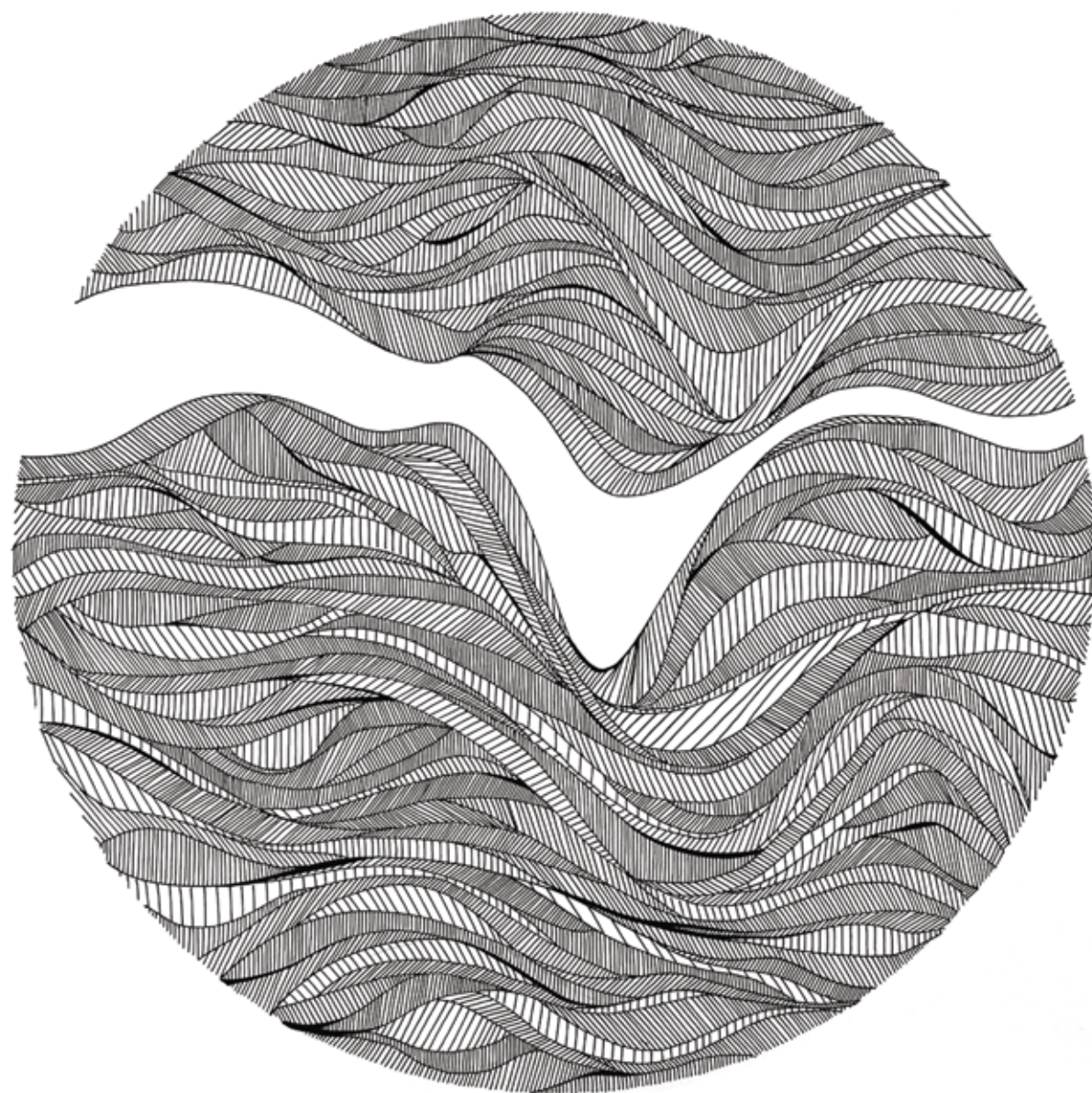


műút

levéltetveket gyűjtünk / „tektonikus mozgások
miniatűr lenyomata” / a növények Hermésze /
tetszőleges pont / Sakkbábu mind, akikkel játszol /
Hazatérés / A líra meghal. / „mintha teljes testével
gargarizálna a szélben”

3 | **szépíráás**6 | **szépíráás**10 | **szépíráás**13 | **szépíráás**16 | **szépíráás**18 | **szépíráás**20 | **szépíráás**22 | **szépíráás**26 | **szépíráás**28 | **szépíráás**30 | **szépíráás**32 | **szépíráás**39 | **képzőművészet**42 | **színház**46 | **zene**50 | **művelődéstörténet**54 | **goethe**64 | **kritika**71 | **kritika**74 | **kritika**78 | **kritika**82 | **kritika**84 | **kritika**87 | **kritika**90 | **kritika**93 | **kritika**

Sylvia Plath: A raj

Fernando Echevarría: Énekel az éjszaka; A folyók; Rózsa; Régi dolog; Ahol fénybe borít

Vörös István: Rég elzengtek Adorno napjai; A törülközőtartó

Berta Ádám: Eltűnő pontok

Bartosz Sadulski: hamvas dal; történelem kezdődik; kezdjük csak újra; keveset gondolunk most rá

kabei Ióránt: mintha minden, holott...; „ha lehetnék csak...

Ráday Zsófia: Zöld; váltószámok

Masri Mona Aicha: Fügepálinka; Sonkaháló

Nagy-Benus Viktor: sárbogárdi sínszálak

Lovas Sz. Judit: Larva; Abyss; Lysanias

Kovács Adél Jenifer: Foltok, Honthy Hanna-dalra

Mátyás Győző: Arcképek

Bujdos Attila: Tetszőleges pont

Moklovsky Réka: Mindenütt jó, de a legjobb otthon? (Harold Pinter: *Hazatérés*. Miskolci Nemzeti Színház)

Belinsky Anna: A fiatal Brahms kincsesládája

Radnai Dániel Szabolcs: A szocialista művelődési ház és a professzionális rendezvényhelyszín között (*A Petőfi Csarnok. Ifjúsági kultúra és szabadidőpolitika 1985–1993.*)

A poliamória klasszikusa? (Goethéről beszélget Kőszeg Ferenc, Margócsy István és Márton László. Felkért hozzászóló: Dittera-Balogh Andrea.)

Nagy Gabriella Ágnes: „mi ez ahhoz képest hogy már egy ideje a fejünkben is zúgnak a rakéták” (Tóbiás Krisztián: *A mikulás rakétája*)Pinczési Botond: „van-e ennek a szélnek humora?” (Korpa Tamás: *A lombhullásról egy júliusi tölgygel*)Németh Zoltán: Critical Plant Studies — a növényesített nyelv perspektívái (Korpa Tamás: *A lombhullásról egy júliusi tölgygel*; Sirokai Mátyás: *Lomboldal*)Smid Róbert: A mélyidő természetessége (Makáry Sebestyén: *Delta*)Márton László: Időkapszula (Sándor Iván: *Amit a szél susog*)Pintér Dóra: Akarni kell, kellene (Bakos Gyöngyi: *Nyolcszáz utca gyalog*)Nagy Kinga: Ami egy kiragadott pillanatba belefér (Nyerges Gábor Ádám: *Mire ez a nap véget ér*)Veszprémi Szilveszter: Kiskutya a hazajutás képtelenségéről (Ocean Vuong: *Röpké pillanat csak földi ragyogásunk*)Szép Eszter: Kislányaim, az özek (Olga Tokarczuk: *Hajtsd ekédet a holtak csontjain át*)

MÚÚT

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Almási Ildikó (1995, Miskolc) tervezőgrafikus · Bartosz Sadulski (1986, Krakkó) költő, író, kritikus, szerkesztő · Belinszky Anna muzikológus, PhD doktorvárományos és oktató a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen · Berta Ádám (1974, Szeged) író · Bujdos Attila (1959, Sátoraljaújhely) újságíró · Csabai Renátó (1982, Miskolc) képzőművész · Daniel Warmuz (1987, Krakkó) műfordító, esszéíró, irodalomkutató · Dittera-Balogh Andrea, fordító, író, történelmi projektmenedzser · Egressy Zoltán (1967, Budapest) József Attila- és Szép Ernő-díjas író, költő · Fernando Echevarría (1929, Cabezón de la Sal) portugál költő · Gálla Edit (1985, Budapest) költő, műfordító, egyetemi oktató · Góré Szabina (1988, Miskolc) festőművész · Gregovszki Gábor (1981, Miskolc) képzőművész · Horváth Rita (1998, Miskolc) képzőművész · k.l. (1977) pultos · Kovács Adél Jenifer (1992, Szombathely) pszichológus hallgató, az ELTE-n dolgozik · Kőszeg Ferenc (1939, Budapest) szerkesztő, irodalmár, politikus, publicista · Lovas Sz. Judit (1986, Ajka) költő · Margócsy István (1949) irodalomtörténész, kritikus · Márton László (1959) regény- és drámaíró · Masri Mona Aicha (1993, Budapest) író, református lelkész · Mátyás Győző (1954–2021, Budapest) író, filmesztéta, egyetemi oktató · Moklovsky Réka (1994, Miskolc) a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola Modern Filozófia alprogram doktorandusza · Nagy Kinga (1979, Gödöllő) tanár, PhD-hallgató, kritikus, író, műfordító · Nagy-Benus Viktor (1988, Salgótarján) jogász · Németh Zoltán (1970, Érsekújvár) irodalomtörténész, kritikus, költő · Ősz Gergely (1997, Miskolc) fotográfus · Pinczési Botond (1998, Budapest) egyetemi hallgató · Pintér Dóra (1993, Budapest) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza · Ráday Zsófia (1999, Miskolc) az ELTE BTK magyar szakos hallgatója, zsófi · Radnai Dániel Szabolcs (1995, Pécs) magyar nyelv és irodalomtanár, kritikus · Smid Róbert (1986) irodalom- és kultúratudós, kritikus · Sylvia Plath (1932–1963, Boston–London) amerikai költő, író · Szép Eszter, irodalomtörténész, képregénykritikus · Szeszák Ádám (1992, Miskolc) képzőművész · Tóth Vivien (1995, Miskolc) képzőművész · Veszprémi Szilveszter (1997, Pécs) SZTE BTK hallgatója · Vörös István (1964, Budapest) író, műfordító

Képanyagunkat a **Fiatál Miskolci Művészek Társasága** (FIMI) alkotógárdájának munkáiból válogattuk. **Almási Ildikó** (30. és 96. oldal), **Csabai Renátó** (5., 32, 33. oldal), **Góré Szabina** (11, 20, 21. oldal), **Gregovszki Gábor** (16., 26–27. oldal), **Horváth Rita** (borító 3, 18. és 19. oldal), **Ősz Gergely** (12–13., 22. és 24. oldal), **Szeszák Ádám** (borító 1 és 4, 8–9. 15. és 28. oldal), **Tóth Vivien** (borító 2 és 38. oldal).

Múút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmeesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő, Művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Felelős kiadó; Képanyag: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · Szépirodalom; Képregény: **Mezei Gábor** (mezei.gabor@muut.hu) · Szerkesztéségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Képszerkesztés, design: **Telling András** (telling.andras@gmail.com.) · Kritika, esszé; Olvasószerkesztés és korrektúra: **Vásári Melinda** (vasari.melinda@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 · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Alapító-főszerkesztő (2007-2019): **Zemlényi Attila** · **Előfizethető: Szépmeesterségek 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: 6000 Ft. Nyomda és kötetészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · **Múút portál: www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bárány Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zsolt**, **Mezei Gábor**, **Telling András**, **Vásári Melinda**.

A Múút támogatói:



Sylvia **PLATH**

A r a j

Lövés visszhangzik végig a kisvároson.
Tomba bumm, bummtól döng a vasárnapi utca.
A birtokvágtyól vér ömlik,
Fekete rózsák nyílnak.
Ki a puska lövés célpontja?

Miattad kerülnek elő a szuronyok,
Waterloo-nál, Waterloo-nál, Napóleon,
Elba púpja zömök hátadon,
És a hó, mely vezényli szikrázó, bevetésre kész
Pengéit tömegével, sziszegve: sss!

Sss! Sakkbábu mind, akikkel játszol,
Faragott elefántcsont-vitéz.
Vonaglik a sár, a sok átvágott torok
Francia bakancsoknak lépcsőfokok.
Oroszország arany kupolái szétmállanak

A kapzsiság-kohóban. Felhők, felhők.
A méhraj labda-alakba sereglük, kinéz
Egy fekete fát, átszökik hetven láb magasra.
Le kell lőni. Bumm! Bumm!
Bárgyún égzengésnek véli a puska,

Azt hiszi, Isten hangját hallja,
Aki túri a csórt, a karmot, az aljas
Eb-vigyort, a falka-kutyáét, ahogy nyalja
Elefántcsont koncát, mint a többi gyülevész
Eb, mint a falka, a falka, az egész.

Idáig jutott a raj. Hetven láb magasra!
Oroszország, Lengyelország, Németország! Ha lenéz,
A szelíd dombok, az ismerős, bíborvörös
Mezők akkorák, mint a rézpénz,
Amit folyóba vetnek, a folyón átkelnek.

A méhek civódnak, sötét labdájuk vadul
Borzolódik, tüskék a sünön.
Ott áll a szürke kezű ember álmaik kaptára alatt,
Méhkas-állomás az: mozdony és vagon,
Hűen acélsínveikhez,

Indul, érkezik, és az ország határa végtelenbe vész.
Bumm! Bumm! Lehull
A kas, darabokban, egy csenevész
Borostyán-tőre. Dugába dőlt fullajtár, szekerész,
Grande Armée! Piros rongyfoslány Napóleon!

Letűnt győzelmet idéz.
A rajt betaszajtják egy szalmakalapba.
Elba, Elba, sebhely a tengeren!
Tábornagy, tengernagy fehér mellszobra márványkövön
Csúszik-mászik, jó helyet keres.

Milyen szemléletes!
A sok szalag-csíkos, néma test
Lépked a letakart pallón, Francia hon nehéz
Zászlaján, várja az új mauzóleum,
Elefántcsont kastély: villás fenyőág.

A szürke kezű ember mosolyog —
Üzletember mosolya ez, csupa józan közöny.
A szürkéről bebizonyul,
Nem is kéz, hanem azbeszt bödön.
Bumm! Bumm! „Majdnem végeztek velem.”

Fullánkjuk rajzsög méretű!
Maglehet, a méhrajnak elvei vannak,
Konok, fekete öntudata.
Napóleon derűs, szerinte minden nagyszerű.
Ó, Európa! Ó, mennyi méz!

Gálla Edit fordítása



Fernando **ECHEVARRÍA**

Énekel az éjszaka

Énekel az éjszaka,
és a kígyók
zöld könnyekkel sírnak.

A zenétől lázasan
hallgatják az éjszaka
éneklő csendjét.

Sírnak a kígyók
a víz partján.

A könnyű erő,
mely megtámadja őket,
kitör belőlük,
zöld, könnyes sírásban.

Énekel az éjszaka.

És a kígyók villámként úsznak,
örülten menekülnek
a tó felett
az éneklő éjszakától.

A folyók

Áradó építőművészete
a csöndnek. A szépség kínzó
hidegét ereszti le
láбайдra. A folyó
kettőződése nem lehetséges,
zuhatagzihálásra nem éhes.
Roppant törzsekkel a földet
elhagyja, felemelkedik,
s meghódítja szüzességed
feneketlen mélységeit.

R ó z s a

Tiszta lángolás. A tavasz
lírai fővárosa.
Olyan igazi, hogy csak az
eszményihez futhat tova.
Övé. A szélbe belemélyed.
Isten éltető leheletének
testesülése. Centrum. A kegyelem
beléivódik. Mintha tűzvész lenne,
melyet a világegyetem
megrészegít, s ő a lényeket érzi benne.

Régi dolog

Régi dolog látni téged. Mint fahéjillat
szerény kis vitorlás fedélzetén,
ha szél hozta mozdulat révén
emelkedik a kupa, borral belsején,

és mindez tovább tart ivás közben,
láttni téged mereven az üveg tükrén,
s mindig újabb mozdulatok révén
láttni lehet már öregecskén.

Olyan idősen, hogy inkább itt maradok
a könnyek ablakában. És azt mondom én:
ó, de bűdössé tett a fahéj és a borok;

láttni téged a vitorlás fedélzetén,
belépsz, de komoly maradsz, s tán boldog:
régiben országban kupát megemelő lény.

Ahol fénybe borít

Ahol fénybe borít a mozdulatlan árnyék, lám,
szomorkás hidak mellett lehet látni téged,
amik lassan leereszkednek a retinán,
hogy urald a mélabút, mellyel a rózsát téped.

A gyanták helyéről küldöd nekünk e képet,
a rózsát, onnan, hol régóta nyugszik a lényed,
elfelejtet, fénybe borítod, majd felidézted
a feledést, mi a rózsza lesz, amikor téped

le. És leereszkedsz hidegen
más időknek eme határvonalára,
hol szőlőfürtként nő várásod, s mint idegen,

eljössz, amint eljön az óra is nemsokára,
mikor felgyullad sok serleg, öröm, isten,
hogy a történelem négy sarkára tüzet vessen.

Egressy Zoltán fordításai

VÖRÖS István

Rég elzengtek Adorno napjai

A líra meghal. Vagy nem is tudom,
 hogy mi a líra, és mi a halál.
 A tudósok szerint nincsen idő,
 amit mi objektívnek képzelünk,
 más távlatokban nem is létezik.
 És akkor persze nincsen a halál
 a véghez kötve, vidám ez a kor.
 A vers föltámad, időutazó.
 Többnyire számítógépben lakik,
 most is éppen abba írom bele.

Kinek beszélsz, te száj, kit fogsz, te kéz?
 Egy járvány miatt nem találkozunk
 egymással. És a szánk elé a maszk
 is fölkerül, mintha csak tiltanák,
 hogy beszélj, hallgass vagy épp énekelj.
 A kézfogás helyett csak bólogatsz.
 Önzetlen a világ, mert csendesebb.
 Az eget nem szabadlaja repülő,
 az utcán vadállat suhan tova.
 Harsogva szól a madár éneke.

Mostantól nem magunknak kell a dal,
 ha dalnak mondható, amit tudunk.
 A dal, a nóta gépekből pörög,
 ha boltba mész, büszkén föléd hajol.
 A vers hal, föltámad, átváltozik,
 és beúszik a tudatod alá.
 A vers hal, szarvas. És delfin az ó,
 lagúnás város sós sikátorán,
 hol tiszta vízben hal után lohol,
 cikkanó hang mutatja az irányt.

A törülközőtartó

Dobd csak bele! — nyikorogja
 a törülközőtartó. —
 De mit, hová és miért?
 A világot a semmibe?
 Hogyan tudnám? —
 Mindegy, csak dobd! —
 Lehetetlen. —
 Akkor a rosszakat,
 ha ez túl sok neked! —
 Honnan tudnám,
 ki a rossz? —
 Azt te dönts el! —
 Ennyi hatalmat nem bírok el. —
 Hiszen ez nem hatalom. —
 Tömeggyilkosok hatalma.
 És honnan tudnám, mi a rossz? —
 Aki nem gyilkos, tudja. —
 Vagy éppen az, aki gyilkos.
 Kétkedem. —
 Dobd csak bele! — nyikorogja
 a törülközőtartó. —
 De mit, hová és miért?



BERTA Ádám

ELTŰNŐ PONTOK



A hajó ütemesen távolodott a kikötőből. Még látszottak a domboldal magasabban fekvő lakónegyedei, a tengerparti autópálya és az olajfinomító. A távolban sirályok vijjogtak. Délután négy óra volt, szépen sütött a nap, a tenger felől erős szél fújt. Márk a fülére húzta vékony sapkáját. Zúgott a hajómotor, a pirosra festett, óriási, ferde kéményekből ömlött a füst. A friss, sós levegő ellenére folyamatosan érezni lehetett az üzemanyagszagot. Egy sor napágy, puha párnákkal kibélelt fém karosszékek és lócák sorakoztak a hátsó fedélzeten, a húsz-huszonöt ülőhely szellős félkörben követte a tat vonalát. Összesen hárman voltak kint, Márkon kívül egy idősebb hippi pár nézelődött a többi sziget irányába. Ők is jól felöltöztek, színes dzsekijük dagadt, ahogy beléjük akaszkodott a szél. Ez a fedélzet egy szinttel helyezkedett el feljebb, mint a személyautók. Márk a korlát mellől rálátott a kocsik tetejére.

Legalább ötszintes ez a hajó, gondolta. Előzőleg a hátsó rész széles rámpáján hajtott fel bérelt autójával, háromnegyed órával indulás előtt. A kamionok és személyautók az alsó két szint egy részét foglalták el, a hajón belül a rámpa folytatódott, a legénység két tagja mutatta, hogy az acélfalhoz bal felől támaszkodó rézsútos csapáson kell továbbhaladni. A személyautók leparkoltak a félig nyitott fedélzeten kijelölt húsz-huszonkét hely valamelyikére. A kocsik számára felfestett placc mellett konténer állt, amelynek oldalára a *Hotel Transylvania* mesefilm plakátját ragasztották. A közepén lelkesen vigyorgó rottweilerszerűség látszott, a háttérben egy kastély tornyai. A konténerben voltak a kutyaketrecek, állatokat ugyanis nem engedtek az utastérbe. Az autóknak és kutyáknak kialakított területet csak az indulást követő, illetve az érkezést megelőző egy órában lehetett megközelíteni, máskülönben zárva tartották.

Márk negyed négy után néhány perccel behúzta a kézféket, egy kishátizsákba összeszedte, amire az út folyamán szüksége lehetett — olvasnivaló, fülhallgató, telefon, szendvics, rágcsa, egy nagy üveg víz, pulóver, napszemüveg —, aztán kiszállt, bezárta az autót, és átvágott a fedélzeten. Az utastérben a legénység újabb tagjai köszöntöttek, a berendezés részben szállodáéra, részben járműre emlékeztette, csak minden jóval tágasabb, szélesebb volt, mint a repülőgépen vagy a vonaton. Kör alakú, csípőmagasságtól felfelé üvegezett fülkéhez ért, amelyről színházi jegypénztár jutott eszébe. A formaruhába öltözött tisztviselő kivette a borítékból és ellenőrizte a hajójegyet. Hibátlan volt a sminkje és a frizurája, kedves mosollyal az utasosztály felé mutatott. Márk alig néhány utast látott az üres ülősorokon — a legalább száz férőhelyes helyiség túlfelén tágas étterem következett. Valaki négy egymás melletti ülést elfoglalva hortyogott, csak a meztelen talpa látszott ki a pokróc alól. Az étkezdebe vezető ajtónyílás elé táblát tettek, rajta a nyitvatartással. Jelenleg nem volt kiszolgálás. Márk visszament a jegypénztárforma üvegkasznihoz, amin túl hotelfolyosókra emlékeztető kajütsorok nyíltak. A szemközti ajándékolt az ajtón olvasható felirat szerint mindennap négyszer két órára nyitott ki. Márk megtalálta a lépcsőt, felment a fedélzetre. Közben útjába került a snack bár, vett egy tejeskávét.

Amikor eltűnt a szeme elől a város, összezsugorodtak a part menti házak, és egybeolvadt az ég kékjével az olajfinomító füstjének szürke háromszöge, az eget kémlelte. A hajó szemlátomást nagyon gyorsan maga mögött hagyta a kikötőnél csoportosuló felhőket. Bal felől, viszonylag közel kivehető volt egy másik sziget, míg a jobb oldalon két sziget látszott, ezek csak fátyolosan, mert távolabb helyezkedtek el. Márk észrevette, hogy mindegyik sziget fölött ugyanolyan felhőnyáj tömörül. Máskülönben ragyogóan derűs volt az ég. A napnyugta a hajóorr mögött készülődött. A hajót úgy alakították ki, hogy az utasok oldalirányban és hátrafelé nézelődhetnek, az elülső fedélzetre csupán a legénységnek volt bejárása. Ezek a felhők nem merészkednek ki a nyílt óceánra, gondolta Márk. Tudta, hogy a szigetek vulkanikus eredetűek, ez magyarázza, hogy kúpformán, magas hegyekben csúcsosodtak ki. A part és a szigetek belseje között ingajaratban közlekedtek a felhők — a hegyek között mindig kiszakadtak, zivatarral áztatták a zöldellő, erdős terepet, az óceánpart fölött pedig újra meg újra összegyűltek. Márk magára vett még egy pulóvert a dzseki alá. A szél annyira fújt, hogy az egyik fémlócáról felkapta és odébb hajította a vászonnal behúzott szivacspárnát. Márk utánament. Egy szélvédett karosszéken gyűjtötte össze a közelben levő üléspárnákat. A napkorong pontosan a hajóorr takarásában bukott le a vízre. Márk egy darabig ácsorgott a fedélzeten, de gyorsan hideg lett. Az oldalsó ajtón át visszatért a védett belső térbe, keresett egy ülőhelyet, és levette a dzsekijét. Olvasni kezdett, utána aludt is. Felébredt, elővette a telefont, hogy lássa, hány óra. Meglepte, hogy van térerő, kinyitotta a facebookot. Értesítést kapott, hogy közös emléket posztolt egy ismerőse. A fotó bal felső sarkában rózsaszín paca volt, nyilván emberi ujj, jobb felől, nagyjából a kép kétharmadánál pedig egy természetellenesen vöröslő fagyitölcsér. Márk emlékezett, három évvel ezelőtt készült a fénykép, a Balatonnál. Karácsonykor volt két éve, hogy utoljára Magyarországra utazott. A hosszúságos kék gomb megnyomásával felengedte a posztot a saját időfalára, hogy az ismerősei is láthassák, aztán eltette a mobil. Eszébe jutott, hogy délután két óra körül, amikor a kikötő parkolójában várta a felszállást, feltűnt neki egy biciklis turista. A huszoneves, loboncos hajú fiú nyakában kendő volt, katonai hátizsákját letette a bicikli mellé. Tört angolsággal kérdezett valamit az egyenruhástól, aki válaszolt, aztán megindult, hogy egy kamionnak segédkezzen a tolatásnál. A loboncos előkotorta a telefonját, megnyomta és a füléhez tartotta. Márk magyar szóra lett figyelmes. Szercsi, mondta a loboncos hajú, amikor a vonal túlsó végén felvették, és hosszan mesélt a szigeten töltött napjairól. Márk egy idő után elbambult. Melege lett, felhúzta az ablakot, és bekapcsolta a légkondit. Itt a hajó utasterében azóta se ütközött bele a magyarba.

Felöltözött és megint kilépett az ajtón. A hátsó fedélzetre vezető, keskeny, nyitott folyosón álldogált, élvezte, hogy az arcába vág a menetszél, jólesett a hideg. A hajó mögött, a messzeségben kivehetőek voltak annak a szigetnek a fényei, ahonnan délután elindultak. Elöl vaksötét volt, egyelőre semmi se látszott

az úti céljukból. Nyílt az ajtó, amelyen az előbb Márk lépett ki, a legénység egyik tagja jött a korláthoz. Kedélyesen biccentettek. Az egyenruhás egy szélvédett zugban rágyújtott. A felcsapó láng fényénél Márk meg tudta nézni a férfi barna arcát.

— Közel szoktak jönni a delfinek? — kérdezte spanyolul.

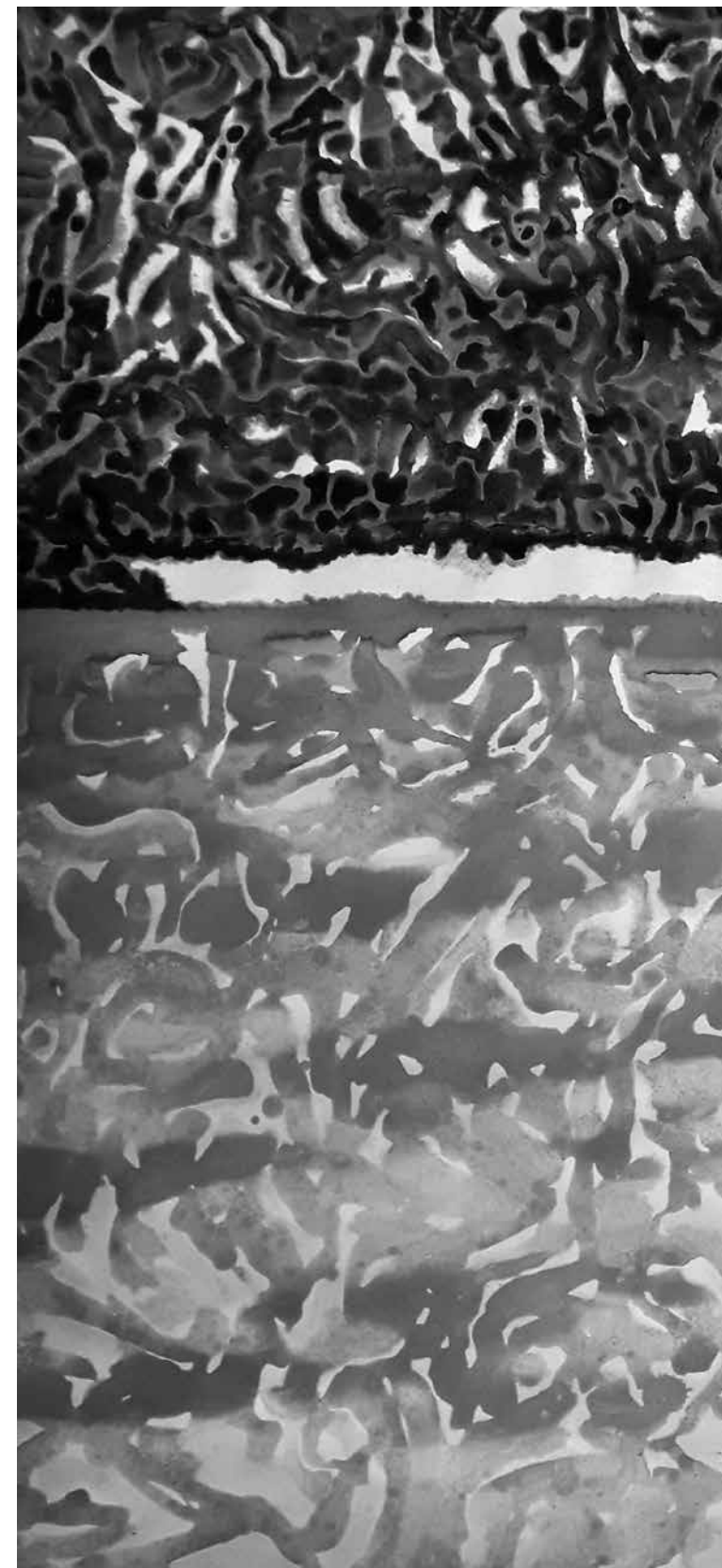
— Általában elől vannak, a hajó orra előtt. Innen nem lát-szanak.

— Ön milyen nemzetiségű?

— Hondurasi — felelte a férfi. — Ezen a hajón a legtöbben hondurasiak vagyunk. Csak a kapitány német.

Végére ért a cigarettának, elköszönt, egyedül hagyta Márkot a korlátnál. A fiú kihajolt, elnézett jobbra. A mögöttük elmaradó sziget fénypontjai már eltűntek. Felfelé tekerte a nyakát: látszottak a csillagok. Fázni kezdett, visszament az utastérbe. Elhaladt az üresen kongó snack bár mellett. Minden helyiségben szólt egy-két letekert hangerejű plazmatévé. Reklámot adtak. A jegypénztárként szolgáló üvegkaszniban már másik tisztviselő ült, úgy látszik, időközben műszakot váltottak. Az ajándékolt ajtajára súlyos acéllancot tekert egy formaruhás dolgozó, éppen akkor telhetett le a kétórás nyitvatartás. Márk a mosdóba ment, amelynek külső fala szintén acélból volt, több magas küszöbön kellett átlépni. Fertőtlenítőszagot érzett. A mosdóban nyitva állt minden ajtó, csapkodtak a hullámverésben. Ebben a szűk helyiségben érződött igazán, hogy a padló és a falak is folyton mozgolódnak, időről időre váratlan irányokba rándulnak meg. Márkot valami erő oldalra nyomta. Megtámaszkodott, és széles terpeszben, a fal tövéig csúsztatott lábfejjel intezte a vizelést. Feltűnő tisztaság volt. Sokáig mosta a kezét. Kifelé kis híján összeütközött egy befelé tartó férfival. Ő is ugyanolyan egyenruhát viselt, mint a többiek.

Márk visszaült a helyére. Ezután nem tudott aludni. Hajnal háromkor felment a fedélzetre. Közel jártak a célállomáshoz, a sziget fényei a hajó mindkét oldalán látszottak. Mint egy nagy, lapos félkör, úgy vette körbe a hajó orrát a fények által kirajzolt, önmagában láthatatlan szárazföld. Még nem pirkadt. A hajó lassan balra fordult, hogy megkerülje a szigetet. Most már egyben látszott az egész partvonal. A fénypontok kirajzolták a partközeli sávot, és sötétben hagyták a fölmagasodó hegyet. A kikötő a sziget túlsó felén volt. Hamarosan megnyitották a parkolóhelyekhez vezető ajtót. Márk mindent visszapakolt a kishátizsákba, végigment a folyosón, kocsiba ült és várt. Intettek, beindította a motort. Óvatosan hajtott a rámpán, kigurult a kikötő aszfaltjára. Már hajnalodott. Márk odaintett a láthatósági mellényes munkásnak, aki partra terelte a kocsikat, aztán indexelt, és bekarányarodott az első körforgalomba.



hamvas dal

nem közös ellenség
és nem tartozás amit ki kell fizetnem hanem hamu
hamu az egyetértésünk jeleként

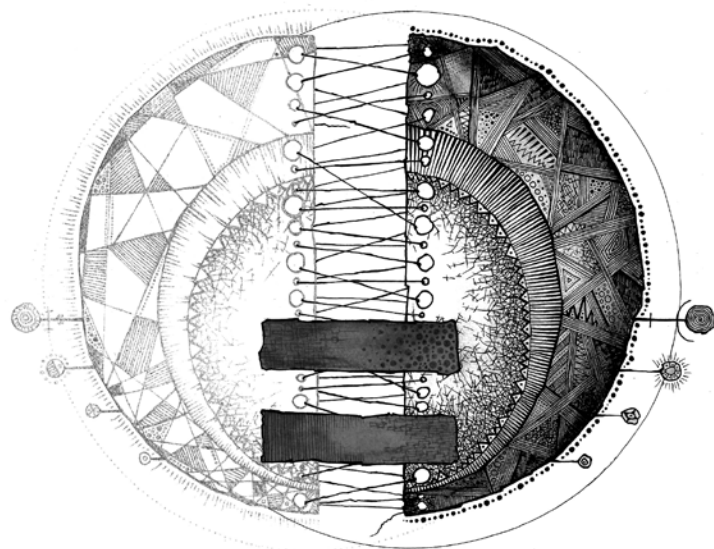
nem szöveg nélküli dal
és nem ritmus ami üres mint a ház hanem hamu
hamu az egyetértésünk jeleként

nem húrok nélküli hangszer
és nem csók két hiányzó helyett hanem hamu
hamu az egyetértésünk jeleként

nem félreértett gesztus
nem suttogás sem futólépés hanem hamu
hamu az egyetértésünk jeleként

nem fényár és nem füst
nem kanóc és nem levél hanem romtörmelék
sok romtörmelék és részletfizetés

kétszer áthelyezett és egyszer bevégzett
hamu
hamu az egyetértésünk jeleként

Bartosz **SADULSKI**

történelem kezdődik

előbb csereüzletek folynak aztán jön a pénz
képzelnék csak el kakasaid vannak pedig rózsát szeretnél
a fickó akinek van rózsája narancsot kér
a narancsos fickó selymet akar
a selyemes fickó tejet
a tejes fickó pedig sáfrányra vágyik
a sáfrányos fickónak mindene van s nem tudja mit akar még
de kakas biztosan nem kell neki
elvégre tojással boldogul
az omlettet szereti de neked csak kakasod van tyúkod meg nincsen
és minden újrakezdődik
az idő telik korszakok jönnek mennek
királyok trónra lépnek és rossz véget érnek
te pedig már elég tökök vagy
hogyan sáfrányra teje ruhaanyagra narancsra cseréld a tojásodat
de valaki föltalálja a lóvét
és ezen a ponton késő
rózsát ajándékozni a nőnek

kezdjük csak újra

keletkezésük után a kontinensek gyorsan szétválnak
az első erdő peremén egy férfi kivágja
az első fát és tüzet rak az erdő ég
megalakul a tűzoltóság jönnek az istenek és a péksütemény elkészül
haldoklik az utolsó mamut és a nap még egy ideig
közszájon forog valaki feltámad valaki
vízen jár az emberiség összhangban él amíg fel nem találják
a pénzt nagy sándor méregtől hal meg az első bankban
sikerül először kirabolni a páncéltermét az első városban hamarosan eljön
az első éjszaka (ismerjük már a háborúkat de a fényt még kevésbé
egy távoli országban születik egy gyermek newton hátat
fordít) a nyugat magvadul elesnek az első katonák
és az utolsó birodalmak nem fizetik vissza az utolsó tartozást
az utolsó férfi fogságban pusztul el a rendszer önmagáról álmodik
amikor begyógyulnak a sebek lee miller fürdőkádjából kilép
karadzics guszlézik közben szarajevó lángokban fürdik
minket elönt a víz és elönt a düh megismerjük egymást
aztán vége: a világ legöregebb kuttyója megdöglik

keveset gondolunk most rá

de egy éjszaka az összes szatyor
ami mosogatóink alatt leledzik
elhagyja pozícióját
és megfojt minket álmunkban

Daniel Warmuz fordításai

kabai Ióránt

mintha minden, holott semmi (mármint amit még jól látok) nincsen rendben. mondjuk: *ennyi*; bomlik csak a régi vályog, kicsi ország, kicsi élet, egy kétrét a magyar eső, s mert valahol összeérnek, kétrét mása kúszik elő: alávetett, feltűrt lélek. mutatkozhat akárki hát itt is, ott is jónak, épnek, töltse csak be puszta hasznát; legyen oka behódolás vagy szerelem, bármit tesznek a húsgépek, mind csalódás. alattvalók, hűbéresek akarva vagy nem akarva előbb-utóbb mind elhiszik, hogy a színe és visszája *best before end of* — minek is? *this government?* vagy „végtelen szerelmünké”? nemzeti vagy saját halál, szenvedhetem cinizmusom. lenge higany. oly mindegy, ha kétezerhús fasz tavaszán (elszart élet, bunkó ország) vagyok a tűsz. önérzetem meg mivé lett? üres utcán széttaposott felesleges szerepcsere: szépre száradt kutyapiszok. talált tárgyak elvitelre. hiánycikk már az életem, letükrözött karanténban visszanéz egy bandzsa, vén szem, mindjárt mintha elhagyottan.

„**ha lehetnék csak** egy csomó a zsebkendődön, egy látványos, de felesleges emlékeztető” — valahogy így kezdtem egy verset el néhány hónapja, melyet már be sem fejezhettem, *úgy* alakult. ahogyan nem áll össze mégsem a kirakós a maga teljességében, hiába passzol minden egyes darabja külön-külön. ahogyan, mint olvastam egy mesében, a szomorú öregembert sehogy sem sikerült lencsilánynak felvidítania; itt egy komorodó lény szinte véletlen sétált be a képbe, akartad, holott már akkor is inkább mintha csak egy hüvelykujjból meredt volna elő a fájdalom, „jókor kaptad el”, végül mintha hiába. ahogy talán már kiszerepsz, még ha nem is szabad nevéen nevezni ezt; a gangon behúzódok inkább a naptól védett sarokba, még csak egy árnyéknyi nyomot se vessek. hogy most már maradok pusztán kurta gyűrődés a kibomlott csomó helyén, alig észrevehető, alig is fontos.

RÁDAY Zsófia

Zöld

„Zöld a haja, zöld a húsa...”
Federico García Lorca

Bogárnak képzelem anyámat,
zöldnek és élőnek.
Páncélja súrolja a láthatárt.
Amikor hazaér,
koppan egyet az ablaküvegen.
A bútorokon mászkál,
ahol mindenki jól látja.
Ha mérges, a hajunkba repül.
Néha a kézfejünkre pottyan a plafonról.
A hátán fekvé apró lábaival kapálódzik,
nekünk kell megfordítanunk.
Itthon nem hordunk cipőt
és nem tartunk macskát.
Anyám egy befőttesüvegben alszik
apám ágya mellett, az éjjeliszekrényen.
Hetente egyszer összegyűlik a család,
és levéltetveket gyűjtünk
a fikusról, meg a leanderekről.
Anyám a konyhában várja.
Napokig esszük a főztjét.

Egyik reggel
szétlapított nőt találnak az utcánkban.
Nem ismerem, sose láttam.
Zöld zacskókba csöpög
a zöld vér.



váltószámok

a költözés evolúciós szükséglet
számos fajt érint

egyszer megpróbáltam én is
szárnyfeszítőkben mérni
a különbséget oda
és vissza között

tudniillik minden emberben
fészkel egyetlen egy
átmeneti végtelen
ami lehetővé tenné
az azonnali indulást
ha mégis kirepül
elhullajtja pehelytollait
elhagyja a testet
hozzá hasonlókat keres
nyártól nyárig
összeadódik a tévedés
nem maradhat otthon
ami az éggel felcserélhető
hazamenekítik

bennem a válasz
pont széncinegényi
itt telel
fenyőmagot szürcsöl
fagytól édes hájat:

nincs távolság
mégis
madárcsókogásnak képzelem



MASRI Mona Aicha

Fügepálinka

Mert Ámosz próféta fügetermesztő paraszt vagy szegény pásztor volt, magyarázza, miközben díszsebkendőjével a lencsét dörzsöli, szerintem a Ráday utcából nézve teljesen mindegy, Isten mégis elhívta, a vizes szivaccsal letörölt, fehér pacás táblához lép, még tíz perc az órából, ebből is látszik, hogy bárkit elhívhat, mormolja, kréta után matat, most vajon engem akar meggyőzni, ők szórták ki az alkalmasságin a felét, Danit már a felvételi első napján kipécézték, pedig a kérdésre, hogy mi a különbség Márk evangéliumának és Lukács evangéliumának feltámadástörténete között, pontos választ adott, M-márk, két M-m-mária, e-egy S-s-salomé, e-egy a-a-angyal, L-l-lukács, két M-m-mária, e-egy J-j-johanna, két a-a-angyal, nyikorog a kréta, sh-qu-mim,¹ írja, sárgás, szőrös, pici gyümölcs, a picit két ujjal mutatja is, olyan barackféle lehet, ősz, vagy ha apró szemű, akkor kajsz, sárgabarack, idén csúnyán elverte a jég, papával együtt néztük az ablakból, amikor elállt, Cirmi a veranda elé potyogott szirmokon csúszkálva osont felénk, szájában egy átázott patkánytetemmel.

A vadfügefa gyümölcse nem ízletes, jobbára a faanyagért ültették, de mit kezdhett Ámosz a fügevel, mamus mindig harcol a papával a szüretnél, a szépek a piacra, az ütődöttek, nyomottak a lekvárba, a maradék a cefrébe, ki mire alkalmas, általában sok repül a cefrébe, a vadfügefa, folytatja, alacsony, tömzsi, olyan lehet, mint Annuska, Annuska az alkalmasságát öltözködésével is igyekezett jelezni, fekete zubbonyban és lyukacsos klumpában érkezett, bokáját csak a második nap végén láttuk, amikor a díszterem festményeiről öt néhai püspök nézte rosszállón, ahogy husáng lábát feltette az egyik zöld bársonyborítású székre, a látvány hatására Török Pál püspök úr képmása fejét pár fokkal jobbra fordította, Ravasz Lászlóé pedig az asztalra tette a szemüvegét, a termést a gyorsabb érés céljából bevagdosták, így pár nap alatt akár a tízszerezére duzzadt az etilén miatt, ezt leírom, még hasznos lehet, bárcsak olyan lábon állna az ország gazdasága, végül nem vették fel, de Ravasz azóta sem reagál, fügeből lehet cefre?

Van kérdés? Doki jelentkezik, a szülei nem tudtak dönteni, melyik keresztnévet adják neki, a Koppányt, a Lajost vagy a Mátét, Horváth Koppány Lajos Máté lett, betűrendben, a szülők válása után felvette az anyja nevét is, Horváth-Kiss Koppány Lajos Máté, négy éve jogi diplomát szerzett: dr. Horváth-Kiss Koppány Lajos Máté, majd megtért, konfirmált, és most vele is többen vagyunk, felteszi a kérdést, majd ő maga három összetett mondatban megválaszolja, harmadik generációs értelmiségi, Lajos bá minden nyáron megállapítja, hogy mindenből lehet, tavaly papával a paradicsomon kísérleteztek, de olyanról, hogy fügeből, még nem hallottam.

Maksa úr, olvassa a következőt, minden vágyam, bölintok, a nyolcas verset kérném, Óséh kímá ú-ú-úköszil vö-vöhófék labbbók-er cal-má-vet vőjóm lajlá hechsík hakkóré lömé-hajjám va-vajis-vajispökém al-pöné háárec adonáj sómó, köszönjük, részemről a megtiszteltetés, ez de égő volt, ilyen lehet Daninak? Dani anyja elkísérte fiát a háromnapos alkalmasságira, a nagy Pestbe, egy szobába osztottak minket, Danit, meg engem, az anyjával nem számoltak, vele én sem, nem zavarok, ugye, kér-

dezte, és a két ág közötti szűk folyosóra megágyazott magának, félhat körül arra ébredtem, hogy feszít a húgyhólyagom, esélytelen, hogy kijutok, majd látom, hogy Dani anyjának helye üres, vizelni indultam, amikor az anyuka megjelent kezében a kivált ingeinkkel, reggelizzünk, és az ablak alatt álló, megterített asztalra mutatott, az otthonról hozott főtt tojást pucolta, és mondta, hogy Daninak a dadogása ellenére itt a helye, mert Isten maga teszi alkalmassá, volt megtérés, jelenés, elhívás, komoly érvek, mamus már lobbizna mellette, hogy a lekvárba, sőt a piacra kerüljön, papa meg szúrós tekintettel méregetné, hunyorítva forgatgatná, és várna a pillanatra, amikor mamus a cirokseprűvel oldalba igazítja Cirmit a kék vándlingtól.

Ámosz próféta az ötödik fejezetben khiasztikus szerkesztést alkalmaz, melynek közepén az áll, az Úr az Ő neve, a fügetermesztő paraszt?, papa is kreatív a műanyagbordó mellett, teremtéstörténetek, életvezetési tanácsok, Dani anyjának érvei erősek voltak, és azokat egy nagy tál töpörtűs pogácsával nyomatékossította, korog a gyomrom, mert Mózes is nehéz ajkú volt, és mégis, mégis elhívta az Úr, ezt mantrázta végig a felvételizőktől a tanárokon át a püspökiig, kérdezett valamit, vagy csak hatásszünet, nem tudom, annyira sárgák a fogai, ezt kellene a cigisdobozra tenni, Zita magasba lendíti a kezét, tehát kérdés, mindig ilyen jó mellei voltak?, összességében gyenge hatos, de a mellei, határozott nyolcas, ő egyértelműen alkalmas, az apja az egyetemen tanít, ha felteszel egy kérdést, bármit, akkor Zita beszél öt percet, bármit, mindenki őt nézi, a tekintetekben fokozatosan szétfolylak, köszönjük kisasszony, Zita mosolyog, Doki elismerően pillant, fügepálinka, lehet!

Hátranézek a faliórára, még egy perc, mutatom a melletttem ülőknek, látom, ahogy emberről emberre jut előre az információ, a seggem már teljesen beizzadt, egyesével feleszmélnék, ellenőrzik a képernyő sarkán, mások a karórájukra pillantanak, egyre több laptop csukódik le, tart még az akció a gyrososnál?, ha Doki kérdezni mer valamit, Ézsaiás sorsára jut, és kettéfűrészeljük, Csongor lelép, úgy tesz, mintha mosdóba menne, gépét az asztalon hagyja, kifelé menet négy ujját mutatja felém, hová-hova ilyen sietősen, kérdezi a prof, de válaszként már csak a csapódó ajtót halljuk, becsukom a füzetem, Csongor a kollégiumba megy, hogy bekapcsolja a bekészített kávégépet, annak ellenére, hogy lelkészgyerek, nagyon bírom, a Bibliáját a kalocsai szóttas alatt egy Csubakkás poszter borítja, Zitát el kellene hívnom az új Star Warsra, de ciki, ha nemet mond, ez meg még mindig beszél, a kérdés, hogy Ámosz jómódú paraszt volt vagy szegény pásztor, nyitott, de döntő, hogy Jahve igaz prófétájának vallotta magát, nem tartozott a kultuszi próféták köréhez, ha négy adag kávé van, akkor nekem még jut, akik emberek kívánsága szerint szóltak és cselekedtek, nagyon belendült, nincs semmi baj, csak a semmi tart kicsit tovább, Dani anyja a dékánál is próbálkozott, hogy tudjuk, Mózes is nehéz ajkú volt, nemtakarodszelinnentedög, Cirmi a cirokseprű hatására felnyűszít, és ebben a pillanatban papa a fekete körmeit a gyümölcshúsba mélyeszti, Cefre!

¹ Héberül: vadfüge.

Son ka há ló

Meg a boci ugye, hatásszünetet tartok, mert látom, nem figyel, aha, aha, a boci, mi van vele, kérdezi, a tej, semmi szükséged a tejjre, az anyatej a csecsemőké, egy felnőtt embernek nincs szüksége tejjre, a tehéntej a tehén utódjáé, a bocié, akkor te nem is iszol tejet, de, például mandulatejet, ahogy most is kértem, persze a pincérnő dekoltázsa bermuda-háromszöggé nyelte el előle az információt, szegény mandulagyerekek, mondja, picit ócska, de nevetünk, pár éve ezekért a hajdobálásokért felképelem volna magam, egy nő bizonyítsa be, hogy nyaktól felfelé is értékes, a hajam nyaktól felfelé van, Kata megmondta, egy férfinak akkor számítana az IQ-m, ha a mellembe injekcióznám, valamivel ki kell tölteni a szex előtti kötelező másfél órát, a disznóvágásnál már hajnalban a verandán toporognak a résztvevők, kell idő szokni egymást, Kapec, a böllér fél, hogy az ölés reggelére fagy el a csap, előző este saját edényeink mellett a szomszéd Éva néniét is teleengedjük, fületlen műanyagvödörök, lepattogzott zománcostálak, fazekak, fényes fekete bográcsok, és a Kisévi színültig töltött fürdetőkádja között lavírozunk gumicsizmában, az első gumicsizmám kék alapon sárga lepkés volt, később csak kék, ma a harminckilences a fosszínűek közül, Kapec otthonosan érzi magát, a rénfa előtt állva elmesél egy zavaros történetet, a poénnál megáll, kezét a pálinkával magasba emeli, isten, isten, miért nem bort kértem, a kávé elég merev, a borlap négyoldalas, tízes betűmérettel, fél perc alatt döntött, gyakran járhat ide, Kata tanácsolta, hogy igyak előtte egy felest, de nem, én pia nélkül is jól tudom érezni magam, meg kellene szólalni, kérdezhetném a munkájáról, az túl anyagi, vagy elkezdi szidni, kellett volna az a feles, a pohár száját simítja, szép a körömágya előtti félhold, sauvignon blanc-t kért, Kata szerint a fehérbor ínycsok választás, ért a borokhoz, tehát jó az ágyban, kivéve, ha a legdrágábbat rendeli, mert akkor nem ért a borokhoz, és ezt akarja fitogtatni, akkor is önző az ágyban, Kata hülye, és mit mondtál, mióta is vagy vega, kérdezi, vegán, úgy két éve, nem beszél a borokról, lehet, hogy mégis ínycsok, a tölgyfaasztalon fekvő alátétek bakelitlemez formájúak, vajon igaziak, én a francia sajtokról sosem tudnék lemondani, mondja, valamelyik francia vezető panaszkodott valakinek, hogy képtelenség olyan országot irányítani, ahol az emberek mindennap másféle sajtot esznek, mosolygok, de Gaulle mondta Churchillnek, hogy is hívja anyám a disznósajtot, Dezső visít az ólban, érzi, hogy okkal nem kapott vacsorát, az asszonyok könnyebben mossák a gyomrot és vakarják a belet a fateknő mellett, állítólag az adrenalintól édesebb a hús, Kata mondta, hogy te is mérnök vagy náluk, igen, bár inkább menedzser, ez is egy karrierút, igaz, sokan megragadnak a ranglétra alsóbb fokán, az ujjbegyem végighúzom a fekete korongon, a barázdák finoman tapinthatók, valódi lemezek, fura szót használ rá anyám, fáslinak hívja, mindig mérnök szeretettel volna lenni, kérdezem, talán, eddig ezen sosem gondolkoztam, de szerintem igen, az emberen múlik, mit ér el, csak a többségük szeret nyafogni, én megnéztem, ez fizet a legjobban, egyértelmű volt, a húgom tanár akart lenni,

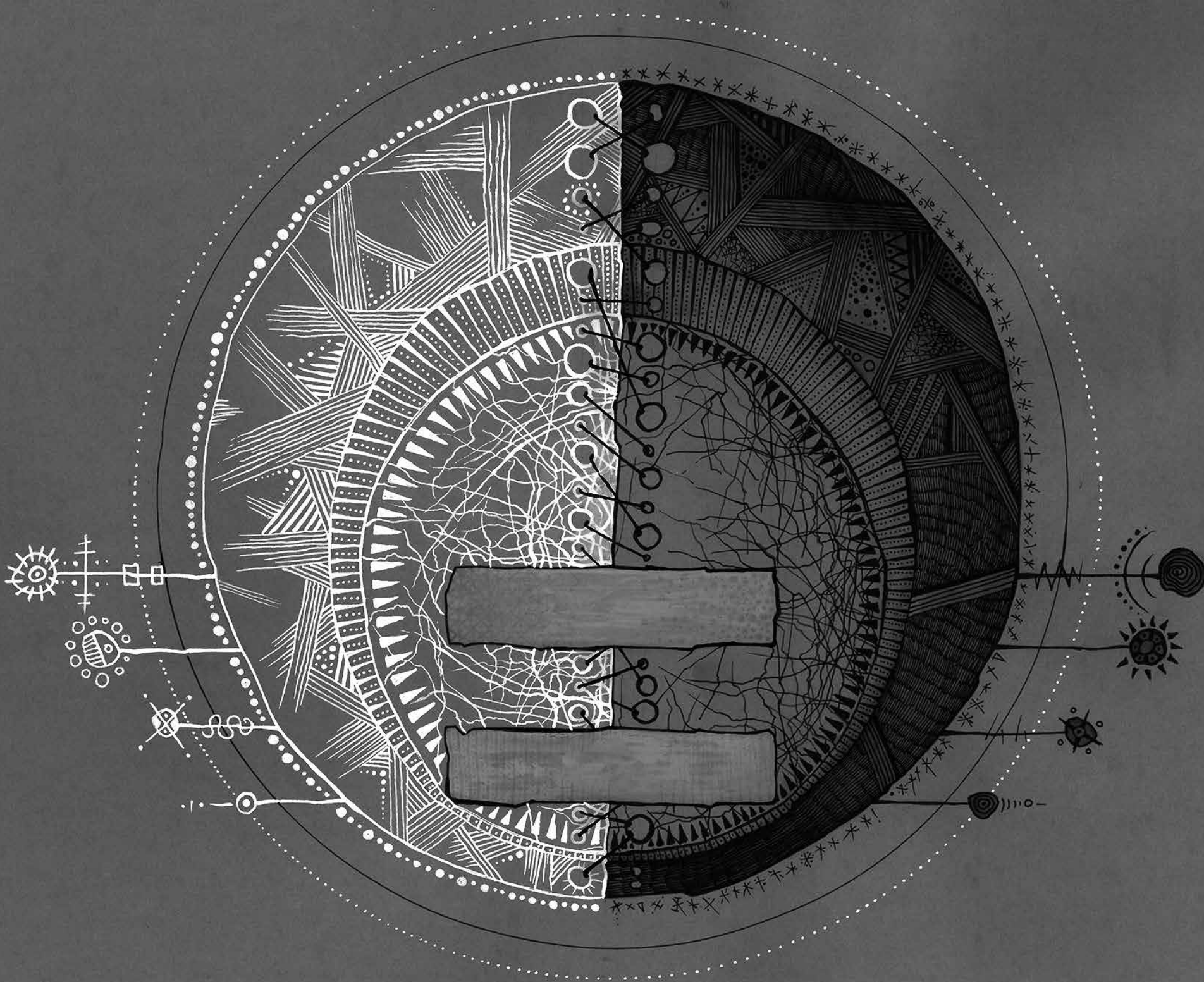
lebeszéltek, most jogász, egyébként honnan ismered a Katát, ja, mondta, a gyülekezetből, ez édes, az, a fásli az a vécépapír kinézetű rongy, amit a múmiákra rajzolnak a mesékben, meg Kapec a lábszárára csavar, mégsem fásli, és amúgy mivel foglalkozol, kérdezi, tanulok, bölcsészkar, a szomszédos asztalnál ülő raszta hajú pasi már a számlát kéri, nekünk még három-négy Quimby-szám visszavan, közben sokan a pódiumon álló hús év körüli Kiss Tibi-imitátort figyelik, még a haja is kócos, ilyenkor Kapec már a második kupicával maratja a torkát, kell a bátorság egy hízó leöléséhez, anyám meg a háta mögül integet, hogy ne töltsék többet, az, hogy bölcsészkar, nem akkora hazugság, valószínűleg úgymint egyenlőségelet tenne a bölcsésszel, ha meg valakit tényleg érdekelne, elmondanám, de így minek, most azt ecseteli, hogy ezzel a diplomával külföldön is boldogulna, és ez fontos, a függetlenség, mert itt ez a szaros Orbán-rendszer, a sok vidéki suttyó paraszt rájuk szavaz, meg a magyarok úgy ámblokk hülyék, szeretik az irányítást, a szája mozog, bólogatok, ühüm, a falon egy szétpreparált zongora lóg, látszik mindene, a srégen a padló felé nyúló pedáloktól induló húr, a Stein-féle billentyűzet, ahogy az apró kalapácsokat közvetlenül a billentyűkre erősítették, mintha valaki nem kicsi erővel a falhoz nyomta volna, de az utolsó pillanatban meggondolta magát, kidomborodik, tizenhat hónapja ez az első randim, ühüm, Kata megígértette, hogy bármi történik, baszás lesz, ez nem mehet tovább, egy baszatlan pica vagy, mondta, sáffi, van olyan szó, hogy sáffi, biztos, hogy li a vége, a merőleges falon háromlábú zongoraszék, boldogulna, ezt a szót használta, külföldön nehéz boldogulni, egyedül a magyar nyelv rokonítja a munkát a boldogsággal, talán a sajt, pontosabban a sajt hiánya miatt, válaszolom, ja, ja, pedig borunk azért akad, Zacher megmondta, hogy mindenki alkoholista, tudtad, hogy nyolcszáz ezer alkoholista él ebben az országban, a magyar ember gyenge, szerencsétlen, apám is hasnyálmirigyrákban halt meg, könnyebb piálni, mint szembenézni az élettel, azért a kereszténység is, hogy tud ennyit beszélni, hatalmas a nyelve, a szája széles, húsos, általában mamszi fejt le a húst a koponyáról, a nyelvvel együtt csikokra vágja, megfőzi az abalében, majd a gyomorba tölti fáslihoz, fásli, sáffi, nem, nem tudtam, válaszolom, egyébként kinek jut eszébe zongorát a falra szerelni, mint a tükörijégen leterített disznó, a lába kiment alóla, mindegyik más irányba, ő is hátrapillant, menő darab, mi, játszol hangszeren, kérdezi, évekig zongoráztam, egy kubai srác miatt, felettem járt, baromi tehetséges, tizenhat hónapja szakítottunk, utóbbi csak gondolom, nem is, lassan tizenhét, alig emlékszem bármire, én gitározgattam régen, olyan akartam lenni, mint a Hendrix, csak én kaptam gitárt a telepen, apám vette, használtan, meg büntudatból, eposzi jelzőként ragadhatott rád, tudod, mint a *Bogyósgyümölcsben*, ez valami mese, kérdezi, fogjuk rá, te mitket olvasol, néha urban fantasyket, ez kevés nőt érdekel, sváffi, lehet, hogy nincs is ilyen szó, fásli, fásli, észrevetted már, hogy ha sokáig mondasz egy szót, elveszíti a jelentését, ezt lehet, hogy kimondtam hangosan, résre nyitott szájjal néz, biztos kimondtam, hogy érted ezt, kérdezi, lényegtelen, milyen jól áll neked ez

a zakó, igen, hetente négyszer járok edzeni, gimisként úsztam a hájban, mint máig az egész családom, összekaptam magam, önuralom, ühüm, a töpörtyű is a saját zsírjában süldögél, lassú folyamat, de megéri, Magyarország az egyik legelhízottabb ország, naphosszat tespednek a tévé előtt, nézik a Netflixet és zabálnak, akarategyengék, ne érts félre, látom, rajtad is van pár kiló plusz, ez bejön, jó, hogy van mit fogni, svártli, igen, svártli, na végre, kihúzom magam, a vállamat hátra, a mellem előretolom, az asztal alá néz, mi ez a domina cipő rajtad, korbácsot is hoztál, kérdezi, a testszínű neccharisnyámra nézek, forró az arcom, apám gyakran megjegyzi, hogy sonkahálónak tökéletes az ilyen, képtelenség megszólalni, azt kellene hazudni, hogy csak elszakadt a szandim, és ezért ez a cipő, és nem neki szól, főleg nem a szexről, és épp most kezd el múlni pontosan, a magam adom előtt, valahogy reagálj, ne ess ki, belerúgok az asztalba, az súlytalanul, pár centivel a kiterített zongora felé csúszik, nem valódi tölgy, Kapec a tor előtti húsleves gőzébe csendet kér, büszke vigyorában megcsillan a fémkorona, nyolcvan kiló tiszta hús, korbács sajnos nincs nálam, de kiséghethetsz, a lift műanyagzagú, öt fém és egy piros gomb, a kulccsal nehezen talál a zárba, reggelire paraszttálat kapok.

NAGY-BENUS Viktor

sárbogárdi sínszálak

felcsendül a vasúti hangsbemondó, amint sziluettet a harmadikon közlekedik, jobbnak látom a megkopott emlékekkel hátrálni és a szeplőiddel etetni a galambokat. mellettem kiskölyök futkároz, a máv szignálját dudorássza, a féklakatos térdeimet kocogtatja, vajon van-e benne még annyi reflex, hogy le ne pottyanjak a peron pereméről. ahogy fölkapaszkodnak a szagok, lepukkant illemhelyiség intrikái, nincs mit tennem: veled együtt, akár a sorompókezelő-bódében kiáztatott smackleves, belém duzzad a táj. háttérben az égbolt csuklik, rozécspepeket csigáz rá egy rakodómunkás, restiben koccintanak az egészségére a vasúti alkalmazottak, jó napot, mondják, majd garatig húzzák a záporfelhőket. rezzenetlenül zakatolnak a vonatablakos centik, a kilométerekké nyújtott utasmagány, rohannak a jegyellenőrök is, elbliccelik a percek, egyikük táskájából előkerülnek a májkrémes szendvicsek. így várok, összesűrűsödött korszakokkal a sárbogárdi nihilben, mint cirkumpoláris csillagképek, melyek nem borulhatnak a horizont hóna alá, minden áldott nap a forgástengely lövészárkában a megszedült objektumok, így állandósul a visszavonhatatlan múlt idő a sínszálakon.



LOVAS SZ. Judit

Larva

Megjegyzem, hogy mit nem szabad tennem, előkészítettem mindent, ami szép, árnyékukat idővé próbálom kiterjeszteni,

melynek okához, mint meghitt szeánszainkhoz igazodom. Azt hiszem, ha küszöbödre fekszem le aludni, nyugodtabb körvonala lesz annak,

hogy nem maradandó, ebben bízom. Mint a félénk — e tartományban vendég, akinek magamat mondom — elkéső idegen, a cselekvés szándéka

még tanulja rendjét, az odaadásomat, tökéletesen. Olyan, mint játékból Kisasszonynak hívni mindenről beszámolva neked, bár ha így kiérdemellek,

az fogva tartja lelkem, mint egy szellemet a templomkerti fák közé esett fényt tajtékzó patak.

Abys

Csak akkor foglalkoznak az ember őrzésével, ha ez a munkájuk, zsarnokságból hosszan ezt senki nem teszi. Legalább megfizetik

őket. Mi olyanok vagyunk, mint a virágok — a vázák állott vizében ottfelejtenek. Élőhalottat, szépet. Ferdén kell vágni, hogy megszívja magát.

Milyen közömbös sötétség kényszerít, hogy ne lépjem át a vonalat? A kontempláció felelőssége és az, ahogy önmaga érzékenységét dicséri

bennem. Szürke tóvá változik, melynek partján állatként szíved hallhatod, ha nincs számodra kiút, e templom legyen, és áldozatodból udvarod.

Ahogy más hangot ad ki, ha van menekülése, és gyengéd fájdalommal ismerkedő, ha nem, hátrafogott kezed törött nyakú kócsag, de meg-megrebben.

Ha észreveszed, hogy többet tudok annál, mint amit mondok, és a kérdésedre mégis válaszolok. Felragyog a szemed, nem haragszom érte. Csak bajba ne keverj ezzel, fiú!

Mintha új neveden hívva lenne érdeged, mely felől ki-ki önmaga szerény, vagy hiú meggyőződéséből tart jót, rosszat és ostobát, mint tort

a távolodó füttyszó a halott felett — Öntudatlan csendes ünnepünk!

Lysanias

„Mindig kerested magad, hogy meglelj engem, és magad meglelve engem kerestél.”

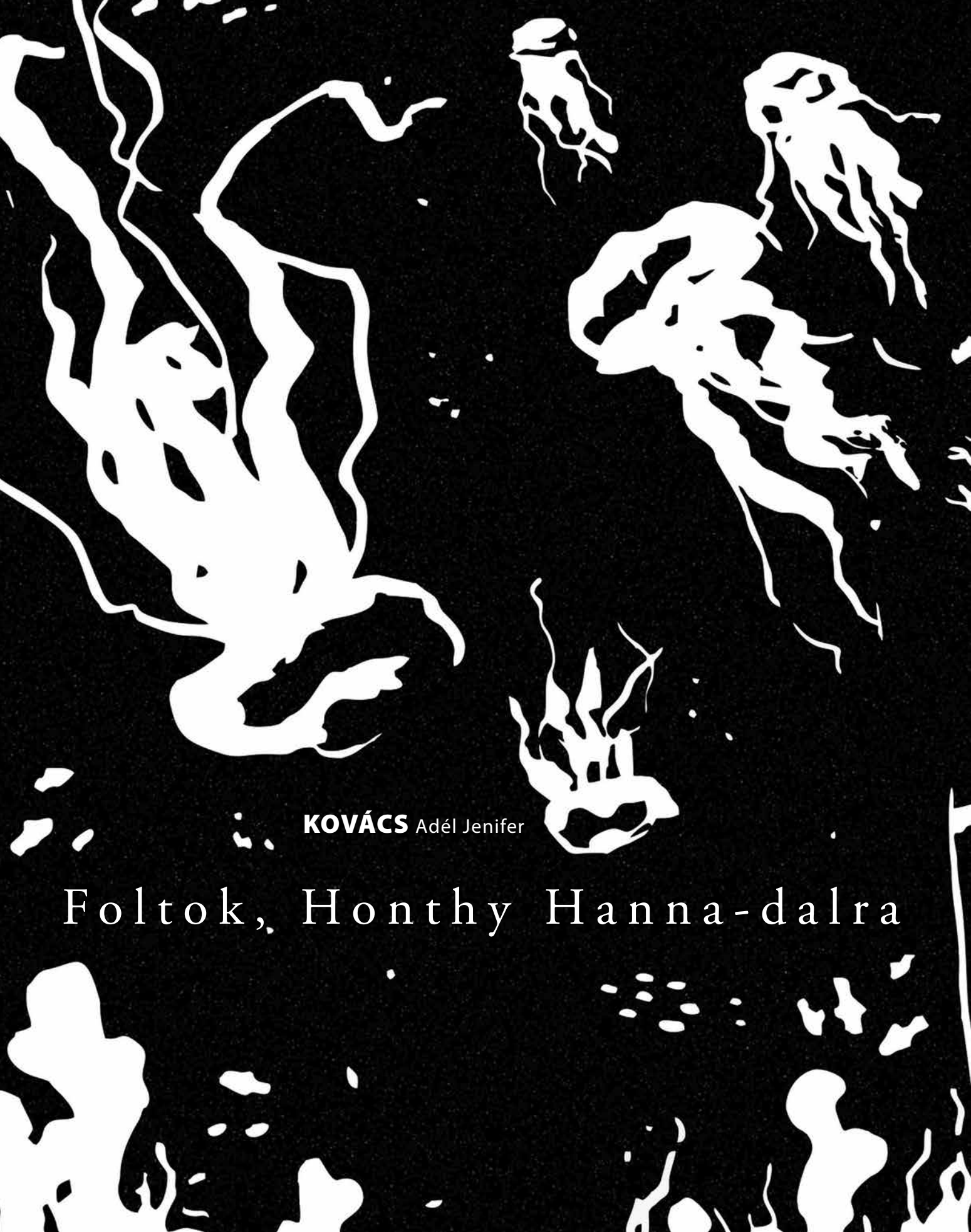
Hermann Broch: *Vergilius halála*

Nem lenne nagy a szakadék köztünk, mert amivel fegyelmezlek kevés, de míg az engedékenységem valódi nem lesz, az engedelmisséged is dühítő,

ha nem minden rezdülésseddel fordulsz hozzám, annak ellenére, hogy nem bírnám tartani — bagolyhattyú — a zsenge hitedet. „Hogy van ma, Uram? Valamit tehetek

Önért?” Mint a fák árnyékát, ha megrettenve kérdi, hogy áldozzon-e nekem, mint az isteneknek egy hozzád hasonló, pucér örömen nem tud úrrá lenni — *nimium ne crede colori*¹ — halványan: sötét seb, hogy odaadó.

¹ „... bőrdre ne légy soha büszke!”, Vergilius, II. Eklóga, Lakatos István fordítása.



KOVÁCS Adél Jenifer

Foltok, Honthy Hanna-dalra

Negyedik nap. A fehérszaj szinte elviselhetetlen. Szex után van tíz perc, esetleg fél óra, amikor úgy tűnik, sikerül elaludnom. Aztán meghallom magam mellett az egyenletes, békés légzését, és ettől megint éber vagyok. Mászkálni kezdek a lakásban, céltalanul pakolgotok, még nagyobb rendetlenséget csinálok. Kiveszem a szekrényből az utolsó tiszta edényeket, és a pultra teszem. A számban cigaretta, a hamu meztelen testemre hullik, már kétszer megégettem így a mellkasomat.

Ma is alszik, a nappali szürkésfehér parkettáján ülök, előttem papírok, nagy kupacokban a fal mellé tolva. Grafikus, ezek a korábbi munkáiból megmaradt darabok. Gyógyszergyárak promóciós termékei, sorszámtartók, információs plakátok, krém-minták csomagolásai.

Nyirkos a tenyerem és remeg a kezem, a stóccok közül többet is felborítok, ahogy kutakodok. Két vagy három órán át úgysem ébred fel semmire. Annál többet ő sem alszik.

Három napja ettem utoljára olyat, amit nem hánytam ki. A cukros üdítők, ha jól kirázom belőlük a szénsavat, bennem maradnak. Ragacsos üvegekkel és poharakkal díszítem a káoszt lakásszerte. Amikor felkel, jó ideig nem szól hozzám. Feszülten kerülget a lakásban, rám se néz. Csak akkor töri meg a csendet, amikor elővesz valamit, amit beszédhetünk vagy elszívhatunk.

Ma velem tekinteti meg a cigit, most nem remeg a kezem. Amikor elkészülök, megkönnyebbülten sóhajtok. Jól sikerült. Nem kiabál.

Füvet csak a talpalatnyi balkonon vagy a nagyobbik fürdőszobában, a szellőzőablaknál szabad szívni, fürdés közben.

Alsónadrágot húz, én meg egy inget, amit a földön találok.

Ahogy egymásnak adogatjuk a cigarettát, úgy kúszik a budai villák cikkcakkos horizontja fölé a nap. Nevetünk. Olyan, mintha mi szívnanék egyre feljebb az izzó korongot a meleg színű égbolton.

A nevetésből erőt gyűjtök. Ma szép lesznek, ezt döntöm el.

A nappali nagy tükre előtt megállok. Kigombolom az inget, a földre engedem, és sorra veszem, miket kell kijavítanom, mielőtt ma is útra kelünk. Jobb mellemen fraktálok: lila, kék, sárgászöld virágokban véraláfutás, két mellem közt szabálytalan alakban égésnyomok, étellel telien rózsaszínek. Nyakamon és combomon picike foltok, bal karomon fognyomok. Ezt mind eltakarja majd a ruha. Annyi dolgom van, hogy megmosom és kifésülöm a hajamat, letörölöm a fekete festéket a szemem körül, az alvadt vért a számról, aztán kirúszszom, sötét színnel.

Fekszem a kádban, és órák óta próbálok rávenni magam, hogy kiszálljak. A tévé tompa hangját hallgatom a nappaliból, és figyelem a beszökő napsugarakat, ahogy egyre közelebb csúsznak hozzám a hajszálakkal borított csempén. Bejön. A kád szélére ül, megkínál, bólintok. A számba nyúl, és az ínyembe dörzsöli. Néhány perc, és képes vagyok bármire. Csodálatosnak és különlegesnek látom magam. Micsoda élet ez. Ilyen nincs másnak.

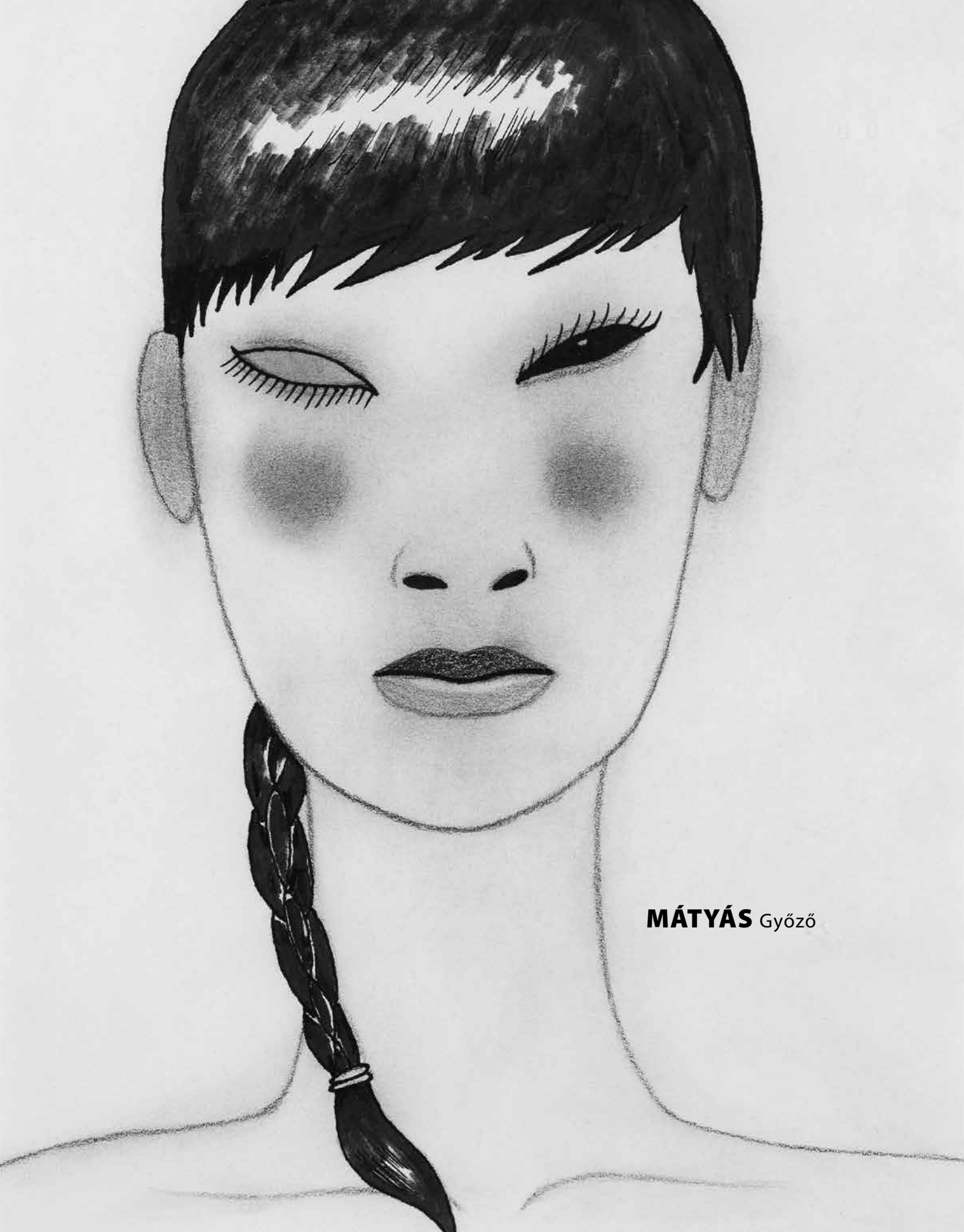
Honthy Hanna énekel a hangfalakból, táncolunk a konyhában, ő vezet, erősen tartja a derekamat. Illatosak vagyunk, fris-

sek, csodaszépek és repülünk. Kacagunk. Azt mondja, én vagyok a legszebb dolog, amit valaha látott.

Hamar beérünk a városba. Amíg a taxis önmagába feledkezve fecseg, addig ő hátranyúl az anyósülésről és a szoknyám alá, a combjaim közé fúrja a kezét. Nevetve tiltakozok, aztán hagyom.

Késő estig ugyanabban a kocsmában ülünk, jóval naplemente után indulunk el, hogy az összes többit is végigjárjuk. Órákra szem elől tévesztem. Homályosan ismerős arcokkal beszélgetek, részeg vagyok, szinte csak motyogok. Akkor talál meg, amikor egy virágládába hányok az utcán. Egy nő van vele. Az erőlködéstől könnyes a szemem, homályosan látok, lassan tudom csak kivenni, hogy a nő nyakán friss, piros foltok vannak.

Ő azt mondja, hívott nekem egy taxit. Hozzám lép, a válamba harap, gyűrött bankjegyet tűr a melleim közé. Köszöni, jó volt, sose felejtí el.



MÁTYÁS Győző



ARCKÉPEK

voltak, izgatottan járkáltak fel-alá, össze-vissza. A legelső ismerős rögtön „Hallottad? Ez hihetetlen!” felkiáltással fogadta. Zaklatottan, egymás szavába vágva mesélték a kollégák, hogy az éjszaka folyamán a hét Dér-portré közül az egyiket, időben az elsőt megrongálták. Joó Richárd képzeletében természetesen azonnal a legszörnyűbb rémképek merültek fel, késsel kaszaboló vandált, savval támadó örültet vizionált merénylöként. Később kiderült, a rongálás nem a legjobb minősítése a történeteknek. Tulajdonképpen a kép nem sérült, legalábbis fizikai valójában nem, hanem... hát hogy is mondjuk, talán úgy, hogy: átalakult. A képen ábrázolt nő arca egyszerűen eltűnt. A kontúrja pontosan kivehető volt, de az arc helyén csak egy szürkésfehér folt volt látható, pontosan olyan, ahogyan a horrorfilmekben szokták ábrázolni az arc nélküli kísérteteket. De nem úgy kell a látványt elképzelni, mintha valaki ecsettel lefestette volna a képet, friss réteg nem volt felfedezhető rajta. A festék beleolvadt a kép saját textúrájába, ha az ember nem ismerte volna az eredeti alkotást, gondolhatta volna azt is, hogy nem túl originális szürrealista utánérzés.

Botrány volt, katasztrófa. és a legnagyobb tanácstalanság. Mi rejlik a talány hátterében, találgatta mindenki: merénylet, szabotázs, öncélú pusztítás vagy éppen célirányos bosszú? Bekatant holdkóros a tettes vagy féltékeny konkurens? A hozzáértők is úgy voltak vele: könnyebb volna Banksy kilétét kideríteni, mint magyarázatot lelteni erre a rejtélyre. A hivatalosság azonban követte a maga rutinját, és fokozta a káoszt. „Az ember ilyen helyzetben nem lehet elég óvatos, felmerülhet a bűnismétlés veszélye, ezért preventív intézkedések kerülnek foganatosításra.” Joó már ettől a rendőri nyelvtől kiütést kapott, nemhogy az ötletektől, lásd még: testüregi motozás. A botrány növesztésében a sajtó készséges partner volt, mondhatni, hajhászta a szenzációt. Pillanatok alatt elterjedt a tömegkommunikációban, hogy itt valóságos terrortámadás történt. Félelem és rettegés kerítette hatalmába a szakmát és a művészet barátait.

Másnap azonban nem történt semmi rendkívüli, harmadnap sem, lassan megnyugodtak a kedélyek.

Aztán a hetedik napon megisméltődött a titokzatos eset, ezúttal a sorrendben második Dér-portré nőalakjának halványult el teljesen az arca. Pontosán egy hétre rá pedig a harmadiknak. Szürkésfehér folt éktelenkedett a női arcok helyén. Mint amikor az első réteg fehér diszperziten még halványan átüt a glettelés.

A sajtó persze szabadcsapatokat eresztett Dér Zétény nyomába, hogy valami kommentárt kicsikarjanak belőle, de a festő fellelhetetlen volt. Végül az újságok nyílt felhívásokat tettek közre, provokálták, hogy szólaljon meg. Gyávasággal, cinkossággal vádolták, célozhattak arra is, hogy a festő megőrült. Dér nem adott jelt magáról. Hát nem éppen a bulvár blikkfangolt a remetézéssel? Viszont nemsokára az egyik televíziós csatorna kapott egy levelet Dér aláírásával. Persze sokan gyanakodtak, ez valami otromba médiahekk, mert a szignót bárki odahamisíthatta. Anynyi állt a levélben: ennek így kellett történnie.

Káosz és fejetlenség uralkodott, kapkodás volt a hopp-mestere, továbbra sem támadt senkinek használható ötlete. Mendemondák keringtek, az emberek csodáról susmogtak, összeesküvés-elméleteket fabrikáltak. A teljes zűrzavar lehetett az oka annak, hogy akik ilyesmiben dönthettek, végül ráálltak Joó Richárd javaslatára. A művészettörténész már a botrány ki-pattanásakor előhozakodott azzal, hogy ő talán tudna segíteni, végül is ő van a legközelebb Dér műveivel, úgyszólván lelki közösségben él velük, hátha ez közelebb visz a rejtély megfejtéséhez. De eleinte elhajtották. A szakértők és a hatóság emberei értekezletmaratonokat tartottak, s ami rosszabb: már a politikusok ecsetelték a lehetséges megoldásokat. Azonban akkora volt a nyomás, hogy a múzeum igazgatója meg az illetékes államtitkár végül mégis rábólintottak Joó tervére. Aminek veleje annyi volt, hogy ő bemenne éjszakára egyedül a terembe és megfigyelné, mi történik. Nem egy szofisztikált ötlet, de jobb se akadt senkinek. Közeledett a hetedik nap éjszakája.

Joó Richárd úgy érezte, mintha kitüntetnék a majdan Dér Zétényről elnevezendő plecsnival, ugyanakkor iszonyúan be volt rezelve. Többen javasolták, betesznek neki egy tábori ágyat, de Joó a szakmabeli göggyével vetette oda: nem kellene feldühíteni a hely szellemét, így is elég bizzar lesz ez az éjszakai őrzés.

Remegett keze, lába, de a kíváncsisága legyőzte a félelmét. Dali vásznára, vagy Buñuel kamerája elé volna való ez az egész, gondolta. Az izgalom a torkába gyömösölte a gyomrát, amikor belépett, ólomcipő vitte a lábait, lassan a kanapéhoz csoszogott, leült és várt. A villanyt égve hagyták, hogy „világos képet” kapjanak az eseményekről. Joó Richárd ott ült szemben az Ő című képpel, és lassan el is feledkezett félelméről, annyira lenyűgözte a látvány. Ahogy megbűvölten nézte a képet, egyszer csak úgy tetszett, mintha megmozdult volna. Nem az egész kép keretéstől, hanem a vászon. Majd újra. És akkor a megbabonázott művészettörténész lélegzete elakad, mert azt látja, hogy kidudorodik a vászon, hullámzik, majd — ahogy a szellemek megjelenését szokták ábrázolni a filmekben — az Ő című kép nőalakja háromdimenziós formát ölt, és lassan kilép a keretből, le a terem padlójára. Meztelán volt, nesztelenül sétált oda a negyedik portréhoz, megállt vele szemben és nézte, szinte szuggerálta. Joó úgy érezte, a jelenés olyan, mint valami tétova angyal, amelyik leadta szárnyait a ruhatárban. Joó csak a vállára hullámokban omló haját látta hátulról, de egyértelmű volt, hogy ez az angyal legalább két órán át delejezte a képet, szinte mozdulatlanul. Joó Richárd még pozíciót sem mert váltani, nehogy megnyekkenjen a bőrkánapé a combja alatt. Idomult a helyhez, élő szoborrá vált. Váratlanul borzolta meg a csendet a nőalak irányából érkező hang: „Kifújhatja a levegőt, kimerültem, nehéz munka ez, mintha bányában dolgoznék.” Joó Richárd nem is lepődött meg nagyon a szemé elé táruló látványon, amikor a nő ellépett a festmény elől. Tulajdonképpen számított rá, más magyarázat tényleg nem lehetséges. A negyedik portrén is csak egy szürkésfehér folt látszott a nőalak arca helyén. Ugyanúgy, mint a másik háromnál. „A szerelem önző és követelőző.” A képről leszállt angyal lassan

megfordult, tekintetét Joó felé irányozta, szemé villant. „Vacakolni holmi múltbéli szerelmi tévedések következményeivel, fárasztó. Méltatlan retus.”

Joó Richárd meredten nézte a képből kivált alakot, amelyik szinte pillanatonként változott. Ő, művészet megszállottai, képzeljétek, hol a klasszikus harmónia nyugalma, hol a romantika vad szilajsága, hol az avantgárd felforgató dinamikája tükröződött benne, máskor mindezek egyszerre, és éppen így, a vágy titokzatos tárgyaként volt önmaga. „Aki engem akar, a mindenséget akarja.” Az elérhetetlen szépségre vágyók örökké kísértő álma. A szinte áttetsző jelenés lassan elindult vissza a keret felé. „A festett valóság is valóság.” De a képek, nyögte Joó Richárd. „Vagy-vagy, nincs alku.” Megfogta a képkeret szélét, mint aki támasztékot keres. „Amúgy a szerelem kísértetkastély.” Lendületet vett, visszasimult a kétdimenziós képbe.

Joó Richárd egy darabig még mereven ült, mint valami kiállítási tárgy (Műértő kanapén; *hús, vér*), aztán szédelegve felállt, kibotorkált a teremből. Természetesen tudta, hogy semmit nem mondhat el abból, amit odabent tapasztalt. Úgyse hinnének neki. Habogott valamit arról, hogy elbóbiskolt és mire felébredt, már bekövetkezett a baj. A biztonsági kamerákon az látszott, hogy vagy két óráig szinte mozdulatlanul ül. Hát istenem, képes ülni aludni, jól jön ez néha értekezleteken.

Szabályosan, minden hetedik napon elhalványult a még hátralévő két portrén a nőalakok arca, míg kizárólag az Ő című kép maradt érintetlen.

A festmények tulajdonosai persze dühöngtek, egyikük fel is vetette, hogy nyilvánosan fogja elégetni a képét. Már szervezték is a látványos show-t dj-vel, emelt díjas telefonszavazással (sikerkül-e elsőre meggyújtani a képet? elég-e a keret is?), de aztán mégis győzött, nem, nem a jó ízlés, hanem a biztosító, mert így nem fizettek volna.

Dér Zéténynek kifejezetten jót tett a botrány, forgott a neve, horribilis összeget kínáltak az Ő című képéért, de nem volt hajlandó megválni tőle. A mendemondák szerint naponta megnézte a festményt a múzeumban, közönséges látogatónak álcázva magát.

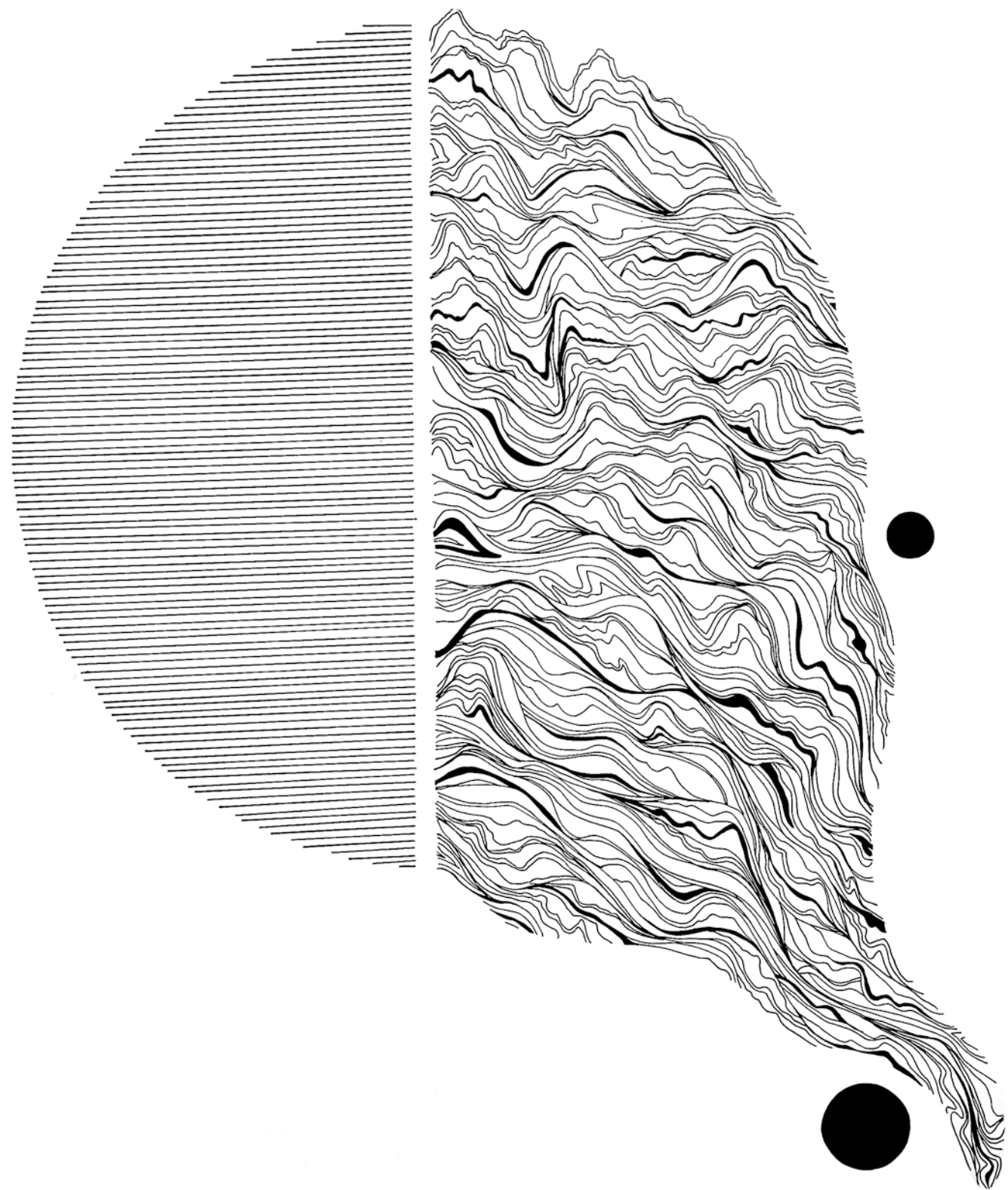
Minden csoda addig tart, ameddig a bulvár érdekesnek találja; ebben az esetben ez az idő két-három hét lehetett. Jöttek újabb szenzációk. Mindig jönnek.

Egy idő után azonban pletykák keltek szárnyra, hogy Dér Zétény mély depresszióba esett, mert a legutolsó műzsája a kiállítás után pár hónappal elhagyta, vagy eltűnt. Keringtek ennél sokkal meredekebb feltételezések is, hogy talán a múzsa sohasem létezett, ahogy Dér sem, de hát annyi mindent mondanak...

Talán egy év múlva az egyik műgyűjtő előszedte a pincében tárolt Dér-portrét, hogy jókora veszteséggel megszabaduljon tőle, és hatalmas meglepetéssel észlelte, hogy a női arc megint elkezdett színeket és formát kapni, egyre jobban hasonlított az eredetihez. Pontosán ez történt a többi öt képpel is. Ezzel párhuzamosan pedig a múzeumban az Ő című portré mintha egy nagyon kicsit megfakult volna.

Joó Richárd természetesen örök élményt nyújtó kalandja után azonnal tudta: a monográfiának löttek, hiszen az igazságot nem írhatja meg, a tudomány meg, ugye, nem hazudhat.

Joó egyre többet gondolt a megnyitó beszédet tartó íróra, irigyelte őt, mert érezte, ezt a sztorit, mármint Dér Zétény históriáját a fikció tudná megörökíteni. Joó Richárd nagyon sajnálta, hogy nincs írói vénája, mert el tudta volna képzelni, hogy megírja ezt a történetet, mint egy művészettörténész álmát. De hát erre nem kerül sor soha.



Tetszõleges

BUJDOS Attila

p o n t

Selmeczi Györggyel találkoztunk nem messze innen, 1981-ben, este hét felé. Szabályos frakk volt rajta, és barna bőr házi papucs. Akkori magunknak imponált a látvány. A híres zeneszerző, komolyzenész, a már akkor a valóban legfontosabb kevesek egyike, harmincon innen a Muzsikáló udvarba tart, a Titkos házasságot vezényelni. Művészet és valóság, komoly és emberi — elmesélésre érdemes a korba ágyazott kép, a tetszőleges pont, ahová vissza lehet térni az időben, mesélni róla.

*

Egyszer volt.

*

Miért volt az jó.

*

Ilyen évek jártak. A Miskolci Építész Műhely berendezkedett, állt a Kollektív Ház. Az Új Zenei Műhely a könyvtárba vette be magát, a Kaláka a várba. Csiszár Imre a színházban nyitott korszakot: Jancsó Miklós blödlit rendezett a *Csárdáskirálynő*ből, Fodor Tamás Witkacy *Vízityúk*ját tette le Rajk László díszletében, Diósgyőrben. Országos rockfotó-kiállítást hirdettek, Európa Kiadó-koncerttel. A Miskolci Galéria közös tárlaton kínálta oda a miskolci képzőművészek munkáit. A Borsodi Fiatal Művészek Társasága az izmosodó operajátszást segítette. És így tovább. És így tovább.

*

Minden mindennel próbált összeérni.

*

Megtörtént.

*

Valójában nem tudom, miért és mi hajtotta, de megtörtént. Sokféle akarás hozhatta létre. Személyes indítékok talán. A kíváncsiság, hogy legyen valóságpróba: meddig tűr-tilt-támogat az állampárti rendszer. Hol húzódnak a határok. Visszavehető-e valamennyi a szabadságból a művészetek által. Lehetett ez az egyéni vágyaknál nagyobb erők mozgása, az önazonosságot a kultúrában is kereső és felmutatni kész település válaszkeresése, hogy akkor kik vagyunk mi. Egyesével és együtt. Mi közünk ehhez az egészhez — a nekünk szabott időhöz, magunkhoz, a Mi Városunkhoz. Kitüntetett, hosszúra nyúló pillanat — amikor fogalmunk sincs róla, mi van máshol, de végre egyszer nem érezni a megkésettséget, hogy ami igazán fontos, az éppen most éppen máshol zajlik.

*

Megjegyzem, ha akkor kérdeznék, nem hőskorként beszéltem volna róla. Tudott nyomorult lenni az élet. Lehetett fulladozni a levegőtlenlégtől, a gyanakvástól, árulásoktól. De ez már csak ilyen leltár, kell hozzá az idő múlása is.

*

Mire elég, hogy ami volt, megvolt.

*

Túl a felnőttiséget jelentő első személyes, mélyen átélt veszteségen, nem áltathattuk magunkat ott és akkor, hogy pont az tartana majd örökké, ami jó belőle. Nem állítanám, hogy lett volna ebből fakadó, végiggondolt gondolat, inkább csak az érzés, hogy a számunkra fontos valamiből mindig lesz majd valami, mert élni lényegében ez is: valami magával ragad, például a művészet, át az időn. Míg a világ világ. Mindig lesz, aki csinálni akarja. Mindig lesz, aki ott akar lenni, amikor történik.

*

Nyilvánvaló tévedés. Nem rónám fel magunknak. Csak mondom. Mint tudjuk, van az is, amikor valamiből semmi sem lesz. Állunk értetlenül, miért van az élet máshol. Amikor még látszata sincs, hogy történne valami. Vagy történik, de nincs benne a figyelmet érdemlő minőség. Kraft. Nem eléggé fontos. Történet. Nincs rá érdeklődés. Nincs, aki csinálná. Elbizonytalanodás van, hogy mi kellene. Hiányzik a hozzávaló. Intézmény. Az autonóm, értékalapú gondolkodás. Tudás. Valóságismeret. Világlátás. Pénz. Mit tudom én.

*

Vagy csak megnyúlik a szalag, nyávog a magnó. Üresen forog az orsó.

*

Jó idők, rossz idők.

*

Fogalmam sincs, kinek mi az aranykor, a tetszőleges pont a viszonyításhoz. Vagy hogy ki elégedett azzal, ami most van. Vagy, hogy kinek mi hiányzik és mennyire és miért, ha ugyan. A közbeszéd erre nem terjed ki, ha jól érzékelem. Nem téma a kultúrában keletkező hiány, a veszteség, kereslet és kínálat egyensúlyának megbomlása.

*

Ez is milyen fura. Az ember egyszer csak elkezd nem azzal mérni magát, ami lehetne.

*

Gyanítom egyébként, ugyanúgy lehet hallgatni belenyugvásból, kétségbeesésből, érdektelenségéből. Vagy mert úgy jó, ahogyan van — végül is semmi sem hiányzik, ha azt sem tudni, mi lehetne amúgy, ha nem az lenne, ami van. Ami nincs. Vagy mert nincs mit mondani. Vagy mert nincs álmódás sem. A hallgatás nem sértő, nem számon kérő, nem vet fel felelősséget. A csend elnyel bármit. Mennyire udvarias.

*

Dühítőnek, mondjuk, dühítő.

*

Miért hagytuk.

*

És akkor most mi van.

*

Helyben vagyunk. Az utolsó, a múltból a máig érő, figyelmet érdemlő álmódások terepén, a kortársművészetek útjának metszéspontjában.

*

Kell, hogy valahol találkozzon művész, mű és befogadó, így is értelmet nyerjen az alkotás. Ez. Itt. Ilyen hely. Kaptuk a MissionArt Galériától a tapasztalatot, hogy a művészet élő. Hogy az élmény nem négyzetméterfüggő, nem darabban és nem eseményszámokban mérhető. Hogy a művészi teljesítmény összefüggésekbe helyezhető. Kell legyenek nézőpontok — mutatók, hogy a maga formájában lássék, ami látható. Kell legyen érdeklődés, nyitottság. Érteni akarás és kritikus szellem. Belátás, ha rám is vonatkozik. Vonatkozhatna. Méltánylást szülő felismerés, ha semmi közöm hozzá, de belelátok általa valami hozzám térben és időben közel született, amúgy meg távoli valamibe.

*

Már nem idegen.

*

És akkor lett most ez a szakaszhatár. Fiatal Miskolci Művészek Társasága. Almási Ildikó, Csabai Renátó, Góré Szabina, Gregovszki Gábor, Horváth Rita, Ősz Gergely, Szeszák Ádám, Tóth Vivien. Alkotók egy csoportja a nevére veszi a várost. Közös kiállítással a helyhez kötik és egymáshoz közelítik a saját sokfelől érkező és eddig egyéni szándék és tudás alapján formálódó minőségüket. Romantikus és gyakorlatias vállalás, sok további lehetőséggel a megmutatkozásra. Szép és reményt keltő. Van benne emelkedettség, Távlatoosság. Lehetőség új szellemi izgalmakra. Teremtésre. Találkozásokra.

*

Talán sűrűbb lesz az idő általa, ahogyan rendszer kerül belé. Lesznek új kérdések, új válaszok, újrafogalmazott viszonyok. Egymásba kapaszkodó új lehetőségek.

*

Új tetszőleges pont, élmény, amit korba ágyazott képként is el lehet mesélni. Ezt remélem. Jó, hogy lehet remélni. Részesének akarni lenni. A többit meglátjuk.

(Elhangzott a MissionArt Galéria miskolci kiállítóhelyének újranyitására 2021. május 28-án, a Galéria és a Műút szerkesztőségének közös helyiségében [Miskolc, Széchenyi u. 14.], a Fiatal Miskolci Művészek Társasága [FIMI] kiállításának megnyitóján. A FIMI tagjai: ALMÁSI Ildikó, CSABAI Renátó, GÓRÉ Szabina, GREGOVSZKI Gábor, HORVÁTH Rita, ŐSZ Gergely, SZESZÁK Ádám, TÓTH Vivien.)

MINDENÜTT

DE

A LEGJOBB

MOKLOVSKY Réka

JÓ,

(Harold
Pinter:
Hazatérés.
Rendező:
Ascher
Tamás,
Miskolci
Nemzeti
Színház)

OTTHON?

Harold Pinter 1965-ös drámájából, a *Hazatérés*ből Ascher Tamás rendezett előadást, melyet 2021. június 26-án mutattak be a Miskolci Nemzeti Színház Kamaraszínházában.

A műfaját tragikomédiaként határozták meg, s bár a közönség egy része nevet, ez inkább a kínos feszengésből ered, és a befogadó értetlenségéről, tehetetlenségéről árulkodik, sem mint önfeledt szórakozásáról, ugyanis aminek a tanúi vagyunk, az minden abszurditása ellenére megdöbbentően, megrázóan tragikus.

A családtagok sokszor meg sem hallják a másikat, elbeszélnek egymás mellett. Az elvesztett ifúsága miatt megkeseredett, korával, körülményeivel és rokonaival egyaránt hadban álló apa, Max (Gáspár Tibor), öccse, a sofőrként dolgozó, agglegény Sam (Harsányi Attila), középső fia, a behízelt Lenny (Görög László) és a legfiatalabb fiú, az ökölvívó karrierről álmódzó Joey (Simon Zoltán), valójában az együttélés csapdájába esett, szeretetlenségben vergődő emberek, akik nem tudnak — vagy talán nem is akarnak — szembenézni sem önmagukkal, sem egymással. A nyelv, amin értenek, amit folyékonyan beszélnek, a brutalitás nyelve. Mindenkinek megvan a maga helye a közös téren belül (kinek egy fotel, kinek a konyha), még sincs lehetőség a visszahúzódsra, osztozkodni kell, közősek a feladatok, a titkok és a bűnök is. A félhomályba

vesző, az évtizedek alatt lelakott, minden meleget nélkülöző otthonba beleolvadnak a szereplők; a dísztet fakó tónusai és összevissza textúrái köszönnek vissza a jelmezeken (dísztet: Khell Zsolt; jelmez: Szlávik Juli / Szakács Györgyi). Kivételt képez a férfiak világába berobbanó egyetlen nő, a hat év távollét után hazatérő legidősebb gyermek, Teddy (Fandl Ferenc) felesége, Ruth (Szirbik Bernadett), aki a semleges színű ballonkabátot és fürdőköntöszt püspöklila ruhára cseréli.

A családon belüli érzelmi és hatalmi viszonyok, kapcsolati dinamikák a címbe li hazatéréssel bontakoznak ki. Teddy hiába teremtett magának szép, tartalmas, kielégítő életet Amerikában, ahol filozófiaprofesszorként dolgozik és három gyermeket nevel, Angliába visszatérve egyértelművé válik, mennyire vágyik az apja jóváhagyására, elismerésére, s legfőképpen szeretetére, amelynek érdekében képes még a házastársát is feláldozni. A *Hazatérés* egyik témájának, nagy kérdésének kétségtelenül azt tartom, hogy vajon az emlékek megszépülését az idő múlásának vagy azoknak az élethazugságoknak tulajdoníthatjuk-e, amelyeket magunknak teremtünk, hogy el tudjuk viselni az életünket?

A párbeszédekből és a süket fülekre találó monológokból egy verbálisan és fizikailag egyaránt bántalmazó apa és egy legjobb esetben is ellentmondásos anya képe rajzolódik ki. Ezt a mintát viszi magával a három fiúgyermek, ez határozza meg, hogyan viszonyulnak a másik nemhez. Jessie hol csodálatos feleségként és

édesanyaként, a család gerinceként tűnik fel, hol romlott, visszataszító némberként; ami rá igaz, vonatkozatható a többi nőre is — vagy szent, vagy kurva, sőt az is lehetséges, hogy egyszer ez, máskor amaz. Ebben a közegbe csöppen bele Ruth, aki fotómodellből lett Teddy felesége és gyermekeinek anyja, egyben az egyetem társasági életének közkedvelt alakja, vagyis benne is össze-mosódnak a gondoskodó, anyai és a kihívó, szexuálisan túlfűtött tulajdonságok, jellemvonások. Már a pusztja jelenléte provokáció. Mindenki ből kivált valamit, reagálnak rá, nem tudnak elmenni mellette szó nélkül. Ruth pedig mindig azt a szerepet ölti magára, amit elvárnak tőle, olyan színben tűnik fel, amilyenben látni akarják: megérkezésekor tartózkodó, elegáns hölgy, ám később könnyedén átvált az incselkedésre, nem csak a férfiak prostituá lják, ő is áruba bocsátja magát. Nem másoknak kiszolgáltatott, védtelen áldozat, hanem a helyzetet jól felmérő, önös érdekeivel számoló „üzletasszony”, aki pontosan tudja, kire, mikor, milyen hatást gyakorol, és kezében tartja az irányítást. Szirbik Bernadett képes arra, hogy még a legcsábítóbb pillanataiban is megőrizze a ridegségét, azokban a jelenetekben is felülemelkedjen a férfitársaságon, amikor a legsebezhetőbbnek gondoljuk.

A legmegfoghatatlanabb személyiség mégis Teddy; a családja felé megalapozatlan jóindulattal forduló férfi Fandl Ferenc ábrázolásában mindössze az események tétova szemléllője. Kivándorlás és értelmiségi karrier ide vagy oda, újra belegabalyodik az otthon fojtogató kötelékeibe, nincsenek meg az eszközei, sem az akarata, az ereje, hogy megóvja azt, ami az övé, a többiek különösebb erőfeszítés nélkül gyűrik le. Simon Zoltán nagyra nőtt gyerekként jeleníti meg Joeyt, aki Ruth bűvkörébe kerülve csak magának akarja a nőt, s az erotikán túl felfedezi benne a kötődés lehetőségét, az életéből teljességgel hiányzó gyengédséget is. A színdarabot domináló Maxet és Lennyt eljátszani hálás feladat — Gáspár Tibor és Görög László a tőlük megszokott színvonalat hozzák. A családfő a régmúlt hamis dicsőségét zengi unalomig, miközben dörzsölt bűnöző fia egyre inkább átveszi tőle a stafétabotot. Valódi játszma — amelynek tétje van, és kimenetelét nem lehet előre megjósolni —, közte és Ruth között zajlik. Harsányi Attila izgalmas választás a valós koránál jóval idősebb nagybácsi szerepére, higgadt, mértéktartó játékát jó nézni.

Az előadás feszültsége inkább az alapanyagból ered — a karaktereket, konfliktusokat leíró szavak szintjén mutatkozik meg —, kevésbé a rendezésből. A színészek mintha tartanak a távolságot, ezzel fokozva az elidegenítő hatást, s teret engedve a homályosnak, a bizonytalanoknak, a félmondatok, hallgatások, szünetek mögött kértelműséget, többletjelentést sejtetve. Az alkotók ezáltal is munkára fognak bennünket, ha ők vissza is húzódnak, mi nem tehetjük meg ugyanezt.

Bár annyiféle ok létezik a színházlátogatásra, ahány előadás és néző van, mégis azt mondhatjuk, a *Hazatérés* a művészet leg- elemibb, leglényegesebb funkcióit tölti be: megrázza valóságunk alapjait, kérdéseket tesz fel, ám azokat nem feltétlenül válaszolja meg, ugyanis egy lelki folyamat elindítása sokszor fontosabb, mint annak lezárása.



MAX: GÁSPÁR TIBOR Jászai-díjas, Érdemes művész
LENNY: GÖRÖG LÁSZLÓ Jászai-díjas
SAM: HARSÁNYI ATTILA Jászai-díjas
TEDDY: FANDL FERENC
JOEY: SIMON ZOLTÁN
RUTH: SZIRBIK BERNADETT

Fordította: HAMVAI KORNÉL

Dísztet: KHELL ZSOLT Jászai-díjas
Jelmez: SZLÁVIK JULI / SZAKÁCS GYÖRGYI Kossuth- és Jászai-díjas
Dramaturg: LŐRINCZY ATTILA
Zene: KOVÁCS MÁRTON
Ügyelő: EGYÜD TÜNDE
Súgó: FEKETE ZSOLT
Rendezőasszisztens: PERÉNYI LUCA

Rendező: ASCHER TAMÁS Kossuth-díjas, Érdemes művész



BELINSZKY Anna

A fiatal Brahms kincsesládája*

Johannest, akár ha örökkön hullámzó tengeren, benső látomásai és álmai ide-oda sodorták, és szemlátomást hiába kereste a partot, mely végre nyugalmat és derűt adományozhatott volna neki, ami nélkül a művész képtelen alkotni bármit is. Így aztán barátainak nem is sikerült elérni, hogy lejegyezzen, avagy egy más ténylegesen lejegyzett kompozíciót ne semmisítsen meg. Izgatott hangulatban néha éjszaka-ként komponált —, felverte szomszédságában lakó barátját, hogy a lehető legnagyobb lelkesedéssel eljátsszon neki mindent, mit hihetetlen gyorsasággal lejegyzett — örömkönnyekeket ontott a sikeredett mű fölött — a legboldogabb emberként magasztalta magát, másnap azonban — a pompás szerzemény a tűz martalékává vált.¹

A fenti sorok Johannese nem más, mint E. T. A. Hoffmann romantikus művészfigurája, a külön Kreisler karmester. Az idézet ugyanakkor jellemezhetne akár egy másik Johannest is, Johannes Brahmsot, aki különösen szoros szálakkal kötődött Kreislerhez. A zeneszerző az 1850-es évek elején több művét is Johannes Kreislerként írta alá, egyértelműen utalva ezzel Hoffmann irodalmi alakjára. Brahms barátaival való levélváltása és a hozzá közel állók feljegyzései is őrzik a nyomát annak, hogy szenvedélyesen azonosult Kreislerrel. Mi motiválhatta ezt az azonosulást, és milyen nyomai vannak Brahms zenéjében? Írásomban olyan életrajzi adatokat, levélrészleteket és zenei példákat gyűjtöttem össze, melyek segítenek megválaszolni, vagy legalábbis több különböző nézőpontból bemutatni ezeket a kérdéseket.

Brahms 1852 márciusából származó, Weber *Rondójából* készített átírata a legkorábbi olyan fennmaradt műve, amelyen felfedezhetjük a Kreisler-kézjegyet. Később a zeneszerző első, nyomtatásban is megjelent zongoraszonátáinak kézirat formáján éppúgy ott találjuk Kreisler nyomát, mint 1852–1853-ban komponált dalain, első publikált kamaraművén, a H-dúr zongoratrión, vagy olyan opus szám nélküli darabjain, mint a Schumann-nal és Albert Dietrichhel együttműködve komponált F.A.E. szonáta *Scherzo* tétele. A zeneszerző egy Joachim Józsefnek írt levele tanúsítja, hogy *Levelek egy zenész naplójából* (*Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers*) címmel zongoraszonátát is tervezett, melyet Kreislerként adott volna közre.² A levelekben Kreisler gyakran tűnik fel Brahms fontos életeseményeihez kapcsolódva, és a rá való utalások sajátos perspektívából láttatják a zeneszerző formálódó művészegyeniségét. Brahms alig múlt húszéves, amikor 1853 júniusában Reményi Edével közös, megpróbáltatásokkal teli turnéjáról a következő sorokat írta Joachimnak:

Ha nem viselném a Kreisler nevet, most igencsak nyomós okom volna rá, hogy kissé kétségbeessek, elátkozzam a művészszeretetemet és lelkesedésemet, remeteként (szerzetesként?) visszavonuljak egy dolgozószoba magányába, és csendes elmélkedésbe merüljek.³

Ugyanebben a levelében erős aggodalmára is utal, mely arról szól, van-e helye a művészetben a zeneszerzők között, és elfogadják-e őt a szülei — különösen az apja — hivatásos komponistaként. Meg kellett küzdenie az anyagi bizonytalanságokkal és nevet kellett szereznie magának a zenei világban, Kreisler művészalakja pedig mintha azt a hitet és erőt közvetítette volna

számára, amelyre ehhez a küzdelemhez elengedhetetlen szüksége volt. A következő év tavaszán Brahms–Kreisler már úgy tűnt fel Joachim Otto Grimm híradásában, mint aki szinte fürdözik a vágyott művészlétben:

Krösel itt ül a nyakamon, a Grafenbergre akar felmenni, ahol a hold fényénél akarunk feküdni az erdőben. Tele van örülettel — mint egy düsseldorfi festőzseni, a lakását a legszebb freskókkal festette tele Callot modorában, azaz grimaszokkal és Madonna-arcokkal —, hogy méltó látványban lehessen része, amíg dolgozik.⁴

Brahms ebben az időszakban, 1854 márciusától rengeteg időt töltött a Schumann-házban, Düsseldorfban, ahol a Clara Schumann-nal, Joachimmal és Grimm-mel közös zenés estéken merülhetett el Schumann és más zeneszerzők műveiben. Brahms 1853. szeptember 30-án találkozott először a Schumann-házaspárral, akiknek több friss darabját (köztük több máig fennmaradt, Kreislerként aláírt művét) is bemutatta. Schumann nem sokkal később, a *Neue Zeitschrift für Musik* 1853. október 28-i számában jelentette meg Brahmsról azt a profetikus írását, melyben határozottan kijelölte a fiatal komponista útját és a rá váró művészi kötelességeket. Schumann jövője süllyesztései súlyos elvárásként neheztedek az akkor húszéves Brahmsra, aki többször kifejezte kétségeit a Schumann-házaspárnak: vajon meg tud-e felelni a cikkben leírtaknak, fel tud-e nőni műveivel a nyilvános méltatáshoz? Néhány hónappal düsseldorfi megismerkedésük után, 1854. január végén Clara és Robert Schumann Hannoverbe látogattak, ahol Brahmszal és Joachim Józseffel is többször találkoztak. Majd Brahms közvetlenül azután utazott újra Düsseldorfba, hogy Schumann öngyilkossági kísérletéről értesült. Március 3-án érkezett meg Clarához, Schumann pedig egy nappal később, március 4-én távozott Eindhovenbe.

Grimmnek az örülettel teli Kreisleréről szóló sorai már azt a Brahmsot festik le, aki egyre több időt töltött a Schumann-házban: nemcsak Clara támaszává és a Schumann-gyerekek egyik gondozójává vált, de arra is lehetőséget kapott, hogy kézbe vegye Schumann partitúráit és megismerje zenei és irodalmi könyvtárát. Brahms az 1850-es évek elejétől különböző jegyzetfüzetekbe gyűjtötte a számára fontos költők, írók, filozófusok és zeneszerzők, zenészek gondolatait, és ezeket a füzeteit ren-

* A szöveg az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Célja, hogy betekintést adjon a fiatal Brahms Kreislerrel való azonosulását vizsgáló zenetudományi kutatásom részleteibe és kérdésvetéseibe.

¹ E. T. A. HOFFMANN: *Kreisleriana* — bevezetés = *Fantáziadarabok Callot modorában* I., ford.: HORVÁTH Géza, Cataphilus Könyvkiadó, Budapest, 2008, 30.

² *Brahms levele Joachim Józsefnek (1854. június 19.) = Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* I, közt.: Andreas MOSER, Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, 1908, 43.

³ *Brahms levele Joachim Józsefnek (1853. június 29.) = Briefe von und an Joseph Joachim* I, közt.: Johannes JOACHIM – Andreas MOSER, Julius Bard, Berlin, 1911, 64–65.

⁴ *Julius Otto Grimm levele Joachim Józsefnek (1854. március 9.) = Briefe von und an Joseph Joachim* I, 181.

geteg új bejegyzéssel gazdagította ebben az időszakban. A füzeteket *Schatzkästlein des jungen Kreislers*, azaz *Az ifjú Kreisler kincsesládája* címmel látta el, és ahogy legkorábbi életrajzírója, Kalbeck megfogalmazta, a bennük szereplő bejegyzések olyan kulcsok, melyek Brahms legbelső lényéhez vezetnek.

Hasonló jelentéssel olvashatunk a kincsesládáról Hoffmann *Murr kandúrjában*, ahol a Kreisler megismerni vágyó titkos tanácsos a következő felszólítást intézi hozzá: „Nos! Johannes, azt hiszem, most elének tárod kora ifjúságodnak azt az emlékét, amely ma, mint mondtad, betölti egész lelkedet.” A felszólítást Ábrahám mester nyomatékosítja: „[...] én is úgy vélem, Kreisler, hogy a mai tűrhető hangulatában jobbat nem is tehetne; tárja föl a szívét, a lelkét, vagy aminek épp nevezi ezt a benső kincsesládáját, és szedjen elő belőle ezt-azt.”⁵ A *kincsesláda* mint egy kaleidoszkóp láttatja a Brahms számára jelentéssel bíró gondolatokat — a zene és a művészet társadalomban elfoglalt helyéről éppúgy, mint esztétikai ideáljairól és művészi énjének fejlődéséről, formálódásáról. Ugyancsak Kalbeck utal rá, hogy Brahms négy évtizeddel később, nem sokkal halála előtt visszatalált ehhez a *kincsesládához*, és ezáltal fiatalságához, Brahms–Kreislerhez is újra közel kerülhetett.

Ahogy az együttzenélés, úgy a közös felolvasások is fontos szerepet játszottak Brahms és Clara Schumann kapcsolatában. A képzelettel való játék szép példajaként a hoffmanni fantáziavilág helyet kapott Brahms egy Clarának írt levelében is:

Hasonlít-e bármiben az Ön udvara a *Murr kandúr*-belire? Egy Júlia van ott! A birodalom pedig olyan aprócska, hogy a herceg mind a négy falát látja az erkélyéről. De inkább ne akarjuk a két Juliát és Kreisler-t tovább hasonlítani, különben furcsa különbségekre lelhetünk!⁶

Bár Clara udvarának a tízéves Julie Schumann, a házaspár harmadik lánya személyében név szerint is volt ekkor egy Juliája, Brahms sorai a két Juliáról és Kreislerrel sokkal inkább szólhattak az ő Clarával való kapcsolatának különböző rétegeiről, a valóság és az álmok világának egymásba fonódásáról. Közös olvasmányélményeik alapján Brahms számíthatott rá, hogy Clara képzeletében is megelevenednek a hoffmanni világ szereplői, köztük Júlia, akivel Kreisler hasonló összhangban és közelségben oldódhatott fel a zenében és tapasztalhatta meg a zenei élmény eksztatikus hatását, ahogyan azt Brahms is tehetette Clara társaságában.

Míg a rövid levlérrészletben Júlia és Kreisler mellett a herceg tűnik fel harmadikként, úgy — Brahms nézőpontjából közelítve — Clarához fűződő kapcsolatában Schumann volt az, aki harmadikként, legalábbis zenéjén keresztül, mindvégig jelen volt. Brahms Clarához való vonzalmát összetettebbé teszi, ahogyan az a Schumann zenéje iránti mély tisztelettel és a kettőjükkel való egyesülésről szóló fantáziával összefonódik. Erről szól például 1854. október 24-i, Clarának írt levele: „Csakis azokról a csodás időkről álmodom és gondolkodom, amikor mindkettőjünkkel élhetek, és úgy élem meg ezt az időt, mint amikor a legszebb tájra

vezető úton járok.”⁷ Brahms–Kreisler és a Schumann-házaspár kapcsolatának szimbolikus darabja Brahms op. 9-es variációs-sorozata, melynek személyességét egyaránt jelzi témaválasztása, dedikációja és keletkezésének körülményei. A variáció alapja Schumann *Bunte Blätter*, op. 99 gyűjteményének negyedik darabja, azaz első *Albumlapja*, amelyre Schumann születésnap ajándékként Clara is megkomponálta korábban saját variációit. Brahms és Clara változatai 1854. novemberben, egymással egyidőben jelentek meg nyomtatásban, a Breitkopf & Härtel kiadó gondozásában.

A három művész összefonódásának különösen szép példája a sorozat 10. variációja, melyben Brahms Schumann témájának basszusát dallammá, felső szólammá emeli, és melynek zárásaként Clara *Romance variée* című darabjának témáját is idézi — egy olyan részlettel, amelyet korábban Schumann is beépített op. 5-ös impromptuibe. A sorozatban Brahms és Kreisler által jegyzett variációk egyaránt szerepelnek — mintha a Brahms–Kreisler személyiség kettős természetét foglalnék magukban. Leegyszerűsítő volna azonban Brahms Kreislerrel való azonosulását pusztán a konfliktusokra, lehetséges ellentmondásokra kielezve tárgyalni. Kreisler alakja Brahms számára a művészi önfelfedezés és útkeresés szabadságát is megtestesítette, és ennek az útkeresésnek és kísérletezésnek egy jelentős eredménye az op. 9-es darab, melyben a Brahms–Kreisler kettősségben rejlt zenei lehetőségek és a schumanni hatások egyesülnek.

A kísérletezés a Brahms és Kreisler jegyezte variációknak éppúgy sajátja, a sorozatban ugyanakkor mintha Brahms lenne az origó, és Kreisler az, aki messzebb merészkedik a téma megszokott kereteitől, és aki szeszélyesebbé, csapongóbbá, szélsőségesebbé is tud válni. Brahms kimértebb, visszafogottabb, reflektívabb. Kontrasztjukat kielezeten és kifejezően szemlélteti a 8. és 9. variáció egymásutánja: a 8. változat rendkívül hűen idézi vissza a téma eredeti megszólalását, míg a Schumann-allúzióként is hallgatható 9. változat mintha „Callot legvakmerőbb modorában” szólna.

A variációsorozatnál néhány hónappal korábban komponálta meg Brahms H-dúr zongoratrióját, melynek változatain keresztül sajátos nézőpontból vizsgálhatjuk a fiatal zeneszerző kompozícióinak Kreisler-jegyeit. Brahms 1854 januárjában fejezte be és szignálta Kreislerként ezt a művét, melyet harmincöt évvel később, 1889-ben újraírt — megmutatva, mit tartott érvényesnek és mit szándékozott eltörölni fiatalkori darabjából. A H-dúr trió eredeti változatában Kreisler különféle zenei részletekben érhető tetten: az első tétel ellenpontban gazdag zenei anyagaiban, a kortárs kritikusok által bizarrnak és különncnek ítélt fugato szakaszában éppúgy, mint az Adagio tétel Schubert-

dalt idéző allúziójában vagy szeszélyes és rapszodikus Allegro epizódjában. Jellegetesen olyan részekben, amelyeket Brahms eltávolított az újraírt tételből, és amelyek nélkül bár letisztultabbá, átgondoltabbá és bizonyos értelemben mesteribbé vált a mű, mégis sokat veszített fiatalkori gazdagságából és kreisleri fantáziájából.

Az 56 éves zeneszerző a fiatal Brahms–Kreislerrel került szembe akkor, amikor 1889-ben a H-dúr trió újraírása mellett döntött. Kreisler ekkorra már több mint három évtizede látszólag kivonult Brahms életéből — az 1850-es évek közepétől nem szerepelt sem kéziratain, sem barátainak írt leveleiben. Nem tűn-

hetett azonban el nyomtalanul, és talán csak az elemzői fantáziánkon és kreativitásunkon múlik, hogy megtaláljuk őt azokban a zenékben is, amelyek partitúráin már nem hagyta ott olyan nyilvánvalóan a kézjegyét. A vívódás, melyet érzéketesen szemléltet Brahms 1854. augusztusi, Clara Schumann-nak írt levele, a zeneszerző további életszakasaiban is éppúgy jelen lehetett:

Gyakran veszekszem önmagammal, vagyis Kreisler és Brahms vitatkoznak. Általában mindegyiknek határozott véleménye van, és küzd is azért, hogy ezt érvényesítse. Ezúttal azonban mindketten egészen zavarba jöttek, egyikőjük sem tudta, mit akar, igencsak mókás volt nézni őket. Szinte könnyek szöktek a szemembe.⁹



⁹ Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. augusztus 15.) = Clara Schumann und Johannes Brahms I, 9.

⁵ E. T. A. HOFFMANN: *Murr kandúr életszemlélete, valamint Kreisler karmester töredékes életrajza*, ford.: SZABÓ Ede, Cataphilus Könyvkiadó, Budapest, 2008, 92.

⁶ Brahms levele Clara Schumann-nak (1855. június 26.) = Clara Schumann und Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853–1896* I, közt.: Berthold LITZMANN, Breitkopf & Härtel, Lipcse, 1927, 118.

⁷ Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. december 8.) = Clara Schumann und Johannes Brahms I, 25.



A PETŐFI CSARNOK

Ifjúsági kultúra és szabadidő-politika
1985–1993

RADNAI Dániel Szabolcs

RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA

A szocialista művelődési ház és a professzionális rendezvényhelyszín között

(A Petőfi Csarnok.
Ifjúsági kultúra
és szabadidőpolitika
1985–1993.
Szerk.:
K. Horváth Zsolt –
Ignác Ádám.
Rózsavölgyi és Társa,
2019)

Figyelemmel kísérve a Kádár-korszak populáris zenekultúrájának tudományos tanulmányozását az utóbbi években tetten érhető egyfajta üdvözlendő léptékváltás, amely az időszzakkal kapcsolatos nagy narratívák újramondása helyett azok lebontására törekszik, kisebb, speciálisabb témákat állítva az vizsgálódások középpontjába.

Az effajta problémaérzékenység és kérdezőmód talán leglátványosabb fejleménye az a megnövekedett érdeklődés, amely a Kádár-kori zenei élet sajátos *színtereire*: ifjúsági házaira, klubjaira, valami okból kultikussá vált helyszíneire s azok társadalomtörténeti kontextualizálására irányul. Az NKA Hangfoglaló Programjának „Könnyűzenei örökség” alprogramja például 2016 óta építi a magyar pop történeti „tanösvényt”, amelybe évről évre több fővárosi és vidéki emlékpont (ifjúsági ház, zenei klub, szórakozóhely, stúdió stb.) kerül be, illetve e projekt keretében már két programadó kiadvány is megjelent: a *Volt egyszer egy Ifipark...* című kötet¹ 2017-ben, valamint 2019 végén *A Petőfi Csarnok. Ifjúsági kultúra és szabadidőpolitika 1985–1993*, amely jelen recenzió voltaképpen tárgya. Amíg azonban a kapuit a hatvanas évek elején megnyitó és 1984-ben bezárásra ítélt Budai Ifjúsági Parkra emlékező kiadvány egy túlon túl eklektikus, a szövegek szempontjából egyenetlen színvonalú, összességében sikeres vállalkozás lett,² a Petőfi Csarnokot bemutató kötet már valóban egy kiforrott, tudományosan is reflektált koncepció keretében fogant összeállítás.

Míg az Ifiparkról szóló kiadvány megjelenését az előzte meg, hogy a kultikus koncerthelyszínnek otthont adó épület-együttest, a budai Várkert Bazárt 2013–14 folyamán restaurálták, s 2015-ben kiállítás is nyílt benne *Volt egyszer egy Ifipark* címmel, a PeCsa-ra emlékező tanulmánygyűjtemény aktualitását adja, hogy az 1985-ben megnyitott ifjúsági és szabadidőközpontot harminc év után 2015 őszén véglegesen bezárták, majd 2017-ben le is bontották. Az összeállítás ebből a három évtizedből szándékolatlanul csupán egyetlen kis szeletet, az 1985 és 1993 közötti időszakot emeli ki. Ez utóbbi dátum kijelölését — miképp a kötet társszerkesztője, K. Horváth Zsolt írja — az indokolta, hogy egyrészt „a rendszerváltás komplex gazdasági, politikai, kulturális átalakulásának főbb tendenciái 1993-ra nagyjából rögzültek, másfelől ebben az évben rendezték meg az első [...] Sziget Fesztivált, melynek következtében jelentősen átalakult az ifjúsági kultúra és a szabadidő eltöltésének szimbolikus társadalmi földrajza”. (6) E mozzanattal a kötet, bár a benne szereplő tanulmányok egyik-másikának szemhatára jócskán túlmutat a megjelölt perióduson, egyúttal meg is teremti a Petőfi Csarnok *klasszikus korszakát*, s ezt a tetszetős konstrukciót az egymást követő írások is megerősíteni látszanak. Az államszocializmus utolsó pár éve és a magyarországi neoliberais kapitalizmus kibontakozása közötti nagyon sajátos — K. Horváth Zsolt által igen találóan „a pangás mozgalmas évei”-nek nevezett — időszak hangulatát idézi meg tehát a gyűjtemény, egy konkrét kulturális intézmény működését helyezve az emlékezetmunka középpontjába.

Az általam klasszikusnak nevezett időszak hosszú előtörténetét igyekszik megrajzolni Bajnai Zsolt építészettörténeti cikke, amely röviden sorra veszi „a mai Konrad Adenauer — korábban városligeti — körút és a Zichy út által határolt [...] 29.732/1-es helyrajzi számú ingatlanon” állt egykori épület történetét. (19) E hosszú história egészen pontosan 1885-ben veszi kezdetét, amikor is az Országos Általános Kiállítás okán a fenti területen felhúzták az Iparcsarnok épületét, amely 1905-ig Kereskedelmi Múzeumként működött, majd egy részének lebontása (1947) után a megmaradt alapokon építették föl a Budapesti Nemzetközi Vásár 5. számú Gépipari Csarnokát. A PeCsa-ként ismert ifjúsági és szabadidőközpont létrehozásának terve ugyanakkor csak 1980–81-ben vált témává a Fővárosi Tanácsban, aktualitását pedig többek között a Budai Ifjúsági Park 1980-as (baleset okozta) ideiglenes bezárása adta. A csaknem 120 milliós költségvetésű — a régi csarnok „körbeépítésével” kivitelezett —, több szárnyból álló, számos zárt helyiséget és nyitott tereket is magába foglaló, így rengetegféle tevékenységnek lehetőséget nyújtó épületegyüttes építése 1982 és 1984 között zajlott. Mint Bajnai írja, „a PeCsa nagytermének felépülésével Budapest legnagyobb mozija, az egyik legtöbb ember befogadására alkalmas tanácskozóterme és egy addig nem létező kapacitású koncertterme jött létre. Ha pedig a mellé épített, 5000 — máshol 6000 — ember befogadására alkalmas szabadtéri színpadot is figyelembe vesszük, akkor [...] a PeCsa nemcsak a Budapesten korábban nem létező befogadóképességű szórakozóhely lett, de kapacitásával elvileg pótolni tudta az 1984 őszén bezárt Ifiparkot is”. (21) Ugyanakkor, mint a tanulmány címe (*Kényszer szülte megoldások*) is mutatja, nem hallgathatók el a csarnok technikai megvalósításának nyilvánvaló hiányosságai sem. Ezek egy része (mint az eldolgazatlan zsaluzás nyomai vagy a belső aszfaltburkolat) adott némi bájta környezetnek, más aspektusok (mint a nagyterem korszerűtlen szellőztetőrendszere és hangtechnikája) viszont kifejezetten akadályozták az optimális működést.

K. Horváth Zsolt tanulmánya (*Nem-egyidejű egyidejűségek*) nem véletlenül utal címében Mannheim Károly kultúrszociológiai fogalmára, amely olyan jelenségeket jelöl, amelyek „a kronológiát tekintve azonos időben történnek meg, mégis gyökeresen eltérő tartalmakra, kulturális gyakorlatokra apellálnak — ebből fakadóan eltérő módon alakítják, formálják a történelmi tapasztalatot”. (39) E szempontból az 1980-as évek második fele valóban nagyon sajátos időszakként tűnik föl: a Szovjetunióban gyorsan lezajló változások és a magyarországi politikai pangás összjátéka; a keményvonalas és reformpárti kommunisták belső küzdelmeitől zilált állampárti törekvése a hatalom megtartására, szemben a Magyarországon is megállíthatatlanul terjedő nyugati kultúrával és a virágzó második gazda-

¹ *Volt egyszer egy Ifipark...*, szerk.: Vass Norbert, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2019.

² A *Volt egyszer egy Ifipark* című kiadványról szóló recenziómat lásd: RADNAI Dániel Szabolcs: *A Park ugyanaz marad?*, *ujkor.hu*, 2019. november 8.; elérhető: <http://ujkor.hu/content/park-ugyanaz-marad-recenzio>.

sággal. E speciális történeti pillanatban — az állampárt illékony ifjúság- és kultúrpolitikai stratégiájába illeszkedve — jön létre a Petőfi Csarnok, melynek működtetését már nem csupán a szocialista kultúraeszmény (öntevékenység, hagyományos közművelődési formák stb.) megvalósítása határozta meg, hanem egy profitorientált, ebből adódóan pedig szélesebb közönséget megcélolni kénytelen, kvázi-kapitalista vállalkozás igénye. Ugyanakkor mivel „a kultúra már ekkor sem tudott *önérték* lenni [...], a nyereségkényszer miatt a politikai döntéshozók kénytelenek voltak beletörődni abba, hogy más lett a Petőfi Csarnok modellje”. (37) A PeCsa, melynek létrehozásakor explicit módon is megfogalmazódott, hogy az intézmény egy bizonyos mértékig *képes legyen eltartani önmagát*, igen hamar „a kapitalizmus kulturális logikáját követő, professzionális rendezvényhelyszínné” vált. „A túl nagy belső terek eleve nem voltak alkalmasak az intimebb, rétegigényeket kielégítő, alulról építkező, öntevékeny rendezvények megtartására, vagyis a Csarnok ebből a szempontból levált a hagyományos művelődési házak feladatairól, s egyre inkább [...] az igényesség és a nyereségesség kettősével rendelkező programszervezést tartotta szem előtt”. (35) Ugyanakkor e nagyon sajátos szituációban, a rendszer lazulása révén nyílhatott lehetőség arra, hogy a Petőfi Csarnok vezetősége — recens külföldi előadók meghívásával és egy kiterjedt alternatív zenei/művészeti kapcsolatrendszer kialakításával — bekapcsolja „Budapestet a kultúra globális körforgásába”. (39)

Csatári Bence cikke a Petőfi Csarnok létrejöttének ifjúság- és szabadidő politikai indítékait, intézményi kereteit, valamint a csarnok tervezett és megvalósult profilját elemzi, többek között pártbizottsági dokumentumokra, illetőleg zenészekkel — Kemény Győző (Bojtorján), Szigeti Ferenc (Karthago) — és az egykori szervezeti apparátus tagjaival — Nádor Katalin (csoportvezető), Hámori Csaba (KISZ KB főtitkár) — készített interjúkra hivatkozva. Ignác Ádám tanulmánya a PeCsa megnyitásának, valamint 1985 és 1989 közötti működésének ifjúsági sajtóbéli recepciójával foglalkozik. Írása annál is inkább releváns az intézmény korabeli fogadtatását illetően, mivel igazi popsajtó nem lévén, a korszak ifjúsági lapjai (*Magyar Ifjúság, Világ Ifjúsága, Ifjúsági Magazin*) közvetítették a rendszer „hivatalos” elképzeléseit az ifjúsági kultúra színtereiről, de bizonyos mértékig lehetőséget adtak fogyasztói visszajelzések megfogalmazására is azok működését illetően. A szöveg kitér a nyolcvanas évek második nyilvánosságának terében működő szamizdatok és fanzine-ek (*Beszélő, Isten Malaca, Második Látás, Metallica Hungarica*) szerepére, valamint a rövid életű (1985–86) *Polifon* című populáris zenei réteglap jelentőségére is. A kiterjedt sajtóvisszhang elemzéséből az derül ki, hogy bár „a PeCsa programkínálatának gazdagságát [...] jobbára pozitívan fogadták, az amatőrök itteni fesztiváljait és versenyeit olykor éppen azért érték a sajtóban bírálatok, amiért programjuk túlságosan eklektikus volt”. (66) A recepció alapján elmondható, hogy noha az intézmény igyekezett lehetőséget nyújtani az újhullám és az alternatív, kísérleti zene képviselőinek is, a csarnok legvirulensebb szubkultúrája a metál

volt, hiszen a gyakori Ossian- és Pokolgép-koncertek mellett a rövid életű *Fázis* fanzine és a már említett *Metallica Hungarica* (a későbbi *Metal Hammer*) szerkesztése is a PeCsa-hoz kötődött, illetve az intézményben 1986 és 1993 között Heavy Metal Club is működött.

A kötet egyik legizgalmasabb írása Katona Anikóé, amely a Petőfi Csarnok plakátjait elemzi. E stílusosan megírt, érdekesítő tanulmány bemutatja a csarnok vezetőségének tudatos arculatépítését, amely már a megnyitást megelőző „plakátkampanyban” is tetten érhető volt, és részben egybeesett a hazai plakátkultúra megújulásával, stiláris diverzifikálásával. Miképp Nádor Katalin visszaemlékezéseiből tudható, „az egyes események szervezői maguk választották a grafikusokat a készülő plakáthoz” (74), így nem csupán „a programkínálatba engedték be az újhullámos, punk, alternatív zenekarokat, de szabadságot adtak a plakátok grafikájában is”. (77) Az áttekintés hosszabb-rövidebb terjedelemben ismerteti egyebek mellett Bp. Szabó György, Árendás József, Schmal Károly, Paraszkay György, Soós György és mások működését, valamint rövid elemzését is nyújtja jó pár emlékezetes esemény egykori plakátjának. Jóllehet az igényes kiadványban számos plakátfotó (így a felsőbb vezetés által később kifogásolt 1986. március 14-ig „Bankett” plakátja is) megtalálható, Katona Anikó érzékletes leírásait olvasva nem ritkán a saját képzeletünkre kell hagyatkoznunk, hiszen a változtatásba értelemszerűen nem kerülhetett be minden megemlítt alkotás.³

Frazon Zsófia írása (*Kell nekem egy Csuvi*), miképp a címe is jelzi, személyes történetbe helyezve, egy bizonyos Chewbacca-legő megszerzésével (jobban mondva: elszalasztásával) kapcsolatos egyéni élményekre emlékezve vezet be a Petőfi Csarnokban harmincegy évig vasárnaponként működő bolhapiac világába. A tanulmány röviden összefoglalja a bolhapiacok európai kultúrtörténetét, illetve az ilyen típusú — főként régiségek, lomok, használt áruk értékesítésére irányuló — piacok kulturális logikáját egyfajta sajátos muzealizációs gyakorlatként értelmezi, melyben megfigyelhető az artizstikus kiállítás és a piaci értékesítés; maradandóság és elavulás; az időből kimetszettség és az állandó körforgás izgalmas összjátéka. A gyűjtés, raktározás, kiállítás gyakorlatai, mint Frazon Zsófia megjegyzi, metaforikusan is összekapcsolják a múzeum és az áruházi kirakodás mozzanatait a PeCsa esetében, hiszen a szabadidőközpont helyén nyílt meg 1885-ben az Országos Általános Kiállításra időzítve az Iparcsarnok, amely „a kereskedelmi áruk és a kiállítási tevékenység egyik első helye volt Budapesten — a világgkiállítások világát és logikáját követve”. (97) Oltai Kata lelkes hangú tanulmánya (*A nadrág szárát pedig fel kell hajtani*) az ifjúsági szubkultúráknak — leginkább a magyarországi punknak és változatainak — az énstilizáló metódusait, sajátos egyéni és közösségi gyakorlatait,

³ A korszak new wave plakátjairól 2017-ben már megjelent egy bővebb válogatás, lásd: *Pokoli aranykor. New wave koncertplakátok a '80-as évekből. Bp. Szabó György és Szőnyi Tamás gyűjteményeiből*, szerk.: RIEDER Gábor, Kieselsbach Gábor, Budapest, 2017.

valamint öltözködési jellegzetességeit vizsgálja Georg Simmel és Dick Hebdige jól ismert alapszövegei mentén, ugyanakkor ez a kötet egyetlen olyan szövege, amely explicit módon egyáltalán nem kötődik a PeCsa-hoz. (Ugyanakkor imponáló, hogy szerzője nem is tesz elkeseredett kísérleteket e kettő — a divat és a Petőfi Csarnok — összekapcsolására.)

Az Ifipark-kötethez hasonlóan e gyűjteményben is helyet kapott egy interjú Nádor Katalinnal, a csarnok közművelődési osztályvezetőjével, amit K. Horváth Zsolt készített. A személyes hangvételű beszélgetésben Nádor Katalin részletesen beszámol a PeCsa indulásának körülményeiről, az intézményben dolgozó szervezeti apparátusról, valamint a szabadidőközpont gazdasági háttéréről. A Petőfi Csarnok imázsának kidolgozásában főszerepet játszó osztályvezető emlékei nemcsak arról vallanak, hogy milyen célok vezérelték őt és munkatársait az intézmény profiljának megtervezésekor és milyen (politikai, jogi, pénzügyi) korlátok között tudták mindezeket megvalósítani, hanem olyan kevésbé ismert tények is kiderülnek belőle, mint az, hogy a sportrendezvények szervezése összességében zsákutcának bizonyult, vagy hogy a dolgozók relatíve „kicsit jobb fizetései” és nagyobb mozgásteret ellenére huszonöt év alatt egyetlen felújítást sem sikerült eszközölni a szabadidőközpontban. A kötetet záró írás — Kelemen Éva munkája —, amely a PeCsa-ban 1985 és 1989 között működő Csillagfény diszkót mutatja be, a gyűjtemény legjobb darabjai közül való. A stílusosan *Fény az éjszakában* címet viselő, számos korabeli sajtóhírré támaszkodó, jól adatolt tanulmány egy olyan, 1985 előtt itthon elképzelhetetlen popzenei programmal ismerttet meg bennünket, amely a Petőfi Csarnok talán legsikeresebb — szombat esténként több mint háromezer fiatal mozgó — rendezvénye volt. A magyar DJ-triumvirátus (B. Tóth László, Dvoracek György, Éliás Gyula) részvételével megszervezett, 1985 nyarán életre hívott szombati Csillagfény kétségkívül a legfontosabb színtere volt a rendszerváltás előtti budapesti diszkókultúrának, amit 1986-tól (kevésbé sikeres) vidéki fellépések követtek. Az „alig négyéves diadalmenet után, 1989-ben hivatalosan megszűnt” (142) Csillagfény diszkó története egy alternatív (és némiképp zárványban maradt) hagyományzálat mutatja fel a magyar popzene nyolcvanas évekbeli tendenciáinak; egy olyan narratíváét, amelyben a disc jockey-k nem a zenekarok előtti/utáni „szükséges rossz” funkcióját töltötték be, hanem ők váltak a zenefogyasztás igazi főszereplőivé.

A fent bemutatott tudományos–ismeretterjesztő társadalomtörténeti tanulmányok mellett más szövegtípusok is megjelennek a kötetben. Ilyenek a PeCsa „konkurenciái”-ként aposztrofált szórakozóhelyekről, valamint a csarnokban működő klubokról szóló — Fábián Titusz, Vass Norbert, Murza Tímea és Gyöngyösi Lilla által írt — ismertetések is, amelyek leginkább a korszak zenei életének budapesti, *lokális kontextusában* kevésbé járatos olvasóknak szolgálhatnak érdekes információkkal. Szőnyi Tamás az osztrák Drahdwaberl együttes botrányos koncertjeiről és azok titkosszolgálati megfigyeléséről közöl szó-

rakoztató cikket; Bajnai Zsolt a virágzó „szürke import”-kultúrát, Murza Tímea a vendéglátóipar átalakulását, Kovács László pedig a nyolcvanas évek videómagnó-kultuszát járja körül, valamint rövid visszaemlékezéseket is olvashatunk Németh Gábertól, Schuster Lóránttól, Szigeti Ferenctől és Rozsonits Tamástól. A könyv „cselekményét” színesíti továbbá a Csatári Bence által összeállított kronológia, amely érdekes adatokat helyez egymás mellé az 1985 és 1993 közötti korszak politikatörténete, a nemzetközi és a magyar zenei élet eseményei, valamint Magyarország tágabb társadalomtörténete között váltogatva a nézőpontot. Miként a plakátok kapcsán szó esett róla, a kiadványt számos értékes fekete-fehér és színes fotó teszi teljessé, melyek között megtalálhatók a csarnok építéséről és eseményeiről készült fényképek; különböző programok plakátjai, szórólapjai, belépői; valamint az intézmény működésével kapcsolatos gépiratos dokumentumok másolatai is.

A K. Horváth Zsolt és Ignác Ádám által szerkesztett *A Petőfi Csarnok. Ifjúsági kultúra és szabadidőpolitika 1985–1993* című kötet esetében egyértelműen érvényesült „a kevesebb: több” elve, hiszen — a 2017-es Ifipark-kötethez képest — csekélyebb terjedelemben, kevesebb, de reprezentatívabb fotóanyag felhasználásával, illetve kevesebb fajta szövegtípus alkalmazásával sokkal hatásosabb és tudományosan is reflektáltabb összeállítás született. A tanulmányok legtöbbször szaktudományos felkészültség és kritikai távolságtartás jellemzi, amely a tudatos szerkesztői koncepcióval együtt arra is biztosíték, hogy az egyéb vendég-szövegek révén a könyv nem válik egy grandiózus (narratív és vizuális) nosztalgiabombává, elkerülve az emlékezetpolitikai mechanizmusok ingoványát. Már csak az a kérdés: milyen helyeket fedez még fel magának a magyar populáriszene-kutatás térbeli fordulata? Az klasszikus Omega-koncertek színtere, a Kisstadion koncertek, vagy az LGT-buliknak otthont adó Tabán? A hazai monstre koncertek állandó helyszíne, az 1999-ben leégett Budapest Sportcsarnok, vagy a 2016-ban lebontott Népstadion? Elképzelhető, hogy a vidéki nagyvárosok popzenei gócpontjainak is megíródnak a maguk történetei? A válaszokat nem tudhatjuk előre, de várjuk a folytatást.

A poliamoria klasszikusa?

Goethéről beszélget Kőszeg Ferenc,
Margócsy István és Márton László.

Felkért hozzászóló: Dittera-Balogh Andrea.
A beszélgetésre 2021. március 18-án,
csütörtökön került sor.

MARGÓCSY ISTVÁN: Kedves barátaim, akkor kezdjük el a beszélgetést. Apropóját az adja, hogy a 2000-évi számában megjelent Kőszeg Ferencnek egy poliamoriáról szóló cikke, amely elsősorban Goethe *Vonzások és választások* című regényéről, továbbá Goethe szerelmi életéről értekezik. Ugyanabban a számban megjelent Márton Lászlónak egy regényrészlete, amelynek hőse éppen Goethe *Wertherét* olvassa katonaként, és ebből mindenféle érdekes kalandjai és reflexiói adódnak. Ez adta az ötletet, hogy beszéljünk a kérdéssel. Elsőként megkérem Dittera-Balogh Andrárt, a poliamoria szakértőjét, hogy mondja el: mit is jelent ez a fogalom, ez a viselkedés, és miről értekezik Kőszeg Ferenc, amikor feltételezi a poliamoria jelenlétét.

DITTERA-BALOGH ANDREA: Köszönöm szépen a meghívást. A poliamoria egy többretegű fogalom. „Többszereleműségnek” szoktuk fordítani. Ez egy modern kifejezés, de maga az érzés, amelyet magába foglal, jóval régebbi. Szerintem egyidős az emberiséggel. Azt jelenti, hogy valaki egyszerre több személybe szerelmes, mély érzellemmel kötődik hozzájuk. Ezeket a kapcsolatokat minden érintett szereplő tudtával és beleegyezésével köti meg. Mindegyikük tud róla, és ő is megadja partnereinek a másokkal kötendő etikus kapcsolat szabadságát. Modern fogalomként jelenti az ilyen ember identitását, azt az önmeghatározását, hogy ő több emberrel is tud szerelmi kapcsolatban lenni, illetve ezt a vonzódásmintát. Ez akkor is érvényes, ha épp nincs neki több partnere. Elég, ha úgy érzi vagy tudja magáról, hogy erre ő képes lenne. Jelenti magát a kapcsolatrendszer, amely így létrejön. Ez egy poliamor szerelmi modell, amelyben egyszerre több kapcsolat van jelen. Mindenki tud mindenkiről, mindenki elfogadja a másik jelenlétét. Ez a modell akkor tud jól működni, ha a benne levő kapcsolatok támogatják egymást. És jelenti ezt a fajta filozófiát és szubkultúrát, amelynek van egy saját értékrendje, normarendszere, amely ezt a fajta többpartnerűséget, a többes kapcsolatok rendszerét pozitív értéknek tekinti, tehát támogatja az etikus nem-monogámiát. Fontos, hogy mindenki ugyanannyi szabadságot élhessen meg. Nincs olyan, hogy valakinek lehet több partnere, a másinak viszont nem lehet. És a feleknek mindenképp egyenrangúaknak, egyenjogúaknak kell lenniük. Emiatt ezt az irányzatot az összes olyan életreformer irányzat, amelynek fontos volt az egyenlőség, gyakran érin-

tette. Például a szabad szerelem mozgalom is: nem feltétlenül erről szólt, de bizonyos képviselői gyakran érintették az etikus többszereleműség lehetőségét. Feri [*Kőszeg Ferenc*] írta, és mélyen egyetérttek vele, hogy etikus többszereleműséget csak őszintén lehet fenntartani, színlelve nem. Erős hatású mondata szerint a színleléstől meghal az etikus többszereleműség. Az is biztos, hogy aki csak kedvtelésből vagy érzelmi könnyebbség reményében vagy szexuális előnyökért próbál ilyen rendszert kiépíteni az életében, az vagy nagyon heves tempóban fejlődne az önismeretben, és egészen más emberré válna, vagy belebukna, és kénytelen lenne abbahagyni. Történelmi aspektusban mit jelent ez? Ez a fajta modern poliamor modell, amelyről beszélek, valószínűleg nem valósult meg történelmi időkben, vagy csak nehezen valósult meg, hiszen a társadalom berendezkedése is más volt, de ettől még a több ember iránti vonzalom vagy szerelem az emberi természet része volt. Gyakran jelent meg félig-meddig elfogadott vagy eltitkolt formában, gondoljunk a házassággal párhuzamos mellékkapcsolatokra. De azért ismerünk néhány esetet, amikor nagyjából megvalósult a poliamor kapcsolat. Ez nagyon kemény normaszegés volt abban a korban, vagy pedig a személyes szabadság átlagosnál nagyobb fokát jelentette. Ez lehetett jellemző a sikeres művészekre vagy színészekre vagy biztos jövedelemmel rendelkező arisztokratákra — általánosságban inkább a férfiakra, mivel a nők kevésbé élhettek meg szabadságot. Ettől még tudunk olyan kapcsolatokról, ahol egy nő élt két férfival. Több szabadságuk volt a nagyon magas és a nagyon alacsony társadalmi státuszban levőknek. Előbbieknek nagy volt a hatalmuk, utóbbiaknak nem volt veszténivalójuk. Kevésbé élhetett szabadon a klasszikus középosztály. Szerintem Goethét is a középosztályhoz sorolhatjuk, de hát ez lesz a beszélgetés témája. Éppen Goethe időszakában kezdődik a szabadszerelem-mozgalom. A magánéleti szabadság joga, az önrendelkezés igénye, a magánéleti kapcsolatok reformja, a szerelem legalizált formájára irányuló igény, tehát hogy ne csak véletlenül szerethessenek egymásba a házastársak, hanem a szerelmi házasság mint koncepció érvényesüljön: mindez Goethe korában kezdett felerősödni. Goethe fiatalon írja a *Stella* című drámát, amelyre Feri is hivatkozik, és ez külön kiemeli a tárgy érdekességét. Ezt szerettem volna röviden elmondani bevezetőnek.

MI: Tudnál említeni néhány történelmi, kultúrtörténeti példát? Figurákról, csoportokról, mozgalmakról, konkrétan?

DBA: Igen, tudnék. Volt a Rodde-házaspár, akikhez becsatlakozott egy külsős, Charles de Villier filozófus, aki Mattheus Röhrde tanácsoshoz és a feleségéhez, Dorotheához csatlakozott. Utóbbi volt az első nő, aki diplomát kapott. Ez egy magas státuszú család volt. Hasonló a helyzet Lady Emma Hamiltonnal is, aki eredetileg színésznő és táncosnő volt. Hamiltonnal összeházasodva kerül az arisztokrácia körébe. Itt jön létre kapcsolata Nelsonnal. Együtt élnek néhány évig, ez viharosra sikerül. Ebben az esetben, ahogy az előző példában is, a nőnek van két férfival kap-

csolata. A két férfinak pedig a nővel van, vagyis egymással nincs. Nelsonnak olyan nagy tekintélye volt, hogy Emmát nehezen fogadták el az oldalán. Azt elfogadták volna, hogy Nelsonnak van egy hajdani színésznő szeretője, aki most bekerült az arisztokráciába, de a kapcsolat nyílt felvállalása már sok volt nekik. Érdekes poliamor vonatkozások vannak Wagner magánéletében is. Amikor már Cosimával együtt él, de Cosima volt férje is velük él. A szabadszerelem-mozgalom keretében pedig említendő William Blake. Neki nem igazán sikerült megvalósítania ezt a hármast. Ő a feleségét szeretete volna rávenni egy ilyen hármassá együttélésre. Megpróbálták, de nem igazán működött. Viszont Blake képviselte a szabad szerelem eszméjét a műveiben. Néhány évig élt ez a dolog Shelley körében is. Ő támogatta, hogy a feleségének legyen a jóbarátjával kapcsolata. De közben neki is volt más nővel kapcsolata. A jóbarátnak is volt más nővel kapcsolata. Tehát mindenkinek mindenhogyan volt kapcsolata. Ez az egész művész-írói közösség ilyen szövevényes kapcsolatrendszer. Ezeket tudom kapásból történelmi példának felhozni.

MI: Köszönöm szépen. Akkor most térjünk át Goethére, és Feri, téged kérdeznék: mi vitt arra, hogy ilyen alapos és terjedelmes elemzést írj a *Vonzások és választások* regényről? Illetve hogy belemenjél Goethe életébe, viszonyrendszerébe? Mi volt a kiindulási alapod vagy az ötleted vagy a vezérprincípiumod?

KŐSZEG FERENC: Először egy triviális késztetésről számolnék be. Az apám könyvtárában megmaradtak német könyvek, főleg sorozatos kiadások, például a „Goldene Klassiker” című, 1920-as évekbeli kiadvány. Sok éve gondolkodom azon, hogy érdemes-e ezt megtartani, mert annyira feltorlódtak a könyvek, hogy egy részüket muszáj kielejtezni. Arra gondoltam: mielőtt megválnék tőlük, beléjük nézek, mert addig ezeket a gótbetűs könyveket ki sem nyitottam. A *Vonzások és választásokkal* kezdtem, mert azt többször is olvastam magyarul, és elég jól emlékeztem rá. Gondoltam: akkor németül is biztosan el tudom olvasni. Kinyitottam, belekezdtem, és rájöttem, hogy az egy legenda, hogy a fraktúra [*a „gót betű” szakszerű megnevezése*] nehezen olvasható, mert sokkal hamarabb bele lehet jönni, mint a cirill betűk olvasásába...

MI: Ugyanolyan könnyű vagy nehéz...

KF: És akkor arra gondoltam, hogy megpróbálom végigolvasni a *Wahlverwandschaftent* [*a regény német címe*] németül, és ez meg is történt. Ekkor már kapcsolatban álltam a poliamoria-mozgalommal, Andreával is, és ahogy olvastam a könyvet, azt gondoltam, hogy itt valamiképpen a poliamoria is megvalósul. Nem rögtön lehet ezt felfedezni, hiszen ez egy tragikusan végződő szerelmi történet, de nem olyan, mint az ismert házasságtörési regények, mint az *Anna Karenina* vagy különösen a *Bovaryné*. Itt mindenki rokonszenves ebben a négyesben, és nem volna elképzelhetetlen, hogy ők valamilyen megegyezéses alapon

úgy élnének, ahogy szeretnének élni, valamiféle partnercserével. Hogy a történet tragédiával végződik, az nem azért van, mert a szereplők agresszíven viszonyulnak a párhuzamos kapcsolathoz, hanem ellenkezőleg, azért, mert annyira tapintatosak egymás iránt, hogy nem mondják el, ki mit érez, és emiatt jönnek létre azok a félreértések, amelyek miatt ez a jól induló kapcsolat tragédiába torkollik. Miközben próbáltam ehhez anyagokat keresni, és jobban megismerni Goethe életét is, főleg azt az időszakot, amikor a regényt írta, kezembe került a *Stella* című színműve, amely kifejezetten erről szól, méghozzá egy középkori német legendára visszautalva. Eszerint egy lovag a keresztes háborúból a szultán lányával tér haza, aki segít neki megszökni a rabságból. A pápa nemcsak hajlandó volt megkeresztelni ezt a muszlim szultánlányt, hanem abba is beleegyezett, hogy a lovag feleségül vegye, noha már volt egy felesége. Ez a történet így bekerült a német néphagyományba. A lovag neve a hagyomány szerint Graf von Gleichen volt. A Gleichenek egy létező thüringiai család, és az erfurti székesegyházban tényleg van egy sírkő, amelyen a három szereplő, a lovag és a két nő egymás mellett áll. A *Stella* korai változatát igen hamar, még az 1770-es években előadták Hamburgban. Nem volt sikere. Aztán amikor Goethe a weimari színházban elő akarta adni, azt mondták neki, hogy ezt így nem lehet. Akkor ő csinált belőle egy tragédiát, amelyben a három szereplő közül ketten öngyilkosságot követnek el. De ez annyira valószínűtlen, és annyira nem illik a darab egészének hangvételéhez, hogy a Goethe-kánonból ki is esett. A művet úgy szokták az újabb kiadásokban közölni, hogy mindkét befejezés benne van. Az első változat azt mutatja, hogy az a gondolat, hogy két személynél több is élhet egy házasságban, Goethétől nem volt idegen. A *Vonzások és választások* nem egészen ez az eset. Ott Goethe azt akarta megmutatni, hogy a kémiai törvények szigorával jönnek létre a kapcsolatok. Illetve jön létre a cserebomlás, mert a „Wahlverwandschaften” szónak az iskolai vegytanban ez a megfelelője. Van két vegyület, és mindkettőnek egy-egy része helyet cserél. Ez történe a regényben, ha nem szólna közbe az említett tragikus befejezés.

MI: Csak érdekességként és kiegészítés gyanánt mondom, hogy a *Stella* című Goethe-dráma az 1790-es években már magyar fordítást is nyert, meg is jelent, Kazinczy Ferenc volt a fordító. Kiemelendő, hogy nem a tragikus végű változatot játszották Magyarországon, hanem azt a fiatakorit, amelyben a társaság elfogadja ezt a hármasságot, és pozitív véget ér a darab. Azt persze nem tudom, hogy ezt a darabot miképpen engedélyezhette a cenzúra, de tény, hogy az 1790-es években és később, az 1810-es években is elég sokszor előadták magyar színpadon. A fiatal Kazinczy szintén belekerült egy ilyen típusú szerelmi kapcsolatba, amikor Kassán élt, és párhuzamosan két nőbe volt szerelmes, olyannyira, hogy Kazinczy öccse, a László nevű katonatiszt azt találta írni bátyjának: „Ferenc, neked olyan országban kellett volna születned, ahol a többnejűséget törvény engedélyezi.”

S az is feltétlenül megemlítenedő, hogy Kazinczy 1793-ban megjelentette azt a németből fordított Diogenész-életrajzot (Chr. M. Wieland művét), amelynek befejező, utópikus része (*Diogenész respublikája*) „poliamorikus” társadalmat ír le. Itt az olvasható, hogy egy szigetre, ahol nincsenek mesterségek és társadalmi intézmények, százezer fiatal férfit és nőt varázsolnak, s itt aztán a „Természet” végzi a dolgát; nincs örök szerelem, a párok nem esküsznek egymással, akár partnert is cserélhetnek, ha minden fél beleegyezik; nincs féltékenység — s Amor hatalma soha nem vonatik kétségbe. Ehhez hasonló radikális szerelmi utópiát nemigen találunk a magyar irodalomban (e könyvet is „természetesen” rögtön betiltotta a Helytartótanács!); párja legfeljebb Jókai Mórnak *A három márványfej* című regénye (1887) lehet, amelyben egy középkori eretnek szekta boldog élete és boldogtalan vége van leírva: e szektában a férfiak két feleséggel élnek szép harmóniában — míg nem a társadalom utánuk nem nyúl, s ki nem végzik őket. Még annyit — magyar kultúrtörténeti érdekesség —, hogy a *Stellában* említett legenda a szultánlány által megszöktetett keresztény fogoly szerelmi kapcsolatáról nyilván egy vándoranekdota volt Európában, és ennek már a 14. században megszületett egy magyar széphistória-változata, a *Szilágyi és Hajmási története*, amelyet aztán a 19. században több jelentős költő feldolgozott. Vörösmarty, Gyulai Pál, Szász Károly, Jakab Ödön eposzokat vagy balladákat írtak a történetből. A magyar variánsnak nem annyira pozitív a végkicsengése, mert ebben a szultán lánya két férfit csempész ki a börtönből. A két férfi összevész a nő birtoklásán, és amikor párbajoznak, Isten különös kegyelméből a házasember pusztul el, úgyhogy egy normális, engedélyezett, keresztény házasságba torkollik a történet. De ennek magva ugyanaz a szerelmi triószonáta, mint amiről szó volt, és ez felingerelte a későbbi magyar költők fantáziáját is.

MÁRTON LÁSZLÓ: Akkor én is tennék egy kiegészítést. Egyszer régen, amikor Berlinben jártam, az ottani Maxim Gorki Theaterben láttam egy olyan *Stella*-előadást, amelyben a rendező a Goethe-műbe beoperálta Lessing *Miss Sarah Sampson* című drámáját. Mindkét mű egy fogadóban játszódik, és az volt az ötlet, hogy ez ugyanaz a fogadó. A Lessing-mű szereplői kapcsolatba lépnek a Goethe-mű szereplőivel. A férfiak közül az egyik közös, legalábbis ugyanaz a színész játszott Lessing és Goethe szövegében egyaránt. Ennél poliamorabb *Stella*-feldolgozást nem ismerek.

KF: Hadd tegyem hozzá: hasonló motívum — a pápa engedélyez egy normaszegő házasságot — szerepel Thomas Mann *A kiválasztott* című regényében. Egy muzulmán közösség áttér a keresztény hitre, és az a kérdés: mi legyen azokkal a második és harmadik feleségekkel, akik együtt élnek azokkal a férfiakkal, akik megtérnek. És a regénybeli bölcs pápa, Gergely, úgy dönt, hogy tartsák meg az összes nőt, mert még mindig jobb — akár a kereszténység szempontjából is —, ha ezek a nők továbbra is

házasságban élnek, mint az, ha hármójuk közül ketten ki lennének taszítva. Biztosra veszem, hogy Thomas Mann ismerte a lovagnak és a szultánlánynak tett pápai engedmény történetét, és ennek nyoma látszik is *A kiválasztott* írói koncepciójában.

DBA: Az a jelenség, hogy az embereknek több házastársuk lesz, például háborús időkben, nem volt teljesen szokatlan. Előfordult Európa sok részén, és Magyarországon is vannak ilyen ügyet tárgyaló bírósági iratok. Például a török időkben eltűnik az egyik házastárs, lesz másik, aztán előkerül az előző, és ott állnak hárman. Vagy történhetett másképp is. A közigazgatás nem úgy működött, mint most, nem volt központi ellenőrzés. Ezért könnyű volt úgy megszabadulni egy házastárstól, hogy az ember arrébb költözött néhány tartománnyal, és újrَاهázasodott. És ha szerencséje volt, akkor ez jó ideig senkinek sem tűnt fel. Gyakran tettek így nők. Volt, hogy bántalmazó kapcsolatból menekültek, de épp Magyarországról tudunk esetet, amikor a nő a férj vagyonával menekült. Ebből bírósági ügy lett, el is ítélték a nőt, kivégezték. Nagyon érdekes, hogy Magyarországon a *Stella* pozitív végű változatát játszották. Talán a hasonló történelmi tapasztalatok miatt volt viszonylag toleráns a magyar befogadó közeg.

MI: Régen olvastam, már nem emlékszem, hol. A harmincéves háború után valamelyik német tartományban engedélyezték a többfeleségűséget, mert annyira kipusztultak a férfiak. A harmincéves háború elképesztő emberveszteséggel járt, és akkor volt egy rövid időszak, amikor törvényileg engedélyezték a népszaporulat biztosítása végett a többnőjűséget.

DBA: Lehetett ebben egyfajta törődés a nőkkel is. Akkoriban egy nő nehezen boldogult egyedül. Ha meghalt minden rokona, és ott állt egyedül, az akár a halálos ítélettel vagy a teljes lecsúszással is egyenértékű lehetett. Az ilyen intézkedés lehetővé tette a magára maradt nőnek, hogy családi keretek közt folytathassa életét.

ML: Arra is gondolhatunk, hogy ez mint kulturális jelenség hogyan jelenik meg bizonyos társadalmakban. Például a szamuráj-korszak előtti japán császári udvarban a poliamoria bevett jelenség lehetett. Ez például kiderül a *Párnakönyv* című munkából, vagy Muraszaki udvarhölgy *Gendzsi herceg regénye* című munkájából — mindkét mű a 11. század elején keletkezett —, ezekben olyan kapcsolatokat láthatunk, ahol nemcsak a férfinak, de a nőnek is több partnere van. Az *Ezeregyéjszaka*ban is találunk hasonló jelenségre példákat. Van egy középkorvégi kínai regény, a *Szép asszonyok egy gazdag házban*, az is erről szól. És ha jól megnézzük, a középkori német lovagi szerelmi költészet vagy a Minne-költészet szintén olyan képletet jelenít meg, sok változatban, hogy van egy magas rangú férjezett nő, akibe szerelmes a költő. De közben a költőnek is több szerelme van! Walther von der Vogelweide költészetében ez szépen feltér-

képezhető. Külön kérdés, hogy mennyi ebben az autofikció és mennyi a tényleges életrajzi mozzanat, de én már diákkoromban sem tudtam megbarátkozni azzal a gondolattal, amelyet a német irodalomtudósok zöme ma is állít, hogy ez csak afféle beteljesületlen, eszményi sóvárgás volt. És hogy a költemények olykor igen merész erotikája szintiszta fantáziálás. Évtizedekkel később, amikor elkezdtem középkori német költők munkáit fordítani, nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a nyelvi-poétikai létesítmény akkor sem választható külön az életrajzi erotikus szenzációtól, ha nem ismerjük az adott költő életrajzát. Gottfried von Strassburg (13. század eleje) Tristan és Isolda regénye olyan szerelmet eszményít, amely ellentétes a keresztény erkölccsel. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Isolda csalja a férjét, Marke királyt. Egyrészt nem igazi megcsalás, mert Marke tisztában van vele, hogy Tristan és Isolda szerelmesek egymásba, még ha egy darabig úgy tesz is, mintha nem tudná, másrészt Marke legalább annyira szereti a sok jó tulajdonsággal ékes Tristant, mint a feleségét. Talán egy kicsit jobban is. Nem is kicsit. Ráadásul Tristanba annak egyik barátja, a Marjodo nevű fiatal udvaronc is szerelmes, és féltékenységből bajt kever. Ez már eléggé sok szereplő. Ha még Isolda unokahúgát és bizalmas komornáját, Brangaenét is figyelembe vesszük — neki Marke veszi el a szüzességét a nászéjszakán a vaksötétben, miután Isolda már nem volt szűz, és Isolda ezek után kis híján megöli Brangaenét a féltékenységre miatt —, akkor ez már szerintem megfelel a poliamoria kritériumainak. Van persze csel és csalás, féltékenység és irigység, de azért ennél fontosabb az érzelmek többvegyértékűsége.

KF: Egy pillanatra még visszatérnék a *Vonzások és választásokra*, már csak azért is, hogy a poliamoria mellett Goethe is hangsúlyt kapjon. A *Vonzások és választások* erkölcsiségével sokan foglalkoztak, és az említett 1920-as évekbeli kiadáshoz egy Karl Alt nevű tudós írt előszót. Ő azt próbálta bizonyítani — idézve Goethe egyik megjegyzését, amelyben az Evangéliumra hivatkozik, hogy tudniillik aki gonosz szándékkal gondol egy nőre, az már elkövette a paráznságot —, szóval azt állítja, hogy ez egy erkölcsnemesítő regény. Nem rossz ötlet, csak talán egy kicsit egyoldalúan állítja be a koncepciót.

MI: Bocsánat, erre csak egyet említenék. Az öreg Goethe egyszer utalt rá, hogy a weimari udvar és társadalom nehezményezte a *Vonzások és választások* illetlenségét vagy erkölcsi szabálytalanságát. És akkor elég dühösen kifakadva mondja Eckermann-nak: „Nem elég nekik, hogy megöltém azt a gyereket? Még mit akar-nak tőlem?”

KF: Ez egy modern vonulata a könyvnek. Mert az, hogy Ottilie a gyereket, lényegében csecsemőt beleejti a vízbe, és az megfullad, nagyon elő van készítve. Sok epizód van a könyvben, amely vízről, vízbeesésről, fulladás közeli állapotról szól. Aztán egyszer bekövetkezik ez a fulladásos halál. Eduard és

Charlotte közös gyerekéről van szó. Aki — Goethe hangsúlyozza — mégis a kapitányra és Ottiliére hasonlít. Ennek lélektani előkészítése teljesen egybevág a freudista elmélettel. A hősnő számára sem tudatosodó motívumokból hogyan épül fel egy ilyen szörnyű tett, amelyet Ottilie egyáltalán nem akar a tényleges tudatával, de valahogy mégiscsak úgy következnek egymásra az események, hogy az olvasó tudja, hogy ennek nem lehet más a vége. Ez vet véget annak a lehetőségnek, hogy ebből egy boldog párkapcsolat legyen, mármint Ottilie és Eduard között. Mert ezután Ottilie minden kapcsolatot megszakít a férfival, és lényegében halálra ítéli magát. És éhen is hal, mert úgy érzi, ezzel kell vezekelnie ezért a szörnyű tettért. Úgyhogy Goethe joggal tette fel bírálóinak a kérdést, hogy nem elég-e, hogy megölte a gyereket. Elvégre bekerült a regénybe ez a büntetés-motívum, miközben nem volt szükségszerű, hogy így legyen. És bár Goethe maga hivatkozott az Evangéliumra, azért nagyon sok minden ellentmond annak, hogy ezt ő ténylegesen így is gondolta. Van egy szereplője a regénynek, egy Mittlerer nevű volt evangélikus lelkész, aki azt tekinti az élethivatásának, hogy a romló házasságokat összetartsa, és rábeszélje a házasságleket, hogy béküljenek ki, és maradjanak együtt, mert az élet legmagasabb rendű formája a házasság és a házasélet. Karl Alt az említett előszóban úgy tesz, mintha ez a Mittlerer Goethe szócsöve volna. Holott ő maga is leírja, hogy ez egy majdhogynem nevetséges figura.

ML: Ellenszenves pedánsnak van leírva.

KF: Egy ilyen szerencsétlen piti alak. Jelzői: „täppisch”, azaz ügyefogyott, de hát ostoba tulajdonképpen. Aztán: „wacker”, azaz derék ember, mint Švejk, a derék katona. Semmiképpen sem tartozik azok közé — noha számos gondolatával egyetérthetünk —, akik megfogalmazzák az igazságot. Van egy ellenpontja ennek a szereplőnek. Színre lép egy arisztokrata pár. Nem házások, szabad kapcsolatban vannak, és ez a libertinus gróf azt hirdeti, hogy a házasságok gyakorlatából az derül ki, hogy a házasság nem tud egy életen át tartani, tehát úgy kellene a házasságot eleve megkötni, hogy öt évre szóljon. Annak természetesen nem lenne akadálya — mondja a gróf —, hogy az öt év leteltével az együttélést meghosszabbítsák, de lehetővé kell tenni, hogy öt év múltán minden további nélkül szétmehessenek. És ha az a helyzet, hogy a nő külön akar menni, a férfi pedig azt akarja, hogy maradjon, ez olyan viselkedésre fogja készíteni a férfit, hogy kedvet csináljon a nőnek a maradáshoz. Vagyis ez mindenképpen előnyös volna. Az meg természetellenes, hogy egy egyszeri házasságkötés után egy életen át együtt kell maradni. Ha belegondolunk a mai statisztikákba: jelenleg a házasságok 18 százaléka bomlik fel öt éven belül. Ez igen magas szám, az összesnek csaknem az ötöde. Arról nem szólva, hogy a későbbiekben még mennyi bomlik fel. Tehát ez az észrevétel nem teljesen légből kapott, hanem: ha Mittlerer kifejezi Goethe bizonyos nézeteit, akkor ez a libertinus gróf is.

ML: Annak idején szigorlatra olvastam el a regényt. Akkor nem nagyon érdekelt. Most újra elolvastam erre a beszélgetésre készülve, és meglepett, mennyire radikális az írásmódja. Goethe, miközben próbál tárgyilagos elbeszélőként viselkedni, valójában kíméletlenül boncolja ezeket az emberi kapcsolatokat. Például van ez a gyerek. Volt róla szó, hogy nem a szüleiére hasonlít, hanem az ellenoldali párosra, vagy ahogyan a kertszépítési munkálatokat leírja, a tájépítészeti munkálatokat — ez a mű akár egy tájépítész-regénynek is felfogható —, de az, hogy a tájépítészeti fáradozások jutalma miképpen épül be az érzelmi viszonyokba: az egy nagy regényírói gondolat. És ahogy aztán ebből tragédia lesz. A művészi-en megmunkált táj idilljéből és a karnyújtásnyira lebegő boldogságból hogyan válik gyászosan szertefoszló boldogsággá. Mindez nem kiagyaltnak hat, hanem tele van étellel és alkotó fantáziával. Sőt, az embert életvitelbeli és életbölcsestől való továbbgondolásra is készíti. Talán még inkább, még közvetlenebbül, mint a *Faust*, amelynek másféle, nagyobb potenciálja van.

KF: Ez a tájépítészeti motívum roppant érdekes a regényben. Goethe korában ez fontos dolog volt, a kert, a kertépítés, a táj módosítása. De mai szemmel időnként az az ember érzése, hogy ez egy részben fölösleges munka. Például van egy fölfelé vezető ösvény, amelyet kirándulóösvénnyé épített ki a kapitány, aki mérnök is. Úgy alakítja át az utat, hogy kényelmes sétaút legyen. Bennem felötlött: ha kirándulót, miért kell kényelmes sétaútnak lennie? A másik: van bőven hely ezen a birtokon és ebben a kastélyban. Még egy kerti ház is van. Mégis elhatározzák, hogy még egy házat építenek, mert onnan a legszebb a kilátás. Bennem felmerül a kérdés: miért kell ehhez egy külön házat építeni? A kilátás végett? Nem elég, hogy az ember megáll a tájban, és körülnéz? Az is ugyanazt a kilátást biztosítja. Muszáj, hogy egy épület is legyen, ahonnan kinézhetünk az ablakon?

MI: Egy fantasztikus példát mondanék tájépítészetből. Vagy ennek abszurditásáról. A *Wilhelm Meister vándoréveiben* van egy grófi kert vagy park, ahol úgy van megépítve a csodálatos táj, hogy a dombtetőre egy eszelős nagyságú tükröt tettek. Merthogy a tükörből sokkal jobban látszik a táj szépsége, mint *in natura*. Ennyit kiegészítésképpen.

KF: Ha a 19. század irodalmáról van szó, mindig eszünkbe juthat a „lisnyij cselovek”, a „fölsleges ember” alakja. Persze, ezek a szorgalmas németek nem mondhatók abban az értelemben fölösleges embernek, mint az orosz irodalom álmodozó és a szép jövőről beszélő, de semmit sem csináló hősei. Viszont olyan sok nehezen értelmezhető, szükségtelen munkát végeznek a táj körül, mintha ők is fölösleges emberek volnának. Megnéztem ennek kapcsán egy leírást arról, hogy a Bajor-erdőben [*Bayrischer Wald: középhegység a bajor-eseh határ mentén*] a kirándulók hogyan viszonyulnak a természetben elhelyezett bútorokhoz. Az derült ki, hogy húsz-harminc évvel ezelőtt igényelték az emberek, hogy legyenek asztalok, padok az ösvények mellett. Le

hessen ülni, elfogyasztani a magukkal hozott ételt-italt. Ez mostanra megváltozott. A mostani közvélemény-kutatások azt mondják, hogy nem kellene ilyen erdei bútorok, mert a kirándulás egyik szépsége az, hogy nem találkozunk azokkal az emberekkel, akikkel a városban folyton találkozunk. Ha vannak asztalok az erdőben, akkor ott fog ücsörögni ugyanaz a társaság, amellyel a kávéházban is találkozhatunk. A mostani kirándulók azt mondják: nem kell tájbútor!

MI: Azt javaslom, térjünk át tanulmányodnak arra a részére, amely Goethe életét és kapcsolatrendszerét boncolgatja, és itt Laci *Werther*-értelmezését is be lehet kapcsolni a történetbe. Hogyan terjesztetted ki a *Wahlverwandschaften* kapcsolatvívóját arra, amit Goethe életéről és kapcsolatrendszeréről tudunk vagy tudhatunk?

KF: Goethének 17 éves korától 77 éves koráig rengeteg szerelme volt. Legtöbbjükhez gyönyörű verseket írt. De igazából ezeknek a szerelmeknek nagy része nem jelentett szexuális kapcsolatot. Van olyan elmélet — beszélgettünk erről Lacival, szerinte ez a feltevés nem állja meg a helyét —, hogy Goethének az itáliai útja és annak Rómában befejeződő szakasza előtt egyáltalán nem voltak szexuális kapcsolatai. Ha ez igaz, akkor ez azt jelenti, hogy Goethe 39 éves korában vesztette el a szüzességét.

ML: Én ezt valóban nem tartom életszerűnek. Annyi igaz lehet, hogy Itália felszabadító hatással volt rá. Az is elképzelhető, hogy az érzékiség új aspektusait ismerte meg. De ismerve Goethe életrajzát és eszjárását, biztos vagyok benne, hogy már fiatalkorában határozott stratégiája volt az erotika terén is. Volt pénze is, szabad mozgástere is, nem felügyelte senki. Attraktív, jó megjelenésű, éles eszű, kedves fiatalember volt: biztosra veszem, hogy hódított. A problémát inkább abban látom, ami a *Werther*-ből is kiderül, de még a *Stellá*-ból is, hogy nagyon félhetett az állandó érzelmi kötődéstől. Ha egy nőt megkapott, mindjárt meg is akart szabadulni tőle. Ilyen lehetett a Friderike Brion-román. Az derül ki a Friderike-korszakban írt versekből és egyéb dokumentumokból, hogy ez a kapcsolat nemcsak érzelmileg, hanem érzékileg is igen heves volt. Ha az igaz, amire Richard Friedenthal céloz a Goethe-életrajzában, hogy Friderike teherbe esett, majd elkerült a háztól, akkor valakinek teherbe is kellett ejtenie. Vagy az a bizonyos Lotte, aki másfél évszázaddal később másodsor is regényhősnővé, Thomas Mann *Lotte Weimarban*jának címszereplőjévé avanszál (miután Goethe *Werther*-jébe is bevonult), ő is szívesen választotta volna Goethét a vőlegénye helyett. Sőt, a vőlegény is annyira tisztelte Goethét, hogy átengedte volna neki a leányzót. Goethe volt az, aki nem kért belőle, legalábbis nem tartósan. Annyiban igaza is volt, ha az alkotói stratégiát nézzük, hogy, például, ha Friderike Brion feleségül veszi, akkor egy Strassburg környéki ügyvéd lett volna belőle, fiatalkori verseiből pedig talán csak egy irodalomtörténeti lábjegyzetre futotta volna. Kellene egyfajta társas kielégületlenség ahhoz, hogy alkotni

tudjon. Jóval később, Itáliából való visszatérése után találta meg azt a nőt, akivel tartósan együtt tudott élni. Ő volt Christiane Vulpius. Nem volt különösebben emelkedett szellem, viszont eléggé szép lehetett, bizonyára jó volt az ágyban, továbbá azt is tudta, hol szerezheti be az özpástétomot és a moseli bort, ami Goethének legalább olyan fontos volt (fontosabb), mint az irodalomról folytatott fennkölt társalgás. Illetve arra ott volt neki Schiller és az egész jénai romantikus bagázs. Így Goethéről elmondható, hogy Christiane mellett jó élettárs, majd (miután engedélyt kapott a házasságra), jó férj volt, és boldogan éltek, leszámítva a szívfájdalmakat, mindenekelőtt, August kivételével, az összes gyerek elvesztését. Ami Augustot illeti: ő bizony nem jól sikerült, de ebbe ne menjünk bele. Fontosabb, hogy Goethe, ellentétben a közhiedelemmel, nem volt rossz apa. Más kérdés, hogy olyan súlyos egyéniség volt, hogy ezt a szerencsétlen Augustot a pusztá jelenlétével agyonnyomta. Ráadásul August mindkét szülőjétől a kedvezőtlen tulajdonságokat örökölte, apjától az állhatatlanságot, anyjától az iszákosságot. Tény viszont, hogy Goethe aztán a fia révén nyert még egy Ottiliét, akiről nem tudhatta a *Wahlverwandschaft* írásakor, hogy egyszer majd lesz az életében. Ő volt Ottilie von Pogwisch, August felesége. Az apósához szívből vonzódott, a férjét utálta. Hogy Ottilie Goethe iránti vonzalmát mennyiben tekinthetjük szerelemnek, és hogy ezt Goethe viszonzta-e? Annyi biztos, hogy a vegyértékek megmutatkoztak, és kifejtették hatásukat.

MI: Laci teóriáját erősíti a Wilhelm Meister-regény is. Wilhelm úgy találja meg élete értelmét vagy a helyét a társadalomban, vagy a társadalmon kívül abban a bizonyos toronyban, hogy fejzeteként más-más nőbe szerelmes. Új és új nő. A végén megkapja a grófkisasszonyt, akit azonban a második kötet elején a szerző mintha el is felejtett volna. Wilhelm vándorlásai közepette mindenféleképp szó van, de arról, hogy van egy feleségem, akit otthagytam, egy árva szó nem esik. Ugyanis számára mindig a kapcsolat keresése, a kapcsolat kiépítése a fontos, nem pedig a megtartása; holott a Wilhelm Meister-regényben van egyértelműen szexuális kapcsolat is. Wilhelm erkölcsi stratégiája: túllépek, túllépek, és rögtön továbbmegyek, mert a teljes kötöttséget nem vállalom, s igényét nem is fogadom el magamra nézve; úgy látszik, csak így maradhat ember az ember. Ez lesz a példázat tanulsága.

KF: Az azért valószínű, hogy a római élmények sokat változtattak Goethe magatartásán. Laci azt mondta, hogy „jó férj volt”. Igazából sokáig nem volt férj, mert amikor hazatért Rómából, és Christiane Vulpius kérelmezőként felkereste, akkor a Rómában elsajátított rámenősség következtében rögtön megtörtént a szex, de szó sem volt róla, hogy összeházasodjanak.

ML: A herceg nem engedélyezte, mert Christiane közrendű nő volt. Nem engedték be az udvari körökbe, nem jelenhetett meg semmiféle hivatalos rendezvényen.

KF: De nemcsak, hogy a házasságot nem engedték meg, hanem a herceg azt sem engedélyezte, hogy Christiane odaköltözzön Goethehez a herceg tulajdonát képező házba. Helyette kivettek számára egy városfalon kívüli házat, és Goethe odajárt családi életet élni. Aztán a herceg Goethének ajándékozta a városi házat, és akkor már nem volt akadálya, hogy Christiane odaköltözzön. Majd Jénában volt egy nagy csata a porosz és a napóleoni francia sereg között. Napoleon győzött. Jéna közel van Weimarhoz, úgyhogy hamarosan részeg francia katonák törtek be Goethe házába. És akkor Christiane eléjük állt, és elkezdett velük ordítani, nyilván olyasmit, hogy takarodjanak innét. A franciák bizonyára egy szót sem értettek az egészből, de a jelenség annyira meggyőző volt, hogy elvonultak. Goethének annyira tetszett Christiane bátorsága, hogy öt szuronyos francia katonával szembeszáll, hogy még azon a héten feleségül vette.

ML: A hercegnek is imponálhatott Christiane viselkedése, mert ezáltal nyerhették el a jóváhagyását.

KF: Akkor már jó másfél évtizede tartott ez a kapcsolat. Mondhatnánk: milyen szép, hogy házasság lett belőle. De nem sokkal a házasságkötés után Goethe elutazott Jenába a könyvkiadó barátjához, és ott újra találkozott Wilhelminével [*Wilhelmine Herzlieb*], akibe már akkor beleszeretett, amikor az még kisgyerek volt, és ez a sohasem realizált, nem is beteljesíthető szerelem — Wilhelmine tizenhét éves volt, Goethe talán ötvenhét — lett a *Vonzások és választások* alapvető motívuma. Ottilie alakját Goethe erről a szexualitást visszautasító Wilhelminéről mintázta. A saját élete itt is erősen jelen van, mint minden művében.

ML: Szó volt a feleség eltüntetéséről a Wilhelm Meister-regényekben. Ha valamit meg lehet tanulni Goethétől, ezek között van: hogyan lehet észrevétlenül eltüntetni bizonyos szereplőket? A *Faust* második részében magát Istent is eltünteti. Méghozzá úgy, hogy az olvasók nagy részének ez fel sem tűnik. Van egy állítólagos mennyország, de az inkább egy tucatfejedelemség udvartartása, van ott egy Szűz Máriával azonosítható úrnő, vannak angyalok, akik nem sokban különböznek az ördögöktől. Az ördögök is ki vannak lúgozva egy kicsit. A kárhozattól megmenekült Faust egy lelki értelemben vett felmosóröngy. Atya és Fiú sehol, Szentléleknek meg végképp nincs nyoma. Az ördög önmaga történeti dokumentációja. Csak a szemfüles olvasó veszi észre, hogy mindez milyen elképesztően botrányos. Még egyszer: mit lehet Goethétől tanulni? Nem a prózastílusát, nem a verselését, hanem azt, hogy van benne egyfajta alkotói nagyvonalúság. Ez az érzelmi viszonyok elemzésében is testet ölt, szereplők eltüntetésében is. Vannak neki szívósan továbbélő tervei, amelyek nem válnak rögeszmévé, és egy életen át dolgozik rajtuk. Kiszámítja, hogy nem fog fiatalon meghalni, és tényleg nem hal meg fiatalon, középkorúan sem. Kiszámítja, mennyi alkotói energiája van, felbecsüli, mennyi

ideje van hátra, és ezek a számítások beigazolódnak. Így tudja megírni és befejezni a *Faust* második részét. Ritkaság, hogy valakinek ez késő öregségében ilyen látványosan összejöjjön. Elkerüli a sokáig élő alkotók tipikus gyengeségét: ő nem éli túl önmagát. Még annyira sem, mint Tolsztoj. Nincs olyan érzésünk, mint Jókai Mórnál, aki megírja utolsó remekművét, a *Rab Rábyt* hatvanéves korában, és utána két évtizeden át egyre rosszabbakat ír, de ezt sem a rajongótábor, sem ő maga nem veszi észre. Goethe nem ilyen eset. Pontosan tudta nyolcvankét évesen, hogy most kell lezárni a *Faustot*, és készen vagyunk. Sokkal tisztábban, világosabban, kritikusabban, radikálisabban látott, mint fiatal romantikus kortársai. Ha ez elsajátítható, akkor érdemes elsajátítani.

KF: Én is szeretném, ha beszélne a *Faust*-ról, de egy kicsit menjünk vissza még a *Werther*-hez. Friedenthalnak van egy olyan megjegyzése, hogy Goethét a munkaidejének védelme tartotta vissza attól, hogy szerelmi kapcsolatai bármelyikét polgári házaszággá alakítsa. De volt egy másik ok is: attól tartott, hogy nem bír a saját szenvedéyleivel. Azt érezte, hogy van benne egy viselkedésmód, amely olyan, mint a kizúduló víz. Ha valameddig eljut a vágyakozásban, akkor többé nem tud megálljt parancsolni. Amikor elolvastam a *Vonzások és választások*-ról szóló Karl Altesszét, újraolvastam a *Werther*-t is. És azt láttam, hogy az utolsó jelenet Lotte és Werther között kis híján erőszaktétele. Lotte már férjnél van, a férje elutazik, és Lotte azt üzeni Werthernek, hogy ne látogassa meg, mert nem szeretne férje távollétekor vele kettesben maradni. Werther figyelmen kívül hagyja ezt a kérést, és váratlanul beállít. Lotte megpróbálja odahívni a barátait, hogy ne legyen egyedül Wertherrel, de egyikük sem ér rá. Így mégiscsak kettesben maradnak. Lotte sem vétlen a dologban, mert ő közben tesz olyan közeledő gesztusokat...

ML: Hergeli a férfit.

KF: Abszolút. Ingerli Werther, aki aztán nem bír magával, és éppenséggel nem erőszakolja meg Lottét, de majdnem. Ez a mai PC-időkben tilalmas dolog volna: ahogy magához szorítja, csókolgatja, fogdossa, lenyomja a díványra. Aztán Lotte kiszabadul ebből a támadásból, és átrohan a másik szobába. Magára zárja az ajtót, és kikiabál Werthernek, hogy menjen el, többé nem akarja látni. Akkor tér Werther észhez. Belátja: úgy viselkedett, ahogy nem helyes viselkednie egy úriembernek egy nővel. Valószínűleg Goethében is volt a fiatal évek során — de talán később is — egy ilyen féktelenség. Ha mai körülmények között Lotte feljelené Werther zaklatás miatt, kérdés, hogy egy bírót mit kezdene ezzel az ügygel. De van egy másik dolog is, amely büntetőjogilag aligha végződne felmentéssel. Másnap Werther üzen Lottének, hogy valahová elutazik, és adja kölcsön a férje pisztolyát. Lotte pontosan tudja, hogy Werther a történet után öngyilkos akar lenni, mert már a szerelmi jelenet során is végigfut rajta, hogy Werther el van jegyezve a

halállal. Ahelyett, hogy megtagadná Werther kérését, gondosan megtisztogatja a pisztolyt, és elküldi. A szolga el is mondja Werthernek, hogy a nagyságos asszony saját kezűleg tisztogatta a fegyvert. Ettől Werther boldog lesz. Úgy érzi, ez a megbocsátás gesztusa. Utána föbe lövi magát, de a pisztolykérésétől a haláláig majdnem egy egész nap telik el. Olyan szerencsétlenül sikerül a lövés, hogy szegény Werther még sokáig nem hal meg. Tizenkét órán át fetreng a padlón szétlőtt fejjel, mire meghal. Ezalatt nem jut eszébe ennek az aranyos Lottének, hogy mégiscsak megnézzé, mi van az ő imádójával. Ebben a műben, amelyet a világirodalom legszebb szentimentális regényeként szokás számon tartani, két olyan ember áll szemben egymással, akik bizonyos élethelyzetben igazi szörnyeteggé válnak.

MI: Laci, abban a kisregényedben, amelyben a katona olvassa a *Werther*-t, elég érdekes *Werther*-interpretációk morzsaí vannak szétszórva. Hogyan látja katonahősöd Werther szerelmét és szenvedését?

ML: Hősöm 1977/78-ban katona egy dél-alföldi kisvárosban, amely nehézség nélkül azonosítható Hódmezővásárhellyel. Nem igazán jól tud még németül. A városka antikváriumában vesz egy górtbetűs német könyvet, és ez a *Werther*. Ez rájátszik Ulrich Plenzdorf mára elfelejtett, valaha népszerű munkájára, *Az ifjú W. újabb szenvedéseire*, amely az NDK-beli szocializmus építésének nehézségeit mutatja be a *Werther*-témát újraértelmezve, viszonylag merészen. Elkezd olvasni, mármint hősöm a *Werther*-t, és helyenként markánsan félreérti. Amint halad előre az olvasásban, különféle észrevételeket tesz Goethéről is, Goethe Wertheréről is, Goethe írói módszereiről is. Közben mindinkább azonosítja Werther-t és Lottét egy katonatársával és annak Erdélyben élő szerelmével. Ebbe egyre jobban belebonnyolódik, és mintha már szándékosan értené félre az előtte levő, rajta kívül senki más által nem olvasható szöveget. Végül az történik, hogy a szerencsétlen katonatárs, aki egy Erdélyből áttelepült fiú, és akinek a szerelme odaát hozzámegegy egy frissen végzett állatorvoshoz, akit kihelyeznek kis feleségével együtt egy moldvai megyébe, végül öngyilkos lesz. Közben mindenféle spekulációk olvashatók a szerzőségről. *Werther*-t olvasó hősünk fokozatosan átveszi a szerző szerepét, vagyis megszűnik olvasónak lenni. Amit félreértésnek, elégtelen nyelvismeretnek hihettünk, az valójában azt jelenti, hogy már nem olvassa, hanem írja Werther történetét. Ő maga is rájön, hogy a *Werther* olvasása a *Werther* írását jelenti. Ennek a történetnek annyi életrajzi háttere van, hogy csakugyan a *Werther* olvasása közben tanultam meg németül. Ennél fontosabb: ha az ember — az olvasó — egy nagy hatású, erőteljes alkotó büvkörébe kerül, az befolyásolja a gondolkodásmódját és a cselekedeteit. Szereplőm eleinte Spinoza *Etikáját* olvassa a fogdában, ahová saját akaratából kerül, és aztán kerül sor a *Werther*-re, és mindez az ember autonómiáért vívott — kilátástalan — harcával és szabadság utáni — reménytelen — vágyakozásával is összefüggésbe kerül.

KF: Azt javaslom, hogy végezetül beszéljünk a *Faust*-ról is, mert azzal kapcsolatban is, az új fordítás megoldásait nézve, feltűnőek az eltérések a szokásos értelmezésektől. Fiatalkoromban sokat jártam autóstoppal különböző országokban, többször Nyugat-Németországban is, mert akkor, az 1960-as évek közepén két évente, három évente Nyugatra is lehetett utazni. Egyszer egy Jugendherbergében, azaz egy olcsó ifjúsági szállóban egy német diákkal kerültem egy szobába, és reggel a *Faust*-ról kezdtünk beszélgetni. Én korábban valamennyire kapcsolatba kerültem az antropozófiával, Rudolf Steiner nézeteivel, amelyeknek akkoriban Magyarországon Török Sándor, a *Kököjszi és Bobojsza* című remek mesekönyv szerzője volt az első számú hirdetője. Persze csak csendes hirdetője, mert a hivatalos ideológián kívül semmit sem volt szabad hirdetni. Török Sándor készített néhány füzetet, amelyekben ismertette Steiner nézeteit. Ezek a gépiratos füzetek úgy jártak kézről kézre, mint néhány évvel később a szamizdat. (Ezek a füzetek 1990 után könyvalakban is megjelentek.) Steiner három korszakot, három irodalmi alakot hasonlít össze. Amikor a görög világban Hektornak cselekednie kell, egy isten szegődik mellé. Hamlet töpreng, nem tud cselekedni, de senki sem jön, hogy segítse. Végül, amikor Faust kerül válságba, megjelenik az ördög. A német diák meghallgatta, amit a három világgállapotról mondtam, aztán jóindulatú fölényrel elmagyarázta, az ördög a *Faust*-ban csupán Isten munkaeszköze, Werkzeug Gottes, amely arra szolgál, hogy Isten igaz embert formáljon a tévelygő Faustból.¹

Ő azt mondta, hogy Mephistopheles csak egy „Werkzeug Gottes”, azaz Isten munkaeszköze, és azért van rá szükség, hogy Isten általa egy igaz embert munkáljon ki Faustból. Goethe kijelentései közt van olyan, ami ezt alátámasztja, hiszen azt írja, hogy az ember tévelyeg mindenfelé, de valamiféle felső készítésre megtalálja az igaz utat. Nekem a *Faust* többszöri elolvasása után úgy rémlett, hogy ebből semmi sem igaz. De az sem igaz, amit Lukács Györgynél olvashattunk annak idején. Ő azt mondja, hogy a *Faust* arról szól, hogy az ember önmagára találása a közösségben átélt közös munka és szabadság révén valósul meg. Kézenfekvő magyar szemszögből az összehasonlítás *Az ember tragédiájával*. Utóbbi műben Ádám egy cselekvő személyiség, míg a *Faust*-ban szinte mindent Mephistopheles intéz, és Faust eszköz, de az ő eszköze. Mephistopheles szörnyű bűnökre vezeti Faustot, aki ezeket a bűnöket sorra elköveti. Aztán utóbb rossz érzései vannak, hogy nem így képzelte.

ML: Mephistopheles alakja sokat változik a mű folyamán, a mű megírásának évtizedei során. De hát amikor az ifjú Goethe nekiállt a mű kidolgozásának, színpadi ördögfigurája mögött már évszázados fejlődés állt. Az 1587-es régi Faust-könyvben bukkant fel először, ott még „Mephostopiles” névváltozatban (a névnek sem eredetét, sem jelentését nem tudjuk). A *Faust* korai szövegrégeiben, amelyeket Goethe huszonévesen, 1776 előtt írt, még erősen érződik, hogy az ördög alakját egy létező személyről, egy fiatalkori barátjáról, Johann Merckről mintázta. Merck meghalt

1791-ben, Goethe időben is, érzelmileg is távolodott tőle (a *Költészet és valóság*-ban plasztikus jellemrajzot ad róla, amely azt is megmagyarázza, miért éppen Merck lett a színpad ördöge). Mercktől függetlenül az ördöghöz való viszonya is változott az idők folyamán. Ennek sok összetevője van. Goethe ördöge egy cinikus megmondóember. Egy publicista, aki aforizmákat gyárt. Tudja minderről a tutit, mindig jól van értesülve. Hatalma is van bizonyos dolgokat végrehajtani. De ezen a ponton Goethe hatott a lutheránus teológiai felfogás, amely szerint az ördög nem tud teremteni, nem tud létrehozni semmit, csak a másét tudja elvenni. Ha ad valamit, az lopás eredménye, és a lopott javakat adja tovább. Ez érvényes a Margarétának adott ékszerekre is, de a régi Faust-könyvben feltálat pompás lakomákra is, ahol a névtelen szerző mindig precízen megmondja, honnét lopta az edényeket, az ínycsalatokat és a bort az ördög. Az, hogy az ördög felvilágosító tevékenységet folytat, már a legkorábbi szövegrészekben is hangsúlyosan jelen van. Ez később is így van, viszont Goethe az első rész lezárása után rájött, hogy az ördög ugyanúgy öregszik, mint Faust. Nemcsak öregszik, hanem túl is jutott a történeti fejlődés zenitjén. Ez a kultúrtörténetben a reformáció ördögkultusza és a modern természettudományok kialakulását kísérő ördöghisztéria közé esett. Goethe művének második részében az ördög fokozatosan elveszíti belső jelentőségét. A vége felé ez már látványossá válik. Az a tengerparti jelenet, amelyet Lukács György olyan lelkesen magasztal — szerinte ez a humanizmus és a humanista alkotóerő diadala —, amelyben termékkennyé kell tenni a tengerparti sávot: nos, engem ez valami másra emlékeztet. Egy szovjet típusú munkatábor jut eszembe róla, ahol Mephistopheles és beosztottjai az őrszemélyzet, és nyomorult, csontig fogyott rabok — a lemúrok — dolgoznak a túlélés reményében, hogy megássák a csatornákat. Lukácsnak is eszébe juthatott volna a Belomor-kanal, a Fehér-tengeri csatorna, amely kényszermunkával épült az ő moszkvai emigrációja idején, néhány évvel a *Faust*-tanulmány megírása előtt, de valamilyen oknál fogva nem ez jutott az eszébe, hanem a humanizmus ünneplése.

Amúgy az ördög maga is tudja, hogy elveszítette a hatalmát, és fogatlan oroszlánvá vagy mivé alakult. Kénytelen kiengedni a markából Faustot. Pedig ő az utolsó kapaszkodója a metafizikai befolyás szempontjából. Goethe ezúttal is könyörtelen. Az ördöggel együtt Faust is hanyatlik. Fura módon, amikor az ördögnek még volna hatalma, hogy kárhózatba és romlásba döntse, akkor még Faustnak is van annyi potenciálja, hogy az ördög ezt nem teszi. Amikor az ördög elgyengül, akkor Faust megy a

¹ „Három irodalmi alakot nézünk meg ehhez, *Hektort*, a homéroszi imaginatív világ, a homéroszi képvilág hősét, aki olyan biztosan cselekszik, de nem ő maga az, aki cselekszik. Ha Hektornak cselekednie kell, egy isten indul el az Olümposzról a híradással: most cselekedni kell! Nagy szimbóluma az emberiségnek a következő nagy irodalmi alak is: *Hamlet*, aki töpreng, nem tud cselekedni — de már nem indul el az isten az Olümposzról. Végül ott van Faust, aki — miután minden értelemmel megtanulhatót megtanult — felteszi a végső kérdést, és akinek a végső kérdésére megjelenik az ördög.” Török Sándor: *Mi az antropozófia? Bevezető előadások*, Génus, Budapest, 36.

későbarokk mennybe, de csak mint spirituális frottírtörülköző. Mondhatjuk elegánsabban, Arisztotelész nyomán úgy is, hogy „entelekheia”, de az sem jelent lényegesen mást. Ezt Goethe alaposan végiggondolta. Egyébként igaza van Ferinek: mindent az ördög intéz. Ez különösen a második részben szembeötlő. A negyedik felvonásban Faust egyenesen így szól: „Műveltél te már sok csodát: / Most nyerj meg nekem egy csatát!” És bár az ördög azt állítja, hogy igenis Faust fog itt győzni, tényleg ő hozza ki győzelemre az ütközetet. Ez persze a látszat győzelme: az ördög diaporámás vetítést rendez, amely az 1820-as évek végén rendkívül modernnek számított, és úgy mozgatja az üres páncélokat a beléjük bújt kisördögökkel együtt, hogy egy nagy középkori feltámadás-látomásra emlékeztesse. De a 16. századi ördögképtől addigra már nagyon eltávolodtunk. És Goethe után már nincs jelentős ördögfigura a világirodalomban. Dosztojevszkij ördöge *A Karamazov-testvérekben* lidércnyomás. Bulgakov ördöge a sztálini rémuralom szellemes és hatásos szatírája, de teológiai értelemben súlytalan. Flaubert ördögei *A Szent Antal megkísértésében* egy-egy rögeszmét képviselnek. És még összegereblyézhetnénk néhány példát, de a lényegen azok sem változtatnának: a *Faust* utáni ördögfigurák már nem tudják kihasználni a modern ember világnézeti elbizonytalanságát.

Az 1587-es régi *Faust*-könyvben — amelyet a nyomdász neve alapján „Spies-féle népkönyv” néven emleget a szakirodalom, de szerintem műfajilag nem tartozik a népkönyvek közé —, Mephostophiles egy alsóbbrendű ördög. El is hozza bemutatni Faustnak a főnökeit egy mulatságos revü keretében. Goethénél ez nincs tisztázva. Nála az ördög úgy cselekszik, mintha a maga ura volna, és a többi ismert ördög — Belzebub, Lucifer, Astoroth, Belial stb. — nem kerül elő, de még csak szóba sem. A régi *Faust*-könyvben az ördög úgy viselkedik, amikor kimutatja a foga fehérjét — mondom ezt mai magyar szemszögéből —, mint egy 1960-as évekbeli tartótiszt a beszervezett „titkos megbízottal”, tmb-vel. Amikor Faust siránkozik, hogy el fog kárhozni, akkor belenyomja az orrát a saját piszkába, és különböző izés közmondások által azt sulykolja belé: „Úgy kell neked! Miért hallgattál rám? Nem kellett volna. De most már úgysem menekülhetsz.” A modern hatalmi cinizmus első, még nyers és kezdetleges megnyilvánulása ez az irodalmi dokumentum. De éppen, mert kezdetleges, erőteljesnek is érződik. A középkorban az ördög még nem így argumentált volna. A középkorban az ördög még nem is játszott olyan fontos szerepet, mint a korai újkorban, legalábbis addig, amíg a nominalizmus szűlárvai nem rágták szét a hagyományos középkori világképet, amelynek összeomlása már sejthető volt a 15. században. Már említettem, hogy a kialakuló modern tudományos szemlélet ellensúlya volt a felértékeltebb ördög kultusza.

Ha az ember elolvassa, hogy Luther miket hord össze az ördögről, akkor ebben észrevehetjük a modern pszichológia előzményeit is. Amikor Luther elemzi — pontosan és tárgyyszerűen — az ördögi kísértéseket (elvégre őt is megkísértette a Gonosz nem kevés, volt elég ördögtapasztalata és -szakér-

telme), akkor a manapság depresszióként vagy bipoláris zavarokként ismert lelki baj tüneteit írja le. Azt mondja, hogy az ördög ellen úgy lehet védekezni, hogy az ember zenét hallgat. Vagy: akit megkísért az ördög, az kerülje a magányt, éljen társaséletet, megbízható jóbarátokkal legyen együtt. Kezdetleges, de hatásos terápiát ajánl. Goethe maga is protestáns volt, még ha sokan katolikusnak hiszik is (külön kérdés, hogy miért tüntette el a *Faustból* tokkal-vonóval az egész reformációt). Vagyis lutheránus neveletésben részesült, ugyanakkor világias környezetben nőtt fel. Pontosan fel tudta mérni, hogy Luther milyen szerepet játszik a német mentalitástörténetben. Márpedig Luthert a történeti doktor Faustus (nem mindenki tudja: Faustus létező személy volt) és az ördög személyes ismerősei közé számíthatjuk. Ő maga is az asztali beszélgetéseiben sok olyan Faustus-anekdótát mesél el, amely aztán fél évszázaddal később bekerült a *Faust*-könyvbe. Amikor a *Faust*-könyv létrejött — ez az 1580-as évek elején-közepén történhetett —, akkor még élt az a generáció, amely fiatal volt a reformáció kiteljesedésekor, és még voltak személyes emlékek Faustusról. A történeti Faustus életét nagyjából rekonstruálni is lehet a fennmaradt dokumentumok alapján: itt egy orvosi honorárium, ott egy városból való kitiltás, amott pénzbírság vagy fogda. A korszakban elterjedt típus lehetett: sarlatán volt, aki értett gyógyászathoz, kozmetikához (főleg szőrtelenítéshez), kalendáriumcsináláshoz, időjárás-előrejelzéshez, jósláshoz, más effélékhez. Járt a német tartományokat, egyrészt, mert előbb-utóbb mindenütt kifogyott a megbízásokból, másrészt mert itt is, ott is meggyűlt a baja a helybeli hatósággal. Feltehetőleg baleset végzett vele. Talán robbanás történt az egyik vegyi kísérlet közben. Ez úgy csapódik le a *Faust*-könyvben, hogy „az ördög megragadta, és szétmázolta az agyvelejét a falon”. És aztán vitte magával a pokolba a lelkét. Életmódjából adódóan sokakkal találkozott, és akik akkor voltak 20–30 évesek, 45–50 évvel később már öregek voltak, de még éltek, már aki még élt Faustus ismerősei közül. Amikor azt mondja a közreadó, hogy Faustus saját feljegyzései alapján rakta össze a könyvet, akkor egyrészt elképzelhető, hogy Faustus csakugyan hagyott hátra naplót vagy útijegyzeteket, másrészt az is, hogy léteztek protokollok, vagyis az egykori ismerősök közül többen tollba mondták emlékeiket és tapasztalataikat. Ezt ma már nem lehet kideríteni, de az biztos, hogy Faustus — Petri György szavával — ott mocorgott a reformációkori tájban. Az is biztos, hogy a német mentalitás alakulására hatással volt az alakja, vagy ami a halála után lett belőle. Továbbá az, hogy az ő alakja körül kristályosodik ki a vallástól elszakadó, világi jellemű, modern tudományosság és tudásvágy.

KF: Ha már a borzalmaknál tartunk, ahogy a régi *Faust*-könyvben a tudós ördög általi meggyilkolása le van írva, hadd folytassam azzal a borzalommal, amely talán Goethe *Faustjában* legborzalmasabb jelenete, amikor a pokolbeli szörnyek, Faust parancsára, viszik az utasítást a szomszédokban élő idős házaspárnak, Philemonnak és Baucisnak, hogy költözzenek ki a házuk-

ból. Egyáltalán nem igaz, hogy a csatornaépítés miatt van szükség az ingatlanra. Faust elmondja: azért akarja, hogy elköltözzenek, mert nem szereti, hogy ott vannak.

ML: Nem szereti, hogy boldogok.

KF: És nem szereti, ha valaki ellentmond neki. Mephistopheles a pokolbeli szolgálóival odamegy, és mivel a házaspár nem fogad szót, talán még ellenállást is tanúsít, egyszerűen rájuk gyújtják a házat. Ők pedig bennégnék. Aztán a közegek jelentik Faustnak, mi történt. Faust pedig megszidja őket, hogy „nem ezt mondtam”. De aztán napirendre tér a tanyácska elpusztítása fölött. Lukács a már idézett *Faust*-tanulmányában azt mondja, hogy persze, hogy Faust nem érez megbánást Philemon és Baucis halála miatt, hiszen ezeket az ellentmondásokat a köz- és egyéni érdek között a kapitalista viszonyok közepette nem lehet feloldani. Vagyis történelmi szükségszerűség, hogy a kapitalizmusban ilyen kegyetlen dolgok történnek, így tehát Faustnak a történeteket nem is kell különösebben a lelkére vennie. Az a dologban a hátborzongató, hogy Lukács ezt a tanulmányt az 1930-as évek végén írta Moszkvában. Tudhatta, hogy naponta viszik el az embereket, kínozzák meg vagy lövik agyon őket, küldik őket a GULAG-ra. Ő maga is félhetett. Eközben ünnepelte a kegyetlenség tombolását. Goethével próbálja igazolni a rémuralmat, és ez finoman szólva is erőltetett dolog. Az én benyomásaim szerint sem az a mondanivalója a *Faustnak*, hogy Isten az ördög segítségével neveli jóra az embert. Az a magyarázat sem állja meg a helyét, hogy a különböző kegyetlenségeket, elnyomó intézkedéseket elfogadva építik a boldog társadalmat, ássák a csatornákat, és ezáltal létrejön a szabad emberek összefogása. Faust azt az utasítást adta Mephistophelesnek mint felügyelőnek, hogy pénzzel, hízélgéssal, erőszakkal toborozzon munkásokat, és ássák a csatornákat. Szóval a *Faustnak* — hogy ezt a divatos kifejezést használjam — merőben más az üzenete, mint amit akár az egyházi, akár a marxista értelmezők aggattak rá.

MI: Lukács és a többi marxista, valamint konzervatív értelmező azt az apró, de brutális, ironikus gesztust mindig elfelejti, vagy talán inkább nem hajlandó észrevenni, hogy a nagy látomás-jelenetben valójában nem csatornákat ásnak, hanem Faustnak a sírját. Az egész csatornavízióknak semmi alapja nincs; az csak egy haldokló örült képzelgése. S eközben még azt a remek viccet is megengedi magának Mefisztó, hogy a Grab (sír) és a Graben (árok, csatorna) szavak közti különbségre felhívja a figyelmünket. „Nem a csatornákat vagy az árkokat ássák, hanem a sírokat.” Milyen boldogok lehetnek volna az iróniára hajlamos ifjabb német romantikusok, ha ez a nagyon durva ironikus vicc nekik jutott volna eszükbe!

DBA: Ha nem baj, én a *Fausttól* visszakanyarodnék a *Vonzások és választásokhoz*. Mert a *Faustot* én a tömény nőgyűlölet megnyilvánulásának érzem. Tekintettel a szegény Margarita sorsá-

ra. Viszont a *Vonzások és választások* tekintetében nagyon izgalmas dolog számomra az is, amit a tájépezetéről mondatok, tehát az a felvilágosodás-kori gondolat, hogy az ember a rációval mindent legyőz, és majd mindent meghódít, annak a kritikája, ahogy a szereplők a természet adta terepet megpróbálják tökéletes tájjá varázsolni. Majd ez az erő visszacsap, és elveszi a gyermeket. A természet legyőzi vagy inkább kioltja ezt a kis emberi életet. A mulasztás, a lappangó, esetleg eltagadott féltékenység is közrejátszik ebben. Goethe felkiált: „Hát nem elég, hogy megöltem azt a gyereket?” Szerintem a gyerek mint szimbólum ebben a műben a normabontó szerelem szimbóluma. Van egy jelenet, amelyben úgy szerettek meg a házaspár, Eduard és Charlotte, hogy közben a nő a kapitányra, a férfi Ottiliére gondol, vagyis arra a két személyre, akik szintén benne vannak ebben a négyesben. Amikor pedig megszületik a kisfiú, arcvonásai a kapitányra emlékeztetnek, szemé pedig Ottiliére. Vagyis nem két ember hozta össze ezt a gyereket, hanem négy. Csak éppen ketten úgy vettek részt a művelésben, hogy az az érvényes norma szerint elfogadhatatlan. Az, ahogy a természet erői visszacsapnak, és elragadják ennek a normabontó szerelemnek a gyümölcsét, erősen romantikus gondolat. Nem volt feloldás, nem győzhetett a ráció a természet erői fölött. Olyan, mintha Goethe tényleg félne a saját szenvedélyétől. A szenvedély nyersségétől. Ez a természeti erő maga a vágy. És talán mert úgy érezte, hogy az ő szenvedélye nem fér be a normák közé, abba a monogám keresztény házasságmodellbe, amely elő volt írva a korabeli viszonyok között, kerülte azokat a helyzeteket, ahol ilyen módon elköteleződhetett volna, talán ezért tudott olyan sokáig együtt lenni Christianével, aki elfogadta alacsonyabb helyzete folytán, hogy ő nem lesz feleség, hanem csak egy társ vagy egy szerető vagy egy ágyas vagy bármi, ami a városfalon túl van.

KF: Annyit tennék hozzá, hogy szerintem az a jelenet, amikor Charlotte és Eduard úgy szerettek meg, hogy közben mindkettő a távollevő másikra gondol, a világirodalom egyik legerotikusabb jelenete. Olyan megrázó, ahogy mindketten átélik az egyesülést a voltaképpen szerelmükkel, miközben nem azzal vannak együtt, hogy az egészen csodálatos.

ML: Chrisiane Vulpius szerepének és személyiségének árnyalásához hadd jegyezzem meg: irodalmi ténynek számít, hogy Bettina von Arnimnek, a német romantika egyik prominens hölgyének a szemüvegét szétaposta, miután a szemüveg egy összeszóllalozás és egy pofon következtében leröpült Bettina orráról — megvolt erre a cselekedetre Christianének az oka, mondjuk így: megalapozott féltékenység —, és ő nyerte meg a játszmat, mert Goethe megkérte az Arnim házaspárt, hogy a történetek után ne látogassák a házat. Belenyugodott jó ideig, hogy nem lesz belőle feleség, de aztán nem volt kifogása az ellen, hogy mégis az lett. Ezt a pozícióját aztán erélyesen megvédelmezte. Védelmi dühkitöréseit pedig Goethe pártfogolta és jutalmazta.

KF: Viszont Bettináról mintázta a *Vonzások és választások* fontos mellékszereplőjét, Ottilie mostohanővérét, Charlotte vér szerinti lányát, aki regénybeli szereplőként...

ML: ...nem túl rokonszenves.

KF: Rettenetes. Rettentően ellenszenves. Saját sikereinek hajszolásában tehetséges, de amúgy rémes fiatal nő. Bettina az életben is ilyen lehetett. Igen erőszakosan próbálta a Goethével való kapcsolatot minél szorosabbra fűzni, aztán, miután Goethe kitiltotta a házból, kívárta Goethe halálát, és akkor írt egy levélregényt, amelyben Goethe leveleit kiegészítette és átírta. Aztán az eredeti levelek is előkerültek az 1920-as években, és azóta az irodalomtörténet tudja, miket hamisított Bettina. De ez annak idején megjelent, *Goethe levelezése egy gyermekkel* címen, és divatos könyv lett, sok kiadást megért. Ebben van az a híres anekdota, hogy Goethe és Beethoven együtt sétál Karlsbadban. Arra megy a weimari herceg, és Goethe alázatosan meghajol, mint egy udvaronc — merthogy az volt —, Beethoven pedig dacosan elfordul. Merthogy ő független művészként nem hajlong semmiféle herceg előtt. Állítólag ebből a jelenetből semmi sem igaz. Ezt mind a Bettina találta ki.

MI: Kedves barátaim, mivel az időnk nagyon elment, azt javaslom, szeretettel váljunk el egymástól. Mindenkinek jó olvasást, s sok jó Goethe-olvasást kívánok. A viszontlátásra!

NAGY Gabriella Ágnes

„mi ez ahhoz képest hogy már egy ideje a fejünkben is zúgnak a rakéták”

(Tóbiás Krisztián: *A mikulás rakétája*. Turi Lilla rajzaival. Hortus Conclusus — *Fiatal Írók Szövetsége*, 2020)

Mediális heterogenitásából következően a líra a szavak és a dolgok közötti kodifikált referenciális viszonylatok szétszakadását vagy megsokszorozódását feltételezi. A költészeti alkotások szerkezetére, hatására, befogadására kezdetektől fogva a zeneiség és a képiség hatott; a líra mindig is rá volt és van utalva azoknak a médiumoknak a teljesítményére, amelyek rögzítik.¹ Tóbiás Krisztián a szavakba sűrített dolgok repetíciós szerkezetű, az ismétlések alakzatait kiaknázó verseskötete nem csak a megsokszorozás, hanem kifejezetten a robbanás nyelvét alkotja meg — száz évvel a futuristák után —, háborús háttérrel, amely szó szerint is a békebeli mikulás hátán hordozott rakétában szimbolizálódik. A versnyelv alakzatainak besűrítéséből is adódó robbanás nem csupán egy szimfónia szerkezetére épülő verses regényhez hasonlító kötet végén következik be, hanem vizuális elemekkel is összefonódik, kiaknázva a könyv azon potenciálját, hogy megtűri, sőt felkínálja a képek és a nyelv egymás mellé rendezését, összekapcsolását, párbeszédbe léptetését.

Amikor *A mikulás rakétája* című kötetbe belelapozunk, egyfelől mediális sajátosságaira kell figyelmet fordítanunk, de a versnyelv mellett, illetve a költészeti hagyomány azonosításán túl foglalkozni kell azokkal az adatokkal, szociografikus tényekkel is, amelyek benne munkálnak. Ha röviden és egyszerűen akarom összefoglalni, akkor azt kell mondanom, markánsan a délszláv háborúról szól, miközben eloldja magát csaknem minden történelmi referenciától, és kitér a huszadik századi Európa háborúkkal terhelt történelme felé, de csak azért, hogy meghaladjon azt. A háború, a történelem mint referenciapont önnön sajátosságaiból adódóan nem csupán szétszakad, hanem robban, és olyan szóródást hoz létre, ahol a becsapódások kiszámíthatatlanná válnak.

1915-ben, az első világháború kezdetén Francesco Cangiullo a *Detonáció* című igen rövid futurista színházi performanszban egyetlen puskalövést vitt színre emblematikus gesztusba sűrítve a futuristák azon törekvését, hogy feladva az előítéleteket, felforgatva az elavult normákat, elszakadva a múlttól a jövőbe tekintsenek, a tudomány új korszakába és hitüket a rajongásig csodált technikai fejlődésbe vessék. A futurizmusban minden robban, száguld, feszül. A mozgás szimultaneitása és dinamizmusa a fékezhetetlen sebesség jegyében nem csak a lendületet járhatja csúcsra, hanem mindent, ami addig volt, ízekre akar tépni, fel akar számolni.² A század végén zajló délszláv háború kontextusában azonban már jól látszik, hogy az embertelenség, az elgépi esedő háború, a folyton és mindenhol robbanó lövedékek nem a technikai haladás üdvtörténeti beérkezését ünneplik. Az állandó fenyegetettség, a levegőben robbanó ezüst rakéták még akkor is dezorientálttá teszik azokat, akik ennek tanúi a hátszországban, ha nem mellettük csapódnak be.

Vajdasági kötelékek

Ebben a kötetben egy kifordult világ és egy nyelvet kifordító költészet újabb ki- és átfordítását tapasztalhatjuk. Műfajilag nehezen meghatározható, ugyanakkor erősen kötődik a Vajdasághoz, a délszláv háborúhoz, munkál benne az *Új Symposion* generációjának nyelve, talán leginkább az 1992-ben megjelent *Wilhelm-dalok* című kötet Tolnai Ottótól, még távolabbról pedig felsejlik Kosztolányi Dezső *A szegény kisgyermek panaszai* című versfüzérére. Kosztolányi Szabadkához kapcsolódik, pontosabban Bácskához, csakúgy mint Tolnai Ottó. Tóbiás ugyan bánáti, de ugyanabból a költészeti hagyományból nő ki — mégis úgy áll benne ebben a hagyományban, hogy mindig eggyel túl van rajta. Már *A szegény kisgyermek panaszainak* darabjai is kettős ént működtetnek, amennyiben a gyermeki létállapot és a felnőtt tudat egyszerre jelenik meg bennük. A kötetet részben a Schumann egyik ciklikus egységbe rendezett zongoraművével rokonítható szerkesztés határozza meg; a nyelvezet átlátszónak tűnhet föl, de ahogyan Szegedy-Maszák Mihály rámutatott, Kosztolányi költői nyelve ennél összetettebb és nem idegenkedett az expresszionizmustól vagy a futurizmustól sem.³

Tolnai Ottó a „vidék hibbantját” verseli meg a *Wilhelm-dalokban* — az *árvacsáth* ugyanebben az évben jelent meg. Nyelvezete éppen úgy épít az ismétlésre, mint Kosztolányié, de Tolnainál a nyelv dadog, a vers epikusán bő, groteszk, megalázott helyzetben lévő alakjai egyfajta novellisztikus sorshelyzetben tűnnek föl. Lefelé stilizált nyelv, a képi-nyelvi lefokozással élő retorika, „regionális mentalitásbeli, köznyelvi norma” jellemzi — Tolnai kötetére nemigen találunk közvetlen elődöket a nyelvhasználat tekintetében. Tiszta és nyers költészet ez, amelyben a beszéd mégis valamiféle átszellemüléssel megy keresztül. A *Wilhelm-dalokban* a profán köznapiság, az anekdotikus történetek ironikusan, groteszk módon tárulnak föl.⁴

Kosztolányi ciklusában egyfajta zenei szerkesztésmód érvényesül, Tolnai költészete a *Wilhelm-dalokban* közvetlenül a színházzal kapcsolódik össze, Tóbiás Krisztián kötetét pedig eddig a gyermeki irodalmi regiszterben meghatározó illusztrációk szervezik egységbe. *A mikulás rakétája* már címében is jelzi, hogy a gyerekkorhoz és egy robbanással járó utazáshoz fog kapcsolódni. A borítón egy falucska képe látható elnagyolt krétarajzzal, a házak és a templom mind-mind más síkban áll, vagy dől, a jobb alsó sarokban rákollázsolva egy gyerekrajzot idéző rakéta tűnik fel, ami előugrik a rajz síkjából — a rakéta vizuálisan végig kiugrik majd a felületről. Nem Tóbiás Krisztián kötet az első szépirodalmi mű, amelyet Turi Lilla illusztrált, előző munkája Dragomán György *Jég* című novellájához kapcsolódik.⁵



Veszélyes lenne a könyvecskét kizárólag a gyereklíra részeként olvasni, mert csak látszólag az, színes borítójával, a krétarajzokkal illusztrált lapokkal úgy tűnteti föl magát, mint gyerekirodalom — a szépirodalmi művekre a kétezres években kevésbé jellemző az, hogy színes, gyerekes rajzok kísérnék a szöveget. A szépirodalmi könyvillusztráció ritkán jutott túl az egy-egy lapon szerepeltetett fekete-fehér illusztrációkon. Búvópatakként azonban mindig is jelen volt. Az 1960–70-es években a Magyar Helikon Kiadó bekapcsolta a könyvkiadásba a kortárs magyar grafikát, ezzel pedig „a hazai könyvillusztráció sosem látott virágzását táp-

¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő: *Metapoeitika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 13–54. A prózában lásd például legújabbban Krasznahorkai László *Mindig Homérosznak* című 2019-ben megjelent kötetét, amely a narratív szövegeket képekkel és zenével társítja.

² Lásd például a Gondolat kiadó *Izmusok* sorozatának futurizmus kötetét.

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A szegény kisgyermek panaszai* = Uő: *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 41–58. A kötet első megjelenése 1910, a későbbiekben több új verssel bővült, s ezek közül több az expresszionizmussal vagy az impresszionizmussal tart rokonságot.

⁴ THOMKA Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 117–126.

⁵ „281 szó. Úgy süvit a levegőben, mint egy kilőtt puskaolyó. Az első és utolsó szó között pedig »Khalid« »mosolyog.«” Szól a kötetéről írt kritika első három mondata. RÉVÉSZ Emese: „Egy csepp lime” = Uő: *Mentés másként*, Tempövölg, Balatonfüred, 2020, 315.

lálta”.⁶ Ezzel párhuzamosan a gyerekkönyvekben gyakori, különösen a 60–70-es évek óta, hogy kép és szöveg összetartozik,⁷ *A mikulás rakétájának* költői szövegei is együtt haladnak az illusztrációkkal. És nem melleleg, a délszláv háborúval.

Túl a gyerekirodalmon

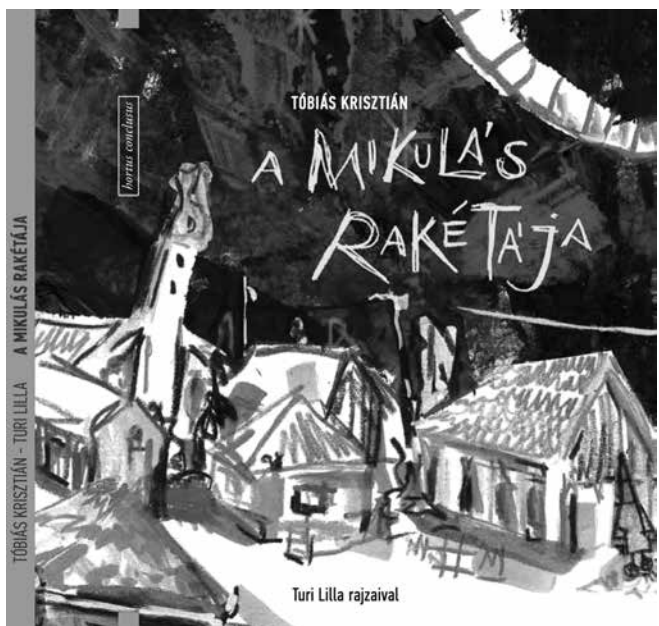
Noha az illusztrált kötetek egyáltalán nem számítanak ismeretleneknek, vagy egyedinek az irodalomtörténetben — gondoljunk csak például a Peer kódex másolójának lapszéli rajzaira, William Blake versesköteteteire, Örkény *Egypercesei*nek Réber illusztrációira, Picasso Ovidius-illusztrációira, Zichy Mihály *Az ember tragédiájához* készült alkotásaira, és még hosszan sorolhatnánk — az illusztrált szépirodalmi kötet nem a norma. Tóbiás Krisztián kötete az illusztrációk miatt első pillantásra a gyerekirodalom területére sorolja a könyvet. Ebből fakadóan bátor vállalkozás, amennyiben markánsan kapcsolja magát a gyerekirodalomhoz, ezzel pedig határhelyzetbe hozza magát. A gyerekirodalmat gyakran játékosnak, komolytalannak, problémátlanak, idillinek vagy tét nélkülinek gondolhatjuk — Kosztolányi kapcsán is visszatérően fölmerültek ezek a vádák.

Az utóbbi időben a gyerekirodalmi kötetek nem minden esetben szolgálnak rá ezekre a jelzőkre, amennyiben tabutémákat feszegetnek, sajátos nyelvezetet dolgoznak ki — utalhunk itt akár Kollár Árpád, Lackfi János, Varró Dániel, Elekes Dóra, Dániel András köteteteire. Már nem csak az teszi őket markáns hangú egyedi lírai vagy prózai teljesítménnyé, hogy kiemelkednek a gyermeklet gondtalanságát tematizáló művek közül, vagy hogy kettős kódolással olvashatók, azaz egyszerre szólnak gyerekeknek és felnőtteknek, hanem létkérdéseket, nyelvfilozófiai és vizuális problémákat, mélylélektani helyzeteket járnak körbe.

Noha *A mikulás rakétája* már a címe miatt is a gyerekirodalomból ismert egyéb szövegeket hívhat meg, azokat intertextuálisan megidéző, azokkal játszó összetett költészet, amely egy gyerekeknek „nem való” tabutémát, a háborút viszi színre, csak hogy ezt gyermeki nézőpontból teszi meg.⁸ Mit jelenthet a háború azoknak, akik gyerekként kerültek a közelébe? Egy makedón lány egyszer azt mondta, négyéves volt, amikor a háború berobbant náluk, de közvetlenül körülöttük béke volt. Csak a szerb hadsereg egyik egysége állomásozott évekig a kertjük végében kezdődő erdőben a tankjaikkal és fegyvereikkel együtt, így, ha elfogyott kenyér, hátra lehetett szaladni a kert végébe és kérni a katonáktól, mert nekik mindig volt.

Háború és háború

A mikulás rakétája arról beszél, mit jelent egy háborús övezetben felnőni, milyen az, ha nincs mindig ennyivaló, mit láthat ebből egy gyerek, és ez hogyan hat rá. Rádásul multimediális heterogenitással valósítja ezt meg, mert nem csak a felnőttek háborúját verseli meg egy gyerek szemén keresztül, hanem lát-



hatóvá is teszi a versnyelv képiségét. Textuális és vizuális felütésében egyfajta naivitás, ártatlanság és egyszerűség határozza meg, ugyanakkor érződik rajta a háború, politikai vetülete van és egyértelműen traumairódom. A trauma nyelvi megjelenése azonban nem vezet tagadáshoz, töredékességhez, tragikus összecsapáshoz vagy szétfutó asszociatív láncok zavarához; már túl van rajta, már képes a tapasztalatot összerendezni olyan egységesebb nyelvezetben, amely képessé válik kibontani összefüggéseket, de csak azért, hogy végül felrobbantsa magát. Az utolsó oldalon az illusztrációk terében szanaszét heverő szavak vizuálisan is jelzik ezt a robbanást, a külön kerülés és elszakadás állapotát.

Eközben a háború a hétköznapi létezés tereit olyan heterotópiává változtatja, amely így „nem hely”-lyé válik, egyszerre a válság és a deviancia heterotópiájává. A „heterotópiák azok a terek és intézmények, ahová a kultúrák a traumáikat, konfliktusait, feloldhatatlan anomáliáikat exportálják”.⁹ Szerepük eredendően az, hogy a válságba jutott, deviáns személyeket elkülönítsék a társadalomtól. A háborús övezet

tiltott hely, az ott élők egyértelműen válsághelyzetben vannak. Így a megkövetelt normákhoz képest deviáns viselkedési formáknak ad helyet, a halál helyévé válhat, egyszerre gyúrja magába a válság, az otthon, a deviancia szerkezetét.¹⁰ Háború idején tehát a teljes életér, és vele együtt az otthon egyfajta heterotópiává válik, amelyben mindenki válságban van, a legdeviánsabb pedig éppen a mikulás, aki normális esetben a békeidő ünnepi szokásrendjének szereplője. Ezzel szemben a háború alatt rakétákkal a hátán közlekedve feldúlja az ünnepet, azt az ünnepet, amely békeidőben a szorgos, munkás időszakokat tagolja, azaz olyan üres idő, ami kitöltésre vár, amelyben normális esetben vége az elszigeteltségnek. Békeidőben a mikulás látogatásával az otthon évente egyszer a varázslat illúziójának helyévé is válik. Az ilyen módon heterotópiává alakuló otthon olyan időstruktúrában áll benne, amely a „leglélkezőbb, legmulandóbb, legingatagabb” — ez az, ami ünnep gyanánt működik.

Miközben Foucault az ünnepet heterotópiaként írja le, ami kívül kerül az időn, Gadamer szerint éppen az ünnep visszatérése hozza létre az időt. Azonban az idő tagoltságát a háborúban nem az ünnepek szervezik, hiszen ismétlődésük többé nem kiszámítható:

nekem valahogy rémisztőnek tűnik ez
hogy az idő elmúlt [...] csak valami halvány
heg marad utána
az idő elmúlt
mondja a mikulás
és neki el lehet hinni.

A mikulás csak jön-megy, télen és nyáron is, az idő feloldódik, az ünnepi rítus megfordul, nem a mikulás hoz, vagy ajándékoz, hanem éppen fordítva: neki kell enni adni, mivel életben kell tartani az úgymond időn kívül került ünnep lehetőségét, a gyerekek számára egyik legizgalmasabb, legmisztikusabb ünnepet. Az ünnep ismétlődik, és egy újrafelismerésben képes működésbe lépni; „az újrafelismerés meglátja a mulandóban a maradandót. A szimbólumnak és a művészi nyelvek szimbólumtartalmának az az igazi funkciója, hogy véghez vigye ezt a folyamatot”.¹¹ Ebben az ismétlődésbe lehetne újra és újra kapaszkodni, ám az időt felborító mikulás inkább azt a vágyat generálja, hogy ne a háború, hanem az ünnepek tartsanak mindörökké.

Emellett a mikulás mint az ismétlődésben és újrafelismerésben megképződő piros ruhás, fehér szakállas szimbólum új jelentéseket vesz föl. Szó szerint a hátára veszi a rakétákat, amelyek már nem a földön háztól házhoz sziklásra alkalmas eszközök közé tartoznak, mint a szánkó — hiába szerel kerekeket a rakéták alá —, hanem robban, egy brutális mozzanatban képes transzcendentális síkra küldeni a létezését, úgymond Krisztus mellé — az örökkévalóságba. De már ez a transzcendentális tér sem ugyanaz, ami volt — Tolnai Ottó filozófikus hangvételű költeményeiben még említi Jézust —, csak űr, üresség, ahova

Gagarin és a többi űrhajós jár, ahol nincs semmi. A mikulás rakétája az ünnep kiteljesedő ideje, tere és közössége helyett a transzcendentális semmibe robbant bele.

Chris (és Krisztián)

A kevert regiszter és a háború szaga egy 2018-ban készült kiváló dokuanimációs filmet is jellemez, amely szintén hibrid alkotás, egyszerre oknyomozó riport és dokumentumfilm, de animáció is a maga fiktív világával. A *Chris, a svájci* egy különleges, önkéntes katonai alakulatba keveredő fiatal újságíró története, akinek az életét és halálának körülményeit unokahúga utólagosan fejté föl. 1992-ben Anja Kofmel tizéves volt, amikor érkezett a hír, hogy Christ holtan találták az alakulat egyenruhájában — Anját ezután hosszú ideig kislánként rémálomként gyötörték, háborús rémálom. Animációs filmrendezőként 2009-ben diplomafilmjében kezdte földolgozni ezt a tapasztalatot, pontosan abban az évben, amikor az alakulat vezetőjét, a rendkívül különös életutat bejárta Eduardo Rózsa Florest meggyilkolták Bolíviában.

Kofmel három évvel ezelőtt egy 90 perces, egész estés filmben tért vissza a témához, amelyben egymást váltják a tintával, kézzel rajzolt fekete-fehér animációs jelenetek — ezek kötik egységes narratívába az eseményeket —, az archív felvételek, a nyomozás körülményei az eltűnt és meggyilkolt unokatestvér után, valamint riportok azokkal, akik valamit tudhattak Christian Württembergéről. Az animációs jelenetek keretezik a riportokat, archív felvételeket, naplóbejegyzéseket, a nyomozást dokumentáló felvételeket. „Csak néhány részletet ismertem a történetből, a többi el kell képzelnem,” mondja Anja a filmben, és az animált részeket ebből a célból készíti el. Gyermeki nézőpont indítja a filmet, a háború érzete pedig ott leng a svájci unokatestvér körül, aki ugyan sohasem járt a volt Jugoszlávia területén a délszláv háború idején, életét azonban a békés és gazdag Svájcban folyton-folyvást a háború és meggyilkolt unokabátyja kísértette.

Éppen olyan szurreálisan, ahogyan az egyik valós felvételt továbbgondoló animációs jelenetben, Chris visszaszoborolja a fociú srácnak egyikének a labdát. Ebben a pillanatban minden felrobban: Chris a semmiben a lebeg, a kisfiú ebből a semmiből jön elé a labdával és belelép a tenyerébe. Chris védelmezőn két tenyere közé fogja az apró gyermeket, de ahogy két tenyerét összezárja, vér ömlik a kezei közül, és végigcsorog a könyökén.

A falu gyári munkása, avagy a csókai mikulás

1992-ben Christian Württembergét holtan találták Eszék környékén, kikiáltották a Boszniai Szerb Köztársaságot, megkezdődött

¹⁰ Michel FOUCAULT: *Eltérő terek* = Uő: *Nyelv a végtelenhez*, ford.: SUTYÁK Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 150–151.

¹¹ Hans-Georg GADAMER: *A szép aktualitása* = Uő: *A szép aktualitása*, ford.: BONYHAI Gábor, T-Twins, Budapest, 2004, 73.

Szarajevó ostroma, és megjelent a *Wilhelm-dalok, A mikulás rakétája* szempontjából tematikailag-poétikailag is előzménynek tekinthető kötet, bár Tolnai kötetében a háború nem jut szerephez. A *Wilhelm-dalok*ban az avantgárd asszociációs, csapongó költészetéről ellépett a történetmondás irányába, és egy másik médiummal, a színházzal fonódott össze. A kötetet képek nyitják és zárják, Pechán József fotói és festménye, szobrok fotói, a Sárvári Józsefről és Nagy Józsefről Párizsban készült fénykép. Pechán József a falu bolondját fotózta és festette meg. A Tolnai-kötet utolsó darabja, a *mi a kő* Nagy József rajzaival együtt szerepel, amelyeket a készülő színházi előadáshoz vázolt föl. Ugyanebben az évben, 1992-ben Orléans-ban Nagy József vitte színre *Orfeusz létrái* címmel a Tolnai-kötet figuráját, majd 2013-ban visszatért hozzá egy újabb rendezésben.¹²



A *mikulás rakétája* nem tekinthető verses regénynek, bár egyetlen történetet beszél el, a csókai mikulás történetét. Hasonlóképpen szociografikus tényanyagra épül, mint Tolnai kötete. Csókán, Tóbiás Krisztián szülőhelyén egy különös alak járt-kelt, a falu munka nélkül maradt gyári munkása, egy volt vas- és fémöntődei munkás, név szerint Frankó Ferenc, aki mikulás ruhában tűnt fel az utcákon. Először a gyárban kérték föl erre a szerepre az ünnepségeken, azonban hiába zárták be a gyárat a háború miatt, ő nem hagyott fel a mikulászkodással. Házakhoz, családokhoz kezdett járni — mindezt ingyen, pontosabban némi ételért —, „december–januárban engem Csókát etet”, mondja egy interjúban; erre a tévészereplésre egyes sorok is utalnak:

a tévében riportozzák a mikulást... riportozzák
kérdézik... a verseket
lehet ezentúl a tévébe kell küldenem
a hosszú listát
mit szeretnék.

Frankó Ferenc piros ruhájában, fehér szakállban járt-kelt a faluban, és rakétákat gyártott, amiket aztán a hátára csatolt.¹³ Normális esetben a mikulás szánkóval jár, de hó hiányában másik közlekedési eszközt fabrikált magának még a gyárban. A legnagyobb 460 kilósra és 12 méterre sikerült, nem csoda, ha nemzetbiztonsági okokból drónokkal fotózták az udvarát, ahol a hatalmas piros rakétákat tartotta. A mikulás rakétája mindig piros, miközben az égen ezüsttrakéták robbannak:

nálunk sokáig puszkaporszagú volt a levegő
a rakétáktól
szürke csillogó rakétáktól.

A mikulás alakja, pontosabban rakétája így összemontírozódik Josip Tito alakjával, aki lakatosnak tanult, 18 évesen belépett a Fém munkások Szövetségébe, később a fém munkás szakszervezet titkára lett. Ezüstérmét pedig kétszer kapott: egy budapesti vívóversenyen 1914-ben, majd 1915-ben Ezüst Vitéségi Éremmel tüntették ki. A délszláv háború ilyen értelemben egy ezüstérmes lakatosnak köszönhető. A mikulásnak ezért piros rakétái vannak, de ami a háborúban robban, az az ezüstérmes lakatos által bekészített lövedékek robbanása.

Ennyit a csókai mikulás valóságáról, aki szerint „a sok hazugságban — így gyöttem rá — van egy kis igazság is”. A mikulás valósága egyébként is kérdéses valóság, hiszen a mikulás alakja évről évre az éppen beöltöző mikulások alakjában aktualizálódik. Sven Nordquist ezt a kézzel foghatóságot akarja kikerülni a *Lesz nemulass, Findusz!* című meseregényben, amelyben Pettson hosszan és elmélyülten dolgozik egy gépi mikulás megszerkesztésén, hogy meglepje vele Finduszt, a macskáját. A gépezet úgy ahogy működik, ám a regény csattanója éppen az lesz, amikor a tökéletlenül működő, gépi hangon beszélő programozott szerkezet helyett maga a megtestesült mikulás lép be az ajtón.¹⁴ A mikulást körbelengő történetek, hazugságok közé beszűrődve itt hát van egy kis igazság is, hiszen a mikulás nem létezik, csak folyton hazudjuk, hogy van, mégis meg tud jelenni.

Költészeti hagyományok

Tóbiás Krisztián korábban publikált verseinek egy részét is körbelengi a háború tapasztalata, készülő regényében pedig saját életének azt az epizódját dolgozza majd föl, amelyben kényszerűen katonaként kellett a szerb hadseregben szolgálnia. A macedón lány éppen úgy hordozta gyermekkorából a háborút, ahogy Anja Kofmel mániákusan igyekezett feldolgozni a családjában történt traumát. Tóbiás Krisztián kötete pedig folytonosan robban a háborús lövedékektől. A háború máig velük maradt. *A mi-*

¹² Tolnai Ottó és Nagy József együttműködéséről bővebben lásd: DARIDA Veronika: *Eltérő színterek, Nagy József színháza*, Kijarat, Budapest, 2017.

¹³ A riportot lásd a Szubjektív 2016. január 14-én sugárzott műsorában a Pannon Televízióban.

¹⁴ Sven NORDQUIST: *Lesz nemulass, Findusz!*, ford.: KERESZTESI József, General Press, Budapest, 2005.

kulás rakétája mégsem „megy bele” a háborúba, ehelyett a hét-köznapi élet szintjén önti élénk, milyen a háború szaga, hangja, feszültsége, még akkor is, ha nem a frontvonalban állunk. Kicsit odébb, ahol nincs harc, csak a háború rémei gyülekeznek folyton robbanásra készen.

Tóbiás Tolnai Ottóval vállaltan azonos hagyományban áll benne az *Új Symposion* főszerkesztőjén keresztül, olvashatjuk a *Ver/sec* című kötetben. Ezek szerint a költészet az intertextualitás dialogicitás helyett a nép/nemzeti, ősi hagyomány törvénytelen tulajdonlása. A recepció vonatkoztatási pontjainak kijelölése mint hegység mered a határon, miközben a szöveghagyományt az intézményesült irodalompolitikai útvonalak lopáságtól mentes kincsestárának tekinthetjük:

hazajöttem és
elkezdtem bozsikosan írni
ő meg úgys tolnaisan ír úgyhogy
öröklődő ez a dolog
és nem fog kihalni
egyszer majd olyan lesz ez is mint a
népviselet
és egy kodály-plágium felfedezé
a bozsik plágiumot azaz engem
meg a tolnai-plágiumot azaz a bozsikot
és az ottó a tolnai lesz az urál mente
ősi szokás szerint én is
csak annyit lopok
amennyit lehet.¹⁵

Miközben Tolnai Ottó egyfajta alakmást teremt meg a *Wilhelm-dalok*ban, Tóbiás Krisztián nem a fura, állását vesztett gyári munkást, a mikulást szólaltatja meg, hanem azt a gyereket, aki tanújává válik a háborús létmódnak és a faluban szürrealis alakként jövő-menő rakétás mikulás látogatásainak. Azaz gyerek szemmel rajzol meg egy portré egy háborús helyzetben, ahol a látogatások kifejezetten a töltött káposzta készítésének eseménye köré fonódnak. Itt a gyerek nézi, ahogy a mikulás körül forog a világ, aki egyszerre ajándékhozó, táplálandó vendég és háborús szimbólum is. Az egész kötet olyan kollázs-líra-jellegű költészet, amely ennek a mikulásnak és rajta keresztül a háborúnak a történetéből mond el egy-egy eseményt, mindezt egy szuszra. Hiszen



nincsenek címek, és azon túl, hogy minden dupla oldal végén pont van, a kötet nem tagolódik egységekre, nincsenek számozott részek, csak itt-ott kiemelt, nagybetűs szövegek, amelyek kikiáltanak a szövegfolyamból. Egyetlen nagyívű, rím nélküli szabadvers — nem akar semmilyen formába beszorulni, verslábakkal, vagy egymásba csengő szövegekkel, de még írásjelekkel sem.

Ez a költészet abba a hagyományba illeszkedik bele, amely már nem a szó erejébe veti hitét, hanem a mondat szerkezetbe. A versnyelvet a szintagmatikai egységek határozzák meg, közelítik az élőbeszédhez, ismétlések, áthajlások jellemzik. Ugyanakkor alulstilizált, és depoetitált nyelv ez, nem akarja a nyelvet sem szétroncsolni, vagy kritika alá vonni, mert itt a fenyegetés nem elsősorban a nyelv fenyegetése.¹⁶ A tagolatlan szöveg egységek áradása azonban mégsem fesztelen — a nyelvnek ez az áradása és a rövid sorokba tördelt szöveg pontos, zavarba ejtően kiszámított, csiszolt, felfokozott líra. Távoli asszociációkkal operál, de soha nem veszti el a fonalat.

Elestem a szánkóval
nem fáj
csak a bátyám sír
mert megijedt
megijedt
hogyan elestem
hogyan nekem fáj
pedig nem
a pihékkel tömött nadrágomban
nem éreztem semmit
nem koppant
csak mint a pihe
éppen csak érintettem a havat
nagyot nőttek a szememben a csirkék
ezentúl többet simogatom
a kicsibék pelyhes hátát
bár azt mondják nem szabad
a simogatástól rossz lesz az emésztésük
székrekedést okoz nekik a simogatás
lehet hogy a pelyhek
statikusságához van köze
vagy a nyomkodáshoz
összetömrödik beleikben a kukoricadara
mint a szánkó talpa alatt a hó
bennük reked a jég
csak a bátyám sír
azt hiszi megütöttem magam
épp most
most ütöttem meg magam
mikor rábíztak
mikor ő kellene hogy vigyázzon rám
kristályosodnak a könnyei
jegesednek
tömörödnek
félek belefagynak szemembe
a pici kis könnykristályok
félek ezentúl csak
színre bontva látja a világot.

¹⁵ TÓBIÁS Krisztián: *Ver/sec*, zEtna, Zenta, Újvidék, 2006, 54–55.

¹⁶ VÖ: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A gép poétikája = Uő: Metapoétika. Önreprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 417–430.

A szóisméltések, különös tekintettel a határozószókra, a kötőszavakra, tagadószóra, a rövid szintagmatikai egységek sorjázása adja meg a ritmust, a komplex kép és az alakzatoknak a szövevénye pedig a tapasztalatok folytonos egymásba fonódásának érzetét. A szánkózás, a hó, a kiscsibék tolla és emésztése szó szerint egy metaforajellegű képben tömörödik össze, belül pedig a jég, a felelősség könnyei keményednek a fagyásig. (Nem lehet véletlen, hogy Tolnai Ottó mottója, melyet Ciorantól kölcsönöz, a könny és a kő közötti különbség felszámolását konstatálja.) A traumatizáltság lefagyottsága az interperszonális viszonyokba oldódást hozó könnyeket is befagyasztja, nincs is ennél markánsabb jele annak, hogyha nem lehet beszélni. Főleg nem arról, amit érzünk. A testvér könnyeinek befagyása miatti aggodalom egyben annak is az aggodalma, hogy szétesik a másik számára a világ érzékelése, ezért ő már nem látja az árnyalatokat.

A traumatizáltság kristályossá teszi az érzékelést, ahol már nem folyik semmi, nem érintkezik, hanem lehatárolódik, és csak darabokban őrzi meg a tapasztalatot. A színekre bontott világ ugyanis az a világ, ahol az alapszínek, a vörös-sárgás-kék már nem keveredik, pedig minden más szín belőlük állítható elő. Az illusztrációk többek között ezért is tekinthetők remekbe szabottaknak, hiszen pontosan ezt a tapasztalatot képezik le a színekben. Alapvetően három színnel dolgoznak, amelyek nagyrészt megtartják különállásukat, még akkor is, ha néhol egymásba keveredve kiadnak egy másik színt, zöldet, lilát, barnát. Ezek a rajzok „elna-gyolt, színes firák, impulzív, gomolygó, tarka vonalkötegek”.¹⁷

A vizuális anyag gyakran narancssárgás és/vagy téglavörös kontúrokkal megrajzolt alakjaival egységes világot alkot, amelyben a kontúrokkal megrajzolt alakok, alakzatok vagy a hátterek kékes-zöldes színnel teltek. Két helyen azonban szinte teljesen hiányzik a sárga. Az egyik ilyen hely a szánkózó gyerekeket megverselő oldal, ahol a domb kékje látszik sárga határ nélkül, rajta egy piros szánkó, azon pedig egy tyúk áll. A másik hely a kötet utolsó oldalain található, ahol végül minden fellobban; kék csíkot húzva száll el fölfelé a piros rakéta. Walter Benjamin, aki számára a tiszta látás azt jelenti, hogy mindig úgy nézünk rá valamire, mintha először látnánk azt, a gyerekek színérzékelése kapcsán ezt a látásmódot alapvető beállítódásként fogalmazza meg: „A gyerekek nem szegyenkeznek, hiszen nem reflektálnak, csak látnak.” A gyermek számára a világ nem bomlik elkülönülő színekre, a színek egymásba folynak, átmenetekben, árnyalatokban jelenek. A szín sosem egyedi és tiszta, hanem tele van fénnel és árnyékkal, mozgással, önkényességgel, és mindig gyönyörű. A gyermek nem a képek világában érzékeli a háromdimenziós világot, erre ott van számára az érintés, a tapintás, emiatt pedig a látás tisztán jelenik meg, hiszen számára az érzékek erőteljesebben izoláltak, mint a felnőtté. A felnőtt az, aki a kontúr határnak látja, aki a színtől elvonatkoztat. Ebben a benjaminian értelemben bár, a kötetben gyerekesen megrajzolt képeket látunk, Turi Lilla felnőtt módon használja a színeket.

Tolnai Ottó a szöke Tiszára fűzi föl a *Wilhelm-dalok* utolsó szövegét, Tóbiás Krisztián a piros rakétára — innen Tóbiásnál

eseménytömbök vezetnek a végső robbanásig. A töltött káposzta készítése felidéz a család éhezését kontrasztot képezve a falánk mikulás és az éhező család között. Feltűnik Gagarin barátja, a szomszéd, a hópihéék olvadása, a borotválkozás, a fűnyírás, a karácsony, az idő örökkévalósága vagy múlása. Aztán beszüremkedik a sorban állás a fejenként két kiló lisztért, a gyár bezárása, a mikulás udvarát fényképező drónok, amelyek nemzetbiztonsági kockázatot gyanítva fotózzák az udvaron halomba rakott rakétákat.



Turi Lilla illusztrációi egész oldalasak, nem kísérik a szövegeket, hanem a textussal működnek együtt. Először is a szövegeknek kell helyet találni maguknak a képek között. A szövegek azt a teret töltik ki, amelyet az illusztrációk szabadon hagynak. Néha belerobbannak a képbe, néha a tördelés, sorigazítás igazodik a képekhez és nem fordítva, vagy éppen szó szerint magába a képbe kerül bele egy-egy szövegegység. A szöveg és a kép nem válik szét; a szöveg nem alakul képpé és a kép sem szöveggé, inkább azt mondhatjuk, hogy a képek tovább tágitják a jelentést, pontosabban újabb retorikai műveleteket végeznek el a szövegen. A két kiló lisztért sorban állók majd kalácsot sütnak a lisztből, a képen a hiperbolikusan óriásivá növesztett sütő lesz a bolt, azaz az ok és okozat, a forrás és a végtermék sorrendje megfordul: ez egy vizuális histeron proteron. Azaz a képi világ a nyelvi elemek retorikai alakzatait vizuálissá fordítja azon felül is, amit a szöveg felkínál. Olyan vizuális metaforákat is teremt, mint a káposztafaj alakú Föld, a végéhez jutott idő vagy a borotvahabban eltűnő arc. Előfordul, hogy nézőpontot vált és a telefon globális kommunikációt lehetővé tevő potenciáját a biciklikerekkel és lábakkal ellentéppontozza, amelyek mindig a földön vannak és mindig lokálisak. Egyes helyeken képkivágást alkalmaz, így például a tévében riportozó mikulást néző alakot a teljes portré helyett a fejénél félbe vágva látjuk.

Szorosan kapcsolódva a vajdasági irodalom hagyományaihoz, *A mikulás rakétája* a gyerekirodalom-, gyerekkönyv-illusztrációk egyszerűségének, idillikusságának ellentmondva és a leg súlyosabb traumairódalom határmezsgyéjén egyensúlyozva egy

¹⁷ RÉVÉSZ, *Egy csepp lime*, 315.

¹⁸ Walter BENJAMIN: *A Child's View of Color* = Uő: *Selected Writings, Volume I, 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge–Massachusetts–London, 1996, 50–51.

vizuálisan és textuálisan rendkívül összetett kötet, ahol minden egyes szónak jelentése van, minden képi elem és kompozíció folytonos párbeszédet tart fent a szöveggel. A versfűzérben az egységes nézőpont és helyszín, a portrék és események sorjázása végül kirajzolja a falu képét azt a hatást keltve, mintha egy összefüggő történet darabjait olvasnánk. Fent lehet akadni rajtuk, mint a horgon, amely a kötet egyik oldalán a kipakolt gyár kipakolt ebédlőjének asztala fölött lóg.

PINCZÉSI Botond

„Van-e ennek a szélnek humora?”¹

(Korpa Tamás: *A lombohullásról egy júliusi tölgygel*. Kalligram, 2020)

A lombohullásról egy júliusi tölgygel című kötet megnyitja a Korpa-költészetről mint több könyvön átívelő, koherens versnyelvvel való diskurzus lehetőségét. Míg az első két kötet között leginkább a kötetstruktúra és a Korpa-féle versnyelv kimunkáltságának különbsége² volt jól érzékelhető, addig a legújabb könyv mintegy *szorítja, nyomja, összefogja az életművet*. Ugyanis már az *Egy híd térfogatóról*ban megjelenik a kartográfia mint versszervező erő,³ a természet hangjai harmonizálnak a humanoid, zeneként értett hangzásvilággal,⁴ továbbá az első kötetből kiolvashatók a kulturális kódok rekontextualizációját célzó poétikai eljárások.⁵ Ezentúl konkrét szövegbeli egyezést is találni, hiszen a debütőkötetben a *Portré egy északi juharral* című vers utolsó versszaka és az új kötet *Hradisko vrch (770 m)* című szövege teljesen megegyezik. Az *Inszomnia*ból is van átültetett szövegrész *A lombohullásról*...-ba, sőt, nem túlzás azt állítani, hogy egyfajta transtextuális kontinuitás fedezhető fel a második és a harmadik kötet között. Hiszen *A lombohullásról*... I. ciklusa a *XXII (megkeresni a dilemmát)* című vers majdnem szöveghű adaptálásával kezdődik, melyek között épp a kötetek poétikai eljárássai szempontjából fedezhető fel jellegadó eltérés. Az *Inszomnia* „beleful a dilemmába” sora az új kötetben „fuldoklik”-ként (11)

jelenik meg, vagyis a fókusz áttolódik a humán gondolkodásra jellemző sematizációs problematizálásra, a dehumanizáló, cselekvésorientált beszédmód irányába. A másik eltérés pedig a harmadik könyvben az eddigiekhez képest felerősödő finom humorra mutathat rá, mert a verszáró sor átírása tulajdonképpen semmilyen nyelvi-poétikai következménnyel nem jár a „melyen járt” „amin járt”-ra cserélésével. Tovább erősíti a folytatatlagságot Bethlenfalvy Gergely meglátása,⁶ miszerint a kötetkezdő — még az első ciklus előtti — vers egy átírata az *Inszomnia XXII (megkeresni a dilemmát)* című szövegének. Azonban a konkrét szöveghelyeken kívül is feltérképezhető a saját versnyelvi örökség, egyrészt mert az *Inszomnia* párverses szerkezetére rájátszva néhol az új kötetben is megszólítják egymást az oldalpárokon találkozó szövegek, másrészt Bach továbbra is fel-felcsendül a Korpa-versekben („és ez a Bach-korong”, 13), harmadrészt mert a Závada Péter által már rendkívül pontosan detektált posztantropocentrikus esztétika, a hermetikus jelfelfogás és az erősen fenomenológiai megalapozottságú Korpa-féle versnyelv az új kötetre is érvényes. Mindebből kiindulva e versnyelv működése azáltal jellemezhető, hogy egyszerre érzékeli és létrehozza a (szöveg)világot a kimondás révén, így egy olyasfajta nyelvként működik, amelyben „a szubjektum leülepszik saját lépései aljára, azt implikálja, hogy befelé válik le saját mozgulatairól, miközben a mozgása mintegy fogalomként túlnő rajta”.⁷

¹ CSEHY Zoltán: *Empátia, tékozlás, mámor*, Kalligram, 2021/5, 96.

² Vö. „Az architektúra egzaktóságát az álom és ébrenlét közt lebegő nyelv bizonytalansága váltja fel. Térkép helyett marad a költői diagnózis, jobban mondva a nyelv mozgásait a kifejezés szenvedélye mentén dokumentáló kedélypartitúra.” CSEHY Zoltán: *Aki a zongorából jött baza*, Múút, 2017/62, 70.

³ „mégis ugyanazok / a közlekedési táblák városképek mint / a pillérek alatt a préri felé vonuló sztrádán / a sztráda alatt kigyózó metrón akár a bőr / egymásba tapadó rétegei”. *(Egy híd térfogatóról)* KORPA Tamás: *Egy híd térfogatóról*, FISZ könyvek, Budapest, 2013, 64.

⁴ „mintha az Én úgy érne véget, ahogyan elkezdődött / ma délután, hangtalan. egy évszázados nappali és / a benne villogó notebook ökonómiája, egy pillanat / két alibije. felépíteni egy zongorát a hegyképra és / játszani, dominanciaharcot.” *(A völgy erdőkerület)* Uo., 31.

⁵ Bár egyelőre ezen eljárásokra csak utalok, mivel később bővebben is elemzem őket, már itt érdemes felhívni a figyelmet, hogy a rekontextualizációnak a Korpa-lírában nemcsak a referenciális jelölők rendszereinek felszámolásában, hanem hagyománytörténeti összefüggésekben is hangsúlyos szerep jut. Vö. „A gleccserből jött Szent történetében pedig a jézusi csodák és tettek, illetve szentek legendáiból vett elemek jelennek meg parodisztikusan, városi legendává torzulva.” Puskás Dániel: *[A]z áradás ütemére*”, Tiszatáj, 2015/9, 76.

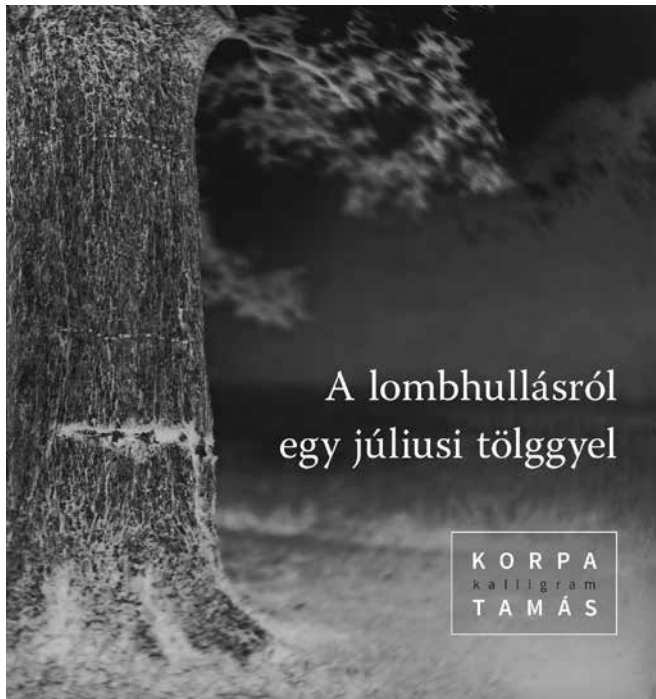
⁶ „a kötetkezdő vers az *Inszomnia* (Kalligram, Budapest, 2016) egyik, némileg módosított, *(megkeresni a dilemmát)* című darabja (*Inszomnia*, 55–56). Az átírások, húzások és betoldások közül egyet emelek ki: a *(megkeresni a dilemmát)* záró sora — »de ilyenkor még túl sok támpont kell« — *A lombohullásról*...-ban már nem található. Beszédes lehet a »támpontok« »eltörölése«, amennyiben az *A lombohullásról*... legfontosabb helyhatározói a mellé és a köré (»csak mellé érkezni. nem pont oda, köré. / a környékére csak.«, 18; »a hely területén egyensúlyozol, be nem lépsz a területére«, 16), amelyek a közelítő, pontatlan, valamint óhatatlanul el-, eltévesztő, elvétel szubjektumra vonatkoznak, és természetesen a fordításnak, a tapasztalat nyelvi közlésre fordításának is meghatározó élményére...” BETHLENFALVY Gergely: *Elfelejtenei a tapasztalat emléket*, Litera, 2021. március 20.

⁷ ZÁVADA Péter: *Rakodj le szavaid alján*, Alföld, 2018/3, 110.

A lombhullásról... kritikai fogadtatása homogénnek és pozitívnak mondható. A recepció nagyjából három főbb értelmezői horizontból közeledett a kötethez, mégpedig az irodalom és térképészet kapcsolatából, illetve az ezzel szorosán összefüggő tér- és időviszonyok instabilizációjából, ezenkívül a megszólalás/megszólatatás, tehát a hangadás aktusából, végül pedig a kortárs posztantropocentrikus líratrend kérdéses irányából.

A térképszerzés mint szövegszerzés azért lehet kiváltképpen termékeny poétikai eljárás, mert a nyelvi jelölésrendszernek azon aspektusára mutat rá, amely a teret konvencionálisan létrehozott jelként és befoghatatlan létezőként egymással párhuzamosan inszenírozza. Ilyen értelemben a koordináták — vagy ahogy a szerző felhívja rá a figyelmet álkoordináták⁸ — és helynevek verscímként használata (például 48°37'38.3"N 20°50'03.4"E vagy *Jeleni vrch [947 m]*) bár referenciális jelentéstartománnyal is rendelkezhetnek, e szövegekben jobban aktivizálódik a strukturakényszer kijátszása, az ember rendszerekben, tudástérképekben való gondolkodásának elbizonytalanítása. Ez azáltal jön létre, hogy a „térképoltatás során az »itt vagyok« »ott vagyokká« alakul — sajátos fúziója ez annak a deiktikus gesztusnak, amely a testről a térképre mutat, és így kartografikus kapcsolatot teremt a világ, a térkép és az elme között. Ennek a deiktikus gesztusnak a referenciája túlnyomórészt, ha nem teljesen, az »elhangzásának« tér- és időbeli keretén múlik.⁹ Szemléletes lehet, hogy a könyvben több olyan leírónak álcázott vers található, amely azonos helyszínt jelöl meg, például négy *Hradisko vrch (770m)* és három *Havrania skala (770 m)* című vers is van a kötetben, ezáltal a líra én folyamatosan átírja, át rajzolja a térképet. Továbbá Demény Péter rámutatott kritikájában, hogy több vers is *éssel* kezdődik, „mintha valaminek a folytatása lenne”,¹⁰ így a versek egymásra utaltsága és a mondatkezdetek kisbetűvel szedése egyaránt színre viszik a konvencionálisan természeti tulajdonságként számon tartott mellérendelő, egymáshoz organikusán kapcsolódó, rizomatikus szerkezeteket.

Szintén a tér azonosíthatóságát lehetetleníti el a helyenként kibogozhatatlan szinesztézia- és metaforahasználat. Az egyik *Hradisko vrch (770m)* című versben például egy lomb válik a megszólítás tárgyává, mely lomb — egy antropomorfizáló eljárásba bevonva — autodidakta módon képes tanulni. Azonban a beszélő a kimondás által a felejtés és az elhallgatás dimenziójába számúzi a lombot, melyet ezután egy hangfálhoz hasonlít („hangfálakból sem szól tisztábban a szél, / mint ebből a lombból”, 12), amellyel egyrészt vizuális jelenléttel ruhazza fel a láthatatlan hangot (szelet, zenét), valamint egy technikai médiumhoz hasonlítja a lomb hangját, vagyis egy olyan hibrid szubjektum jön létre, amelyben a lomb egyszerre érthető botanikus, technikai és a nyelvadás gesztusa miatt nagyon is humán létezőként. Tehát amikor az olvasó elérkezik „a hallgatás / a haláljárataidat önti el, majd a Hátsó Szándékok Termeit” sorokig, akkor nemcsak a Korpa-féle lírára jellemző szótóhalmozást, és így a zajtermelés processzusát észlelheti, hanem a nagybetűvel szedett térjelölő eszköz ellehetetlenítését is, hiszen eldönthetet-



len, hogy egy metaforikus vagy egy konkrét humán, növényi, technikai térről van-e szó. A térpoétika így szorosán összefügg a szubjektum megalkotásával, pontosabban az instabilizációt célzó mozgásaival. A tér és a szubjektum összefüggéséről, elmondható, hogy a térkép mint médium lehetővé teszi a terekre mint helyekre való emlékeztést, ezáltal a referenciák egyszerre vesznek el a térképészet világformáló erői és a vesszobjektum humán és non-humán mozgásai között.

Amennyiben mégis szeretnénk meghatározni a versek megszólalóit, azok lehetnek egyrészt antropomorfizált növények, akik képesek emlékezni és felejtani (stb.), másrészt lehetnek a kultúrából, így a rögzítés és az emlékezés aktusából kiszakított emberek. Utóbbival kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a kötet, sőt az eddigi életmű egészének egyik legtöbbször visszatérő motívuma az ujj. *A lombhullásról...*-ban az ujj mint az érzékelés egy médiuma jelenik meg, vagyis nem a test szerves részét képezi, mintha a lírai hang megfosztatott volna a kézzelfogható, a megérthető világtól, tehát nem az ujjával érzel, hanem az ujját érzékeli, ahogy érzel valamit. A már elemzett *Hradisko vrch (770 m)* című vers záró

⁸ „Annak ellenére, hogy *A lombhullásról egy júliusi tölgygyel* versei, elsősorban címükben, rengeteg referenciát, helynevet, útnevet, GPS-koordinátát, álkoordinátát görgetnek, a versekben minimális a megnevezett, még inkább a játékba hozott valós hely, a dél-szlovákiai Szádelői-szurdok völgy realisztikus, felismerhető megalkotásának a teljesítménye.” LAPIS József: *Az oltott fa kommunikációja, (Beszélgetés Korpa Tamással)*. Élet és irodalom, LXV. évf., 21. szám., <https://www.es.hu/cikk/2021-05-28/lapis-jozsef/az-oltott-fa-kommunikacioja.html> (utolsó megtekintés: 2021. augusztus 12.).

⁹ Christina LJUNGBERG: *A térképek diagrammatikus jellege*, ford.: SMID Róbert, Helikon, 2019/2, 200.

¹⁰ DEMÉNY Péter: *Beleérező hüvösség*, Könyvterasz, 2021. 11. 27., <https://konyvterasz.hu/beleerzo-huvosseg/> (utolsó megtekintés: 2021. augusztus 12.).

sorában ez így hangzik: „valami lassú áradás kellene most a párnázott ujjbegyekig, / hogy átfussák újra e sorokat.” (12)

Az időt szintén ellehetetleníti *A lombhullásról...* Többen is felhívták a figyelmet a létigék és az igeidők szétszalaszhatatlanságára, azonban a költészet alapját képező időt mint mértékadó, rendszerező egységet is dekonstruálja a kötet, hiszen számos helyen véletlenszerű összecsengéseket hallhatunk a versekben: „és mit jelent ez? mit értesz *alatta?* / lombidomokból összerakva egy *fa*, mintha teljes testével / gargalizálna a szélben. de ez csak egy *fa*. és mit értesz *alatta?*” (32, kiemelés tőlem). E versrészletben feltűnő, hogy a sortörés és a rímek egymás ellen dolgoznak, mintha a „mit jelent ez?” kérdésre az a sokféle szubjektum által mozgatott nyelv nem lenne képes válaszolni. Bár kontextusba van helyezve egy dialogikus műveletsor, logikai értelemben nem érkezik válasz, és mintha a felelősor sem lenne képes tiszta rímmel válaszolni a hívószóra. Gyakori eljárás a kötetben a nyelv uralhatatlan mivoltának inszenírozódása, például a 48°37'57.3"N 20°49'32.8"E című versben, ahol egy valószínűleg vadnövényt a szobanövények bírósága elé visznek, így a tárgyalási nyelv és a lírai hang növényi figyelme egymásba íródik, amelyet aztán egy (angyal-) hasonlat tör meg — a metaforizáció által elbizonytalanítja a tárgyaló felek kilétét, mibenlétét. Már ha azok nem voltak már mindig is metaforikusak?

Innen válhat érthetővé a kötet címe is, amely megidézi a párbeszédet, azonban mintha ez a dinamikus lírai én, pontosabban lírai hang-felfogás, amelyen egyszerre szólnak meg a humán és a non-humán létezők, sokkal inkább ezt a mozgást viszi színre és számolja fel az ember–környezet hierarchikus rendszerét. Ráadásul éppen ezáltal jelez vissza az ember által működtetett világerőtelmezések hatáira. A dialogikusság és a lírai én komplex kapcsolatára további példák lehetnek a *Rönkfák kihallgatása* és a *Hasábfák kihallgatása* című versek, amelyek egy fa halálát nem annak kivágásának pillanatában mutatják meg és a halált nem az elhallgatással kötik össze, mert a fák a fafeldolgozás stádiumaiban is beszélnek egymással, emlékeznek. Emiatt válik jelentéssé a címelekben szereplő „kihallgatás” kifejezés is, mintha az ember nem lenne képes hozzászólni a létállapothoz, csupán maga is belehelyezkedik az életvilágbeli fák általános létmódjába: a (ki)hallgatásba. Ugyanakkor ha mégis az emberi nézőpontot érvényesítjük, ezek a versek az eddigiekkel ellentétben a túlvilágról való beszéd aktusaként is értelmezhetővé válnak. Ez az eldönthetetlenség bonyolított dialogicitás¹¹ hozza létre a Korpa-költészet filozofikus, gondolati súlypontjait, amelyet figyelembe véve feltűnő lehet, hogy e verseskönyv mennyire a lírai kimondás lehetőségeiben gyökerezik.

A posztantropocentrikus beszédmódú kötetek kapcsán mindig kérdésként merül fel, hogy ez a líratrend valóban revelatív erővel bír-e a költészetre, vagy csak stabilizálja önnön újszerűnek beállított pozícióját és fosztóképzőkkel halmozott irodalomkritikákat termel ki? Bár a recepcióban már történtek kísérletek Korpa Tamás kötetének elhelyezésére, mégis mintha a kritika negligálna a Korpa-líra elsősorban költészeti sajátosság-

ait. *A lombhullásról...* ugyanis nem valamiféle enigmatikusságban és józanságban különbözik el a Mezei- és a Sirokai-lírától,¹² valamint a biblikus elemeknek túl odavetett és egyáltalán nem megalapozott párhuzama Pilinszky János költészetére.¹³ Ha Csehy Zoltán kérdésfeltevésére hallgatunk: „Többször is feltettem a kérdést, van-e ennek a szélnek humora?”¹⁴ akkor kiderülhet, hogy e líra érzékeny figyelemmel és finom humorral közelít az antropocentrikusság kérdéséhez és elsősorban Tözsér Árpád költészetének humoros–filozofikus, a kulturális elemeket gyakran rekontextualizáló mechanizmusait áthangolva abszurd költészeti problémaként nyúl témájához. Korpa költészete nemcsak motívumokban idézi Tözsért, például a feltámadás (és eljön a feltámadás napja. / a Dobsinába elszármazott ezüstfenyő vágatlan kihajt. tétova, / szórakozott menyasszony”, 16) vagy a teremtéstörténet elviccelésében¹⁵ („az ádámkosztümös fa maga az elengedés”, 62), hanem a sokrétű kulturális beágyazottságával, de leginkább saját kötete nyelvi–filozófiai tétjének kifigurázásával is.

A posztantropocentrikus lírában ugyanis a különböző növényi és emberi nézőpontok ütköztetésével folyamatosan abszurdumok jönnek létre, ilyen lehet például az elemzett tér–idő viszonyok elbizonytalanítása vagy a lírai hang humán és non-humán kiszolgáltatottsága. Mindezen kívül folyamatosan emlékeztet arra a kötet, hogy emberi, sőt költői nyelven szólal meg, így a különböző emberi értelmezések, mint a megbetegedés konstrukciójának fára vetítése („a Parkinson-kóros fánál nem ismerek szívzorítóbb csapdát”, 36), valamint az egyszerű logikai ellentmondások, minthogy a következő két oldalon már másra vonatkoztatva jelennek meg ezen kijelentések szintén abszurditást sugallanak („a vajúdo hófelhőnél nem ismerek szívzorítóbb csapdát”, 37; „egy napokkal ezelőtti sóhaj mostanában ideérő

¹¹ További példa lehet a komplex dialogicitásra az *Egy oltott fa kihallgatása* című vers, amelyben egy megkettőződött szubjektum (hiszen oltott fa) folytat belső monológot („megismerem magamról, amikor hallottam rólad”, 78), majd a vers vége mégis megszólítja a humán kihallgatót: „minden irányba hallgattam. egy / fa, Tomáš, téged keres.” (79)

¹² „A szavakban rejllő anomáliák, kétértelműségek (pl. a levél szó makacs kettős jelentése) és enigmák nem kezdenek »partinagyni«, diszkrét és finomak maradnak, a szintaxis nem kezd »juhászferencesedni«, csak a potenciált jelzi, nem is akar olyan józan lenni, mint pl. Sirokai Mátyás *lomboldalában*, vagy olyan enigmatikusan, szaggatottan mágikus, mint Mezei Gábor ugyancsak kiváló *Natúr öntvényében*.” CSEHY, *Empátia...*, 96.

¹³ „A nyelvileg konstruálódó vidék bibliai képekkel telítődik (»és eljön a feltámadás napja«, »macskakövenként szedték fel a damaskuszi utat«, »a lombok színváltozása«, »a fűrészpör, ami a tudás fájából megmaradt«), amelyek a Pilinszky *Apokrifjében* megjelenő ember utáni világ atmoszféráját is e poétikai építkezés konstitutív jegyvé teszik...” KOLOZSI Blanka: „*Levélezaj, éber másolás*”, *Tisztaítj*, 2021/5, 91.

¹⁴ CSEHY, *Empátia...*, 96.

¹⁵ További példák lehetnek a virágok rendszerezése („beülteted, naphosszat gyomlálod, s ha elvirágzik, / beszeded ismét”, 24) vagy a Tözsérnél szintúgy felbukkanó Ariadné-fonala („a vércsik Ariadné-fonalát visszafűzi magába”, 50), valamint a Tözsér-lírára jellemző parodisztikus jellegű transtextualitás is megjelenik *A lombhullásról...*-ban Rilke angyalainak versek közötti destruált szétszórása által („mint egy házasított angyal, aki megpróbál újra és / újra felfeküdni a szélre”, 34; „egy korábbi tisztáson a sóhaj útjában egy angyal állt, / száj nélkül”, 38; „megduzzadt bokával egy eszelős angyal húzza maga mögött / vörös szárnyait”, 39) stb.

szelénél / nem ismerek szívszorítóbb csapdát”, 38). Arról nem is beszélve, hogy az irodalmi paródia műfaja is megidéződik, hiszen a fentebb elemzett *Hradisko vrch (770m)* című vers autodiakta lombjai egyértelműen rekontextualizálják, sőt kifordítják Nemes Nagy Ágnes *Tanulni kell* című versét, hiszen itt nem az ember tanul a fáktól élni, hanem a fa tanul az embertől elhallgatni, meghalni. Korpánál tehát akképpen találkozik a Tözsérlíra öröksége és a posztantropocentríkusság, hogy a kötet bár színre viszi a szubjektum egyetlen létező számára uralhatatlan, tehát a humán és non-humán beszédmódok közötti dialogikus mozgásban szerveződő versnyelvet, nem feledkezik meg arra reflektálni, hogy minderre egyrészt egy költői, tehát ember által művelt nyelven tesz kísérletet, másrészt hogy e kísérletben már mindig is csatlakozik különböző lírai hagyományokhoz. *A lombhullásról egy júliusi tölgygel* azáltal emelkedik ki a kortárs lírakötetek közül, hogy érzékeny figyelemmel, de finom abszurd humorral, elsősorban nyelvi és költészeti problémaként kezeli a posztantropocentríkusság kérdéskörét.

NÉMETH Zoltán

Critical Plant Studies — a növényesített nyelv perspektívái

(Korpa Tamás: *A lombhullásról egy júliusi tölgygel. Kalligram, 2020*; Sirokai Máttyás: *Lomboldal. Jelenkor, 2020*)

2020-ban két olyan verseskötet jelent meg, Sirokai Máttyás *Lomboldal* és Korpa Tamás *A lombhullásról egy júliusi tölgygel* című kötet, amelyek alapvetően szituálják újra az irodalomhoz való viszonyt, új perspektívákat nyitnak meg a világértés, az irodalomértés, az önértés — és nem utolsósorban a növények megértésének irányába. A háttérbe szorított, eddig csak létezésünk díszleteiként funkcionáló növények hirtelen a szövegek középpontjába kerültek, és a vegetatív létezés ontológiáján, episztemológiáján, filozófiáján, etikáján — egyszóval irhatóságán keresztül teszik fel kérdéseiket. Olyan kérdésekkel szembesítenek, amelyek a növények egyéniségét, intelligenciáját, természetét, kommunikációját vetik fel szépirodalmi szöveg formájában. A növényt beszélnek el, pontosabban a növény kap hangot és nyelvet e kötetek versei által, a növény szólal meg rajtuk keresztül.

E két verseskötet egyes szövegei azonban nemcsak azért forradalmiak, mert egy „belső” növényi perspektívát jelenítenek meg, és egy vegetatív, nyelven túli nyelv megkonstruálására tesznek kísérletet, hanem performatív erejüknel és kontextusuknál fogva is. Sirokai Máttyás és Korpa Tamás versei egy olyan időszakhoz kötődnek, amelyben egészen másként vetődnek fel az ökológiai kérdések: az antropocén kor környezeti devasztációjának, a globális felmelegedés krízisének és a klímakatasztrófnának a diskurzusaiba ékelődnek e verseskötetek mondatai, erőteljes performatív igénnyel. Vagyis nem pusztán szépirodalmi tételek mentén rendeződnek el a két verseskötet jelentései, egy tágabb — akár apokaliptikusnak is nevezhető — fenyegetés keretezi a lírai jelentésadás lehetőségeit.

Éppen ezért érzem szükségesnek egy új elméleti irányzat bevezetését mind Korpa Tamás, mind Sirokai Máttyás verseskötete kapcsán. A *Critical Plant Studies*, magyarul talán kritikai növénykutató, kritikai növényelmélet fókuszában a növényvilággal kialakított megújult és felújított kapcsolat áll, amely a művészet, az irodalom és a kifejezeten az ún. bioművészeti alkotásokon keresztül vezetől viszonyokat tárja fel, olyan művészeti projektek-

ben, amelyek a növényekkel mint kifejezőeszközzel működnek együtt. A *Critical Plant Studies* az éghajlatváltozás globális és lokális kérdéseinek kontextusában vizsgálja a növény–ember–művészet relációit, kritikai és provokatív viszonyra hív fel a növényi világgal való újszerű viszonyok kialakítása céljából, gyakran etikai és politikai alapokra épül, és elismeri a növények életében megtalálható „szubjektivitások sokaságát”. (9)¹ Mindezek kapcsán az utóbbi évtized, a 2010-es évek humán tudományi szakirodalmában elterjedt ún. növényi fordulatára (*vegetal turn*) is szükségességnek látszik kitérni, amikor is a növényekről mint „új állatokról” (*new animals*)² esik szó. A *Critical Plant Studies* egyrészt a posztumán–antropocén szcéna felől olvastatja magát, vagyis tágabb értelemben olyan elméleti térbe helyezhető, amely a posztumán és antropocén kérdésetevetésekre rezonál. Ez utóbbi kapcsán érdemes Nemes Z. Máriót idézni, aki szerint „[a]z ökológiai beágyazottság kérdése ugyanakkor továbbvezet minket az ember–élet–természet fogalomláncán, hiszen a nagy elválasztás dekonstrukciójában az Ember és a Természet halála kölcsönösen feltételezik egymást”,³ majd pedig Rosi Braidottira hivatkozik, aki szerint „[a]mint megkérdőjeleződik az anthropolos közeponti jelentősége, akkor az Ember, és a vele szembeállított mások közötti határvonalak is leomlanak egy olyan dominóeffektus keretén belül, amely új, váratlan perspektívákat is megnyithat. Miképpen a humanizmus válsága bevezeti a posztumánt, azáltal pedig lehetővé teszi a szexualizált és rasszosított emberi mások önfelszabadítását az úr–szolga dialektika alól, úgy az anthropolos válsága szintén lehetővé teheti a naturalizált mások felszabadulását. Az állatok, rovarok, növények és a környezet, sőt a bolygónk és a kozmosz egésze kerülnek itt számításba. Saját geológiai korszakunk elnevezése, az »antropocén«, egyaránt hangsúlyozza az anthropolos által megszerzett, technológiai közvetített hatalom erejét, valamint ennek potenciálisan destruktív következményeit. Az »ember« többé nem minden dolgok mércéje.”⁴

A *Critical Plant Studies* másrészt az alárendeltségi viszonyok kiterjesztése felől olvastatja magát: az irodalomtudományban az utóbbi évtizedekben egy olyan elméleti ív kialakulása figyelhető meg, amely a hatalmi viszonyok újragondolása nyomán különböző marginalitáskoncepciókat hozott létre, s ebben a térben az alárendelt identitások reprezentációjának kérdésköre jelölte ki a vizsgálandó tárgyat. Patrícia Vieira a posztkolonizmus kérdésetevetéseire támaszkodva és Gayatri Spivak elhíresült kérdését parafrazálva teszi fel a kérdést: „Can the plant speak?”, megszólalhat, beszélhet-e a növény? Milyen paraméterei vannak egy növényi mondatnak? Fel vagyunk-e a készülve arra, hogy meghalljuk a növények paradox módon csöndes, hangtalan beszédét? Vagy, más nézőpontból, hogyan tudjuk elkerülni azt, hogy a saját szavainkat, prekoncepcióinkat, elméleteinket, perspektíváinkat kényszerítsük rá a növényekre, még ha ezek a legnagyobb jóindulat, jó szándék következtében is jöttek létre.⁵ Vieira azonban arra is figyelmeztet, hogy a növények és az alárendelt (*subaltern*) fogalma közötti különbségek sem elhanyagolhatók. A Spivak-féle alárendelt humán lény, ember, aki értelmes nyelvvel és világnézettel

rendelkezik. A probléma abban áll, hogy nem vagyunk képesek elismerni, hogy az alárendelt sajátos módon szeretne élni, továbbá abban is, hogy ezt a sajátos létezésimódot alacsonyabb rendüként kezeljük, mint a sajátot. Ez különösen a kolonializmus kapcsán vetődik fel brutálisan, amikor a gyarmatosítók a saját felsőbbrendűnek gondolt narratívájukat a legkülönfélebb megszállt és gyarmatosított területekre, kultúrákra kényszerítették rá.⁶ Viszont az alárendelt és a növény közötti analógiák rendkívül szembeötlők: mind az alárendelt, mind a növény a nyugati gondolkodás perifériájára szorultak, mint arra a Gianni Vattimo és Santiago Zabala szerzőpáros utal Michael Marder *Plant-Thinking* című könyvéhez írt előszavukban,⁷ vagy csupán a győztes modernizmus negatív visszfényeként jelentek meg, mint arra Patrícia Vieira mutat rá.⁸ Richard Karban szerint annak ellenére, hogy keveset tudunk a növények nyelveről, úgy tűnik, extrém módon komplex, és eltérő modalitásokat használ (vizuális, elektromos, kémiai), és képes szofisztikált kapcsolatot kialakítani a múlt és a jövő eseményeivel.⁹ Monica Gagliano pedig transzdiszciplináris dialógusról beszél a nyelvek pszichológiai és ökológiai megértése kapcsán, valamint a humán és nonhumán közötti megértést értelmezve arra hívja fel a figyelmet, hogy egyrészt az emberi nyelv is ösztönös és materiális, és ezáltal közelebb áll a nonhumán Másikhoz, mint gondolnánk, másrészt a nonhumán nyelv komplexitása közelíti az emberi nyelv komplexitásához.¹⁰ Ennek a periférikus helyzetnek a kimozdításában Korpa Tamás egy egész könyvvel érdekelt. A 48°37'32.5" N 20°50'45.9" E című, egyetlen mondatból álló vers egy fiatal tölgyfa „dadogó törzs”-éről beszél, vagyis beszédfogathosszágra, amelyet a vers beszélője tesz rendbe, gyógyít meg, masszíroz ki a fából:

hosszú ideig tartott, mire az odúival szüntelenül dadogó törzs minden egyes görcsét kímásszíroztam abból a földcsuszamlásban megriadt fiatal tölgyből. (15)

Egyetlen mondatban az egész történelem visszaforgatása, helyreállítása, rendbetétele, az alárendelt iránti empátia különös emocionális töltete szólítja meg az olvasót. Innét válik kivételesen

¹ Monica GAGLIANO – John C. RYAN – Patrícia VIEIRA: *Introduction = The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, szerk.: Monica GAGLIANO – John C. RYAN – Patrícia VIEIRA, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2017, <https://read.amazon.com/?asin=B06Y6M7Q11&language=en-US> (utolsó megtekintés: 2021. 08. 16.).

² Matthew HALL: *Plants as Persons: A Philosophical Botany*, SUNY Press, New York, 2011, x.

³ NEMES Z. MÁRIÓ: *Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai*, Helikon, 2019/3, 390.

⁴ Rosi BRAIDOTTI: *A posztumántudományok felé*, Helikon, 2019/3, 443.

⁵ Patrícia VIEIRA: *Phytographia. Literatura as Plant Writing = The Language of Plants. Uo.*

⁶ Gianni VATTIMO – Santiago ZABALA: *Foreword = Michael MARDER: Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, New York, 2013, 2.

⁷ VIEIRA, *Phytographia = The Language of Plants.*

⁸ Richard KARBAN: *The Language of Plant Communication (and How It Compares to Animal Communication) = The Language of Plants.*

⁹ Monica GAGLIANO: *Breaking the Silence: Green Mudras and the Faculty of Language in Plants = The Language of Plants.*

fontossá a verscímekbe kódolt topográfiai pontosság, rámutatás: a helyek a növény mozdulatlanságán, statikusságán keresztül idézik fel kiszolgáltatósságát, egyéniségét, helyhez–röghöz kötöttségét — egyúttal azt is, hogy egy ismerős fa ugyanott fogja várni a vers beszélőjét akár évtizedeken át is.

A „fa helye” és a „fa nyelve” tematika az egész kötetet át-szővő, sűrű huzalozású metaforarendszert működtet, amely különös nyomatékat nyer annak fényében, hogy a *48°37'32.5" N 20°50'45.9" E* GPS-koordináta soron összesen hatszor szerepel verscímként, vagyis hat különböző vers címként jelenik meg. Mindegyik vers felveti ezáltal a „hely poétikája” kérdését az eltérő perspektívák színre vitelével.

Az is izgalmas ebből a szempontból, hogy mind a hat vers felveti a nyelv, a nyelvtelenség, az elbeszélhetőség, a hangadás, a megszólíthatóság, a megszólíthatóság és kommunikáció lehetőségének, lehetetlenségének és eltérített irányainak a kérdéseit:

kiválasztott egy rövid gödröt — kiásta, majd leásta odébb. begurította az *itt* szócskát a gödör aljára. (23)

és kiköt a szájúreg sötétjében.
visszatért az *íz*, halljátok! de kilógatod hevenyészett nyelvvel, és ráharapsz. *amiért diktáltál folyton!* ne nézd most őt.
megzavarnád ott, ahol figyelmét felidézi. (33)

a napokban felaprítják a törzset, benne a beszédközponttal. egészalakos hasadás, ami a talajsztintig leér. (41)

néha a fák megreccsennek,
mint a fából készült tárgyak általában. (49)

a rókákat gyanúsították mindvégig, Julius Kochot és Stanislav Vargát. pedig egy farkas igézőtő lepte meg, be, szét, össze azt az embert. (51)

A hat vers GPS-koordinátái egy Áj (határ menti szlovákiai — magyar — település, szlovák neve Háj) melletti erdő mélyébe vezetnek, Áj, az Áji vízesések, a Szádelői völgy és Torna vára négyszögébe, viszonylag távol az ember által lakott területtől. Minden emberi szó, amely egy ilyen terephez kötődik, legalább kettős értelmű:

1. egyrészt felveti a meghallgathatatlanág kérdését, tehát hogy minden itt elhangzott emberi szó közönség nélküli, magánvaló, az emberi létezés feltételrendszeréből kiszakított;
2. a hibás nyelvhasználat problematikáját abban az értelemben, hogy az emberi nyelv, beszéd, szó alkalmatlan a természeti környezettel folytatott kommunikációra, éppen ezért mindig túl-, elhelyezi önmagát ehhez a használt nyelvhez képest.

Korpa Tamás kötetének versei tehát hangsúlyozottan topográfiai érdekeltőségűek, és ez különös jelentőséget kap a növényi létezés erőterében. A *lombhullásról egy júliusi tölgygel* első ciklusának versei mind konkrét helyre utalnak — vagy helynevek, egy település, hegy, hegycsúcs, patak, barlang, fennsík nevei —, vagy — mint azt az előző példa mutatja — GPS-

koordináták számadatait tartalmazzák, amelyek egy-egy, leggyakrabban erdei helyre mutatnak — talán éppen egy konkrét fára. A topográfia ebben az esetben a növényi lét sajátos helyhez kötöttségének nemcsak metaforájaként lép működésbe, hanem e létezés paramétereit is megadja, mint a *Hradisko vrch (770 m)* című versben:

és ez az autodidakta lomb
hogy kitanulta az éjszakát, ami a kopárság, ami a felejtés,
lombról lombról. minden szót: az összes erogén zónát, amikkel szóltották. hangfalakból sem szól tisztában a szél,
mint ebből a lombból, a lomb tömbjéből e tömbön át.
szórd be poloskával. elhallgatom, elhallgatok. a hallgatás hallójárataidat önti el, majd a Hátsó Szándékok Termeit. (12)

A vers a hangadás technikai médiumán (hangfalak) keresztül vezet át a lomb materialitásába a hangot, amelynek egyúttal forrása és eredője is az említett lomb. A vegetatív létezés mint elsajátítható technika jelenik meg az első mondatban, az élet mint technika, amelyet meg kell tanulnia — autodidakta módon — a létezőnek, csakhogy ebben az esetben a tanulási folyamatnak paradox módon egy objektív adottság a tárgya, a természet rendje, az éjszakák és nappalok váltakozása. „Kitanulni az éjszakát” — ez valami sokkal mélyebb viszonyrendszerre enged következtetni, mint amely emberi léptékkal elképzelhető egy olyan korban, amikor már egy hétéves gyerek is tudja, hogy az éjszaka tőlünk független adottsága a földi létezésnek. Ez a szókapcsolat az archaikus ember ösztönös világába vezet, amelynek része volt a napi mágikus küzdelem azért, hogy a nap és a hold feljöjjön az égre, hogy a kozmikus változás, váltakozás bekövetkezzen. Sőt: ez a szókapcsolat a nyelv előtti világba vezet, abba, amelyben meg kellett tanulni a természet nyelvét, a fák, a bokrok, a gombák, a termés nyelvtanát. Abba az ősi világba, őskorba, amikor is a létezés alapkaraktere a természeti környezet és táj megtanulása volt, az éjszakáé is, mert a túlélést jelentette. És ettől a nyelvtelen archaikus embertől már nincs is olyan messze az „autodidakta” fa képzelet, amely kitanulta az éjszakát és az összes szót, hogy szót értsen természeti környezetével. És az emberrel is, amennyiben a fa létező, élő személyiség.

Ez a két világ, a vegetatív növényi és a technicizált emberi, a poloska két jelentése által kopírozódik egymásra: benne találkozik a bogár — amelyen keresztül, amelynek segítségével a növények kommunikálnak egymással — és a lehallgatókészülék jelentése — amelyen keresztül az ember kap információkat a másik emberről. A poloska a fa sajátos lehallgatókészüléke, amennyiben egyik fáról a másikra repülve, fűről, bokorról szállva hozza-viszti az információkat — a poloska a nyelv működésének metaforája, a növények Hermésze, postása, hírvivője. Alakjában a humán és a vegetatív, a technikai és a természetes bináris oppozíciójának feloldása, összevonása figyelhető meg — és egyúttal annak lehetősége is, hogy a növényi és emberi tudás birtokolható olyan jelzőrendszerrel és lejegyzőrendszerrel, amely átkonvertálható, kommunikációképes, transláción alapuló.

Sirokai Mátyás *Lomboldal* című verseskötete szintén a növényi láthatatlanság ellenében alakít ki bonyolult, sok szintű,

több rétegű stratégiákat. A növényi lét itt a növényekkel való interakció legváltozatosabb formáit ölti magára a teljes érzékszervi–észlelési skálát bejárva. A kötet egyik központi, többször visszatérő kifejezése, hapax legomenonja a sajátos igésítés által létrejövő „növénylés” kifejezés. Maga a szó folyamatra utal, áradó szemiotizációra. Ennek a szintjeit kísérem meg felfejteni röviden a továbbiakban a kötet szövegeinek kontextusában.

Az egész kötetet áthatja a vágy, a vágyódás, a sóvárgás, a rajongás a növény életformája iránt. A kapcsolatnak ehhez a primér szintjéhez nem szükséges a konkrét, materiális tapasztalat, sőt a növényi létezés materialitása sem, pusztán a tudat mindent átlényegítő kivetítéseként funkcionál, amely átjárja a létezés terepét, rendjét, dolgait. A vágnak ez a primér szintje —

Vágyódás az organikus élet zárt és folyamatos körforgása után, amely egyenlenségek és kitérések nélkül való. Minden mozdulatomból visszatér hozzám a széllel. Vágyódás a növényi lét után. (10)

— mindazonáltal a legelemibb szükségesség ahhoz, hogy konkrét testi kapcsolat jöjjön létre növény és ember között, és hogy ez a kapcsolat hangot, nyelvet, jelentést kapjon. A növény vizuális képe, a látás, a tapintás, a fa simogatása, a meztelen talp az érzékelés szekundár szintje a versekben:

Egy bükkfa felmeredő törzse felé
ügetek. Moha borította gyökerei szabadon állnak
egy vízmosás szélén. Hajlatai itt lágyak, nőiesek.
Leveszem a ruhámat. Borzongok a gyönyörűségtől,
ahogy teljes bőrfelülettel lélegezni kezdek. (8)

A versekben felépülő növény–ember kapcsolatoknak ez a szintje a lírai szubjektum mozgásán át a nyelv és a grammatika tornagyakorlatain keresztül nyit meg egy egészen új perspektívát. A perspektíva újszerűségének és a tornagyakorlatok irányának egyik sajátossága az az áterotizált viszony, amely növény és ember kapcsolatából létrejön. Az antropomorfizált növény (törzs, váll, kar) és a narrátor közti interakciók a szeretkezésleírásokra emlékeztetnek:

Belépek a fa terébe, a zöldárnyékba. Megérintek
egy lehajló ágot, tenyeremmel a törzsig követem
növekedési vonalát. Végigsimítom az ághajlatot,
átfogom a vállát. Felhúzómagam, a térdem
közé szorítom a törzset. Feljebb kúszok, átölelem
a karját, lefelé lógva kijjebb mászom. A lábammal
is átfogom, fejembe tódul a vér, ahogy hátrahajolva
lenézek. (19)

Az új perspektíva és az erotikus testi kapcsolat által feltárt világ egy újfajta létezés igézetébe von: a cél most már az azonosulás, illetve egyfajta hibrid identitás létrehozása, de még mindig csak a testi performáció szintjén:

Lennék-e fa, elhagynám-e érte
a testemet. Állnék-e egy helyben egy lassú életen
át. Lennék-e mindenkié. Lehetek-e, még így, két
lábom, valaki fája. (23)



A kapcsolat a versek egy további csoportjában meg is változtatja a narratív–érzékelő én testi adottságait, felépítését, és létrehozza a növény–ember kapcsolat negyedik szintjét, amelynek során az észlelő test sajátos módon változik meg a növény hatására. A transzformálódott test új perspektívát nyit: az egész bőrön légzés, a kezekben az „egykori lábak felébresztése” egy új „emberi” testet eredményez, amely hibrid testként egyrészt saját evolúciós ősiségéből, másrészt a vegetatív növényi test elemeiből épül fel:

Ahhoz, hogy a térérzékelés megváltozzon, és felismerjük a rezgő nyárfákban az ég vízínövényeit, ismételjük a fejre fordított világ gyakorlatait nap mint nap. Ébresszük fel kezeinkben az egykori lábakat, megérintve az utat először saját gyermekkorunk négykézláb-idejébe, majd ezen keresztül tovább, négykézlás őseink korába. Amikor a kezek kélléppel megerősödtek, és helyreáll az alsó- és felsőtest erőegyensúlya, újra kiegyenesedhetünk, ezúttal lábainkat adva a levegőnek. Talpgyökereinkkel nyújtóztatva az ég felé, míg a gyökerek végül lombokká nyílnak. (11)

Az ötödik szint a testen túli, a mentális azonosulás hermeneutikai igényét hívja elő. A megértésnek azonban nyelvre van szükségére, éppen ezért egy közös, hibrid, növényi–emberi nyelv kialakítása figyelhető meg — olyan versekben, amelyek egy emberi értelmén túli, logocentrizmuson túli vegetatív–növényi nyelv terepnumába vezetnek:

1. ennek első stádiumában a reflexió szintjén vezet be ezt lehetőséget a szöveg:

Áttörni egymáshoz, mintha lenne hova. Egymáshoz, mintha lenne köztünk távolság, áttörni, mintha önmagunkhoz. [...] Szavak, amikkel nem juthatunk a szavakon túlra. Átlépni, mert az áttörés maga is fal, egy szó illúziója. Milyen falak törhetőek át szavakkal. Mégis, mi másunk marad, letéve szavainkat másikunk előtt. Mintha lehetne másikunk, amikor mi magunk is egy szó illúziója vagyunk csupán. Mégis, mi más lehet, ami átlépni készlet a szavakon, mint a vágy, eljutni hozzád, ki magad is egy szó vagy. (38)

2. majd pedig más versekben a konkrét megvalósulás folyamataira láthatunk rá az értelmén túli nyelv koncepciójához kapcsolódóan:

Séa. É séati. Arindá uc arajgó ímbó, uc badro. (34)

Vagyis a kötet több pontján egy „saját, privát nyelv” jelenti be önmagát, már ha saját és privát nyelvnek nevezhetünk egy olyan, logoszt vesztítő, önmagát nyelvnek állító hangsort, amely az alárendelt megszólításában, pontosabban szóra bírásában centrális szerepet játszó közös, hibrid nyelv lehetőségét játssza el, modellálja — pontosabban ezt költészetként mutatja fel. Ennek fényében utalhatunk John C. Ryanre, aki szerint a Critical Plant Studies, a kritikai növényelmélet arra a tényre figyelmeztet, hogy beszélni nem csak szavakkal lehetséges — vagyis összetett kommunikáció nem csak a nyelv által lehetséges.¹¹ Sirokai Mátyás glosszológiai egyik lehetséges végpontját jelenti a növény–ember kommunikációnak (másfajta végpont például a zene felől rajzolható fel).

Korpa Tamás és Sirokai Mátyás versei az alárendeltnek nyelvet adó stratégiának a különféle szintjeit, lehetőségeit, dimenzióit viszik színre. Egy sajátos növényi–emberi nyelvet, növényesített nyelvet alakítanak ki a líra kommunikációs masinériáján keresztül. Ez a nyelv fordítási művelet eredményeként jön létre, amely a növényi létezés, nyelv, észlelés, psziché lefordításaként olvastatja magát az emberi létezésre, nyelvre, észlelésre, pszichére. Olyan *phytographia* születik meg szövegeikben a vers médiumán keresztül, amely — ahogyan Patrícia Vieira fogalmaz — „a növények *photographikus* nyelvének és az irodalom *logographikus* nyelvének az egyesülését jelöli”.¹²

¹¹ John C. RYAN: *In the Key of Green? The Silent Voices of Plants in Poetry = The Language of Plants.*

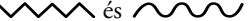

¹² VIEIRA, *Phytographia.*

SMID Róbert

A mélyidő természete

(Makáry Sebestyén: *Delta. Fialat Írók Szövetsége, 2021*)

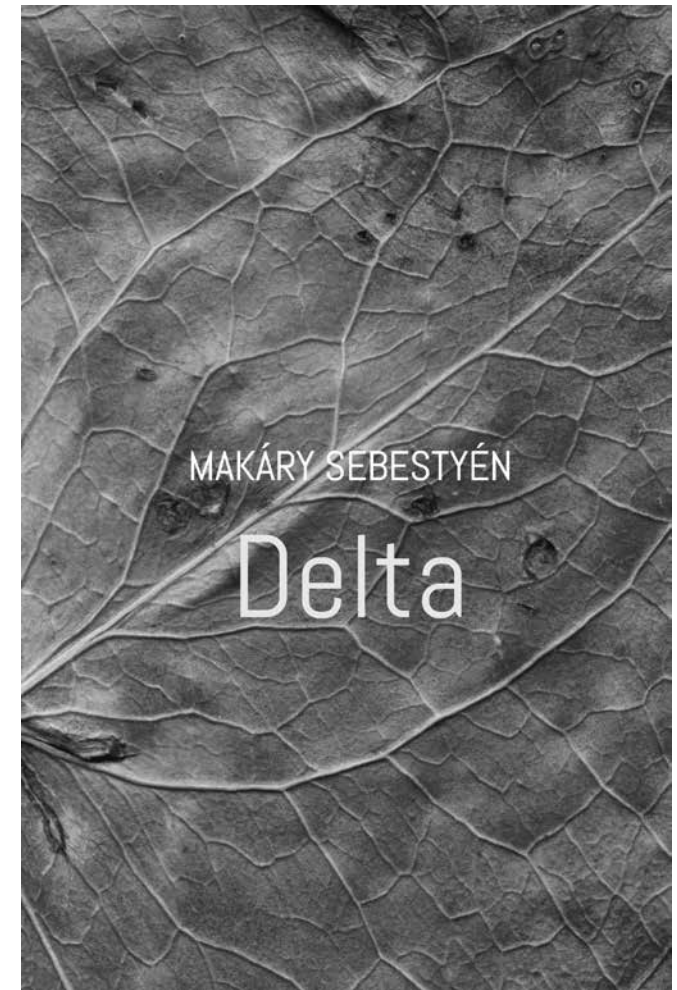
Néhány évvel ezelőtt a Fialat Írók Szövetségének nyári alkotótáborában a líraműhely felé tévedve megütötte a fülem, amint Makáry Sebestyén a *Fatelep* című versét olvassa fel. Emlékszem, teljesen letaglózva az volt az első reakcióm, hogy ez a pályakezdő szerző vélhetőleg önkéntelenül írt egy egész jó Oravecz-verset. Később Makáry a manapság divatos, tényfeldolgozó prózaversek irányába fordult (a debütkötetében ilyen *A mogyoróbokorhoz* vagy *A Tihanyi apátság határai*), ami kicsit elkedvetlenített, mert ez a fajta lírai tárgyiség sokkal kevésbé hatott egyediként, mint a *Fatelepé*. A néhány hónapja megjelent *Delta* című első kötete azonban már a nyitódarabjával eloszlatta a kételyeim: olyan elődökre építve, mint Szálinger Balázs vagy Györfly Ákos, Makáry a verseivel nemcsak a kortárs tájlirodát diskurzusában nyit meg új utakat, de a posztumán poetikát is visszavezeti a tárgyias lírának ahhoz a hagyományához, amelyben az élő szervezet és környezetének kapcsolatát a legkülönbözőbb konstellációkban képes előhívni a szöveg önprezentációja, bizonyos fokú szubjektivitást egyáltalán nem mellőzve.

A *Delta* nyitóverse, melynek címe:  és  nem egyértelműen artikulálható — bár a szöveg a „hullámok és hegyek” kifejezés többszöri, eltérő módon történő játékba hozásával biztosítja a gondolatritmusát —, a kötet nagyjából egyötödét teszi ki. Ez az illusztris terjedelem nem véletlen, ugyanis az a *Delta* metaverseként is olvasható — ezért a kritikámban e szöveg egyes mozzanataihoz kapcsolódva vonom be a többi költeményt az elemzésbe. A nyitódarab első strófája a szerves anyag mélyidejéből („alig háromszázezer éves”) az emberi időn („napjainkban”) át vezet be egy anatómiai katakrézist (a Duna a „torkával az időközben áttört és korábban lefolyástalan / Pannon-tengert is elvezető Vaskapu felé fordul”), mely torkolat így egyszerre válik két időkonceptió találkozásává, a szerves változásokat (például az evolúciót) leíró időnyíl és a szervesetlen változásokra (például az erózióra) jellemző időciklus alakzatának torkolatává. Az időciklus mélyidejének („korábbi meder”) megértése az időnyíl keretei között („gyerekkoromban”) a látvány absztrakciójával lehetséges a megszólaló számára, méghozzá a hullám és a hegy ikonikus hasonlósága révén, ezzel egyben visz-

szualtva a verscímrre: „Sokáig csak annyit értettem meg ebből, / hogy a környező hegyeket óriási hullámoknak láttam”. Később a versben e kétfajta idő kapcsolata az évgűrűk körköröségében is jelentkezik, amelyek hiába cikloidok az alakjukban, mégis a lineáris idő lenyomataiként szolgálnak, hovatovább ez a beágyazottsága az egyik időnek a másikba a *Görcs és kéreg* című versnél is visszatér a kötetben, szintén a fával való találkozás tapasztalataiban.

A személyes percepció felől a természeti folyamatok hozzáférhetőségében a lineáris idő és a cirkuláris alakulás komplementereként aztán egy kulturális ellentét íródik be a nyitóversben, a víkendházé és az otthoné. A hegy eredendő érintetlenségképzetének felszámolása, alakítottságának iterációja (ellentétben az első strófával, ez már kulturális, nem természeti behatás: a hegyoldal „víkendházakkal tűzdelt”) ugyanakkor a saját érintetlenül hagyottsággal kapcsolódik össze (a szülők félelmei az árvízről „sohasem hatottak rám”) pontosan az érintetlenség, a táj érintetlenségének felfüggesztése miatt (mert a gyerekkori árvizek, ahhoz képest, hogy milyenek voltak a tájat formáló vízmosások több millió évvel ezelőtt, csak „apró áradások voltak”). Tehát azért nem hatnak a beszélőre a félelmek, mert az a mélyidő perspektíváját veszi fel, ezzel viszont az egyéni időben megmutatkozó formatív hatást negatívként képes regisztrálni; egyszersmind mivel az áradások viszont formatívak voltak a természetben (és az ahhoz kapcsolódó időtávlatban), a versbeszéd itt a saját és a természeti idő között a hatás alapján reciprocitást alakít ki, amikor a megszólaló kijelenti, hogy rá a természeti folyamatokhoz kapcsolódó emberi érzélem (a félelem) nem hatott, pontosan egy másfajta hatás, a geológiai változást előidéző erő miatt. Ugyanakkor a szöveg szerint „a megkönnyebbülésem se lehetett sohasem teljes”, ami pedig olyan befejezetlenséget ír be, mely dinamizálja a kétfajta időtávlat reciprocitásként stabilizált viszonyát a hatás tekintetében — e nem teljesség maga is olyan hullámzást iktat a retorikába (és ezt megtámogatja a „sem” és a „sohasem” iterációja, mely utóbbi gyakorlatilag felfüggeszti a kétfajta idő közötti különbséget), mint amire vonatkozik szemantikailag, vagyis az ár–apály mozgására. Az egyéni idő, amely a szervezet fejlődésén keresztül jelenik meg (gyerekkor vége) és a természeti változás (apály beállta) mint kettős feltétel aztán a hullámmozgást ismét csak egy reciprocitásban rögzíti, ezúttal a folyó és a hegy ellentétes mozgására építve: „Most éljük át, / hogy a hegység folyamatos emelkedése következtében / a Duna még mélyebbre vájja magát.”

Az ikonikus hasonlóság a verscím és a hullámoknak látott hegyek után a ciklcakokhoz és hullámvonalakhoz kapcsolódva a rajzosságánál artikulálódik újra a versbeszédet szervező elemként a nyitódarabban. Ahogy a rajzosság révén a rajz és az írás egymásnak megfeleltetődnek, illetve technicizáltságuk természetileg motiváltak mutatkozik, úgy a Makáry által megragadott élettapasztalat akár egy másik friss megjelenéssel, Korpa Tamásnak a *Lombhullásról egy júliusi tölgyvel* című kötetével is összeolvasható, amennyiben annak versei is afelé mutatnak,



hogy a nyelv nem függetleníthető az élővilágba foglaltság tapasztalatától. A csiga, amely egyszerre vizuális figurativitással bír a megnevezésben és auditívval az alakjában — ezzel összekötve a kezet és a fület —, a természetben az önérzékelést mesterségesként prezentálja úgy, hogy közben a szöveg a természetbe foglaltságot az ikonikus hasonlóságokra építő katakrézisekben rögzíti a hallójárat felépítésénél belülről kifelé haladva. Vagyis a csiga mint állat hozza be az olyan technikai elemeket, mint a kalapács, az üllő vagy a kengyel, melyek egyrészt a fül részének nevei, másrészt pedig az állatokhoz kapcsolódó protézisek. Ezzel az anatómiai diskurzus maga is technikaiként prezentált a természetbeni szerves folyamatok nyelvileg organikusnak (motiváltak, mint az első strófából a folyó torka) beállított megnevezések kiazmusaként.

A kétfajta alakulás, a szerves és a szervesetlené a nyelvi és a materiális nyommal analóg, erre hívja fel a figyelmet a vasról szóló strófa, amelyben az esztétikai tapasztalat bizonyossága („ilyen szépen csak a vas tud korhadni”) az oxidáció mint kémiai folyamat bizonyosságával állítódik párhuzamba a szervesetlen anyagnál. A hullámmozgás — akár csak az írás esetében („A szü-

lető szövegben a folyó, a tó, a tenger hullámzása”) — egy olyan produktumot hoz létre (a sódert), amely elősegíti, katalizálja az oxidációt, de az csak ott válik láthatóvá, ahol a sóder lepattogzik — és ugyanígy, csak a lyukak láthatók, de magán a lyukon már nem lehet átlátni: „mást / nem látok, / csak azt a három lyukat még, / ahol a vaslemezt kiette a rozsdá.” A kopott és a csiszolt — ami egyaránt vonatkozik az elhasznált megnevezésekre és a csigaházra mint héjakra —, de száradó anyag egyrészt az organikus, víz általi formáltságtól való elszakadást előlegezi meg (a víz mint az élővilág eredeteként, feltételeként szolgáló közeg már nem formál, helyette a szervetlen folyamatok lépnek működésbe). Másrészt viszont a száradásban megbúvó „szár” hipogramma miatt az élővel még nyelvileg fenntartott a kapcsolata ezeknek az entitásoknak. Tehát az organikus, motiváltságra (ikonicitásra) építő retorika, melyet a csiga és a hallójárat esetében láttunk, megőrződik. Ez az ambivalencia (a fenomenális és a nyelvi folyamatok egymásnak ellentmondása) aztán berekeszti a strófát záró ellentétet, mert ebben a koptatott, korrodáló nyelvi és materiális mozgásban a különösen sötét és a különösen hófehér között — mivel mindkettő szennyezettsége miatt ilyen, amennyiben hordalékkal telítettek (formáltak), és eredeti állapotuk (ha van egyáltalán) nem érzékelhető — végső soron nincs semmi különbség: mindkettő „tektonikus mozgások miniatűr lenyomata”.

Az ösvény című vers hasonlóképp egyesíti magában a tektonikus és az ikonikus mozgásokat az élő test anorganikus alapjainál: az „ösvény” és a „sövény” szavak anagrammatikus kapcsolatát kihasználva nemcsak az ornnyerget köti össze az erdőben végbement eróziós folyamatokkal, de akárcsak a nyitóversben a vason a sóder vájta lyukaknál, kérdésessé válik, hogy nem a hiány-e a katalizátor és az indikátor is egyben, amely köré kialakul az erdő, ennyiben pedig az ösvény maga válhat környezetkép-zővé.

A nyitódarab felénél a szöveg egyértelműen mnemopoétikai beszédmódot kezd alkalmazni, és a fatörzs után a korallt szituálja az eltérő időtapasztalatok kumulációjaként. Míg korábban ez a viszony implementáció, bennfoglaltság volt, addig a korallal való megszólalói interakció rögzítésében a geológiai időt egyre inkább felülírja a kulturális–történelmi időtávlat, például a megnevezések által („a római őrtornyok, a *Limes danubialis*”), illetve azzal, hogy a primer folyamatok helyett az azokról szóló diskurzusra kezd fókuszálni a versbeszéd. Ekképpen nem a megkövült, betokosodott nyomokra, hanem azok analízisére, például a paleobotanikára reflektál a szöveg. Ez a távolodás a fenomenálistól a saját gyerekkorra való visszaemlékezésen át kiviteleződik, egyszerűsre az időnyíl és az időciklus között egy harmadik lehetőséget felvillantva: „Az öreg paleobotanikust ugyanaz érdekelte, ami engem. [...] Ezt kutatta. A növények megkövült életét. Ami szerinte / a körkörös és lineáris kényszerűség mellett / egy harmadik út a vonalvezetésben.” Ennél fogva az „összeér, / ami soha nem érhetett össze” kijelentés nem kizárólag az eltérő (föld)történelmi korok folyamatainak szöveg általi montázsára vonatko-

zik, hanem arra is, hogy az egymás mellett futó időtapasztalatok párhuzamosainál a retorika metszeteket hoz létre.

Az időtapasztalatok egymásra fordítását hajtja végre a *Szarvasbogarak* című darab is, amelynek pontos meghatározásai („Egy nőtény szarvasbogár repült / a bal combomra, szemből, az ágyék alá”) nem az érzéletek intenzifikálódásához, hanem az emlékezés beindításához vezetnek, amelyet megtör az ellipszis az élet folytonosságának megszakításáról („és mintegy az élet folytonosságát”). E megszakítottság, történetbefejezetlenség, diszkurzív hiány által megképez egy rekurziót a saját genealógiára (melynek alapja a bogár–golyó azonosítás: „pontosan oda, ahová / dédnagyapám golyót kapott a Don felé tartva”), amit a megszólaló az ellipszissel a rekurzió mellett egyúttal ugyanúgy felfüggeszt — az azonosítás defigurálásával felszámolva ezt a genealógiáláncot. Teszi ezt azzal párhuzamosan, hogy lefejt magáról a szarvasbogarat, ezzel pedig az emlék elbeszélését is berekeszti. Ám a szarvasbogár lábainak kiakasztása, az emlékezetprotézis leválasztása maga is egy fizikai kapcsolat, amely különbszik az ágyék alatti tartózkodástól (itt a megszólaló is erőt fejt ki, erő–ellenerő játéka fokozódik). Ennyiben pedig a kölcsönös érzékelés klimaxához érünk el, miközben az emlékezés mint narratív esemény, a nagypapával való kapcsolat genealógiai megalapozása a szarvasbogáron keresztül berekesztődik: a beszélő a saját szégyenérzetét (mivel az ágyék alatt van a bogár, ezért „a szárnyfedők kinyitása, / és a nagy, hártyás szárnyak kitergetése / túl intim lenne”) mintegy zsigeri szinten transzponálja a bogárra. A két test kiazmusa, ahogy a megszólaló és a bogár egyszerre mozdulnak, azonban már az utóbbtól jövő idegi akaratra épít, amelyet az átjuttat a megszólalóba, ezzel kétirányúvá téve szimultán testműködésüket — tropológiai szempontból pedig e kapcsolat az antropomorfizmus működésének leírását szolgáltatja. A teljességnek való ellenállás, ezzel pedig a természet organikus egészként rögzítésének berekesztése több szöveg szervezőeleme is, ami azt eredményezi, hogy egy-egy testrészt önmagában állít a fókuszba a versbeszéd, valahányszor ez a nem egészkép a megszólalóra is transzponálódik a más élőlényekkel való interakcióiban. Ekképpen *Az orrszarvú szeme* a lecsukódó szemhéj által a perspektíva felfüggesztésének perspektivizmusát kísérli meg rögzíteni, míg a *Ferenc kert*. 8.-ban látszólag a galambra közelít rá a megszólaló, valójában viszont annak a kéznek a leírását szolgáltatja, amely a madarat a házból kitessekel: „A tenyérben, mely bölcsőt formál, / rozzant galamb. Nem fiatal, nem vékony, / nem kövér, nem is öreg kéz.”

A Makáry költészetében gyakori hirtelen perspektívaváltások, megakasztások, felfüggesztések merőben különböznek a generációját jellemző hiánypoétikai megoldásoktól, melyek alapját leginkább a kapcsolatok nélküli láncolatalkotások, az elhallgatott vagy takarásban maradt kötőelemekből létrehozott hasonlatok és azonosítások öngerjesztő dinamikája szolgáltatja. A *Delta* poetikai forrása helyett a Győrffy-líra azon pillanatteremtésében jelölhető ki, amikor a vers egy köztes organikus létmódot alkot meg az emberi élet és a természeti élővilág mezsgyéjén. Az

olyan egyértelmű hatásokon túl, mint hogy az *A Szamos felső folyásánál* a *Hazából* meríti az ihletét, míg *A Börzsöny szerzetesei* akár a *Havazás Amiens-ben* című kötetben is szerepelhetne, lényegibb kapcsolat lelhető fel a két szerző között. Akárcsak Győrffy, Makáry is a feszült figyelem rögzítő munkáját aknázza ki egy olyan tájleírás diskurzusban, amely szerint a legkisebb környezeti változás is információértékkel bír, tehát a megszólalói szövegben meg kell jelennie. Ezért nála sem hagyható figyelmen kívül, hogy amit a kritika ünnepel a Győrffy-lírában — nevezetesen, a természetbe való beolvadás és a vegetatív létmódba átlépés —, annak feltétele úgy lehetséges, hogy a megszólaló minden akusztikai, vizuális és egyéb inger pártját egy számára ismerős materialitásban (leginkább szomatikus életfolyamatokban) találja meg, ezzel egy olyan kettős kötést végrehajtva, hogy a beszélő végső soron önmagát beírva állítja elő a saját környezetét. Ez a *Delta* több darabjában is markánsan jelen van: az *A fügefánál* ekphrasziszában a fából készült nyílvevő a szintén egy fához kötözött testen amennyi fájdalmat, annyi gyönyört is okoz; az *Akácban* pedig a fa megdolgozása során keletkező sebek fájdalmát a munka eredménye, a befűtés enyhíti. Végső soron ennek a kettős kötésnek a példája a már a felvezetőben emlegetett *Fatelep* is, és nem elsősorban a zárlata miatt, hogy „Mikor beragad a fejsze / vagy visszapattan a görcsről, / lassan észreveszed magad”, hanem leginkább azért, mert egy sajátos, önmagát előző kauzális struktúra jelenik meg a vers önprezentációjaként. A fakitermelés logisztikájának részletes leírásával ugyanis azért szolgálhat a vers, mert az, hogy „Ezek a fő színterei az erdő befejezésének” nem pusztán arra értendő, hogy a megszólaló felhasználja a rönköket, hanem abban a kályhában is tetten érhető, amely a kisházat fűti, ahová a beszélő egyáltalán a fatelepi munka miatt költözött: az erdő befejeződése (a tüzeléskor) a feltétele annak, hogy a beszélő véget tudjon vetni neki. Ez egy olyan körköröséget ír be, amelynél a fakitermelés folyamatának kezdő és végpontja a megszólaló alakzatánál ér össze.

Szálinger *360°* és *361°* köteteivel pedig annyiban lehet rokonítani a *Deltát* — és itt Nagygyéci Kovács Józsefnek hálával tartozom azért, hogy felhívta a figyelmemet erre a lehetséges kapcsolatra —, hogy mindkét versbeszéd faktuális hangneme a nyomok jelrendszerek közötti átjárhatóságának a felismeréséből fakad. A rekonstruálhatatlanság regisztrálása azáltal lehetséges, hogy a szövegek a történelmi–kulturális narratívát a természeti folyamatokkal egybeolvassák, szüntelen ütköztetik. Szálinger verseinek felfogása szerint az elnevezésekkel a jelek olyan hálózata vetül a tájra, amelyet megszokva már otthonként, hazaként hivatkozunk egy-egy területre. Makárynál is fellelhető a nyomnak ilyen típusú, csak önkényesen rögzíthető mivolta, vagyis az az eredendő közöttség, amelyről legfeljebb csak dönthet a versbeszéd, hogy azt az érzékelésében és/vagy az emlékezésében milyen módon stabilizálja retorikailag: az azonosítások sorának segítségével saját genealógiaként elismerve a tektonikus folyamatokat; ikonikusan megfeleltetve egymásnak különböző eredetű és alakulási intenzitással bíró képződményeket; belesűrítve egy-

mást kizáró vagy egymással sosem átfedésben lévő folyamatokat, stb. De míg Szálingerrel mindig fenntartatik egy kulturális keret, egy történelmi narratíva, amelybe beillesztődnek, ezáltal pedig a folyamatok olvashatóvá válnak a jelek rendszereként, addig Makárynál a kulturális csak egyik aspektusa vagy stádiuma az alakulásnak. A *Delta* verseiben gyakori retrospektív megszólalásmód egy olyasfajta felvállalt szubjektivitással kapcsolódik össze, amelyből mindig az aktivizálódik, ami zsigeri szinten a trópusok rendszerének (az ikonicitástól a katakréziseken át az antropomorfizmusig) vegetatív aspektusát tudja beírni — ezt csak az olvasat kódolja emlékezésésként vagy érzékelésként, de így is mindössze részeiben képes megragadni. A test teljessége, akárcsak a természeté, szüntelen disszeminálódásnak van kitéve a kötetben — ezért is tükrözhetik egymást —, a koherens narratívákat pedig gyakran éppen azok az azonosítások számolják fel, amelyek létrehozták őket, hiszen „a tervek, ahogy az emberi kéz / egy héttmillió éves fatörzset érint, / elemekre hullanak.”

MÁRTON László

Időkapszula

(Sándor Iván: *Amit a szél susog*. Magvető, 2020)

Az emberiség végnapjai: Karl Kraus háborús dráma-monstruma jut eszembe Sándor Iván legutóbbi regényéről, pedig a két mű közt nincs is tematikus érintkezés. Végnapok viszont vannak. Sándor Iván szelíden diszkurzív, hitvallóan humanista művében az a kíméletlen felismerés körvonalazódik, hogy legalább száz éve folyamatosan újabb és újabb végnapoknak vagyunk tanúi („mi”, „emberek”): az emberiség (és az emberiség) végnapjainak.

Az *Amit a szél...* a mostanihoz képest eggyel korábbi végnapról ad pillanatfelvételt, és innen indítja a visszatekintések sorát, abból a történelmi pillanatból, amikor már zajlott a menekültválságnak nevezett népvándorlás, de az aktuális végnapjait élő emberiségnek még sejtelve sem volt a rövidesen kitörő covid-járványról és annak következményeiről. A regény főszereplője, Z., az időződő pesti író még szabadon utazgathat térben-időben, és — bár ösztöneivel érzi, bölcsessége révén tudja is, hogy rövidesen bajok lesznek — még nem juthat el ama felismerésig, ami pedig a regény logikájából egyenesen következik, hogy: a térbeli bezártság az időrétegek elől is elzárja a hozzáférést.

Amíg szabad átjárás van Budapest és Bécs, Párizs és Athén, München és Palmüra közt, addig az emlékek is megnyílnak. Ez viszont azt is jelenti, hogy amikor az emberre rázárják az ajtót, vagy ő csukja magára, akkor az emlékezés is felmondja a szolgálatot. Nem tudom, Sándor Iván sejtette-e, mennyire felerősítik regényét a legújabb végnapok, de mai szemmel olvasva, lehetetlen észre nem venni a műben a prófeciát.

Minden jelentős írónak van legalább egy trükkje, amelyet abban a formában, ahogy megmutatkozik, csak ő tud. Sándor Iván időskori regényeiben, körülbelül *A szefforisi ösvény* óta, az figyelhető meg, hogy kimondatlan felismerések, konzekvenciák alakítják a kompozíciót és a cselekményt.

Az *Amíg a szél...* egyik felismerését már említettem. Van egy másik is. Ez még az előbbinél is kíméletlenebb és kétségbeejtőbb, ugyanakkor — kénytelen vagyok megállapítani — íróilag termékeny módon uralkodik el a regény szerkezetén. Nevezetesen: az van nem kimondva, de határozottan érzékeltetve a regény lapjain, hogy sok esemény van, de semmi történés. Az ember

nem döntheti el, Goethe szavával, hogy üllő lesz-e vagy kalapács, mert a kettő között van. Nemhogy nem ura a saját sorsának, még csak beleszólása sincs. Csak azért nem szűnt meg saját élete cselekvő részese lenni, mert soha nem is volt az.

Ha jól értelmezem a szerző szándékát, erre utal egy apró, de markáns jellegzetesség, az, hogy nem zárja le a bekezdéseket írásjel. A mondatokkal együtt a végnapjait élő emberiség is lóg a levegőben. Erre utal egy szerkezetileg fontosabb ismérv is, a cselekmény szilánkossága. Cselekmény van, cselekvés nincs.

Némely szereplő emlékképek soraként van jelen, mégis teljes értékű szereplőnek érződik: ilyen Lil, a szeretett nő, aki restaurátorként dolgozik Z. emlékeiben, azaz neki is az a legfőbb törekvése, hogy visszanyerje az időrétegeket, de ilyenek a Szíriában dolgozó régészek is: az az idősebb régész, akit meggyilkoltak az iszlamiszták, mintha még mindig élne, és az a fiatalabb régész, aki elmenekült és így életben maradt, kísértetté halványodik.

Más szereplő esetében azáltal válik hangsúlyossá a múlt, hogy le van amputálva róla. Ilyen George Steinfeld professzor (George, e-vel, vagyis nem német nevet visel), a Schönberg-kutató, aki a nagy zeneszerző Mózes-töredéke révén próbálja visszacsikarni a múlt egy morzsáját, és akiről szinte véletlenül derül ki, hogy hazánkfi: egyik felesége Gyurinak szólítja. Ez sem történés, ez is csak esemény, vagy inkább annak felidézése, és csak a Steinfeld körüli hallgatásból következtethetünk arra, hogy ő is túlélte valamit, és hogy a Schönberg-kutatás ennek terhét van hivatva elviselhetővé tenni. A regény vége felé aztán egy magánlevélből fény derül a rejtélyre, azaz Steinfeld kisgyerekkori traumájára, de a regényalakot így is az elhallgatás teszi fajsúlyossá.

Vannak fiatalabb szereplők is. Ők, ha magyarok, akkor vagy túlélők vagy tettesek leszármazottai, esetleg is-is. Ilyen Véri Márton történész, aki a budapesti kávéházakat és az első világháborút kutatja, hol ezt, hol amazt nagyobb hivatástudattal. Ha pedig nem magyarok, akkor animátorokként vannak jelen. Ilyen Jorgosz, a színházi rendező, akinek utasításai egyszerre jelképezik, szervezik és megtestesítik az eseménysort, de vannak epizodisták is az animátorok között, ilyen a Szajna-parton felbukkanó, spontánul akciózó bohócpáros. Egy helyütt még egy *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-beli interjúnak álcázott animatori hitvallást is olvashatunk. Ennek lényege: a humanizmus nem keletkezik és nem vész el, hanem csak átalakul. Ez sincs tézisként fennhangon kimondva, mégis az ilyen megnyilvánulások veszik elejét annak, hogy az *Amit a szél...* végletesen és egyoldalúan komor legyen.

Az animátorok tevékenységéről az juthat az olvasó eszébe, hogy a szereplők, Z.-vel az élen, nem igazán élnek és mozognak, inkább életben tartják és mozgatják őket. Erre szolgálnak az utasítások, az ötletek, tippek, a barátságos gesztusok (vannak barátságatlanok is, jóval kisebb számban, őrző-védő vagy hatósági személyektől: ezek a lopakodó erőszakot jelzik). És hangsúlyosan erre szolgálnak a kulturális utalások, amelyek telített

oldatként itatják át a szöveget. Sándor Iván ezt is megoldotta: az a felismerés, szám szerint a harmadik, miszerint egy hanyatló civilizáció túlérett kultúrájában élünk, ahol a produktivitás kimerül a ráutalásban, illetve a felidézett javak közös kincsként való birtoklásában: nos, ez a felismerés szintén szerves részévé válik a kompozíciónak.

Ha viccelődni akarnék, azt mondanám: van itt minden, mint a jó vegyesboltban, az Akropolisz szobraitól idősebb Brueghel vakokat ábrázoló festény-paraboláján át Peter Brook egykori színházáig; egyetlen epizód sincs kultúrjavakra és háborús traumákra való utalás nélkül. A kettő össze is kapcsolódhat, például a normandiai múzeumi jelenetben. Ezen mosolyognék, ha a mosoly volna helyénvaló, de inkább sírni kellene. Sándor Iván a túlérett civilizáció muzealizálódását intő példázattá emeli: ami nincs rögzített emlékezetbe mentve, szakszerűen védve és konzerválva, az elpusztul, mint az ókori emlékek Palmürában.

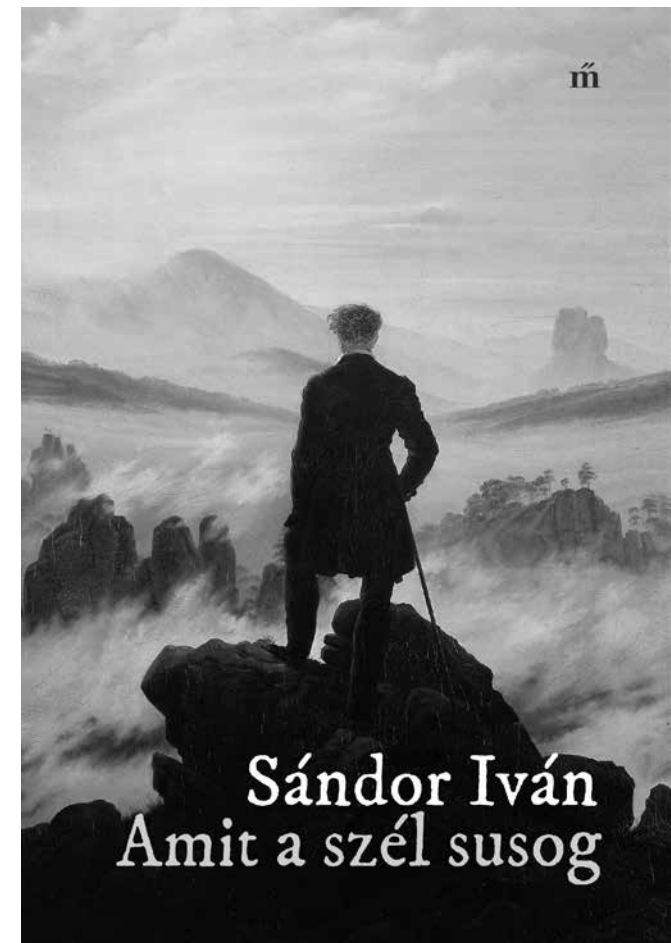
Sándor Iván igazi epikai érzékkel ragadja meg az ijesztő látomást: így fest a mai európai kultúra a barbárság előtti utolsó pillanatban, milliószámra görgetett kulturális emlékekkel, bunraku-bábukra emlékeztető, animált kultúratermelőkkel és -befogadókkal.

Miközben Z. a Véritől kapott kávéházi albumot lapozgatja, megtudjuk: „Z. nem hitt abban, hogy a múlt a régi formáiban tér vissza, de úgy érezte, mintha nem létezne az idő, és a múlt jelen idejű változataiban él, a folytonosság megszakíthatatlan, élők és holtak közös térben bujkálnak.” Legkésőbb ezen a ponton felvetődik a kérdés: Z., az író hős mennyiben tekinthető a szerző alteregójának?

Aki Sándor Ivánt ismeri, vagy aki nem ismeri személyesen, de olvasta életrajzi esszéit, az tudja, hogy azonosíthatóságról nincs szó. Hogy csak egy mozzanatra hívjam fel a figyelmet: Z. 2017-ben, amikor a mű jelen ideje zajlik, idős ugyan, de így is egy évtizeddel fiatalabb a szerzőnél, kisfiú volt a háború végén; és ő, illetve családja nem tartozott az üldözöttek közé, ellentétben a szerzővel, aki 1944–45-ben tizenégy-tizenöt éves volt, életveszélybe került, és erről részletes emlékei vannak.

Ugyanakkor néhány mozzanat, például a zuglói kötődés mégiscsak közel hozza őket egymáshoz. Nem arról van szó, hogy Sándor Iván az általa jól ismert zuglói miliőben felskiccel egy zsánerfigurát, inkább arról, hogy ő maga is az animátorok egyikévé válik. Beépíti saját humanizmusát a fél nemzedékkel fiatalabb regényhősbe, és ütközteti annak övétől eltérő tapasztalataival, emlékeivel. (Nemcsak Budapest ostromát és a nyilas rémuralmat látta másképp a szerző, mint hős, hanem, mint a műből kiderül, az 1956-os forradalmat is. Sándor Iván ekkor már felnőtt férfi volt, cselekvő részese az eseményeknek, a regényhős pedig még kamasz.)

Ennek szimbóluma, ugyanakkor a cselekmény fontos eleme (az Arnóczy-szál csomópontja) a Marvin-óra, amelynek hányattott sorsát hosszú volna felidézni, gazdáinak sorsáról nem is beszélve. Elég annyi, hogy hosszú kerülőúton Z.-hez jut (vissza), és



egy másik óra mellett a szoba falán helyezkedik el. Az egyik óra mutatja a pontos időt, a másik áll. Ez a mozzanat sok mindent elárul Sándor Iván időkezeléséről, elbeszélői időszemléletéről és az emlékezéshez való viszonyáról.

Ennek fényében válik sokatmondóvá, önmagán túlmutatóvá a regény befejezése: a 158. oldalon a regény író hőse írni kezdi Sándor Iván regényét, vagyis elkezdni összeszedni saját életének azon mozaikköveit, amelyek jól-rosszul már össze vannak szedve. A szó átvitt értelmében felhúzza a kifogástalan állapotban levő Marvin-órát, miközben sok energiát fordít rá, hogy elhitesse az olvasóval, hogy annak az a lényege, hogy áll.

Korán elhunyt barátom, Balassa Péter, aki nagyra becsülte Sándor Iván munkáit, írt még az 1980-as években, az idős Szophoklész példáját szem előtt tartva, a kolónoszi művésztől, amelynek lényege, hogy az időskori bölcsesség lényeglátása működőképes alkotói formává alakul. Ismerjük a művészetben a produktív öregeket, Tizianótól Goetheig, Picassótól Julien Greenig, akik idős korban sem fogynak ki az energiából és az ötletekből. Sándor Iván is közéjük tartozik. Ha egy szóval kellene megfogalmaznom az *Amit a szél...* legfőbb ismérvét, azt mondanám: a kolónosziság.

„A tizenkilencedik században a szellem még ébren tartotta valamilyen rend szükségességét, a világos eszményeket, de hogyan tudnánk ítélni a valóságról ma, amikor előbb még fel kellene fedoznunk[?]” — olvassuk, azaz olvassa a regény lapjain Z., akinek íróvá válásáról is megtudhatunk leginkább kolónoszi tisztánlátással észlelhető dolgokat, és: — „én abban nőtem fel, hogy a múlt [a huszadik — M. L.] század közepén a szellem még ébren tartott valamit a világos eszményekből, felfedezett valamit a valóságból, tudott még ítélni” — mondja Z.-nek Véri, aki életkora szerint az unokája lehetne, és aki hol animátorként, hol tanítványként bukkan fel a könyv lapjain. Kettős igény következik ebből: egyrészt nem elszakadni a jelenkor valóságától, másrészt jó geológusa lenni az időrétegeknek. Ez a humanizmus továbbélésének esélye, erről szól Sándor Iván útmutatása, ennek szilánkjait és mozaikköveit helyezte el a regénnyé formált idő-kapszulában.

PINTÉR Dóra

Akarni kell, kellene

(Bakos Gyöngyi: *Nyolcszáz utca gyalog*. Magvető, 2020)

Habár első regényről van szó, Bakos Gyöngyi kötetének hangja mégis folytatólagosnak tűnik, beágyazódik abba a kortárs irodalmi szövegtérbe, amely a maga sajátosságai mentén egy jellegzetes létállapotot igyekszik reflektálttá tenni, amelynek meghatározó jegye a sodródás. A kiábrándult ráhagyatkozás ismerős lehet például Potozky László, Hutvágner Éva vagy akár Csobánka Zsuzsa prózájából is, a legfrissebb és legmélyebb kötődést azonban Szaniszló Judit ugyancsak 2020-ban megjelent regényével, a *Leli életével* kapcsolatban érzem — jóllehet, az a kötet egy jóval érzékenyebben kidolgozott, komplexebb műként tűnik fel, de mind nyelvileg, mind tematikus szempontból illeszkednek egymáshoz. A generációs tapasztalatokon túl mindkét regény női sorso(ka)t jelenít meg, egyfajta kisiklást, a női mivolt csorbulását, sérülését, helyenként hasonló kérdéseket vet(het)nek fel például az egyedülállósággal, a szexualitással, az anyasággal kapcsolatban, és mindkét szövegbe beleíródik a traumatizáltság, olyan múltbéli élményekből származó blokkok, amelyek gátolják az egyéni kiteljesedést. A *Nyolcszáz utca gyalog* egyik erénye, hogy ez a gátoltság nyelvi szinten is megjelenik, érzékelhető — legalábbis úgy vélem, erre tesz kísérletet a szöveg.

A regény cselekménye töredékes, a könyv végére sem rekonstruálható egy lineáris ív, az egyes fejezeteken belül is különböző korszakokból villannak be jelenetek, nem igazán tudjuk időrendbe helyezni az elbeszélő életének különböző állomásait, de ez valójában nem is lényeges. Éppen előnye a szövegnek ez a szabad, asszociatív mozgás, amely mintha az emlékezés tudati működés módját lenne hivatott reprezentálni. Ebből a szempontból izgalmas a szöveg, a narratíva leképezi az emlékek áramlását, amelyet nem a véletlen, hanem bizonyos sérülések szerveznek — ez a regény egyik fontos olvasata, ennek mentén válnak valamelyest koherenssé az olykor egyébként indifferensnek ható, akár jellegtelen részletek is. Az elbeszélés jelen idejű, bár világos, hogy ennek ellenére retrospektív a szöveg, hiszen több jelen idő is létezik egymás mellett, így úgy tűnik, mindig a fókuszban lévő, aktuális emlékkép a jelen. A megjelenített eseményeket mindvégig átszövi a gyermekkori visszaemlékezés, a mindenkor jelen folyamatosan visszautal az elbeszélő régmúltjára, amittől nem képes elszakadni. Ezek a képek már-már erőszakosan törnek be a felnőtt nő mindennapjaiba, meghatározzák a döntéseit,

viszonyulásait, de érdekes módon még a nyelvhasználatát, kommunikációját is.

A másik kiemelkedő aspektus a sodródás, amely létélményként tárul fel, s jóllehet, valójában nem leválasztható a toxikus gyermekkorról, sőt, a két dolog mély összefüggéseit bontja ki a szöveg. Az elbeszélő egy húszas-harmincas éveiben járó nő, akinek minden gesztusa boldogtalanságot tükröz. Kényszeresen viselkedik, életét fojtó módon meghatározza a kalóriák számlálása, és ebből adódóan a folyamatos testsúlykontroll. Rendszeresen megvonja magától az ételt, amire reflektál is, a falásrohamok azonban már gyakran úgy kerülnek be a szövegbe, mintha nem tudatosulnának, mintha addigra jelentőségét vesztené a cél, amely később természetesen újra a középpontba kerül. Nem meglepő, hogy a testpoétika felőli olvasás újra és újra felkínálja magát. A test egyfajta médiumként tételeződik, nem az esztétikum tárgyaként kerül előtérbe, hanem olyan anyagként, amelynek változásai mélyebb jelentéssel bírnak, leképeznek belső folyamatokat, érzéseket és viszonyokat. Az elbeszélő túlsúlya, valamint elhagyatottsága, kiüresedett élete relációban állnak egymással. Nem képes a maga számára ideálisként kitűzött külsőt megvalósítani, hiszen sodródik, és ennek a fajta elvesztségnek metaforája a saját testtel való végeérhetetlen küzdelem, éppen úgy nincsen kontrollja efelett sem, amiként életének a folyását is képtelen alakítani. A test az uralható és uralhatatlan dichotómiájában létezik, s a fogalompár jelentéstartománya egyre összetettebb módon érvényesül a regény során. Ahogy kérdéses a test természetes szőrösödésének uralhatósága, úgy kérdésessé válik a szexuális értelemben való, végül pedig a hűtlenség kapcsán felmerülő uralhatatlanság is.

Az irányítás elvesztésének problémája mélyen átszövi a regényt. Esetlennek tűnhet a döntés, hogy a különböző fejezetek Ingmar Bergman filmjeinek címeit viselik (például *A nap vége*, *Kigyótojás*), számomra többszöri olvasásra sem mutatkozott összefüggés a svédül is feltüntetett — jelen műhöz képest túlzóan dramatikus — címek és a tartalom között, azonban értelmezhető mindez az elbeszélő világában kétségbeesett módon felállított keretrendszer jelöléseként. A végzettsége szerint filmesztétikával foglalkozó bölcsész (banális megoldásnak gondolom a világban elvesző, a társadalmi hasznosság tekintetében feleslegesként feltűnő bölcsész sztereotípiájának aktiválását, mert azontúl, hogy torzított módon közvetíti, egyúttal degradálja a sajátos helyzetben lévő bölcsészetet) ítéleteit is gyakran ezeken a művészeti alkotásokon keresztül rögzíti, úgy tűnik, a biztonság, az ismerőség érzését képesek nyújtani számára, ezekhez való viszonyulásában csillan fel talán valamiféle intimitás, amelynek feltűnő hiánya erősen vezeti az olvasást, sőt talán éppen ez a deficit válik a regény egyik kulcsává.

Izgalmasabb, hogy a nyelvi megformáltság is magán hordozza az uralhatatlanság élményét, a szöveg laza, asszociatív mozgásán túl egyfelől meghatározóak a véletlenszerűnek, önkéntelennek ható gondolati beáramlások, mintha az elbeszélő nem lenne alkalmas (állapotban) az események és élmények össz-



szefüggő rekonstruálására. Másfelől jellegzetesek a kifejezetten rövid, erőtlen, diszfunkcionális mondatok, ami az egész szöveget töredeztette teszi, a rövid távolságon belül megvalósuló ellentmondások, valamint ismétlések pedig nyugtalanságot érzékeltenek — mindez értelmezhető az aktuális létélmény lenyomataként. „Bizonyos időközönként megrázza a csuklóját, zörög az óra, nem nézek oda, hallom. Megrázza, mert odatapad, tapad a bőréhez, kellemetlen érzés. Meleg van, kánikula. Megy a klíma. Nincs olyan meleg. Szemembe süt a nap, elhúzhatnám a függönyt, becsukom inkább a szemem.” (33) A megadás, hogy feladja az élet tevéleges irányítását, hogy önmagát bábszerűvé teszi, folyamatosan közvetített mikroszinten, az egyes mondatok által — a fentebb idézett mondat is ezt tükrözi: megállapítja, hogy valami zavarja, a nap kellemetlenséget okoz, *elhúzhatnám*, feltételes módban a szó, de ő *inkább nem* teszi, inkább tűri, kivár, majd *valahogyan* lesz, esetleg megszokja. Ez az attitűd szervezi mind a cselekmény alakulását, mind a regény nyelvi megvalósulását. „Másfél-két órát beszélgettünk, nem tudom, miről, nem

vagyok jó barátnő, sokat bólogatok, ásítanom kell folyamatosan.” (31) „Emberek mellett, kutyával, hozzáér a lábamhoz, undorodom az érzéstől. Szóljak nekik? Kibírom, majdcsak elmennek.” (28) „Bárki ihat belőle, nincs rajta név. Használja. Szeretnék szólni, de nem teszem.” (21) „Beszél valami vizáról, ami nem tudom, hány éve eltűnt a Dunából. Miért tűnt el? Megkérdezem, de nem igazán érdekel. Nem érdekel a válasz, de mégis figyelek, figyelem, amit mond, azt, ahogy mondja.” (23)

Az utolsó idézet ráirányítja a figyelmet az elbeszélő nyelvvel való kapcsolatának egy másik aspektusára: azontúl, hogy még a narráció is áldozatul esik a sodródás véletlenségének, jellemző egy különös, kihegyezett összpontosítás elsősorban mások (de olykor a saját) szóhasználatára, beszédére. „A süllyednek isteni húsa. Isteni, ezt a szót használja, nem tanították meg neki, hogy ezt nem mondjuk ételekre.” (23) Ezzel a mindenkori, fenomenológiai értelemben vett Másik kérdése kerül előtérbe, hiszen a nyelvi oda fordulás mögött (a másikra való) ráhagyatkozás érhető tetten. „Bé azt mondta, hogy annyira ostoba ez a nő. Szeretem, ahogy azt mondja, ostoba. Szeretem, ahogy bármit mond, bizonyos hangokat megnyom, váratlan pillanatokban felviszi a hangsúlyt, a végtelenségig lehetne hallgatni, nem lenne unalmas.” (13)

Bár a bensőséges, intim viszonyulás kifejezetten hiányzik az elbeszélő életéből, és központi problémaként áll elő, a nyelven keresztül mintha mégis megélhető volna ez számára. A nyelvhasználat irányában mutatkozó gyengédség a fizikai, a szexualitás értelmében elgondolt gyengédség helyében áll: „Eszembe jut, milyen lenne végében baszni. [...] Egyszer megbeszéltük a Göröggel, hogy hétfőn együtt ebédelünk, és leszopom a végében.” (31) „Hozzátaszem, hogy heti ötször baszunk, az havonta nagyjából húsz.” (65) „A Görög a számba élvez, utána felolvass nekem egy könyvből. Mindig ezt csinálja, én meg csak tűröm. Jól olvas, jó a hangja.” (85) Megfigyelhető, hogy azzal párhuzamosan, ahogyan az elbeszélő elveszti a saját hangját, annak erejét, amellyel tulajdonképpen saját magát érvényteleníti, önön akaratát helyezi parantézisbe, miként válik fontossá a Másik hangja — és ez rá mutat arra a traumatikus gyermekkori háttérre, amely mindvégig jól kivehetően, kvázi második szálként ott húzódik a regényben. Feldolgozatlan élményként jelenik meg az istenített édesapa hűtlensége, az, hogy ebbe a csalásba gyermekként bevonta az elbeszélőt, akiben a morális összeférhetlenség nem az apakép törését idézte elő, hanem egy maradandó feloldhatatlanságot, komplexust, egy egészségtelen működésmódot. Az én elveszti a hangját, neki hallgatnia kell, mások hangja viszont rendkívül erős érvényt nyer az életében: mások szava, véleménye, a mások által kimondottak uralkodnak a viszonyulásaiban. „Az is hazugság, ha tudunk valamit, de nem mondjuk el, kérdezem a nagymamát. Az attól függ. Van, amikor jobb hallgatni, olyankor Isten megbocsátja. De mikor jobb.” (45) A hallgatás az anya előtt való hallgatás, aki viszont éppen verbálisan bántalmazza azt, aki titkot őriz előle, hogy megkímélje a fájdalomtól. „Ronda voltál, mondja anyám, már akkor is hosszú volt

a tested, vékony a kezed, a lábad.” (83) Egyértelmű a regényben a büntudat, az elfojtás szerepe, a toxikus családi háttér hatása a jelenre, a szövegnyelv magában hordozza a traumatizáltság jeleit, a tünetmák abúzust sejtetnek, azonban az kevésbé körvonalazódik. Talán túl sok rálátást kapunk a múlt eseményeire, túl sok különböző szempont artikulálódik, amelyek a végén nem mutatnak egységes képet a fiatal nő élettörténetéről. Három fontos viszony rajzolódik ki a töredékekből: az apával, az anyával, valamint a nagymamával való kapcsolat, de ez a három szál valamelyest szét tartó: valójában három különböző problémát vetnek fel, nem egészítik ki egymást (csak részben). Például az anya általi érzelmi bántalmazás nyilvánvalóan összefügghet a testképzavarral, de ez meglátásom szerint gyengíti azt a fentebb fejtegetett testpoétikus olvasatot, ami erénye volna a szövegnek, és pszichologizáló olvasatokat implikál — ami némileg zavarba ejtő.

Úgy tűnik, mintha a sodródás állapota a megrekedtség érzéséből fakadna, a múltra való folyamatos visszautalás oka egyfajta gyermeki léttállapot fenntartása (arra tett kísérlet) is lehet. Minderről a gyermekkor eseményeire, élményeire, az ott átélt tapasztalatokra asszociál, hiszen nem távolodott el attól a sajátos élethelyzettől, amely a szülőktől való függéssel együtt jár. Ez magyarázat lehet azokra a párkapcsolati dinamikákra is, amelyeket a regény bemutat — tulajdonképpen folyamatosan a magánélet részletei tárnak fel az olvasó előtt, a különböző férfiakkal való kapcsolatok sajátosságai. Kitűnik, hogy mindben azonos minták jelennek meg, mint például az alávetettség, a valódi intimitás, a bensőséges kapcsolódás teljes hiánya, az elhallgatás, vagy egyfajta beletörődött, fásult lemondás a saját igényekről. „Mondhatnám én is, boci, használd a bögrém, az az enyém, nem gond, csak máskor kérdezd meg. Felnőttek ilyenekről nem beszélnek.” (21) A fel-felgyulladó akarat valójában egy gyermek akarata, de ezt az energiát minduntalan maga alá is temeti az életgyengeség. „Az edző egyszer azt mondta, ha lefogynék pár kilót, akár versenyekre is elvinne. Nem fogytam le, nem vitt el. Hiába úszok jól, nem az a lényeg, akarni kell. A nyérést, hogy én legyek a legjobb.” (27)

A regény hátsó borítóján a következő szerepel: „folyamatos mozgásban van a szöveggel együtt az olvasó is.” A könyv valóban számos helyszínt vonultat fel, követhetetlenül váltakoznak a városok, és ez a dinamikus kavalkád voltaképpen izgalmas is lehetne — csakhogy a lokális háttér sok esetben indifferens, funkció nélküli marad. A nagyvárosok nem érvényesülnek, jellegtelenül tűnnek fel, a szöveg nem teremt erős atmoszférát ezeknél a leírásoknál, és igencsak ritka, amikor a cselekmény valóban beágyazódik, és fontossá válik a *hol, és miért éppen ott?* kérdése. „Dénissel Angliában élünk, és nincs tévénk. A sarkon van egy pub, Angliában minden sarkon van egy pub, nem is kell otthonra sört venni, ha inni akarunk, kiugrunk a pubba.” (40) A regény nem él azzal a lehetőséggel, amit a saját maga számára kínál fel, nem teremt habzó, beszédes térközeget — bár talán nem is volt ez cél, és a fiűszöveg félrevezető, nem ezt ígérte. „Sörszag.” (40)

Ellenben a belső terek, a lakásbelsőket részletesebben kidolgoztak, ráadásul olykor indokolatlanul is: „Tizenegy méter hosszú, három méter széles. Nem biztos, hogy három méter széles, ahogy nézem, többnek kell lennie [...]. A fürdőszoba kábé két négyzetméter, középre beállsz, mögötted vécé, előtted mosdó, jobbra mosógép, balra kád. Vécén ülve fogat tudok mosni, kicsit előrehajolok, beleköpök a mosdóba”. (34) Nehéz belátni, hogy az ilyen jellegű leírásokra egy ponton túl miért lehet szükség, mintha mentális értelemben vett elzárkózást, szűklátókörűséget reprezentálnának, amely szó szerintivé válik. Lehet tudatos írói eszköz az, hogy a világra való nyitottság, a befogadóképesség hiánya miatt látunk olyan keveset abból a rengeteg helyszínből, amelyeken a cselekmény végigfut, viszont az aprócska fürdőszobát — akármennyire is untat ez olvasóként — nagyon alaposan feltárja a szöveg. Még ha tudatos döntés is, félresikerült. A szöveg nyomasztóan beszűkül, ami lehet indokolt, amennyiben ekként képes hűen tükrözni az elbeszélő tudati működését, nézőpontját, ugyanakkor ez azzal az áldozattal jár, hogy sokat veszít izgalmaságából, gyakran jellegtelen, a különböző részek hasonlóságuk miatt egybeolvadnak, elveszti élményszerűségét. Ráadásul a regény a saját ötletét később aláaknázza: „Lefekszem a helyemre, eszembe jutnak más kanapék, amiken ültem. Mindig jobb oldalra húzódok. Felcserélhetők a szereplők, a kanapék, a kerület, a lakás.” (97) Egyfelől értjük, hogy ez a felcserélhetőség a sodródó létélmény sajátja, kitűnik belőle, hogy a szereplőnek gyakorlatilag minden mindegy, azonban ezzel még inkább érvényteleníti az olyan részletező leírásokat, amelyek egy-egy lakásra, egy-egy szobára, helyiségre, a berendezés milyenségére vonatkoznak, hiszen elhiszük, hogy ennek az aprólékoságnak súlya van, aztán kiderül, hogy nem, valójában nincs.

A *nyolcszáz utca gyalog* irodalmi szempontból nem kiemelkedő kötet, az alapötlet nem meggyőző, már túlírt téma ez/témák ezek a kortárs irodalomban. A megvalósítás módját tekintve sem megkerülhetetlen, mindazonáltal kétségtelenül vannak a szövegnek olyan aspektusai, amelyek kivívták az elismerésemet. Továbbá rendkívül izgalmas volna a regényt biblioterápiában alkalmazni, mivel a kötetnek sodró ereje van azáltal, ahogyan a sérülést, a lelki sebzettséget megjeleníti. Nagyon szépen kirajzolódik az a létállapot, amelyet nem árt mindinkább feltérképeznünk, megértenünk, mert a saját élményünk is, és fontos, hogy ez kulturálisan reprezentálttá váljon, hogy előttünk lehessen a boncasztalon kiterítve.

NAGY Kinga

Ami egy kiragadott pillanatba belefér

(Nyerges Gábor Ádám: *Mire ez a nap véget ér. Prae, 2020*)

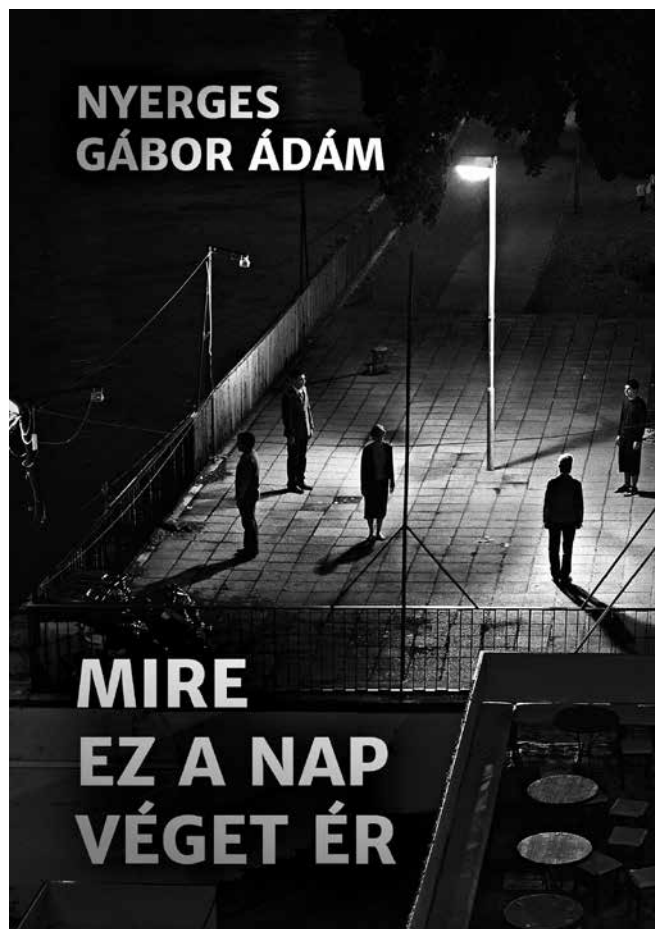
A *Mire ez a nap véget ér* egy olyan nevelődési regény, mely a nevelődést magát kérdőjelezi meg a bemutatott nevelődési kísérleteken keresztül, ha azokat lehet egyáltalán nevelődési kísérleteknek nevezni. A regény szereplőivel, kamaszokkal és felnőttekkel, többnyire nem történik semmi igazán különleges, mindennapjaik apró-cseprő, de számukra fontosnak tűnő eseményeit éljük. Mindeközben tulajdonképpen mégis történik valami: ahogy haladunk ugyanis előre a regény olvasásával, mi olvasók nevelődünk bele abba a bizonyos kivetített pillanatba, mi tanuljuk meg a többszólamú „Színfónia” (ahogy a Kis Sziránó „beetető” elemzősiája, csalija, záloga, vigasztálója, júdejéke is ez a Nagy Sziránó megnyeréséhez, 66) partitúrját olvasni és egybeolvasni, miközben a szereplők szólalatait külön-külön halljuk, mintha csak belehallgatnánk a szólamprobákba egy készülő mű előadásának gyakorlása közben, s az előadás azzal a kimerevített pillanattal állna, állhatna össze, amely a regény kereteként megjelenik.

Ez a keret egy egészen valószínűtlen mozzanat, talán megtörtént, talán nem, de „lehet, hogy (mindenki) csak álmodta vagy képzelődött, esetleg dézsavü volt, vagy egy álom előjátéka, ilyesmi.” (6, 334) Éjjeli (vagy hajnali) három óra tizenegy perckor, abban a pillanatban, amikor egyszerre mozdult meg tízmillió magányos magyar, Schneider Jakab (az Osztyájból utolsóként) megtalálta a huszonnégy évvel azelőtt, Osztyájból a nőtől kapott, „Örök emlékeink” feliratú borítékot, benne néhány, Osztyáról készült fotóval és a „feledhetetlen pillanatok” listájával, amely pillanatok, bármennyire is részese volt ezeknek Schneider — némelyikben még ő maga is szerepelt —, úgy, ahogy leírva megtalálhatóak voltak azon a listán, vagy talán a valóságban is, örökre feledésbe merültek, legalábbis Schneider számára. Ebben a történetben tanulunk bele az olvasás során, egy ilyen kimerevített pillanat magányába, mely magában hordozza mégis az összes többi addigi, már elmúlt, de időnként élesebben vagy halványabban felvillanó pillanatot. Ezeket esetleg történet-té formálja egy-egy arra alkalmas narratíva, amelyek ugyanakkor egymástól elkülönülve, egymás mellett lebegő párhuzamos uni-

verzumontként jelennek meg. Ezek a párhuzamos univerzumok, a regény szereplőinek szólalmai — melyekbe a narrátor egészen hamiskás módon énekel bele —, hangzanak fel a belépő borítéktól (A vastagabbik boríték) a kilépő borítékig (Örök emlékeink), és közben kitöltik idejüket. Az, hogy ezek a magányos szólalmok milyen nyomot hagynak, és hogy ezek a nyomok hogyan tűnnek el vagy maradnak megészrevétlenül mégis, az elbeszélés téje és új nehézsége.

Az elbeszélés nehézségei ugyanis Ottlik óta megváltoztak. Szeredinek, Medvének és Bébének még létezett, létezhettek közös nyelve, melyet az iskolai évek alatt közösen tanultak és alakítottak, majd tökéletesítették anyanyelvi szintre, és ebben a nyelvben letek (Esterházyval szólva) ott-honra. Komoly ára volt e nyelvbe nevelődésnek, beavatásnak, és bármiféle elbeszélés nehézsége részben abból a feszültségből is fakadt, hogy ez a nyelv a kívülről számúra lefordíthatatlan. Az persze, hogy a történekek elbeszélésbe, nyelvbe foglalása talán eleve kudarca ítéltetett, a két regény közös nehézsége, ugyanakkor a *Mire ez a nap véget ér*ben a közös nyelv sem teremődik meg, kivéve egy-egy frázist vagy káromkodást. Osztály tanulói, akárcsak a körülöttük élő felnőttek, az egymás mellett való elbeszélésbe tanulnak bele, és erre dolgoznak ki különféle stratégiákat. Az egyetlen kivétel ez alól, de csak látszólag, Szurkó Szabolcs dalestje, ahol az összekacsintás és cinkosság nyelve, valamint az ismert versek, dalok, nóták, politikai utalások (és ezzel a vélelmezett azonos politikai közösségbe tartozás) otthonos nosztalgiaja az előadás idejére elhiteheti, hogy létrejöhet kölcsönös megértés. Mégis a püsszegések és rosszalló tekintetek, vagy például a Himnusz alatt különböző módon megfeszülő izmok ugyancsak az egymás mellett élő magányosságról és egy közös nyelv hamis illúziójáról árulkodnak. Szurkó hatásvadász és végletekig kidolgozott előadása értelmét veszti a televíziós élő adásban, ahol az egyébként amatőr televíziós stáb tudomást sem vesz az előadás tartalmáról, az operatőr kizárólag a felvétel rögzítésével van elfoglalva, ráadásul a technikai problémák miatt akadozik a playback, és így a dalok szövegéből érthetetlen hanghalmaz keletkezik.

Ennek a közben mégis nagyon jelentéssé váló kiüresedésnek egyik párhuzama Szabó Szilvi felelete az iskolai nyílt napon. Szilvi gondolkodás és kontroll nélkül mondja vissza Szurkónak a szóról szóra bemagolt szavait rengeteg hibával, de részletesen rögzítő jegyzeteit a kunok betelepítéséről, a történelemtanár ehhez fűzött irredenta, antiszemita és rasszista kommentárjaival. A lelepleződés pillanata lehetne ez, akárcsak később a regényben *Az igazság tizenhét pillanata* című fejezetben összegyűjtött alkalmak is, de ahogy ezek esetében, itt is meghüsitja ezt a kollektív félreértés, illetve meg nem értés, valamint Szurkó hatalma. Ez a hatalom leginkább a nyelv birtoklásából adódik, egyrészt abból, hogy nála van a szó, másrészt rutinos előadóként banni is tud vele, ha kell, a mondottakat ügyesen visszavonja vagy más szájába adja. Mindaddig, amíg Szurkó közönség (Osztály) előtt, színpadon áll, helyzeti előnye van, ő végszavaz. Hiába a diákok különálló „tantuszleesése”, ezeknek a tantuszleeséseknek



a tantuszleesése, majd azok közös eredőbe rendeződése is kellene ahhoz, hogy a hatalom nyelve lelepleződjék. Az „igazság tizenhét pillanata” nem tud közösséget teremteni, csak egy kisebb társaság kezd szisztematikusan gyűjteni, feljegyezni a bizonyítékokat Szurkó ellen, egészen addig, míg Schneider magánakcióit nem indít — sikertelenül. Leleplezés tehát nem, csak árulás lehetséges, azaz árulás sem, ha nincs olyan közös pont, amit el lehetne árulni. Helyette hallgatás van, sok kis különálló hallgatás. Nem véletlen, hogy a felelet után Szabó Szilvi (SzSz) válik a közutálat célpontjává Szurkó Szabolcs (SS) helyett, csak Sziránó cseréli le a GÉNHULLADÉK feliratú pólóját, felismerve(?) azt, hogy Szilvi tényleg nem érti, sem azt, ami a felelet során történt, sem a korábbiakat, melyek a GÉNHULLADÉKHOZ vezettek (Szilvi ugyanis kifogásolta, hogy az iskolából egy helyes lány, Kinga, Sziránóra fecsegteli a jó génjeit, mire Sziránó erről dalt írt, melyet elő is adott a zenekarával a házi koncertjükön).

Hallgatás övezi Szurkó folyamatos, lányokat célzó verbális abúzusait (is), ezek ugyanis még nehezebben tetten érhetők, a lovagiasság (illetve paródiájának) álarca mögött, látszólag a kedvesség és előzékenység, finom udvarlás nyelvén szólalnak meg. Fizikai zaklatás nem történik — Osztály előtt nyíltan ez nem is lehetséges, a tanóra védelmet ad —, de épp e verbális gesztusok

egész Osztály általi hallgatólagos elfogadása teszi olyan szégyenletessé és megsemmisítő erejűvé Szurkó teatralis közeledéseit. A kulisszák mögött viszont — épp az ominózus tévésereplés után, amikor Szurkó a szertárba invitálja a véletlen folytán iskolába siető Pintér Katát térképeket rendezgetni — leplezetlenül és nyíltan jelenik meg az abúzus, így azonban Szurkó maga is sérülékennyé válik, hiszen ezt a nyelvet nem uralja már, és ad absurdum, legőszintébb pillanatában lepleződik le és semmisül meg: a sors fintoraként ez a titkos jelenet vezet elbocsátásához a Világlegjobb Gimnáziumból.

A regény — sokszólamúsága mellett — ebből a néhol kitapintható, néhol viszont egy-egy elhalványuló jel mögött fölsejlő hallgatásból építkezik. A hallgatás különböző szinteken valósul meg, és sokszor kapcsolódik valamilyen időstruktúrához. A szólamokban is jelen van, például Kuka hezitálási idejében, amelyet némán, de magában nagyon is beszédesen tölt el, Sziránó föl nem tett és meg nem válaszolt kérdéseiben, a halk, de tanárok számára hallhatatlan motyogásokban, trágárságokban, vagy például, széktámlára firkált szófoszlányokban. Ezek a csöndek, hallgatások lehetnek a személyesnek a közösségtől elrejtett, megóvott részei, vagy átélt, esetleg megörökölt, tehát ismert vagy feledésbe merülő traumáknak a lenyomatai. Míg az *Iskola a határonban* a közösen átélt traumákról való hallgatás nyelve a közösségben alakul ki és mindenki számára érthető, a *Mire ez a nap...*-ban korábbi, megörökölt, így nem is ismert traumáknak a nagyon is jelen lévő alakzata szintén fontos szerepet tölt be Osztály mindennapjaiban, mint egy láthatatlan pókháló szövi át a hatalmi viszonyulásokat, tanárok és diákok között egyaránt. Ilyen örökölt és elfeledett trauma a *Holvanpanka* is, ami Kémiatanár váratlan reakciója, pillanatnyi dühkitörése miatt marad meg esetleg néhány emlékezetében.

Ha a „feledhetetlen pillanatok” nem is, de ez a *Holvanpanka*-pillanat jóval később, mintegy utólag újraíródva felnagyítódik Schneider számára, aki aztán már szociológus hallgatóként, majd az egyetem után még hosszú éveken keresztül szinte mániákus nyomozást folytat a történekek feltárására. Holman Panka (Lassú Víz) és Angyal Károly (Faszkaesz) szerelme, majd Panka öngyilkossága megírhatóan, azonban mégis bekerül a szövegbe, és ez az elbeszélés, elhangzás paradox módon a narrátor szólalmára kérdez rá. Panka elbeszélése ugyanis Schneider nyomozásának elbeszélésebe ágyazódik bele, amelynek a kerete Angyal Károly verse és Sziránó válaszverse, melyre Schneider reflektál. Ezután található még egy kurzíván szedett rész, a regény folyamatá időnként megszakító, Sziránóval kapcsolatos (álmai, feljegyzései, gondolatai?), a regény szólamszerű struktúrájához képest más helyről megszólaló szöveg. Panka elbeszélése szerkezete hasonlít a korábbi szólalmokéra: egy heterodiegetikus elbeszélői pozíció, melyben Panka saját hangja (gondolatai, érzései), szólalma is megjelenik, látszólag (elbeszéléstechnikailag: szabad függő beszéd). Kérdés, hogy ezt az elbeszélést, Panka szólalmát, Schneider narrációjaként (ahogy a történetet összerakja) értelmezhetjük-e. Ha pedig így van, akkor vajon melyik narrátornak kell

tulajdonítani azt, hogy Panka története a közhelyek és a giccs nyelvén beszélhető el? (Panka mondja magáról, vagy Schneider Pankáról, vagy a regény látszólag mindentudó, de inkább megbízhatatlan narrátora a *Holvanpankáról*?)

Ez azért fontos kérdés, mert Osztály tanulói voltaképp megúsznak minden nagyobb tragédiát: Kuka végülis nem vesz benzin, Görccsegér abbahagyja combjának vagdosását, sőt később a hajtépést is, Pintér Kata jó ösztönrel és lélekjelenléttel fogja a kulcsot és egyszerűen kísétál a történelemszertárból (igaz, Szurkó nem ússza meg). Mégis magányuk, beteljesületlen vágyakozásaik és egymás mellett elbeszélő szólamaik és hallgatásaik egy traumákkal terhelt struktúrába íródnak bele. Egy olyan világ, ahol nincsenek Dawsonok, és ahol Gwyneth Paltrow-k helyett is csak legfeljebb Teklák vannak, valójában hogyan képződik meg? Azért nincsenek vajon Dawsonok, mert ebben a világban az egyetlen valóban megtörtént egymásra találás, az egyetlen igazi amerikai filmből illő történet — egy bördzsekis, ha nem is James Deannel, de egy Faszkaeszsal és Lassú Víz helyett Holmann Pankával (vagy fordítva) — csakis tragédiával végződik? Vagy azért végződik tragédiával (holott Angyal Károly, diplomata szülők gyermeke, ez a virtigli Faszkaesz a giccsfaktor-minta alapján a történet végére akár jófiúvá is változhatna), mert Osztály és Világlegjobb eleve csak abban a struktúrában tud létezni, ahol nincsenek Dawsonok, ahol nincs karácsony, és nincs megváltás sem, és ahol a hajnali három óra tizennégy perckor megélt pillanat is *Holvanpankák*kal terhes? Ahol nemcsak a párbeszéd lehetetlen, de az sem bizonyos, hogy a két cetli közül (Lassú Víz és Holmann Panka nevekkel és áthúzásaikkal) végül is melyik ad megnyugtatóbb keretet az önértelmezéshez, és hogy a kettő tulajdonképpen végző soron nem ugyanaz-e. De a kérdés Panka elbeszélése narrátorával kapcsolatban azért is érdekes, mert Schneider és Sziránó is más-más nézőpontból fér hozzá a történethez, nem is beszélve a regény narrátoráról, így ez a lebegtetés megsokszorozza a regényben az egyes részek egymáshoz való viszonyának lehetséges értelmezéseit, és ezektől az értelmezésektől függően körvonalazódik az elbeszélhetőség kérdése is.

Ha Osztály Osztállal vagy Világlegjobbal kapcsolatos tényleges dokumentumait nézzük, akkor Sziránó versei, dalszövegei, feljegyzései, Szabó Szilvi dolgozatai (*A világ története röviden*), Éva evangéliuma (Solymos Éva évkönyvi bejegyzése a 11.B-ről), Osztályfőnök borítéka, a féltávkor írt kérdéssor, talán a Szurkó elleni bizonyítékok és Schneider *Holvanpanka* dossziéi adódnak. Éva evangéliuma tele van közhellyel, üres panelekkel és semmitmondó kifejezésekkel, olyannyira általános, hogy bármelyik másik osztályra ugyanúgy ráillene. Bár arról számol be, milyen jó közösség alakult ki Osztályban 11.-re, ez a szöveg többet fed el Osztályról, mint amennyit felfed. Ugyanilyen a borítékban megörökített feledhetetlen pillanatok listája is, bár ez, ellentétben Éva evangéliumával, nem általános, nagyon is egy-egy kiragadott részletre fókuszál, mégsem alkalmas arra, hogy Osztályról érdemben mondjon valamit. A féltáv irományai közül csak Sziránóét ismerjük meg, ez mintapéldánya a

hozzáférhetetlenségnek. Szilvi dolgozatai nagy népszerűségnek örvendenek, az ezekből összeállított dosszié lehetne akár Osztyá négy évének egy bizonyos értelemben vett krónikája, de inkább szól a jelroncsolódásról és a neveltségessé tevés gesztusáról, a meg nem értésről. A történelemórán gyűjtött bizonyítékok bizonyos mértékben sokat elárulnak Osztyáról, amennyiben őrzik annak lenyomatát, ki mikor ébredt rá arra, hogy mi folyik Szurkó óráin, és arra, hogy ez a közös dokumentáció közösségteremtő erejű lehet. Sajnos azonban épp ez bukik meg Schneider magánakciójával, és csak a kölcsönös bizalom kialakulásának képtelenségére mutat rá. A *Holvanpanka* dosszié a hordozott trauma feltárásának kísérlete, de ez is kudarcba fullad megiríhatatlanságának felismerésével. Sziráno szövegei betölthetnék azt a szerepet, hogy közös nyelvet adjanak Osztyának, kanonizálásukra pedig egy rockzenekar nagyon is alkalmas volna. Sziráno szólamában meg is jelenik több helyen a Megváltó szerepébe helyezkedés vágya, de az önreflexív és önironikus narrátor leleplezi ezt a monumentális dagadó privát szenvedéstörténetet. Még Sziráno lázadása — ami egészen meglepő módon sikerül, hisz ballagáskor a tanárba érve Osztya a Marseillaise-t énekli — sem képes betölteni szerepét, tűnjön az a tanárba áradó napfénytől bármilyen dicsőségesnek, ugyanis a tanárok nem így értelmezik. Nyerges Gábor Ádám új regénye az elbeszélhetetlenség nehézségeire való rákérdezés tehát, mely humorával, önleleplező és önironikus szertelenségével nagyon is szerethető.

VESZPRÉMI Szilveszter

Kiskutya a hazajutás képtelenségéről

(*Ocean Vuong: Röpke pillanat csak földi ragyogásunk.* Ford.: Varga Zsuzsanna. Európa, 2020)

Az emlékezet választás kérdése (115) — idézi háttal ülő anyját a *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* elbeszélője, Ocean Vuong. Ocean Vuong úgy döntött, hogy emlékezik. A vietnami származású amerikai költő a nagy sikerű *Night Sky with Exit Wounds* című verseskötetében már boncolgatott identitáskérdéseit a kialakulásuk helyén, memoárjában vizsgálja tovább. A könyv megírásával a harmincéves szerző levelet ír az édesanyjának a regény formájában, amelynek keretei rögtön az első oldalakon intim közeget, őszinte megszólalást, vallomásos hangulatot teremtenek. *Hadd kezdjem újra* (11), szól az első mondat, és az olvasó érti, itt komoly tétek, elmondhatatlan történetek, csuklásszerűen előtörő gondolatok várhatóak.

A regény három nagy fejezetből áll. Az elsőben a Vietnamban történeletről olvashatunk az anyja és a nagyanyja néha zavaros, összeférlésre szoruló meséin keresztül, betekintést kapunk abba a gyermekkorba és otthonlétbe, amit ezek a történetek és a velük cipelt tapasztalatok alakítottak ki. A második részben az elbeszélő ébredő homoszexualitását és első szerelmének emlékeit idézi fel. A harmadik egységet adó széttagolt, sokszor csak egy-egy bekezdésnyi ideig vezetett történetek a főiskolai évekről, az íróvá válásról, a gyászról, az eddig is vizsgált traumákkal való együttélésről szólnak.

A három egység különböző egyéni mitológiákat és szereplehetőségeket, identitásokat nyit meg az elbeszélő számára. Az első kifejezetten a traumatizált családé, amely traumatizált gyerekkort is jelent. A történet harmadik oldalán a gyerek játékból az anyja hátára ugrik, amely az anyában poszttraumás reakciót vált ki, hiszen a háború örökre beköltözik az azt átélő emberek testébe. A családon belüli erőszakot a továbbiakban már ebben a keretben értelmezi az elbeszélő: „Kezet emelni a gyerekekre — felkészíteni a háborúra” (26), a gondolat meghatározza a főszereplő máshol átélt erőszakos élményeihez való viszonyát is.

A család középpontjában az anyja, Rose áll, az ő húga csak egy-egy epizód erejéig jelenik meg. Édesanyjuk, Lan nagy ott-

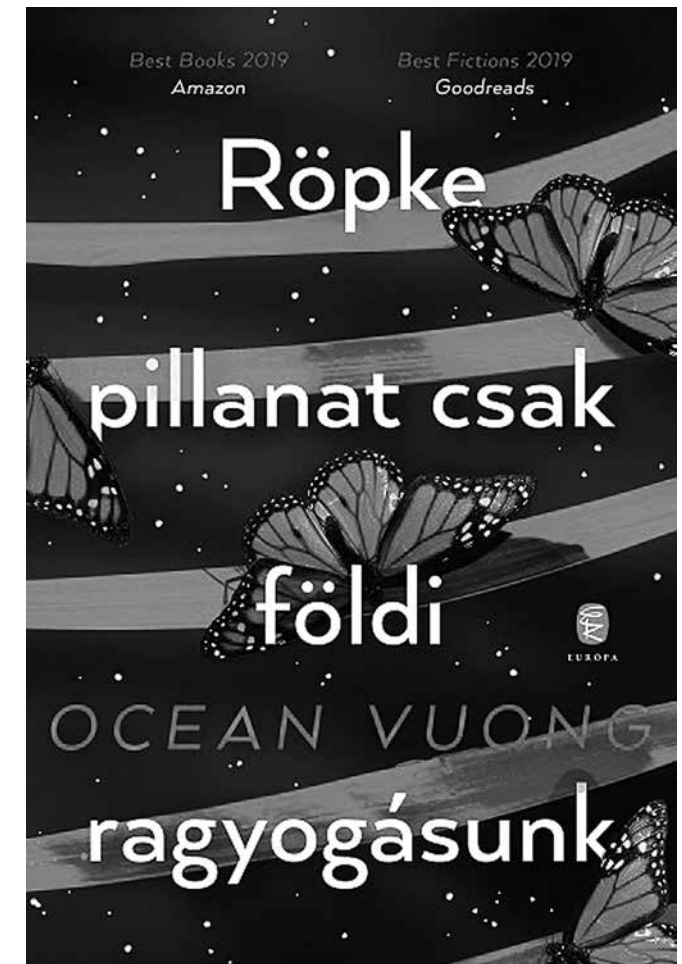
léte, a transzgenerációs mintáihoz hasonlóan, állandó a szövegterben, az iszlám hagyomány nőket sújtó elvárásaitól való megszabadulás története az övé. Ez a megszabadulás azonban az első pillanatokban sem hozott valódi szabadságot, a háború idején megszálló katonáknak árulta a testét azért, hogy a gyermekét tudja nevelni. „Ki ítélkezhet felettem ezért?” (75) — teszi fel a kérdést Lan nagy meséjében.

A család története már az államokban, az elbeszélő gyermekkorában sem rendeződik. A nőknek angoltudás nélkül kell megpróbálniuk szervezni az életüket, és ebben nagy szerep jut a már angol környezetben felnövő gyerekeknek. Ocean verést kap azért, mert meg akarja tanítani olvasni az anyját, aki képtelen ezt a tudást elsajátítani, miközben szülői méltóságának maradványát is védenie kell.

A regény egyik fontos pontján az anyja úgy fogalmaz: „Csak mi ketten vagyunk egymásnak” (197), és éppen emiatt tud erős gesztus lenni az, hogy ennek a regénynek a címettje az anyja, aki egyébként nem érti ezt a nyelvet. Kevesebb szó van a birtokában, mint amennyi aprót össze tudott kuporgatni, az angol nyelvvel kapcsolatos egyetlen tapasztalata, hogy megalázóan beszélnek hozzá. Az anyja nem képes olvasni, nyilvánvalóan nem ismeri a hivatkozott irodalmi, filozófiai helyek jelentőségét, és nem tudna válaszolni azokra a pszichológiai alapú kérdésekre sem, amelyekkel az elbeszélő olvassa az életüket.

Vuong az eltávolítás eszközeként önmagára végig a Kiskutya nevet használja, amelyet hagyományból aggnak a gyerekekre családtagok — így a démonok, ártó szellemek nem hallják meg azt, hogy a háznál óvni, védeni való gyermek van. Bár a magyar köztudatban is él még e tabusító hagyomány emléke, mégis a Kiskutya név az angol környezetben már elveszti a gyökerét és a gyökeréhez kapcsolódó jelentését: egy egyszerű, önkényesen adott névvé válik, amelynek a motivációjáról tovább gondolkodhatnánk.

A megszólításhoz hasonlóan nem tisztázandó a kötet nyelvvel való viszonya. Mohácsi Balázs¹ megjegyzi, hogy más, a közelmúltban megjelent többnyelvű szerzők könyvéhez hasonlóan az elbeszélő is a második nyelvét használja. Vuong maga is ír arról, hogy a vietnámi nyelvvel nem bír oly módon, ahogy azt a regényírás megkövetelné, hiszen annyira ismeri azt, amennyit az anyjától tanult. Ez a tudás egy másodikos elemi iskolás szókincse és nyelvtana, aki végignézte, ahogy egy amerikai támadás összedönti az iskoláját. Ehhez képest azt mondja: „maszkként viseltem az angolt, hogy mások láthassák az arcomat, ezáltal pedig a tiéteket is”. (55) A családja és a saját történetének az elbeszélhetősége éppen így marad két nyelv között, az élmények és az alaphelyzet Vietnam felől lesz először érdekes, de ez csak angol nyelven, a szerző magasabb iskolázottsági fokán szerzett elméleti tudása mentén mesélhető el. Ahogy Deleuze és Guattari² alapvetésként megfogalmazza, a kisebbségi irodalomnak a többség nyelvén kell beszélnie, a regény kisebbségi státuszát a szövegben leírt, és eddig tisztázott nyelvről való reflexiók, valamint az angol nyelven való megszólalás gyökértelensége húzza alá.



A regény második fejezetének központi témája a szerelem, amit a főhős a dohányültetvényes gazda fia, Trevor iránt érez. A két fiú identitásmarkerei izgalmasan ütköznek: Trevor egy középosztálybeli, fehér fiú, akiről Kiskutya először nem is gondolja, hogy van mit gyűlölnie az életében. Eközben Kiskutya mélyszegény, vietnámi, és esélye sincs bárkit is gyűlölnie a családjából, akikkel egymásra vannak utalva. Trevor a kapcsolatuk alatt sokat küzd a homoszexualitásának elfogadásával: „Kérlek mondd, hogy nem vagyok buzi. Az vagyok? Az? Te az vagy?” (234); „azt hiszem... én néhány év múlva rendben leszek” (265) — Kiskutya elfogadja magát, és a fennálló helyzetet, bár az édesanyjának sosem mesélt Trevorról.

Az első fejezetben megismert család történetének fő tanulsága az, hogy az ember akkor van biztonságban, amikor láthatatlan, a szerelemben esést az elbeszélő a valaki számára láthatóvá válás pillanataként írja le. Kiskutya a szerelem hatására találja magát először szépnek, vonzóknak, észrevehetőnek és észrevétel-

¹ MOHÁCSI Balázs: *Kiskutya nyunnyogásai*, 1749, 2020. 09. 12., <https://1749.hu/fuggo/kritika/kiskutya-nyunnyogasai.html> (utolsó megtekintés: 2021. 08. 16.).

² GILLES DELEUZE – FELIX GUATTARI: *KAFKA, A kisebbségi irodalomért*, ford.: KARÁCSONYI Judit, Qadmon, Budapest, 2009, 33.

re érdemesnek. A család működésétől eltér az is, hogy ebben a kapcsolatban úgy érzi, valódi döntéseket hozhat, hajlandóságai és képességei szerint rendelkezhet magáról és a testéről. Kapcsolatuk mindkettjük számára a gyönyörhöz vezető utat jelenti, Kiskutya egy új fájdalomtapasztalatot szerez: „a test kizárólag úgy képes a fájdalomhoz alkalmazkodni, hogy elképzeltetlenül sugárzó gyönyörre tompítja”. (295)

A harmadik nagy egységben megváltozik a szöveget működtető narráció. Bár a gondolatok eddig is laza linearitásban követték egymást, a szövegben a történetek folytonossága nem borult fel. A harmadik egység kezdetén a szerző ismét újakezdi a levelét, az emlékei rohamszerű váltakozásban jelennek meg. Az íróvá válás, a droghasználat, az anyával való beszéd ellehetetlenülése, a szerelemre való emlékezés és az egyetemi élet mozaikszerű mondatai, bekezdései követik heves gyorsasággal egymást, miközben a történetek nem bontják szét a narratíva logikai ívét, a mozaikszerű történetek benyomások és témák mentén szerveződnek az egyedüllét, az írás vagy az idegenség köré.

Ennek az egységnek a fő létezője már nem a családé, hanem az egyetemé, ahol Kiskutya már a regény elején bevallva fecserli el a lehetőségeit. Ő az első a családban, aki egyetemre mehetett, és ezt anglirodalom-szakos diplomára váltotta, amelynek Kant óta megkérdőjelezhetetlen érdemei mellett a használhatatlanságát is beismerhetjük. A költővé, irodalmárrá válás számára mégis egzisztenciát jelent, miközben egyre jobban eltávolodik a családjától és az otthonától, nincsenek igazi horgonyok az előző életében. Az anyjával egyre kevesebbet beszél telefonon, a vietnámi nyelvbe az emlékezést és a hiányérzetet közösen jelölő szó kapcsán azt vallja be: „Jobban hiányzol nekem, mint amenynyire emlékszem rád”. (262) Kiskutya egyre messzebb kerül az otthonától, elmondhatatlan családon kívüli dolgokat cipel, olyan szexuális identitásából és értelmiségi helyzetéből adódó traumákat, amelyeket már csak azon a nyelven képes közölni, amely leválasztja az anyjáról. Csak létezni tudnak egymás mellett, az elbeszélő irigylit a szavakat, mert azok puszta jelenlétükkel képesek mondani valamit magukról.

A regény első oldalain olvashatunk a királylepkék délre vonulásáról, akik egy évnyi életükben azt is kockáztatják, hogy egy éjjeli fagy kipusztítja az egész generációjukat. A regény harmadik fejezetében többször tűnnek fel az egy, véletlenül látott dokumentumfilmben szereplő bölények, amelyek veszély esetén szinte vakon rohannak, van, hogy a szurdok mélyébe. Ezek az élmények és metaforák hívják életre egy, a kötete megjelenésekor harmincéves szerző emlékiratát. A fiatal felnőttlet identitáskrizisében járunk, amely próbál egészségesen viszonyulni a szegénységből való érkezéséhez, a származásához, a gyászához, a melegségéhez, az értelmiségi voltához, de nem talál fogódzkodókat története elbeszélésében. A lassú, lírai szöveg, az egymáshoz kapcsolt emlékek leírása, az asszociációk nem egy leélt teljes élet távlatából szólnak meg, hanem a bennük élés tobzódásában.

A lírai szöveg ugyanakkor nem a kötői képek használatával nyeri a végső alakját, hanem azzal, ahogy gyermekkorának

és fiatal felnőttéjének az emlékképeit a saját érzéseivel együtt írja le, és ezeket a történeteket és érzéseket az egész önéletrajz metaforájává teszi: az anya és nagyanya ökörfarkat szeretne vásárolni, de képtelenek elmondani, ezért groteszk mutogatásba kezdenek egy áruház közepén, az eladók kinevetik őket, Ocean pedig szegyenkezik. Az anya eszköztelen, amikor a fia tanítani akarja, ezért megveri, a bölények és a pillangók pedig tömegesen tudnak a saját vesztükbe rohanni. Az elmondott történetek mind metaforikusak, nem egy tipikus napot vagy történetet mesél el, hanem azokat az egyedi pillanatokat, amikor az életet végigkísérő érzések kicsúcsosodnak.

Ocean Young érzelmileg beavatott elbeszélő nézőpontja valóban a sajátja, hitelesen azé a harmincéves, végzett bölcsészé, akit a fülszövegből már ismerősnek tarthattunk. A regény nem a megoldásokra fókuszál, ahogy azt az autobiográfia műfaja elvárná, hiszen a megoldások bizonyára a regény ideje után következnek majd. *A röpké pillanat csak földi ragyogásunk* rögzíteni igyekszik problémákat, ha tetszik, „jó bölcsészként” az igazságot keresi bennük. Metaforákká alakítja a sebeket és a szegyeneket, mert azok így válnak elbeszélhetővé. Fontos tét ez, és az egymásra épített képekkel a néha már a giccs és a vállalatosság határára mozgó történetfoszlányok hitelesek, érdekesek, empátiát ébresztőek. Varga Zsuzsanna fordítói munkájának néhány esetlensége ellenére³ (a legszembetűnőbb, hogy a 17. oldalon a „sarki fűszeresnél” zajló jelenetben a blokkok helyett élelmiszerjegyeket fordított, ami hirtelen megnehezítette a történet térben és időben való elhelyezhetőségét, és ezzel annak az eldöntését, hogy ki beszél a bekezdésben) egy erős, felismerhető, egyedi, figyelmes hangot ad a regény számára, amely kellően, de nem elidegenítően, szövegidegen módon vulgáris vagy poétikus, ha a szöveg egy-egy gócjelenete megkívánja azt, és amely hitelesen és gördülékenyen közvetíti az énkeresés gyorsan áramló gondolatait. A nyelven keresztül belátjuk, ami Ocean Vuong előtt már egyértelmű: „az emlékezet özönvíz” (119), és ez a regény nem félt használni.

³ Ezt Mohácsi kritikája már alaposan részletezte, lásd: MOHÁCSI, *Kiskutya...*

SZÉP Eszter

Kislányaim, az őzek

(Olga Tokarczuk: *Hajtsad ekédet a holtak csontjain át*. Ford.: Körner Gábor. *L'Harmattan*, 2019)

Világok határára egyensúlyoz Olga Tokarczuk *Hajtsad ekédet a holtak csontjain át* című regénye: természet és társadalom, kelet és nyugat, ember és állat, bosszú és jogkövetés — csak néhány terület, melyek dinamikus kölcsönhatására egész filozófiai iskolák épülnek. Tokarczuk pedig megírja a nyelvről, az asztrológiáról, és a természetről is markáns nézeteket valló Janina Duszejko filozófiáját. Mindeközben a regény az egyensúlyozás mellett folyamatosan határátlépéseket is elkövet, de ez csak látványos paradoxon egy olyan munkában, amely a gondolatok, kérdésfelvetési pozíciók és hagyományok sokféleségét vonultatja fel, miközben a társadalomból (önként vagy kényszerűségből) kivonult szereplőket mozgat.

A regény címében is szereplő holtak csontjait kiforgató ekével Tokarczuk megpiskálja kicsit egy falu unalmas szokásait és a felvilágosodás racionális örökségét, hiszen főhősünk számára az asztrológia egzakt tudomány, mellyel eseményeket és döntéseket lehet megmagyarázni: „rendes tudás, jelentős mértékben empirikus, és ugyanúgy tudományos, mint, mondjuk, a pszichológia. „[...] ó, igen, van rend, ráadásul karnyújtásnyira. Csillagok és bolygók szabják meg, az égbolt pedig sablon, amely alapján létrejön életünk mintázata”. (60) Duszejko hite egyszerre babonás és ok-okozati, a falu hétköznapi hatalmi viszonyait, valamint az azokat felforgató gyilkosságokat az ő szemén keresztül és az ő tolmácsolásában ismerhetjük meg. Emiatt olvasóként sose tudjuk, mit higgyünk — nem a halálesetekről, hanem a világról. A regény ezen túl fontos kérdéseket tesz fel a mai kelet-európai politikai és ideológiai álmokról és aspirációkról: ezeket nem válaszolja meg, a cél a témák szokásos, bejáratos módoktól eltérően vizsgálni őket. A politikai közbeszédben Lengyelországban és itthon is sokszor ellentétként rajzolódik ki Európa keleti és nyugati hagyománya és jelene — Tokarczuk regénye pedig közéleti abban az értelemben, hogy ezeknek a sokszor politikai okokból felvázolt ellentéteknek az újragondolására hív, miközben azt is kutatja, mi a kelet-európaiság, a lengvelség, vagy a sziléziaiság.

Az ember többféle identitást hordoz, fejt ki egy interjúban az író, aki számára az európaiság összetett fogalom, a sziléziai származás pedig meghatározó. *A Hajtsad ekédet* ezt az összetettséget vizsgálja egy megbízhatatlan narrátor szempontjából, a cselekményt olykor előreemelő titokzatos halálesetek, amelyek hatására elbeszélőnk sokszor megbetegszik, és szinte minden kapcsolatot elveszít a világgal, pedig azon a sziléziai tájon játszódnak, ahol Tokarczuk otthon érzi magát. Valahol a senkiföldjén járunk, egy lengyel falu szélén a külterületen, a közigazgatási befolyás határára, a csalfa térerő és mobilhálózat-hozzáférés által bizonytalanra tett lengyel–cseh határon.

A regény sokáig velünk maradó nyitójelenetében egy idős, magányosan élő férfi, Nagy Láb holttestét találja meg két idős ember, az elbeszélőnk és szomszédja, akinek a Mumus nevet adta. Nagy Láb megfulladt: torkán akadt egy illegálisan eljuttatott szarvas csontja. Főszereplőnk nem titkolja ellenszenvét, de a tisztesség úgy kívánja, hogy a halottat ne hagyják kiszolgáltatott helyzetben atlétatrikóban a padlón, ezért felöltöztetik. Tokarczuk már az első jelenetben kíméletlen az olvasóval: a szomszéd halála nem tragédia, hanem egy konkrét fizikai probléma (hogyan mozgassuk a holttestet). Megjelennek a regény további fontos motívumai is, úgymint az állatok bosszújának gondolata vagy rögeszméje, az ember és az állat viszonya, az értékek attribúciójának önkényes volta. Ezekhez kapcsolódik később a jogrend fogalmának viszonylagossá tétele vagy az állam és egyház összefonódásának problémafelvetése.

Elbeszélőnk, Duszejko asszony úgy tekint magára, mint akit nek teste egy élet és halál közötti átmeneti térben van, ahol nagyobb közösséget érez a vadakkal, különösen az őzokkal, akiket olykor kislányokként, kislányaiként nevez meg. A regény első fejezeteiben az olvasó számára nem is világos, hogy ezek a kislányok nem emberek, hanem őzek: Duszejko világában ugyanis ez a különbség nem elhanyagolható, hanem nem is létezik. Duszejko számára a társadalomban való részvétel inkább nyűg és kötöttség, ennek megfelelően a regény kezdőmondata is ezt a társadalomtól való elidegenedést és a test holttestté válásának lehetőségét fogalmazza meg: „Már olyan korban vagyok, ráadásul olyan állapotban, hogy elalvás előtt mindig alaposan lábat kellene mosnom arra az esetre, ha Éjszaka elvinne a mentő”. (7)

A holttestek pedig csak sokasodni fognak, a regényben ugyanis egyetlen tél során három további haláleset, gyaníthatóan gyilkosság történik. Először a rendőrfőnök holttestét találja meg Duszejko asszony és volt tanítványa, Dyzio a havas külterület egy elhagyatott részén. A rendőrfőnöknek két kötegni kenőpénzt találnak a nyomozók, amelyet a gyilkos nem vett el tőle. Hamarosan más helyi tisztviselők is meghalnak, és nem is a haláluk, sokkal inkább az ezáltal megismerhetővé váló életük és életmódjuk az, amely felrzza és el is bizonytalanítja a helyieket. Korrumpált hálózatokra, csempészetre, illegális vadászatokra derül fény: olyan hatalmi rendszerekre, amelyeket sem rendőrségi, sem jogi eszközzel nem lehetett volna ilyen gyorsan leleplezni vagy felszámolni. Ezeket azonban a regény nem részletezi,

hiszen Duszejko számára másodlagosak. A regény nem krimi, hanem egy elme bemutatása, világának rajza — és ahogy már írtam, megannyi megválaszolhatatlan kérdés társadalmunkról. Elbeszélőnk szerint maguk az állatok állnak bosszút, őzek és ró-kák megelégték azt, hogy semmit sem számítanak.

Duszejko karaktere és elbeszélői szólama telitalálat: egy karakter, ambivalens karakter, aki egyszerre éles látó és megszállottan elvakult, bölcs és babonás, nyers és látomásos. Nehéz őt szeretni, csapongó gondolatait pedig nem mindig egyszerű követni. Janina Duszejko egy olyan világban él, amelynek rendjét saját maga alakította ki megfigyeléseiből és rögeszméiből, és amelynek abszolút érvényességében makacsul hisz. Ennek egyik jele, hogy magát a nyelvet is egyéni módon használja, bizonyos szavakat nagy kezdőbetűvel „gondol el”, vagyis bizonyos jelenségek jelentőségét kiemeli. (Hasonló eljárást figyelhetünk meg Suzanne Clarke brit író 2020-as regényében, a *Piranesiben*: a magánmitológia ott is megjelenik a nyelvben és a fogalomalkotásban, a labirintusban játszódó regény pedig, Tokarczukhoz hasonlóan, a tudásszerzés kritikáját is megfogalmazza.)

Duszejko ambivalens karakter, akinek minden tízpontos és frappáns megfigyelésére jut egy összeesküvés-elméletre hajazó megállapítás. A kettőt nem lehet különválasztani. Világképének egyik alappillére, ahogy már utaltam rá, az asztrológia: minden embernek, akivel kapcsolatba kerül, sőt, a regényben meghalt embereknek is elkészíti a horoszkópját, a különböző planetáris együttállások és hatásaik pedig hosszan részletezésre kerülnek a regényben. Saját halálának időpontját is kiszámolta már, és mondja, „ezáltal szabadnak érzem magam”. (63) Duszejko világképének további fontos összetevője, hogy vitatja azt, hogy ember és állat között hierarchikus kapcsolat lenne. Duszejko több alkalommal is elmegy a rendőrségre állatkínzás miatt feljelentést tenni (Nagy Láb kínozza a kutyáját, Duszejko kutyáinak nyomára vész, ami nagyon megviseli az asszonyt, a regényben pedig a gyász traumája miatt csak lassan bontakozik ki a gyanú, hogy a vadászok ölték meg a kutyákat), ám egyszer sem jár sikerrel. Az orvvadászatra panaszt tenni még ennél is nagyobb tabudöntésnek számított már a rendőrpárancsnok halálával kiderülő ügyletek előtt is, hiszen az sokkal direkter fenyegeti a korrump hatalmi struktúrát, mint egy kutyát kínzó hegyi ember. A rendőrségen egyszerre nem értik az idős nőt, tartják megszállott bolondnak, és féltik szavainak következményeitől.

Egy alkalommal a vallomását tessék-lássék módon rögzítő rendőr azzal vádolja meg Duszejko asszonyt, hogy számára az állatok fontosabbak az embereknél. Ez azonban nem igaz. Duszejko számára ember és állat egyenlő. Tokarczuk Duszejko karakterében egy olyan világkép ellentmondásos képviselőjét alkotja meg, aki nem fogadja el a társadalom hierarchikus szerkezetét: sem a tekintélyelvűséget, sem az ember-állat határt. Számára a húsvetés és a vadászat (az orvvadászattal együtt) azért visszataszító, mert önkényes határt húz fel oda, ahol egyenlőséget lát. Duszejko számára teljesen észszerű, hogy a gyilkosságokat állatok követik el, több alkalommal is felidéz olyan eseteket a



történelemből, amikor az állatok a bíróság előtt egyenlőnek számítottak az emberekkel. Ezek az esetek (amelyeknek hitelességét nem követtem vissza, de Duszejko tényként kezeli őket), például a patkányok beidézése a bíróságra és számukra védőügyvéd kirendelése, mind a felvilágosodást megelőző időkből származnak.

Duszejko asszonyt tekinthetnénk a modern állatjogi aktivizmus szószólójának is, de nem az, vagy legalábbis nem problémamentesen az. Mivel a társadalomtól távolságot tart, nem szimpatizál semmilyen mozgalommal, helyette egy olyan világban él, amelyben a modern intézményeknek, társadalmi be rendezkedéseknek és világmagyarázó elveknek egyszerűen nincs létjogosultsága. Az asztrológia művelése annak a megtettesítője, hogy a tudást máshogy is lehet szervezni, a racionalitás helyett másfajta hatásokat is kiemelhetnénk az egyén vagy a társadalom leírására. Az állat és az ember közötti határvonal és hierarchia felszámolása pedig — ahogy azt a Duszejko által felhozott példákön látjuk — visszatérés egy olyan korba, amikor a jogot máshogy szervezték, és az állatok is a társadalom részei voltak.

Ebbe a racionalizmus-kritikába illeszkedik a regény William Blake-szála is, amely látszólag nem kapcsolódik a cselekményt

előbbre vivő eseményekhez és gondolatokhoz. Duszejko volt tanítványával, a kisvárosban a helyét ugyancsak nehezen megtaláló Dyzióval hétvégeként William Blake angol látomásos költő verseit fordítja. Blake London belvárosában készítette kép és szöveg egységére épülő műveit, azokat saját maga sokszorosította és terjesztette. Nagyon kevés példánnyal dolgozott, technikája pedig elveszett. Blake a racionalizmus kreatív és meg nem értett preromantikus bírálója, verseiben és prófétai munkáiban saját szimbólumok segítségével értelmezi a világot, a kereszténység hiteleit és karaktereit pedig egyedi módon értelmezi újra (*Menny és pokol házassága, Milton, Jerusalem*). Kortársai között ritka és vitatott álláspontokat hirdet, prófétai munkáinak pedig nem is volt közönsége. Blake alakja akár Duszejko előképének is tekinthető, nem véletlen, hogy a regény címe is egy Blake-idézet *A pokol közmondásaiból* (Babits Mihály fordítása):

Vetéskor okulj, aratáskor oktass, télidőben örvendezz.
Hajtsd szekeredet és ekédet a holtak csontjain át.
A Mértéktelenség útja vezet a Bölcsesség palotájába.

Bár Duszejko saját bevallása szerint nem szereti az irodalmat, Blake-et sem mindig érti, és nem is tartja magát jó fordítónak. Blake-ben mégis egy olyan alakot fedezhet fel, aki hozzá hasonlóan nem hajlandó megtalálni a helyét azokban a keretekben, amelyeket a társadalom számára kijelölt. Duszejko nem elvezett: igazáról, akár csak Blake, mindvégig meg van győződve; a társadalommal és az egyházzal (ez a szál a kötet második felében válik egyre hangsúlyosabbá) mindvégig kíméletlenül kritikus. A címnek választott idézet sem elszakadásról, hanem egyfajta folytonosságról, haladásról szól: a lehetetlen körülmények között és paradoxonok által való mozgásról. Ez a folytonosság Duszejko karakterében is megtalálható: egyrészt örült, aki belebeszél a katolikus misébe és a jogaira hivatkozva leveleket ír a rendőrségnek. Ezek a levelek egyszerre jelentik az asszony cselekvőképességének megélését, a demokráciába vetett hitét, és fejezik ki azt, hogy a korrump gépezethez, a megvalósult demokráciához képest alakja mégis mennyire jelentéktelen. Duszejko azonban provokatív igazságok megfogalmazója is, egy másfajta életmód hirdetője, aki a regény végén sok mindent elveszít, de értékes asztrológiai könyveit, logarlécét és Blake-kötetét nem.

Duszejko életmódja egy a racionális és modernista kort megelőző gondolkodás folytatása, olyan eszmék megvalósítása, amelyek máshogy számítanak provokatívnak keleten és nyugaton, valamint az ember és természet kapcsolatának újrafelfedezése. Az idős nő nyugdíjazása előtt hidak építésével foglalkozott, amit akár szimbolikusan is értelmezhetünk.

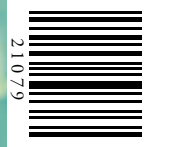
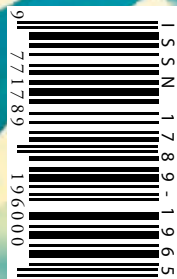




mmw



www.muut.hu



890 Ft

nka