

öszöndíjat az elmúlt hónapban ételre, kollégiumra, / bérletre, cigarettára, könyvekre / és új fürdőruhára költöttem.” A lírai beszélő a következő versben (*Móricz Zsigmond*) leleplezi önmagát: „Egyébként nem kellett volna előre inni a medve bőrére, / az előző szöveget ugyanis még / az eredményhirdetés előtt írtam, / és nem kaptam meg végül az ELTE ösztöndíját. / 2020 nyarán a Móricz Zsigmond-ösztöndíjat viszont igen, / [...] / Amúgy megjavultam, amióta azt a verset írtam, / már nem költök annyit cigire az ösztöndíjból, / amennyit anno költöttem volna. / Ezt anyukámnak is üzenem, / megnyugtatótlanság. Ne aggódj, ez nem egy vers, / nem lehet összevissza hazudozni.”

Ezek a versek az én poétikai szituáltságát teszik kérdésessé. Az első, naiv benyomás vallomásos beszédmódot érzékelhet, a megszólalásnak egy szövegen kívüli énhez való rögzítettségét feltételezve (a lírai beszélőt mintegy a külső én reprezentációjaként azonosítva). Ilyesmiről, természetesen, szó sincs. A *Móricz Zsigmond* René Magritte-re emlékeztető zárata ebben az értelemben is önleplező, sőt, a félrevezető olvasatot megelőző önvédelmi gesztus. A szerző esterházys megoldásokkal írja a szövegbe önmagát („Ez a könyv rólam szól, nem rólatok”; *Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal*), reflektálva kötetének tervezett és megvalósult borítóira (eszünkbe juthat a *Termelési regénynek* a „pispeklila” borítója, melynek színétől a *Konstruktív bizalmatlansági indítvány* épp csak egy árnyalattal tér el). „Persze ez is egy vers volta-képp, / amiben akár hazudozhatok is egy fiktív borítóról...” — írja a *Csigaházban*, ironikusan fordítva meg a *Móricz Zsigmond* zárlatát. A szerző távolról sem halott — ám ez még nem jogosít föl arra, hogy minden szavát készpénznek vegyük. Ezt játssza ki a legutolsó, kötetcímadó költemény is, amelyben a beszélő, Domján Edit észrevétele szerint, saját maga (saját kamasz énje) ellen nyújtja be a konstruktív bizalmatlansági indítványt.⁸

A versek saját „íróadásukon” túl megjelenésük folyamatára is reflektálnak, hiszen ahhoz, hogy a művészet láthatóvá váljék, ki kell kerülnie a kultúrpiacra: „Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal, / mondta jelentőségtelesen, / mielőtt az összeizzadt foltból / visszakérdeztem volna, hogy ez mégis mi a faszt jelent. / Hozzátette: nekünk fontos, hogy legyenek verseskötetek. / Lerakta elem a sorozat eddigi darabjait Röhrigtől / Kállayig, mint a kihajtható legyezős skálát / szobafestés előtt: / válasszak majd színt.” (*Ez a kiadó társadalmi szerepet vállal*.) A piac azonban szűkös, különösen lírakötetek számára, melyek kiadása nem a közvetlen anyagi haszon, hanem a „társadalmi szerep” (a presztízs fenntartása) miatt fontos a kiadónak: „ha szerencsém van, megveszik háromszázan, / Facebook-ismerősök, szakmabeliek, / véletlen karácsonyi ajándék, gimis barátnők, gondolom. / A szakmabeliek, ők fontosak, ők megveszik, / megveszik és elolvassák, és megkérdezik, hogy ez / ilyen közéleti költészet, és ha igen, mi végre.” Rafinált megoldás: a szerző pontosan tudja, milyen diszkurzív térbe lép szövegével, és előre bekalkulálja a „professzionális olvasók” várható reakcióját, célozva a tízes évek elején, a közéleti költészet⁹ kapcsán kibontakozó irodalmi vitákra. Tamás Gáspár Miklós diagnózisa szerint a magaskultúra ma már csu-

pán „[...] a magaskultúra specialistáinak a kultúrája. Kis ezoterikus szakma, amelyet csak a szakmabeliek értenek. Ma a költők költőknek írnak, mint a mikrobiológusok mikrobiológusoknak — ilyen még sose volt.”¹⁰ Innen olvasva Vida sorai keserű ironiával hatnak. Hiszen persze szükséges, hogy a mű kivívja a szakmai elismerést, szülessenek a kritikák és recenziók, lépjen működésbe a kanonizáció (és a reklám) gépezete, de mintha mégis az volna itt az igazán fontos, hogy a versek minél több olvasóhoz jussanak el, hogy hassanak, hogy megrázzanak.

Nincs könnyű dolga a művészeknek, ha megpróbál kitörni ebből a zártágból. Nem elég újszerű és figyelemfelkeltő nyelvet kidolgozni, a marketing, a hype erejére is szükség van. Zelei Dávid joggal emelte ki, hogy a *Konstruktív bizalmatlansági indítvány* megjelenését, debütáló verseskötethez képest, szokatlanul erős hírverés övezte.¹¹ Ám a kommunikációs gépezet mozgásba hozásához olyan líranyelvre volt szükség, amely képes új olvasók megszólítására. A popkultúra–politika–szépirodalom hármaskódrendszerét működtető, ironikusan nosztalgikus és provokatív költészet alkalmas erre. A fülszöveg kissé hatásvadász módon ragasztja a *generációs kötet* címét a műre („Szót kér a Z generáció, és nem lesz benne köszönet”), ebben az esetben mégsem látom indokolatlannak a megjelölést. Fehér Renátó *Garázsmenté* (2014) után Vida Kamilla kötete egy újabb, még fiatalabb nemzedék alapélményeit (klímaszorongás, genderkérdések, COVID-világjárvány, politikai reménytelenség) és közéleti eszméléstörténetét sűríti össze. Ironikus beszédmódjával és témáival megtalálja a zártágból kivezető egérutat, anélkül, hogy gicscsé vagy kulturális tömegcikké válna. Természetes, hogy nyelvére és témáira sokan rezonálnak, sikere megérdemelt. Poetikájának ugyanakkor gyenge pontjai is vannak. Bármennyire is hatásosak, élvezetesek és üdítőek Vida versei, gyakran támad az a benyomás, hogy nem lépnek túl a nyelv eszközzellegén, nem válnak le a szavakat pusztán „használati tárgynak” tekintő, „utilitárius nyelvhasználatról”.¹² A szerzőiség beírásával, az én szituáltságával és a könyvészeti kódolással való játék, illetve a kötetzáró vers önfelszámoló gesztusai jelzik viszont, hogy Vida költészete képes lehet megtalálni a kitörési pontot. Nagy kérdés viszont, hogy az utilitárius áttetszőség végleges elhagyása nem omlasztaná-e össze a siker biztosítékát jelentő kódrendszert és nyelvi építkezést.

⁸ DOMJÁN Edit: *Egy forradalmár, ha volna ilyen*, Dunszt, 2021. 06. 22., <https://dunszt.sk/2021/07/21/egy-forradalmar-ha-volna-ilyen/> (utolsó megtekintés: 2021. 10. 03.).

⁹ A közélet hangsúlyos szerepét figyelembe véve érdemes kiemelni, hogy Vida versei milyen gyakran idézik Petőfi költészetét: a kötet intertextuális hálójában az egyik legfontosabb csomópontja.

¹⁰ KOLTAI Mihály Bence – ZSURZSÁN Anita: *Interjú a 70 éves TGM-mel*, *Eszmélet*, 2018/4, 23–24.

¹¹ ZELEI Dávid: *Spleenné lett magyar hazátok*, *Élet és Irodalom*, 2021. augusztus 27., <https://www.es.hu/cikk/2021-08-27/zelei-david/spleenne-lett-magyar-hazatok.html> (utolsó megtekintés: 2021. 10. 02.).

¹² Vö. Jean-Paul SARTRE: *Mi az irodalom?*, ford.: NAGY Géza = Uő: *Mi az irodalom?*, ford.: NAGY Géza – VIGH Árpád, szerk.: DOBOSSY László, Gondolat, Budapest, 1969, 33.

RÁKÓCZY Krisztina

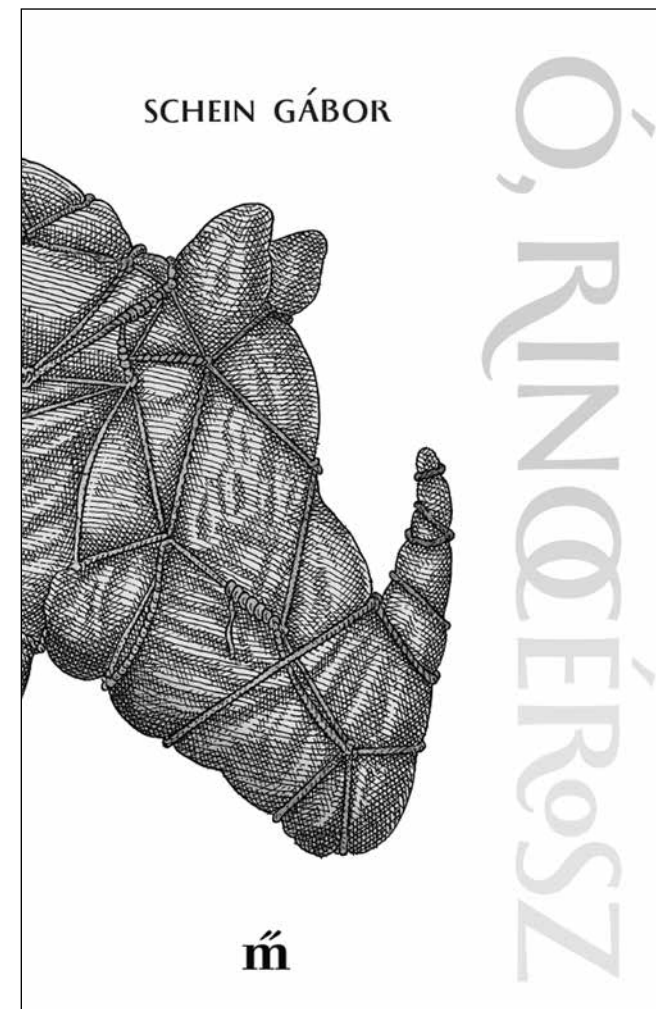
Rinocérosz-eposz

(Schein Gábor: *Ó, rinocérosz. Magvető, 2021*)

A 2008-as *Bolondok tornya* című verses elbeszélés után Schein Gábornak ez a második olyan kötete, melyben összeköti a versben való megszólalást és az epikus nagykompozíciót. Az *Ó, rinocérosz* verses regény, melynek már első számozott darabjából kiderül, hogy olyan komplex szöveggel van dolgunk, amelynek aprólékosan kidolgozott világába belemerülhetünk:

Európét, a szidóni szüzet egy rozmaryngillatú, fehér rinocérosz rabolta el. A fehér bikával a krétaiak királyuk afrikai származását akarták feledtetni. És hogy szívükben sosem lakott béke. Szidón elvégre háborús hely. Meséljen erről Sigurd, a királyi lovag? Vagy a tüntető halászok, akikbe 1975 februárjában belelőttek? Az idő oda-vissza múlik. A mezőt dobok és sípok hangja tölti meg, a szűz már kosárnyi virágot szedett. Két eunuchja, Jean és Berenger beljebb a fák alatt beszélget: — Ó, a türelem és a kultúra fegyverei. — Vajon fegyver volna a vers is? — Ahol állatok mítoszokat hordoznak, bármi megtörténhet. Mert hát mi az állat? Járó por. És mi az ember? Beszélő sár.

Első lépésként Schein Gábor orientálja az olvasót a hellenisztikus világban; elvégre ki emlékezett arra, hogy a föníciai Szidón, avagy Szaída kikötőváros Libanonban van? S főként, ki gondolt Libanonra és Szíriára mint Afrika részére? Az ókori krétaiak: ugyanis ekkor a határ Afrika és Ázsia között a Halfaya-hágó volt, s így Szíria és Libanon Afrikához tartoztak, Egyiptom pedig Ázsiához. Schein átfut velünk Szidón pár ezer éves történelmén, Sigurd norvég király 1110-es ostromán, a libanoni polgárháborún, mintha ez a történelem már akkor, Európé elragadásakor benne lenne a szidóniak jövőjében és temperamentumában. Ezután jön Jean és Berenger, és az olvasó hirtelen megérti, miért áll egy Ovidius-idézet az előző oldalon. A két karakter ugyanis Eugène Ionesco 1959-es *Rhinocéros* című, a théâtre de l'absurde zsánerébe sorolható darabjából származik, melyben a rinocéroszok megjelennek egy provinciális francia kisvárosban, majd szépen, lassan, tüzetes tagadás után a város lakói átváltozáson mennek keresztül. „Rinocéroszokká”, Ionesco náciizmusmetaforájává változnak. Beszélgetésük anticipáció: így jelzi szerzőnk, hogy ez a verses regény egy igen türelmes kulturális fegyver lesz.



Schein Gábor 2021-es műve, az *Ó, rinocérosz* azáltal, hogy egy, legfeljebb két oldalt érintő versekre tagolódik, kiválóan fogyasztható olvasmány. Mint Örkény *Egypercseit*, úgy lehet az egyes verseket olvasni, mialatt „a lágy tojás megfő, amíg a hívott szám (ha foglaltat jelez) jelentkezik”. Az *Ó, rinocérosz* versei külön-külön is olvashatók, ugyanis individuálisan is frappánsak, s egy-egy egész világot foglalnak magukba. Az *Egyperces novellákhoz* abban is hasonlít Schein kötete, hogy közéleti jelentőséggel bíró témák, az író jelenében releváns kulturális és társadalmi mozzanatok töltik meg az oldalakat, ezenkívül Örkény 1968-as útmutatása a groteszkhez igen jól alkalmazható Schein kötetének értelmezésekor. Talán annyiban különbözik a helyzet, hogy amikor e kötet olvasására készülve fejfelé, saját, terpeszben álló lábaink között tekintünk a világra, Schein bokán ragad minket, majd pedig egy rinocérosz megindul velünk az időn át. A kötet 154 plusz 1 rövid versből áll, melyek külön-külön is működnek, miközben rendkívül izgalmas egészet képeznek együttesen; nem eposz, inkább epikus jegyeket hordozó szöveg. A kötet elején álló

Ovidius-idézet az *Átváltozások* prooimionja, mely itt invokációként működik. Vannak toposzok, melyek átszövik a művet, ilyen például a „semmi”, avagy a nem létezés, a láthatatlanság és az emlékezés témája. A rinocérosznak állandó, eposzi jelzője nincs. Pontosabban a rinocérosz egyre gyarapodó jelzői, újabb és újabb karakterizálása által halad a szöveg. A rinocérosz eposzunk hőse. Ám már az első pillanattól tisztában vagyunk azzal, hogy a rinocérosz nem egy hős, hanem egy tragédia főszereplője, akinek elidegeníthetetlen belső hibáit már az első pillanattól elárulja nekünk a szöveg. Európa kultúrtörténetén halad végig mind a szöveg, mind a rinocérosz; ezt epizodikusan teszi, szükségszerűen az intertextualitás szálaival más szövegekbe fonódva.

A probléma a harapásnyi versekkel az, hogy megemésztésük már korántsem egyszerű. Az aprólékos, reáliákban gazdag, számtalan más szövegre utaló, komplex kidolgozás által lesz az *Ó, rinocérosz* egyben fogyaszthatatlan is. Mert nem közismert tény a kontinensek ókori felosztási rendszere, s a Ionesco-darabot sem látta mindenki. Ha az olvasó nem is tud minden kulturális utalást azonnal azonosítani, akkor is érzékelheti a referenciákat, de ha nem néz utána, a szöveg egy rétegére nem lát rá. A kérdés az, hogy mennyire zavarja és idegeníti el az olvasót annak tudata, hogy a szöveg egy dimenziója láthatatlan marad számára, hogy fontos kontextusai nem tárulnak fel előtte, ha nem dolgozik meg érte.

Talán azt mégsem állíthatjuk, hogy a reáliák megértése nélkül élvezhetetlen lenne a mű. Schein úgy alkotja meg a narratívát, hogy nem kell tudnunk, hogy Szidón régen Afrika részének számított, mert az elbeszélő elmondja ezt nekünk, s átítatja rozmaringillattal, nehogy az Afrika déli részén elhelyezkedő kietlen bozótokra gondoljunk. Az olvasó egészen sok mindent tanulhat közös kultúrtörténetünkről a pillanatképszerű leírásokból. Persze a referenciák ismerete gazdagítja a szöveget. Jobban fáj Jean és Berenger beszéde, ha ismerjük a darabot, és tudjuk, hogy egy ponton Jean is rinocérosszá változik, s lakásából öklelve elkergeti barátját, Berengert, akinek megfordul a fejében, hogy akkor ő is rinocérosszá akar lenni. De hiába, nem tud. Vagy amikor „beszélő sár”-nak nevez minket, embereket a megszólaló, ha egyszerre halljuk a *Teremtés könyvét* és a *Hamlet* első monológját, talán mélyebben hat át minket a pátosz érzése.

„A rinocérosz semmit sem tudott, semmit sem tett.” (23) A rinocérosz érdekes, produktív kapcsolatban áll a semmivel és a láthatatlansággal. „Hogyan tud ennyire lenni, ami nincsen?” (60) „Hogy miért van egyáltalán valami, miért nem inkább / a semmi, jegyezte föl a rinocérosz, nem szolgálhatunk / magyarázattal.” (142) Az, hogy a rinocéroszt nem látják, hogy a rinocérosz nem is létezik valójában, és hogy valahogyan a semmi által létezik igazán, újból és újból megjelenik a kötetben. Ha Orosz Istvánnak a borítón található, *Becsomagolt Rino* című képét, az összekötött rinocéroszprofil, melyet mintha egy bizonytalan anyagba bugyoláltak volna, vagy egészen ebből a há-

lószerű textúrából lenne önmaga, ráfektetnénk Dürer rinocéroszára, tökéletes átfedést tapasztalnánk. A borítóból, na meg a „grafithegyek” többszörös megjelenéséből sejthetjük, hogy Orosz István *Szent Rinocérosz gyermekei* című könyve az egyik fontos intertextusa Schein szövegének. Az Orosz-kötet ikonja szintén Dürer látatlanban megrajzolt rinocérosza. Ennek a rinocérosznak a „gyermekei” az alkotók, akiknek műveiről esszéket, folyóiratcikket, kritikákat, kiállításmegnyitónak a szövegét közli kötetében Orosz István. Schein mintha Orosz krédójával dolgozna, miszerint: „hivatásunk hön szeretett címerállataként gondolunk rá... Nehézkes, böhm bestia, mégis a könnyű, szárnyaló képzelet megtestesítőjeként gondolunk rá, hiszen Dürer úgy rajzolta le, majd metszette fába, hogy sohasem láthatta. [...] A rinocérosz az alkotó képzelet apoteózisa”.¹

Többek között ennek a bizonyos soha nem látott rinocérosznak használja fel a történetét Schein, és ezzel együtt átveszi Orosz koncepcióját, miszerint a rinocérosz egyben alkotó és a fantázia megtestesítője. Ezért sem meglepő, hogy a rinocéroszt újra más és más módon jeleníti meg Schein. Bár a semmi témáján túl a szövegnek vannak bizonyos folyamatos hozzávalói, mint például az elefánt–rinocérosz dichotómia, a rinocérosz haszontalan állat: „Ridikült se / lehetne belőle csinálni” (23); az elefánt megvédi a rinocéroszt (20); a rinocérosz „Győzedelmes állat, / az elefánt halálos ellensége”. (32) Mánuel király parancsára egymással szembe is állítják a két állatot egy arénában (59), hogy idősebb Plinius elméletét ellenőrizték. Talán a legfontosabb visszatérő motívum rinocéroszunk folyamatos jegyzetelése. A kötet leggyakrabban visszatérő mondata: „jegyezte föl a rinocérosz”. Hogy mit jegyez fel a rinocérosz? Mindig mást, de az írás mozdulatai által egyre közelebb kerül az író, avagy az alkotó személyéhez.

Schein Gábor a rinocéroszra transzponálja az emberiség-történet különböző, közismert epizódjait. A rinocérosz nagyon sok mindennek metaforája. A 106. fejezetben Clara Ann Thompson, akiről fehér embereknek kell bizonyítania, hogy tényleg ő, aki szökött fekete rabszolga volt, és verseket írt. A 43. fejezetben a rinocérosz Mózes vagy a zsidóság, ám a vándorlás korbáccsal történik, és egy cirkuszban végződik, a sivatag közepén. A 44. fejezet pedig egy enyhén átformált idézet Gorove István *Nemzetiség* című könyvének *Remény a Zsidók Magyarosodása ügyében* fejezetéből, mely 1842-ben jelent meg. Schein hasonló transzpozíciókat hajt végre bizonyos kurrens történésekkel is, például ilyen a kölni önkormányzat döntése, hogy menekülttábor létesítsen egy temető területén (25), vagy a Magyar Állami Operaház 2019-es Porgy és Bess előadása. (47) A „rinocérosz vidáman harákol, / tüsszög és köhög, szántszándékkal szétszórja keleti / bacilusait”. (54) A rinocérosz a koronavírus-járvány. A rinocérosz az *Énekek énekének* menyasszonya. (61) „Egy kavics vagyok” — jegyzi föl a rinocérosz, és ezután felemelik. A rinocéroszból egyszerre kettő van, s egyikőjük az igazság megtestesülése, ezért a másik hosszan szalad

utána, majd megvacsoráznak. (91) „A rinocéroszról egy őszi reggelen levált a bőre”, s ekkor a kiismerhetetlen narrátor felszólította, hogy csomagolja magát a vízpartba, mint Tandori, esetleg azokat a csomagolóanyagokat felhasználva, amelyekkel Christo becsomagolta azt a tengerpartot. (103) Egy rinocéroszt lel 1909-ben Roosevel, az Amerikai Egyesült Államok elnöke, amit kitömnék. (135) Máskor pedig a rinocérosz gyarmatosított, kiskorú kobaltbányász. (139)

A 130. versben a rinocérosz megint Európát elragadja, azt a pillanatot írja le az elbeszélő, amikor eléri Kréta partjait: „Életük álomszerű / titkához e pillanatban voltak a legközelebb.” Európát szereti a rinocéroszt, „a csábítás és a szökés bélyege” van a páron. De a rinocérosz mégis inkább megerősöskölja Európát, és megszökik, ahelyett, hogy engedné szerelmüket beteljesülni. A rinocérosz képtelen hinni: „Tudta, hogy a szoba foglalt világ nem igaz”. Ezen metafikciós utalással a rinocérosz saját történetét kérdőjelezi meg, s miután a többszörösen is a jegyzetelő képzeletét testesíti meg a regényben, ebben a pillanatban egy kellemetlen determináltságot éreztet velünk Schein. Ekkor kezdjük érteni az emlékezés és a ténylegesen kreatív, teremtő írás egymást kizáró kapcsolatát. Ráadásul az olvasó egészen sokáig dédelgethette azt a tévhitet, hogy Európát nemzedéke nem valamiféle szörnyű testi-lelki áthágás által jön létre. Volt valami kellemes a rinocérosz rozmaringillatában, amit a 130. versben az elkeseredés és a kövek váltanak fel; és ezzel kezdődik Európa története.

De ha végig is haladunk Európa kulturális és társadalmi mozzanatain, olyan, mintha a rinocérosz egyre messzebbre kalandozna. A 130-as versekben egyre inkább űzött állat, vadászszák, s már nem is Európa területén járunk. A 146. versben ürühúst eszik, és fügéket néz egy bazárban. A ciklus utolsó versében megjelenik a garuda madár, mely a hindu, dzsain és buddhista vallások napmadara. A garuda madár bármivé átváltozhat, és bárhova be tud jutni. S itt, ebben a szövegben jelentéssel bír, hogy a garuda madár tagadhatatlanul az ázsiai kultúrkör része, ezáltal az írónk megszökteti a narratíva végét Európából. Talán Schein a *translatio imperii* gondolatát fogalmazza meg ezáltal. Mindenesetre hallanunk enged egy hálát adó, „együttérző szeretet” jegyében meghalni készülő hangot a rinocérosz kegyetlenségekkel teli, emlékezésbe és jegyzetekbe kapaszkodó narratívája végén. Nagyon erős a kontraszt.

Róma városa Ovidiust 2017. december 14-én rehabilitálta, több mint 2000 év után. *Ovidius szabad*, veti fel a ciklus után a költő, a kötet záró versében. Schein hazahívja Publius Ovidius Nasót, akit Augustus száműzött a Fekete-tenger partjára Kr. u. 8-ban. „Kétezer év nem nagy idő, látod, / semmi sem tart örökké”. Ha valami tényleg groteszk ebben a kötetben, akkor ez az utolsó vers az. Ovidius száműzve halt meg, megégett Dante *Infernójában*, *Átváltozások* című művét olvasták, értelmezték és átírták a középkortól Kafkáig, s természetesen napjainkban is jelen van, az európai irodalmi hagyománynak az egyik legmeghatározóbb alakja. Nagyon furcsa hazahívni

azt, aki már jelen van — különösen miután 154 versben leírtuk, hogy mennyire számkivetett Európában az író, a művész, a másféle lény. Egy kiadott szöveg óhatatlanul is tükröt tart annak a társadalomnak, amelyben megjelenik, amelyben létrehozzák — akár nyíltan és közvetlenül ez volt a célja íróknak, akár szándékolatlanul. Schein Gábor szinte kergeti a tükörrel az olvasót. „Miért nem látsz engem, hiszen / itt vagyok?” — kérdezi a rinocérosz. (33)

¹ Orosz István: *Szent Rinocérosz gyermekei*, Typotex, Budapest, 2017, 11.