorban csatlakozott a fametszethez a rézmetszet és a karc, majd a 19. század elején a litográfia. A litográfia a sokszorosítás technikájának alapvetően új foka. […] A grafikát a litográfia tette arra képessé, hogy illusztratív kísérője legyen a hétköznapoknak. Kezdett lépést tartani a nyomtatással. Ám ebben a törekvésében a kőnyomást — alig néhány évtizeddel feltalálása után — máris túlszárnyalta a fényképezés. A fényképezés tehermentesítette először a kezet a képi újraalkotás folyamatában azoktól a legfontosabb művészi feladatoktól, amelyek most már egyedül a lencsébe pillantó szemre hárultak."[5]

Visszaérkezünk a lencsébe pillantó szem képességeihez. Van-e a fotós *látó látásá*nak köze a létesülő és a létrejött természet dolgaihoz? Vagy úgy tesz, mintha nem kellene tudnia a létrejövőről (natura naturans), hisz a gép kattintásával csupán kis dokumentumot, képi lábjegyzetet készít az emlékezetes *megpillantásról*. Daniel Arasse szerint a képalkotás szerkezetét öt évszázadon át meghatározó perspektíva szerepét a fényképezőgép veszi át azzal, hogy „csak utánozza a perspektivikus ábrázolás elvét: egyetlen szem van, és minden vonal egy pont felé tart, amely a szem kivetítése a képalkotás síkjára".[6] A *Kőfelületek* fotói nem csupán azért különböznek lényegileg a fentiektől, mert nem műteremfotók, nem táblaképek, nem festmények, hanem mert más érzékenység jegyében készültek. Meghaladják a perspektívát, mert nem ez a támpontjuk. A szem nem szerkeszt, hanem kiválaszt és beilleszt a befogható közelnézetbe. Elemez, szó nélkül hagy. Nem kommentál, hanem megmutatja az érdes felületeket, grafitárnyalatú vízszintes rétegeket, hullámredőkké rendeződött kőzeteket, teremtés előtti tájékokat.



Nincs technika, beavatkozás, alakítás, formálás, figurativitás. A felületek eleve maguktól vannak, s csupán az történt, hogy ezt valaki észlelte és rögzítette. Aztán mintha akaratlanul egy Jackson Pollock-festményben találnánk magunkat. A végtelenített festékcsepp-tengerben, amellyé kétdimenziójú vásznait a *drip*pel változtatta. A domborfelületek még a festmények és a fotók reprodukcióin is megérintésükre ingerelnek. A *Kőfelületek* taktilis izgalmát a geológiai, egyebek között éppen a csepperózió munkája váltja ki. A látvány kifürkészhetetlensége, a szervetlen anyag rajzolata, absztrakt nonfiguralizmusa tartóssá teszi a megértésre törekvő nézést. A fotográfus akaratától függetlenül.

[2] W. G. Sebald: *A Szaturnusz gyűrűi. Angliai zarándokút*, ford.: Blaschtik Éva, Európa, Budapest, 2011, 275.
[3] Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*, ford.: Farkas Tünde, Maecenas, Budapest, 1995, 148–149.
[4] Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, ford.: Barlay László = Uő: *Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 303–304.
[5] *Uo.*, 303–304.
[6] Daniel Arasse: *Festménytörténetek*, ford.: Vári Erzsébet, Vári István, Typotex, Budapest, 2007, 37.

BAZSÁNYI Sándor

Fordított meseterápia — sárkánnyal és kohászattal

Avagy színházi játék méreggel és ellenméreggel

Volt egy sokak emlékében immár legendásnak számító időszaka a Miskolci Nemzeti Színháznak, a rendszerváltozást megelőző évtizedben, amikor is többekkel, közöttük lelkes középiskolai nemzedéktársaimmal együtt látogathattam a Csiszár Imre vezetésével működő társulat előadásait. Azóta sok minden történt Miskolcon, Miskolccal, a színházával, a városlakók, a nézők szűkebb és tágabb magyar valóságával. Márpedig egy színháznak illene, sőt kellene kezdeni valamit a helyi magyar valósággal, már csak a nézői (a városlakók, egyúttal honpolgárok) miatt is. Nos, Béres Attila igazgatóként és rendezőként éppen erre vállalkozott, amikor felkérte a nem miskolci Mikó Csabát, hogy írjon egy drámát Miskolcról, és azután meg is rendezte a frissen szerzett Miskolc-ismereteit félig valóságos, félig mesés közegbe ágyazó szerző alkotását, az *Agavé*t. A közönség, úgy tűnik, szereti az előadást. A szakma még alig-alig szólalt meg. Ráadásul én sem annyira kritikát írok a darabról és az előadásról (lévén nem vagyok színházkritikus), mint inkább röviden elgondolkodom ezek szűkebb és tágabb kulturális közegéről, arról tehát, miként, milyen színházi ajánlattal érkezett az *Agave* ebbe az összetett közegbe.

Merthogy az utóbbi évek alakulásai nyomán várható volt valamilyen miskolci témájú darab és előadás. Erre az előtörténetre utal Bujdos Attila is a Mikóval készített Észak-Magyarországbeli interjújában, többek között Deres Péter és Szőcs Artur *Mi és Miskolc* című, 2012-es alkotására (amelyet a városba akkor érkező színészek tapasztalatai és gondolatai ihlettek), vagy a táncos Kozma Attila szintúgy 2012-ben bemutatott, kétrészes alkotásának első darabjára, *A „Forint”*-ra (amely az egyik jellegzetes belvárosi helyen, a *Villanyrendő*rnek vagy *Forint*nak nevezett forgalmi csomóponton játszódik). De felbukkan Miskolc motívuma a Szőcs Artur rendezte *Ványa bácsi*ban (2015) és a Rusznyák Gábor által jegyzett *Három nővér*ben (2018) is, amelyekben atavisztikus Csehov-hangulatok és -életérzések csúsznak komótosan az észak-magyarországi megyeszékhely egy-két jellegzetes helyszínére, az utóbbi esetben például a Tiszai pályaudvar várócsarnokára. De nem tud Miskolc nem eszünkbe jutni a *k2 Színház* tagjaival együtt létrehozott *Elza*-trilógia hősnőjének, Miskolczi Elzának a nevéről sem.

És hogy mit kezdett Mikó Miskolccal? Először is átrajzolta félig mesebeli tájékká. Kicsit, de tényleg csak kicsit, emlékeztetve a Debrecenben nevelkedett Térey János civisvárosban játszódó drámájára, a történetesen a budapesti Nemzeti Színház felkérésére született és bemutatott (ám Debrecenben eleddig még nem előadott) *Jeremiás avagy Isten hidege* című „misztériumra”, amely a közeli jövőben játszódik, mégpedig jórészt a debreceni metróvonal mélyén. Az alcímben „miskolci mítosznak” nevezett *Agave* viszont a város jelenéből nyit a város múltja, azon belül közelmúltja és mitizált történelmi múltja felé — és levisz minket a mélybe, egy belvárosi ház pincemélyébe. Ezt példásan oldja meg a díszlettervező Horesnyi Balázs a Játékszín fentre (lakásszintre) és lentre (pinceszintre) osztott terében. Fent a nyomorító közelmúlttal (a félévszázadnyi szocializmus legendás gyárvárosára tömeges munkanélküliséget, szegénységet és kilátástalanságot hozó rendszerváltozás következményeivel) terhes és csalfa jövőt (akár városon belüli, akár kívüli boldogulást) álmodó jelenben vagyunk. Lent pedig egyenesen ránk ömlik a teljes körű múlt, pontosabban a város közeli és történelmi múltjának mitikus–mesés változata, amelyben — az évezredes magyar história előterében — szó esik az Avas mélyén rejtekező sárkányról, a várost egykor védelmező Miskóc vitézről, és a hegybe rekesztett sárkány ellen a városiakat védelmező sárkányharcosok hagyományáról. Mindezt egy mindenétől (mérnök fiától, nehézipari munkájától, addigi életétől, létezése értelmétől) megfosztott nagyapa félrevezetésére eszelte ki annak ravasz menye, és ebben lelkesen segédkezik az egész család, amelynek ragacsos hálójába gabalyodik egy Miskolcról éppen távozni készülő fiatalember. Mikó darabja a nagyapa lányunokájába habarodott fiú szemszögéből láttatja ezt a családi tébolyt, amely azonban nem is annyira a meseteremtés öntörvényű őrülete, mint inkább a mese általi múltelfojtásé (háttérben a minoszi Minotaurusszal leszámoló Thészeusz mítoszával és az asszonyfogyasztó Kékszakállal szembeszegülő Judit történetével, meg még sok más sárkányos–lovagos legendával). Mondhatni, fordított meseterápián vesznek részt a darab szereplői, és velük együtt az előadás (jórészt miskolci) nézői is: a gyógyulást, ha van egyáltalán, nem a sötétbe lehúzó mesének köszönhetjük, hanem a zavaros mesétől való szabadulás életösztönének.

Ehhez — a fordított meseterápia sikeréhez — persze az kell, hogy belebocsátkozzunk a mesejátékba, hogy higgyünk az aprólékosan kiagyalt mese kettős teherbírásában, egyszerre dramaturgiai és városfestő erejében. Mert például a lelkes színházi blogbeszámolókat jegyző, ráadásul Miskolcon nevelkedett *Mezei nézőt* ezúttal is elvarázsolta a műsor, Mikó és Béres közös mesemondása, amelynek hatásfokát hivatottak emelni a saját keresztnevükön szereplő színészek: a családi korpa közé keveredett szerelmest alakító Bodoky Márk, az eleve túlrajzolt sárkányőrületet Márk szerelmének testvéreként parodisztikusan továbbfokozó Farkas Sándor, a mesébe űzött nagyapát játszó Keresztes Sándor, a családi játékszabályokat követő lányunokát megformáló Mészöly Anna, a főkolompos anyát megtestesítő Nádasy Erika, valamint az őt számításból támogatni tűnő menyet játszó Rusznák Adrienn.

Tehát akkor hallgassuk a miskolci eredetű és érzületű színházi bloggert: „Sosem gondoltam, hogy egy színházi előadásban várostörténeti adatokat fogok hallani időről időre, ráadásul szervesen beillesztve egy történetbe — a katasztrófákat (tűzvészeket, áradásokat egyaránt) egy-egy sárkánytámadásnak álcázva —, és az előadás központi motívuma a diósgyőri kohászat végső megszűnése lesz 1998-ból. […] Ez a történet a napi próbatételekkel, egy nem létező avasi sárkány őrzésével valóban inkább játéknak tűnt, és mesének az, hogy valakinek húsz évre megállhat az idő. Szórakoztató este volt, sokat lehetett nevetni, de egy-egy mondat azért mégis nyugtalanítóan hangzott ebben a kontextusban is.” (A reményekkel és félelmekkel telített mű világának költői

szimbóluma — afféle posztromantikus kék virága — lesz a nagyon ritkán és nagyon gyorsan virágzó agave, amelyről így beszél Mikó a városból elmenni szándékozó, de azután mégiscsak ott maradó Márk alakjához rendelhető, általánosabb érvényű egzisztenciális válaszút kapcsán: „El lehet menni, és lehet látni a világban a napról napra nyíló agávékat. Vagy lehet maradni, és lehet várni rá negyven évet, hogy egyszer csak kinyíljon."

De nézzük nyomban a miskolci múlttal nem, ámde több évtizedes színházkritikai gyakorlattal nagyon is rendelkező Csáki Judit helyzetérzékelését és műértékelését a *revizoronline.com*ról (az előbbi ugyan hasonló a *Mezei nézőé*hez, az utóbbi viszont annak egyenes ellentéte): „Drámai sors és helyzet; szóval Mikó Csaba nemcsak kedves akart lenni a miskolciakkal, hogy egy helyspecifikus darabot szállít nekik, hanem valóban »forró krumplit« kapott a kezébe. // Hanem ezt a sárkány-vonulatot nem sikerült elengedni, de még csak a háttérbe tuszkolni sem; néha olyan érzése támad az embernek, hogy egy vasárnapi matinét, négyéveseknek szóló mesedarabot lát. […] A fiát elvesztő idős férfi, az egykori bányász téveszmés-rögeszmés képzelgései érthetőek — a családi asszisztencia teljességgel érthetetlen. […] És akkor szépen a semmibe tűnik az a dráma, amelyet a város valóban a falai közt rejteget: a rendszerváltáskori tönkremenés máig ható következményei."

És nézzük végül a helyi (adottságokat és lehetőségeket jól ismerő) színikritikus, az *Agave* szerzőjével korábban interjút is készítő Bujdos Attila visszafogottan távolságtartó summázatát az Észak-Magyarország kulturális rovatából: „ha kiejtik százszor, hogy Miskolc, ha tételesen felmondják a város történetét, mire elég az. Magunkra ismerni segít, legyen eszünkben, kik vagyunk, hol vagyunk? Előadás és közönsége viszonya számszerűsíthető-e? Igazolja-e a mennyiség az igazságot? Akár csak a mese igazságát is. Kiterjeszthető-e a mese igazsága a valóságra? Létezik-e tökéletes analógia, amellyel a mese segít ráébredni, hogy amiben és ahogyan élünk, azzal mi a baj? Erről nem vagyok meggyőződve, és ezzel az előadással sem győztek meg róla. Mikó Csaba mindenesetre odakínálja a távolról jött ember megfigyelését: a gyárbezárás nagy traumájával nem számolt el a közösség. A múlttal szembenézni képtelensége persze sokkal általánosabb annál, semhogy ne lehetne bárhová költeni róla egy mesét. De ez most nem akárhol van, hanem hangsúlyosan: Miskolcon."

És valóban: a miskolci színház legkisebb terében párhuzamosan fut két darab: egy eklektikus jellegű, és ebben az eklektikában, sok egyéb más mellett, miskolci motívumokat is felvonultató mese (Mikó műfaji meghatározásával: „miskolci mítosz"), valamint egy közérzületileg és olykor dramaturgiailag nem egészen megnyugtató elszámolás a szocialista gyárváros rendszerváltozás utáni állapotáról. A dramaturgia terén nekem egyvalami bizonyult mesterkélten erőltetettnek: a gyárak bezárása és férje halála után Miskolci Látóként országos léptékű karriert befutó anya prostituált életszakaszának kiötlése és beleszövése a családi sárkánymese homlokzata mögött zajló reáltörténetbe. Érzésem szerint az előbbi, a mese, elfedi az utóbbit, a valóságot. Szerkezetileg ugyanolyan fedőműveletnek tűnik, mint bármilyen más Miskolc-leírás — legyen szó akár heveny nosztalgiáról, akár naiv jövőképről, akár politikai sandaságról… Ámde helyi értékét tekintve azért nagyon különbözik azoktól. Hiszen Mikó és Béres (és a dramaturg Ari-Nagy Barbara), ahogyan én érzékelem, nem akart semmi mást, mint épületesen szórakoztató és ártatlanul hazug mesét gombolyítani a városról. Ugyanis az ártalmas, ideológiai vagy politikai természetű hazugságoktól biztonságos távolságban marad a színház esztétikai létmódjának kereteit áthágni nem óhajtó *Agave*. Még ha adós marad is a színház közösségi létmódjából fakadó elvárások tekintetében. Ugyanakkor elkerüli a nagyvonalúságból vagy tudatlanságból eredő hazugságokat, hiszen nem mond semmi olyat Miskolcról, ami okkal bánthatná a miskolciakat. Nem követ el súlyos diskurzusetikai hibát. Azaz nem miskolckodik nem miskolciként. (A szerző szavaival: „Lett egy élményem a városról, ami természetesen soha nem lehet olyan teljes, mint azé, aki itt született, itt él. Éppen ezért az enyém olyan Miskolc-történet, amit egy olyan nem miskolci mesél Miskolcról, akinek fontossá vált ez a város.") Csupán mesét mond — egyrészt a miskolci valóságot leplező meséknek elkötelezett miskolciaknak, másrészt mindazoknak (a nem miskolciaknak), akik alkalmanként szeretnek elidőzni a valóság és a mese kényes szerkezetű feszültségterében.

Nem radikális, ámde színházi szempontból mindenképpen érvényes darab és előadás az *Agave*, kinek kisebb, kinek nagyobb, kinek semekkora dramaturgiai szépséghibákkal. A város traumatikus közelmúltjának radikálisabb, igazabb és kegyetlenebb színházi — vagy akár más művészeti — feldolgozása még várat magára.

SZÍNHÁZ

Mikó Csaba
AGAVE
— miskolci mítosz szünet nélkül —

Anya — Sárkány, a Miskolci Látó
NÁDASY ERIKA

Anna — Miskolc, a megmentendő város
MÉSZÖLY ANNA

Márk — Kalandor, és/vagy „A tiszta szívű ifjú"
BODOKY MÁRK

Nagyapa — Az utolsó Sárkányőrző, egykori kohásztechnikus
KERESZTES SÁNDOR

Adri — Pótsárkány, a Nők Centruma piárosa
RUSZNÁK ADRIENN

Sanyi — Az Akadályok Ura, a Spartan Beastre készül
FARKAS SÁNDOR

Tévések
HADHÁZY ILDIKÓ, MÁRTON B. ANDRÁS

Díszlettervező HORESNYI BALÁZS
Jelmeztervező PILINYI MÁRTA
Dramaturg ARI-NAGY BARBARA
Zene MÁRKOS ALBERT
Súgó MÁRTON B. ANDRÁS
Ügyelő-rendezőasszisztens HADHÁZY ILDIKÓ

Rendező:
BÉRES ATTILA

Bemutató előadás: 2019. február 2. — Játékszín

VONNÁK Diána

Kölcsönkapott közbeszéd. Muszatics Péter városesszéi.

(Muszatics Péter: Orosz történetek, Osiris, 2018)

„Amit leírtam, persze csak a valóság egy személyes olvasata” — jelzi az *Orosz történetek* előszavában Muszatics Péter. (4) A könyv, az *Utazás Európa mélyére* című előző kötetéhez hasonlóan, városokban tett látogatásokra felfűzött esszégyűjtemény, amely a teljesség igénye nélkül villant fel egy-egy régiót, madártávlatból: az *Utazás Európa mélyére* Tallinntól Pozsonyon és Szarajevón át Thesszalonikiig járja végig Közép-Európát, az *Orosz történetek* az európai Oroszország jelentősebb városait: Vlagyimirt, Moszkvát, Szentpétervárt — és furcsa módon Kijevet.

A személyesség vonatkozhatna az utazó, a narrátor tekintetére, a meglátogatott helyszínekhez való viszonyára, ám ilyen szempontból Muszatics esszéi viszonylag személytelenek: sétáin, egy-egy olvasmányán, találkozásain túl ritkán hallunk érdemleges információt arról, hogy mivel tölti az idejét, meddig marad, mire kíváncsi, kicsoda egyáltalán. Ugyan az esszék egy részét leírások, rövid merengések teszik ki, ezek nagyon hamar átcsúsznak identitásról, történelemről, civilizációról és mentalitásról szóló, általában hosszasabb okfejtésekbe. Amikor Muszatics léptéket vált, a cár Néva-menti faházától hamar elemelkedik a tekintet, testessé, általánosítóvá válnak a mondatok: „Egyén és közösség, vezér és tömeg kapcsolata mindig titokzatos szabályoknak engedelmeskedve alakul ki — de a hatalom rituáléja Oroszországban különösen misztikus.” (105) A személyesség tehát valami másra utal.

Az előszóban Muszatics vitára invitálja az olvasót, az észrevételeit könnyed megfigyelésekként pozicionálja: a személyesség valószínűleg a helyszínek esetlegességéből, az ábrázolás nem átfogó jellegéből származik, illetve megelőlegezi az olyan kritikai észrevételeket és esetleges számonkérést, mint hogy Oroszországról is egyoldalú képet ad a legnyugatibb területe, vagy hogy Kijev szerepeltetése 2018-ban egy *Orosz történetek* című könyv nyitófejezetében finoman szólva nem problémátlan. Ez utóbbi választást egyébként érdemes összevetni az *Utazás Európa mélyére* első, tallinni fejezetével: „Mégis, 1991-ben, három bizonytalan és gyötrő év után, az észtek szabadok lettek.” (*EM*,18) Ukrajnával ellentétben a szintén utódállam Észtország kapcsán az új kötetben nem merül fel, hogy ott „a múlt gúzsba köt” (40), a demokrata törekvések pedig szükségképpen kudarcba fulladnának — feltételezhetően a hatalom rituáléja ott kevésbé misztikus. Nem érdemes azonban ilyen apróságoknál leragadni Muszatics esszéinek olvasásakor: a (geo)politikai sajátosságoknál sokkal fontosabb problémák is akadnak.

Muszatics lirizáló leírásai ablakot nyitnak a bemutatott városokra, és kifejezetten erős atmoszférájuk van. A legérdekesebb oldalakat a vonatutak, a lakótelepek udvarai, a Lenin-mauzóleum látogatóinak leírásai töltik ki mindkét kötetben. Kár azonban, hogy ezek az élénk színekkel megfestett életképek csak ugródeszkák az átfogó, részben történeti, részben kultúrtörténeti fejtegetésekhez: a leírásokkal ellentétben ezekben alig akad olyan mondat, amely felismerhetően Muszatics saját mondata lenne. A legtöbbjük közkézen forgó tudás, Közép- és Kelet-Európa felismerhetően Magyarország felől nézve összeállított közhelyszótára, illetve bölcselkedő meglátások történelemről, hatalomról.

Az egyik probléma az, hogy a nagyívű kijelentésekből nem igazán rajzolódik ki konzisztens világkép. Muszatics kezében a nyelv lirizálásra alkalmas, alapvetően esztétikai, mintsem analitikus szerszám. Leírni érzékletesen lehet vele, de az értelmezéssel, a következtetésekkel már problémák akadnak. „De az új eszmék gyorsan terjedtek Európában, és a gondolkodásmód változása országokat hozott létre.” (*EM*, 16) Tehát történeti idealizmus mozgatja Muszatics szólamait, gondolhatnánk. Ugyanakkor „Oroszországot nem az eszme mozgatta, hanem nagyon is valóságos, évezredes geológiai [*sic*], politikai és geopolitikai törvényszerűségek” (14), mondja máshol. Felmerülhet, hogy esetleg csak Oroszországot — bármit is értsünk ezalatt, nincs eldöntve ugyanis, hogy az egész volt Szovjetunió, a putyini közel-külföld is ide tartozik-e valamilyen értelemben, vagy az orosz „gondolkodásmód” megáll a határoknál — köti gúzsba a földtörténet és a rögvaló, de a mondat folytatódik: „éppúgy, mint más országok esetén”. Nem tiszta, hogy a fentiek alapján eszmetörténeti, vagy esetleg vulgármarxista szűrőn keresztül lenne érdemesebb végiggondolni a régió történetét és jelenét. Nem világos, hogy ki lehet cselekvő, hogy a hatalmas komplexitású történelmi folyamatokban miként szálazhatók szét az oksági láncok.

Hasonlóan semmitmondó állításokat tesz például a forradalmakról, történeti fordulópontokról is. „A forradalmárok pedig […] bolsevizmussá sematizálták az álmok és a valóság közti vákuumot” (13), tudjuk meg a bolsevik forradalomról, amely azonban „lényegében nem is forradalom volt, hanem zavaros és ellentmondásos tettek sorozata, melyre később egyszerű és manipulatív sémát húztak”. (106) Kik húztak? Van olyan, hogy nem zavaros és ellentmondásos tettek sorozata egy forradalom?

Muszatics nem történész, az esszé pedig nem a történettudomány műfaja; nem is szociológus, az esszének pedig aligha kell olyan óvatos fogalomalkotással közelítenie a társadalmi folyamatokhoz, mint a társadalomtudománynak. A koherencia hiánya nem azért központi kérdés itt, hogy olyasmit kérjen számon Muszaticson, amit nem vállalt, hanem azért, mert beszédes tünete a fogalmi reflexió olyan hiányának, amely nélkül valószínűleg lehetetlen érdemi megfigyeléseket tenni. Az átgondolatlan, általánosító fogalomhasználat alig néhány helyen engedi, hogy Muszatics valóban közel menjen a tárgyához, sokkal gyakrabban kijelölt vágányokon dübörögnek el az állítások.

A könyvek legproblémásabb állításai tulajdonképpen bármiről szólhatnának, az általánosító szövegburjánzás ezekben érhető leginkább tetten. „Mintha a szavakból álló történelem megragadásának lehetetlenségével szembesülnénk: több szóval illethetjük ugyanazokat a tartalmakat. A mélybe ásva — közös gyökerű, de külön ágakat növesztő eltérő világmagyarázatok összefonódó, kemény hajtásait látva — visszaborzadhatunk és tanulhatunk.” (*EM*, 91) „A jelképek — akár Picasso híres galambja — ártatlanok, új és új formában bukkannak elő, kérdés, ki mennyit ért belőlük, hogyan értelmezi és mire használja őket. (109) Valóban kérdés.

A mindennapi nyelvhasználat észrevétlen metaforákkal, hasonlatokkal teli: az árak emelkednek, az információt átadjuk, Magyarország jobban teljesít. Az első mennyiségi növekedést ír le térbeli módon, a második tárgyként képzel el egy absztrakt létezőt, a harmadik cselekvőnek tekint valamit, amit nagyon nehéz lenne felmutatni, hiszen egyszerre absztrakt és konkrét, kollektív, jogi és még, ki tudja, milyen létező.

Ez a metaforikusság nem marad következmények nélkül: ennek köszönhetően tűnnek problémamentesnek az olyan mondatok, amelyeknek alanya és állítmánya csak látszólag azonos léptékű. Nehéz fenntartani ezt a beszédmódot a pontosság elvesztése nélkül. Nyelv és világ érintkezésének feltárása nélkül Muszaticsnak nem sikerül könnyű kézzel, mégis pontosan felvázolni egy ország történetét, az esszé műfajának elkerülhetetlen tétje a nyelvi pontosság. Nem áll meg, hogy lelassítsa a szövegalkotói figyelmet annyira, hogy a szokásossá szilárdult szófordulatainkat fel tudja mutatni, és különböző közegek normáit, elvárásait feltörve alkalmassá tegye a nyelvet arra, hogy rálásson a figyelem vakfoltjaira.

George Lakoff és Mark Johnson a *Metaphors We Live By* című klasszikusukban fejtették ki talán a legizgalmasabban, hogy fogalmi rendszerünk inherensen metaforikus, nemcsak abban az értelemben, hogy metaforák segítségével rendezi és rendszerezi a világról való tudást, hanem olyan szempontból is, hogy a metaforák jelentésképzése önjáró. Muszatics ennek a típusú jelentésképzésnek esik áldozatául: országok ágensekké személyesítve elnyerik a szabadságot, más kultúrák maszkját öltik fel,

ugyanakkor mozgatja őket az eszme, a valós törvényszerűségek, bármi, amit a választott ige megenged.

A nem kifejezetten alapos háttérismeretek, a szöveggondozás felületessége megjelenik olyan apróságokban is, mint az idegen szavak használata. Például a tér oroszul nem *plosagy*, hanem *ploscsagy*, illetve ha a fejezet összes földrajzi neve ukránul van, akkor furcsa Kijev főutcáját *Krescsatyik*nak nevezni *Hriscsatik* helyett. Ezek önmagukban jelentéktelen választások lennének, azonban a kötet általánosító, szólamokra hajlamos, valódi meglepetést okozó megfigyeléseket kilúgozó nyelve miatt beszédes hanyagságról, a figyelem hiányáról árulkodnak. Sok esetben ilyesmiken áll vagy bukik egy reportázs vagy útleírás hitele és érvénye.

Az így születő próza nem lehet a szó komolyan vehető értelmében személyes, mert fogalmai, világképe kölcsönzött, készen kapott, kiszámítható; inkább a hatás, az olvasói várakozás kielégítésének céljával, mint valódi okkal használt megállapítások tára, tulajdonképpen önjáró nyelv, amely a régióról szóló közbeszéd foszlányaiból áll össze.

KELEMEN Pál

Time-out

Találkozások a *HERZATTACKÉ*val

[formák]

Time-out: mindig is lenyűgözött ennek a szónak az ökonómiája. Azon viszont, hogy pontosan miben is áll ez az ökonómia, és hogyan lehet leírni, csak azután kezdtem gondolkodni, hogy többször és egészen különböző, de valahogy mégis konvergáló körülmények között találkoztam a *HERZATTACKÉ*val.

Nem feltétlenül figyelünk fel a szó ökonómiájára akkor, amikor a számítógép képernyőjén jelenik meg ez az üzenet figyelmeztetve arra, hogy a program időhatár-túllépés miatt „kidob" vagy „ki fog dobni". Ez eléggé bosszantó lehet. Főleg akkor, amikor egy online könyvtári katalógusról van szó. Ebben az esetben ez a funkció kifejezetten értelmetlen. De akkor is irritál, amikor egy biztonsági okokból valójában nagyon is értelmes szoftver-automatizmus jelentkezik. Az irritáció oka talán az, hogy a gép egyértelművé teszi: ugyanolyan cselekvőképességgel bír, mint mi, a használói és saját működésének a fenntarthatósága érdekében, mondhatni, ökonómiai megfontolásokból, ezt a cselekvőképességet érvényre képes juttatni — és érvényre is juttatja. Véget vet valaminek, amit mi még nem fejeztünk be, vagy legalábbis egyelőre nem szándékoztunk lezárni.

Vannak viszont olyan helyzetek, amelyekben a szó által jelölt ökonómiát elhalványítja annak ökonómiája, ahogyan ez a szó jelöl. Jól mutatja ezt, hogy milyen nehéz magyarra fordítani, az, hogy mennyire eltérő fordítását kell adnunk kontextusról kontextusra. Lehet tehát „időtúllépés", de lehet „időkérés" is, leggyakrabban pedig talán „szüneteltetés"-ként, „szabadság"-ként, „kikapcsolódás"-ként lehet visszaadni.

A sportban 'időkérés'-nek nevezik, amikor a játék menetét a pályán kívülről szakítják meg. Amint a magyar szóalak is mutatja, a szó egyszerre jelentheti a magát a játékot megszakító szünetet („az időkérés alatt") és az aktust, amely ezt a szünetet bevezeti („az edző időt kér"). Az időkérés a különböző sportágakban számtalan funkcióval bírhat, a pihenőtől kezdve a játék komplett újrastrukturálásáig az edzői útmutatás nyomán. Bármilyen apropóból történjék is, az időkérés mindig azzal az elemi hatással jár, hogy megtöri a játék ritmusát, felfüggeszti a játék lefolyását, és ezzel — szándékoltan vagy szándékolatlanul — megakadályozza vagy legalábbis elhalasztja, hogy a pályán kibontakozó események konstans ritmushoz igazodva történjenek, és olyan időszerkezetbe rendeződjenek, vagyis a játék olyan *formát* öltsön, amelyet a mérkőzést éppen uraló fél kényszerít rá a vesztésre álló fél játékára. Az időkérések a sportban tehát kívülről jönnek és a játékstrukturálás elemei, ennélfogva maguknak is szabályozottaknak kell lenniük. Külső és belső koreográfiájuk rendszerint nem is mutat túl nagy változékonyságot.

Időkérés azonban olyan módon is történhet, hogy az gyökeresen eltér az időkérés sportban gyakorolt változatától. Nem külső beavatkozásként jelenik meg ugyanis, nem olyasvalakitől jön, aki kívülről figyeli meg és látja át a játékot, hanem úgymond „belülről jön". Azokban a pillanatokban jelentkezik, amikor olyan belső zavar áll be a „játékban", amely a „játékos"-t megfosztja minden illúziójától, hogy — bármily paradox módon hangozzék is — képes belülről egészként átlátni a játékot, amelyben részt vesz. Ezek az „időkérések" is megszakítják ugyan a folyamatban levő játékot, megtörik annak ritmusát és felfüggesztik egységes időszerkezetének kialakulását vagy uralmát. Csak éppen nem egy aktuális sport-játék kibontakozóban levő formájának, hanem egy életformának a túlhatalmát hivatottak megtörni. Valamilyen formában bizonyára mindenki találkozott már a „time-out"-nak ezzel a változatával: az életmód megváltoztatásának belülről jövő, de mégis valami külső erőként, rendszerint sokáig félreismert vagy félrediagnosztizált testi tünetek mindig egyedi együttesén keresztül jelentkező kényszerével.

Ezek az időkérések is annak az igénynek a kifejeződései és eszközei, hogy álljon vissza az eltűnőfélben levő vagy már elveszett cselekvőképesség, akárcsak a sportban. Ott ez a visszaszerzett cselekvőképesség a győzelem záloga, ebben az esetben azonban nem beszélhetünk egy ellenfél értelmében vett másikról, aki ugyanazon a pályán mozog, mint mi, de szemben áll velünk és le kell győznünk. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az életforma esetében pálya és ellenfél egybeesik. Ezért nem beszélhetünk legyőzésről (hiszen egy pályát nem lehet legyőzni), vagyis a cselekvőképesség visszanyerésére tett efféle „időkérés" nem a győzelem célértékével ellátott folyamat. Nem a saját játék ritmusának és időszerkezetének a ráerőltetését célozza egy ellenfélként azonosított másik játékosra, hogy ezáltal tegye azt cselekvőképtelenné, hanem a saját élet formájának megbontását a saját élet folytathatóságának a fenntartása érdekében. Az efféle time-out tehát nemcsak hogy nem egy Másik legyőzését célozza, de ígéretként — még eleve beválthatatlan ígéretként — sem működik: nem csak a kimenetele bizonytalan, hanem az is, hogy egyáltalán lesz kimenetele, és egy klasszikus értelemben vett életfázisként záródik majd le, esetleg alkotói korszakként. Ezeket ugyanis az jellemzi, hogy véget érésükkor egy megelőző és egy rá következő időszak közé eső átmeneti időszakká minősülnek át. Ez esetben tehát nem csak arról nincs szó, hogy egy forma helyét átveszi egy másik forma, de arról sem, hogy egy jövőben majd átmeneti formaként azonosítható közbülső forma alakul ki, hanem arról van szó, hogy az élet rendes, megformált állapotát időlegesen egy rendkívüli, megformálatlan állapot váltja fel, amelynek a tartama és hagyományos értelemben vett lezárulása is kétséges. Mivel az életforma filozófiai értelemben *eredendő,* nem lehet egy életformát egy másikba kontinuus módon átvinni, a váltásnak mindig megszakítással kell járnia.

További különlegessége ennek a felfüggesztésnek az, hogy valójában nem „kéri" senki, nem egy intencionális aktusról, egy felismerés következményeképpen végrehajtott cselekvésről van szó. Ilyen cselekvés az, hogy az emberek a munkájukat tervezetten és rendszeresen szabadságokkal szakítják meg. Csakhogy ez nem magának az életformának a felfüggesztése, hanem egy életforma része. Az, hogy az emberek rendszeresen szabadságra mennek, az az időkérés sportban megfigyelhető, szabályozott és szabályosan lefutó változatával rokonítható. Az a time-out, amely egy életformát szakít meg, nem egy szuverén cselekedete, mert az életmódváltás szükségességének felismerése és esetleges tudatos elhatározása mindig is utólagos lesz. Ennélfogva az életformát, az életforma rendes állapotát felfüggesztő és az életforma úgymond rendkívüli állapotát bevezető time-out nehezen képzelhető el egy szuverén cselekedeteként, vagyis egy olyan cselekvő által végrehajtott aktusként, aki képes arra és akinek a hatalmában áll, hogy felfüggesszen egy életformát. Maga az aktus sokkal inkább annak effektusa, hogy testi–anyagi, valamint intézményes folyamatok elérnek egy telítettségi fokot, amelyen szükségszerűen megbomlik az életforma rendje. Ez a megbomlás inkább írható magának az életnek, mint a szubjektumnak a számlájára, utóbbi aktusként leírható „belátása" az élet adott formában való folytathatatlanságáról vagy „döntése" az élet formátlan állapotának bevezetéséről inkább kármentesítés, mint megelőzés, a formátlan állapot felszámolásáról pedig inkább konstatálás, mint tevékeny alakítás. Tudniillik már beállt az életnek az a komplexitása, amely azt a szubjektum számára a maga egészében megfigyelhetetlenné tette, és a „döntés" tulajdonképpen nem több, mint ennek a megfigyelhetetlenségnek a kimondással történő elismerése.

És ahogy a time-out kifejezés sugallja, mindennek elsősorban az életforma időszerkezetéhez van köze: az élet megformálatlan állapotában az élet egyben mintegy az időből is „kivétetik", a megformált élet saját idejéből, hogy aztán soha többé ne térjen oda vissza, hanem egy eltérő időszerkezetben rendezkedjen be. A megszokott életformából való „kivétetés" azonban nem valamiféle időtlenségbe taszíttatás. A time-out ideje is tartam, de nem úgy strukturált, mint az általa megszakított, őt megelőző életforma ideje, és nem biztos, hogy egy ilyen megszakítás általi elhatárolás révén fog különbözni egy rá következő életforma idejétől (hiszen az sem biztos, hogy a time-outot a „rákövetkezés" móduszában követi majd egy eltérő életforma). Mivel ezt a rendkívüli állapotot túlzott összetettség jellemzi, ezt a *bőség* idejének lehet nevezni, amennyiben számtalan, összefonódott, heterogén időstruktúra szimultaneitásáról van szó az élet formátlan állapotában. Az így felfogott time-out nem rendelkezik saját, szubsztanciális időbeliséggel, időbeli formátlansága mindig a mindenkor megszakított időstruktúra viszonyában vett formátlanság, bősége pedig nem a lehetőségek végtelen tárházának a bősége, hanem az adott, legtágabb értelemben vett kulturális környezet véges, de áttekinthetetlen és egy élet alatt megélhetetlen idő-formáinak sokasága. Ahogy ez a time-out a bőség ideje, úgy lehet őt egyben a *szűkösség* idejének is nevezni, amennyiben ezek a struktúrák a maguk számosságában és összefonódásában megfigyelhetetlenek, és így azonosíthatatlanok az érintett szubjektum számára.

[találkozások]

Joggal merülhet fel a kérdés: hogyan ösztönözte ezt a reflexiót a *HERZATTACKE,* ez az úgynevezett „eredeti grafikai műveket közlő folyóirat" *(originalgrafische Zeitschrift)*, amely szamizdat kiadványként kezdte, és amely az egykori keletnémet magánkiadású folyóiratok között kivételt képezve azóta is rendszeresen megjelenik? Mint a legtöbb rendszerező tevékenységet kiváltó események kapcsán, itt is véletlen egybeesésekről és valószínűtlen környezetben tett megfigyelésekről lehet beszámolni. Először is ott vannak a szó szerint vett találkozások.

A *time-out* című rendezvénysorozat logója, 2016.

Az első a berlini Café Einsteinben. Egy nemzetközi telekommunikációs cég think-thankje által „AusZeit" *(time-out)* címmel indított reprezentatív eseménysorozat nyitórendezvényén. Egy barátom meghívására érkezem. A slim fit öltönyökben feszítő minisztériumi dolgozók és helyi humántudományos elit keverékéből álló hallgatóságot megpillantva azonnal kvázi-etnográfusi megfigyelő pozíciót veszek fel, amelyet kisvártatva résztvevőszerepre kell cserélnem, mert az esemény színre is viszi, bizonyos mértékig eljátszatja a hallgatósággal azt a témát, amelynek megvitatására rendezték: „kivenni" magunkat a digitálisan strukturált időből, hogy hangsúlyozottan analóg környezetből rálátva vitassuk meg az általános digitalizálás jelenségeit és következményeit. Ennek jegyében kell leadni a mobiltelefonokat és egyéb kütyüket a ruhatárban. Ebben a környezetben találkozom először a *HERZATTACKE* akkori kiadójával. Ő nem ad le semmit, mert nincs mit leadnia. Maga a megtestesült analóg világ. Így nem tudja magát „kivenni" sem a digitalitásból. Mondhatni, kivétel a „kivételben".

A második a potsdami főpályaudvar egyik kávézójában. Háromórás beszélgetésünk végén derül ki, hogy tulajdonképpen egyikünknek sem kedvez a helyszín, mindkettőnknek sokat kellett utazni, hogy itt találkozzunk. Az, hogy a helyszín mindkettőnk számára idegen, jól tükrözi a kettőnk közötti kommunikáció magas fokú valószínűtlenségét (ennélfogva alig valószínű sikerülését). E kommunikációs valószínűtlenség közepette találkozom először magával a *HERZATTACKE* folyóirattal, ekkor vehetem először kézbe és lapozhatom végig egyik példányát.

A *HERZATTACKE* 2015/2-es számának borítója,
Michael Würzberger szitanyomata

Számomra addig teljesen ismeretlen művészeti ágazatot látok kibontakozni magam előtt a vaskos, szövegeket képekkel párosító kötetben. A szerzők és alkotók egyetlen kivétellel, egy közös barátunk kivételével, ismeretlenek a számomra. Így például az a Fritz Mierau is, a Kelet-Németországban egykor befolyásos szlavista és lektor, később a berlini Művészeti Akadémia tagja és a *HERZATTACKE* munkatársa, akitől a kötet első írása származik. Róla érdekes módon két évvel később, Mierau halála előtt nagyjából egy hónappal hallok először egy interjúalanyomtól. Az első benyomásom a kötet volumenére és heterogenitására vonatkozik, valamint a lassan kibontakozó ellentétre az itt publikáló szerzői–alkotói gárda folyamatossága és aközött az egyszeriség és mulandóság között, amelyet az eredetik és egyedi darabok sérülékeny és egy mozdulattal eltörölhető, mert legtöbbször ceruzás szignálása és feliratozása jelez.

A harmadik Berlin-Friedrichshainban. Az odaút kivételes látványok tárháza; az alacsonyan álló Nap szinte alulról világítja meg a házakat, a januárban oly ritka kora délutáni napsütésben máskor láthatatlan részletek villannak fel valószínűtlen képkivágatok sorozatában. A hatalmas, nagyrészt fűtetlen lakás három generáció tárgyaitól zsúfolt, a romanista nagyapáéval, aki azon kevés keletnémet irodalmárok egyike volt, akiknek a fordulat nem törte derékba a pályafutását, a frankofón apáéval, a *HERZATTACKE* alapítójával — véletlenül pont másnapra esik a halálának negyedik évfordulója — és persze a fiúéval, a vállalkozás fenntartójával és a folyóirat akkori kiadójával. Az apa dolgozószobájában körbenézve, dobozokban és mappákban rendezetlenül heverő művészhagyatékok között óvatosan lépdelve hallgatom az ismétlődő művész-anekdotákat és a bennfentes beszámolóját a folyóirat működéséről: a legjobb évfolyamokról, a gyűjtőkről, arról, hogy „sosem volt gazdasági vállalkozás", „a dolgok illő továbbviteléről", a „számos tragikus életrajzról", a „hiúságról" és a „barátság szóval való visszaélésről", valamint a hagyatékok kezeléséről. Először pörgetek végig nagyobb menynyiséget a folyóirat számaiból, először körvonalazódik számomra az alternatív művészi szcéna, amelybe a *HERZATTACKE* viszonylag későn, 1989-ben becsatlakozott. Hazaindulva tele van a fejem a hallottakkal, nevek, helyszínek és képek kavarognak benne. Öntudatlanul lépdelek a megálló felé, amikor egyszer csak, majdnem közvetlenül a fejem fölött egy étterem kivilágított felirata villan a szemembe és marad meg kimerevített képként a retinámon: „Time-out. Mediterrán konyha".

A berlin-friedrichshaini Auszeit étterem fényreklámja 2017-ben

Kis idő elteltével fókuszálatlanul siklik lefelé a tekintetem, de csak azért, hogy megakadjon a két fekete táblán, amelyekre véletlenszerűen, sűrű sorokban listázták krétával a legkülönbözőbb idő-szavakat — és velük együtt az időtapasztalat legkülönbözőbb formáit és szerkezeteit: „életidő", „időmérő", „időszak", „időszámítás", „alvásidő", „iskolaidő", „időgép", „nyáridő", „időutazás", „világidő", „csúcsidő" stb.

A negyedik a Berlini Központi és Tartományi Könyvtárban. Már a raktári kérés sem megy simán. Ráadásul külön ügyintézőt és kutatófülkét kapok. Pedig ami most következik, az éppenhogy nem „kutatás" lesz, legalábbis nem a szó tudományüzemi értelmében. Lapozom a füzeteket, és hagyom, hasson rám a kötetek mérete, a volumenizált papír, a színvilág, az oldaltükrük szerkezete: futtatom a szemem rajtuk, és várom, hogy feltűnjön valami, ami ismétlődik, hogy kikristályosodjon egy mintázat, körvonalazódjon egy elrendezés, vagy szemet szúrjon egy megfogalmazás. Tudományos szemmel nézve „felületes" vagyok. Igyekszem megmaradni a felületen és nagy mennyiséget feldolgozni, mondhatni, szkennelő módban működő szemmel forgatom a lapszámokat. Szándékosan nem a bölcsészeti „kutatásban" megszokott utat választottam: a „kutatás" tárgyáról birtokolt előzetes tudásom reflektálását és stabilizálását, valamint a munkahipotézis felállítását az előre feldolgozott vonatkozó szakirodalom tekintetbe vételével.

[lapok]

A HERZATTACKE
első, 1989/1-es számának
borítója,
Mikos Meininger
szitanyomata

Ami legelőször feltűnik és meglep: valami hiányzik. A *HERZATTACKE* legelső számából ugyanis hiányzik a beköszöntő vagy szerkesztői előszó. Az, hogy a kiadó vagy a szerkesztő megszólítja a célközönséget, hogy ismertesse a kiadvány programját és célkitűzéseit, valamint kijelölje a szerepét abban a nyilvánosságában, amelyben működni kíván, egy újonnan induló folyóirat esetében természetes. A nem hivatalos kiadványok szférájában annál inkább. Miért hiányzik innen? Ennek konkrét okát ma már lehetetlen megmondani. Amire gondolhatunk: azért hiányzik, mert semmi olyat nem tudott volna bejelenteni, elmondani vagy ismertetni, ami a célközönség számára ne lett volna magától értetődő. Vagyis 1989-ben Berlin-Friedrichshainban egy újonnan induló, de egy ismert szerkesztő által gondozott és egy már létező művészcsoport munkáit publikáló szöveges–grafkai szamizdat számára nem volt szükséges egy programmatikus írásban elmagyarázni a létokát és a céljait. Magyarázkodásnak tűnt volna. Ezt a funkciót jelen esetben feltehetőleg szóbeli és egyéb írásbeli közlésformák látták el, valamint azoknak a kiállításoknak és felolvasásoknak a paratextusai, amelyben a művészcsoport egyébként is jelentkezett a maga munkáival.

Az a magától értetődőség azonban, amely a folyóirat által célba vett nem hivatalos keletnémet nyilvánosságot 1989-ben jellemezte, szemmel láthatóan — és jól ismert okokból — nem sokáig tartott. Nemsokára fel is bukkan az első előszó a következő évi *Erotika/Erőszak* című különszám első oldalán. Ott ezt olvashatjuk: „HERZATTACKE: annak intuitív kísérlete, hogy két vörös (láthatatlan?) fonalat fonjunk, amelyek olykor, nagyon ritkán, és akkor is csak rövid időre, érintkeznek, majdnem egyesülnek, hogy azonnal újra eltaszítsák egymást — konkrétan tehát: KÖLTÉSZET/SZÖVEGEK és GRAFIKÁK/PILLANATFELVÉTELEK, miközben a két szál mit sem veszít a maga szubjektív szuverenitásából…"

Fontos dolgokat tudunk meg a folyóiratnak ebből a saját lapjain közzétett önleírásából: a folyóirat kísérletként érti magát (ami azért nem igazán meglepő ebben a szcénában), mégpedig intuitív kísérletként, vagyis nem az ész diszkurzív használata, hanem a közvetlen szemlélés és szemléltetés által termelt tudás médiumaként. Ez magyarázatot ad a címválasztásra is: első pillantásra nem feltétlenül az olvasóban kiváltott szívrohamról van szó, hanem az olvasó szívének (és nem értelmének) az ismételt megrohamozásáról. Ez persze nem zárja ki, hogy az olvasásaktusok szívrohamba torkolljanak…

Amikor az előszóban megjelenik a kettős vörös fonál képzete, onnantól kezdve nem tudom nem referenciálisan olvasni a folyóirat címét és a „vörös fonál" idiómát. Hiszen a folyóirat lapjain szó szerint ez történik a két fonállal, a képpel és a szöveggel: folyamatosan érintkezésben vannak a számok lapjain, olykor azonban az érintkezés sűrített, elektromos kisülésszerű pillanataira kell számítanunk. Ám a referencializálás művelete még ennél is tovább mehet. A szív, valamint a két fonál vörös színe a két kamrában áramló vér képzetét kelti, amelyek normális esetben nem kerülnek érintkezésbe. Ám ha jól tudom, bizonyos fajta szívinfarktusok későbbi szövődményeként átszakadhat az ún. kamrák közti sövény, ami azért káros, mert csökkenti a vér oxigénellátottságát. Vagyis, második ránézésre, a szív megrohamozása itt nagyon is együtt járhat az olvasó szívrohamával, amelynek következménye volna a „fonalak", vagyis a véráramok „nagyon ritka" és „rövid ideig" tartó érintkezése. Sőt még akár azt a kijelentést is megkockáztathatjuk ezen a ponton, hogy a folyóirat befogadásának aktusa — legalábbis az előszó szerint — akkor sikeres, vagyis az általa kiváltani szándékozott esztétikai tapasztalat akkor jön létre, ha az az olvasó egzisztenciális fenye-

getettségével jár együtt, az olvasó életét fenyegető biológiai–fiziológiai eseménybe torkollik.

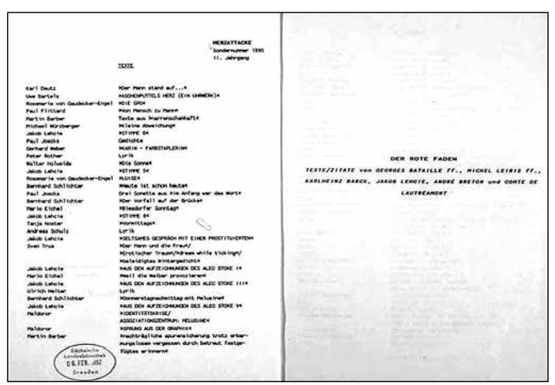
Véleményem szerint önmagában tünetértékű, hogy 1990 tavaszán megjelenik a „vörös fonál" képzete és igénye. A fonál általában vett elvesztését jelzi. Annak tüneteként értelmezhető, hogy megszűnőben van vagy megszűnt az a magától értetődőség, amely a folyóirat társadalmi–művészeti közegét addig jellemezte. Különösen érdekes az, ahogy a vörös fonál jelzőt kap, zárójelben és kérdőjellel: „(láthatatlan?)". Az írásmód mintha azt sugallná: a folyóirat működési elve, a lapszámok közti koherenciát biztosító erő vagy megfontolás eddig láthatatlan volt, de már nem biztos, hogy megmaradhat a maga láthatatlanságában, mert immár nem mindenki számára olyan magától értetődő, mint eddig, sőt az sem, hogy pontosan miben áll. A szerkesztői előszó ebben a pillanatban nyer performatív dimenziót, vagyis színre is viszi, amit mond: láthatóvá kell tenni azt a — jelen esetben önmagában kettős — vörös fonalat, amely addig láthatatlanul fűzte és tartotta össze a folyóirat addigi számait, és amely az egyes számokon belül is biztosította a koherenciát. Mindeközben már maga a tény, hogy ennek a lapszámnak az első oldalára odakerült a folyóiratra vonatkozó, annak létokát magyarázó legelső szerkesztői állásfoglalás, pontosan ilyen láthatóvá tétel.

És valóban, egyet lapozva, elkezd kibontakozni a láthatóvá tételnek vagy megjelentetésnek ez a stratégiája. A tartalomjegyzék két lapja közé, amelyek eleve elkülönítve tüntetik fel a képeket és a szövegeket, beékelődik még két lap, mindegyik „VÖRÖS FONÁL" felirattal. Az első az egyik vörös fonálnak szánt szövegek, a második a másik vörös fonálnak szánt képek alkotóit sorolja fel. És innentől kezdve nem lehet elveszteni a vörös fonalat, hiszen a megfelelő képek és szövegek vörös színű lapokon kapnak helyet. A metaforikus vörös fonál nagyon is szó szerinti könyvészeti értelmet nyer. Ezzel válik kifejezetté, hogy maga a folyóirat nem pusztán a művészcsoport performatív eseményeit dokumentáló eszköz akar lenni, hanem maga is *színtérré* változik, a *bemutatás* és nem pusztán a leképezés helyévé. A vörös lapok betöltik a funkciójukat, motiválják a lapozó kezet és irányítják a figyelmet.

Így jutok el az 1991/4-es számig, ahol a szemem azonnal megakad hét egymást követő vörös lapon — egy következő (és az általam végiglapozott számokban utolsónak bizonyuló) szerkesztői előszón, az Éditeur előzetes megjegyzésein. Rövidebb filozófiai, művészetelméleti és társadalomkritikai fejtegetésekkel teletűzdelt számvetés ez az akkori közelmúlt és közeljövő lehetőségeivel. Tulajdonképpen a korábbi előszó bővített változata, amely előszót Maximilian Barck, a szerkesztő a folyamatosság előállításának szándékával teljes terjedelmében idéz is. Tanulságos az idézethez írt bevezetés, amely az egykori nem hivatalos szcéna viszonyainak fokozódó változékonyságát, a gyorsuló idő tapasztalatát dokumentálja: „Így az Éditeur 1990 tavaszán megfogalmazott állásfoglalása még érvényben van (legalábbis a múlt héten így tapasztaltam)."

Az előszót az ellenállás nyelve uralja, az ellenállás az új, piacgazdasági keretrendszerrel, a pénz „új diktatúrájával" és a „gazdasági hatékonysággal" szemben. Ennek jegyében utasítja el a kiadó, hogy a *HERZATTACKE* piaci alapon működjön, és hogy ő maga kiadóként változtasson a lap kinézetén (az írógép-betűtípuson), a példányszámán és a profilján. Utóbbi valójában egy profil nélküli profil, amennyiben a „HERZATTACKE irodalmi- és művészeti folyóirat még mindig elsődlegesen heterogén természetű szövegek és grafikák egyvelegeként érti magát".

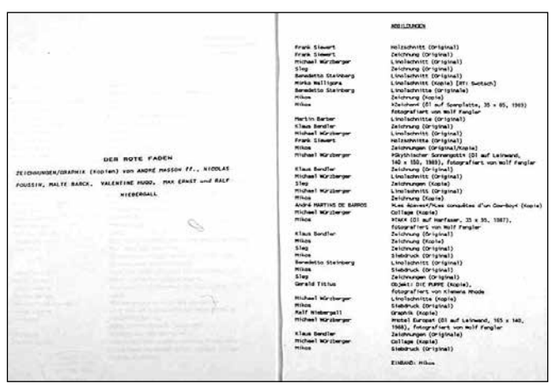
A lapkiadó a folyóirat funkcióját a folyamatosság fenntartásában és a korábbi keletnémet nem hivatalos nyilvánosság megőrzésében látja, abban, hogy „legalább nyomokban" sikerüljön átmenteni „a régi szolidaritás és becsületes kommunikációt" „AZ ÚJ IDŐKBE". Ezt a kommunikációt a „foucault-i értelemben vett valódi DISKURZUS-képességnek" nevezi, és szembeállítja a „kultúra- és médiaipar *szimulált* beszélgetéseivel és játszadozásaival". A szerkesztő tehát a piaci alapú működés, és ezzel együtt a specializálódás és professzionalizálódás kihívásával és szükségességével szemben fogalmazza meg a maga ellenállását, gyakorlatilag — ezt ismerhetjük a korabeli magyarországi kulturális életből — az ellenkultúra gondolati sémájában megmaradva pusztán lecseréli az ellenséget: a korábbi hivatalos nyilvánosságot a jelenlegi piacgazdaságra.


HERZATTACKE
Sonderausgabe 1990
11. Jahrgang

TEXTE

Karl Deutz — Wer Wenn stand auf...?
Uwe Bartels — MASCHINENTEILS HERZ (EIN UHRWERK)
Rosemarie von Gaudecker-Engel — HEUE ERDE
Paul Flittard — Vom Menschn zu Menn
Martin Barber — Texte aus Marinesoldatenfunk
Michael Würzberger — Meleine Abwechslung
Jakob Lehcke — HÖTERE DI
Paul Jooks — Gedichte
Gerhard Weber — MARIA - FARBSTAPLEXION
Peter Richter — Lyrik
Walter Ischerlde — Rote Sonnet
Jakob Lehcke — HÖTERE DI
Rosemarie von Gaudecker-Engel — FLUCHT
Bernhard Schlichter — MANCHE SEI SCHON HEUTE
Paul Jooks — Drei Sonette aus Am Anfang war das Wort
Bernhard Schlichter — Wer vorfällt auf der Brücken
Heris Eichel — Mitteldorfer Sonntagt
Jakob Lehcke — HÖTERE DI
Tanja Hooter — Heuretstagen
Andreas Schulz — Lyrik
Jakob Lehcke — NÖETSAMES GESPRÄCH MIT EINER PROSTITUIERTEN
Sven Trus — Wer Wenn und die Frau(
Mörstlocher Traum(Männes white Stiching(
Marketingbaus Hintergarten(4
Jakob Lehcke — HAUS DEN AUFZEICHNUNGEN DES ALEO STOKE I4
Heris Eichel — Heut die Weiber provozieren
Jakob Lehcke — HAUS DEN AUFZEICHNUNGEN DES ALEO STOKE III4
Ulrich Heller — Lyrik
Bernhard Schlichter — Männerstammtischtag mit Heilschrei
Jakob Lehcke — HAUS DEN AUFZEICHNUNGEN DES ALEO STOKE VI
Heliebrur — HUDENTESTERKLÄR(
ASSOZIATIONSZENTRUM: FELUSSENEK
Heliebrur — VORWAG AUS DEN GRAUHAUS
Martin Barber — Unschädliche spurensicherung trotz verbenungslosen vergessen durch betroud. Fastgerätes erinnernt

Städtische Landesbibliothek
06. FEB. 1992
Dresden


DER ROTE FADEN

TEXTE/ZITATE von GEORGES BATAILLE ff., MICHEL LEIRIS ff., KARLHEINZ BARCK, JAKOB LEHCKE, ANDRE BRETON und COMTE DE LAUTRÉAMONT

DER ROTE FADEN

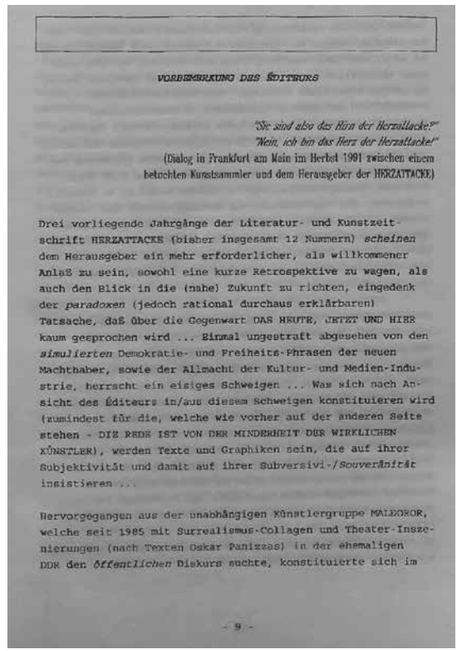
ZEICHNUNGEN/GRAPHIK (FOTOS) von ANDRE MASSON ff., NICOLAS POUSSIN, MALTE BARCK, VALENTINE HUGO, MAX ERNST und RALF HIEBERGALL

MITARBEITER

Frank Siewert — Holzschnitt (Original)
Frank Siewert — Zeichnung (Original)
Michael Würzberger — Linolschnitt (Original)
Slag — Zeichnung (Original)
Benedetto Steinberg — Linolschnitt (Original)
Mirko Wallligora — Linolschnitt (Kopie) [Mr. Gutsch]
Benedetto Steinberg — Linolschnitte (Originale)
Mikos — Zeichnung (Kopie)
Mikos — Kleinheft (87 auf Komplette, 35 x 85, 1993)
Fotografiert von Wolf Fangler
Martin Barber — Linolschnitte (Originale)
Klaus Bendler — Zeichnung (Original)
Michael Würzberger — Linolschnitt (Original)
Frank Siewert — Linolschnitt (Original)
Mikos — Zeichnungen (Original/Kopie)
Michael Würzberger — Fürchtlicher Sonnengotch (81 auf Leinwand, 140 x 155, 1993), fotografiert von Wolf Fangler
Klaus Bendler — Zeichnung (Original)
Michael Würzberger — Linolschnitte (Originale)
Slag — Zeichnungen (Kopie)
Michael Würzberger — Linolschnitt (Original)
Mikos — Zeichnung (Kopie)
André Hemmes DE BARROS — Klaus Nonnert/Klaus consultez d'un Cowboy (Kopie)
Michael Würzberger — Collage (Kopie)
Mikos — Klaus (81 auf Hartfaser, 25 x 35, 1987), fotografiert von Wolf Fangler
Klaus Bendler — Zeichnung (Original)
Mikos — Zeichnung (Kopie)
Slag — Zeichnung (Original)
Mikos — Siebdruck (Original)
Benedetto Steinberg — Linolschnitte (Original)
Slag — Siebdruck (Original)
Slag — Linolschnitte (Originale)
Gerald Titus — Objekt: DIE PUPPE (Kopie), fotografiert von Klemens Rhode
Michael Würzberger — Linolschnitte (Kopie)
Mikos — Siebdruck (Original)
Ralf Hiebergall — Graphik (Kopie)
Michael Würzberger — Modal Europat (81 auf Leinwand, 165 x 140, 1988), fotografiert von Wolf Fangler
Klaus Bendler — Zeichnungen (Original)
Michael Würzberger — Collage (Kopie)
Mikos — Siebdruck (Original)

IMPRESSUM: Mikos

A szerkesztő előzetes megjegyzései, első oldal, HERZATTACKE, 1991/4, 9.


VORBEMERKUNG DES ÉDITEURS

"Sie sind also das Hirn der Herzattacke?"
"Nein, ich bin das Herz der Herzattacke!"
(Dialog in Frankfurt am Main im Herbst 1991 zwischen einem befreiten Kunstsammler und dem Herausgeber der HERZATTACKE)

Drei vorliegende Jahrgänge der Literatur- und Kunstzeitschrift HERZATTACKE (bisher insgesamt 12 Nummern) *scheinen* dem Herausgeber ein mehr erforderlicher, als willkommener Anlaß zu sein, sowohl eine kurze Retrospektive zu wagen, als auch den Blick in die (nahe) Zukunft zu richten, eingedenk der *paradoxen* (jedoch rational durchaus erklärbaren) Tatsache, daß über die Gegenwart DAS HEUTE, JETZT UND HIER kaum gesprochen wird ... Einmal ungestraft abgesehen von den *simulierten* Demokratie- und Freiheits-Phrasen der neuen Machthaber, sowie der Allmacht der Kultur- und Medien-Industrie, herrscht ein eisiges Schweigen ... Was sich nach Ansicht des Éditeurs in/aus diesem Schweigen konstituieren wird (zumindest für die, welche wie vorher auf der anderen Seite stehen - DIE REDE IST VON DER MINDERHEIT DER WIRKLICHEN KÜNSTLER), werden Texte und Graphiken sein, die auf ihrer Subjektivität und damit auf ihrer Subversivi-/*Souveränität* insistieren ...

Hervorgegangen aus der unabhängigen Künstlergruppe MALDOROR, welche seit 1985 mit Surrealismus-Collagen und Theater-Inszenierungen (nach Texten Oskar Panizzas) in der ehemaligen DDR den *öffentlichen* Diskurs suchte, konstituierte sich im

- 9 -

A „vörös fonál" megjelenése a *HERZATTACKE* 1990/2-es *Erotika/Erőszak* című különszámának tartalomjegyzékében

Azon túlmenően, hogy tanulságos elváltoztatása ez a szubjektivitást maszkok végtelen sorozataként szemléletessé tevő foucault-i metaforának, arról az időszerkezetről is sokat elárul, amely a folyóirat sikeres működéséhez kötődik — legalábbis a kiadója szerint. Az idézett megfogalmazáson ugyanis egyfajta eszkatologikus időfelfogás sejlik át, amennyiben a sikerült befogadásaktus, amely végül is szívrohamot okoz, a maszkok leráncolásának végtelen sorozatát eljuttatja a végpontjára, amivel elhozza a történeti idő végezetét és beteljesedését. A történelmi idő végességébe vetett lapkiadói hit, és az esztétikai tapasztalatokban prefigurált végítélet képzete ezen a ponton éles ellentétbe kerül a folyóirat akkori és későbbi realitásával, működésének valószínűtlen folyamatosságával, az általa felkínált esztétikai tapasztalatok ismétlődésével. Az abszolút időbeli végpont fantazmája a folyóirat valóságában az időtapasztalatok felfüggesztéseinek sorozatává alakul az általa kiváltott esztétikai tapasztalatokban. Sőt, ha jobban meggondoljuk, az eszkatologikus idő képzetével itt összekapcsolt radikális „kívülség" — korábban a hivatalos nyilvánosságon, most a piacgazdaságon —, amely elvileg a hivatalos nyilvánosság vagy a piacgazdaság idején és terén kívül elhelyezkedő „független" művészet hazája, a lap valóságában — a maga ismételtségében — nem valami egyszeri és túlvilági dolog, hanem a lap által kiváltott heterogén tér- és időtapasztalatok sorozataként jelenik meg, mégpedig egy olyan lap által, amely a redukálatlan heterogenitásra van kihegyezve („heterogén természetű szövegek és grafikák egyvelege"). Vagyis ez a lap által valóságosan megjelenített „kívülség" — ellentétben a kiadó utópista programjával — nem egy abszolút külső viszonyítási pont, ahol minden rend megszűnik, hanem olyan, a renden belüli sűrűsödési pontok sorozata, amely a belső rendet függeszti fel, annak heterogenitását és összetettségét fokozva.

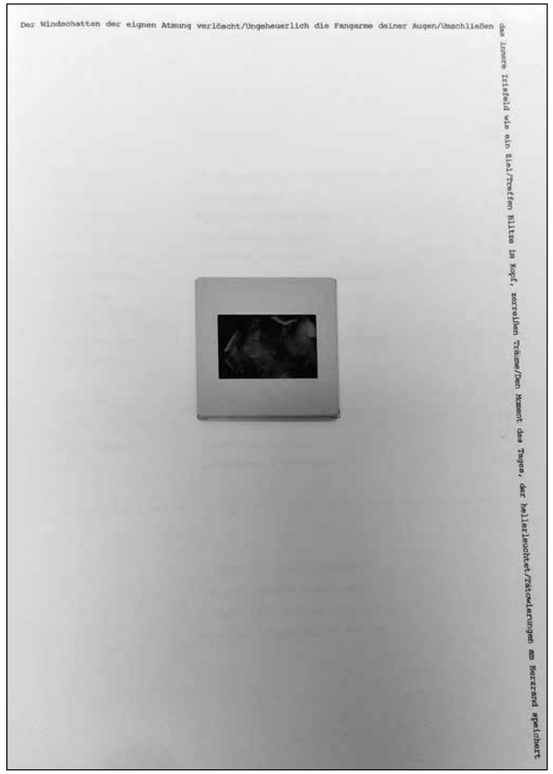
Ebben a szerkesztői előszóban érdekes válasz születik a keletnémet nem hivatalos nyilvánosság összeomlásával jelentkező szerepválságra: a teljes külső meghatározottságról a belső meghatározottságra történő átállás, a nem valamivel szembeni, hanem a pozitív önmeghatározás kényszerére. Az előszóban megfogalmazott válasz-program nem arról szól, hogyan lehet megkísérelni a valamivel szembeni önmeghatározáson alapuló életforma feladását, és nem arról, hogyan kell felmérni az egyéb lehetőségeket, hanem épp fordítva, ennek az életformának a felfokozásáról. Ez nyilvánul meg a *HERZATTACKE* formájához való ragaszkodásban, a folyamatosság olyan fenntartásának stratégiájában, amely a változtatások radikális elutasításán alapul. Különösen érdekessé annak tekintetében válik ez a konfiguráció, hogy számos hasonló helyzetben levő korábbi szamizdat folyóirat belebukott a folyamatosság változtatáson keresztüli fenntartásának kísérletébe. És ez csak fokozza annak a valószínűtlenségét, hogy a *HERZATTACKE* mind a mai napig létezik és megjelenik. A forma megőrzésének elvileg a kapcsolódási képesség csökkenésével kellett volna járnia, de mivel itt egy formátlan formával, egy „heterogén egyveleg"-gel van dolgunk, a kapcsolódási képesség

épp a heterogenitás redukálatlanságának megőrzésével maradhatott fenn. Ez garantálhatta valószínűtlen kontinuitását.

Azt, hogy a lap az idők folyamán valamennyire mégiscsak változott, a füzetekben tovább lapozva is észrevehetjük. A következő évfolyamokban fellazul a piros fonál szigorúsága, sárga és piros lapok előfordulnak ugyan, de már nem mindig kép–szöveg-kombinációknak adnak helyet. Az 1998-as évfolyam első számánál azonban nagyobb változást észlelhetünk. Megváltozik a tipográfia, a vörös fonál gesztusa feléled, de immár nem a hordozó lap, hanem a hordozó betű színe lesz vörös. Az impresszumban ezt olvashatjuk: „»HERZATTACKE« RE-DESIGN: Antje Klee". Ettől a számtól kezdve kerülnek a különszámokba a franciából fordított elméleti és szépirodalmi szövegek is. A specializálódás jelenségével szembesülünk, amely a fenntartani kívánt heterogenitás rovására megy végbe.

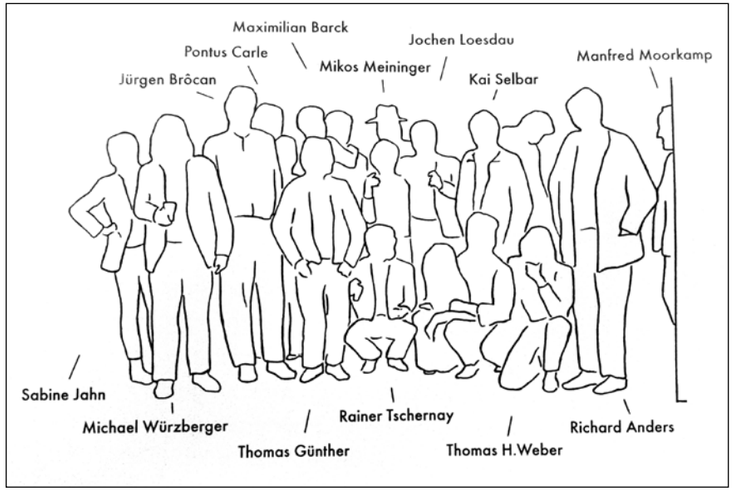
Visszalapozva a korábbi számokhoz, úgy tűnik, az arculat újratervezése egy tendenciának, nevezetesen a heterogenitás folyamatos fokozódásának a végét jelenti. Ez a tendencia a csúcspontját az 1997-es különszámban látszik elérni, amely Maximilian Barckot, a lapkiadót köszönti 35. születésnapja alkalmából. Ebben a lapszámban a heterogenitás új minőségre tesz szert. Eddig is közölt a lap olyan képeket és eredeti darabokat (unikátumokat), amelyek reflektáltak a hordozójukra, a könyvoldalra, és arra ösztönöztek, hogy a befogadó kilépjen a füzetek oldalpárjainak kétdimenziós teréből, és háromdimenziós tárgyakként kezelje azokat. Ott van például Kai Selbar kétrészes szitanyomata (1995/3), amely egy-egy viszonylag rövid, színes, aszimmetrikus sávból áll egy oldal rektóján és verzóján. A teljes mű megtekintéséhez folyamatos mozgásban kell tartani a lapot, hogy újra és újra megnézhessük, persze időeltolódással, a két elemet a lap elő- és hátoldalán. De ott van Mikos Meininger rajza is (1996/3), amely a füzet formátumánál nagyobb lapra készült, így ki kell hajtani a megtekintéshez.

Az 1997-es különszám viszont minden addigitól eltérő intenzitással irányítja a figyelmünket a füzet könyvtárgyminőségére, vagyis az anyagiságára és a háromdimenzionalitásából fakadó lehetséges használati módokra. Ez a kötet mindjárt egy úgynevezett diagrafikával nyit, amelyet a lap közepére erősítettek. A diát a lap felső és jobb szélén a szerző *A saját lélegzés szélárnyéka…* című versének szövege keretezi részlegesen. Mind a szöveget, mind a diát csak úgy tudjuk megnézni, illetve olvasni, ha a könyvet tárgyként használva forgatjuk, illetve féloldalasan felemelve a diát oldalról, a fekvő könyv síkjából nézzük. A kötet vége felé találjuk Axel Jun munkáját is, a könyv-lapra erősített műanyag lefűzhető tasakot, amely az *Életvonalak áttetsző tasakban* címet viseli. Sabina Jahn pedig mellékletként J. E. Poritzky 1921-es *Démoni költők (Dämomische Dichter)* című könyvének egy fénymásolt oldalpárját helyezte el a kötetben egy „Max"-nak címzett borítékban, amelyen feladóként a szerző és Poritzky van megjelölve.



Jörg Waehner, *A saját lélegzés szélárnyéka…*, diagrafika, HERZATTACKE, 1997/különszám, 3.

A HERZATTACKE művészcsoport 1995-ben, HERZATTACKE, 1995/4, 327–328.



Ezt a füzetet végiglapozva az a benyomásunk támad, hogy az, amit a kezünkben tartunk, legalább annyira működik könyvként, mint kiállítótérként. A funkcióknak ez az összemosódása összhangban áll az intézményes struktúrákon kívüli működés tényével. Hiszen a művészeti szamizdat — ez nem keletnémet specifikum —, ki van zárva a hivatalos művészeti nyilvánosság színhelyeiről, vagy eleve kívül akar maradni rajtuk. Az alternatív színhelyek pedig a bemutatás alternatív gyakorlatait hívják életre, és ez igaz mind a nem hivatalos kiállítóterekre, mind a nem hivatalos kiadványokra, amelyek különféle egyedi, de mindig a kiadványok térbeliségét és anyagiságát hangsúlyozó megoldásokkal próbálják feltörni az irodalmi és művészeti lapok dizájn-konvencióit. A HERZATTACKE művészcsoport esetében ráadásul a kiállítások, performanszok és egyéb rendezvények mindvégig párhuzamosan futnak a könyvprojektekkel és a lapkiadással. Minden feltétel adott tehát ahhoz, hogy eleven kapcsolat alakuljon ki a kiállítótér és a könyv-tér között. Ez a kapcsolat abban nyilvánul meg, hogy a folyóirat nem pusztán másodlagos, az egyéb művészeti tevékenységeket dokumentáló szerepet kezd betölteni, hanem — fentebb láttunk rá példát — maga is performatív, megjelenítő módon működik, maga is a megjelenítés elsődleges terévé válik. Ez két meghökkentő felismeréshez vezetett.

Egyfelől kibontakozott egy érdekes és valószínűtlen párhuzam a keletnémet szamizdat ilyen működésmódja és egy olyan trend között, amely az 1960-as évek végének főleg Egyesült Államokbeli képzőművészeti termelését és diskurzusát jellemezte. Ez a trend a könyvhöz mint kiállítótérhez való odafordulást

jelentette, ami azon a felismerésen alapult, hogy a könyv kis méretű, hordozható és gyakorlatilag normalizálhatatlan kiállítótérként az úgymond „hivatalos” képzőművészeti koncepciók uralta galériaterek alternatíváját kínálhatja. Ennek egyik talán leghíresebb megnyilvánulása az *Aspen* folyóirat 1967-es évjáratának könyvméretű, dobozos, huszonnyolc külön „szekcióból” álló 5+6-os száma. A kritikai diskurzus megszilárdult koncepcióihoz igazodni nem kívánó alkotók ekkortájt kezdenek élni a gesztussal, hogy „kivonuljanak” a könyvbe, és a könyv-teret használják „nem hivatalos” — ami itt azt jelenti: a művészettörténeti és képzőművészeti intézményrendszeren kívüli — kiállítótérként. Ez a gesztus persze Nyugaton nem ellenállásként és az ellenállás fent vázolt gondolkodási sémájában fogalmazódott meg, hanem inkább kitérésként.

Nem elhanyagolható tény, hogy a művészeti kiállítás akkori hivatalos intézményeiből való efféle „kiszállás” gesztusa egyben az úgynevezett *white cube*-bal, vagyis a kiállítótér akkoriban uralkodó változatával és az azt megalapozó ideológiával való szakítás gesztusát is jelentette. Annak a semleges és modulárisan továbbépíthető kiállítótérnek a hagyományával, amely azon fikcióba ágyazta a kiállított tárgyak megmutatkozását, hogy — médiaelméleti szakszóval — képes zajmentes csatornaként működni. A könyv mint kiállítótér felé fordulás a dolgok zajmentes megmutatkozásának ideológiájával való szembefordulás, és mint ilyen a kiállítótér médiumához való reflexív hozzáállás terméke és ösztönzője. A kiállítótérre mint médiumra adott reflexió számára pedig a könyv-tér tűnt igencsak alkalmasnak. Különösen érdekessé teszi ezt a fejleményt, hogy magának a *white cube*-nak a kialakulásánál is a könyv bábáskodott: a műalkotások fotografikus reprodukciójának és a könyvoldalnak a találkozása tette lehetővé a tárgyreprodukciók végtelen kombinatorikus játékát a látszólag zajmentes fehér felületen, vagyis az illusztrált művészeti kiadványok lapjain. Az elfordulás a *white cube*-tól egyben a könyvnek mint a médiumreflexivitás elsődleges tárgyának a felfedezése.

A kiállítótér-jelleget öltő könyvekben és folyóiratszámokban másfelől a kiadás/szerkesztés és a kiállításrendezés/kúrálás hagyományosan elkülönülő szerepei is kezdenek egymásba folyni. Ez nem csak azzal jár, hogy a szövegközlések *színhelyévé* válnak a lapszámok és kötetek, hanem azzal is, hogy a könyvtárgyak ilyen színhelyként való felfogása elkezd visszahatni az írásfolyamatokra és a kiadói/szerkesztői gyakorlatra is. A színhelyként felfogott kötet nem csak a kúrálás performativitását hozta be a lapkiadásba, hanem egyre szükségesebbé és természetesebbé teszi az írók, a képzőművészek, a szerkesztők a kiadók és a technikai munkatársak együttműködésén alapuló munkavégzésének formáit. A korabeli keletnémet nyelvhasználat a munkavégzés megosztott cselekvőképességen alapuló — a ráépülő életformát is megalapozó — kollaboratív formájának emberi ágenseit összefoglalóan úgy nevezte: „kollektíva”.

[történetek]

A különös helyzetekben bekövetkező váratlan találkozások sorozata, amelyek egy keletnémet szamizdat folyóirat és a time-out időtapasztalata között létesítenek esetleges kapcsolatot, csupán egyetlen és meglehetősen valószínűtlen formája annak, hogy megismerkedjünk ezzel folyóirattal. Mivel ez a folyóirat egy egészen szűk nyilvánosságban működik, sokkal valószínűbbek a fentieknél ellenőrzöttebb körülmények között és megjósolhatóbb módon zajló találkozások, nevezetesen a szamizdatkultúrára specializálódott irodalom*történeti* diskurzus közvetítésével.

A *HERZATTACKE* története, összevetve egyéb keletnémet szamizdat kiadványok történetével, kevéssé feldolgozott. Ez bizonyára a kései indulásának is köszönhető, de talán még inkább annak, hogy ez a történet ma is folytatódik. Tudomásom szerint a *HERZATTACKÉ*n kívül csak egyetlen másik egykori „nem hivatalos művészeti folyóirat” élte túl a fordulatot, és jelenik meg mind a mai napig. Ez az *ENTWERTER/ODER,* amelynek leforditathatatlan címe a „vagy-vagy” *(entweder-oder)* német kifejezés elváltoztatásával jött létre. (Az „Entwerter” jelentése ’jegykezelő [gép]’, de jelölheti szó szerint azt a személyt is, aki valamit ’leértékel’.)

1988-ban Berlin-Friedrichshainban Maximilan Barck kezdeményezésére összeáll a HERZATTACKE művészcsoport. „Max” Barcknak már volt egy korábbi, hasonló vállalkozása, a néhány művészt összefogó, 1985-ben alapított Maldoror csoport. A HERZATTACKE csoport működését az alapító sokkal szélesebb alapokra helyezi: több művészt hív meg, és 1989-ben elindítja az azonos című folyóiratot, amelynek lapszámait nem csak alkalmi különszámok egészítik ki, hanem a működését a művészkönyveknek otthont adó, szintén ebben az évben induló „Edition Maldoror” és „Quatre en Samisdat” sorozatok is támogatják. A csoport munkáinak bemutatása párhuzamosan zajlik a kiállítások, a kiadványok és az utóbbiakhoz kapcsolódó rendezvények színterein. Ha kiadványok, kiállítások és a bemutatás egyéb megjelenési formáinak mennyiségét és intenzitását vesszük alapul, akkor a 2000-es évek eleje tűnik a folyóirat virágkorának. (Ha a valószínűtlen találkozásaim tapasztalatait tekintjük, akkor az 1997-es év.)

Ha ki szeretnénk jelölni a *HERZATTACKE* helyét az indulásának idején működő keletnémet szamizdatkultúrában, akkor abban nem igazán segít, ha a keletnémet szamizdatot megpróbáljuk összevetni ennek a kultúrának a magyar, lengyel vagy csehszlovák változataival. Körülbelül harminc művészeti és tíz politikai–információs kiadványról beszélhetünk, amelyek 1989-ig több-kevesebb rendszerességgel megjelentek. Kelet-Németországban viszonylag későn alakult ki az, amit „ellennyilvánosságnak” nevezhetünk, és annak egyik alappillére, a szamizdatos kommunikációs hálózat. Annak, hogy a folyamat későn, de viszonylagos intenzitással beindult, minden bizonnyal egyik kiváltó eseménye volt, amikor Wolf Biermannt, a Kelet-Berlinben élő költőt, dalszövegírót és előadóművészt 1976 novemberében nem engedték hazatérni egy nyugatnémet turnéjáról, és megfosztották keletnémet állampolgárságától. Ez az esemény tekinthető a rákövetkező kultúrpolitikai jégkorszak nyitányának, ezzel vette kezdetét a keletnémet szerzők tömeges kivándorlása: az 1980-as évek közepéig több mint százan hagyták el az országot. Ez persze egyfajta kulturális vákuumot okozott, de egyben felbátorított és helyzetbe hozott egy fiatalabb generációt, akik addig jórészt még csak résztvevői sem voltak, nemhogy fontos szereplői lettek volna a nem hivatalos irodalmi és képzőművészeti szcénának.

A keletnémet szamizdat irodalmat rendszerint két- vagy háromfázisos séma szerint korszakolják. Az egyszerűbb modell szerint az első fázis az 1970-es évek végétől az 1980-as évek közepéig tartott, és leginkább ellenkulturális orientáltságú volt. A második, valamivel rövidebb szakasz aztán az 1980-as évek közepétől 1989–1990-ig tartott, amikor az ellenkulturális konceptek kidolgozásánál és terjesztésénél sokkal hangsúlyosabbá vált egy független kommunikációs hálózat kiépülése az egy-egy városhoz vagy városrészhez kötődő alkotói csoportok között. A valamivel finomabbra hangolt, háromfázisos történeti modell szerint az 1979–1982 közötti időszak egyfajta előkészítő szakasz, amikor a kiadványok még nem folyóirat-minőségben működtek. Az ellenkulturális szakasz 1982–1985-re esik, majd ezt követik a „kései”, 1986–1989 között alapított folyóiratok, amelyek tisztán irodalmi–művészeti profillal működtek.

Fontos tekintetbe venni, hogy az 1980-as évek közepe táján kezdi a hivatalos kultúrpolitika egyre kevésbé kriminalizálni a szamizdat irodalmat. Így tesznek szert ezek a kiadványok „félhivatalos” vagy „tűrt” státuszra. Az említett jégkorszak végét jelzi az is, hogy 1985-ben nem tudják vagy nem akarják megakadályozni 1985-ben az *Érintkezés mellékes jelenség (Berührung ist Randerscheinung)* című, jórészt debütáló keletnémet szerzők szövegeiből válogató antológiát a kölni Kiepenhauer & Witschnél. Ehhez persze hozzátartozik, hogy a kötet egyik szerkesztője az a Sascha Anderson volt, akit 1991-ben Wolf Bierman leplezett le ügynökként a Georg-Büchner-díjának átvétele alkalmával mondott beszédében, és aki miután 1986-ban áttelepült Nyugat-Berlinbe, továbbra is a Stasinak dolgozott. De az enyhülés jele volt az is, hogy 1986-ban a kelet-berlini Szamaritánus-templomban *Szó és mű (Wort und Werk)* címmel megrendezhető volt az a kiállítás és felolvasássorozat, amelyet a *SCHADEN* (magyarul leginkább: ’kárt okozni’) című szamizdat szerkesztősége szervezett, és amelyen először mutatkozhattak be a nem hivatalos, mert államilag nem ellenőrzött, a 100-as példányszámot el nem érő keletnémet folyóiratok. 1988-ban aztán Gerhard Wolf szerkesztésében elindult az Aufbau Kiadó *Soron kívül (Außer der Reihe)* című sorozata is, amely az addigra már debütált, fiatalabb írógeneráció fóruma kívánt lenni.

A keletnémet szamizdatoknak kialakult egy nem túl differenciált tipológiája is. Azon túlmenően, hogy politikai és művészeti alaptípusokba sorolhatók, ezek a kiadványok az általuk közölt szövegek és képek arányát alapul véve is osztályozhatók. Léteztek kifejezetten szövegorientált kiadványok — ezek tették ki a szamizdat irodalom nyolcvan százalékát —, mint például a *Der Kaiser ist nackt (A császár meztelen),* a *Mikado,* az *Ariadnefabrik (Ariadné-gyár)* vagy a *Verwendung (Használat).* Léteztek kifejezetten grafikaorientált folyóiratok, mint például az *A Drei* vagy a *Caligo,* de a legtöbb kiadvány a szöveges és grafikai elemek egyensúlyára törekedett, mint például az *ENTWERTER/ODER,* az *Und (És),* a *SCHADEN,* a *Liane (Lián),* a *HERZATTACKE (Szívroham)* vagy a *Reizwolf* (utóbbi címe szintén szójáték: a „Reißwolf”, vagyis ’iratmegsemmisítő’ első tagját „Reiz”-re, vagyis ’inger’-re cserélték). A tipológiában a politikai/művészeti megkülönböztetés nem fedi le egy az egyben a szöveges/grafikai megkülönböztetést, vagyis nem lehet minden esetben egyértelműen kijelenteni, hogy a politikai–információs kiadványok teljes mértékben a szöveg által domináltak lettek volna. Ott van például az *ANSCHLAG,* amelyben az esztétikai tartalmak ugyan háttérbe szorulnak a politikailag ambicionált írások mögött, mégis a művészi szempontból legkreatívabb borítómegoldásokat alkalmazta: tojástartó doboz, műanyagfólia, csiszolópapír vagy fémszűrő is megtalálható a borítók komponensei között.

A keletnémet szamizdatkiadás történetének fontos aspektusa a kiadványok által betöltött funkciók egyre világosabb elkülönülése, és ezzel együtt a megszólított közönségek egyre szembetűnőbb különbsége. Feltűnő az 1980-as évek elején kiadott szamizdatok műfaji és tartalmi heterogenitása, míg a „kései” kiadványoknál egyértelműen megfigyelhető a specializálódás. A *Koma-Kino* (1987–1989) például nem egyszerűen a filmes tematikának szentelte magát, hanem a keletnémet Szuper 8-as filmmel dolgozó amatőr filmesek fórumaként szolgált. A *Verwendung* (1988–1990), amely tulajdonképpen a *SCHADEN* folytatása volt, a külföldi irodalom közvetítőjeként lépett fel.

A *HERZATTACKE* annyiban jól besorolható folyóirat, hogy „kései” indulása óta kifejezetten művészeti kiadványként határozza meg magát, és így is működik. Egyik sajátossága azonban abban áll, hogy inkább a prózára koncentrál, miközben a keletnémet szamizdat irodalmat erősen uralta a líra. Ennek oka terjedelmi korlátokon és az ehhez kapcsolódó előállítási nehézségeken kívül a német irodalmi piac különleges szerkezetében rejlett, nevezetesen abban, hogy a tiltott vagy tűrt keletnémet prózairodalom erre specializálódott nyugatnémet lektorok közreműködésével viszonylag könnyen utat találhatott a nyugatnémet kiadókhoz, mint például a Luchterhandhoz, amely az 1970–1980-as években vezető szerepet töltött be a keletnémet irodalom kiadásában. Azoknak a műveknek, amelyek Kelet-Németországban nem kaptak rögtön „államellenes” besorolást, nyugatnémet megjelenésük után, esetleg módosított szöveggel, volt esélyük a keletnémet megjelenésre is. A *HERZATTACKE* másik sajátossága az volt, hogy — „Maldoror” álnéven is publikáló — szerkesztőjének frankofóniájából fakadóan mindjárt az első évfolyam harmadik számától kezdve nem csak keletnémet szerzők szövegeit közölte, hanem számos irodalmi fordí-

tást is lehozott, például Lautréamont, René Char, Mallarmé, Rimbaud vagy a francia szürrealisták szövegeit. Ezek aztán olyan francia elmélet- és esszéírók munkáival is kiegészültek, mint Geroge Bataille, Michel Leiris vagy Maurice Blanchot. A szöveges tartalom kezdetben tehát igencsak heterogén volt, szép- és esszé-, olykor kifejezetten elméletirodalom, valamint fordítások és eredeti nyelvű közlések egyvelege alkotta. Érdekes megfigyelni a *HERZATTACKE* történetében is a — szinte törvényszerű — specializálódást vagy profiltisztítást: az 1998-as arculatváltás azzal is együtt járt, hogy a francia fordítások különszámokba kerültek: az 1998-as, 1999-es és 2000-es különszámok kizárólag ilyen szövegeket tartalmaznak. Az elméleti és irodalmi szövegek majdnem egy évtizeden át léteztek egymás mellett a *HERZATTACKE* lapjain. Ennyi volt a közös benne és abban az *Ariadnefabrik*ban, amelyet 1986-ban alapított Andreas Koziol és — a később szintén ügynökként leleplezett — Rainer Schedlinski, és amely szintén arra törekedett, hogy felszámolja a „poétikainak és az elméletinek a merev-német szétválasztását". Ugyan az *Ariadnefabrik* kezdte el programszerűen közvetíteni a fal túloldalán '68 óta zajló elméleti vitákat, a *HERZATTACKE* a maga konzekvensen végigvitt szövegközlési stratégiája miatt azonban semmivel sem kevésbé értékes tudománytörténeti forrássá nőtte ki magát.

Felmerül a kérdés: hol és hogyan őrződtek meg ezek a nem hivatalos kiadványok, és hogyan ér véget rövid, de intenzív történetük? Utóbbi kérdésből adódik egy még érdekesebb: hogyan maradhatott fenn a *HERZATTACKE*? A megőrzés két szálon futott. A hivatalos és rendszerező gyűjtés valószínűleg 1985-ben kezdődött, amikor a Szász Tartományi Könyvtár egyik munkatársa otthonaikban kereste fel a szamizdatkiadókat, és próbált előfizetni az egyes kiadványokra. Ez a könyvtár aztán 1987-ben hivatalos utasítást is kap a Stasitól, hogy építsen gyűjteményt a szamizdatban megjelent művészkönyvekből és folyóiratokból, amitől azt remélték, hogy lehetővé válik „a kis példányszámú irodalmi folyóiratok átfogó politikai kiértékelése". (Azért hozzáférhető a *HERZATTACKE* első néhány évfolyama digitalizálva a deutschefotothek.de honlapon, mert ezt a honlapot ez a könyvtár üzemelteti.) A gyűjtemény darabjai akkoriban persze eltűntek a könyvtár „méregszekrényeiben", vagyis csak külön engedéllyel voltak kutathatók. Nyugaton először a brémai Kelet-Európa Intézet és a marbachi Irodalmi Levéltár kezdte gyűjteni a keleti szamizdat kiadványokat, majd 1988-tól a frankfurti Egyetemi Könyvtár is. A *HERZATTACKE* lapszámainak legteljesebb gyűjteményét ma a Berlini Központi és Tartományi Könyvtár tudhatja magáénak. A megőrzés másik, nem hivatalos, és ezért gyakorlatilag rekonstruálhatatlan szála a magánjellegű könyvgyűjtés volt, amely az 1980-as évek közepén futott fel, és 1990-ben, a szamizdat kiadványok döntő többségének megszűnésével, valamint a szamizdatstátusz értelmetlenné válásával kapott új lendületet, immár könyvtörténeti távlatban. Ez a történeti távlat láttatja úgy velünk, hogy az 1980-as évek közepétől, vagyis a „kései" fázisában keletnémet szamizdatkiadás fokozatosan átváltozik perem- vagy ellenkulturális jelenségből irodalmárok és bibliofilek speciális nyilvánosságának a színterévé.

A megőrzésnek pontosan ehhez a szálához kapcsolódik a *HERZATTACKE* fennmaradása is. Minden bizonnyal ez a folyóirat — mint ahogy legtöbb társa — sem élte volna túl politika- és társadalomtörténeti alapjának a megszűnését, ha eleve nem akarja megszólítani ezt a speciális nyilvánosságot, és ha — teljesen egyedülálló módon — a fordulat után nem akad egy művészetrajongó, bibliofil üzletember, aki mecénási szerepet vállalva 1992 és 2004 között nem finanszírozza a lap működését. Mert az első szabad keletnémet választások és a német újraegyesítés után 1990-ben alapvetően két út kínálkozott a szamizdatot kiadó kollektívák számára: kiadót alapítani és nagy példányszámban az össznémet piacra dolgozni, vagy a műtárgypiac és a bibliofilia területére specializálódni. Hogy csak kettőt említsünk: a *KONTEXT* kollektívája megalapította például a mai napig működő kiadót, a KONTEXTverlagot, az időközben megszűnt Druckhaus Galrev és a vele szimbiózisban működő berlin-prenzlauerbergi Kiryl irodalmi kávézó pedig több szamizdatkiadói kollektíva összeállásával jöhetett létre. Az *ENTWERTER/ODER* kiadója 1990-ben alapította a saját nevét viselő Uwe Warnke Kiadót, amelynek sikeres üzemeltetése tette lehetővé a korábbi szamizdat folyóirat kiadását mind a mai napig.

A keletnémet független szcéna döntő többsége azonban nem tudott sikeresen átállni egyik napról a másikra a piacgazdasági környezetre és a kultúrafinanszírozás új modelljére. Úgy gondolom, hogy ennek során elsősorban nem az volt a döntő, hogy meg kellett oldani a gazdaságos üzemeltetés kérdéseit — főleg a lapok állami postai terjesztésének megszűnését követően —, hanem az, hogy az ellennyilvánosság részeként működő kiadók és kollektívák maga egészében vett életformáját érte olyan kihívás, nevezetesen egy teljesen új, egészen rövid idő alatt kialakítandó és a „professzionalitás" jegyében álló életforma szükségessége, amellyel szembenézve a legtöbbjük kudarcot vallott. A *HERZATTACKE* azt követően, hogy a fordulat után viszonylag gyorsan piacgazdasági buborékba került, ezzel a kényszerrel nem szembesült. Paradox módon az életforma konzerválása óvta meg a megszűnéstől és garantálta a folyamatosságát — amely azonban alapító kiadójának az életére nézve fatális következményekkel járt.

A keletnémet nem hivatalos politikai és művészeti nyilvánosság intézményi újrakonfigurálására tett kísérleteket több rendezvény is dokumentálja, például az 1990 novemberében Frankfurt am Mainban rendezett *Kilátások '90* című kiállítás, vagy az 1991 februárjában *Új kelet-berlini kiadók* címmel a Berlini Tartományi Könyvtárban tartott seregszemle. Az az elemi kihívás azonban, amely a független keletnémet nyilvánosság irodalmi termelését a fordulattal érte, az életformaváltás távlatából azonban csak viszonylag későn jut intézményes — és nem magánjellegű — megjelenítéshez. A Német Történeti Múzeumban 1997. szeptember 4-én nyílt meg a *Bohémek és diktatúra az NDK-ban — csoportok, konfliktusok, városrészek 1970–1989* című kiállítás, amelynek a dokumentáláson túl nem titkolt célja volt, hogy elősegítse a volt keletnémet független művészi szcéna továbbélését. Azzal próbált hozzájárulni a továbbélés lehetséges stratégiáinak kifejlesztéséhez, hogy megpróbált közvetíteni az egykori keletnémet független életforma és a független művészi szerepek, valamint a nyugatnémet alternatív szcéna szereplehetőségei között. Azért hozza játékba a kiállítás a nyugati „bohème", „hippi", „punk", „communard" vagy „világjobbító" szerepeket, hogy az egykori keleti szereplehetőségekkel való összevethetőségüknek, valamint az egykori keleti szerepek nyugati szerepekbe való integrálhatóságának, esetleg átformálhatóságának a mérlegelésén keresztül teremtsen lehetőséget a keletnémet alternatív művészi termelés kontinuitásának megőrzésére. A kontinuitás zálogaként persze végeredményben itt is annak szükségessége jelenik meg, hogy az alternatív művészeti termelés átálljon a külső meghatározottságról — önmaga valami *ellenében* való meghatározásáról — a belső vagy szubsztanciális meghatározottságra.

Talán több mint koincidencia: ugyanabban az évben nyílik meg ez a keletnémet független szcéna válságát életforma-válságként megjelenítő kiállítás, amelyikben a találkozásaim tapasztalata alapján, kiadójának harmincötödik születésnapja körül, a *HERZATTACKE* eléri kiadástörténetének csúcspontját, hogy aztán a következő évben, 1998-ban, arculatát újratervezve és a specializálódás útján nagy előrelépést téve folytassa és tegye fenntarthatóvá megjelenését.

[szívrohamok]

Mind a time-out jelenségének, mind a *HERZATTACKE* folyóiratnak az esetében a kontinuitás valószínűtlenségéről van szó. A folyóirat kiadója által meghirdetett radikális „kívülség" egyszeri programja helyett végül a lap mindennapi gyakorlatában fenntartott, lokalizálhatatlan, heterogén „belülsége" tűnt fel a valószínűtlen folyamatosság fenntartásának zálogaként. Az épp adott időszerkezet végső lezárhatóságát vizionáló eszkatologikus hit helyett pedig az épp adottat különböző módokon felfüggesztő lap-kurátori gyakorlat. Ahogy a szívroham is egy tulajdonképpen belülről, a testen belülről jövő beavatkozás az élet megszokott lefolyásába. Csak épp a szellem számára tűnik valami kívülről jövőnek, mert a tüneteit nem volt képes felismerni, az okait időben megszüntetni. A szívroham belülről függeszti fel az élet „rendes állapotát", és hozza el a rendkívüli állapotot, ezzel kényszerítve az embert, hogy változtasson az életformáján — különben a szívroham újra és újra visszatér.

A tényt, hogy a *HERZATTACKE* újra és újra visszatér, innen nézve értelmezhetjük úgy is, hogy az a művészeti–intézményes közeg, amely a létezésének feltételeit biztosítja, nem hajlandó életformát váltani. Lehet, hogy a *HERZATTACKE* létezésének ideje a nyugati típusú kulturális nyilvánosság time-outja. Az, hogy ez a lap létezhet és megjelenhet, két dolgot jelenthet. Egyfelől azt, hogy a *HERZATTACKE* mégiscsak integrálódott. Ez az integráció másfelől mindenképp speciálisnak tűnik: vagy arról van szó, hogy ez a nyilvánosság a maga egészében rendkívüli állapotban van — ami többek között a *HERZATTACKE*-jelenségben is megmutatkozik —, és így soha nem tér vissza ahhoz a rendhez, amelyet felfüggesztett, mert a rendkívüli állapot vált a rendszerű és mindennapi állapotává. Vagy arról van szó, hogy a nyilvánosságon belül elkülönült egy olyan rész, amely azért felel, hogy felfogja a kivételes jelenségeket és a magas összetettségi fokkal rendelkező jelenségek számára biztosítsa a folyamatosságot. Mindkét eset integrációs jelenség, csak éppen az integráció különböző módját jelenítik meg.

Találkozásaim a *HERZATTACKÉ*val, bármilyen esetlegesek is, lényegüket tekintve kötődnek a time-out jelenségéhez: nem csak amiatt, hogy életemnek egy olyan időszakában találkoztam ezzel a lappal, amely maga is — a fentiek értelmében úgy fogalmazhatunk: nem tulajdonképpeni — time-out státuszában volt. Ezt az ösztöndíjas időszakot hivatalosan is az életpálya kötöttségek nélküli megszakításának szánják, és ekként is volt megélhető. Tervezettsége okán persze vesztett a tulajdonképpeni time-outok radikalitásából, egyszeriségénél fogva azonban nagyon hasonlít rájuk. Ha van értelme az ilyen, bármilyen paradox módon hangozzék is, „intézményesített time-out"-oknak, akkor az az, hogy a bőség és szűkösség idejének imitálásaként mesterségesen növelik az adott életforma összetettségét a kvázi-formátlanítás eszközeivel. Ezzel ébresztik fel közvetlen módon az új életformák iránti érzékenységet, közvetve pedig az új tudás, az olyan újdonság előállítását teszik lehetővé, amely a megbontatlan életformában soha nem jöhetett volna létre.

Mindezt persze egészen egyszerűen is meg lehet fogalmazni: ha nincs ez az időszak, sosem találkozom a *HERZATTACKÉ*val. És mint utóbb kiderült, minden ilyen találkozás egzisztenciális tapasztalat volt. Mint egy igazi szívroham.

MELHARDT Gergő

Össze / hasonlító világ / irodalom

(Thomka Beáta: Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás, szerk.: Kisantal Tamás, Kijárat Kiadó, 2018)

Tudományos szövegek sikerét talán érdemes abban mérni, hogy az olvasónak az adott tárgykörben hány kérdése volt a szöveg elolvasása előtt, és mennyi maradt utána. Thomka Beáta könyvének elolvasása, ahogy ezt a későbbiekben nem is igyekszem titkolni, kérdések egész özönével árasztott el. De egy másik szempontból is ritka élmény, valami bizarr módon üdítő volt olyan könyvet olvasni, amely magától értetődő természetességgel használ olyan szavakat, amelyeket az elmúlt három-négy évben annyiszor hallottunk, annyi szájból, annyi ferdítéssel — és ez a könyv úgy tesz, egyébként elismerésre és irigylésre méltó módon, mintha mindez meg sem történt volna, meg sem történne, és mintha még *valóban* lehetne az igenek–nemek világán túl is, értelmes módon beszélgetni, vitatkozni. Érvelni. És mivel Thomka Beáta és könyve így tesz, talán lehet is.

Ezek a szavak ugyanis nem egyebek, mint a *migráció*, *migráns*, *bevándorlás*, *bevándorló* kifejezések, amelyek itt, e kötetben azt jelentik, amit jelentenek, az összeesküvés-elméletekhez szokott fülnek és szemnek szokatlan, felfrissítő módon.

Kár, hogy ilyen mentegetőzéssel kell kezdeni egy recenziót.

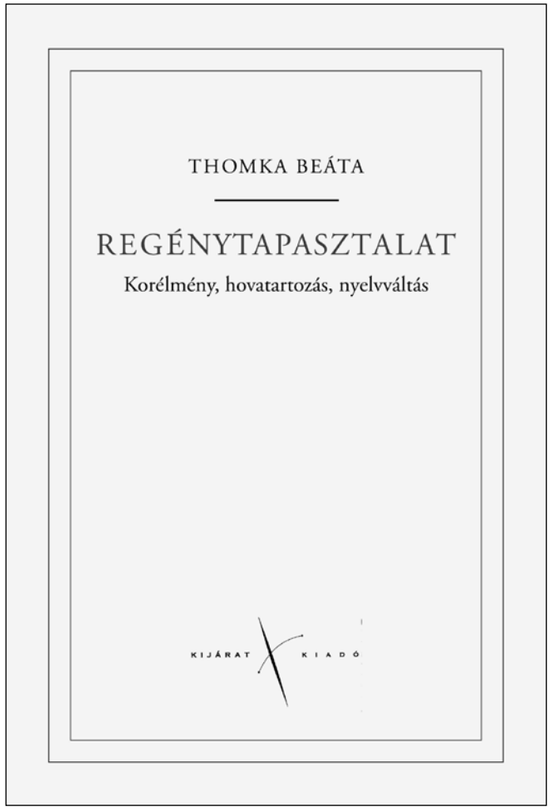
A migráció, helyváltoztatás, nyelvváltás, otthontalanság, kulturális idegenség, hovatartozás viszont tényleg az egyik legizgalmasabb jelenség(csoport), amely ma a világban történik: nem véletlenül szaporodnak egyre az ezekkel foglalkozó szociológiai, történeti, pszichológiai stb. tudományos munkák (és kártékony politikai kampányok). A magyarországi irodalomkritikában és irodalomtudományban azonban mindeddig nem volt ez központi kérdésfelvetés, sem elméleti, sem történeti szempontból. (Pedig történetileg is érdekes lenne — a nemzetfogalmak kialakulása után is — vizsgálni ezeket.) „Komparatisztika" címke alatt az egyetemek magyar és összehasonlító irodalomtudományi szakjain még ma is kilencven százalékban angol, német és francia irodalmakat — esetleg antik görög–rómait ínyencségként — tálalnak az embernek (aki emiatt aztán meglepődik, hogy Oradea nem Arad román neve, meg hogy Újvidék nem egy tájegység). Pedig az összehasonlító irodalomtudomány valami olyasmi volna, vagy kellene, hogy legyen ma, mint a *Regénytapasztalat* című könyv.

Ezeknek az első ránézésre inkább a társadalomtudományhoz, sőt, a joghoz kötődő fogalmaknak nagyon erős kulturális erőtere van. Ugyanakkor az magától értetődik, hogy egy irodalomtudós irodalmi műveket vizsgál — az tehát, hogy egy filológus bevándorlással és menekültekkel foglalkozik, ha áttételesen is, arról árulkodik, hogy jelentősnek ítélt irodalmi szövegek érzik magukénak e problémákat vagy fölvetéseket. Álljon itt néhány példa csak illusztrációképp, néhány kérdés, amelyekkel Thomka könyvében találkozunk (és néhány, amivel nem). Milyen, a centrum–periféria-alapú modelleket felváltó új világirodalom-koncepciót érvényesíthetünk, ha ezeket akarjuk vizsgálni? Vajon mit ír a szerb kritika egy Szerbiából (vagy még Jugoszlávia szerb tagköztársaságából) Németországba elvándorolt, német nyelven alkotó író regényének szerb fordításáról? Mit ír róla az európeér–baloldali, és mit a nacionalista–konzervatív kritika? És a horvát, és a macedón? Stb.? (Vö. pl. Agota Kristof — sajnos nemigen létező — magyarországi recepciójával.) Mi a *globális irodalom*, és miben különbözik a világirodalomtól? (Vö. pl. ha az évekig az USA-ban tartózkodó Krasznahorkai László angolul ír egy regényt, az a mű honnan származik és hol fejt ki hatást? És ha lefordítja magyarra?) Hogyan függ össze a származás, az identitás, az anyanyelv, az irodalmi produkció és a kánonalakítás?

Meg kell jegyezni, hogy Thomka Beáta kötetének legfeltűnőbb és igen sajnálatos hiányossága is épp ezekhez a társadalomtudományokból az irodalomkritikába átszivárgott fogalmakhoz kötődik. A nagyrészt külön-külön megjelent tanulmányokból összefésült, majdnem-monográfiára hasonlító könyvméretű tanulmány (talán ez a *Regénytapasztalat* pontos műfaja) ugyanis nincs elég jól összefésülve. A kisebbik baj, hogy ez formai szempontból nem történt meg: a tartalomjegyzék például nem jelöli, hogy a szöveg három nagy fejezetre oszlik, ez csak a fejezetvégi bibliográfiákból, vagyis azok elhelyezéséből derül ki; az egyes fejezetek más hivatkozási rendszereket alkalmaznak; egyes külföldi nevek többféle írásmóddal szerepelnek; sok a hibás utalás; nincsen névmutató, és így tovább. A nagyobbik baj az, hogy fogalmilag sincs: hisz épp a kötet legeslegfontosabb terminusait (az imént említetteket) nem magyarázza el, nem állítja kontextusba egymáshoz képest, nem ad hozzájuk történeti ismereteken alapuló értelmezést; néha úgy tűnik, az egyik fejezetben inkább így nevezi, a másikban pedig inkább úgy. Nem a lehetséges politikai áthallások miatt, hanem a tudományos standardok szempontjából tartom problematikusnak, hogy végső soron eldönthetetlen, szinonimikus, metonimikus vagy milyen egyéb viszony áll fenn (a köznapi használati, az intuitíve vagy ad hoc adott jelentésükön túl) az *immigráns*, az *emigráns*, a *migráns*, az *expat(rióta)*, az *elszármazott*, a *bevándorló*, a *kivándorló* (vagy épp a *transzliteratúra* és a *posztmigráns irodalom*) között. És tulajdonképpen ugyanez történik az alcím három kulcsfogalmával (*korélmény*, *hovatartozás*, *nyelvváltás*) is: esetleges halvány megérzéseinket a legtöbb esetben affirmálja a kötet, de magyarázatot kulcsként nem ad hozzájuk.

Azért is meglepő ez a fogalmi tisztázatlanság, mert egyébként minden más tekintetben roppantul összeszedett, világos tárgyalásmódú, folyton új perspektívákat és kontextusokat felvonultató szöveggel állunk szemben. Ami ráadásul hangsúlyosan kizárólag kortárs jelenségekkel és szövegekkel foglalkozik. Hiába adódnának sok esetben — és hiányoznak is olykor — például párhuzamként a kivándorló/emigráns/nyelvváltó/többnyelvű írók korábbi generációi (mint, mondjuk, hogy csak 20. századi példákat említsek, Márai, Gombrowicz, Kristof, Kundera, Nabokov vagy Beckett), Thomka nem akar történeti tablót felvonultatni, és legfeljebb az említés szintjén idéz meg korábbi szerzőket, és egyébként csak 2000 utáni — a legtöbb esetben 2010 utáni — irodalmi művekkel foglalkozik. (Milyen érdekes, hogy mindig szinte kizárólag prózaírók váltanak nyelvet, költők pedig nem, vagy nyelvváltás után prózaírókká válnak ők is — de erről Thomka könyvében nem esik szó). Egyetlen kivétel van, vagyis egy olyan szerző, aki már nem él — ha jól értem, az ő megkerülhetetlen fontosságú művei és írói habitusa szolgál történeti mintául a kortárs szerzők kritikai vizsgálatához, még akkor is, ha a róla szóló fejezet után már nem is nagyon kerül elő a neve. Ő (a magyar/zsidó–szerb/jugoszláv származású/nemzetiségű) Danilo Kiš, akinek három, 1960–70-es évekbeli kötetéről is ír Thomka, és egy külön rövid fejezetet is szentel Kiš poétikájának, a szerzőt „a narratív etika, az ízlés, a kritikai alapállás és esztétika" párhuzamai mentén W. G. Sebalddal együtt tárgyalva.

A világ persze egészen máshogyan működik, mint Gombrowicz egykori emigrációja vagy Beckett nyelvváltása idején. Ma a kulturális termékek többé-kevésbé szabadon mozognak a világ nagy részén fizikailag is, és az interneten is (és az internet miatt a fizikai térben is), és elvileg az emberek is majdnem ugyanennyire. Úgy látom, a (ki)vándorlásnak, nyelvváltásnak, kultúrák ütköztetésének jóval kevéssé van ma esztétikai tétje, mint pár évtizede (vagyis kevésbé lepődünk meg rajta, és kevésbé gondoljuk problematikusnak, ahogy kevésbé tekintjük egy irodalmi mű esszenciális részének egy szerző nemzetiségének és műve nyelvének feltételezett azonosságát), sokkal inkább ezen jelenségek politikai értelmezhetősége került előtérbe. Ami nem azt jelenti, természetesen, hogy ne lehetne irodalomtudományi módszerekkel nyúlni hozzájuk — sőt, Thomka könyve éppen azt bizonyítja, hogy milyen sokféleképp lehet és érdemes egyrészt egyes műveket értelmezni, másrészt komparatisztikai munkát végezni. A narratológiától kezdve a variánsok filológiai alapú elemzésén át a recepció- és kritikatörténeti megközelítések mind relevánsak lehetnek. Thomka Beáta szempontrendszere pedig van annyira tág(as), hogy mindig a legjobb szerszámot vegye elő eszköztárából, azért, hogy az elemzett — és az átlagos olvasó számára feltehetően nagyrészt ismeretlen — regényeknek felmutathassa egyrészt páratlan egyediségét, másrészt azokat a tendenciáikat és poétikai megoldásaikat, amelyek mégis összekötik őket egymással, és amelyek a kortárs világirodalomban — talán



szerencsésebb lenne tényleg valami más szót használni ehelyett — egy markánsan elkülöníthető (de persze nem szigorúan körülhatárolt) és egyre jobban kanonizált műcsoportot jelentenek.

A Thomka által e csoportba sorolt regények jelentős része az egykori Jugoszlávia területéről elszármazott szerzők művei. Őket *exjugoszláv* íróknak nevezi Thomka, ami — például a (valahányadik generációs) *bevándorló* ellenében — a származási, nem pedig az „érkezési" helyet/nyelvet tartja meghatározónak. Az egyetlen magyar anyanyelvű közöttük, továbbá az egyetlen, aki nem prózát írt, Domonkos István, akinek *Kormányeltörésben* című versével külön tanulmány foglalkozik. A grammatikai formák és trópusok elemzése, valamint a műnek a jugoszláv irodalomtörténet keretei közé történő utólagos visszahelyezése igen jelentős újdonságokat mutat fel a költemény értelmezését illetően.

Az egyik tényező, amely kapcsolatot teremt az *ex-YU* szerb, horvát, bosnyák szerzők között, természetesen a származás, a másik pedig tematikus: a délszláv háború emlékezete. Erről ugyan külön fejezet nem szól, de folyton vissza-visszatérő téma és poétikai probléma. A balkáni háború olyan ős-eseményként jelenik itt meg előttünk, mint amely képes összefűzni az önélet-

rajzi emlékezéseket a családtörténeti fikcióval, a naplók és más tényirodalmi műfajok jegyeivel, a történelmi regények kanonikusabb formáival, a nevelődési regény hagyományaival, de még a mágikus realistának nevezhető poétikákkal is (kiemelendők Saša Stanišić, Ivana Sajko, Ismet Prcić, Nicol Ljubić, Melinda Nadj Abonji regényei).

Különös ugyanakkor, hogy a délszláv háború környékén Magyarországra áttelepült, magyar nyelven alkotó *exjugoszláv* írókat — az említett kivételen, Domonkos Istvánon túl, például Sziveri Jánost, Gion Nándort vagy Ladik Katalint — nem veszi számításba Thomka. Ahogy a háborút feldolgozó magyar nyelvű irodalmi alkotásokkal sem vet számot, pedig az utóbbi évekből jó néhány kiváló mű, például Danyi Zoltán és Orcsik Roland regénye vagy Terék Anna verseskötete — jogosult lenne erre. Ehhez hasonlóan a romániai forradalom emlékezete is egyre inkább előtérbe kerül a prózában, ami szintén megérne egy-két tanulmányt. Már csak azért is furcsa ez, mert Thomka munkája — végre! — hangsúlyozottan nem nemzeti irodalomtörténet, hanem a világirodalom/globális irodalom/transzirodalom most kialakulóban lévő filológiájának alapköve kíván lenni. Ha pedig ilyenformán nem szerb, horvát, bosnyák, hanem *exjugoszláv* íróról beszél, vagyis nem a nyelv és nem a származás, hanem a *korélmény* és a *hovatartozás* alapján kanonizál, akkor abba a kategóriába nem csak Stanišić és Sajko tartozik bele, hanem Terék Anna is, bőven, és talán Tolnai Ottó is (aki ma is Szerbiában él, ami, ha akarom, még jobban bonyolíthatja a helyzetet). Nem kívánom leegyszerűsíteni a dolgot, természetesen nagyon sok különbség van egy németországi nagyvárosban élő második generációs bosnyák bevándorló és egy Szabadkáról Pestre áttelepült magyar író között a reprezentáció, a lehetőségek és a szociális helyzet tekintetében. Mégis érdemes volna kiegészíteni a vizsgálódásokat ezzel a tárgykörrel, hiszen ráadásul a jugoszláviai/szerbiai magyar szerzők mindig kisebbségben éltek és alkottak, ami a művek létrejöttének olyan körülménye, amelyre a Thomka-féle érzékeny szempontrendszer jelzőfénye más esetekben élesen felvillan.

A könyv utolsó nagy fejezete kevésbé tűnik kellően átgondoltnak, itt részben az általában minimális reprezentációval bíró társadalmi csoportok (hajléktalanok, menekültek, mélyszegénységben élők) problémáinak irodalmi megjelenítéseit veszi a szerző röviden szemügyre (Szilasi László, Borbély Szilárd, Jenny Erpenbeck), hogy aztán ezt a családtörténetek mai poétikáinak néhány fajtájával és a nyilvánosság elől elrejtőző író (Ferrante) szereplehetőségeinek vizsgálatával igyekezzen összekapcsolni. Ebben az egységben nem csak a választott irodalmi művek tűnnek kissé esetlegesnek, hanem az alfejezetek egymás mellé sorolása is. Pedig a kérdésfelvetések és elemzések itt is roppant érdekesek (különösen kiemelkedőek a *Nincstelenek*ről, az Ivana Sajkóról és az Elena Ferrantéról szóló alfejezetek), és minden mondat óriási ismeretanyagról és érzékeny szövegismeretről árulkodik. Mégis, mintha az utolsó részbe kellett volna beszuszakolni és laza szálakkal összefűzni mindent, ami „egyéb".

A kötet regényelemzéseinek még egy aspektusát ki kell emelni. Ez pedig nem más, mint hogy ahhoz a mostanában kialakuló irodalomkritikai irányzathoz kapcsolódik, amely az elmúlt egy-két(-három) évtized jelentős irodalmi műveiről a „posztmodern" poétikákat, szövegalakítást és észjárást meghaladni kívánó szövegekként gondolkodik, és amely a nyelvelméleti meglátásokhoz és az egyre inkább önmagába zárkózó, ironikus „posztmodern" szövegekhez képest igyekszik felépíteni az ezeket felváltani látszó, a történetmesélést, a múlt feldolgozását és a szociális dimenziókat (újra) a középpontba állító fikciós szövegek kánonját. Noha Thomka nem használja sem a „posztmodern", sem a „posztmodern-utáni" vagy „poszt-posztmodern" terminusokat, erre vonatkozó célkitűzése világos, és meglátásai remélhetőleg számos új filológiai munka kiindulópontjai lesznek majd.

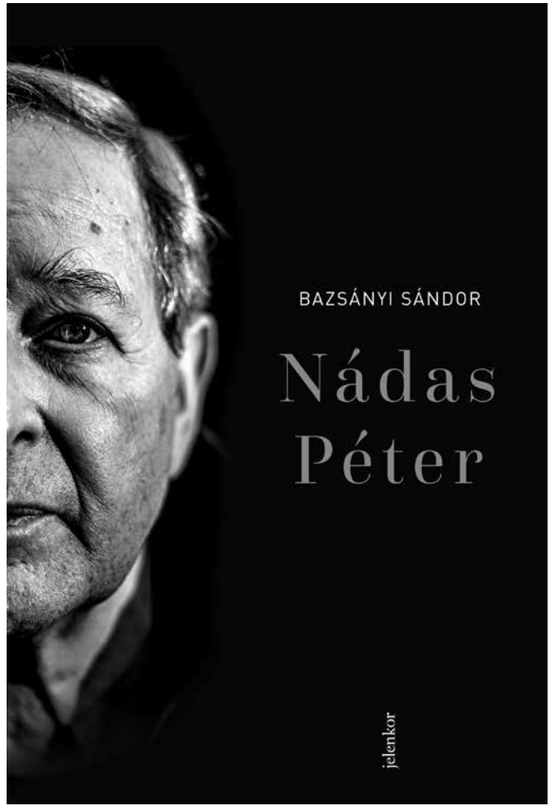
Thomka Beáta könyve — hibái ellenére is — megalapozó jelentőségű. Szempontrendszerének újszerűsége és kanonizációs felhajtóereje Csehy Zoltán *Szodoma és környéke* című kötetéhez mérhető — különös véletlen (?), hogy eredendően mindkét szerző többnyelvű és multikulturális, határon túli területekről származik. Thomka maga is, csakúgy, mint kötetének oly sok hőse, Magyarországra települése előtt az egykori Jugoszlávia állampolgára volt. Az egymás mellett élő, egymásra nyitottan és folyton kíváncsian figyelő népek és kultúrák pluralizmusa ma már persze a múlté, vagy illúzió (ki gondolhatta akkor, hogy *azt* fogja visszasírni?).

Talán, ha sokáig és kitartóan úgy teszünk, mintha valami úgy lenne, ahogy, akkor az előbb-utóbb úgy is lesz. Szolidaritás, érdeklődés, művelődés és haladás. Azt hiszem, az ezekre való állandó igény a legfontosabb, amit Thomka kétszázhatvan oldalas könyvéből tanulhatunk.

SZEMES Botond

Egy letűnt műfaj aprólékos kidolgozása

(Bazsányi Sándor: Nádas Péter. A Bibliától a Világló részletekig, 1962–2017, Jelenkor, 2018)



Lehet, hogy a monográfia mint műfaj vált unalmassá. Annyi biztos, hogy a szerzőség központi kategóriája és a szellemi egységként felfogott életmű elképzelése a kortárs humántudományokban egyre kevesebb magyarázóerővel bír. Bazsányi Sándor Nádas Péterről szóló monográfiája viszont pontosan ezeket veszi alapul. Ami azért is lehet problémás, mert miközben értelmezésében a Nádas-szövegek folyton testi–anyagi felületekről és történeti–kulturális hatásmechanizmusokról szólnak (amiben egyet is érthetünk vele), az elemzés maga nem fordít különösebb figyelmet a hordozók anyagiságára, és nem érvényesít kultúrakritikai–irodalomtörténeti megközelítést sem. Csupán Nádas Péterről van szó: róla viszont nagyon alapos, valóban az egész életművet mozgató írásokat tartalmaz a könyv.

Ezen írásokban Bazsányi hűségesen követi az író önértelmezéseit. Már a felütés is Nádas elméletét idézi a szöveg mögött megbújó „írói alkatról", és arra keresi a választ, vajon hogyan ragadható meg magának Nádasnak ez az „alkata": „És tartozzanak az egyes alkotások akár az epika, akár a dráma, akár az értekező próza körébe, ugyanazt a jellegzetes — a szerző gyakori szavával élve — *alkati* pecsétet viselik magukon." (15) Sajnos ennek során nem a szerzőség újraértésével és a humántudományokba való visszavezetésével találkozunk, hanem csak azzal a rajongással vegyes elképzeléssel, miszerint efelől jobban megérthetjük a szövegeket. Ennek megfelelően Bazsányi rengeteget említ életrajzi összefüggéseket és idézi Nádas saját magáról szóló, vagy tágabb művészetelméleti szövegeit, amelyek könyve kiindulópontjaivá lesznek. Persze lehet, hogy ilyennek kell lennie egy monográfiának, bemutatnia a szerző életét, tolmácsolnia a gondolatait és ismertetnie műveit — ekkor azonban le kell szűrnünk azt a tanulságot, hogy egy hasonló vállalkozás felett eljárt az idő.

Bazsányi könyvében legjobban azok a részek tudnak működni, amelyek különnemű és nem evidens módon kapcsolódó Nádas-szöveghelyeket állítanak egymás mellé. Ilyen az életműben többször felbukkanó futás-motívum, amelyről az *Évkönyv* kapcsán az alábbiakat írja: „A futás testi tapasztalata — a futás testi tapasztalatának egyidejű elgondolása — a futás testi tapasztalatának utóidejű leírása: egymással párhuzamos folyamatok, amelyekben ritka összhangba kerülhet az egyén az őt befogadó és egyúttal meghaladó természeti tájjal vagy szövegtájjal. És legyen szó akár a leírás tárgyáról, a futásfolyamatról, akár a futás ritmusát leképező szöveg saját ritmusáról, anyagszerű minőségéről, a mondat szerkezete mindig az érte felelős egyént meghaladó, természeti-természetes rendről, vagy legalábbis annak vágyáról árulkodik." (288) Majd összefüggésbe hozza a futás és az olvasás légzésritmusát, és idézi Nádas egy interjúját: „[Futás közben] nem azt veszed észre, amit megfigyelsz, hanem azt veszed tudomásul, amit animális lényed a légzés ütemében figyelemre méltónak talál." (289) Ehhez kapcsolódik *Az égi és földi szerelemről* idevágó passzusa is: „Valójában az egyenletesség benne élő ideáját szeretné elérni. Ha elérhetné, akkor nem lenne többé különbség az emelkedő és az ereszkedő között, és akkor persze sima terep se lenne többé. Ehhez azonban olyannak kéne lennie, mint egészségesen és egyenletesen dobogó szívének, mely nem kérdezi és soha nem méri el, hanem képességeire üt a helyzete. Nem vagyok ilyen." (Bazsányi idézi: 322) A szöveghelyek egymás kontextusaiként izgalmas feszültségbe kerülnek egymással

— ilyen eljárásra példa még a könyvben a „semleges látás” szintén önértelmező fogalmának végigkövetése, vagy a *Párhuzamos történetek Anus mundi* című fejezetében megjelenő boldogság kapcsán Nádas irodalmi előképeinek számbavétele (Flauberttől a *Sorstalanság*ig). Sajnos ezekből a részekből kevesebb van, mint a 750 (!) oldal javát kitevő, egy műre koncentráló és azokat lineárisan elrendező értelmezésekből. A lineárisan kibomló életmű elképzelése rányomja a bélyegét minden fejezetre, és olyan féloldalasságokat eredményez, hogy míg az előtanulmányként felfogott korai novellisztika egyes darabjai „öncélúan modorosak” (51), addig az *Emlékiratok könyvé*nek szintén erősen stilizált mondatai inkább ünnepelendően „tisztességes mondatok”. (Ez szintén Nádas saját fogalma, amely több mint húsznál kerül elő a könyv fejezeteiben, legtöbbször az adott poétika *magyarázataként* — csak úgy, mint a *Párhuzamos történetek*et jellemezni hivatott „ortopéd mondatok”.) A lineáris ívbe rendezhető életmű elképzelésekor ugyanakkor érdekes, hogy az utolsó nagyepikai alkotásról, a *Világló részletek*ről van a legkevesebb mondanivalója a monográfiának; leginkább egyes kritikusoknak és magának a szövegnek affirmatív idézéséből jön létre az adott fejezet — ami az elemzések során végig használt életrajzi kontextus megerősítését hivatott elvégezni.

Továbbá nem csak az írótól átvett szófordulatok ismétlődnek, hanem az egyes értelmezések is legtöbbször azonos végkövetkeztetésre futnak ki. Ez azt jelentheti, hogy valószínűleg nem végigolvasásra, hanem inkább fellapozásra szánt ismertetőt tartunk a kezünkben, ahol a legfontosabb tudnivalókkal bármely gondolatmenetben találkozhatunk. Amennyiben így közelítünk a könyvhöz, nyugodtan nevezhetjük azt alapos munkának, amelyben a szövegek és az „írói alkat” gondos ismertetését kapjuk.

Ugyanakkor a művekre koncentráló és azokat csak hagyományos irodalomtörténeti összefüggésekbe rendező vállalkozás önmagában sem működik mindig maradéktalanul. Azaz csakis azok a részletes szövegelemzések tudnak tanulságokkal szolgálni, amelyek valóban feltérképezik a tárgyalt szakasz retorikai működését — ilyen az a fejezet, amely Jolanta Jastrzebska nyomán az *Emlékiratok* egy-egy mondatának és fejezetének sajátosságait tárgyalja.[1] Az *Egy antik faliképről* fejezet egyik szakasza kapcsán például ezt olvashatjuk: „Az önmagára fokozottan figyelő, sőt nemritkán, ha az ábrázolás logikája úgy kívánja, önmagát parodizáló terebélyes mondatszerkezet leképezi a teljes regényvállalkozás tétjét […]. Így például a rejtvényfejtés vágyával induló, ám annak kudarcával záruló két hosszú mondatbekezdésben, amelyeket mindkétszer egy-egy rövid mondat követ, a második esetben ráadásul nyelvtanilag hiányos, vagyis a képleírás modoros eszköztárával be nem tölthető jelentéshiányt érzékletesen megjelenítő formában.” (256) Ezeknél a részeknél ténylegesen közelebb kerülünk a nádasi poétikához — Nádas átfogó elképzelésének megfelelően: minden nagyobb kategória kapcsolatokból, viszonyokból és ezeket szervező technikákból jön létre. Amikor azonban általános fogalmakat mozgat Bazsányi, akkor néha az üres beszéd fele tendál, amelyből leginkább csak az elismerés szólamát lehet kihallani.[2] Nehéz megfejteni például, mit jelent pontosan a „folyondárosságában epikai léptékű mondatfűzés”. (87) Ez az esztétizáló beszédmód megnehezíti az olvasást és a megértést is, főként a monográfia központi fogalmainak esetében, például a mondatok „testi jellegét” illetően, amit nagyon gyakran hangsúlyoz Bazsányi (a stilárisan meglehetősen különböző szövegek esetében is). Bajban vagyok, amikor meg kell mondanom, hogy mit jelent a „mondatok érzéki felülete” (180), és mitől „érzékibb” ez a felület Nádasnál, mint más szerzőknél. Abban, hogy esetében „önnön szövegtestről szól” (175) minden mondat? Ha igen, akkor ez a megfogalmazás miben más, mint a „visszatükröző” és „öntükröző” próza kissé problémás balassai kategóriája? Ha pedig érzékiség/testiség alatt a nem csak az értelemre gyakorolt hatásokról van szó, akkor miben különböznek a tárgyalt részletek más, erősen retorikus írásoktól?

Mintha a szövegek hatásmechanizmusait kutató monográfia nem bírna szabadulni a kutatott hatásoktól; így az általános megállapítások helyi értéke is bizonytalanná válik, és csupán újramondják a szakirodalom nem kevésbé homályos meglátásait. A test mint vezérfogalom nem kiemelhető kontextusából, nem hígítható független esztétikai terminussá: mindig konkrét viszonyrendszerekben és ezeket a viszonyrendszereket szervező technikák által létezik. Így tehát, ha a mondatokat testiségük felől kívánjuk meghatározni, akkor (a kézenfekvő mediális szempontokon túl) a részek közötti viszonyokra és a retorikára mint technikára kell koncentrálnunk. Amikor ezt teszi Bazsányi, értékes következtetésekre jut, még ha helyenként rutinszerűnek és automatikusnak is tűnik a mondatok elemzése — ugyanakkor tágítható lenne ez a módszer, és a „szövegtest” is bekacsolható volna más, nagyobb hálózatokba.

A monográfia azt a — véleményem szerint megalapozott — szakirodalmi konszenzust erősíti meg, miszerint Nádas műveit egyfajta köztesség szervezi, legyen ez akár a káosz/rend, az érzéki/értelmi, a felszín/mélység, vagy a felnőtt/gyerek köztessége. „A rendszerváltozást követően egyre tágabb körökben gyűrűznek tovább a regényírói műhelyben fogant, a szerzői észjárásra jellemző kettősségek nyomán működő gondolatok, vagy még inkább gondolatalakzatok: képzetekről és tapasztalatról; alkatról és környezetről; emberről és nemről; európaiságról és magyarságról (németségről, franciaságról…); lélekről és testről; egészről és részről; »kölcsönösségről« és »viszonosságról«…” (313) Felmerülhet, hogy ezt az eljárást magának az érvelésnek is érvényesítenie kellene, és egy összetettebb dekonstrukciós logika mentén kibontania az értelmezéseket, megmaradva az említett oppozíciók elkülönböződésében (köztességében). Vagy végig lehetne követni, hogy milyen technikák hogyan hozzák létre ezeket a kategóriákat. Ebből a szempontból fontos a 4. fejezet, a Nádas korai színdarabjairól írt rész, amely „élő testek viszonyrendszereként” (121) érti a színházat, és elemzésében történeti, stiláris, érzéki és kulturális/szellemi tényezőket kapcsol össze. A színdarabok mellett foglalkozik az író kevésbé ismert, színházról szóló írásaival, köztük a *Kérdések, kísérlet válaszadásra* című nagyszerű interjúval is (amelynek egy részletét érdemes itt is idézni: „amióta a budapesti metró nagy mozgólépcsőit üzembe helyezték, látom, hogy illetlen kíváncsiságom tömeges és ösztönszerű. A fölfelé haladók leplezetlen érdeklődéssel bámulnak a lefelé haladók arcába, és fordítva is. […] Összes társadalmi szabályaink ellenére csupaszok vagyunk egymás előtt. És a színház talán nem más, mint ennek a csupaszságnak az észrevétele és demonstrációja.”[3] Ez az összetettség lényeges dolgokra tud rávilágítani mind Nádas drámáit, mind a játékhagyomány sikertelenségét, mind az egyes társadalmi folyamatokat, sőt ezek összefüggéseit illetően is. Úgy vélem, hogy ez az eljárás válhatna további kutatások kiindulópontjává.

[1] Itt felmerül az a probléma, amely Nádas sajátja is, nevezetesen, hogy egy ilyen részletekbe bocsátkozó elemzés hogyan tud nem unalmassá és terjengőssé válni — úgy érzem, az író sikeresebben oldotta meg ezt a feladatot.

[2] Esetenként mintha túlságosan is az elismerés szólama működne, mintha meg kellene védeni Nádast a bírálatoktól. Ilyen például a *Párhuzamos* kapcsán Margócsy István kritikája, amelyet csupán említés szintjén idéz a monográfia, holott Margócsy szövege, még ha vitatható is, nagyon fontos és egyedi szempontokat vet fel az igen egyhangú recepcióban.

[3] Nádas Péter: *Kritikák*, Jelenkor, Pécs, 1999, 69–70.

LÉNÁRT Tamás

Monumentum Nádasianum

(Bazsányi Sándor: Nádas Péter. A Bibliától a Világló részletekig, 1962–2017, Jelenkor, 2018)

Nem könnyű fogást találni Bazsányi Sándor Nádas-monográfiáján, és korántsem csak azért, mert a kötet igencsak vaskos, „kézikönyvnek” csak bizonyos megszorításokkal nevezhető. A könyv műfaja, amely nagyjából megadná a vállalkozás kereteit, sem annyira egyöntetű, amennyire elsőre mutatja magát, miszerint a kötet egy jelentős kortárs szerző életművét bemutató szakmunka lenne. A magyar nyelven folyó irodalomtudomány e szegmense, bár egyáltalán nem népszerűtlen, azért semmiképpen sem annyira telített, hogy ne kelljen minden egyes megjelent kötetnek kijelölnie saját tudományos, diszciplináris határait, feladatait. Bazsányi Sándor könyvének legközelebbi kontextusa e tekintetben a Kalligram immár tekintélyes múltú *Tegnap és ma* sorozata, amelyben Balassa Péter Nádas-monográfiája is megjelent 1997-ben. A 2018-as Nádas-könyv azonban átfogóbbnak, jelentősebbnek és célközönségét tekintve is másnak mutatja magát, mint a *Tegnap és ma*-monográfiák egyébiránt az utóbbi időkben némileg megfogyatkozott és önmagukban is elég sokszínű sora. A kötet eszerint inkább a közelmúltban megjelent, rendre monumentális szerzői monográfiák közé illeszthető, mint amilyen Havasréti József Szerb Antal-, Ferencz Győző Radnóti-, vagy akár, bár kissé távolabbról, Szilágyi Zsófia Móricz- és Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-könyve. A teljesség igénye nélkül említett példák nemcsak azt sugallják, hogy a szerzői monográfia voltaképpen az egyetlen út (nem számítva a szövegkiadást), amely az irodalomtudomány számára a szépirodalmi kiadók és a szélesebb publikum felé nyílik, de a Nádas-kötet szerkezeti sajátosságára is rámutatnak. A fenti példák esetében ugyanis a „monumentalitás” egyik záloga a lezárt életmű, amely lehetővé teszi az átfogó értékelést, egy másik pedig egy bizonyos kultikus érdeklődés a szerző személye iránt, vagyis inkább a vizsgált szerző kultikus jellegű kulturális jelenléte, amely explicit vagy implicit ott munkál az említett irodalomtudományos vállalkozásokban.

Világos, hogy mindez valamennyire vonatkozik ugyan Nádas Péterre és életművére is, Bazsányi Sándor könyvének mégis sokkal naprakészebbnek, aktuálisabbnak kell lennie, ami-

kor egy még lezáratlan, az irodalmi életet és önmaga recepcióját aktívan alakító szerző műveit vizsgálja, akinek ráadásul művei és a velük foglalkozó szakirodalom tekintélyes része is könnyen hozzáférhető. E tekintetben a könyv jellegét, és nem műfaját tekintve rokon a *Párhuzamos történetek* nagyregény mellé kiadott kísérőkötettel, a *Párhuzamos olvasókönyv*vel, amely a regényhez kapcsolódó dokumentumok és fotográfiák mellett tartalmazott irodalomtudományos esszéket is (fotográfiák Bazsányi könyvében is vannak). Kísérőkönyv tehát, amely azt ígéri, hogy a legszélesebb Nádas-olvasóközönség számára áttekinti, bemutatja, kontextusba helyezi az életművet — vagyis döntően a kritikus feladatát végzi el, csak nagyobb léptékben, nem pedig az irodalomtudósét. Kérdés persze, hogy egy ilyen szolgálatot miként tud elvégezni egy 750 oldalas monstrum, de egyrészt a könyv terjedelmén enyhít a hömpölygő, sodró esszéstílus, másrészt a Nádas-olvasók részéről okkal feltételezhető egy bizonyos rugalmasság, már ami a nagy terjedelmű könyveket illeti. Nem beszélve arról, hogy nehéz nem üzenetként érteni az impozáns megjelenést: a monográfia méreteivel is Nádas Péter életművének nagysága előtt tiszteleg, azt visszhangozza; a *monumentalitás* valóban *emlékművet* állít a szerzőnek.

A kötet tartalmát illetően rögtön szembetűnik, hogy a fent szóba hozott feladatok közül az *áttekintés* Bazsányi Sándor monográfiájának fő erőssége. A könyv arányos fejezetekre oszlik, amelyek időrendben kísérik végig az életművet, kijelölve a műfaji és tematikus csomópontokat, ez utóbbit ráadásul egy-egy kulcsfogalom megadásával: „gyerek", „család", „írás", „test" és a többi — ezek a könyv elolvasása után már nem tűnnek olyan rejtélyesnek. Kirajzolódik az életmű egy lehetséges, mondhatni kézenfekvő struktúrája: az első elbeszélések és az első regény, majd a nagyregények sora, közbeékelve kisebb alkotások; elbeszélések, színházi művek és esszék. A könyvet rövid bevezető nyitja és a szerzői monográfiákhoz méltó, informatív mutatókon túl (mű-, színházi bemutató-, kiállítás- és képjegyzék, felhasznált szakirodalom) két tematikus függelék-fejezet zárja, az egyik Nádas fényképekkel és festészettel kapcsolatos munkásságáról, a másik Mészöly Miklós hatásáról a Nádas-életműben. Ez a rend magától értetődően némileg egyszerűsített, formára alakított (nincs szó külön a „filmnovellák"-ról, az esszék közül kiemeli a fontosabbakat és egyébiránt nem különösebben differenciál) és valamennyire talán „ornehéz" (a 2000-es évektől egyre részletesebb, külön fejezetet kap a *Saját halál,* a *Szirénének,* az esszék két külön fejezetre bomlanak), de mindenekelőtt egy világos, meglepetések nélküli szerkezet, amely mellőzi a váratlan hangsúlyokat, kiemeléseket vagy nem kézenfekvő erővonalakat az életművön belül.

A séma fókuszpontja a két nagyregény és különbségeik, melynek következtében a *Leírás* amolyan „kísérletező" kötetként bukkan fel, a *Saját halál* és a *Szirénének* „átmeneti" próbálkozásoknak tűnnek, vagyis lényegében a nagyregények függvényében kapnak helyet. Talán e struktúra nehézkedése miatt nem meggyőzőek a monográfia záró fejezetei, már amennyiben sem a *Világló részletek,* sem a Mészöly-hatás nem integrálódik szervesen az életmű elbeszélésébe számos nyilvánvaló és körültekintően feltárt összefüggés dacára: végeredményben nem lesz világos a 2017-es önéletrajz helye, poétikai jelentősége az életműben, a Mészöly-hatás feltérképezése pedig nem rugaszkodik el döntő mértékben Nádas Péter saját, erre vonatkozó — és elég leegyszerűsítettnek tűnő — kommentárjától, amely Mészölyt „redukcionalistának" titulálja, önmagán pedig az ettől való eltávolodás gesztusait ismeri fel. (704) A (fény)kép-fejezet már meggyőzőbb alapossággal, a fényképek és a professzionális fényképezés problémáját a festészet, sőt, a „látványiság" kérdései felé tágítva mutatja be — ebben minden bizonnyal nagy szerepe van Markója Csilla vonatkozó, igen átfogó monográfiájának,[1] amelyre több tekintetben Bazsányi is támaszkodik —, ugyanakkor ez a fejezet is „függelék" marad, a kép-problematika a Nádas-életmű perzisztens, ám mégsem felforgató erejű mellékszálaként jelenik meg.

Ha azonban „nem csak a dolgok helyét" akarjuk látni a „szerkezetben, hanem a dolgot", mint a klinikai halálból visszatérő Nádas a *Saját halál* egy fontos pontján, közelebbről is szemügyre kell venni a monográfia értelmezői stratégiáit, amelyek akkor is meghatározzák az áttekintés mondanivalóját, ha egyébként nem is tolakodnak az olvasó szeme elé. Gondolhatnánk, hogy a könyv sodró, választékos és igen expresszív esszéstílusa, legalábbis helyenként, Nádast imitálja, ez azonban inkább csak áttételesen igaz, amennyiben inkább Balassa Péter irodalomkritikusi hangjára ismerhetünk benne, aki így nemcsak Nádas korábbi monográfusaként, hanem egy bizonyos irodalomkritikusi attitűd, beszédmód fontos forrásaként is megidéződik. Anélkül, hogy átfogóan akarnánk jellemezni Balassa Péter irodalomkritikusi munkásságát, ennek tükrében figyelhetünk fel Bazsányi Sándor szövegének több lényeges vonására. Először is a bemutatás következetesen Nádas Péter szövegeiről, és nem életéről értekezik; az életrajz csak mozaikosan, voltaképpen csak az időrend fenntartásában nyilvánul meg; szó esik persze számos fontos biográfiai–kortörténeti mozzanatról — csalódás a '68-as események után, Nádas kiköltözése Gombosszegre és a rendszerváltás stb. —, ezek azonban mindig csak amolyan adottságként, nem az értelmezés integratív részeként kerülnek elő. Mintha a bevezetőben félig-meddig terminológiai igénnyel beharangozott fogalmak, az „alkat" vagy a gyakran előforduló „mondat" (15, 18 és másutt) annak deklarációi lennének, hogy az író karaktere a „mondataiban", vagyis a nyelvi stílusában keresendő. Ebből következik, hogy a monográfia epicentrumában az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* közötti *stiláris* különbség nyomon követése és kontextualizálása található — ugyanakkor az is, hogy bizonyos értelmezői lehetőségek korlátozódnak, így például az „életrajziság" (vagy akár: a fikcionalitás) összetettebb problematizálása a *Világló részletek* kapcsán (és innen indítva az életmű egészében), vagy a színműveknél a színház sajátos

[1] Markója Csilla: *A mérleg nyelve. Szó és kép Nádas Péter művészetében*, Jelenkor, Pécs, 2016.

medialitásának — vagy általában a medialitás kérdésének, ld. fent a kép-fejezetről mondottakat — játékba hozása az értelmezésben, sőt, a testiség, a nádasi „testpoétika" kérdései, amelyek még akkor sem szükségszerűen vezetnek a „szövegtest", vagyis a testiség és a szövegiség kapcsolódási pontjaihoz (ezt a területet jelöli ki a „Van-e saját teste a testről szóló beszédnek?" kérdése — 41), ha Nádas Péter esszéiben előszeretettel kalandozik éppen ezen a határterületen.

Ezzel, vagyis az életmű nyelvi–stiláris alaprétegére irányuló fókusszal hozható kapcsolatba az is, hogy Nádas fogadtatása nem kap nagy szerepet a monográfiában. Szó esik, természetesen, arról, hogy az *Emlékiratok könyve*nek és a *Párhuzamos történetek*nek igen eltérő volt a visszhangja, valamint Bazsányi számos kritikát, tanulmányt idéz, és jó ritmusban, arányosan vonulnak el az olvasó előtt a recepció által tárgyalt kérdések. Nem kapunk azonban átfogó képet a fogadtatásról, arról, hogy miként alakult a művek megítélése, hogyan változott a kritikusok kérdéseinek iránya az idők során. Nyilván nem könnyű feladat, és a monográfia nem is tesz ígéretet egy ilyen áttekintésre, de az is világos, hogy a fogadtatás aligha választható le a művekről, továbbá egy Nádas-kaliberű alkotó recepciója, amelynek Bazsányi Sándor könyve pillanatnyilag amolyan záróköve látszik lenni, voltaképpen együtt alakul, „érik" az életművel, és így lesz az irodalomkritikai gondolkodás aktuálisan jellegzetes lenyomata. A monográfiában felmerül Balassa Péternek és Radnóti Sándornak mint két meghatározó kritikusnak és Nádas-specialistának az alakja (25k. és másutt), azonban értelmezői arcélük és jelentőségük — amely egyik esetben sem tűnik egyébiránt egyneműnek és egyenes vonalúnak (ld. pl. Balassa Nádas-könyvének recepcióját vagy Radnóti részleges önkorrekcióit az idők során) — nem körvonalazódik. Az *Egy családregény vége*ről szóló fejezetben szót kap Kálmán C. György tanulmánya, valamint más írások is (67k.), amelyek elég jól illusztrálják, hogy nagyjából huszonöt évvel a kisregény megjelenését követően, a „prózafordulat" végbemenetele után markánsan megváltoztak a szövegnek szegezett kérdések irányai, más premisszák mentén értékelik a könyv „olvashatóságát", nyilván nem függetlenül az életmű későbbi darabjainak „visszahatásától" — mindezt azonban a monográfia kommentár nélkül hagyja, amiként a 2000-es évektől felbukkanó új kérdésirányok sem kapnak történeti indexet, amelyek kitapinthatóak például a hatvanéves Nádas előtt tisztelgő Kalligram- és Jelenkor-számok kínálata alapján. Ugyanígy a két függelékben helyet kapott szemponthoz (képek és Mészöly) vezető utat, vagyis e szempontok nem minden hányattatás nélküli sorsát a Nádas-recepcióban sem ismerjük meg részletesebben.

Az életmű „lineáris" bemutatása nemcsak a recepció, de az életmű szerkezeti áttekintésének sem kedvez. Bazsányi keresthivatkozásai rámutatnak műveken átívelő jellegzetességekre, ismétlődő motívumokra, ezek azonban nem bontják meg az egyenes vonalú elbeszélést, esetenként pedig kisebb ismétlődéseket eredményeznek. Így például a *Leírás* kötet kapcsán joggal esik több szó Mészöly prózájáról — lévén Nádas ebben az elbeszéléskötetében kerül talán legközelebb „atyai barátja és mestere" poétikájához —, ami azonban részben ellövi a függelékben található Mészöly-fejezet puskaporát. Mindenesetre az életmű lineáris bemutatása formailag, a stiláris–nyelvi megoldásokra és ezek érzékelésre–testiségre való vonatkoztatása (a „szövegtest" problémakör) pedig tartalmilag jelöli ki azt a széles medret, amelyben a monográfia sűrűn áramló, rétegzett, helyenként túldíszített és pátoszba hajló, nagyvonalú utalásokkal, kitekintésekkel, kereszthivatkozásokkal és önismétlésekkel terhelt, részkérdéseknél is mindig az egészre ügyelő nyelvezete hömpölygő, örvénylik — nagyjából úgy, ahogy e recenzió is, a maga szerény eszközeivel, megpróbálja nyomon követni a könyv gondolatmenetét.

A bevezető vázlatosan kijelöli az életmű legtágabb kontextusait, szó esik a történelmi és a személyes háttérről, a mű hazai és nemzetközi fogadtatásáról (sikeréről), a fő hangsúly azonban a mű stiláris jellemzőire, a „mondatok" milyenségére, pontosabban a két nagyregény, az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* (a „tragikus fekvésű életgyónás" és a „jéghideg irónia bonctermi fénye", 21) ilyen szempontú összevetésére kerül az életműben egyfelől a szöveg átlényegítésének — érzékiségének, testiségének, közvetlenségének — kísérleteiként, másfelől a „rend" és „káosz" feszültségének alapeseteiként. A *Biblia*-kötetről szóló fejezet ezt leginkább a gyermeki perspektíva poétikai jelentőségének előtérbe állításával közelíti meg, amely részben folytatódik az *Egy családregény vége*-fejezetben, ahol Bazsányi már több oldalról fut neki a regényszövegnek, a narrációs viszonyok és a motivikus háló nem túl meggyőző feltérképezése után már jórészt a regény „érzékelésprózájáról" beszél, amely egyes tematikus–motivikus elemek segítségével elemzi a gyermeki tudat szenzualitásának szövegbeli alakzatait, megelőlegezve, bevezetve a nagyregények „mondatesztétikai" elemzéseit. Történetesen itt, amikor is az értelmező Csider kakálás-jelenetén mutatja be, hogy milyen „lélegzetegységekben létezik" Nádas prózája (87), lehet szót ejteni a monográfia különös prüdériájáról (amely persze nem ritka más értekezőknél sem). Előszeretettel említi a Nádas-szövegek éppannyira kényes, mint alapvető témáit: a szexualitást, a testiség különféle direkt megnyilvánulásait, de nem részletezi, nem integrálja azokat az olvasatba, a téma nem kap elegendő teret — így aztán kissé kellemkedőek maradnak ezek az említések (különösen, ha Bazsányi korábbi, e tekintetben innovatívabb Nádas-könyvével is összevetjük a monográfiát).

Átugorva a *Leírás*- és az első színház-fejezetet, amelyek már korábban szóba kerültek, jutunk el a könyv egyik vaskos pilléréhez, az *Emlékiratok könyve*-fejezethez. Itt már érvényesül a bevezető kapcsán említett séma, amennyiben a fejezet elsőként a regény közvetlen előzményére, a modern regényirodalom hagyományára tér ki. Talán mert a Mann- ill. Proust-allúziók nyomon követése már nem ígért túl sok újdonságot, ez a rész Musil előtérbe tolásával próbálkozik — sikerrel —, majd egy leginkább öncélúnak tűnő névsorolvasás következik, amelyet szerencsére hamar feledtet Kafka említése, amely vitathatatlanul a fejezet euklidészi pontja. Kafka „semleges látására" nyilván nem

csupán az idézett Nádas-interjú irányította a figyelmet, hanem mindenekelőtt a *Párhuzamos történetek* sajátos, az *Emlékiratok*tól markánsan különböző poétikája, amely így Kafkán keresztül lép be az *Emlékiratok* értelmezésébe, amely Stollberg kisasszony „pataujját" mint Kafka-intertextust fejti fel. (180) A továbbiakban Kafkán keresztül szivárog be az „egzisztencialista" irodalom az értelmezésbe: Nádas eszerint „fokozatosan hátat fordít Proustnak és Mann-nak", szövegeiben pedig, amiként Camusnél és Mészölynél, „bármi megtörténhet az emberrel". (185) Ebben a fénytörésben következnek a fejezet mikroelemzései: a Somi Tót Krisztián-szólam kiemelése, ezzel ütköztetve pedig a regény „túlrajzolt", „modoros" vagy „kimódolt" (222–224) inszcenírozásának kidomborítása — ami itt is a „Nádas-mondat" minuciózus analízisébe torkollik (ahogy később a *Saját halál*-fejezetben: „Nádas prózájában minden hangsúlyosan mondatszinten dől el", 356), amely, az eddigiek fényében korántsem meglepő módon, „testszerű nyelvként" (261) tárja fel önmagát.

Újabb ugrással a könyv legfontosabb és legterjedelmesebb *Párhuzamos történetek*-fejezetéhez érkezünk, amely, mint látható volt, már az *Emlékiratok könyve*-olvasat irányzékát is meghatározta, és a közbülső négy rövidebb fejezetre is, rejtetten vagy hivatkozással, ránehezedik. A négy „átvezető" fejezet (*Évkönyv, Saját halál,* esszék a kilencvenes évek előtt és után) közül kiemelkedik az *Évkönyv*ről szóló, amely biztos kézzel, elegáns szövegközeli elemzésekkel mutat rá a nem túl gyakran elemzett műben több, a későbbiekben is fontos témára, motívumra mint az „életírás" első fontos kísérletére. A „rend vs. káosz"-kérdéskör továbbviteleként érthető Nádas Hajas Tibor-kommentárja és annak elemzése, amely nagy teret kap, ugyanakkor nem árnyalja, inkább sematizálja a problémát, amikor a „határt sértő" Hajassal önmagát szembeállító „kényes ízlésű és határtisztelő" Nádas (299) kommentárját elemzi.

Nádas önkommentárjait nem ritkán hívja segítségül Bazsányi, ráadásul az argumentáció lényeges, esetenként visszatérő pontjain. Az esszéken túl például a *Saját halál* kapcsán, de a *Párhuzamos történetek* kulcselemzésének két központi fogalma, a „káosz" (424) és az „ortopéd mondat" (először 179, majd a vonatkozó fejezetben) is interjúkból származik. Nehéz is lenne kihagyni ezeket az igen találó önjellemzéseket egy, az életmű egészét átfogó monográfiából, mindez azonban bizonyos metodológiai aggályokat vet fel — ahogy azt már az akkoriban még egy irodalmi fenomenológia felépítésén munkálkodó Bagi Zsolt is pedzegette a 2005-ös *Emlékiratok könyve*-kötetének[2] egy emlékezetes lábjegyzetében (a 19-es számúban) — amennyiben egy szöveg jellegzetessége aligha magyarázható meg önmagával. Ennek mintájára például a monográfia egyik fontos terminusa, az irónia is — amely a második esszé-fejezetben a „semleges látás"-hoz kapcsolva alapozza meg a *Párhuzamos történetek*-interpretáció mondanivalóját (389) — legalább kétértelmű, egy „irodalmi" (mint szövegmozgás) és egy „esszéisztikus" (mint habitus, amely a megragadhatatlantól tart távot) jelentés keveredik benne. Vagy akár, hogy immár valóban a gigantikus *Párhuzamos történetek*-fejezetbe kóstoljunk, az 1956-os események megjelenése a regényekben, egy kétségkívül döntő jelentőségű kérdéskör, talán sokkal inkább igényelt volna alaposabb szövegelemzést, mint Nádas vonatkozó kommentárjának említését, így ugyanis a különböző jellegű szövegek irodalmi és társadalomtörténeti értelemben vett divergenciája inkább csak ígéret marad. Mintha a Nádas-vélemény kissé keretek közé szorítaná az ezt követő, nem túlzottan árnyalt interpretációt. (410k.)

A *Párhuzamos történetek*et tárgyaló fejezet nagyjából négy tömbre osztható, az első az általános bevezetésen, nemzetközi kitekintésen kívül a regény alaphangjaként értett „történelmi és antropológiai szkepszissel" (401) foglalkozik, több oldalról megközelítve a kérdést — érdekes például a rövid felvetés, amely ezt a szkepszist a „földtörténeti távlattal" hozza kapcsolatba. (400) A von der Schuer-figura említése az „erő- és erőszakelvű kollektivista tapasztalat" (396) példájaként azonban azt a benyomást kelti (itt egyébiránt szintén egy Nádas-interjúrészlet erősíti meg az érvelést), hogy e szkepszis eredete a 20. század erőszakos történelmi formációiban keresendő, miközben a regény *Egy finom óramű* című fejezete — ahogy arra a monográfia is utal röviden — éppen ezek bizonyos pszichofizikai, elfojtásokban, traumákban gyökerező eredetének felfejtésén munkálkodik.

A második tömb a regény műfaji összetettségét térképezi fel, miközben virtuóz módon a cselekmény fő csomópontjain is végigvezet. Ebben a keretben említi Bazsányi az „olcsó pornóregények és -filmek" (436) mintázatát (ld. még 423, 432, 493, ez utóbbinál érdemes leszögezni, hogy a vulgáris nyelvhasználat jellegzetesen nem a pornográfia eszköze, ahogy az adott példa sem ilyen hatású). A kérdés talán nem túlzottan elmélyült ismerete nélkül is ellenvethető, hogy a pornográfia tiszta feltárásban érdekelt retorikája, vagy inkább szimulációja igen távol áll Nádas regényének nyelvi eljárásaitól, így mintha ez is a szexualitás tematizálásának fent említett ambivalenciáját, fojtott prüdériáját erősítené.

A harmadik tömb a narráció sajátosságaival foglalkozik, amely a kritikai recepció egyik legrészletesebben tárgyalt kérdése, erre nagyban épít a monográfia is. Az értelmezés a sajátos elbeszélői technikát a szereplők interperszonális viszonyaira és a látszat és valóság ebben megnyilvánuló feszültségére vonatkoztatja igen innovatív módon (464), majd fokozatosan helyezi át a hangsúlyt — a korábban említett séma alapján — a „mondatok", a regény szűkebb értelemben vett nyelvi állagának interpretációjára, amely a negyedik, legkidolgozottabb és legterjedelmesebb tömböt alkotja. Itt, ha úgy tetszik, az elemző learatja a korábbi fejezetekben végzett előkészítő munka gyümölcseit: a *Párhuzamos történetek* mondatai mint az „ironikus" „sematikus látás" „ortopéd", esetenként agrammatikus kifejeződései adnak formát a korábbiakban tárgyalt világnézeti szkepszisnek, így mintegy megteremtik azt. Innen, az akár morfémaszintig hatoló mikroelemzések panoptikumából vezet egy újfent kissé nagyvonalúnak tűnő irodalmi kitekintés — az Ottlik-párhuzam kapcsán például nem kerül szóba, talán az evidencia okán, hogy Madzar és Bellardi hajóútja voltaképp az *Iskola a határon* vonatkozó jelenetét írja újra — a záró fejezetekhez (*Szirénének,* legújabb esszék, *Világló részletek*), amelyek meg sem közelítik a nagyregény elemzésének komplexitását és elmélyültségét, így inkább annak továbbviteleként, levezetéseként olvashatók. A *Világló részletek* fejezetében érezhető ez leginkább, amennyiben az elemzés elsősorban a két szöveg közötti, a valóság és a fikció határát át-átszelő és kétségkívül izgalmas interferenciák, mintsem a nyelvi–poétikai divergenciák és dilemmák — vagy akár: a két regény fogadtatásában mutatkozó igen eltérő irányok — kidolgozásában jeleskedik.

Bazsányi Sándor könyve nagyszabású, kiérlelt munka — nagyban támaszkodik pl. a szerző 2010-es Nádas-könyvére[3] — kiforrott értelmezői nyelvvel, amelynek bőbeszédűsége és rétegzettsége dacára is jól láthatóan kirajzolódnak a határai. A 2010-es *„…testének temploma…"*-kötet fülszövegében Esterházy Péter azt emeli ki, hogy a monográfus „szépen nyugodtan és komolyan" beszél, elemzéseit pedig valamiféle „örülés" járja át. Valamint, hogy Bazsányi könyve „jót tesz" — valóban, a rutinos vagy éppenséggel a potenciális Nádas-olvasó számára bizonyosan sikeres az életmű bemutatása, amely úgy egységes és átlátható, hogy fenntartja, sőt, erősíti azt a benyomást, hogy a Nádas-univerzum tágas, sokféle, gazdag és jelentős, amelyben a Bazsányi-féle értő kalandozás öröm. A professzionális Nádas-olvasás szempontjából már nehezebb kijelölni a vaskos kötet eredményeit vagy akár hibáit — már csak ezért is fontos az említett hiány, vagyis hogy a kötet jószerével semmilyen metakritikai perspektívával vagy meglátással nem rendelkezik. A monográfia nyilvánvalóan — saját epithentonja szerint „mindig léptékesen gondolkodó és fogalmazó" (25) — Balassa Péter munkájával mérendő össze, még akkor is, ha a két szerző hatástörténeti helyzete korántsem egyezik. A kritikusi attitűd, a műveket újramondó, kibontó, tágabb motivikus és irodalomtörténetbe állító, sodrásában nagyívű, ugyanakkor alázatos hozzáállás a szöveghez bizonyosan balassai örökségként azonosítható — a szövegelemzés, a mikroanalízisek megnövekedett aránya és jelentősége azonban e tekintetben újdonság, s ez talán a legfontosabb metodológiai tanulság is: ha Nádasnál valóban „minden mondatszinten dől el", akkor az elemzőknek is ekként érdemes eljárniuk.

Persze a fókusz újrakalibrálásának ára is van. A nagyobb összefüggések elhalványulhatnak, miként a monográfiában az amúgy tisztes mértékben szóba hozott világ- és magyar irodalmi párhuzamok súlyukat vesztik, pont- és ötletszerűvé válnak (talán az egy, fent említett Kafka-intertextus kivételével), kevéssé interferálnak a „mondatesztétika" megfigyeléseivel. Hasonlóképpen az irodalom „külső" faktorai csak korlátozott mértékben — leggyakrabban eleve adott körülményként, nem problematizálandó „előzetes tudásként" — lépnek be egy „mondatesztétikára" kihegyezett elemzésbe. Sipos Balázsnak a *Világló részletek*ről írt terjedelmes kritikája[4] például olvasható a nem-szövegelvű megközelítések bő katalógusaként is — amely kritikát Bazsányi egyébiránt hosszan idézi (587k.), természetesen mindennemű metakritikai kommentár nélkül, holott mintha éppen ellentétes irányú értelmezői érdekeltségekről lenne szó. Az „alanyban–állítmányban gondolkozás" (ld. hivatkozva 514) ilyetén apologétája szükségképpen a „szöveg/test"-poétika alakzataira bukkan a regény szoros olvasása közben, tehát olyan helyekre, ahol a nyelvi struktúrák valamiképpen leképezik a valóságot, miközben a valóság egyre-másra szövegszerűnek mutatkozik — ez a kiasztikus szerkezet adja jórészt a olvasatok dinamikáját (így például mintha ez lenne a Bazsányi által alkalmazott irónia-fogalom attraktivitásának kulcsa is) és játékterét, az értelmezés „árvízvédett" medrét, hiszen ez az interpretáció éppúgy szűri, adagolja a szövegek szubverzív, felforgató potenciáljait (a szexualitás és a testiség ábrázolásait, az „antropológiai szkepszis" és a világégések perzisztenciáját), ahogy kordában tartja a nem szöveg- és irodalomelvű értelmezési lehetőségeket (a kultúra- és médiatudományos szempontokat, az „izmusok"-at vagy akár a hagyományosabb, etikai érdekeltségű megközelítéseket) is — talán ez, a biztonságos terepen való kalandozásként értett olvasás lehet annak az örömnek az egyik, noha kissé csalóka forrása, amelyet Esterházy Péter emlegetett, és amelynek teherbírásáról, relevanciájáról és továbbgondolhatóságáról a jelenleg egyre intenzívebbé váló Nádas-recepció fog ítéletet mondani.

[2] Bagi Zsolt: *A körülírás. Nádas Péter:* Emlékiratok könyve, Jelenkor, Pécs, 2005.

[3] Bazsányi Sándor: *„…testének temploma…" Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában*, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010.

[4] Sipos Balázs: *Mimikri és autizmus*, Műút, 2017062, 16–32; elérhető: https://www.muut.hu/archivum/25872.

KUSTOS Júlia

Valódi kritika és divatos előítélet

(Darabos Enikő: Testmetaforák a kortárs magyar irodalomban — Tanulmányok, kritikák, Lector Kiadó, 2017)

Darabos Enikő *Testmetaforák* című kritika- és tanulmánykötete szemtelenül kevés idővel megjelenése után már nem tekinthető a legfrissebb magyar nyelven írott, testtematikával foglalkozó kötetnek[1] (annál is inkább, mivel a benne található szövegek nagy része jóval a tizenhetes év előttről datálható: a legkorábbi 2003-as, a legkésőbbi pedig 2015-ös megjelenésű).

A három tematikus fejezetre tagolt gyűjteménykötet a fejezetcímekben jelzett viszonyok alkotta keretbe próbálja magát beleágyazni — több vagy kevesebb sikerrel. Így olvashatók az *Én — másik* cím alá tartozó szövegek egy kevésbé a testet, mint inkább a másságot, a szubjektumon kívül kerülőt olvasó–értelmező kritikai perspektíva felől. Az itt elemzett szövegek a következők: Oravecz Imre: *1972. szeptember*, Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka* és *A hullócsillag éve*, Bán Zsófia: *Esti iskola*, Agota Kristof *Trilógia* és *Az analfabéta*, Solymosi Bálint: *Életjáradék*, valamint Grecsó Krisztián: *Tánciskola*. A *Test — nyelv* című egységben Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*, Pályi András: *Éltem* és *Túl*, Bartis Attila: *Nyugalom*, Spiegelmann Laura: *édeskevés*, valamint Erdős Virág: *Eurüdiké* című műveinek a (mint a cím is sugalmazza) test nyelv felőli és vice versa, a nyelv test felőli olvashatóságának kérdése van középpontban. Ebben, a véleményem szerint legszervesebben összeálló fejezetben Darabos olyan meglehetősen nagy lélegzetvételű (a nyelvfilozófiától, a testfilozófiától, vagy éppen a fenomenalizmustól sem mentes) témákat elemez, kapcsol és tematizál, mint a test leírhatósága, a testi folyamatok megfogalmazhatóságának határhelyzetei, a testi, lelki és nyelvi jelenségek szinkron mozgása — ami, ahogyan arról még szó lesz a későbbiekben, nem példátlan vállalkozás. A harmadik, *A másik én* című egységben Esterházy Péter: *Semmi művészet*, Darvasi László: *Virágzabálók*, Bodor Ádám: *Verhovina madarai*, Szvoren Edina: *Nincs, és ne is legyen*, Szilasi László: *A harmadik híd*, Tompa Andrea: *Fejtől s lábtól*, valamint Vajda Mihály: *Szókratészi huzatban* című műveknek a kritikái olvashatók. Üdítő, hogy a tartalomjegyzéket vizsgálva csak nyomokban kihámozható a jelenkori irodalomban sajnos még mindig fellelhető férfiegylet-jelleg, mivel a vizsgált művek egyharmadát női szerzők művei teszik ki, s ami talán még fontosabb, csupán egyetlen esetben landol Darabos a női irodalomnak (és kérdéskörének) bűvös (és tisztázatlan túlkapásokkal teli) Bermuda-háromszögében.

A testtematika az irodalomban, az arról való reflektív gondolkodás témája nyilvánvalóan nem az elmúlt évek (és évtizedek) sajátnak vallható jelensége, azonban a hasonlóan koncentrált fókuszú szövegvizsgálat napjainkat jellemző népszerűségét vitatni meddő próbálkozás lenne (gondoljunk itt a FISZ által 2018 szeptemberében rendezett *Irodalom és betegség* című konferenciára, vagy a Lakásszeminárium *Köldökzsinór* vagy *Ránc* címet viselő tematikus szépirodalmi és képzőművészeti beszélgetéseire). A *Testmetaforák* szó szerinti értelmezésben nem tekinthető tanulmánykötetnek, mivel kevésbé koncentrál a programszerű, teoretikus megalapozásra, mint a konkrét prózapoétikai jellegzetességek és eljárások olykor mélyen elméleti beágyazottságú, olykor azonban (retorikájában jobbára vállaltan) szubjektív analízisére. A tanulmánykötetek formai és szerkezetbeli elemeit (irodalomjegyzék, névmutató, egységes és konzekvens hivatkozás használata) a szerkesztői munka mellőzte a kötet nyomdai előkészítésekor.

Darabos a kötet előszavában a következőképpen fogalmaz: „legyek tehát esetenként mégoly elvont és teoretikus, mindig az olvasás élvezete határozta meg az írásfolyamatot”. (7) Kiemelkedően izgalmasnak találom azt, hogy a szakmaiság és a primer élvezet már az előszóban (is) oppozícióként tematizálódik, továbbá azt, hogy ez a fajta oppozíció, s főként az élvezetre helyezett hangsúly elő is sejlik a szövegek mögül. Általában a szövegek bevezető egységében található szöveghelyek azok, melyekkel ez a jelenség illusztrálható: „Pályi András *Éltem* című kisregényét olvasva egyszer sem húznám el a számat” (136), vagy „(a)z ember nem kezd úgy kritikát, hogy sem elsőre, sem másodjára nem szerette olvasni ezt vagy azt a könyvet” (202), „Erdős Virág most is eléri, hogy nem tudom letenni a könyvet” (181), „de ezentúl gyanakvó leszek mindazokkal szemben, akik szeretik Szvoren szövegeit” (226), stb. Lehorgonyozva egy kicsit még a kötet előszavában foglaltaknál: érdekes, miként említi a szerző az irodalmi közeg változását mint szövegalkotásával összefüggő, arra hatást gyakorló tényezőt. Egy helyütt a következő (véleményem szerint merész) kijelentést teszi: „[a] magyar irodalomkritika zajos volt, zavaros és nagyon izgalmas. […] Most csend van. Most a kritikusok örülnek, ha magukra oda tudnak figyelni, nemhogy még az alkotótársaikat is számon tartsák.” (7) A megfogalmazás nem csupán az eltelt idő rövidsége (a kétezres évek elejétől a máig terjedő intervallumról beszélünk) és közelisége felől problematikus, de egy cseppet elfogultnak (vagy legalábbis pátoszosan nosztalgikusnak) is hat a letűnt, régi jó korok emlékét behívni, s ezzel szembeállítani az ezek szerint mostanra jellemző csendet. (Arra talán szerencsésebb nem is kitérni, hogy mégis mit jelenthet az az állítás, hogy a kritikusok nem „tartják számon” alkotótársaikat?)

Mielőtt még a kötet sajátosságaira rátérnék, megkerülhetetlennek érzem, hogy a kritikakötetről írt kritika aktusának valamelyest *mise en abyme* jellegű benne foglaltságáról írjak elsőként. Ahhoz, hogy tudatos reflektáltsággal, amennyire lehetséges, a szóban forgó művekről már előzetesen megalkotott szubjektív ítéleteket magam mögött hagyva tudjam az adott kritika- vagy tanulmánykötet szövegeit, fejezeteit (szerkezeti, tematikus eljárásait, döntéseit, összeszedettségét stb.) elemezni és lehetőségemhez mérten átfogó és építő kritikát megfogalmazni, úgy érzem, nem árt, ha segítségül fogadok bizonyos irányelveket, továbbá észben tartom a kritikusi elme működésének egyes mechanizmusait.

Az irányelveket illetően a kötet fülszövegén (s így olvasatomban a kötet saját irányelveként) is olvasható Vida Gábor-idézetnek[2] tulajdonképpen minden pontját követendőnek (vagy legalábbis követhetőnek) tartom, különös hangsúlyt fektetve arra a kitételre, hogy a kritikai szöveg a művek és a kontextusok viszonylatát érintse, így lehetőleg mellőzze mindazt a személyes (vagy személyeskedő) viszonyulást, melyet olykor kétségkívül nehéz kizárni bizonyos okok — érzelmi érintettség, személyes tapasztalat, ismeretség, előítélet stb. — miatt. S itt rögtön kapcsolódik is a második, általam választott Mohácsi-idézet,[3] mely pedig az idézett Vida-gondolat lehetséges szakmai hidegsége mellett teret ad a személyesség, az emberi állapotok esetleges dimenzióinak is. Úgy tudnám a legegyszerűbben megfogni ezt a két állítást, mint a szakmai és a humán tényezők közt elterülő kontinuumot a kritikaírás természetének és komponenseinek tükrében. S szerencsés esetben a kritikus a Vida által tárgyaltakat tűzi ki célnak, melybe belekalkulálja a Mohácsi által megfogalmazottakat, s ha eléggé tapasztalt és önreflektív, gyanakvásával meg tudja előzni, hogy az emberi esendőség a szakma rovására menjen.

Azért tartom különösen fontosnak a fentiek kifejtését, mivel a Darabos-kötet előszavában foglalt tudományos ars poetica nem tér ki az írás folyamatának ilyesfajta (jobbára) ingamozgáshoz hasonlítható dinamikájára. Darabos ehhez legközelebb álló gondolata szerint „[a] kritikus már csak egy ilyen figura, ugrál, hőzöng, méltatlankodik, de kizárólag a szöveg tisztelete és komolyan vétele mellett teszi mindezt”. (7) S valamiféleképpen pontosan ennek a mondatnak a retorikai játékossága, az explicitség és a szövegeken átütő szerzői jelenlét az, amit a kötetben összegyűjtött huszonegy írás mindegyikének kézjegyeként foghatok meg. Ez bizonyos esetekben, maga mögött hagyva az esszéisztikus–értekező formát vagy nyelvezetet, a személyesség egészen érdekes árnyalatait mutatja az olvasóknak, ami a tárgyilagosságot olykor jókora ívben elkerüli. Erre példa, amikor Darvasi *Virágzabálók* című regényéről írt *Óvatos kérdések a* Virágzabálók *kapcsán* című szövegében a regény egyik kulcsmozzanata kapcsán — miután már explicitté tette a kritika elején: „másodjára csak alázatból” olvasta el, olyannyira „lehervasztotta” a szöveg — a következőképpen fogalmaz: „[a]mivel részemről nincs is semmi gond, bár némi defetizmusból fakadó arroganciát sugall azért ez az abszurd drámának álcázott metakritikai passzus”. (213) Darabos retorikája és szóhasználata, a kritikus önként való bevonása, a feltételezett „álcázás” (nem benne foglaltság, megoldás, metaforikus réteg stb.) és a szerző „arroganciájának” említése egészen világossá teszik, hogy a személyes érintettség (legalábbis érzelmi involváltság) nem tudott a kritikai szövegen kívül maradni.

[1] Vö. Földes Györgyi: *Test — szöveg — test, Testreprezentációk és a Másik a szépirodalmi alkotásokban*, Kalligram, Budapest, 2018.

[2] „A kritika tétje talán az, hogy az értelmezett és értékelt művek mentén és azokról leválva, szakmailag pontos, önálló szöveget hozzon létre, hogy a művek és kontextusok viszonylatában rámutasson a dolgokra, megtalálja az átjárást a rejtett és a nyilvánvaló jelentések között.”

[3] „A szakmai ítéletet hozó kritikus ugyanolyan ember, mint bárki más, nem tévedhetetlen, őt is meghatározza az ízlése (az abból fakadó előítéletekkel együtt), meghatározzák a felkérés paraméterei is (terjedelem, határidő, kézre áll-e, vagy sem, stb.), mivel a magyar szcéna kicsi, meghatározza a viszonya a szerzővel és annak kiadójával […], sőt, még az is, hogy milyen napja van. Ezért is gondolom, hogy a kritikus legyen gyanakvó. Mindenekelőtt magával szemben.” Mohácsi Balázs: *Szilánkok az üvegtestben, Simon Márton:* Rókák esküvője, Alföld, 2019/2, 106.

(S ekkor még érdemes továbbolvasni a szöveget, hiszen a következő kérdést teszi fel a szerző: „milyen irodalmi folyamatok indokolnak vajon olyan prózapoétikai döntéseket, melyek nyomán egy regény [előre?] beolvas a fafejű kritikusoknak, akik [majd?] kígyót, békát kiáltanak a műre?" — 213)

A fent idézettekhez hasonló stílusú szöveghelyek lépten-nyomon akadnak még a kötetben. Ezekkel Darabos a szerző szövegalkotó eljárásait és az elbeszélő (szerző?) saját, fiktív karakteréhez való viszonyulását vonja kétségbe: „Egészen az a benyomása támad az embernek, hogy az elbeszélő nem kedveli szereplőjét, nem érdekli a figura, épp ezért nem is képes hitelesen árnyalni a karaktert." (197) Vagy amivel (ne adj isten) szakmaiatlanul summázza ítéletét egy regényszöveg felépítésével kapcsolatban: „Ez a történetszál tényleg nem egy nagy vasziszdasz." (179) Spiegelmann/Kabai *édeskevés* című regényéről van egyébként itt szó, amelynek nyomán a kötetben egészen lenyűgöző módon kerül elő a referencialitás kérdése: „meg is gátol abban, hogy referenciálisan olvassam, azaz egy érzelmi idióta önvallomásának fogjam fel" (173), illetve: „nem kell tehát naplóként olvasnom" (uo.) — óvatosan teszem fel itt a kérdést: miért is kéne, ha fikcióról beszélünk? Ezek a szöveghelyek egy kis jóindulattal (ön)ironikusan is olvashatók. Az irónia jelenléte (vagy odaértése) pedig nagyban megkönnyíti az egyébként kulcskérdésként álló testtematika érzékeny szövegelemzésének és meglátásainak fennakadásmentes olvashatóságát.

Darabos a következőképpen fogalmazza meg a testmetafora lényegiségét: „(e)nnek a feloldhatatlan ambivalenciának az elfogadása és szóvá tétele termeli ki azt, amit *testmetafora*nak nevezek: olyan nyelvi alternatívák keresésének, melyekkel érzéki létezésünk minél színesebb spektrumban válik elmondhatóvá és faggathatóvá". (9) Így tehát a kritikai szövegek primer tétje nem is más, mint megtalálni a szépirodalmi művekben azt a potenciált, amely alapján a szövegekben felbukkanó testeket a nyelvvel, az identitásképzéssel (testi, szellemi) vagy a mássággal fémjelzett kategóriával karöltve lehet vizsgálni.

A vállalás nem kicsi, ugyanakkor a lacani, valamint a freudi analitikus modellbe ágyazottság magában hordozza azt a lehetőséget, hogy indulásakor már rögtön érvényét veszítse. Hiszen a mindenki által ismert ödipális komplexus, péniszirigység és társai legitimmé teszik azt, hogy ha nem esik szó egy szövegben a testről, akkor hiányával lépjen fel, hiányából legyen kiolvasható. S úgy gondolom, megannyi évvel és iskolával meghaladva ezeket az elméleti kereteket problematikus lehet azokkal dolgozni szövegelemzések során. A pszichoanalízis testreprezentációi a szövegekben a kötet kritikái közt jórészt helytálló szempontként kapnak helyet, ámbár van, ahol felesleges, öncélú elméleti keretként tudnám csak funkcióját kategorizálni. S ezzel nem is lenne baj, de nem szabad elfelejteni, hogy a túlterhelt téma és elméleti keret az ujjgyakorlat könnyedségén kívül nem ígér sokat annak, aki felületesen, ezeket éppen csak megemlítve szeretne bizonyos szövegek elemzésébe belebonyolódni.[4]

*A kritika anatómiája*nak bevezető gondolataira hivatkozva[5] Darabos Enikőnek ebbe a kötetbe gyűjtött kritikai munkáját a komparatív értékítélet tropikus alcsoportjában tartom elhelyezhetőnek, mivel erőteljesen észlelhető a kritikai szövegek retorikájának társadalmi beágyazottsága (a feminizmus kérdései az *Eurüdiké* kapcsán, a szociológia és nyelvhasználat kérdései a *Zsírszagú nosztalgia* című szövegben stb.). Továbbá, az idézett elméleti szövegnél időzve még, amely szerint az a kritikai szöveg számít szakmai berkeken belül értékelhetőnek (azaz nem semmitmondónak), amely hozzájárul egy rendszeres ismeretanyag felépítéséhez, kikerülhetetlen a saját kritikám fókuszában lévő kérdés feltétele: a *Testmetaforák* szövegei milyen kritikai szövegeknek számítanak? Lehetőleg mellőzve a Darabos retorikája keltette negatív benyomásokat, azt a megállapítást tehetném, hogy a frye-i keretet szem előtt tartva az általam sikerültnek vélt szövegek Oravecz, Rakovszky, Bán, Nádas, Bartis regényeit vizsgálják. Ezeknek a kritikai és tanulmányszövegeknek közös jegye a világos célkitűzés, a tézisek vagy kérdések megfogalmazása, s egy konzekvens logikai láncolatra felfűzött értekezés, amely körültekintő szakmai megalapozottsággal vizsgálja a releváns szöveghelyeket.

A többi, ide nem sorolható szöveg tükrében nehéz lenne megmondani, ki a *Testmetaforák* célközönsége, olvasóközönsége. Világosan kiderül az arányokból, hogy kevésbé szolgálhatnak az írások mások tudományos vizsgálódásának szekunder szövegeiként, inkább inspiratív forrásként működhetnek. Az ezen kívül eső, szubjektív vagy legalábbis megkérdőjelezhető stílusban tálalt szövegek sorsa talán bizonyos kötetek marketingjét érintve érvényesülhetnek (ugyanakkor kérdéses számomra, hogy ki olvassa el például a *Virágzabálók*at vagy a *Tánciskolá*t a *Testmetaforák* gondolatiságából táplálkozva).

Zárásként visszatérek egy gondolat erejéig Darabos saját szövegalkotására tett kommentárjához, melyben megfogalmazza, miként változott kritikai „hangütése" a szövegek létrejöttét átívelő évek alatt.[6] Ezen állításával nem tudok egyet érteni, mivel nyelvezete és stílusa egészen szilárd alakot öltött már az időben legkorábbra tehető kritikai szövegek nyelvezetében, modalitásában és retorikájában is, s a már felsorolt tanulmányok kivételével (melyek szembeszökően más nyelvi stílusjegyekkel bírnak) homogén. Ez a nyelvezet és retorika pedig pontosan tükrözi azt a „hőzöngő" kritikust, akinek legitimitását már a legelején előrebocsátja a szerző. Készlettárában benne van a tudományos szövegekre ritkán jellemző direkte csattanós fordulatokra való dinamikai kifuttatás, a nagy fokú személyesség, a stiláris szempontból disszonanciát keltő szavak és kifejezések használata, valamint a megfoghatatlan, teátrális zárlatok: „Gondolom, pupákok, világos. Hát, akkor basta!" (277); „Újabb nagy lecke az emberségünkről, tessék." (234)

Így, s itt különülnek el az esszéisztikus, tanulmányjellegű, valamint a (jobbára) könyvajánlónak szánt, valamiféle közönségigényt kielégítő, kifejezetten hatásvadász szövegek. S ezért tartom problematikusnak azt, hogy a köteten belül egyaránt olvasható nyelvileg és formailag is egyaránt kicsiszolt tudományos szöveg és olyan kritika, amely néha a recenzió könnyedségével fogalmaz meg tézismondatokat, melyeket aztán még nagyobb könnyedséggel hagy magára.

[4] Ez az észrevétel meglehetősen megfoghatatlan, pláne kiegészítve azzal, hogy főként akkor szembeszökő, ha az egész kötetet vizsgáljuk. Illusztrálhatja, ha összevetjük a kötet Nádas-értekezését és a Pályi András *Életjáradék* című regényéről szóló felületes, könnyed, de konkrét tézist vagy antitézist nem megfogalmazó *Tételek az én szétforgácsolásáról* című szöveget.

[5] Northrop Frye: *Polemikus bevezetés = A kritika anatómiája*, ford.: Szili József, Helikon, Budapest, 1998.

[6] „Feltűnhet, hogy a kezdő írások hangütése mennyire más a későbbiekéhez képest. Oravecz *1972. szeptember*étől hosszú út vezet Tompa Andrea óvatos-erős testpoétikájához és Vajda Mihály naplóénjeihez. Ezalatt nemcsak a kritikusi hangütés, a szempontok és az elméleti hozzáállás változott…" (7)

KERBER Balázs

A mechanizmusok veszélyei

(Balogh Gergő: Karinthy nyelvet ölt — Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél, Fiatal Írók Szövetsége, 2018)

Balogh Gergő könyve a Karinthy-életmű bizonyos szövegeinek újraolvasásával kísérletet tesz arra, hogy módosítson egyes, a recepcióban a szerzőről kialakult képzeteket, és új kérdéseket vessen fel Karinthy nyelvszemléletével, gondolkodásával kapcsolatban. A könyv talán része lehet egy újraértékelési folyamatnak, hiszen az elmúlt években hangsúlyosan felerősödött a Karinthy iránti érdeklődés: említhetnénk Beck András 2015-ös *Szakítópróba* című könyvét,[1] mely teljes egészében a *Nihil* című Karinthy-vers szövegét, illetve kulturális és történeti kontextusát elemzi. Talán ennek a növekvő érdeklődésnek is köszönhető az, hogy a *Magvető* 2017-ben új kiadásban jelentette meg *Karinthy Frigyes összegyűjtött verseit* (a kötetről Balogh Gergő is írt[2]).

Mind a *Szakítópróba,* mind Balogh Gergő könyve (melynek címe a *Nihil* emblematikus utolsó sorára is utal) igyekeznek kitágítani az értelmezés során konvencionálissá és részben előítéletessé váló Karinthy-olvasás lehetőségeit. Míg Beck András műve Karinthy *Nihil*jének különös és bátor poétikai elképzeléseire, szubverzív művészetfilozófiájára mutat rá (mely akár az avantgárd felől is értelmezhető), addig a *Karinthy nyelvet ölt* Karinthy komplex nyelvszemléletét, a technika és a politika kapcsolatáról alkotott összetett képét tárgyalja. Balogh Gergő több írásában is felveti azt a problémát, hogy bár Karinthy Frigyes jelentős és jellegzetes figurája a magyar irodalmi tudatnak, akit ráadásul széles körben olvasnak és ismernek is, mégsem tartozik a magyar irodalom élreprezentánsai közé, holott nyelve és szemlélete nélkülözhetetlen volt későbbi életművek formálódásában is. Ennek okai lehetnek az eddigi olvasatoknak bizonyos toposzai. A Karinthy-recepció, úgy tűnhet, túlzottan egyirányúan közelít(ett) a szövegekhez, evidensnek tartva olyan elveket és szempontokat, melyeknek maga Karinthy sem akart megfelelni, illetve olyan hiányokat ró fel az életműnek, melyeket az nem is akar betölte-

[1] Beck András: *Szakítópróba (Karinthy, a* Nihil *és akiknek nem kell)*, Műút-könyvek, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2015.

[2] Ld.: Balogh Gergő: *Egy klasszikus a helyére kerül*, Műút, 2017062, http://www.muut.hu/archivum/25735.

ni. A *Karinthy nyelvet ölt* talán mindenekelőtt Karinthyról mint gondolkodóról, értelmiségiről fest izgalmas képet, aki intenzíven érdeklődött korának kulturális–mediális változásai iránt. A kötet izgalmasan kísérletezik az erősen szövegközeli, a szöveg intencióit a modern irodalom- és kultúratudomány felől szemlélő elemzésekkel, melyek a Karinthy-szövegek beszélőit sok esetben valóban érdekes, új színben tüntetik fel (így például Derrida vagy Kittler elméleti szempontjai is olykor előtérbe kerülnek). A *Karinthy nyelvet ölt* a vizsgált szövegek, szövegrészek alapján igen koherensnek mutatja Karinthy viszonyát a korabeli médiához, a háborúhoz mint jelenséghez, illetve hatalom és nyelv kapcsolatához.

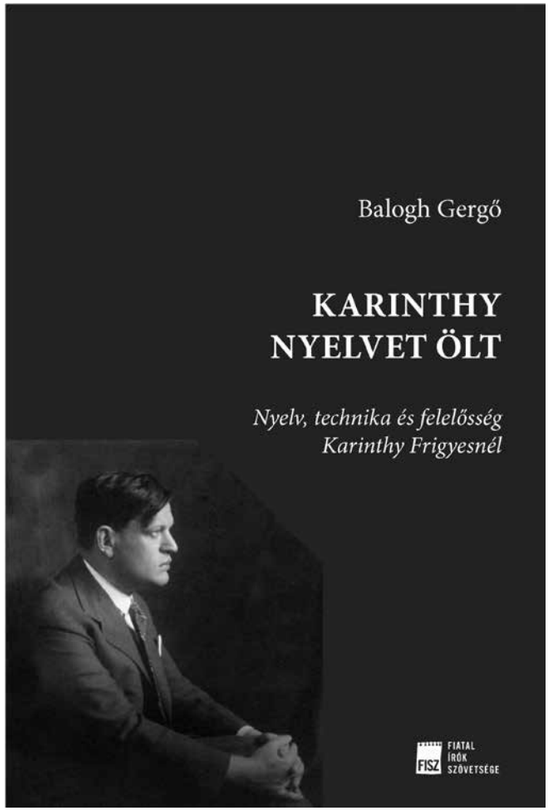
A könyv egyik vissza-visszatérő meglátása, hogy Karinthy egyes írásaiban szoros kapcsolat érzékelhető a retorika performatív ereje és az erőszak között. Erre utalhat a „felicák" képzeletbeli világa, mely a *Krisztus és Barabbás* című kötet *Gulliver utazásaiból* című novellájában jelenik meg. Itt törvény tiltja, hogy az államférfiak különböző szóképeket használjanak a beszédben, elkerülve így a képekben rejlő eredendő túlzást, agressziót, kontrollálhatatlanságot. A nyelv figurális működésének megszüntetése ebben az értelemben a háború, a hadi cselekmények ellehetetlenítése is. A törvény később továbbterjed a „mi" személyes névmás jelképes használatának tiltására is, mely szintén visszaélésre adhat alkalmat. A rövid novella elemzése közben Balogh stilisztikai szempontokat is felvet, melyek érdekesen árnyalják a szöveg narrációjának értelmezhetőségét, például a szövegben feltűnő „hülyesége" szó stílustörő és önleleplező gesztusával kapcsolatban. Balogh arra is jól mutat rá, hogyan képződik meg „a Gulliverként tulajdonképpen nem azonosított elbeszélői hang" ironikus természete, hogyan válik ellenszenvessé az „anglofil" álláspont. Ha a *Gulliver utazásaiból* című novellát a retorikai működés esetleges agresszivitása és a közösség attól való félelme határozza meg, akkor az ismert *Krisztus és Barabbás* című novella is már a retorika félelmetessége, uralhatatlansága felől válik olvashatóvá. Abban a jelenségben, hogy a tömeg másodszor is Barabbást kiált, nemcsak a tömegalakzat gonoszsága, hanem a beszéd, a retorika eredendő öntörvényűsége, ijesztő autonómiája is szerepet kap, mely könnyen eltávolodhat a beszédaktus eredeti szándékától. A két novella elemzésében közös motívum a mechanizmusoktól, a mechanikus működéstől való rettegés: a háborút, az erőszakot egy állandó önmozgás idézi elő, mely éppen annyira idegenné válhat számunkra, mint a háborút indító és legitimáló hatalom. Balogh bemutatja, hogy Karinthy a politikát miként kezdi el tőlünk idegen, az emberi egzisztenciát fenyegető entitásként ábrázolni, melynek törvénye és célja gyökeresen más, mint az azt elszenvedő egyén célja, s hogyan mutatja meg ennek a folyamatnak abszurditását. Ebben az értelmezésben Karinthy egész háborúképe megérthető a technika, a technicizálódás motívuma felől, mely egyszerre mobilizálja és téríti el az egyén fölötti politikumot, az egyén gondolkodását, és teszi egyszersmind uralhatatlanná a különböző megnyilatkozásokat. Karinthynál így elsősorban maga a megértés aktusa válik problematikussá a huszadik századi technika és politika új formái mellett.

A kötet részletesen foglalkozik a Karinthy-recepció már említett toposzaival, főleg a Karinthy esetében gyakorta felmerülő Nagy Enciklopédia képzetével. Eszerint Karinthy létre akart volna hozni egy, a felvilágosodás nagy francia vállalkozásához hasonló művet, melyben az emberiség tudásának valamiféle abszolútuma jelenik meg, azonban ennek csak töredékei készültek el, s így a Karinthy-életmű folyamatosan efelől a hiány felől értelmeződik újra, ezért szemléljük szövegeit egy nem elkészült mű szilánkjaiként, töredékeiként. Balogh, utalva Németh G. Bélára, aki szintén törést fedez fel a Karinthy-féle „program" és az ismert Nagy Enciklopédia elgondolásai között, részletesen foglalkozik a *Ki kérdezett?…* című kötet előszavával, melyből a Karinthynak tulajdonított enciklopédista elképzelés jórészt eredeztethető. Balogh rámutat, hogy bár a Karinthy-recepció ezt a szöveget igyekezett az Enciklopédia programjának episztemológiája felől vizsgálni, és annak jellegzetes kódjait visszaírni Karinthy előszavába, valójában az említett írás több ponton is ironikusan viszonyul az összegzés és az enciklopédia ötletéhez, sőt megvalósíthatatlannak tartja azt. Ráadásul az is kiderül, hogy a felvilágosodást és a modernitást tulajdonképpen szembeállító beszélő, aki a huszadik századot pusztulásként és széthullásként láttatja, magát is inkább a széthullás részének tekinti, hiszen nem lehet tagja annak az ideális, csak elképzelt közösségnek, melyet az Enciklopédia megírásával bízna meg. Karinthy ebben a szövegében hangsúlyozza az új „Enciklopédia" ábránd voltát is, valamint azt, hogy a mű sosem fog elkészülni.

Balogh izgalmasan elemzi az előszó alatti „K. F." aláírás és az ennek nyomán a szövegben tetten érhető Karinthy-tudat megjelenését, mely az írásos művek és a szóbeli kijelentések egyfajta ideiglenes összességének mutatja magát, vagyis az éppen ezeknek a kronologikus rendjéből kirajzolódó társadalmi és irodalmi személyiségnek, mely csak pillanatnyi „képződmény", s később elkülönböződhet ettől az adott konstrukciótól, például az életmű bővülésével. Az így létrejövő különös „Karinthy-beszélő" már eleve bizonytalannak mutatja fel az egyszeri megnyilatkozásban prezentált programot. A „programnak" mint önmagát generáló mozgásnak igazi veszélye viszont a következő, médiát tárgyaló könyvfejezetben tárul fel, mely Karinthy néhány izgalmas, a korabeli újságírással, tömegkommunikációval foglalkozó írását tárgyalja. Karinthy félelme elsősorban a gondolkodás, az emberi értés matematikussá válása, ahol a statisztikai számok határozzák meg egy hír fontosságát, azaz új szóval „érdekességét". Ebben a világban a vélemények, a folyton változó „tények" kissé orwelli világa betáplálható adatsorként tűnik fel, mely az emberek elméjébe „írható", s az aztán „véleményként" jelenik meg, holott a különböző médiumok már előre elhelyezték azt a beszélő elméjében. Karinthyt ugyanakkor Balogh Gergő kötete a technika és a technológia egyfajta csodálójaként is mutatja, ez a csodálat azonban kétséggel párosul. Karinthy a Balogh által is elemzett *Gépisten, jöjjön el a te országod* című írásban a mozit olyan technológiának látja, melynek — megteremtve az elmúló természet rögzítésének lehetőségét — arra kell ösztönöznie a költőket, hogy keressenek új jelképeket és hasonlatokat, hiszen a film megőrzi az azóta lehullt leveleket ép állapotukban, s ezzel legyőzi a természetet, vagyis, más szavakkal, megmaradhat a „tavalyi hó". A mozi, a filmtechnika lehetősége a természet időbeli rendjét bomlasztja fel, az események megjeleníthetővé, felcserélhetővé válnak.

A kötet — magyar irodalmi és általános irodalomelméleti kitérővel — megkísérli újraértelmezni a „kései" költészet, a számadásversek, illetve az eticitás és az igazságosság fogalmát a költészetben, utalva kortárs irodalmi példákra is (pl.: Oravecz Imre, Závada Péter). Ennek keretében Balogh részletesen foglalkozik Karinthy *Számadás a tálentomról* és *A reformnemzedékhez* című verseivel, melyekben a beszélő a tálentom/talentum szavak kétértelműségével játszik. A *reformnemzedékhez* című szöveg esetében főleg a Karinthy-féle versbeszélő *én*-je kerül fókuszba az ismert bibliai tálentom-példabeszéd (Mt 25 14–30) tükrében is. A vers *én*-je a nyelvben való megmaradást, a nyelvben mint ismételhetőségben lévő jelenlétet fontosabbnak tartja a jogi *én* és a beszélő feltétlen összekapcsolásánál, s így a *verba volans* olykor jelentősebb számára, mint a *scripta manens*. Balogh elemzése itt is részletesen jeleníti meg a Karinthy-féle versbeszélő bizonytalan helyzetét, s a nyelvhez, a retorikához való kötődés előtérbe helyeződését.

Elmondható, hogy a *Karinthy nyelvet ölt* kötet nagyon szervesen és logikusan építkezik, s az elméleti anyagot és a Karinthy-szövegeket jól párosító, jól vizsgáló elemzésekből egy igen határozott és jól körüljárható Karinthy-kép körvonalazódik. A kötet talán egyik legizgalmasabb vonala Karinthy nyelvének, nyelvhez való viszonyának hangsúlyozott újragondolása, mely a hagyományos interpretáció szerint valóban eszközszerűnek látható narratív szerkezeteket új kontextusba helyezi. Balogh arra is jól mutat rá, hogy például a *Krisztus és Barabbás* kötet gyakran esszéisztikus szövegei rafináltabbak mind poétikai, mind nyelvi szempontból, mint azt első olvasásra gondolnánk. A gyakran — talán szándékoltan — kopár, (látszólag) egyszerű struktúrákból építkező szövegek finoman játszanak a szavakkal, finom stílusmodulációkat hajtanak végre, s ezzel az olvasó figyelmét is rendszeresen felkeltik, irányítják. A részletes elemzések arra is rátapintanak, hogy Karinthy — bizonyos értelemben — „könnyen" olvasható, valószínűleg szándékoltan is „olvasmányos" szövegei mögött tág elméleti, intellektuális háttér húzódik meg, melyet az író szövegtechnikájáról kialakult közkeletű kép nem mindig enged észrevenni. Karinthy szövegeinek olvashatóságát valóban limitálhatja a parabola-olvasat, mely nyomban „kész" interpretációs kulcsokkal áll az olvasó elé, s így tényleg úgy tűnhet, a szövegnek mindössze annyi a szerepe, hogy egy előre meghatározott üzenetet közvetítsen. Ehhez, úgy gondolom, hozzájárulhat a Karinthy-próza, így a *Krisztus és Barabbás* novella, esetenként teátrális, képi jellege, mely késztetheti arra is az olvasót, hogy maga az interpretáció is zártabbá, képszerűvé válhat. Ugyanakkor épp a szöveg talányos „egyszerűsége" késztethet minket arra is, hogy ezeket a kialakult képeket igyekezzünk „feltörni", s előtérbe kerüljenek a novella rejtettebb poétikai játékai.



A kötet általában is meggyőzően számolja fel a kánon által írt elképzeléseinket, s hívja fel a figyelmet Karinthy életművének rokonságára a kortárs poétikákkal, valamint mutat rá a szerző teoretikus gondolkodásának inspiratív vonásaira, vagy az *Üzenet a palackban* kötet fontosságára. Izgalmas az *Így írtok ti* kötetről szóló fejezet, mely szintén Karinthy nyelvét, nyelvbe ágyazottságát emeli ki, s *A törpe-fejűek* című Ady-paródián át vizsgálja azt, Karinthy hogyan érti meg mélyen az adott, éppen parodizált versnyelv retorikai szerkezetét, retorikai jellegzetességeit. Így az *Így írtok ti* paródiái arról is szólhatnak, Karinthy hogyan olvasta a különböző szerzőket, beszélőjében hogyan hagyott nyomot az adott nyugatos szerző tropológiája.

A *Karinthy nyelvet ölt* lehetővé teszi, hogy Karinthy életművének bizonyos darabjai könnyebben lépjenek kölcsönhatásba más korpuszokkal, diskurzusokkal, és hogy egyes Karinthy-szövegek ismét elevenebb formában mutatkozzanak meg. A kötet szempontjai frissek, bár az elemzés talán az idézett szö-

vegeknek néha túlzottan egy-egy aspektusára fókuszál, s egyéb szempontokat, olvasási lehetőségeket részletesebben nem mindig vizsgál, továbbá néhol az elméleti apparátus, mely a művek megértéséhez szükséges, túlzottan felülkerekedik magán az interpretáción, a szövegközeliségen. A *Krisztus és Barabbás* kötet nyelvszemléleti vizsgálata produktív, de az egyébként jól felépített koncepció nem mindig illeszthető problémamentesen a konkrét szövegekre, néhol a „rendszer" kissé túl pontosnak tűnik, annak ellenére, hogy a retorika önmozgásának tézise valóban jóval dinamikusabbá teheti egyes vizsgált Karinthy-művek olvasását. A *Gulliver utazásaiból* című szöveg elemzése, a nyelv figurális működésének mint agressziólehetőségnek felmutatása izgalmas, amennyiben a tanulmány részletesen mutatja be a talán pszeudo-gulliverinek nevezhető beszélő ironikus vonásait. De felvethető például, hogy az említett felica törvények — a halálbüntetés hangsúlyozásával — nem termelhetik-e ki önmagukban a félelem bizonyos alakzatait éppen az utópisztikus, békét hozó nyelv létrehozásának érdekében, s ezáltal nem ironikusak-e maguk is, noha békét szavatolnak. Hiszen így a fenyegető retorikai potenciál jelenléte, minősége is ironikusabbá válhat. A kötetnek talán egyik legizgalmasabb része a már említett, a Nagy Enciklopédia képzetével foglalkozó fejezet, mely nagyon részletes szempontrendszeren keresztül mutatja be, miért téves és ráadásul értelmetlen a francia enciklopédia „poétikáját" Karinthyn bármilyen formában is számon kérni. Ugyanakkor ez a képzet részben összekapcsolható lehet a kötetben később a számadás és az „igazságosság" formái felől elemzett *Számadás a tálentomról* és *A reformnemzedékhez* című versekkel is, melyekben Karinthy lírai beszélője tulajdonképpen maga láttatja magát egy befejezetlen mű megalkotójának (ld.: „s tűnődve tenne pontot a be nem fejezett / Mondat közepén" — *Számadás a tálentomról*), noha igaz, hogy ezt a beszélő részben (s néha burkoltan) pozitívumként tünteti fel, s talán éppen a személyes „arcél" megrajzolásáért (is).

A kötet összességében újszerű és pontos, ráadásul színes képet fest az értelmiségi Karinthyról, és a felvetett szempontok lehetővé teszik, hogy mélyebben vagy másképp merüljünk el nyelvében. A kötetnek érdeme, hogy — Beck András könyvéhez hasonlóan — alapos elemzésekkel irányítja figyelmünket a Karinthy-költészet felé, melynek különleges és a kortársaitól erősen eltérő nyelvi–stilisztikai világa még sok további újraolvasásra, értelmezésre tarthat igényt. A könyv a „címszavakat" író Karinthyt nagyon is módszeres és összetett gondolkodóként ábrázolja.

BALAJTHY Ágnes

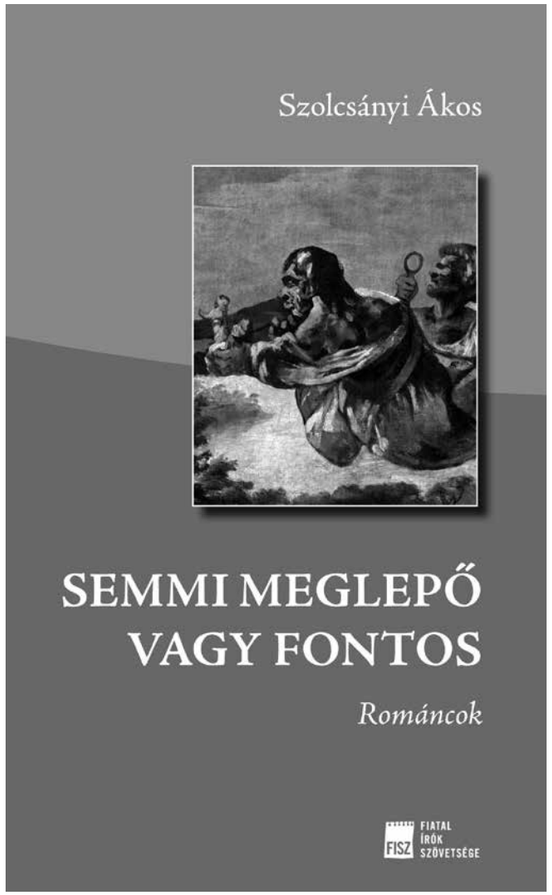
A bohóctréfa súlya

(Szolcsányi Ákos: Semmi meglepő vagy fontos: Románcok, Fiatal Írók Szövetsége, 2018)

Szolcsányi Ákos harmadik verseskötetének címlapja első pillantásra csupa feszültségteljes ellentmondás. Először is ott van az az önlefokozó könyvcím, mely — némileg hasonlóan az előző kötet, *A felszínről* megoldásához — épp azáltal kelt várakozásokat az olvasóban, hogy a maga (ál)szerény módján olyan keveset ígér. A „semmi meglepő vagy fontos" szókapcsolatban rejlő ironikus önmeghatározás és az alcím viszonya pedig finoman szólva is széttartó, hiszen a „románc" szóról annak köznyelvi használatának megfelelően általában inkább izgalmas szerelmi kalandra, édes-bús történetre asszociálunk, mintsem valami jelentéktelenre és köznapira. Látszólag mindkét jelentésrétegről távolinak tűnik — habár a „románc" spanyolos kontextusa kétségkívül teremt valamiféle kapcsolatot — a borítót díszítő *Antropos*, Goya fekete festményeinek egyike, a maga sötétbe burkolózó, elrajzolt, mitológiai figuráival. A könyv olvastával ezek az ellentétek részben összesimíthatónak tűnnek, részben pedig termékeny eldöntetlenségeket generálva őrződnek meg. A sors fonalát szövögető moirák képe például összefüggésbe hozható azzal, hogy, miként a címek (*Szül*, *Temet*) is sugallják, a versek gyakran archetipikus élethelyzetekre, a gyászra, az elmúlásra vagy egy gyermek érkezésére fókuszálnak — teszik mindezt anélkül, hogy a kötetben az emelkedett hangvételű megszólalásmód vagy a tragizáló gesztusok válnának uralkodóvá. A Goya által ihletett borító apokaliptikus hangulata számomra éppen ezért mindvégig idegen maradt Szolcsányi ennél megengedőbb, tágasabb, sőt a maga rezignált módján derűsebb versvilágától. Költészetének finoman ironikus, elbizonytalanító karakterét jól jelzi, hogy a szintén egy temetőlátogatás eseményét megjelenítő *Megy* utolsó sorai — „mentünk tovább, lejtő volt vagy / emelkedő, nem figyeltem" — a magyar líra nagy halálversei közül éppen *A néma H* zárlatára alludálnak.

Az, aki nincs a kellő verstani–műfajtörténeti ismeretek birtokában, viszont a kötet végén sem jut feltétlenül közelebb az alcím felfejtéséhez. Ebben segíthet az, hogy a Hortus Conclusus sorozat darabjaitól megszokott módon a versekét itt is egy, a szerzővel készült hosszabb interjú zárja le. A Koncz Tamással folytatott beszélgetés egyszerre szórakoztató és tanulságos, hiszen az alkotás önéletrajzi, lélektani hátterére irányuló kérdéseket mindvégig kicselezik Szolcsányi játékosan eluzív, talányos válaszai: hasonlóképp ahhoz, ahogy a szövegek is anélkül beszélnek születésről és halálról, hogy minden esetben egy jól körülrajzolható arcot tudnánk nekik tulajdonítani. Ugyanakkor az interjú egy konkrét olvasási ajánlatot is tartalmaz. Szolcsányi — aki irodalomtudósként egyike jelenünk kevés magyar Lorca-kutatójának — úgy fogalmaz, hogy „a kötet olvasható egy García Lorca mínusz Nagy László képletként, vagyis hogy ez maradna a *Cigányrománcok*ból, ha kivonjuk belőle a spanyolosch, gitár–bika–szerelem gesztusrendszert." Nos, a spanyolul nem tudó magyar olvasó valószínűleg arra a következtetésre jut, hogy — talán a frissebb fordítások hiánya miatt — Lorcából továbbra sem tudja kivonni Nagy Lászlót, sem a mediterrán gesztusrendszert: másként fogalmazva, a Szolcsányi-kötet nem értette velem újra a *Cigányromán*cokat. Poétikai rokonságként talán a szubjektivizált beszédmód háttérbe szorulását, a helyenként a *Semmi meglepő…*-ben is megfigyelhető narratív versépítkezést véltem felfedezni. Ami viszont mégis izgalmas, az az, ahogy a Szolcsányi-szövegek birtokba veszik a lorcai románcot mint versformát. A *Semmi meglepő…*-t teljes egészében a magyar lírában alapvetően rövidként ható, nyolc szótagos, trochaikus sorok teszik ki, úgy, hogy az összhatás mégsem válik monotonná. A szerző a románc látszólag szűkös játékterét egyrészt a változatos terjedelmű tömbökbe való tagolás révén tágítja ki: a kötetben éppúgy akad példa a néhány soros, dalszerű szövegépítkezésre (*Szárít*), mint a négy egységből felépülő nagykompozícióra (*Hall*).

Hasonló változatosság nyilvánul meg abban, ahogy a sorvégződések és az áthajlások viszonya alakul egy-egy szövegben. Van, hogy a verssorok egy viszonylag szorosabban összetartozó jelentéstani egységet, akár önálló mondatot alkotnak: ez történik a *Szül*ben, melyben az én parancsának, kijelentéseinek tipográfiai elkülönülése lezártságot és egyértelműséget sejtet: „Ne firtasd, milyen törékeny. / Hogy benned van: épp elég baj, / egy dolgunk: nem érni hozzá, / így eleve lehetetlen." A folytatásban a mondatkezdő „ne" és a „de" szavak sorvégi kiemelése viszont megbontja ezt a benyomást. Ennél még jóval kizökkentőbb az enjambement használata a *Tép*ben: „Szinte sárga teste görbe / tengelye végén négyfelé / csügged Szélnek lehetetlen / mélyen Fénynek apró szűrő / mérsékelt éghajlat egyik / gazos udvarán Letépik / Mikor és ki gyötrődik a / néző majd hogy Miért ha semmit / nem számít hogy ritka". A vers, melyben erős feszültség képződik a sortördelés és a nagybetűk által (is) megnyitott szövegszegmentálási lehetőségek között, a „tépést" tehát egy poétikai jelenségként, a vizuális és a jelentéstani síkok folytonos szétcsúszásaként viszi színre. Akár a Szolcsányi által használt sorszerkezet tömörségére és dinamikájára tett utalásként is érthetjük, hogy a betűrendben feltűnő verscímeket kivétel nélkül ilyen egyes szám harmadik személyű, egy-két szótagos igék alkotják: *Vonz, Tart, Ad, Hall, Tanít*. A cselekvésmegnevezések ugyanakkor azt vetítik előre, hogy a szövegben valakit valaminek az elvégzése közben látunk: ebből fakadóan a versek gyakran tesznek szert valamiféle életképszerű jellegre, és mint ilyenek, a komikus hatáselemeket („mire feltűnik a sírkert / és a gyászkocsi sofőrje / megszokásból indexel a / jobb kis íven szinte gátlás / nélkül mosolyognak"), vagy akár a parodisztikus hangoltságot sem nélkülözik. („Van, aki az első nyári / vasárnap hegeszt, mert *bassza* / *isten*, nem pihen, *muszáj*, és / ő az, aki tudja, hogy *az,* / hogy védőkesztyű, szemüveg / *fasznak* kellenek.") Míg tehát a *Semmi meglepő…*-ben fontos szerepe lesz a külső, személytelen megfigyelői instancia illúzióját megképző harmadik személyű megszólalásmódnak, a kötet bővelkedik a vallomásosság beszédmódjához közelítő, az (ön)ironikus modalitásnak szintén nagy teret biztosító szövegekben is. A vers-én hol ismerős élethelyzetekben pozicionálja önmagát — „pók családi kádban ennyi / feladatul hogy kímé-



let / és határozottság illő / szótlan elegyével öljek” —, hol pedig absztraktabb, a hétköznapiság közegétől eltávolított, akár a nyelvbe íródás mikéntjére is irányuló reflexiók szövik át a verseket.

Szolcsányi könyve két, *Kötődések* és *Oldódások* című ciklusra tagolódik, melyek bizonyos darabjai egymásra felelő párversekként olvashatóak: ilyen például a *Sír* és a *Nevet*, melyek egy, a Fellini-filmeket idéző szomorú bohóc alakját rajzolják meg, vagy a „hely”-jel szinte eggyé váló pultos rutinját bemutató *Nyit*, és a rutinból hirtelen kizökkentő pillanatot megörökítő *Zár*. A kötetegész elrendezésében megnyilvánuló szimmetrikus szerkesztésmód képződik le a két részből álló *Temet* című versben, melyben a zenei hivatkozások — Brahms súlyosan méltóságteljes *Német requiem*jére és az *I'll fly away* című légies spirituáléra — is érzékeltetik a különbséget a két temetés-jelenet között. Míg az első egységben, a hamvak szétszórásának képére rájátszva az elkülönülés mozzanatai dominálnak („Szétszórtan a sírnál. […] Elkülönülve sötétlő / szemcsék tompítják szürkévé / az összkép fájó kontrasztját.”), addig a temetési liturgia egyik jellegzetes nyelvi fordulatát megidézve ezt olvashatjuk a másodikban: „meg tudnak ragadni vagy nem / valamit magukban arról / akiért ma összegyűltek”. Valójában az egész kötetre igaz, hogy a szétszóratás és az összegyűjtés képzetéhez kapcsolódó kifejezések hálózzák be: „szedjék szét, tapssá, értéssé”; „épp elég magát osztani / szét íz, illat és látvány közt”; „ahogy szétszóródunk, összeverődünk”; „amíg teljes, oszthatatlan / fájdalmat sejtet sírása”. Ez a kettősség — a cikluscímekkel összhangban — utalhat egyrészt arra, hogy a könyv verseiben kiemelt fontossággal bírnak az interszubjektív viszonyok: legyen szó akár bohóc és közönség, csapos és vendégek, akár az intimitás közegében megjelenített én és te és kölcsönös egymásrautaltságáról. „De / gyógyulj fel, ketten maradjunk, / mint egy templom: végleg nyitva”, áll a *Szül* megejtően szép zárlatában (melyben ugyanakkor a „ketten maradjunk” szókapcsolat sortöréssel való elválasztása a folytatástól egy zavarba ejtően felforgató értelmezését is adhatja az elméletben éppen hármasággá átalakuló kapcsolatnak).

Másrészt viszont Szolcsányi szövegei nemcsak a különféle távlatok egymásba nyílásának lehetőségét mutatják fel (lásd még csapos és zenész találkozását a *Zár*ban), hanem a szubjektum különféle szerepekre („itt szeszélyből kedves férfi, / itt csúnya kamasz, régebben / mentség, mostanában bálvány”), érzetekre és benyomásokra való szétdarabolódását („fájdalom van / és gyönyör, puzzledarabkák / és lombfűrész”, olvashatjuk az *Álmodik*ban) közvetítik. Az antropocentrikus líraszemléletet kezdi ki finoman a kötetet benépesítő állatfigurák jelenléte is: így például a kamaszok által üldözött, vemhes őzé és a „mohó koratavaszi / szürkületben” elkóborló kutyáé a kötet egyik remekbe szabott darabjában, a *Hall*ban. Hasonlóan emlékezetes költemény a *Van*, mely a jelen idejű létigét az állatiként azonosított tér- és időérzékelés interpretánsává avatja: „Kakas. Tíz percre emlékszik / vissza, az most: léptek körbe, / mereven telő napsütés […]. Vér az udvar talaján, az / elfelejtett másik vére, / bármi lehet, szagtalan csík. […] háromszázhúsz / fokban szétszóródó fókusz, / titkolt reszketés. Ő vagyok.” Éppen az animalitásban, a nem antropomorfban megtestesülő titokszerűség, idegenség vagy épp veszélyezettség színrevitele teszi lehetővé, hogy Szolcsányi kötete olyan pályatársak lírájával legyen rokonítható, mint Mezei Gábor vagy Tolvaj Zoltán. Ugyanakkor a *Van* zárlata, mely az állati másik felől magyarázza, szituálja újra az ént, arra enged következtetni — bármilyen furcsának is tűnhet ez a párhuzam —, hogy akár a fabulahagyomány is kijelölhető a kötet egyik kontextusaként.

Szolcsányi versei explicit módon is kitérnek a példázatszerűség, a tanulhatóság problémájára („tűntem néma példázatnak / kétségbeesés akarat / hogyan erősítik egymást”; „*mondd, magyarázd, légy a / példa*”); ebben a vonatkozásban pedig különösen jelentésessé válik a kötet egyetlen igazán önéletrajzi motívumként értelmezhető mozzanata, a tanárnőként dolgozó anya halála. Azaz, a versek — melyek beszélője hangsúlyozza, hogy harmincon túlról tekint vissza — arra is rákérdeznek, hogy összesimíthatóak, tanulsággá alakíthatóak-e az évek során szerzett tapasztalatok, vagy megőrzik esetlegességüket. Szolcsányi szövegei az ekként értett összegyűjtésre sem kizárólag a privát élettörténet horizontjából tesznek kísérletet, amelyet már a címekben szereplő, jelentéstani sűrítettségük révén szintén a példázatszerűség hatását keltő harmadik személyű igealakok is nyomatékosítanak. A grammatikai formák jelentősége még inkább megnő az *Ír* című költeményben, ahol a papír (és így az írás) metonimikus–metaforikus jelölői (fa, lepedő, térkép) csupa infinitivusos szerkezetbe ágyazódnak be: „Csak szellősen gyarapodni / mint hegyező körül a fa […] Írni lassan mint lepedők / gyűrődnek fel éjről éjre […] négybe nyolcba / hajlani mint újragondolt / város pontatlan térképe”. A *Semmi meglepő…* ars poeticájaként előlépő versben a mediális igékből képzett igenevek — hajlani, gyűrődni, gyarapodni — az írást nem irányított, az elvégzőjére közvetlenül visszamutató cselekvésként értelmezik, hanem olyasvalamiként, ami *megtörténik*.

Az olvasót megtréfáló utolsó csavarnak tekinthető, hogy a tartalomjegyzékre csak leghátul, a sorozat korábban megjelent darabjainak listája mögé eldugva bukkanhatunk rá. (Mivel a Hortus Conclusus általam ismert más könyveiben a sorrend fordított, ezt tudatos megoldásnak vélem.) Márpedig ez nemcsak egy egyszerű tartalomjegyzék, hanem — a paratextusok újabb szintjét megképezve — egyúttal alcímek sorozata, melyekben színre lép az addig igencsak rejtőzködő „szerző”, mintegy magyarázatot kínálva mindegyik szöveghez. A versekhez fűzött kommentárok azonban hol viccesen leegyszerűsítőek („melyben ki-ki menetrendet használ”), hol túlságosan talányosak („melyben szerző ugyan megtagadja, hogy beleszarjon a metafizikum zongorájába [»Ezeknek?«], de ettől nem lesz neki jobb”), hol pedig teljesen privát referenciákat mozgatnak meg („melyből kiderül, együttaludni sem könnyű, bár nem is bonyolult”). Azaz, nem bírnak megvilágító erővel, nem sok haszonnal forgathatóak vissza a művek olvasásába — viszont a könyv egy újabb, igencsak szórakoztató szövegréteggel bővül általuk. A teljes feltárulkozás ígéretének felvillantása és azonnali visszavonása még egyszer megerősíthet bennünket abban, hogy a könyvborítón szereplő bejelentés ellenére a *Semmi meglepő vagy fontos* egy igencsak átgondolt és ambiciózus kötet: akárcsak a *Sír* szomorú bohócára a gyerekek és az anyák, még sokáig emlékezni fogunk rá.

VISY Beatrix

„megtalálnak majd a szavak”

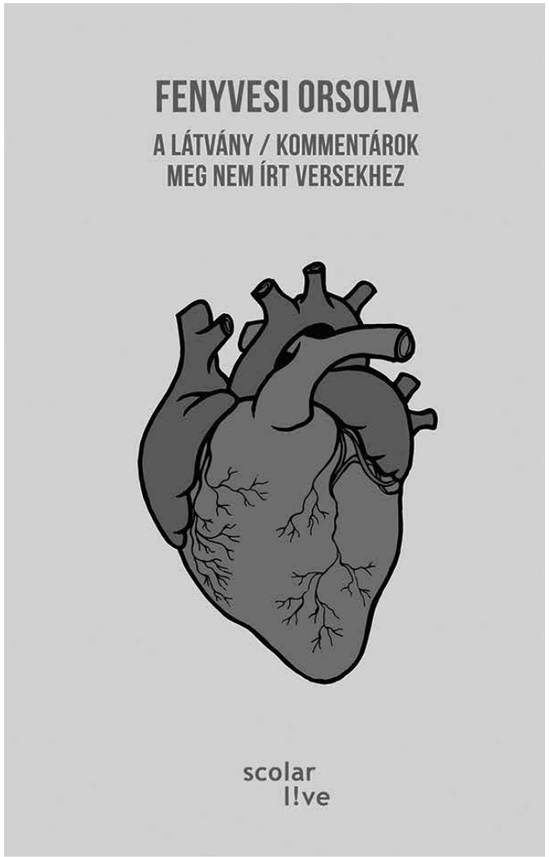
(Fenyvesi Orsolya: A látvány / Kommentárok meg nem írt versekhez, Scolar, 2018)

A hiánnyal való küzdelem, a jelen-lét, jelenvalóság lenyomatainak elmaradásától való félelem, a nemlét tátongása, tehát a horror vacui a kortárs lírának is fontos kérdése. Nemcsak azért, mert a megszólalás az alkotó én „létfontosságú” művészeti manifesztációja, létezésének, önkifejezésének, emberi–művészeti létének feltétele, hanem mert ebben az esetben, tehát a művész esetében, a belső világ (gondolatok, érzések, észleletek, léthez, élethez való viszony) artikulálásának, műalkotássá formálásának defektusa, hiánya, bent rekedése mintha az alkotó önnön létezését, a zajló idő semmijéből kiváló, majd oda visszahulló parányi létezésének bizonyságát is kockára tenné, eltörölné. Mindehhez a költészet esetében a nyelv alkalmatlansága, a nyelvi megelőzöttség, artikulálhatóság ismert (nyelv)filozófiai, művészeti csomagja társul mintegy száz esztendeje, egyre feszítőbb kérdéseket, kételyeket és poétikai megoldásokat eredményezve.

A töredék problémája és esztétikája a romantika óta látványosan van jelen a művészetekben. Hátterének, filozófiájának fejtegetése most túl messzire vezetne, ebből az összetett folyamatból itt mindössze talán azt érdemes kiemelni, hogy a 20. század második felében a fragmentáltság, a montázs, illetve maga a töredék és a törmelékes nyelv egyre több figyelmet, megvalósítási módot kap a prózában és a lírában egyaránt. A magyar próza és líra 70-es évek végi fordulatánál, a hagyományosabb, a késői modernség inkább még teljességre törekvő, egységbe fogó alkotói törekvéseivel szemben az epikus elbeszélőformák, narrációt szervező elemek felszámolódása, feltördelése érhető tetten. A lírai műfajok és versnyelv kikezdésének számos jelenségeként a töredék(esség), a kerülőutak bejelentése és műbeli gyakorlata, a jelentések és a megszólaló én rögzíthetetlensége kap reflexiókat (a fordulathoz köthető, címükben is szemléletes példák: *Töredék Hamletnek, Talált tárgy…*, *Magyarázatok M. számára, Metaforák helyzetünkre, Körülírt zuhanás*), de könnyen ide sorolható Tolnai Ottó, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc költészete vagy Parti Nagy Lajos grafitneszes nyelvmorzsalékai is. Időben ismét ugorva, a kétezres évek kortárs lírájában mindezek a poétikai jelenségek egyfelől kifutnak, némileg el is fáradnak, másfelől továbbra is alkotói kételyeket, dilemmákat jelezve újabb irányokat, ötleteket nyernek. A legutóbbi

évekből elegendő Takács Zsuzsa: *Tiltott nyelv* című kötetcímére (és kötetére), Bertók László *Firkák a szalmaszálra* gyűjteményére, Aczél Géza *(szino)lírájá*ra, a *Torzószótár* két kötetére, Babiczky Tibor *Félbehagyott költeményei*re vagy némileg más gesztusként Erdős Virág *Hátrahagyott versei*re gondolni.

Ebbe a vonulatba illeszthető Fenyvesi Orsolya legújabb kötete is, *A látvány*, amely mellett ugyanakkora erővel (betűmérettel), hangsúllyal követel helyet az alcím: *Kommentárok meg nem írt versekhez*. A kísérlet ismét a hiány artikulálására, valami el és ki nem mondhatónak, sőt ebben az esetben el nem készültnek, meg nem írtnak a körbejárására irányul. A hiányra rámutatni, a hiányt jelenvalóvá tenni ugyanis csak valamivel lehet, a jelzés, a rámutatás, a körülírás, körülrajzolás fedheti fel a hiány létét, mivoltát. Fenyvesi Orsolya kötete elrendezésében a tükrös, kettős szerkezettel él, az oldalpárok egyik felét verssorok, verstöredékek, ekképp azonosítható szövegdarabok foglalják el, a másik oldalt pedig a prózaformában írt magyarázatok, versmetodikai, alkotáslélektani kérdések, filozofálgatások töltik ki. A kommentár hagyományos értelemben már valami elkészített tárgyhoz, műalkotáshoz, tehát egy már meglévőhöz fűzött magyarázó, közelebbről megvilágosító megjegyzés, fejtegetés; a befogadás közben, kapcsán születő gondolatok, érzések kifejtése. A szigorúan vett meghatározás értelmében a kötet feszültségét az adja, ami további kérdéseket generál, hogy a meg nem írt verseket miként lehet kommentálni, magyarázni, és miként születhet a hiányhoz kifejtett, részletező reflexió. A beillesztett verssorokkal, rövid darabokkal szembeszegezett kommentárok azt a benyomást, *látványt* keltik, hogy az olvasó beavatást nyerhet a versek születésébe, az írásnak és a lírai alkotásnak a titkaiba, hogy virtuális társszerzővé léphet elő. Ám miközben a magyarázatok szövegei szabadon áramlanak, tágas asszociációkat, felvetéseket járnak be egységről egységre, s ezek megfogalmazása szintén egy sűrített, képszerű, enigmatikus esszényelven, vagy még inkább prózába formált líranyelven történik, arra kell rádöbbennünk, hogy Fenyvesi Orsolya ideális befogadója maga Fenyvesi Orsolya. Valójában kizárólag az ő alkotói elképzelésében, fejében vannak meg azok a gondolati–érzelmi felvetések, kérdések, amelyek a verseket és a magyarázatokat valóban összekapcsolhatják, hiszen a kiegészítések, magyarázatok a versrészletektől távoliak, általánosítók, sok esetben inkább csak lazább kapcsolódásokat, érintkezéseket fedezhetünk fel, az elmélkedések számos hasonló verstöredék mellé odailleszthetők lennének. Tehát mi, a többi olvasó, inkább csak követhetjük a szerzőt kérdésfeltevéseinek, fejtegetéseinek tükörlabirintusaiban, mivel a tükör nem mindig ott és úgy tükröz, ahogy várnánk, és nem egyszer mintha megtévesztő, átlátszó üvegtáblák között bolyonganánk. A versek maguk a látványok, a kitehető és kitett töredékek, a kommentárok pedig a feltárulkozások, a látvánnyá tett gondolatok, reflexiók, így végeredményben, lényegében ugyanaz történik az oldalak mindegyikén, csak a forma más. Az egész inkább egy látványosság benyomását kelti: belső tartalmak, érzések, vívódások, gondolatok kívülre helyezése az őszinte feltárulkozás jegyében.



Ilyen módon a végeredmény közelíthetne egy tautologikus struktúrára (bár az a kommentár létjogosultságát tenné vitathatóvá), ám a verstöredékek olyannyira fragmentumok, cím és szerkezet nélküli egységek, amelyek nem közelíthetők meg a töredék mint egész ismert esztétikája alapján, illetve ebben az esetben nem működnek az egészelvű műalkotás meghaladásának formájaként sem. Ezeket a verstöredékeket valahogy nem lehet elég komolyan venni, műalkotásokként tekinteni rájuk. Valóban a meg nem írtság jelei csupán. Szétporladnak a kommentárok közt, amelyek igyekeznek erős kontextusba helyezni a kószáló sorokat, képeket, és jóval túlnőnek a meg nem írt verseken. Pedig maguk a megjegyzések is bekezdésnyi különálló szakaszok, gondolattömböcskék. Érthető mindez úgy is, hogy épp ez lenne a koncepció, a játék és az eljárás. Ám a hiány — mértéke, minősége, szükségessége, létet meghatározó mivolta —, amelynek a helyét ezek a filozofáló szabad gondolatok betöltik, mégis eliminálódik, devalválódik a felmutatott látvány semmisségeinek fényében. Az elgondolható teljességgel szemben a magyarázatok kibeszélik, körbefecsegik, lefedik a hiányt, és épp a kimondhatatlannak, nehezen megragadhatónak tételezett dolgok, gondolatok, érzések lesznek mégiscsak közvetlen módon, jóformán egészen kimondottak, megragadottak.

A lét és nemlét határait feszegető koncepció a semmiből, pontosabban az emberi elmében gomolygó képekből, emlékekből, érzésekből, gondolatokból létrejövő valamit (műalkotást, verset, világbeli lenyomatot) és ennek a létrejövésnek mikéntjét, a tudatalatti és feletti határán mozgó *valamik* elvesz(t)ésének okait próbálja tetten érni. Ennek kapcsán folyamatosan határhelyzeteket feszeget, határsávban bolyong, a tudatállapotok áttűnésének olyan mezsgyéjén, amelyek a tudattalan és (még) reflektálatlan, reflektálhatatlan formák, felsejlések, képek és a tudati megragadás törékeny, tünékeny kettősségében vannak, a semmibe veszés és a gondolattá, nyelvé válás, a racionalizálhatóság, formát-kapás „kockázatában". A töprengések egy része ezeket a gomolygó ősformákat, „ősverseket", ezek elveszését és elvesztését próbálja körüljárni, nem egyszer a felejtés, emlékezet vagy az álom és a költemény viszonyát vizsgálva. A vers, a szöveg sokszor valamilyen rejtett belső tudásként, titokként, vagy Kosztolányi után szabadon kifejezetten kincsként artikulálódik. „Azért írok, hogy nem létező kincsként valósuljak meg." Valami körvonalazhatatlan ősi, múltbeli tudás megmentése, megkaparintása, egyfajta romantikus vágy, akarás eredményezi a versírás belső késztetéseit. A szerző költészetfelfogásában a mű a lényeges dolgok, a lét legfontosabb, legmélyebb összefüggéseinek kimondása, lírába fogása. Mindezek mellett a 13 számozott részre tagolt, elő- és utószóval ellátott kötetben külön „fejezeteket" olvashatunk az igazán saját, „megérintő" témáról, „ami engem keres", a legbelsőbb érzelmek verssé formálhatóságának kérdéséről, hogy tud-e írni azokról, akik nagyon közel állnak hozzá, akiket szeret. Vagy arról, hogy a megszületető vers mennyire hordozza az ént, mennyiben szükséges és lehetséges a kettő azonosságát megteremteni. Ugyanígy kérdés, lehetséges-e másnak a versét írni, mennyire kell, hogy a mű az alkotóból, saját mivoltából, tapasztalataiból, érzéseiből keletkezzen, mennyiben lehetséges más nézőpontjába, érzésvilágába belehelyezkedni, illetve az is, hogy megláthatom-e — és miként — magamat másban, tudom-e kívülről szemlélni énem, lehetséges-e eltávolodni magamtól. „Szeretném, ha kis időre más lehetnék, hogy úgy beszélhessek magammal, mint egy idegennel. Nem lehet elég megpillantani a másikat. A látvány nem (a) létező, nem vagyok egyenlő a tájjal, nem vagyok viselős a világgal." Az identitás, az identitásformálás és a műalkotás viszonyát vizsgáló, különféle irányból elindított gondolatok természetesen egymásba hurkolódnak, átfedésben állnak, de ezeknek az örök dilemmáknak nincsenek konklúziói, még a pillanatnyi nyugvópontok is bármikor kimozdulhatnak, tovább hömpölyöghetnek Fenyvesi kötetében, s mindezt a benyomást a töredékes forma, a kommentárok szegmentált egységei is erősítik.

Fenyvesi Orsolya cipzárszerkezetű kötete összességében pihenőt sejtet. Mint amikor valaki felérkezik egy hegyre, magaslatra, valamiféle látvány tárul elé, s miközben lenéz, visszanéz, szüksége van némi összegzésre, önreflexióra, a dolgok rendezésére. A meg nem írt versek, és az olvasó elé tett töredékek ugyanis ez esetben, ahogy erről már volt szó, nem igazán a töredék esztétikájának és poétikájának valamiféle tovább gondolását, kortárs poétikai kísérletét sejteti, sokkal inkább őszinte feltárása azoknak az alkotáslélektani, módszertani dilemmáknak, kételyeknek, amelyek — két verseskötet (*Titkok állatai*, 2013, *Ostrom*, 2015) után — egy érzékeny, reflektív költőszemélyiség alkotói válságából, de mindenképpen ideiglenes megtorpanásából származnak. A létezés súlyára, az emberi élet végességére, az elmúlt dolgok veszendőségére rezonáló, az identitás alakulásán, megfogalmazhatóságán tépelődő, időnként önmarcangoló kommentárok elégikus, komoly, amolyan rezignált–reflektált búskomor tónusban búgnak, az őszinteség, szembenézés, önfeltárulkozás esendőségét, sérülékenységét tárják az olvasó elé. Versek helyett. Miközben a megszólaló és az olvasó is tökéletesen tisztában lehet azzal, hogy a mély gondolatok, érzékenység, az alkotásra való vágy fejtegetése, körülíró vizsgálata ritkán tudhat létrehozni remekműveket. Az alkotóban lévő — sejlő, gomolygó, lappangó stb. — valaminek formát kell találnia. S amíg ez nem történik meg, ahogy a kötet fájdalma, elhaló gondolatai is sejtetik, nem gondolhatjuk, hogy ez lenne a nagybetűs költészet.

HERMANN Veronika

Álmodtam, vagy igaz talán

(Grecsó Krisztián: Vera, Magvető, 2019)

Grecsó Krisztián *Vera* című regénye már paratextusaiban azzal kecsegtet, hogy elválik az életmű eddigi darabjaitól, és családregény helyett ifjúsági regényt tart kezében az olvasó. Első látásra úgy tűnhet, hogy a *Vera* elbeszéléstechnikája különbözik az eddigi szövegekétől, s talán nem túlzás kapcsolatot felfedezni a szerzőnek *A Pál utcai fiúk* színpadi változatában végzett munkája, a Molnár Ferenc művéből és Szabó Magda *Abigél* című regényéből kölcsönzött mottók, és a regény gyerek-nézőpontja között. A történet főhőse és — mondjuk így — korlátozott tudatú elbeszélője Tátrai Vera negyedik osztályos tanuló, aki a regény cselekményideje alatt összeveszik legjobb barátnőjével, Sárival, különféle iskolai kihágásokat követ el, és életében először szerelmes lesz, méghozzá egy Józef Lehocki nevű félárva lengyel fiúba. Csakhogy Vera mindemellett nem tud elszámolni saját álmaival, szorongásaival, egyáltalán: identitásával, mígnem egy féltékeny kislány bosszúból elárulja neki, hogy a szülei nem is a szülei. Innen indul a titkokkal és hazugságokkal teli múlt után való nyomozás, Vera pedig elbeszélőként és szereplőként is sokszor logikusabban nyilvánul meg, mint a körülötte lévő, megindítóan különböző módokon boldogtalan felnőttek. Elöljáróban érdemes tehát leszögezni, hogy a Vera teljes pompájukban vonultatja fel a korábbi Grecsó-regények tematikus csomópontjait, vagyis a családi kötődések esetlegességéről, a titkok egyénre, családra és közösségre gyakorolt hatásairól, az identitás és a sorsszerűség kapcsolódásairól, ősök és utódok bűneiről, a választás és az örökség közötti, olykor megoldhatatlan feszültségről szól, egy elég jól körül határolható időben (1980 őszén és telén), egy teljesen konkrét városban (Szegeden). A következőkben a műfaji kérdések, a nosztalgia társadalmi konstrukciója, illetve különféle textuális viszonyok mentén elemzem a regényt, és végül talán kiderül, hogy miért nem ifjúsági regény a *Vera*, ha mégis az.

Jelmezbál és álarcosbál

Egy korábbi szövegben[1] azt írtam a *Jelmezbál*ról, hogy úgy működik, mint egy mimikri: narratív töredékekből összeálló forma, amely a kulturális stratégiaváltás és az önelbeszélés lehetetlenségét tematizálja. Amellett is érveltem, hogy a *Jelmezbál* valódi főszereplője az elbeszélés jelenében éppen leukémiával küzdő, negyvenéves Vera — most visszatérünk a tízéves, még egészséges Verához, és ugyanazt tudom ismételni: a szöveg egy mimikri, a *Vera* főszereplője pedig Vera, aki nemcsak a családtörténet, de visszafelé olvasva ezt a sajátos időrendet, a felnövés lehetetlenségét is megmutatja. A leszármazás kudarca tehát egyenlő lenne a felnövés kudarcával? Általában nem, a *Vera* szövegvilágában, entropikusan létrejövő viszonyaiban mégis ezt látjuk: noha az előzmény jelent meg később, a Vera mégis utólag illeszti össze a korábbi regényekben már majdnem befejezett kirakós játék darabjait.

Ironikus, hogy a generációk otthontalanságáról szóló *Jelmezbál* nyelvezete sokkal egyenetlenebb, mint az elvileg egy tízéves lány nézőpontjából megírt *Vera*, ahol vannak ugyan nyelvi hiányok és kihagyások, az olvasó mégis úgy érzi, ezek inkább szándékos félrevezetések, mintsem az elbeszélő tudatlanságából fakadnak. Jó példa erre a regény egyik kulcsmetaforájává emelt „szomorú-izgulás" kifejezés, amely a főszereplő egyik legfontosabb jelzője saját magára, egyben azt a sajátos létállapotot is leírja, amelybe a származásában egyszer csak bizonytalanná váló elbeszélő–főhős átlényegül. A szövegből azonban világosan kiderül, hogy Vera ismeri, sőt, más kontextusban (például a papájával kapcsolatban) használja is a szorongás kifejezést — merthogy mi más is lehetne a szomorú-izgulás megfejtése. „És a mamának sem mondja, mert ő meg nem hagyná békén, így aztán csak véletlenül, néhány napja a tévéből, a *Családi kör*ből tudta meg, hogy a szomorú-izgulást nem így hívják, van igazi neve, de neki az nem tetszik." (59) Vagyis a nyelvi kódok az olvasót is átejtik, olyannak mutatva magukat, ami valójában nem létezik. Ez utóbbi félmondat Vera egész családjára igaz: kiderül, hogy a szülei nem a szülei, a padon ülő, őt figyelő idegen néni és bácsi a nagyszülei, Béla bácsi pedig a papájának nem a haverja, hanem a testvére.

Ugyancsak fontos az anya szavaihoz, a szó szoros értelmében vett anyanyelvhez való viszony: Vera következetesen „foncsiknak" nevezi a hajfonatot, ahogyan Észak-Magyarországról származó édesanyja. Amikor világossá válik az örökbefogadás ténye, Vera az édesanya képzetének elvesztésével párhuzamosan nyelvet is vált: „És így a félév és a karácsony előtt Vera a kedvenc szaváról is leszokott már, ahelyett is azt mondja, hogy copf, pedig tudja, ha ilyeneket mond, bántja a mamát, mert az olyan, mintha eltévedt volna, mintha nem akarná tudni, hogy ezek az ő titkos szavaik, amiket a mama messziről hozott, otthonról, a falujából, Szirmabesenyőből." (227) A nyelvben való eltévedés a szöveg egyik fontos metaforikus stratégiája, amelyet nemcsak az elbeszélő, vagy a gyerekszereplők, hanem a felnőttek is megtapasztalnak. Vera sorstragédiáját fokozza, hogy az apukáját a lágerben elpusztított édesszülei helyett egy őt és a testvérét megmentő házaspár neveli fel. Az elbeszélhetetlen, elfojtással és traumákkal teli eredet tehát generációkon ível át. Ez az anya katolicizmusának családi tabusításában is szimbolikussá válik, illetve abban is, hogy Vera apja, Tátrai Gábor éppen tíz éve, nagyjából Vera örökbefogadása óta nem beszélt a saját nevelőszüleivel. Mivel nevelőapja még az új találkozás előtt meghal a kórházban, a regény azt sugallja, hogy az identitáshoz való hozzáférés Vera és a családja számára már soha nem válhat lehetségessé.

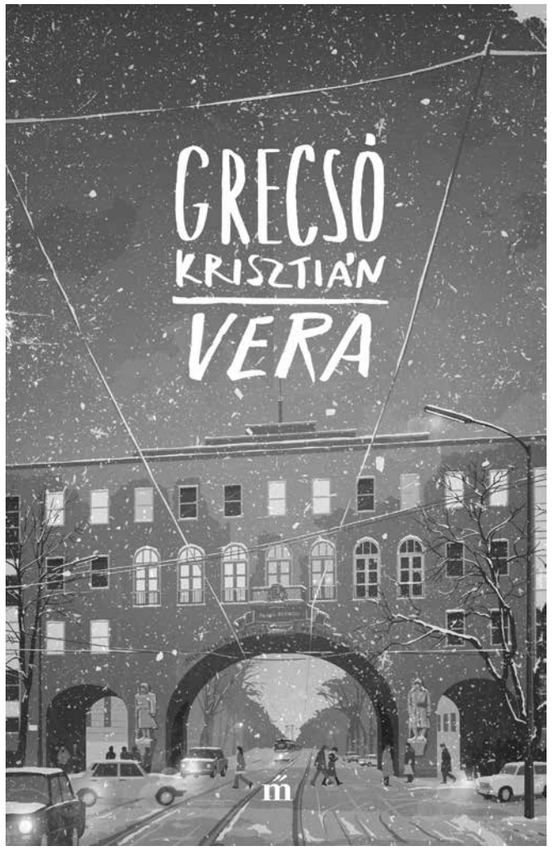
[1] Hermann Veronika, *Beszédtöredékek az eredetről*, Kalligram, 2016/9, 101–103.

Ahol már nem leszünk sosem

A második fontos, a szöveg által felvetett probléma a tér és a nosztalgia összekapcsolódása. Ellentétben a korábbi Grecsó-regényekben többször is megjelenő, fiktív Sárasággal, a *Vera* helyszíne a nagyon is létező Szeged. Ez a Szeged azonban nem az a Szeged, írhatnám kikacsintva, ha egy város korábbi képe nem jelentene egyébként is mindenkinek mást. Ami biztos, hogy a *Vera*ban megidézett 1980-as Szeged nemcsak az alföldi város, hanem az egész (késő) Kádár-kori Magyarország stilizált sűrítése. Az elbeszélhetetlen múlt folytonos kiemelése és a szocialista Szeged nosztalgikus megjelenítése a korszakkal való szembenézés és elszámolás lehetetlenségét, torzóban maradt állapotát is sugallja. A társadalmi nosztalgia múltbeli időszakokat tesz térszerűen bejárhatóvá, ugyanakkor tereket lényegít át idővé: a családtörténet tragédiája metaforikussá tágul, és immáron egy egész nemzeti közösség saját múltjával való szembenézésének kudarcát jelenti.

A regényben ábrázolt Szeged olyan, mint egy hógömb, és csak részben azért, mert a cselekmény télen történik. A múlt szövegszerűsítéséből és az idő térbeliesítéséből kialakuló város más kontúrokat mutat nyugalmi helyzetben, mint amikor fel van rázva. A felrázás ebben az esetben a regénybeli nézőpontváltásokat és az ábrázolt mikro- és makrohelyszínek leírásának váltakozását jelenti. A regénynek fontos kulisszái a Tisza-part, a frissen megépülő szocialista nagyáruház, a villamos és a lakótelepi játszótér. Jelentős azonban a belső terek narratív használata is, különösen Vera szobája és az iskola, amely — szokás szerint — minden hatalmi viszony leghálásabb allegóriájaként működik. Verának az iskolai hierarchiában betöltött szerepe úgy változik, ahogyan életének fordulatai haladnak előre: a regény elején lovasversenyeket nyerő, a legnépszerűbb lánnyal barátkozó éltanulóból a közösség peremére szorult, marginális pária lesz. Kiemelt státuszának elvesztése mellett az iskola és a család, vagyis az őt befolyásoló hatalmi relációk részéről is büntetéseket kap, amire korábban nem volt példa (beírás, igazgatói intő, szobafogság, a lovasversenytől való eltiltás).

Ugyancsak egy korábbi írásomban[2] amellett érveltem, hogy a *Harminc év napsütés* című, publicisztikai írásokat összegyűjtő kötetnek fontos szervezőeleme a tér és az idő struktúráira való rákérdezés, illetve a nosztalgia. A nosztalgia kutatása hasznos lehet a narratológia számára is, amennyiben nemcsak a szövegvilágban létező, visszaemlékező és felidézett én kapcsolatára vagyunk kíváncsiak, hanem arra is, hogy az emlékezés folyamata milyen szubjektív tér–időpoétikákat hozhat létre egy mindenki számára ismerős és átélhető, a szellemi és fizikai határán létező jelenség segítségével. A *Vera*ban visszasétálunk a múltba, mintha az egy bejárható tér lenne, és a múltban létrejövő városban egyszerre találunk az egyéni és a közösségi emlékezet működésére vonatkozó tanulságokat. A nosztalgia itt nemcsak egy kiszámíthatóbb világ, hanem a gyerekkor felé is irányul, még akkor is, ha az ártatlanság véget ér, vagyis a regény elején megidézett gyerekkor a későbbi fejezetekben már eleve a nosztalgia egyik iránya lesz. A *Vera*ban legalább három típusú nosztalgiát különíthetünk el: a város által megjelenített tér–időnosztalgiát, amely egyben a nosztalgia sajátos topográfiájára is felhívja a figyelmet. Ezzel párhuzamosan jelentkezik az elvesztett gyerekkor felé irányuló nosztalgia, valamint a szövegvilágban megképződő, az elbeszélő Verának a saját, néhány héttel korábbi gyerek-énje felé irányuló nosztalgiája, amely a szövegvilágban bekövetkező sorsfordulat jelentőségét is leleplezi.



[2] Hermann Veronika, *Nosztalgikus naptár*, Kalligram, 2018/6, 82–88.

Gyöngyhajú lány

Úgy tűnik, hogy az Omega együttes 1969-ben megjelent *Gyöngyhajú lány* című opusza évtizedeken és nemzeteken átívelve ihlet meg sokakat. Utalhatunk Kanye West plágiumbotrányára vagy Reisz Gábor legújabb generációs hangulatfilmjére, a *Rossz versek*re, és az itt tárgyalt *Verá*nak is fontos intertextusa a dal. Hogy ez a hatásvadász módon homályos szövegű ballada miért tölt be prominens szerepet a kulturális emlékezetben, egy másik tanulmány témája, az viszont világos, hogy éppen a fluid mondanivaló és tartalom miatt szolgálhat ennyire különböző kulturális termékek referenciapontjaként. A *Vera* cselekménye bizonyos értelemben lemásolja a *Gyöngyhajú lány* szövegéből megfejthető dramaturgiát, és retorikai szerepet is ad neki. Az álom, az álmodozás, illetve a valóságban és az álmokban történt események elválaszthatatlansága ugyanis a regény figuratív eszköztárának részei. A regényt működtetni kezdő családi titok is egy visszatérő álomban sejlik fel először, mintegy megelőlegezve a valódi trauma megjelenését, vagyis az álom kataforaként is működik: „És akkor már tudja, hogy azt fogja álmodni. A rettenetest. […] De a bölcső tisztán látszik: a rácsait a négy sarkán vaskos oszlopok tartják, azok végét gombok díszítik, a gombokon csillagok; lejött róluk a festék. […] A kicsi Tátrai Vera fekszik az ágyban, nem tudni, pontosan mennyi idős, de még alig másfél éves. Mégis az álmában biztosan tudja, hogy ő az, és hogy ez a valóság.” (55) Szinte minden, a cselekmény szempontjából fontos fejezetben visszatér álom és valóság felcserélhetőségének problémája, különösen amikor a traumák egymás után a felszínre kerülnek: „»Mióta alszom?«, kérdezi Vera aléltan, »most akkor… most akkor… mi az, amit álmodtam?«” (327) Az olvasó olykor maga sem tudja eldönteni, hogy egyes epizódok a regény cselekménye szerinti valóságban történnek, vagy csupán Vera álmainak lenyomatai, hiszen, ahogyan általában a traumaábrázolások esetén, fontos funkciója van annak, hogy Vera sokat alszik és be is lázasodik. A *Gyöngyhajú lány* álomszerű képei egy idő után elhalványulnak, mintha a dalhoz tartozó közös családi élmények a titkok felszínre kerülésével együtt eltűnnének, s helyüket átveszik a különféle dimenziók és eredettörténetek közötti bolyongások.

A *Gyöngyhajú lány* mellett a *Vera* legfontosabb intertextusai egyben autotextusai is, hiszen nemcsak a *Jelmezbál* egyik történetszálának előzményét ismerjük meg, de fontos szerepe lesz a fényképek narratív és mediális erejének — ahogyan a *Mellettem elférs*ben is — és a magukat elbeszélni képtelen, megoldhatatlan történeteik fogságában vergődő szereplőknek — ahogyan az *Isten hozott*ban, a *Jelmezbál*ban és a *Megyek utánad*ban is. A *Vera* prózapoétikai szempontból ugyancsak folytatja a korábbi szövegekben megkezdett, a 20. század eleji realista (kis)prózai hagyományokat a modernista családregények regisztereiben felfedezhető hangokkal keverő elbeszéléstechnikát, ezt kiegészíti azonban az ifjúsági regény műfaji kódjaiban rejtőzködő, de felnőtt közönségnek szóló történetmesélés. A szöveg tehát ebben az értelemben is mimikri, narratív csapda, amely hiába beszél egy tízéves lányon keresztül, a benne felvonultatott kérdések messze túlmutatnak az általános iskolán.

Felmerülhet persze az is, hogy a *Vera* egyszerűen csak illeszkedik a diktatúrákról szóló azon regények sorába, amelyek az elnyomó rendszer létállapotát, állampolgárainak infantilizálását egy korlátozott tudatú vagy gyerekelbeszélő segítségével teszik tapasztalattá, ahogyan például Kukorelly Endre *TündérVölgy*, Garaczi László *Pompásan buszozunk!* vagy Kemény István *Kedves Ismeretlen* című regényei. Politikailag terhelt korszakokban különösen kedvelt módszer gyerekeknek szóló könyvbe nagyobb történeti vagy morális tanulságokat rejtő meséket csomagolni. Vera nem akar, de kénytelen felnőni, ebben máris látjuk a rokonságot a mottóban megidézett két regénnyel: Molnár Ferenc már említett csúcskötelezőjével, és az *Abigél*lel. Vitay Georginának nem azért változik meg az élete, mert magyarázat nélkül egy szigorú református intézetbe kerül, hanem mert megtudja az édesapjától, hogy minden, amit a korabeli propaganda a magyar háborús sikerekről és a szövetséges német csapatokról állít, hazugság. Ginát ugyanúgy kiközösítik, ahogyan Verát is, és végül személyes és történeti múltját is elveszíti.

A *Vera* sorsfordulata azonban nem annyira megtervezett, mint az *Abigél*ben olvasható: jóval organikusabb, ezért inkább felidézi Szabó Magda két másik, ifjúságinak nevezett, felnőtteknek szóló munkáját, a *Mondják meg Zsófikának* és az *Álarcosbál* című regényeket. Az előbbi címszereplője halott apja utolsó üzenete után nyomoz, Krisztina az *Álarcosbál*ban pedig szintén halott édesanyja helyett keres anyapótlékot. Verához hasonlóan tehát mindketten saját származásukról, ezen keresztül pedig a jövőjükről akarnak megérteni valamit. Vera történetének korábban megjelent folytatása, a *Jelmezbál* ráadásul címében is hasonlít az *Álarcosbál*ra, és nem véletlenül: öröm az értelmező számára, ha ilyen szépen kirajzolódik egy mintázat, amelyben a múlt és a jövő csupán temporális vonatkozásukban térnek el egymástól, a mindenkori „én” elbeszélésének szempontjából viszont ugyanolyan jelentőségük van.

URBÁN Csilla

Állandó düh a tökéletes alatt

(Hidas Judit: Boldogság tízezer kilométerre, Kalligram, 2019)

Ha megkapargatjuk a felszínt, egy irigylésre méltó életről is kiderülhet, hogy meg nem oldott konfliktusok és indulatok mérgezik. Hidas Judit új kötete, a *Boldogság tízezer kilométerre* című novellafüzér egy olyan középosztálybeli, női elbeszélőn keresztül mutatja be ezt, akivel az olvasó néha együttérez, néha a szekunder szégyen kerülgeti az előítéletessége miatt.

A kötet számos problémát felvet, ami egy nőt elérhet az élete során, a szövegek azonban gyakran az olvasó által már jól ismert közhelyeknél és a sztereotípiáknál nem nyújtanak többet. Pedig a lazán egymáshoz kapcsolódó, első szám első személyű rövid szövegeket megelőző *Bevezető helyett* című szöveg sokat ígér. Először is sok mindent megtudunk az elbeszélőről: Földesné Feuer Annának hívják, 45 éves, vidéken, jó körülmények között élő családanya, és lovakkal foglalkozik. Emellett történeteket ír, „a jó kislányokról, akikkel látszólag minden rendben”, akikről a jóságuk miatt nem sokat hallani, és „akikről senki sem feltételezi, hogy bajuk lenne”. Az olvasó ebből a felvezetőből gondolhatna arra, hogy nehezen feldolgozható, nagy traumákról terápiaszerűen fog írni az elbeszélő, de a novellák elolvasása után kiderül, hogy nem erről van szó. Ami nem baj, mert a kötet szövegei így is egy olyan nehezen megfogható témát próbálnak megragadni, ami a női (és a férfi) szerepekkel, az ehhez kötődő társadalmi elvárásokkal van kapcsolatban: pontosabban, hogy létezik egy generáció, illetve olyan társadalmi csoportok, amelyek hagyományos családmodellben szocializálódtak, és vágynak az önmegvalósításra vagy azzal elvárásként találkoznak, de közben a szocializáció során nem kaptak eszközöket arra, hogy ezt teljesítsék. Kimondottan az önértékelésről és a saját magukért való kiállásról, a saját vélemény megfogalmazásáról van szó, miközben a környezet ezt a viselkedést is elvárja a klasszikus szerepek mellett. A kötet elbeszélője ebben a csapdában ragad, az eredménye pedig ennek az a folyamatos frusztráltság, ingerültség, düh és ítélkezés mások felett, majd az a meghunyászkodás és mindenhez való alkalmazkodás, aminek időről időre egy hatalmas robbanás és üvöltés a vége.

A bevezető nemcsak az elbeszélő átélt sérelmeit, problémáját vetíti előre, hanem azt is sejteti, hogy láthatunk valamiféle jellemfejlődést is, azaz az elbeszélő az önismeretben eljut valahonnan valahová, azonban ez sajnos nem így történik. A bevezetőben már olvashatunk egy árulkodó elszólást: „Sőt, azóta már többen felvilágosítottak: mindaz, ami velem történt, tulajdonképpen az én téves érzékelésem eredménye, és igazán megtanulhatnék már ennyi idősen a dolgokról objektívan gondolkodni.” Ezt első olvasásra még lehet úgy érteni, hogy az elnyomó környezet nem tartja hitelesnek az elbeszélőt, és az olvasó empátiával kezdi el olvasni a kötetet. A szövegek olvasása után azonban ebből a mondatból sokkal inkább érzékelhető az arrogancia és az, hogy ez az elbeszélő hiába állítja, hogy kezdi megismerni, ki is ő, valójában szövegről szövegre (a fiatalkortól a kiégett családanyává válásig) az attitűdje, életfelfogása nem sokat változik, ami komoly hiányérzetet és lezáratlanságot hagyhat az olvasóban.

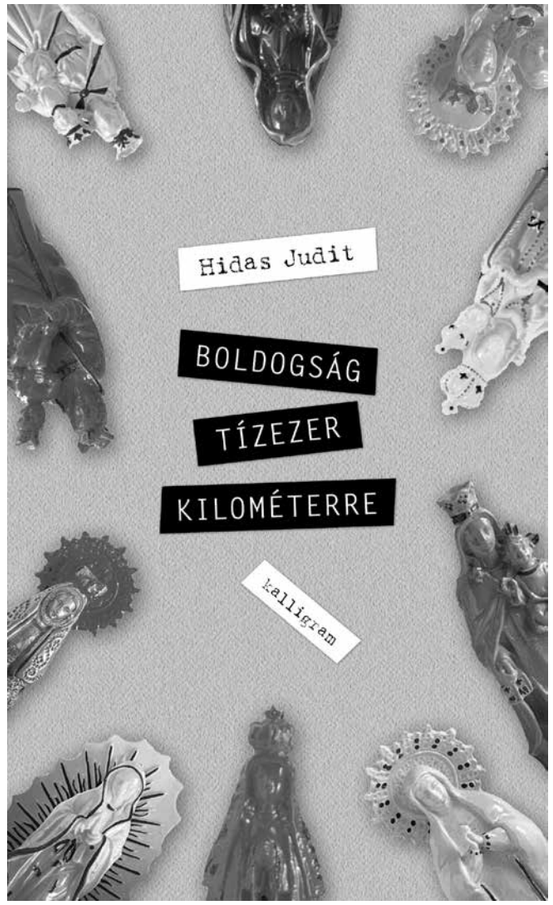
Az viszont kétségtelen, hogy a szövegek egy részének van hatása. Már az első novella, a *Különóra* olvasása közben legszívesebben vitatkoznánk az elbeszélővel, ugyanis egy nagyon tipikus alak és szólam jelenik meg benne: a saját magát függetlennek tartó és felvilágosult gondolkodású nő (a történet szerint egyetemista) a többi lány külseje feletti ítélkezés közben leegyszerűsítő, néhol szélsőségesen konzervatív és sztereotip, degradáló véleményt fogalmaz meg, miközben újratermel egy diskurzust arról, hogy milyennek kell lennie egy nőnek: „Minek kell így öltözködni? Azt is pontosan tudom, mit művelnek az ilyen nők otthon. Nem adnak a férfiaknak szabadságot, minden percükkel elszámoltatják őket, és ha a pasik nem hímes tojásként bánnak velük, akkor rögtön megy a balhé. […] Éppen ezért már régebben elhatároztam, hogy én nem leszek ilyen. Azért nincs béke férfi és nő között, mert a nők visszaélnek a külsejükkel, rátelepednek a másikra. Nem, én egy szabad kapcsolatban képzelem el a jövőmet, amely az öltözködésnél kezdődik, na, láthatja is a doktornő, nem véletlen van rajtam bakancs, farmer és flaneling. […] Ez a sok női gönc, szűk szoknya, magassarkú, csipkék, selymek, gyöngyök is csak arra jók, hogy a férfiak a nőt alávetett helyzetbe kényszeríthessék […].” Ez a fajta beszédmód egyébként a szövegek nagy részében jellemző az elbeszélőre. A *Különórában* ugyan egy terápia helyzetében vagyunk, a többi szövegnél viszont inkább belső monológról van szó, egy folyamatosan zajló, ingerült beszédről. Ennek a szövegekben meglévő dominanciája egyrészt jól érzékeltei, hogy Annát mennyire szorítják a saját frusztrációi, másrészt viszont pár novella után inkább fárasztó és olyan nyilvánvalóan igazságtalan, hogy az elbeszélő egyre bosszantóbbá és ellenszenvesebbé válik. Ezt pedig csak néha sikerül kellőképpen ellensúlyozni, például amikor az elbeszélő sérül a történetek során, vagy amikor egy-egy pillanatra empátiával viszonyul másokhoz.

A kötetnek sokkal egységesebb az a része, ahol az elbeszélő már feleség, a kötet első szövegei viszont az ezt megelőző időszakot járják be és változatosabb problémákat mutatnak fel, habár ezek is jórészt kifejtetlenek maradnak és inkább illusztrációszerűen kap egy-egy újabb jellemvonást az elbeszélő. Például látjuk

a saját magában kételkedő, művészi fotós ambíciókkal rendelkező elbeszélőt egy sznob művészeti közegben (*Szalon, 85*); belekeveredik egy érzelmi zsarolásra épülő barátságba, ami egy leszbikus jelenettel ér véget (*Meglátod, jó lesz neked is*). Az apa halálát megjelenítő szövegből (*Csokitorta*) pedig nemcsak azt tudjuk meg, hogy a családi kapcsolatai is rosszul funkcionálnak, és azokat a meg nem értés, illetve a kommunikáció hiánya jellemzi, hanem azt is, hogy az elbeszélő szocializációjában alapvető a saját élet alakításának a hiánya. Ebben a szövegben egyébként igazán együtt lehet érezni az elbeszélővel, hiányzik belőle az a parttalan és értelmetlen düh, amely máshol jellemzi. (A másik olyan novella, ahol előtérbe kerülnek a felmenők, a *Neonfény*, ahol szintén a generációk közötti kommunikáció hiányáról és a folyamatosan újratermelődő mérgező viselkedésmintákról van szó.)

A szövegeknek létezik egy olyan csoportja is, ahol az idegenektől való félelem, a tolerancia hiánya a fő téma (*Muzsikus a lakásomban, Turista Afrikában, Mezei egér*). Ezek a szövegek önmagukat ismétlik, nem tudunk meg mást belőle, csak hogy az elbeszélőben látens rasszizmus, felsőbbrendűségi érzés van, de a véleményét még azokkal szemben sem meri megfogalmazni, akiket lenéz. Emellett megtudjuk Annáról azt is, hogy zsidó, de ennek — ahogy idegengyűlöletének — semmi súlya nincs valójában az elbeszélő identitása és az elvárások szorításában élő nő válsághelyzeteinek az átélése, megoldása szempontjából. Ezek a szövegek kicsit elveszik a fókuszt a nőiség témájától, és a társadalmi elfojtások, az idegengyűlölet beemelésével általánosabb szintre emelik a kötet problémakörét, de valójában funkciójuk nincs, a bennük szereplő karakterek elnagyoltan vannak megrajzolva. Így nem igazán világos, miért is fontos tudnunk az elbeszélőről, hogy nem szereti az idegeneket, plasztikusabbá sem teszik az alakját, mert a tolerancia hiányán kívül ugyanolyan felsőbbrendűséggel viszonyul a cigányokhoz vagy a törökökhöz, mint bárki máshoz. Talán annak az érzékeltetéséhez is hozzájárulhatnak, hogy az elbeszélő milyen jó társadalmi helyzetben van, ezért problémái viszonylag bagatellnek is tűnhetnek, ami még inkább megnehezíti ezeknek a megragadását.

Azok a szövegek, amelyekben az elbeszélőnek már családja van, sokkal érdekesebbek. Például időről időre felvetődik bennük a kérdés, hogy ki a jó anya. Olyan tabutémák is szóba kerülnek, mint hogy egy anyának elege lehet-e a gyerekéből, gondolkodhat-e azon, hogy elhagyja őket, és hogy a gyerekvállalás inkább külső nyomás eredménye volt-e. Emellett szinte minden novellában sulykolt téma, hogy megvalósítható-e a család mellett a szakmai siker, kell-e választani a kettő között, és mennyire mérje valaki másokhoz saját magát. Az elbeszélő azon őrlődik, hogy szakmai sikereket nem ér el, a családi boldogságot pedig nem érzékeli. Nagyon akar valamit, de igazán az sem derül ki, hogy mit. Ennek az eredménye a folyamatos elégedetlenség, az önértékelés hiánya, a másokkal szemben érzett harag. Az elbeszélő másokhoz hasonlítgatja magát, azaz a szakmai siker vágya nem is biztos, hogy belső indíttatásból fakad, hanem inkább



máshonnan fakadó frusztráltság és irigység. Mindez együtt továbbra is azt eredményezi a szövegekben, hogy az elbeszélő forr magában, felerősödik ugyanaz a beszédmód, mint a kötet elején található *Farakás* című novellában: egy ítélkező, beskatulyázó, kritikát el nem fogadó elbeszélővel találkozunk, akivel ebben a szövegben az olvasó a legkevésbé sem tud együttérezni, ez pedig akadályozza az elbeszélő problémáinak megértését. Pedig az anyaság, az identitásválság, a házastárssal való megértés hiánya, a folyamatos frusztráció igen is probléma, még akkor is, ha ez egy irigylésre méltó középosztálybeli családban történik. Mivel az elbeszélő folyamatosan feszült beszédmódot alkalmaz, az olvasó is hasonló feszültségbe kerülhet, ami miatt egy idő után megterhelő annak megértése, hogy mi is lehet a gondja a megszólalónak.

A *Hús a jégen* című novellában kerülnek fókuszba leginkább a gyerekvállalással és az anyasággal kapcsolatos kételyek. Ez a szöveg mintapéldája annak, hogyan érnek véget a kötetben a belső konfliktusok: az elbeszélő nem tudja kommunikálni a problémáit, a saját magával szembeni bizonytalanság, az idő szorítása és a tanácstalanság az abortusz gondolatáig is elviszi, majd azzal „oldódik meg" a konfliktus, hogy magában kifortyogja magát.

A *Másik élet* című szövegtől kezdődően jelenik meg egy közeg, amelybe az elbeszélő menekülni tud: a lovassport világa. A szövegek a vele kapcsolatba kerülőket meglehetősen leegyszerűsítve ábrázolják: a férj, Kálmán nem képes a megértésre, illetve belefáradt az elbeszélő tehetetlenségébe, kételyeibe, és abba, hogy az nem értékeli önmagát. A versenyző Jenő jelenti a szabadulás reményét: ő független, vad, mégis nagy csalódást jelent végül (*Boldogság tízezer kilométerre*). Hiába vetődik fel a viszony lehetősége, az elbeszélő olyan sokat fantáziál következmények nélkül arról, hogy mit kellene tennie, hogy az olvasó már nem veszi komolyan — és nem is téved: utólag úgy alakítja a történetet, hogy ne lógjon ki a tisztes családanya képéből.

Pedig egy idő után a frusztráltságát leginkább a gyereken vezeti le: „Kában üldögéltem, amikor hirtelen hátulról rám vetette magát Zsuzsika. Majdnem megütöttem, de mivel jó anyának tartom magam, aki nem veri a gyerekeit, csak ráordítottam." (*Az élet szolgálat*) Mindennek a betetőzése a *Rend a lelke midennek* című novella, amikor a kommunikáció az anya és a gyerekek között már kimerül a veszekedésben és az üvöltésben. Ezek a kitörések sem törik meg azonban az elbeszélő beszédmódját, a környezetéhez való viszonyát, és a cselekvés felé sem lendítik tovább. A *Nőnap* című szövegben például a lovasklub nőnapi rendezvényén nemcsak a mindenkiről ironikusan beszélő férj bánik vele megalázóan („helyes nő, csak olyan, mint az átlag magyar, gyáva felvállalni a véleményét"), de a helyi hatalmasságok is modorosan kioktatják a női szerepről, akik közben szintén frusztráltak a női egyenjogúság miatt, amelyben nem hisznek. Anna pedig nem is tudja megvédeni magát velük szemben: „Próbáltam volna szóhoz jutni, és elmondani, hogy én egy egyszerű versenyző lennék, nem a női nem hivatalos képviselője, de csak bénán mosolyogtam. Éreztem, hogy egyre jobban szédülök, hevesebben ver a szívem, lüktet a halántékom."

A *Verseny* című novellában érkezhetne el a feloldás, amely a már ismert problémákat vezeti be a lovasverseny előtt: az elbeszélő nem bízik magában, nem érti meg, mit akar a férje, és az elégedetlenség, az önértékelés hiánya nemcsak saját magát, hanem a kapcsolatait is tönkreteszi. A feloldása ennek a helyzetnek azonban felemás. Csak azért történik meg, mert sikereket ér el a lovasversenyen, és ez a siker oldja fel a házaspár közti feszültséget: a férj kedélyesen beismeri, hogy ő is elégedetlen magával, és hogy mennyire büszke a feleségére. Ezek szerint az évtizedekig tartó frusztráció, a megalázó helyzetek, az önértékelés hiánya, a generációkon át tartó kommunikációs zavar megoldódik egy lovasversenyen elért eredménnyel? Felszínesnek tűnik ez a megoldás, ahogy a kötetzáró *Mire vágyik a nő valójában?* című szöveg is a legközhelyesebb, női magazinok lapjain is előforduló mondatokat tartalmazza: „Csak hát ember legyen a talpán, aki pontosan ki tudja számítani, mikor minek fog örülni. Van, hogy elég az is, ha sikerül a smink a kocsiban munkába menet, miután kirakta az iskolánál a gyereket. Futva ér be az irodába egy fontos megbeszélésre, ahol számítanak a szakértelmére. […] Ha nincs pasija, párra vágyik, akivel jó egy nyári estén együtt sétálni, vagy csak ülni otthon az erkélyen és a világ dolgait megvitatni. Aki mellett mégsem kell mindig »leg«-nek lenni."

Hidas Judit egy olyan elbeszélőt választott, akinek a problémáit viszonylag nehéz súlyosan érzékeltetni akkor, amikor a közbeszédben központi helyet foglal el az irodalomnak a szerepe a traumák és a szegénység ábrázolásában, egy középosztálybeli negyvenes nő életközepi válságai ugyanis ezek mellett súlytalanná válhatnak. Kétséges, hogy sikerült-e az önmegismerés és az önértelmezés, amire utalt a bevezető szöveg. A novellák a nőiséget körülvevő sztereotípiákat, közhelyeket és elvárásokat jelenítik meg, jól rekonstruálják a női „feladatokról" szóló hagyományos szólamokat, ahogy az ezeket hangoztató, habár egysíkú alakokat is. Sok újdonságot azonban nem mondanak ezzel kapcsolatban. Ráadásul mintha figyelmen kívül hagynák azt az alapvető kérdést, hogy mit is jelent nőnek lenni, leírható-e azokkal a szerepekkel, amelyeket hagyományosan hozzá kötünk, milyen szerepet játszik a nőiség az identitás egészének alakulásában, és hogy mi más az, ami a karrieren, családon, anyaságon kívül meghatározhatják egy ember életét.

Ugyan az írás (a bevezető szöveg az olvasóhoz szól) lehetőséget adna a komolyabb visszatekintésre és a reflexióra, viszont mintha a megteremtett elbeszélő nem jutott volna el még arra a szintre az önmegértésben, hogy reflektáljon a vele történt eseményekre, hogy kívülről lássa önmagát. Ezt lehet úgy is értelmezni, hogy az első szám első személyű elbeszélő korlátozott elbeszélői módot tesz lehetővé, és ezzel magyarázható, hogy az elbeszélő nem lát ki a helyzetéből, és ezért leegyszerűsítő és elfogult módon mutatja be azokat, akik kiváltják belőle az adott állapotot. Ennek köszönhető a reflektálatlan belső beszéd, az önismétlés, amely folyamatos ingerült hangnemben nyilvánul meg, ezt pedig nemcsak megterhelő olvasni, de a mélyben rejlő problémák megértését is megakadályozhatja. Miközben olyan fontos témák is szerepet kapnak, hogy milyen mérgezőek lehetnek a közvetlen és a tágabb környezetre a kibeszéletlen konfliktusok, hogy miként termeljük újra az olyan viselkedésmintákat, mint a meghunyászkodás és a végsőkig tartó alkalmazkodás, és hogy egy anya nem feltétlenül boldog az anyaságtól.

URECZKY Eszter

Családi tektonika

(Alice Munro: Kilátás a Várszikláról, ford.: Lukács Laura, Park, 2018)

A Nobel-díjas kanadai írónőnek szinte valamennyi kötete olvasható már magyarul, legújabb novelláskötete tehát — Lukács Laura kiváló fordításában — értő, Munro visszafogott stílusához szokott közönségre számíthat. A *Kilátás a Várszikláról* egyrészt felmutatja mindazokat az erényeket, melyek okán „korunk Csehovjának”[1] is nevezik a rövidprózát immár évtizedek óta megújítani képes írónőt, ugyanakkor azonban egyfajta műfaji kísérletezésnek is tekinthető a kötet. Munro ezúttal azokat a szövegeit rendezte csokorba, melyek skót eredetű felmenőinek állítanak emléket, s egészen a 18. századig visszanyúlva térképezi fel a Laidlow-család sorsát. A szerző saját életéig vezető szál felmutatja neveltetésének, íróvá válásának, majd felnőtt életének egy-egy jelenetét is, ily módon a kötet a történelmi fikció és a memoár műfajainak peremei mentén fejti fel a múlt örökségét, miközben számtalan, Munróra olyannyira jellemző módon kifinomult és feltűnésmentes összevillanás érzékelhető idősíkok, generációk és családtagok között.

Különösen megragadhatja az olvasót Munro örök terepének, a kanadai tájnak néhány leírása, melynek látványa és őstörténete érezhetően lenyűgözi magát az elbeszélőt is puszta méreteivel, teljesen soha ki nem ismerhető és uralom alá nem hajtható vadonával. Míg egyik kritikusa épp látszólag „jelentéktelen tájai”[2] okán dicséri, fokozatosan tárulnak fel e táj nagyon is összetett tulajdonságai. Munro maga is „látszólag érdektelen tájról” (366) beszél a kötet utolsó darabjában, ám ahogy annak rétegeit felfejti, úgy haladunk a családtörténet legmélyebb hozzáférhető forrásai felől a jelen pillanatig, élesen érzékelve a nemzedékek sorsai között feszülő erővonalakat, a társadalmi, történelmi és lélektani meghatározottságok tektonikus mozgásait. A brit Adam-Mars Jones, aki maga is kiváló novellista, szintén a „gleccserek földrajzát” méltatja, amelynek nyomán megmutatkozik, hogyan formálta valaha a jégkorszak Kanada mai arcát, s Mars-Jones szerint hasonló térképet alkot Munro is a kultúra szintjén, különösen a puritanizmus öröksége kapcsán.[3]

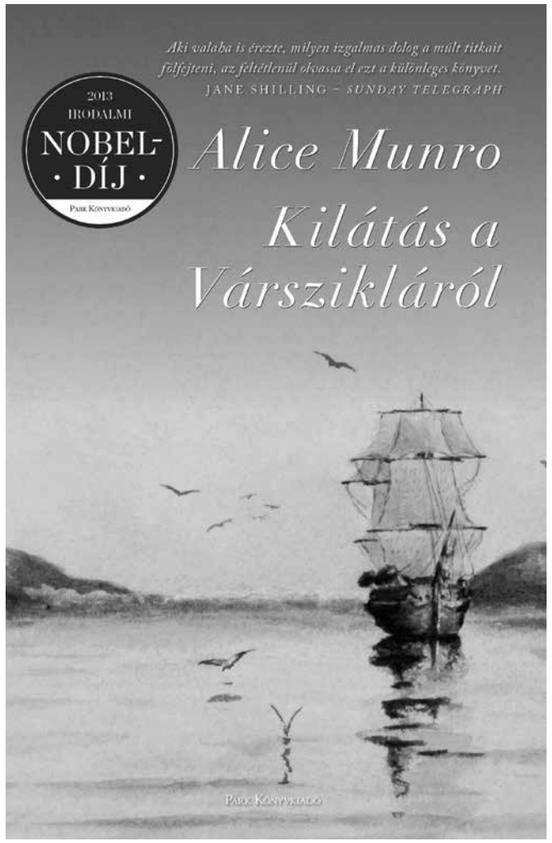
Szerkezeti szempontból a kötet két nagyobb egységre tagolódik, az első az egyik novella nyomán a *Mostoha vidék* címet viseli, amelyet az *Előszó* előz meg. Utóbbi világossá teszi, hogy „ebben a könyvben *elbeszélések* vannak” (9), azaz a múlt különféle változatai, melyek valahol a családtörténet és a szépirodalom között helyezkednek el, s közösen „egy folyóként kanyarognak tovább”. (9) E folyókat, elbeszélésszálakat részben kordokumentumok, azaz levelek, kormányzati statisztikai följegyzések, családi fotók, versek és anekdoták alkotják, és nem is szándékoznak egyetlen koherens vagy teleologikus családtörténetet kirajzolni, sokkal inkább bizonyos motivikus elemek szövik őket eggyé.

A kötet első felének elbeszélései szokatlannak tűnhetnek a Munro-olvasók számára, mert részben nem kizárólag a jól megszokott kanadai tájakon játszódnak, valamint a távoli múltba kalauzolják az olvasót. Az első néhány szövegben ábrázolt Laidlow-ősök szándékosan felskiccelt figurákként hatnak, hisz nem is lehet róluk árnyalt képe az elbeszélőnek, emiatt ugyanakkor néhol kissé felszínes hatást is keltenek a szövegek, jómagam legalábbis sokkal elmélyültebben követtem a későbbi generációk történeteit. Összeköti őket azonban valamiféle nyerseség, könyörtelenség (magukkal és másokkal szemben egyaránt), mely aztán egyre élesebb kontrasztot képez a későbbi nemzedékek életlehetőségeivel. Az *Előszó*ból megtudjuk: „felmenőim jelentéktelen, nehéz sorsú emberek voltak, és az 1799-es Skóciai Statisztikai Jelentésben *mostoha* vidéknek leírt Ettrick-völgyben éltek”. (7) A *Mostoha vidék* című elbeszélés pedig nem csupán képzeletben, de a szerzővel nagy mértékben azonos elbeszélő látogatását leírva, személyes benyomásai alapján is bemutatja a mohos, nyirkos, a kivágott erdők helyén hangás pusztasággal borított, elzárt Ettrick-völgy tájait, ahol a fent említett Jelentés szerint „tíz földbirtok van az egyházközségben; egyik birtokos sem lakik itt”. (13) A megidézett skót ősök nagyrészt egyszerű pásztorok voltak, és bár fel-felbukkannak William Wallace, Merlin, Robert Burns, Walter Scott, Hume és a Brontë-nővérek nevei, a William Laidlow sírkövét felkereső narrátor — aki bevallja, hogy ő csak egy „naiv észak-amerikai” (17) — sehogyan sem tudja a maga számára legendává alakítani őseinek eredetét: a kőből emelt misztikusnak tűnő körök pusztán csak birkakarámok, a végső tanulság pedig az, hogy „bárhonnan nézzük sivár, rettenetes élet”. (28)

A későbbi történetek, melyek immár az Újvilágba való átkelést (*Kilátás a Várszikláról*) vagy a kanadai kezdeteket ábrázolják (*Illinois, A Morris környéki vadon*), azt is bemutatják, milyen volt a bevándorló-lét a férfi és női felmenők számára. A hajón, az „úszó ravatalon” (46) például hamar világossá válik, milyen kilátásai vannak egy fiatalasszonynak, akit egy előkelőbb úriember kérdezget arról, mégis milyen tervei vannak új hazájában: „Micsoda buta kérdés. Agnes a fejét rázza — mit mondhatna? Mos, varr, főz, és csaknem biztosan további gyerekeket szoptat. Hogy hol, az szinte mindegy.” (89) Testvére, Mary pedig nagyon is tudatában van saját korlátainak, melyek az akkoriban megváltoztathatatlan testi gyengeségeiből erednek: „Bárhová is mennek, Mary nem hiszi, hogy hosszú életű lesz. Köhög nyáron, köhög télen, és közben fáj a melle. Gyakran nő árpa a szemére, a gyomra sokat görcsöl, a vérzése pedig igen ritka, de mikor megjön, akár egy hónapig is eltarthat.” (52)

A vadonban aztán, ahol számos testvér osztozik egy házon, a nők csak egymástól nyerhetnek külső-belső megerősítést: „A családi otthonban nem volt tükör, csak egy kicsi és görbe, borotválkozáshoz használták a férfiak; a nővérek egymás tükrei voltak az illendő megjelenés tekintetében.” (143) A huszadik századi történetek ehhez képest persze sokkal inkább az egyén érzelmeire koncentrálnak, bár még ekkor is jellemző, hogy senki nem avatkozik be egy mentálisan beteg, súlyosan bántalmazott szomszédasszony házasságába: „Manapság súlyos esetnek tartanánk Mrs. Newcombe-ot a mély depressziójával, durva férjére pedig aggodalommal, együttérzéssel tekintenénk. *Segítségre van szükségük*. Ám akkoriban az emberek elfogadták egymást olyannak, amilyenek voltak.” (*Apák*, 203) Ehhez képest már Munro anyja is kicsivel több szabadságot élhetett meg, akiről *A megélhetésért* című elbeszélésből megtudjuk, hogy legalább tanítónő lehetett, bár ő is „csak azért maradt tanítónő, mert mindaddig nem talált semmit, ami a tanításnál ígéretesebb lett volna egy nő számára”. (162) Munro anyja idővel sikeres prémértékesítő ügynökké avanzsál, s annál nagyobb bukásnak éli meg, mikor az üzlet elvesztése után a helyi fémöntöde karácsonyi ételkosarát is kénytelen elfogadni családja számára. Amikor aztán saját írói indulásáról, e háttérből való fokozatos kitöréséről beszél, az elbeszélő „reszketős, friss fűszálhoz hasonlító becsvágyát” (183) emlegeti: valóban ő lesz az első a családjában, aki nyíltan az alkotásnak élhet.

Mindeközben a férfiak osztályrésze volt a vadonnal való kemény küzdelem, a 19. században otthont teremteni próbáló Laidlow-fivérek például elmondják: „Soha nem mosogattunk, minden étkezéshez új tányért használtunk.” (135) Elsődleges feladatuk valamiféle élettér kihasítása volt, amibe nem fért bele semmiféle esztétikai vagy erkölcsi viszonyulás a tájhoz: „a férfiak parancsolón viszonyultak a földhöz, szolgálatukba állították. Csak a nőknek volt megengedve, hogy a tájjal is törődjenek”. (152) A jelenben aztán szemtanúivá válunk, ahogy ez a világ eltűnik, a vadon idegensége megőrzendő érték lesz: „Az erdő, a vadon láthatóan újra növekszik. Már nem az a cél, hogy az ember megszelídítse a természetet és sokasodjék, hanem éppen az ellenkezője.” (371) Munro apja ehhez az erdei léthez képest már inkább az üzleti életben próbál érvényesülni, és ma már igen stigmatizált szakmát választ, rókákat tenyészt a prémjükért, bár ez a munka is igényel könyörtelenséget: „Az ember hosszú, erős bottal fejbe kólintja a rókát, majd a kábult állat szívére tapos.” (161) Fontos eltolódás ez a földműveléstől a szolgáltatóipar felé, mert ahogy az elbeszélő rámutat, „apámék házában, csakúgy, mint a tanítónőében, nem volt becsülete a vállalkozói szellemnek; mindkét család gyanakodva tekintett a vállalkozókra, holott éppen az ő tehetségük vitte előre az országot (és kevésbé a sűrűn emlegetett kemény munka és kitartás)”. (162) Később azt is megtudjuk, hogy az apa idővel belebukik e vállalkozásba, és piszkos „női” munkát kényszerül végezni: a helyi öntöde gondnoka lesz, ám alaposan, méltósággal végzi ezt a feladatot is, inkább lánya tekintetén keresztül érzékeljük e munka degradáló mivoltát.



A kötet második része (*Otthon*) már egyértelműen a szerző saját gyermek-, kamasz-, valamint felnőttkorát dolgozza fel, ezek a fejezetek hozzák el igazán a ráismerés érzését Munro kedvelői számára. Ezekben a történetekben elsősorban a nővé válás, valamint a családjának a társadalmi, gazdasági helyzetével való szembenézés bizonyulnak meghatározó témáknak. Többször visszatérő motívum, hogy viszonylagos szegénységük ellenére a kislány Munrónak mennyire nehezére esett a kiszolgáltatottságnak bármely formáját alázattal elfogadnia. Amikor például vendégségbe hívják egy jómódú osztálytársának a szülei (*Apák*), hogy tulaj-

[1] Jason Winders: *Alice Munro, LLD'76, wins 2013 Nobel Prize in Literature*, Western News, The University of Western Ontario, 2013. október 10.
[2] Richard Ederdec: *Down the Rabbit Hole in a Storybook Memoir*, The New York Times, 2006. december 12.; elérhető: https://www.nytimes.com/2006/12/12/books/12eder.html.
[3] Adam Mars-Jones: *Climbing the Family Tree*, The Guardian, 2006. november 5.; elérhető: https://www.theguardian.com/books/2006/nov/05/fiction.features.

donképpen megvásárolják kislányuk iránti óvó barátságát, cseppet sem élvezi a finom ebédet és a divatos játékokat: „Bekerítve, megalázva éreztem magam attól, hogy Wainwrighték ilyen tüntetőleg elhalmoztak a figyelmükkel, majdnem úgy, mintha valaki bekukucskált volna a bugyimba." (223) Kamaszlányként aztán nyári munkát vállal egy előkelőbb háznál (*A cseléd*), de képtelen azonosulni a cselédszerep jelentette alárendeltséggel: „Nem voltam képes sem elegánsan elfogadni, sem összeszorított foggal tűrni, hogy szolga legyek." (289) Amikor később saját munkájáról, író-identitásáról ír, van valami önironikusan dacos abban, ahogy ezt a látványosan nem fizikai munkát jellemzi: „leginkább egy szobában ülök, és írok, néha egy baráttal vagy szeretővel találkozom". (*Otthon*, 356) Eközben némi nem leplezhető fájdalom is kiszűrődik az irónia mögül, mikor rámutat, hogy szülőházában az „írás" mindig csak kézírást jelent, az ő hivatását pedig leginkább csak úgy jellemzik a helyiek, hogy az ember „kitalál mindenfélét". (332)

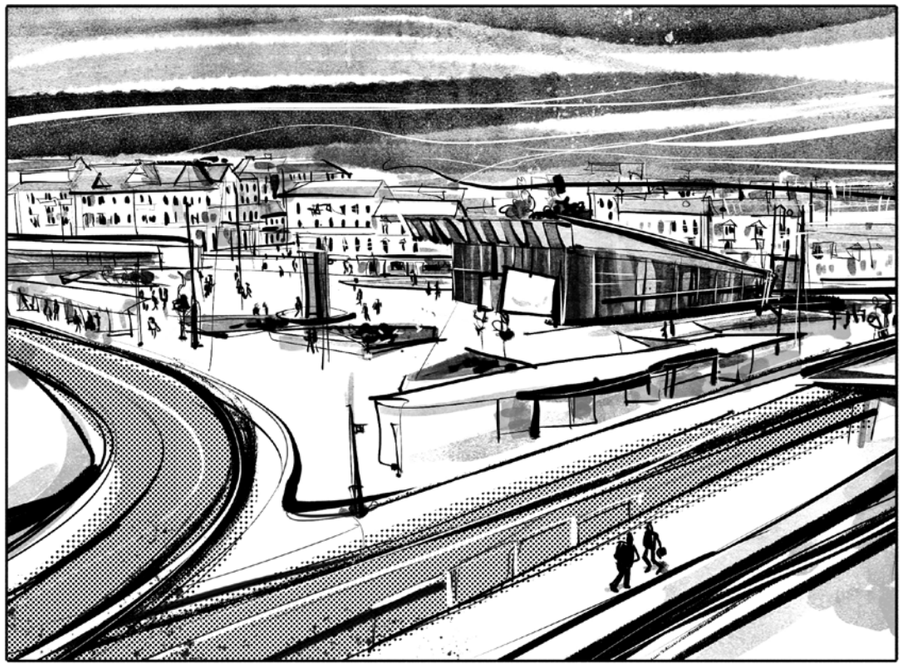
Nővé válása hasonlóképpen az otthoni értékrendről való fokozatos, magának is nehezen bevallott leválást jelentette számára. Akkor érzi például először nőnek magát, mikor rádöbben, hogy miközben egy almafa alatt ábrándozik egymagában, minden farmszomszéd azt hiszi, egy fiúval találkozgat ott: „A férfiaktól fordult föl a gyomrom. Attól, ahogy rám néztek — kötelező helytelenítéssel, de alattomban felmérve személyemet. Attól, ahogy a vonásaik kissé elernyedtek, miközben egyre följebb ért a mocsok a fejükben." (*Az almafa alatt*, 234) Valószínűleg az effajta nyomásgyakorlás és ítélkezés hatására, szinte teljesen reflektálatlanul megy hozzá mindössze húszévesen élete első udvarlójához, leginkább csak azért, mert a jó kiállású, törekvő fiú kiválasztotta őt, gyémántgyűrűt is vett neki. Idővel azonban rájön: „Michael jobbat érdemelt nálam. Megérdemelte volna, hogy egész szívvel szeressék." (*Az esetem*, 321) Felnőtt női énje kapcsán egyébként a legszembeötlőbb narratív vonás az, hogy szinte balladai homályba burkolt elemként bukkannak fel élete nyilvánvalóan fontos fordulópontjai. A kötet vége felé derül csak ki, hogy anyja Parkinson-kórban való elveszítése után apja újranősült, s felbukkan a mostohaanya alakja, akit tagadhatatlan ellenszenvvel és kulturális fölénnyel ábrázol: miközben az apa a kórházban haldoklik, mostohaanyja idős kutyája szorulásával van csak elfoglalva, illetve: „Amikor megpróbáltam jellemezni őt egy barátomnak, azt találtam mondani, hogy Irlma simán lehúzná a csizmát egy utcán fekvő halottról. Aztán persze hozzátettem: végül is mi rossz van abban?"(352) Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy apja boldogabb ebben a házasságban, mint az előzőben volt, és nagyon is emberi, a tanult, felnőtt írónő ennek gyermeki sértettséggel mégsem tud igazán örülni. Összességében úgy tűnik, válása után teljesedik ki igazán nőként: az apját ápoló kórházban „megkérdezik, hány éves, mire én rávágom, hogy ötvenkettő, pedig az a férfi ötvenkettő, akibe szerelmes vagyok". (342) Második, földrajztudós férje oldalán pedig egyértelműen inspiráló, közös felfedezéseket rejtő kapcsolatra talál, de ez is csak elejtett félszavakból következtethető ki — az írónő látható-an nem akar saját kötete főszereplője lenni: végig a család és a táj folytonossága marad a középpontban.

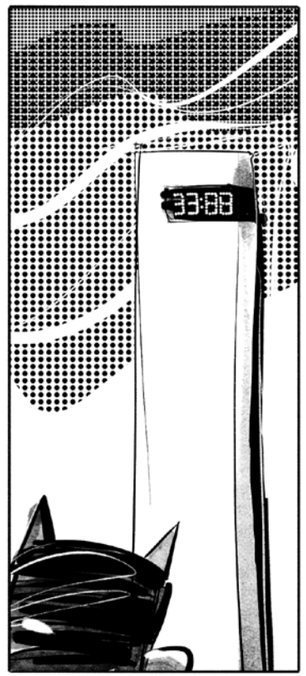
A regényíró Geraldine Brooks azt tartja a leglenyűgözőbbnek Munro írásmódjában általában és a szóban forgó kötet esetében is, hogy nincs benne semmi „pirotechnika".[4] Valóban nem lehet nyilvánvaló hatáskeltő fogásokat azonosítani Munro stílusában, a *Kilátás a Vársziklákról* „egyszerűen" gazdagon erezett időtérképet rajzol a múlt és a jelen látszólag oly távoli rétegei között. Az *Otthon* című, a kötet vége felé szereplő történet azzal kezdődik, hogy az elbeszélőnek három busszal kell hazautaznia, s egyre kisebb, lassúbb és rozogább járművek zötyögnek vele a szülői házhoz, amelyet apja és mostohaanyja időközben a felismerhetetlenségig modernizáltak. A látogató pedig szinte csalódott, hogy ez még csak nosztalgiára sem készteti, mert ő már nagyon régen nem ide tartozik. A *Minek azt tudni?* című elbeszélés pedig egyértelműen ki is mondja: „a múltat csak kellő távolságból szabad szemlélni". (377) E térbeli és időbeli távolságok elkerülhetetlenségét és ugyanakkor szükségességét szimbolizálja az is, hogy az utolsó fejezetben férjével egy véletlenül talált, elhagyatott családi kripta múltját igyekeznek kideríteni, miközben párhuzamosan egy másik cselekményszál is fut: egy rutin mammográfiás vizsgálat során csomót találnak a bal mellében. Az elbeszélő az egész kötetre jellemző szikársággal mondja ki magában, hogy hatvanévesen az ő halála bizony már „nem lesz *nyilvánvaló* tragédia". (366) A csomóról végül kiderül, hogy már évek óta ott van, jobb nem bolygatni, a kripta múltja pedig helyi beszámolók gyűjtése által hozzáférhetővé válik. Az egyén és a közösség testei magukba zárják néha könyörtelen, néha ártalmatlan titkaikat, de a történetek, úgy tűnik, mégis képesek áthidalni a köztük lévő távolságot, áthatolni a múlt vadonán.

[4] Geraldine Brooks: *The View from Castle Rock*, *The Washington Post*, 2006. november 12.; elérhető: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/11/09/AR2006110901587.html.

Dudás
Győző

~~Moszkva~~ Széll Kálmán tér





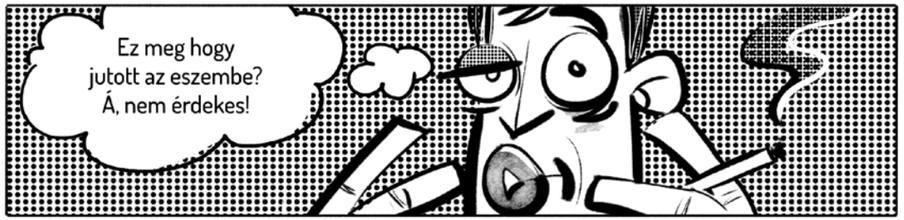
Gondtalan nézelődésében
elégedetten konstatálta
a működésképtelen
órát a tér közepén.
Szerette a dolgok
ilyetén állását.

Az ördög elmosolyodott e szavak hallatán.

De nem gondolta, hogy csatlakoznia kellene
a fiatal költő és szerkesztője beszélgetéséhez.
Tudta, miről van itt szó: a szerkesztő ugyanis a
megyei lapok következő számába nagy
EU-ellenes költeményt rendelt a költőnél.
De az igen rövid idő alatt elkészült poéma a
szerkesztőnek, sajnos, nem tetszett.

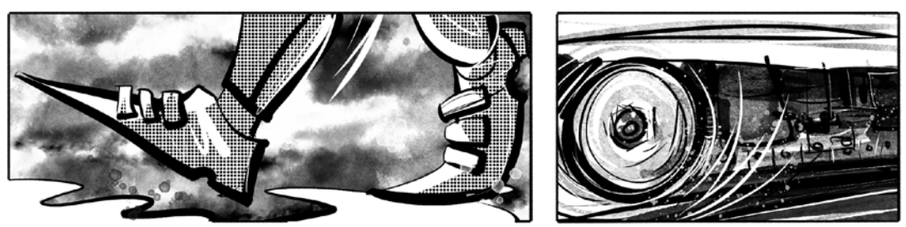
4136

Mindegy, Annuska már megvette a napraforgóolajat, sőt nem csak megvette, hanem ki is öntötte.

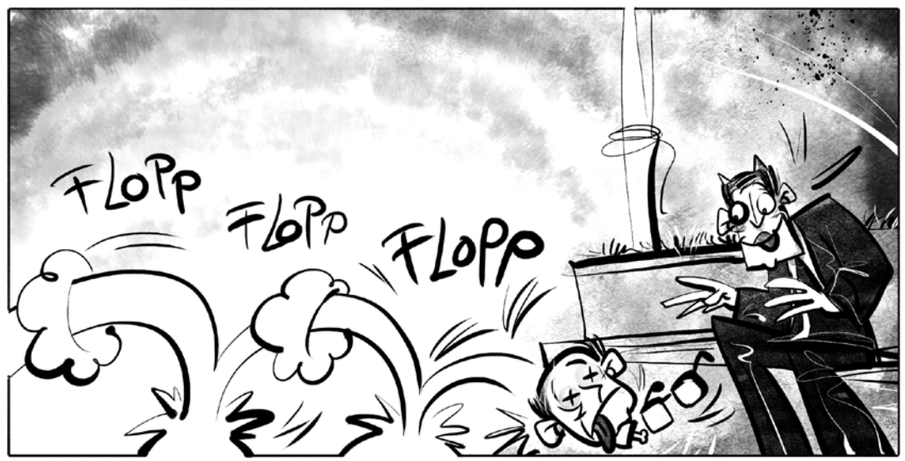

Ez meg hogy jutott az eszembe? Á, nem érdekes!

Így aztán csak sütkérezett tovább a napon. Ártatlan pofával, kedélyesen.

A csevegést se nagyon hallgatta.



Csak a villamos fékcsikorgására kapta fel a fejét.


FLOPP
FLOPP
FLOPP

A dőlt betűs részeket Mihail Bulgakov Mester és Margarita című könyvéből (1993, Európa Könyvkiadó, fordította: Szőllősy Klára) idéztem.

MŰÚT

www.muut.hu

ISSN 1789-1965

890 Ft