

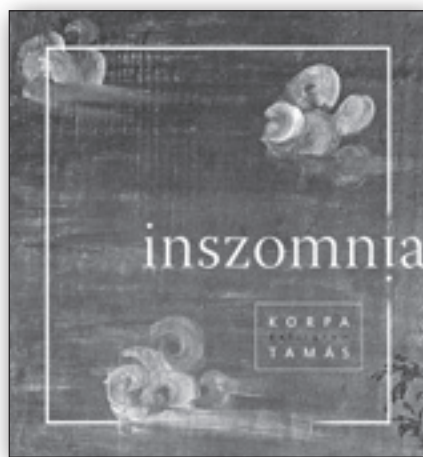


# NINCS ALVÁS?

Korpa Tamás: *Inszomnia*  
Kalligram, 2016

**M**eg kell valljam, bármekkora rajongással viseltek is a kortárs irodalom '80-as és '90-es nemzedéke iránt, és bármennyire kritikátlanul fogyasztom is az ehhez sorolható szerzők debütáló köteteit, illetlenségnek tartom, amikor egy elsőkönyves megjelenés a kognitív képességeket jócskán próbára tevő, egyszerre intenzív és extenzív gondolati lírával rohanja meg az olvasót. Ezért első találkozásom Korpa Tamás költészetével az *Egy híd térfogatáról*ban a legkevésbé sem volt sima ügy: ott még képletesen volt tapintható egy, a fiatal líra fősodráról történő leválás szándéka, egyszersmind pedig saját hidak eszkábálása. Ugyanakkor bizonyos suta képalkotási rutinok megtartása és a Füst Milán-i terjedelmű és nyelvezetű szövegek riasztólag hatottak az olvasás során. Hogy az *Inszomniához* feltétlen elismeréssel tudok viszonyulni, az csak fokozza zavaromat – főleg, ha az olvasás során hitelt adunk annak a filológiai kontextusnak, hogy jelen kötet versei zömében vagy az előző egyik ciklusából nőttek ki, vagy pedig még azt megelőzően keletkeztek. A fő kérdés a második kötet kapcsán tehát, legalábbis számomra, adott: Korpa poétikája vajon egy teljesen más irányba indult meg (fordult vissza?, fordult előre vissza?) a tömörségével és a jócskán szomatikusabb, szinte szó szerint tapinthatóan materialias képkezdéseivel, vagy ez lenne a logikusan (ám rekurzív) következő állapot, amelybe mind tematikailag, mind nyelviileg navigálnia kellett a költészetének?

Az *Inszomnia* kétségtelenül legizgalmasabb húzása formailag a számozott verses és az ikerverses technika egyidejű alkalmazása, poétikailag pedig – bár e szétválasztás nem kíván valamifajta rosszíjú formalista esztétikát applikálni – a klasszikus modernség és a történeti avantgarde egymás mellett szerepeltetése; nem véletlen, hogy még a kötet szerkesztőjének is Kassák számozott versei jutottak eszébe bemutatón. Nem új elem Korpa versbeszédében, hogy előszeretettel hajt végre inverziókat



a passzív-aktív entitások viszonyában („mennyi kézfogást bír el a kilincs” [XIV]), sőt ez fiatal irodalmunkban annyira nem egyedülálló, hogy már a dalszövegek szintjén is hódít; gondoljunk csak a két évvel ezelőtti nyár slágerére, a Wellhello *Rakpartjára*. Az *Inszomniában* azonban felerősödik ez a szubverzív diskurzus, és tulajdonképpen a figurák megalkotásának egyik gyújtópontjává válik többek közt a helyszínleírások során („a terasz leöntve puffokkal” [XIX]), valamint szintén efelől válnak igazán komplexszé az élettelen dolgok élővé tételének esetei a nyelvben („a zuhanyrózsa pórusain tör elő” [XXV]). A kötet egészére nézvést nevezhetnénk ezt az eljárásmódot konkretizációnak, hiszen mindig egy partikuláris szituáció, egy aktuális eset leírásakor kerülnek elő a tárgyak, hogy azok mintegy lehorgonyozzák a beszédet. Ugyanakkor ez az egyszerű konstrukció rögtön borulni látszik az egyik legmarkánsabb önreflexív kijelentésnek köszönhetően: „a nevek sosem támadnak tár-

gyak / nélkül. ez itt egy név: a tárgy a néven / áthatol, kiválik, koppan, darabol” (XIV).

A tárgyak és a nyelv közötti viszony sokrétűségének ugyanakkor csak alapjaként szolgál az a némileg a megszüntetve megőrzésre hasonlító dinamika, hogy előbbi hordozóként már mindig túl is van utóbbin, tehát a tárgy a funkcionálása közben saját megnevezésén is végrehajt egy aktust, nemcsak egy másik tárgyon. A kötet a név- és szóképződés e tárgyiasuló, ezzel pedig a konceptualizálódástól a konkretizálódás felé tartó folyamatát élénk is állítja az olyan fogalmakról szóló versekben, mint a hamisság vagy a sietség. A konceptualizálás e szövegek tanúsága szerint a verbális előtti állapot, ami ugyanakkor nem tud nem átfordulni a nyelvi megalkotásba: „csak kezdet volt, tapogatózás, sietség, az érvelés ideje / csak egy kiszivárogtatott név \* a név előszele” (XXIII) – nem véletlen, hogy az ezt követő vers központi szervezőelemévé pont egy névmás válik. E folyamat demonstrálása egészen odáig fajul, hogy a tárgy adja a tropológia referens nélküli, inherens mozgásának egyáltalában vett lehetőségét is, ahogy a figura dologisága megképzí magát a nyelvi alakzatot: „jelzésértékű, ahogy mozog a brit-india / formájú úszómedence körül a csigalépcső. / egy alakzat, mely nem a nehézkedésről beszél” (VI); vagy „túlsorduló nevet hordtak körbe a kikötő nyelvjárásai” (XIV). Szépen kirajzolódik ennek hozadéka és szerepe a fordíthatóság kapcsán, tudniillik hogy a lokáció és a tárgyi környezet nyelvtől független önazonossága adja meg annak lehetőségét, hogy utcanévek (VI) vagy mondatok (XX) egyáltalán más nyelven is megérthetőek legyenek. A tárgyak effajta nélkülözhetetlen nyelvteremtő, transzformációs és artikulációs potenciálja együtt jár a kötetben a látható és a mondható, illetve a vizuális és az akusztikus összekapcsolódásával. Ez megjelenhet úgy, hogy kinek mennyi mutatható meg („hány megapixel szem ülhet / egy ilyen arcban, ha a jelenet korhatáros”), ezzel egyidejűleg pedig mennyi mondható el („döbbenetesen dolgozik a *ha*, s a koravén / nyelven ülő ellensúlyként az én” [V]), de egyszerű írásképi összefüggésként is a *w* és a *walkman* (VII) vagy az *u* alak és az *U-bahn* összekapcsolódásával (XII).

Az igazi, jobbára előzmény nélküli újdonságot a kötet Korpa versbeszédében azonban a test nyelvviségét tekintve hozza. Ez egyrészt az élő és élettelen létezők testének egyidejű hangsúlyozása és ennek a nyelvhez való viszonya révén jelenik meg, másrészt pedig úgy, ahogy az élettelen éppen a nyelv erotikusan szenzuális potenciálja, vagyis a szexus és a textus összefonódása által elevenedik meg (IV, VI). A kötet nyitóversei különösen jó példát szolgáltatnak arra, hogyan mehet ez végbe elősorban az emlékezet kapcsolóelemként történő működésével. Amikor a test egésze éppen a testrészeknek és az érzékeknek – mint amilyen a szem vagy a láb (és ezzel párhuzamosan a látás és a tapintás) – köszönhetően válhat bioarchívummá, akkor általában összekapcsoló-

dik a versekben egy helyszín – mondjuk egy futballpálya – kelléktárával, tehát olyan tárgyakkal, amelyek végső soron (és ekképpen a testhez képest chiazmatikusan) felépítenek egy szervesetlen egészt (II). Így történhet meg, hogy a karosszéria és a kulissza, a csillapodás és a csillár paronomáziái által a test éppen azért emlékezhet, mert a tárgyak (nyelvképző szerepük mellett) abba valamilyen baleset miatt behatolnak, és pontosan az ilyen, a versekben traumákká növvő események miatt elevenedhetnek meg a tárgyak (antropomorfizálódás nélkül). A versbeszédben ennek végsőkéig feszített formája vezet oda, hogy lényegében azonosíthatatlanná válik, például a „musztáng” lovat vagy kocsit jelöl (I). Meglehet, hogy ez az alvásmegvonás érzékekre gyakorolt következményének retorikája. Innen nézve pedig szépen keretbe szerveződik a kötet, hiszen a záróversekben ugyanúgy megtaláljuk az élő és élettelen ilyen traumatikus egybejárását („de ne hidd, hogy nyakadon – e korszakos lengéscsillapítón – / eloszlik ilyen teher” [XXVII]), ahogyan a testrészek „funkcionálásának” inverzióját. A lehangsúlyosabban az utóbbi a köröm kapcsán jelenik meg: bár hagyományosan a köröm alatt tárolódott maradványok a testi emlékezés egy típusát valósítják meg, az *Insomniában* ehelyett a köröm alatti kosszal helyszínek újabb alapvonalai rajzolhatók ki (XVIII, XXVI).

Ezzel pedig elérkeztünk azokhoz a tényezőkhöz, amelyek átívelnek Korpa első kötetéből: a helyleírások, az utazás nem kevésbé szervezőelemei az *Insomniának*, mint voltak az *Egy híd térfogatórónak*. Egy (szín)hely(szín) vagy zóna megalkotásához és leírásához használt műveletek, mint amilyen a burkolás, a borítás, az elterülés, vagy eszközök, mint a sík, a tervrajz vagy az ágrajz, viszont nem mindig eredményeznek olyan szövegeket, amelyekhez hasonlóan ne láttunk volna már e generáció más tagjainál. Szerencsénkre a klisésebb versek is gyakran kínálnak egy-egy friss és megkapó alakzatot, ilyenek az „árnyékörököse”, a „mirelit helyek” (X), a „rododendronerdő” (XIX), „a töviről hegyire álmosított címert, a térkövek megkevert puzzle-jén fekvő patkányanyát” (XVII), a „kozmpolita, mint egy kemping” (XVIII), vagy a „narancsmag méretű verejtékcseppek” (XXIII). Viszont a „puha” jelző fájóan gyakori alkalmazása miatti olvasói elandalodástól csak az menti meg a kötetet, hogy legalább sikerrel elkerülte a generációs lírapasztalatnak tűnő vatta(pamacs) bármely költői képből történő alkalmazását.

Szintén találunk némi feszültséget akkor a lírai beszédben, amikor a tárgyak és a nyelv viszonyától némileg idegenül, a már említett fogalmiság felé tapogatózik a kötet – szinte moralitásdráma-hangulatot árasztva. Különösen sokatmondó, hogy az *Insomnia* záródarabja, a *hazugságról* – mintegy folytatva az *a hamisságról* által megkezdett diskurzust – mintha a kulcspozícióba helyezett határozó- és tagadószókkal éppen arra törekedne, hogy (utóbbiakkal) egyszerre zárja ki a referenciális

dimenzióját a nyelvnek (tagadva helyszíneket, irányokat, cselekvéseket, stb.), míg (előbbiekkal) a tárgyak létezésének módját mégiscsak nyelvileg adná meg („ahogyan a mirelitpázsit kienged”; vagy „ahogyan a kottába csúszott hiba megdézsmálja a hangzást”). Előfordulhat tehát, hogy a zárlat a jól ismert nietzsche-i „nem morálisan fölfogott” hazugságot írja saját versnyelve szempontjából újraértve vissza az egész kötetre nézvést? Mint kitű-

nik, zavarom e kritika végére sem mérséklődött igazán, ráadásul abban a félig-meddig biztos hitemben is sikerült saját magamat elbizonytalanítanom, hogy a Korpa két kötete közötti különbség elvágólagos lenne. Mindezt tekintetbe véve nem bocsátkoznék jóslatokba a késülő harmadik kötetrel kapcsolatban, így csak annyit jegyzek meg: az arra való várakozásba biztosan becsúszik még néhány álmatlan éjszaka. ■■■

# EZ MÁR VALAMI

Németh Gábor: *Ez nem munka*  
Kalligram, 2017



**A** Kalligram naptár szerint 2016 a mormota éve volt: Németh Gábor regénye egyszerre vált kritikuskedvenccé, és szerzett új olvasókat az író életművének. Az *Egy mormota nyarának* kéziratával járó több mint tíz évnyi írás és törlés azonban számos kisebb szöveget is eredményezett, amelyek jelentős része textuálisan így mindenképp fenntartja a kapcsolatot – ha oldalágon is – az említett kötettel (és az azt megelőző *A tejszínről* cíművel), de az alkotásfolyamati aktusok betű szerint vett anyagisége még inkább garantálja az előző és a mostani kötet közötti folytonosságot. *Ez nem munka*: ez nem regény, hanem kisebb, vegyes műfajú írások gyűjteménye; ez nem regény, hanem olyan könyvtárgy, amelynél a szövegek és azok parergonjai (ha egyáltalán a szövegek nem maguk már parergonok)

együtt vezetik át az olvasót a róka évébe, helyenként tovább kontúrozva Németh kötetének eddigi elbeszélőjét és újradramaturgizálva az eddigi témáit. Nem mellesleg pedig az előző könyv egyik sarkalatos kijelentését az új mintha a végtelékig komolyan venné: Dasein helyett nekünk már csak dizájn jut. E mellett már csak azok a nonverbális eszközök is tanúságot tesznek – a szövegek felosztásától a hátsó borító fakszimiléig –, amelyek hozzájárulnak a kötet vizuális megkomponáltságához.

Az *Ez nem munka* három fázisra bontása az ABC betűi alapján történik, az *A* részben „a Privát” történetéből tulajdonképpen egy önálló novelláskötet is összeállhat az olvasás során, ezzel párhuzamosan viszont a *C* egység már jóval szerteágazóbb írásokat tartalmaz a *B* kevésbé didaktikus és explicit módon tematikus folytatásaként – egyúttal mellőzve a szövegek „alkalmiságát” is. Az egyes betűkhöz rendelt darabok között mindazonáltal élénk kapcsolódási pontokat fedezhetünk föl; ezek nem ritkán indexikusan is jelölve vannak (*Aki büjt, aki nem => Dominó; Az igazságról => A katarziszról*). Ugyanakkor szép számmal fordulnak elő olyan esetek is, amelyeknél hivatkozások nélkül is nyilvánvaló, hogy összetartozó szövegekről van szó, így például az *ÁBÉCÉ*-ben a telefonvonal másik végén lévő barát történetéről a *Da capo al fnéből* értesülünk, mint ahogy a kötetzáró *SZEVASZ*-ban csak említésszinten megjelenő vörös hadsereg tettéről a *A szabadságról* zárlatában kapunk tulajdonképpeni beszámolót. Aztán ott vannak azok a novellák, amelyek témái gyakorlatilag átszövik a könyvet. Az anya halála talán a kötet

legmeghatóbb darabjában rajzolódik ki először markáns motívumként, a *Május első vasárnapjában* ennek tudatosítása a büntudatot megkönnyebbüléssé avatja. A *Régi pénz* pedig a „nem munka” idioszinkretikus monetáris ökonómiájával is előáll amellest, hogy a novellában készült kép a kötet hátsó fülét díszíti.

Habár a pénz látszólag melléktémaként szerepel a szövegek jelentékeny hányadában, a kötet már címével sem mulasztja el annak problematizálását, figurációját pedig újra s újra végrehajtja az ABC darabjaival. Először is, a már említett novellában a Némethnél gyakori nyelvi dinamika, egy metafora szószertiesítődése, majd e mozgás analízise valósul meg. Másodsor, a *Viharvirágban* megjelenő iBaabel kávézó nemcsak virtualizálja, szimbolikussá teszi a pénzt, ezzel a máshol hangsúlyos fizikai aspektusait felfüggesztve (szag, méret, szín, stb.), hanem gyakorlatilag a jótékonyaságból, a segítségnyújtásból csinál munkát azzal, hogy a kávézó szolgáltatásait a helyi lakosok számára végzett tevékenységek révén lehetséges igénybe venni. Harmadsor, a kötet alcíme, *mondatok pénzért* kihasználja az írók papírtermelő feladatának és a pénz megtervezésének, illetve nyomtatásának közös hordozóját, sőt, a zárószövegben egy írásmű szolgál a pénz tartójaként, amikor az elbeszélő gyermekként a honoráriumot újságpapírba csomagolva dobja le a gangról a vándormuzikusnak a nem munkáért. A papírangyalként szálló csomag szakralitást is áraszt, bár az anyával ellentétben, lefele száll.

Ha az egyes szövegek nem követelnek is az olvasótól jelentős kognitív befektetést, a kötet koncepcióját már jóval nehezebb felfejteni. Némethről egyáltalán nem szokatlanok a paratextusok, az előző könyve nyitó- és zárólapjain Hemingway kedvenc koktéjának, a *Halál a Golf-áramlatban*nak a receptjét találjuk, azonban az *Ez nem munka* ennél is rafináltabb és sokrétűbb parergonokat vet be. Ezek lehetnek tipográfiai modifikációk (az ABC-ből kimaradó két szöveg címének kiskapitálisai), a felosztás betű szintjén történő megindoklása a szövegeknél (az A első darabja *Appendix*, így a függelék nem konvencionális helyen, tulajdonképpen az első novellaként olvassuk, vagy az, hogy a B egységben minden szöveg címe kivétel nélkül határozott névelővel kezdődik), esetleg a képek, grafikák szövegolvasatokat befolyásoló hatásösszefüggései (Németh-könyvfülre először került gyermekkori kép, ami megváltoztatta a szokásos *Ír, olvas, beszél* bemutatkozást *Azóta tanulta*). A már említett írka képe felől olvasva a kötetet – tehát tulajdonképpen a végéről –, az *Ez nem munka* akár az íróvá válás folyamatát is bemutathatná az ábécén keresztül, vagyis azt, hogyan nem lesz ez az egész munka, és hogyan lehet mégis mondatok írni pénzért: elvégezni vagy bevégezni. Ám a róka gyakori feltűnése a grafikákon – úgy a borítón és a fedőlapon, mint a szövegeknél – és az írásgyakorlásra szolgáló mondatban („a róka kárt okoz”), annak ellenére is, hogy egészen az *A sétáig* örzi enigmatikusságát, az íróvá válás evi-

dens narratívájánál markánsabb, ugyanakkor látens olvasási irányt jelöl ki a kötethez.

Bár a helyettes halál és a helyettes halálokozás az irodalom népszerű toposzainak számítanak, Németh itt egy kevésbé kihasználtat alkalmaz: a friss halálon keresztül a régebbi feldolgozását textuálisan. Az „a róka kárt” okoz mondat írottasága, mantraszerűsége, szavakra és betűkre bonthatósága révén, kiegészítve a gombócokba hajló c-k és sötét foltok sormintájával, nemcsak két betűt, a k-t és a z-t emeli ki, hanem másik kettőt is a mondatban megbúvó *rák* hipogramájával: EP Esterházy egyrészt tulajdonnévként és annak dekonstruktív topologikus mozgásaként érvényesül a szövegekben. Nem az egyértelmű deixis különbözteti meg a monogramot a nyelv többi elemétől, hanem a protézis alakzatán, egy e betű hozzátoldásán keresztül a természetesnek beállított, sorsszerű kapcsolata az epével (*Az epéről*). Éppen a referencia, EP halála miatt lehetséges, hogy a monogram nem köznevesül e figurációban, hanem az epe rögzíti, monumentalizálja e két betűt, és írja ki azt nemcsak az élet, hanem a nyelv dinamizmusából is tulajdonnévként – ami viszont nem mutat már rá senkire. E felől tekintve az olyan szöveglokációkra, mint a Kékgolyó utca, ahol az elbeszélő anyját kezelték az *A szabadságról*ban, vagy általában véve bármely olyan narratív fogásra, amely a világ textualizálására vállalkozik (pl. „Vagy intézze el az egész bagázt egyetlen ponttal az utolsó mondat végén?” [*Aki bújt, aki nem*] „Összeírtam magamnak egy tengeröblöt” [*Viharvirág*]), ez már látványosan nemcsak Németh bevett prózapoetikai eszközeinek további kimunkálását szolgálja, hanem jelen kötetben éppenséggel a kimerevített néven (és az ehhez vezető nyelvi dinamikán) keresztül szüntelen artikulálja is a barát gyászolásán átszűrt másik veszteséget, az anyáét. Esterházy másrészt beszédmódként is megidéződik: annyira a bensőségesség kódjainak alkalmazásával, ami a fantomfájdalom motívikus összejátszásában éri el klimaxát Borbély Szilárd halála kapcsán (*A borzalomról*), mint amennyire a *Semmi művészet* anyaregényre tett allúziókkal és a vendégzsövegek kezelésével, vagy egyáltalában azzal, ahogy Németh a nyelv, a név és az ember elválaszthatóságának lehetőségeit tetté teszi („Negyven éve megy a barátja hazafelé a lenin körúton, egyre kisebb, de mégsem tűnik el teljesen. A lenin eltűnt a körútról” [*Da capo al fine*]).

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy miközben kifejezetten szépen teljesít a kötet egy-egy József Attila-sornak az agitprop és az aletheia közötti tengelyen való mozgatása során (*Az igazságról*) legalábbis a posztmodern koordináta-rendszerében, vannak kevésbé jól sikerült aspektusai is Németh játékoságának. Jellemző, hogy valahányszor trendi akar lenni, rendre vicceskedés lesz belőle. Például az *a rendőrség az görögül polisz-e?* kérdés (*Az igazságról*) egyik *Sastaps* különkiadásban sem vallana szégyent – bár végül is: a hakni az hakni. És akkor vannak a pusztán bagatell szójátékok, mint az „esne” szó kétértelműsége



ge a SZEVASZban: „Megpróbálom kitalálni, mikor engedjem el az újságpapír anyagalt, mikor *esne jól* neki, a koldusnak, meg nekem.” Nem is a kínosságuk az igazán szíven ütő ezeknek, mint inkább hangulatgyilkos elhelyezésük, ugyanis csak nagyritkán sikerül tényleg illeszkedniük a szöveg modalitásához, és mutatni valamifajta, a kötet színvonalához illő komplexitást annak érdekében, hogy az ember ne cc cc hangokat adjon ki olvasásukkor. Az *igazságról*ban szerencsére ilyet is találunk: „mit is jelentett az, levenni a polcról, tizenkét évesen, tehát 1968-ban, az íliast, sic!, kemenes-kempf józsef csodálatos és mára nyilván tarthatatlannak tartott fordításában” – itt a „nyilvántarthatatlannak” metaplazmus, illetve a „tartás” többértelműsége szép párhuzamosságban érvényesülnek. Szintén nem idegen Némethől ebben a könyvében sem a gondolkodó próza póza, s bár a Nietzsche vagy Freudra hajazó passzusok vélhetőleg kevésbé hagynak mély nyomot az olvasóban, azért találunk itt nem Bartis-szerű bölcsességeket, hanem ténylegesen frappáns megfigyeléseket. Azt soha nem gondoltam volna, hogy egy kerti partin hajnali kettőkor a hatodik alattomosom után (ha már koktéltrecept: vodka, málnaszörp és tabasco szósz) Németh azon elméletével fogok előhozakodni, hogy a cigányok miért nem mesélnek cigányvicceket (*A némaságról*). És bár egy egész nyárra – és némi klímaváltozásra – volt szükségem hozzá, de beláttam annak az egyszerű viszonyrendszernek az igazságát is, hogy legyen az ember szépíró vagy kritikus, mégiscsak mondatokat írunk pénzért, és ez számunkra nem munka, de el kell végeznünk.

A kötetnek ugyanakkor különösen jót tesz, hogy az *Egy mormota nyara* bizonyos témáihoz adalékokkal szolgál. Számomra örömteli, hogy jutott itt hely az előző regény kimaradt jelenetének is a beszédes című *Tévedés* novellában. Továbbá az idegenség az *Ez nem munkában* is többféle megvilágításban szerepel, így a nyugattal szemben érzett magyar kisebbség felől (*Nagyítás*), az idegenség sztereotipikus feltételezésének fonákjára fordulásánál (*Nekem Budapest*), vagy éppen a hagyomány félreolvasásokon alapuló kontinuitásának revíziójaként (*A vitorlarúdról*). Szintén folytatódik az elbeszélő aktívól paszszívba (és vissza) kapcsoló pozíciójából az etnografikus, deskriptív, helyszínvadász-perspektívát kihasználó feltérképezése a viszonyoknak és eseményeknek. A narrátor egyrészt kimerevíti a történéseket, hogy kibogozza és elemezze az összefüggéseket (*Kisvakond*), másrészt ennek inverzét is alkalmazza, vagyis a kimerevítt pillanatot narratívává gyúrja. Utóbbi prototipikus esete Némethnél, amikor egy újsághírből készül novella: az *Egy mormota nyarában* Theo van Gogh meggyilkolása és a Hirshi Alinak küldött üzenet vált epizóddá, jelen kötetben pedig a Kosztasz és párját a homofób, szélsőséges nacionalisták részéről ért támadás szolgál apropóul ahhoz, hogy fikció és valóság sokrétű relációit mozgósítsa. A novella számos áthallással (és egyáltalán nem

olyan faék egyszerűségű szituálással, mint amilyennel a *Dominó* c. darab él) alapvetően az igazság koncepcióját választja le az igazságosságról, a szolidaritásról és az identitásról, továbbá az antik felhangokat nem mellőzve arról is nyilatkozik, hogy mégsem a mimézis lehet az irodalom dolga, inkább az igazság szövegszerű és nélkülözhetetlenül fikciós feltárása.

Az *Ez nem munka* tehát nem mindig egységes színvonalú, mindenesetre a legnagyobb előnye, hogy érdekeltté teszi olvasóját, képes számára tétté tenni reflexiókat vagy éppen az emlékek előállításának körülményeit. A cím jelzi a deixisek fontosságát is, legyen szó a fentebb már vázolt tulajdonnévről, vagy az *ez* mutató névmásról. A kétirányúság az „ez nem munka” kijelentésnél ekképpen elsősorban nem a szubjektum–objektum-viszonyban érvényesülhet, hanem az interszubjektivitás letéteményese. A fő kérdésre az válik: kinek a számára? Erre épül az elbeszélő és az anya, a barátok, de leginkább az elbeszélő és az olvasó között az én–te-viszony. Például a Németh gyermekkori irkájába negatív értékelésként íródott „ez nem munka” kijelentés relációképző munkájához hozzátartozik, hogy a tanítónéni dolgozott az osztályozáskor. Részemről pedig arról vár megnyilatkozást a deixis a realizálódásakor, hogy a kötet darabjai munkára fogják-e az olvasót, a pénzért írt mondatok gyűjteményéről lehet-e egyáltalán darabokként beszélni, ha a fizetéssel szemközt szándékosan felfüggeszti a termeléshez kapcsolódó képzeteket. Merthogy a kötet nem a szabadságot mint szabadúszást propagálja a kötött munka ellenében, hanem azt, hogy munka és szabadság nem ellenfogalmak – ám az egybeesésükért meg kell dolgozni. Ezért sem tud patetikus gyász-narratívát adni, éncentrikus lemondó hangnemet megütni vagy könnyedén elengedni embereket. Ehelyett az Erdély-mottóhoz folyamodva igazság szerint vigaszt sem nyújt azzal, hogy a jó él, ha jók már nem élnek. Ha a jó szelekció nélkül mindent elvégz a rossz helyett is, ennek konkrét megvalósulását abban a mechanisztikusságban találjuk, amely az embert jellemzi akkor, amikor már ráállt egy pályára. Akárcsak a SZEVASZban idézett kínai mese szerkezete, amelynek eredményeként a répa az egyik állattól a másikhoz vándorol, hogy a legvégén visszaérjen a nyuszihoz. Az *Ez nem munkában* a róka ugyanígy oszon a védőborító alatt (illetve a 8., 226. lapokon), valamint A-ból B-be megy, onnan C-be, majd vissza – csak hogy a nyuszi e mozgásnak köszönhetően visszkapott valamit, Némethnél a róka viszont nem mesebeli, nincs visszaút... ■■■

**Smid Róbert** (1986): AZ MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport tudományos munkatársa, disszertációját a pszichoanalízis médiumarcheológiai diskurzusból írta. Kritikákat főleg fiatal alkotókról közöl, tanulmányai a mediális kultúratudomány témáit dolgozzák fel.