

# Nothing new under the sun!

Finoman fogalmazva nem sikk a nép ajkán mitikus hőssé hízott betyárok történeteit újraírni, betyárregényt írni a kortárs magyar irodalomban. Gyomorforgató kegyetlenkedésről parolázni, vagy lötyögő zenei kulisszák előtt borzongató gyilkosságokat színre és vászonra vinni már jóval közelebb van a kor „elbeszélő” szellemeihez.

A kegyetlenkedés színes skáláját vonultatja fel Cserna-Szabó András újrakomponált (újrakompilált) betyártörténete, és valószínűleg e gátlástalan szabadszájúság és a szemérmetlen nyelvhasználat szülte humor lesz a – kárhözottatott vagy magasztalt – védjegye *Sömmi*. című kisregényének.

A fülszöveg azt ígéri, hogy az „ördögi easternben... nemcsak a szegénylegényekről hullik le a lepel, de magáról a történelemről is”. Az első fülon Veszelka Imrének, Rózsa Sándor cimborájának, „a legszöbbs parasztnak” a portréja, a hátsón Cserna-Szabó Andrásé. A beszédes borító azt sugallja, hogy az elbeszélésben, ha nem is egyenlő hatalom, legalábbis ugyanolyan fontos szerep jut Veszelka Imrének és Cserna-Szabó Andrásnak. A borító hátoldalán, vérvörös alapon Rózsa Sándor alakja feketedik, mint egy sötét kísértet. Rózsa maga az ördög, a nagykarimájú betyárkalap sem takarja el a vöröslő ördögzarvakat. A vérben úszó pusztaságot ábrázoló borító nem vezet félre az olvasót, egy szabad szájú szemtanú kendőzetlenül meséli el Rózsa Sándor kegyetlenségeit, s hitelességet szemérmertlensége alapozza meg.

Cserna-Szabó narrátora igazoltan mindentudó, hiszen szemtanúja volt Rózsa Sándor vérengzéseinek, és a szegedi Páva Vendéglővel szemben egy szuszra beszéli el ámokfutását, meghozza a „maga valóságában”. A Monarchia idejéből beszél, a fogadó ablakai fellobogozva az öt főváros, Budapest, Kolozsvár, Belgrád, Zágráb és

Cserna-Szabó András: *Sömmi*.  
Magvető, Budapest, 2015

Bécs zászlóival. Veszelka Imre puritán, naturalista meséje a nosztalgia írmagját sem tartalmazza – nagyon hitelesen egy valamikori betyártól –, mivel az elbeszélő jelenidejére kevés a közvetlen utalás. Viszont az anekdotázást végigkíséri a mesélő önigazolásának gesztusa: „míg én egyet léptem, a többi hármat”, és állandó panaszkodása a betyárélet kimerítő testiségéről, miszerint a Rózsával háló nők is hozzá loptak ki éjszaka.

Cserna-Szabó elkerüli, hogy végig kelljen ő-znie a dél-alföldi betyár sztoriját. Veszelka beszédhibás, pestiül beszél: „...azt mondta, mondjam szépen, hogy »Szöged«, és én mondtam is szépen, hogy »Szeged« ... és a doktor bánatosan rázta a fejét, és tanácstalanul tárta szét karját, majd azt mondta, ilyet még soha a praxisa alatt nem látott ... ez a gyermek beszédhibás, és ráadásul gyógyíthatatlan, mert aki a balástyai pusztában nem tanul meg rendesen szólni, az sehol...” Veszelka anekdotáinak és önmaga hitelességének igazolása a mese részévé válik, például: „...setétbarna ruhásszekrény ajtajai vágódtak ki hirtelen (gyanús lehetett volna a Sándornak, hiszen mit keres egy dolgozószobában ruhásszekrény?), és a szekrényből egy középkorú, egyszerre őszülő és kopaszodó ... reverendás pap ugrott ki...” (187.). Hogy a 19. századi betyár adomája ne legyen ciki a 2010-es évek közepén, jó arányérzékkel meghúzott jelenetekre, és a történetet kellő öniróniával és reflexióval mesélő narrátorra van szükség. Cserna-Szabó prózájában legenda és irodalom keveredik, a szövegmondás a populáris kultúra elemeiből építkezik. A mese olvastatja magát. Az már más kérdés, hogy a szövegalkotási eljárások le-

nyomozhatóak, és megint másik, hogy ez probléma-e.

A filmes hatás nem csak a Tarantino-film plakátját idéző borítónak köszönhető. A felelevenítés módja a tabudöntögetésében olyan jó kedélyű, a story és a storytelling olyan vérbő, és a mesélőkedv úgy sodor, hogy a súlyos történeteket egy hordószónok kocsmái fecsegésének érezni, és a mese igazságtartalma hamar érdektelen lesz. A központozás is az adomázást segíti, a lezáratlan mondatok egyszerű tagmondatai, a vesszőnyi szünetek éppen csak arra elegendőek, hogy a beszélő levegőért kapjon. Hrabal *Táncórák idősebbeknek és haladóknak* című művének el nem fogyó tagmondatai vagy Pepin bácsi verkleiként fújtató szóáradata rokonságban áll a *Sömmi*. adomázó elbeszélsmódjával. Bár ha a beszélőmódon kívül a nagyotmondó, félbolond történetmesélő személyének előképét keressük, inkább Hrabal mesterének, Hašeknek a *Švejkje* volna felelevenítendő.

A novellaszerű történetvezetésbe a legkülönbözőbb területekről kerültek vendégszövegek. A compiláció nagy részét az irodalmi előzmények és a népköltészeti kincsek tekinthető anekdoták és nyelvi lelemények teszik ki. Ebbe a műfaji habarcsba keveredik még gasztronómiai értekezés, gengszterfilmes, westernes, magyar betyárfilmes közhely, Schopenhauer-vendég-szöveg vagy pornográf részleteket megmutató leírás.

A népi kultúra, az irodalmi és a filmes hagyomány megújuló variánsokkal mitizálta Rózsa alakját, a *Sömmi*. gondosan felhasználja a kultikus elemeket – például Rózsa Sándort tudvaleg nem fogja a golyó, mert burokban született. Szomjas György filmjére, a *Talpak alatt fűtyül a széle* a 6., 7. fejezetek címei játszanak rá. A gyilkolás előtt elhangzott Biblia-idézet, a falra felkenődött agyvelő szappanos kefével történő eltávolítása pedig olyan közös filmes ismeret mozgat a kilencvenes és a kétezres évekből, amelynek eszközrendszeréért érezhetően rajong a szerző, és epikája fő motívumaivá emeli. A műfaji elemek, szubkulturális utalások keverése-kavarása Cserna-Szabó korábbi prózáját is meghatározta. A fő kérdés már akkor is az volt,

hogy a filmnyelv elemeinek ilyen közvetlen igénybe vétele jól állhat-e az epikának, hiszen amellet, hogy a poénok ülnek, sőt stílusosan ülnek, egészében mégiscsak úgy tűnik, mintha céltalanul, magukban üldögnének.

A 2013-as, *Szived helyén épül már a halálcsillag* című Cserna-Szabó regényt szubkulturális utalások szövik át. Vendégszövegei esetlen western-történetek, amelyeket a regény főhőse, Emlék Bundás ír. Ezek a főszereplő villanó, paródiaszámba vehető westernregény-törödékek a végletekig önironikusak, és jobbra a befogadói türelem határán sem lépnek túl. A *Halálcsillag* helytel kínálta a legkülönbözőbb szubkulturából származó vendégszövegeket, parafrázisokat, s úgy tűnik, Cserna-Szabó hasonlóan járt el *Sömmi* című művében. Korábbi prózájában sem éreztem „belterjességnek” a szubjektíven mozzgatott utalásrendszer, akkor inkább a vendégszövegek esetleges céltalanságát lehetne bírálni. De ha a kritika a „belterjességet” kéri ki magának, akkor az érv a kortárs és nem kortárs világirodalom jelentős hányadával szemben felhozható volna. (Vö. Svébis Bence: *Szindbád a vadnyugaton* <http://magyararancs.hu/konyv/szindbad-a-vadnyugaton-cserna-szabo-83686> és Takács Éva ellenvéleménye: „*Semmi szédítő magasság, semmi rémítő mélység*” <http://ujnautilus.info/semmi-szedito-magassag-semmi-remiszto-melyseg>).

A *Sömmi*. olyan akciódús zánerek elemeit használja fel, mint a western vagy a gengsterfilm, olyan módon próbál újraértelmezni, ahogy a spagetti-westernt használja, értelmezi át az amerikai független film. Nem kinevetni akarja, hiszen tiszteli, hanem a saját szája íze szerint elmesélni. A kompiláció eredménye a *Sömmi*. esetében egy szubjektív és szórakoztató Rózsa Sándor-történet. Az már messzebbre vezető kérdés, hogy a szöveg nyomot hagy, nyomot hagyhat-e a Rózsa-mítosz. Ahogy az is kérdéses, egyáltalán él-e még, és ha igen, milyen erősen él a mítosz a kollektív tudatalattiban, és azt mennyiben éltették az irodalmi vagy filmes feldolgozások. Cserna-Szabó hangsúlyai erősek és polgárpukkasztóak, de a felelevenített téma kimerül a szórakoztatásban. A második olva-

sás után úgy gondolom, hogy inkább a szerző saját életművén belül van szerepe az újírt történetnek. A recepció-történet alakulását érdekes lehet nyomon követni, már csak azért is, mert a kortárs hazai irodalomban ritkán látott példa egy 19. századi legenda formanyelvének aktualizálása.

A *Sömmi*.-nek valamiképpen pozicionálni kell magát a Rózsa-történetek irodalmi és filmes adaptációinak sorában. Érdekes, hogy miközben a kritika általában nagyon elismerően beszélt a könyvről (pl. Barna Péter: *Nem Sömmi!*, *ÉS*, 2015. október 30., [http://www.es.hu/barna\\_peter;nem\\_sommi;2015-10-29.html](http://www.es.hu/barna_peter;nem_sommi;2015-10-29.html)), az újramesélt történet hagyományba illeszkedésének lehetőségeire és a humoros, ugyanakkor *non-pc* beszédmód elemzésére ez idáig kevés figyelmet fordított. Hlavacska András *Egy Rózsa a Rózsa-között* című kritikájában úgy gondolja, hogy Cserna-Szabó regényét valószínűleg elkerüli majd a Rózsa Sándor-regények közös végzete, az elfeledés, méghozzá elsősorban nyelvi megalkotottságának, valamint a feldolgozott néprajzi és irodalmi tudásanyagának köszönhetően (<http://kulter.hu/2016/03/egy-ruzsza-a-rozsak-kozott/>). Ha elkerüli, valóban a jó arányérzékű és stílusos kompilációnak köszönhetően, mindezzel együtt úgy gondolom, a kegyetlen történetek *non-pc* elbeszélés módja az adomázó történetmeséléssel keverve legalább olyan fontos eleme sikerének.

A túlírt jelenetek nem hatnak paródiaként, hiszen az olvasót nem foglalkoztatja túlságosan az elbeszélő szavahihetősége, alkalmasint már az első oldalakon semmibe veszi. Cserna-Szabó, előző regényéhez hasonlóan, a *Sömmi*.-ben is olyan feltételeket teremtett beszélőjének, ahol a szöveg hasznára válnak a jól adagolt túlírtások, a szövegtől idegen műfaji jellegzetességek felnagyításai. A túlírtására és az önreflexív stílusparódiára jó példa Rózsa és a rác találkozásának jelenete (170–176.). A kiadó honlapján megtekinthető népszerűsítő kisfilm is az elpusztíthatatlan óriásokként ábrázolt Rózsa és Pekár küzdelméből készült. Népszerűsítő funkcióját tekintve valószínűleg beváltotta, beváltja a kisfilm a hozzá fűzött reményeket, de a kiválasztott jelenet túlzá-

sai okán félő, hogy el is riasztja a potenciális olvasókat.

Az irodalmi Rózsa-kép egy-egy megalkotója személyesen is belép Veszelka történetébe. Eötvös, Jókai, Tömörkény, Mikszáth, Krúdy, Móricz, Móra (stb.) történetei hol parafrázisai, hol közvetlenül idézett elemei az anekdotázásnak. Jókai és Mikszáth viszont személyesen jelennek meg a regényben. Jókai („olyan városi ábrázolja volt, hogy abból mindjárt látszott, hogy nem látott ez még szélkiáltó madarat se barázdába futni” [150.]) Kossuth levelét kézbesíti Rózsnak, Veszelkát pedig személyesen Mikszáth Kálmán ajánlja be pincérnek a pesti Fiume kávéházba. Mikszáth kedvenc ételeit felidézve vagy a Jókai bableves születésének történetét felhasználva Cserna-Szabó kapva kap a gasztronómiai értekezés lehetősége után.



A *kisromán* egyik fő fordulópontja Rózsa az ördöggel kötött szövetsége. Sándor (nevét, ahogy Isten nevét, nem lehet kimondani) születésekor az ördög alkudozott a fiú lelkéért Rózsa apjával. Rózsa András kisvártatva egyenlőtlen az antikrisztust és a kútba dobta. Az ördög keresztelte Sándornak a betyárvezért, és később ismét visszatért Rózsa Sándor lelkéért. Cserna-Szabó kompilációja a negatív üdvtörténetre játszik rá. A *Sömmi*. története olyan elemekkel színezett, mint a keresztben karóba húzás, a végletekig túlzott akció- és csatajelenetek (pl. 168–170). Rózsa Sándor rácvért iszik, agyvelőt

eszik, terhes anyából vágja ki a magzatot, hogy levághassa két mutatóujját és talizmánként használhassa „A vérel pingált pusztán, ahol addig kútgémre lógatott férfiakról, felmetszett hasú aszszonyokról, megtaposott juhászokról, megrabolt kereskedőkről, halálra vert gyermekekről, öszvevarrt szájú papok-ról, fejbőlött ebekről és elkötött marhákról suttoztak...” (143.) Cserna-Szabó főhőse pokoli ámokfutást hajt végre, és a lelki üdv elvesztése, az ördögi paktum és a bosszútematika remekül megvilágítja Cserna-Szabó fikatív Rózsa-alakjának indítékait.

Veszélka olykor Rózsa Sándor szájába adja a szót, és Rózsa maga mesél motivációiról, hogy miképpen erőszakolták meg az anyját, mielőtt megölték; így válik érthetővé, miért szomjazza a rácvért. Az elbeszélő(k) karakterábrázolása szem előtt tartja az indítékokat, soha nem a semmiből lett bűnözőkről beszél: Keserű Énok, Muha

Teréz, Franz Tschala (Csala Franc) a volt Schopenhauer-tanítvány vagy Zsiga-Zsiga múltjáról, indítékairól minden esetben tájékoztatva van az olvasó, sőt a regény végén a szereplők sorsának hollywoodi, happy end-ízű összefoglalóját kapja.

Veszélka meséje emberi arcot rajzol a brutális gyilkosoknak, és az adomázó történetmondás elemeként mindig magát tünteti fel jó színben. Cserna-Szabó akasztófahumorral, meglepő stílisztikákkal, vendégszövegek használatával hígítja fel történetét, és a gyilkolás kendőzetlen meséi szórakoztatva olvastatják magukat. A fesztelen elbeszélői hang és a feltevés, hogy a vak koldusnak jó eséllyel egy szava sem igaz, jóformán közömbössé teszi az olvasót a gyilkos tetteivel kapcsolatban. Pedig a vérengző Rózsa Sándor alakja közelebb van a történelmi Rózsához, mint a „szegények védelmezője”-kép. Cserna-Szabó kisregénye jól példázza,

hogyan lesz humorforrás a kegyetlenkedésből, az adomázó elbeszélésből és a *non-pc* nyelvhasználat által. Azzal kezdtem, hogy manapság nem sikk betyárregényt írni, átírni, vagy talán azt is hozzá kellene tenni, hogy nehéz és merész vállalkozás. A pörére csupaszított 19. századi történet az irodalmi áthallásokkal és a kilencvenes, kétezres évek amerikai független filmes eszköztárából kölcsönzött fogásokkal átértelmeződik, és a *Sömmi*-ben szórakoztató hangon szólal meg.

■ **Mészáros Gábor:** 1990-ben született Csurgón. Jelenleg Budapesten él, zenél, fordít. 2015-től az ELTE BTK doktori hallgatója, 18–19. századi irodalommal foglalkozik. Az ELTE-n, Berlinben a Humboldtton, a Heidelbergi és a Marburgi Egyetemen hallgatott irodalmat és filozófiát. Irodalomkritikái eddig a *litera.hu*-n és a *spanyolnatha.hu*-n jelentek meg.

POLGÁR ANIKÓ

## Kígyózó köldökzsinór, szélnek eresztett nevek

A titokzatos tengeráramok, az elzárt szigetek, a ködös célok felé igyekvő hajók mint az emberélet és a történelmi folyamatok alapmetaforái Bánki Éva regényében új jelentésekkel telítődnek meg. Úgy nyílnak és csukódnak itt az ajtók, hogy néha csak a léghuzatot érezzük, amely mozgatja őket, s nem látjuk az alakot, aki be- és kilép rajtuk. A tenger nemcsak az emberéletnek, hanem a kora középkori nyüzsgő Európának is a metaforája, mely az állandó trónviszályok és háborúskodások révén „kavarog és hullámozik”, s éppen azért nem tud megnyugodni, mert „annyi lény akarja a halált elkerülni benne” (ahogy a regényben többször idézett költő, a rejtélyes N. herceg írja, 146.).

A regény szereplői könnyen vagy nehezen megfogható, várt és nem várt

Bánki Éva: *Fordított idő.*

*A mély tenger névtelenjei*  
Jelenkor, Pécs, 2015

gyerekek, másokat szolgáló és másoknak kiszolgáltatott nők, tehetős vagy tehetetlen apák, uralkodócsaládok gyanús vagy gyanútlan tagjai. Egymásba mosódik az emberek és az emberszerű lények világa, tündérek vajúdnak és szülnak, akár az emberek feleségei, az embereket pedig állatias sorban tartott, ruhátlan, beszédképtelen lények, a szorgok szolgálják. A középpontban Riolda, a tenyerén különös, körkörös barázdákat viselő, bizonytalan származású királylány áll, de hasonlóan bizarr Illighaen, a normann történelmez alakja is, akit nem a múlt érdekel, ha-

nem a jövő. Illighaen vallja, hogy „csak azt érdeklé a múlt, akinek van jövője” (145.), s mivel ő a jövő zálogát az Európába betört mórok uralmában látja, elárulva övéit átáll a kalifához. Mikor Riolda arról faggatja Illighaent, mi lett a feleségével, a könyveivel, a gyerekeivel, a krónikás N. hercegnek a történelem és a költészet összefonódását példázó verssoraival válaszol. A villódzni, osztódni akaró erő egy olyan sodrással kerül szembe, mely a mélyből árad „hidegen, számítón”: a regényben ez a mélyből jövő hidegség fokozatosan visszaszorul, s „a mély tenger névtelenjei”-nek élni akarása kerekedik felül.

Az elbeszélés módja krónikás jellege nem válik megmerevedett pózzá, hanem olyannyira dinamizálódik, hogy a történelem máris, a szemünk előtt íródik át (talán örökké feledésbe merülő) krónikává, ugyanakkor minden esemény előképe meg van már írva a csak kevesek által hozzáférhető könyvekben. A mesélés képessége kiváltság, s források nélkül könnyen el is apadhat, ezért az ismereteket nem árt tartalékolni: a titkos tudás bespájirolása misztikus aurát áraszt. A narrátor gyakran él a termékeny célzás módszerével: egy-egy megjegyzés néha ugyan-

olyan sokatmondó, mint a középkori források sommás, velős megállapításai, melyek néha kontextusukból kiragadva maradtak ránk. Mikor az első fejezetben a katona beront vajúdo feleségéhez, látja, hogy a köldökszinór ott kígyózik a halott asszony lábánál, de sem élő, sem halott gyermeket nem talál. Ez a kígyózó magzatszínór a szövegvezetés metaforája is lehetne: hasonlóképpen szakadnak félbe az egymástól elvágtott epizódok, miközben a folytatás ugyanígy megsejthető.

Az örömteli mesélés mögött filozófiai és kultúrtörténeti problémák rejlenek. A legfontosabb az idő linearitásának megkérdőjelezése. Visszafordítható-e az idő? Lehet-e a folyása körkörös? Akár a jövő felől közeledünk a múlthoz, akár a múlt felől a jövőhöz, ugyanazokba a falakba ütközünk. A *Fordított idő* azonban, ha nem is tünteti el teljesen ezeket a falakat, bizonyos pontokon áttetszővé teszi őket. „Ugyan miért ne lehetne a jövőre is emlékezni, Illighaen?” (52.) – kérdezi Bandemag király, mikor a krónikairó a világtól elzárt szigeten az épp aktuális eseményekről talál ősrégi feljegyzéseket. Hasonló jelenséggel szembesül az ír Gundur király is, aki egy olyan könyvre bukkan, melyben a távoli jövő felől olvasódik a múlt. Mi más lehetne ez a távoli jövő, ha nem a mi korunk? A könyv, melyet Gundur olvas, olyan, mint egy mai történelemkönyv, mely az ő korát elintézi egy tömör megjegyzéssel: „A békétlenkedő ír törzsekkel ellentétben Skóciában...” (152.).

A narráció szempontjából ez a megjegyzés alapozó jellegű, hiszen a narrátor, akit akár a jövőbe látó vagy egyenesen abban élő Illighaennel is azonosíthatunk (hiszen miért is ne épülhetne be saját elbeszélésébe ő maga is szereplőként, s mért ne beszélhetne saját magáról is egyes szám harmadik személyben, mint feljegyzéseiben Julius Caesar?) hasonló félmondatokból, megjegyzésekből, sejtésekből kelekíti ki a múltat. Ezek után azon sem kell csodálkoznunk, hogy az általános összefüggéseket átlátó Illighaen miért nincs minden esetben tisztában a részletekkel.

Az idő problémájával függ össze az eredet kérdése, a kiindulópont, az origó elbizonytalanítása. Egy latin

mondás szerint az anya mindig biztos, az apa személye viszont bizonytalan (mater semper certa, pater incertus): Riolda esetében azonban még az anya személye is bizonytalan. A két lábbal a földön álló antik gnóma ebben a középkori misztikus közegben elhomályosul. A középkor legsötétebbnek tartott századaiban vagyunk (az utószó is utal a 7–10. század kutatásának bizonytalanságaira, illetve Heribert Illig elméletére a kitalált középkorról), ám a háttérmentázatokban mégis ott van az antikvitás elérhetetlen mintaként.

A normann Vilmos herceg a mörök betörésekor Dánföldre menekülő feleségétől és gyerekeitől úgy szeretne búcsúzni, olyan méltósággal, mint a halálba menő trójai Hektór Andromakhétól és kisfiától az Íliászban (a témáról persze nyilván középkori áthangolásban hallott). „De ezeknek a régieknek könnyebb volt!” – sóhajt föl az elérhetetlen antikvitás bővületében Vilmos, és hektóri szóvirágok helyett nyers gyakorlatiassággal ad tanácsot a feleségének: „Csak olyat, aki baszni szeret, olyat válassz! [...] Egy igazi férfi megelégszik *azzal*, és nem tör a fiaim életére.”

Keleten ugyanebben a korszakban a Bizánci Birodalom a Római Birodalom továbbvivőjének álmodja magát, költöik a görög nyelv átalakulása ellenére ragaszkodnak az antik metrikához, holott az már csak írásban hat, kizárólag a szemnek szól, a más kiejtéshez szokott fül már nem tudja érzékelni. Bánki Éva regényében Bizánc ugyanúgy az idő megrekedését példázza, mint Bandemag király szigete, mely Riolda hazatalálása után a Nyugati szél szigete elnevezést kapja. A történetet azonban, mely szerint „egy Bizánc nevű rejtélyes helyen, talán az idő valamilyen balesete folytán megmaradt a római császárok uralma”, a visszajáró halottakban, a valós és irreális világ átjárhatóságában hívó normannok csacska mesének tartják.

A római és középkori világot ütközteti a Tiszta nyelv, tiszta ország című fejezet, melyben a Vilmos udvarában megjelent római költő, Maximus az igazi latin költészetet és a tiszta latinságot állítja szembe a népnyelven született irodalmakkal. A normannok világában a szavaknak mágikus erejük van: „Talán azokból az ötven éve betiltott

szavakból lettek a betegségek, rémálmodok, az áskálódások, a sérelmek”, véli Vilmos, aki, mint minden valamire való uralkodó, „a nyelvben próbál megkapaszkodni” (110.).

Mágikus szerepük van a neveknek is. Egy normann hiedelem szerint ha valaki nem árulja el a nevét, azt nem viszik el rabszolgának. Riolda a halott anya után kapja a nevét, s a név továbbvitele a halott nő iránti tartozás törlesztéseként hat. A normannok hajói női neveket viselnek, s a hajók elnevezése kapcsán egy névhierarchia is megfogalmazódik a regényben. Minden hajónak három neve van, egy közönséges név, egy félig titkos név és egy különleges név, amelyet készítői csak Vilmosnak árultak el. Jelképes gesztus, ahogy Vilmos a menekülőkkel együtt a hajók neveit is szélnek ereszti.

A névadás vagy a név nélküliség a kollektívum és az individuum viszonylatában is meghatározó. A kollektívumban elveszik az egyén, ugyanúgy, ahogy a térben elvesznek a nagy kiterjedésű helyek (akár egész országok) is, ha változik a perspektíva: például a magasból nézve vagy a térképen Írország csak egy pont. Az idő rengetege is így nyeli be az egyén számára fontos eseményeket (gondoljunk a történelemkönyvek tömör megjegyzéseire). A Nyugati szél szigete, Riolda királysága azért is különleges, mert nem bolyok vagy rajok élnek benne, hanem egyedek, akiknek külön nevük van, s nemcsak az embereknek, hanem az állatoknak, sőt, még a szörnyszülött szorgoknak is.





Riolda kalandos útjának viszont épp az a fő célja, hogy megtalálja azt a bolyt vagy rajt, amelybe tartozik. Ez a bolyba vagy rajba tömörülés az embernek tulajdonképpen az állatokéval rokon törekvése, Riolda is sáska- vagy hangyatestvérekről álmodozik. A szerzetesi közösségben élő öregek úgy mozognak, mintha egy állat végtagjai lennének, s Riolda azt gondolja, talán nekünk sincs, hiszen miért is kellene a kezeket és a lábakat külön is elnevezni? A bekötött szemű, bekötött kezű menekültek is állatokhoz, farkashoz, madárhoz, gyíkhöz, szitakötőhöz hasonlítottak, mintha Illighaen állatokkal teli képeskönyve kelt volna életre.

A középkori menekültekkel kapcsolatban a kortárs eseményekkel vont párhuzam önkéntelenül is felmerül az olvasóban (annak ellenére, hogy nem

közvetlen utalásról van szó, hiszen a tavaly megjelent regény írását az író még 2013-ban elkezdte). A mai muzulmán áradattal szemben Bánki Éva regényében a mórak elől menekülő európaiak képe ironikusnak hat, különösen a menekültek reményeinek hangoztatása, akik arra várnak, hogy a dánok vagy a norvégok majd kiűdenek értük hajókat. Ez a fajta előzékenység a túlélésre berendezkedett középkorra nem jellemző: a korunk európai gondolkodását megalapozó kommunikatív cselekvés eszménye helyett a középkor minden szakralitás és irracionálisérzék mellett praktikusabb és ebből adódóan ridegebb. Az emberéletnek sincs (talán a természetfölötti erők hitéből adódóan) akkora értéke, mint ma: „az edényeket el-mossák, a halottakat eltemetik” (150.).

A színeknek, a mintáknak az emberéletet befolyásoló misztikus jelen-tetésére azonban nem árt odafigyelni. A normann hercegnő megölésével vádolt ír királyfi kivégzése előtt egy kék lazúrkövet csúsztat a herceg markába. A kő színe nem véletlen: a kék a halhatatlanság jele, ahogy korábban Bandemag király szeretője, a tündér hangsúlyozta. Az élet és halál találkozási pontjai ugyan drasztikusak, de a folyamatok nem olyan lezártak és visszafordíthatatlanok, mint ahogy ma képzeljük.

■ **Polgár Anikó** (1975, Vágsellye): költő, műfordító, irodalomtörténész. Dunaszerdahelyen él. Legutóbbi kötetei: *Régész nő körömcipőben* (versek, 2009), *Ráfogások Ovidiusra* (tanulmányok, 2011), *Illatos kenőcsök háza* (műfordítás, Cseh Zoltánnal, 2013).

## SAKÁL KATA

# A Nagy Torzó

„Kedves Alberto, azért küldöm e kéziratot, hogy a tanácsod kérjem. Egy regényről van szó, de nem olyanról, amilyenek az *igazi* regények. A nyelvezete inkább az értekező prózáé, az újságírásé, a recenzióké, magánleveleké vagy a költeményeké; kevés olyan részlet van, amit elbeszélő prózának nevezhetünk, azok pedig annyira lecsupaszítottak ('de térjünk a tényekre', 'Carlo sétált...' stb., [...] hogy stílusuk sokkal inkább hasonlít a filmnovellára vagy a forgatókönyvére, mint a klasszikus regényére; olyan 'valóságos' narratív részek ezek, melyek a regényt hivatottak megidézni.”<sup>1</sup> A fentebb idézett rész Pier Paolo Pasolini Alberto Moravianak írt leveléből származik, melyben az *Olaj*ról ír.

Pasolini kultikus-ikonikus alak nemcsak az olasz, hanem a teljes európai kultúrában: filmrendező, forgatókönyvíró, költő, író, kritikus, amely szerepeket munkáiban nehéz elkülöníteni egymástól. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a magyar közönség inkább

Pier Paolo Pasolini: *Olaj*  
Kalligram, Pozsony, 2015

filmrendezőként tartja számon, azonban a Kalligram Pasolini-sorozatának köszönhetően (eddig megjelent kötetek: *Amado mio*, *Tisztátalan cselekedetek*, *Utcakölykök*, *Egy erőszakos élet*, *Forgatókönyvek – Mamma Róma*, *Máté evangéliuma*, *Médeia – Korom vallása*) a magyar olvasók is közelebb kerülhetnek az íróhoz. Ennek a sorozatnak hatodik köteteként jelent meg 2015-ben az *Olaj* (Puskás István fordításában), amely már-már kultikus utat járt be Olaszországban.

A Nagy Műnek szánt alkotást Pasolini 1972-ben kezdte el írni, hogy összefoglalja egy monumentális írásban mindazt, amit a kultúráról, társadalomról, a világról tud. Azonban ez a nagy vállalkozás erőszakos és máig tisztázatlan 1975-ben bekövetkezett halála miatt befejezetlen maradt.

A művet 1995-ben posztumuszként adták közre töredékes formában. A regény kultuszát az is növeli, hogy sokan úgy vélik, Pasolini rejtélyes halála és a szöveg között valamilyen kapcsolat áll fenn. Többek között ezt használta ki 2010-ben Marcello Dell'Ultri (az olasz felsőház akkori szenátora), amikor a *La Stampa* hasábjain bejelentette, hogy saját szemével látta Pasolini *Olaj* című regényének elvesztett részeit, melyek az 1960-as és '70-es évek politikai és gazdasági ügyeiről rántják le a leplet. Ekkor azt ígérte, hogy hamarosan olvashatóak lesznek, ám a kézirat a mai napig nem került elő, sőt Ultri azóta börtönben ül szervezett bűnözésben való részvétel miatt.<sup>2</sup> Ugyanakkor a kortárs olasz írók és értelmiségiek többsége egyfajta referenciapontként tekint az *Olaj*ra, igaz, koránt sincsenek egyedül, hiszen különösképpen Róma, de a többi nagyváros utcáin is gyakran találkozhatunk Pasolinit ábrázoló falrajzokkal. Ezekből is látható, hogy az olasz kultúrában és közéletben Pasolini a mai napig elevenen él. Éppen ezért, mint ahogy Puskás István is megjegyzi az utószóban, „sokkal többen nyilvánítanak róla véleményt, mint ahányan valóban megbirkóznak a huszadik századi olasz irodalom egyik legsúlyosabb alkotásával”. Érdekes módon a regény Magyarországra csak húsz évvel később

érkezett meg, szinte visszhang nélkül. Az *Olaj* Pasolini halálának 40. évfordulójára jelent meg, ez is erősíti a kötődést a szerzőhöz és a kultuszhoz is. Érdekes módon ugyanebben az évben szintén a Kalligram gondozásában megjelent még egy, a szerzőhöz köthető mű, Emanuele Trevi *Valami irás* című regénye (Lukácsi Margit fordításában). A cím az *Olaj* 37. jegyzetét idézi, és a szerző állítása szerint két főszereplője van: Pasolini Nagy Műve és egy harmincas éveiben járó író.

Az 1970-es években az olasz társadalmi és irodalmi életben jelentős változások érzékelhetőek, ebbe a vonulatba illeszkedik bele Pasolini műve is. Az *Olaj* éles panoráma a világ változására, és egyben új irodalmi formák iránt való érzékenység a modernizmus értékeivel egybeöntve. A műben feltűnőek a posztmodern jegyek, mint például az olvasó zavarba ejtése, az idő végtelenítése, vagy az, hogy olyan narrációs, poétikai eszközöket alkalmaz, mint az intertextualitás, a műfajok ötvözése, az idézetek. A jegyzetből felépülő írás struktúrája is a mű ideiglenességére és hiányosságára hívja fel a figyelmet. Azonban a magyar kiadás érdekessége, hogy az olasz kiadáshoz képest jobban körvonalazta a művet (hiszen kihagyták azokat a feljegyzéseket, amik az olasz változatban a szöveg után olvashatóak, illetve a kiadói kommentárokat), azonban teljesebb is, mivel kihasználva a modern technika nyújtotta lehetőségeket létrehozta egy internetes oldalt [www.pasolini.blog.hu](http://www.pasolini.blog.hu) címen, amely azt a célt szolgálja, hogy kaspaszkodókat, kiegészítéseket, érdekességeket közöljenek a könyvvel kapcsolatban, a magyar olvasók eligazodását segítve. Itt található például az ENI-ről egy összefoglaló, meg lehet tekinteni Pasolini kéziratát, vagy akár magyarul olvasni a Moraviának írt levelét is.

Az *Olaj* főhőse Carlo, 1932-ben született mérnök, aki az ENI-nek, az olasz Agip cégből kialakított olajtársaságnak dolgozik, politikailag baloldali katolikus. Azonban ez a személyiség a főszereplő skizofréniája következtében megkettőződik, Carlo 2-ként, Karlként, vagyis Carlóból Carlo di Polis és Carlo di Tetis lesz. Karl éppen Carlo ellentéte, annak rossz énje. „Karlban koncentrálódnak Carlo

rossz tulajdonságai, miközben Carlóban koncentrálódnak Karl jó tulajdonságai. Karl a szolga, Carlo az úr. Ám, mint arról majd mesémben szó lesz, Karl, (talán) szabad, Carlo viszont biztosan nem az.” (44.) Ezt a megkettősödést, skizofréniát erősíti a pszichoanalízis állandó jelenléte és szóhasználat a regényben. Sőt, Karl átalakul nővé, és meg is tesz mindent, hogy megélje nőiségét. Ennek a legszebben kidagozott jelenete – amelyet sokan az olasz próza kiemelkedő alkotásának tartanak – az 55. jegyzet, a „Méz a Casilinán”, ami akár valamely Pasolini-filmbe is beleillene. A jelenetben Karl húsz fiút vesz magának, hogy egy hatalmas szakrális orgiában kiszolgáltatva, alávetve és passzívan tapasztalhatta meg női identitását és testét. Ezeket a metamorfózisokon keresztül nem csupán a test változását mutatja be, hanem ezek egyúttal a nemi átalakulás allegóriájává is válnak. Az első metamorfózis a transzszexualitásra, míg a másik a hermafroditizmusra irányítja a figyelmet.<sup>3</sup> Sőt, megfigyelhető, hogy a regényben jelenlévő szexualitás sokszor a mártíromsággal, áldozati szereppel karöltve jelenik meg.

A regény játékként, viccként is értelmezhető, ami a megkettőződést használja fel egy folyamatban lévő mechanizmus kifejezésére. Minden írói eljárás azt erősíti, hogy a regény a saját modelljeiből újraalkotja, újraépíti önmagát. Ennek köszönhetően végtelen és olvashatatlanná válik az alkotás. Ugyanakkor bármennyire is posztmodernnek tűnik ez a gondosan felépített kártyavár, a művön keresztül az egyik legembertelenebb lázadást tapasztaljuk az akkori társadalommal szemben. Az *Olaj* egyszerre tekinthető politikai, történelmi, szociológiai, antropológiai és pszichoanalitikus műnek, mindazonáltal ezen rétegeken belül a testi (el)változás, a szexualitás és a korszak politikája, ideológiája – mint ahogy Pasolini korábbi munkáiban is – kerülnek középpontba. A politikai rétegen belül a fő mozgatóelem a Hatalom és a Gonoszság. Bár Pasolini korán szakított a baloldali pártpolitizálással, mindvégig a marxista elvek alapján gondolkodott. Mint ahogy Puskás István írja az utószóban, hitt a Szép Új Világ gramscianus alapokon való meg-



teremthetőségében. Pasolini meglátása szerint, a „konzumtársadalomban létrejött a hatalomgyakorlás minden korábbinál hatékonyabb és totálisabb módja, amikor is az uralkodó elitnek sikerül valóban a maga érdekei, értékei szerint átfőrná a alávetett csoportokat. Ekként, ahogy ő fogalmaz, sikerül megvalósítani az igazi fasizmust, hiszen a hatalom megszünteti a kulturális sokszínűséget, az identitások változatos szokása helyett egyetlen identitást hoz létre, amelyek pedig még a modernitás legkeményebb kezű diktatúráiban is képesek a túlélésre. Az új rend emblemikus találmánya, a hatalomgyakorlás emblemikus eszköze a televízió, melynek döntő szerepe van az új értékek, az új életforma propagálásában, elfogadtatásában.”<sup>4</sup> Ezek a gondolatok erősen visszatükröződnek az *Olaj*ban, hol csak vázlat formájában, hol a főszereplő fogalmaz meg társadalomkritikát a környezetével szemben.

Legfőképpen az ENI ügyei kerülnek „reflektorfénybe”, azonban az 1960-as és ’70-es évek különböző eseményeire is találunk utalásokat, például Giangiacomo Feltrinelli, az egyik legnagyobb olasz kiadó alapítójának halála. Ahogy a címből is sejthető, a regény egyik téje az ENI nagyvállalat kapcsolatrendszerének és ügyleteinek felfedése lett volna, amely abban az időszakban kihatással volt egész Olaszországra, illetve kapcsolatban állt a szervezett bűnözéssel és különböző érdekcsoportokkal is. Ugyanakkor a regény összetettségének követ-

kezében hiába szól különböző politikai, társadalmi tevékenységekről, nem engedi olyan könnyen lerántani a leplet az igazságról, hanem az olvasónak nyomozóvá kell válnia a mű befogadása közben. Mindezen posztmodern jegyek mellett azonban a szerző írásmódján érzékelhető, hogy retorikája, stílusa, filozófia- és értékrendszere inkább a modernben gyökerezik. Az irodalom szinte minden korszakából mérít: megtaláljuk a szövegben a görög mitológiát, a Bibliát, Dantét, Shakespeare-t, Villont, Flaubert-et, Dosztojevskijt és a sor még folytatható. Sőt a műfajokban is ilyen változatosságot fedezhetünk fel.

A szerző eredetileg a regényt kritikai kiadás formájában szándékozott megjelentetni, vagyis ha elkészült volna a Nagy Mű, akkor jegyzetekkel és különböző változatokkal kiegészítve olvashattuk volna. A posztumusz kiadásban találhatunk egy-egy teljesen kidolgozott regényfejezetet, parabolát, újságcikket, kritikát, olyan írást, ami inkább forgatókönyvre hasonlít, sőt, a regény helyzetéből kiindulva rengeteg vázlatot is. Ezekből sejthető, hogy hogyan is nézett volna ki a monumentális mű. Éppen ezért is olyan izgalmas az *Olajat* olvasni: sok helyen az olvasó maga rakhatja össze fejben a regényt, mint egy „puzzle”-t, Pasolini által szépen és aprólékosan kidolgozott részekkel. Ki tudja, ha elkészült volna, talán az olasz *Ulysses*t tarthattuk volna a kezünkben. Vagy még így is?

## JEGYZETEK

- 1 Pier Paolo Pasolini: *Petrolio*. Oscar Mondadori, Milano, 2012, 579. (ford. Puskás István), a levél elérhetősége magyarul: [http://pasolini.blog.hu/2015/10/08/level\\_alberto\\_moraviahoz#more7950258](http://pasolini.blog.hu/2015/10/08/level_alberto_moraviahoz#more7950258)
- 2 [http://pasolini.blog.hu/2016/01/30/villamfeny\\_az\\_eni\\_felett#more8332156](http://pasolini.blog.hu/2016/01/30/villamfeny_az_eni_felett#more8332156)
- 3 Raffaele Donnarumma: *Metamorfosi e nascondimenti*. Pasolini e l'omosessualita' in *Petrolio*. In: *Inquietudini queer. Desideria, performance, scrittura*, II Paligrafo, Padova, 2012, 293–321. hivatkozott rész: 294–295.
- 4 Puskás István: *Utószó az Olajhoz*. In: Pier Paolo Pasolini: *Olaj*. Kalligram, Pozsony, 2015. 655.

■ **Szakál Kata** a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola PhD-hallgatója. Fő kutatási területe az olasz terrorizmus irodalmi reprezentációja.

# „Alszik bennem a sóhaj”

A könyv 57. oldalán a sötét (de nem teljesen fekete) háttérből világító fehér tolakszik előre, amely egy kislány ujjatlan, hosszú szoknyás egyberuháját formázza. A ruha felső részét szinte glóriaszerűen öleli körbe egy világosabb barna-szürke színfolt, amelyet természetesen a kislány hajkoronájaként ismerünk föl. Ebből indul ki és lóg bele a fehér ruhába a két sötétbarna kar, a nyakrész és a fej, amelyet félbevág a felső lapszél, s az arc homogén barnáját csak az ajkak apró vörös foltja töri meg. A ruha alsó részében olvashatjuk sajátos (kép)versként tördelve a (most nem érzékeltethető módon) váltakozó betűméretű szöveget: „Álmos vagyok. / Fonnyadt árnyak / eszik a fal foltjait. / Egy gondolat leng / körbe és körbe. / Apa, emlékszel még rám? / Van időm rád gondolni a felhőkön ülve?” A gyász vizuális költeményeként is látható-olvasható oldal a *Kinőtt szív* című kötet két központi témakörét integrálja: az apa halálát egy kislány szemszögéből, valamint – asszociatíván a könyv második meséjéhez, egy másik kislány énelbeszéléséhez kapcsolódva – a vak-ságét is. Szabó Imola Julianna és Maros Krisztina e két, a gyermeki világban hatványozottan kritikusként tűnő, de a valamiként érintettek számára minden korosztályban egyaránt nagy nehézkedéssel bíró tapasztalat művészi újáteremtését célozta meg e nagyszerű koncept-műben.

Maros Krisztina rendkívül tehetséges illusztrátor, és aligha kockáztatunk nagyot azzal a kijelentéssel, hogy még (messze) nem érte el pályája zenitjét, azt hiszem, egyre izgalmasabb anyagokat várhatunk tőle a jövőben. Ezzel együtt a gyerekversek területén jártasabb olvasónak a név hallatán minden bizonnyal Varró Dániel verseskönyvei jutnak azonnal eszébe, a kis kopasz-kunkori tincses lurkó, akinek a lába eleinte hatos, kijön a foga, végül (?) meglehetősen dacossá válik a kedve. Pedig a művész ennél jóval több kö-

Szabó Imola Julianna:

*Kinőtt szív. Felőttmesekönyv.*

Maros Krisztina illusztrációival.

L'Harmattan, Budapest, 2015

vet illusztrálását végezte, köztük a kedvencem, a *Manó Könyvek* között megjelent *Tücsök a Holdon* című kiadványt vagy a Csimota kiadó Tolerancia sorozatában megjelent *Az Illatok és Hangok Őrzője* című nagyon szép könyvet, melyeknek a szövegét is maga jegyzi. (Utóbbi mű témája – a világból kivésző színek újjáérettítése – ráadásul a most recenzeált kötetből sem áll túlságosan távol.) A repertoárból kiderül, hogy Maros Krisztina markáns, felismerhető stílussal rendelkezik, de az adott könyvek, valamint a megcélzott korcsoportok függvényében remekül képes dinamizálni eszköztárát, s ezáltal az adott könyvtárgyakat (s a bennük létrejövő világokat) jelentősen egyedíteni.

Szabó Imola Julianna – aki egyébként maga is jó barátságban van a vizuális médiumokkal – újonnan befejeződött (ám hosszú évekre visszanyúló) projektumához grafikusként, borító- és könyvtervezőként csatlakozott Maros Krisztina, s ezáltal erőteljes nyomot hagyott az alkotás milyenségén. A *Kinőtt szív* nem „tüllillusztrált” kötet, kifejezetten dominálnak benne az olyan oldalak, amelyek fehér alapon fekete betűket közölnek (de kisebb számban ennek inverze, a fekete alapú fehér írás is megtalálható). Azonban semmiképpen sem valamiféle sematikus, steril írás-oldalakra gondoljunk: a szövegrészek változatos elhelyezése, ezek helyenként (mint már említettem) versszerű, ingadozó betűméretű tördelése, a lapszámolás sajátos tipográfiai megoldása, a fekete-fehér és fehér-fekete párok tükörjátéka a kép-oldalakkal váltakozva karakteres és kreatív könyv-teret alkotnak. Az izgalmas, külön-külön is elgondolkodtat-

tó (és elemezhető) rajzok egyszer-egyszer a szövegekkel elegyített szerkezetben jelennek meg (ahogyan ezt a fölvezető sorokban egy példán keresztül igyekeztem bemutatni).

Nagyon különös világba toppanunk be. Kezdjük azzal, hogy a (L'Harmattan kiadótól egyébként megszokott módon) ízléses kiadású, vékony gerincű, de strapabíró, fényes lapokkal bíró, négyzetes vágatú könyv külső borítója alapvetően sötét tónusokkal dolgozik – nyilvánvalóan a már fentebb említett tematikus vonzás – gyász és vakság – jegyében, az ezek által meghatározott világot érzékeltetve és vetítve előre. A fekete-szürke borítóképen egy kislány lábai lógnak le egy székről, elé élénkpiros színű szirmok hullanak. (Önmagában a borító ezen megoldását a durván kiugró pöttyönyi pirosakkal – a figurális elrendezés szép arányai és vonalirányai, valamint a különböző elemek arcszerű konstellációja ellenére – nem tartottam volna különösebben elegánsnak, ám árnyaltabb a megítélése úgy, hogy a kötet belső motívumaival és színrendszerével lép erőteljesen párbeszédbe. S be kell vallanom, hogy abban, hogy az egész könyvből épp a borítót tartom a legkevésbé sikerültnek, nem kis szerepet játszanak az alulra zsúfolt, három különbözőféle betűtípussal szedett, a képet lélegezni nem hagyó szövegek – szerzők, cím, alcím, kiadó –, melyek közül a főcímnek a könyv alapbetűtípusához diszharmonikusan viszonyuló szedését kifejezetten kedvezőtlen választásnak érzem. Azért sem értem teljesen a címhányad illetően létrehozását, mert mindenhol máshol a vizuális kialakítás lényegében tökéletes. Benyomásaim rögzítésekor ugyanakkor szükséges jeleznem, hogy nem vagyok a vizuális művészetek szakértője.) A könyvet kinyitva, ha benézünk a Kiss Ottó remek ajánlóját tartalmazó fül mögé, többárnyalattú, a teljes oldalt betöltő piros felületet kapunk; a borító apró szirmainak pirosa válik itt uralkodóvá.

A címdalakat követően viszont az első mese – *Szélkislány firkantásai* – kétoldalas nyitóképe szinte lehengerel minket, a könyvben unikális módon világos dominanciájú színvilággal, óriási tulipánjaival. Bizsergetően izgalmas ellentétet képez a bal olda-

lon a barnásfehér tulipánok között felbukkanó hatalmas vörös virágtölcsér az átellenes oldal jobb alsó sarkában lévő apró lányalakkal, aki, mintha csak erdőben lenne, ölel át egy szárat és kukucska ki mögüle. A figura ruhájában a piros, hajában a szürkés virágok színe köszön vissza, karjai a háttér és a száraz fehéres tónusaival találkoznak. A kép szinte örvényszerűen szippant be a kötet személyes, gyereknézőpontú versfirskákat és töredékeket sorjáztató csoda-rengetegébe, úgy, hogy csak majd a végén keveredünk ki belőle – mondanom sem kell, távolról sem ugyanúgy, ahogyan belépünk. Már önmagában az varázslatos, ahogyan Maros Krisztina a színeket egymásban tükrözteti: nem dolgozik túlzottan sok árnyalattal, hogy ezek jól fölismerhetőek legyenek a különböző kontúrok, formák között, s ezáltal jelöljenek ki kölcsönhatásokat, viszonyokat (poétikai műszót segítségül hívva, bár tisztában vagyok ennek paradox és szakszerűtlen voltával: afféle szín-paronomáziákat hozva létre). A következő oldalon olvasható első meseszövegrészekben egyes szám első személyben szólal meg valaki, akit a látott kislánnyal azonosíthatunk. Az egyelőre nehezen megfogható, faltól falig írt mondatok sajátja az erőteljes érzékiség: „Citromszagú angyalok tekergetik ceruzájuk és a ruha lassan megfeszül. Ahogy nővök, mintha változna a testem. Változom. De mi lesz azzal, amit elhagyok? Azt megkapja valaki?” (9.) A betűk színeket, formákat is leírnak, azon túl, hogy az én saját magára mint változóra reflektál (úgy, hogy a testi változásból vezet le az én változását). Még ugyanezen az oldalon, lejjebb, egy variált kis és nagy betűtípussal egymás alá tördelt szövegrészt is olvashatunk: „Firkantgatok. / Szép a papíron / a betű lába / karja és haja. / Jó kívül / ami belül / már nem bírja.” A versszerűség hatását a ritmus és az asszonáncok is megtámogatják, s fontos az a mellérendelés, amely az íráskép vizuális hatása (éppen a nagyobb szedett sorokban) és a lélekállapot tértmetaforákkal történő kifejezése között létesül. (S izgalmas adalék, ahogyan a záró sorok József Attila *Eszméletére* is rájátszanak a költőelőd versén átvonuló kint-

bent/kívül-belük motívumhoz való kapcsolódáson keresztül; elsősorban az „Im itt a szenvedés belül, / ám ott kívül a magyarázat” sorpárral történő párbeszédre lépésre gondolhatunk.)

Nincs mód arra, hogy e helyütt szorosán végigkövessük a könyv textuális-vizuális útját, pedig van mit mondani az érzékeny, hol a prózai, hol a lírai megszólalásmódhoz közelítő szövegdarabokról, az ezeket kísérő, illetve közéjük ékelődő, (finoman, de jól észlelhetően) szimbolikus töltetű illusztrációkról, a kettő szüntelen kölcsönviszonyáról. A reflektívabb prózai részek azok, amelyek többé-kevésbé elnarrálják (a kislány hangján, szemszögéből) azt, hogy elhunyt az édesapja, és hogyan dolgozza föl ezt a helyzetet, a líraibb jellegű futamok pedig zaklatottabb, gyorsabb tempóban haladnak, rövidebb és költőibb sorokban, sűrítettebb képekben. De a kétféle típus között igazán lényeg-



gi retorikai különbség nincsen (inkább csak hangsúlyeltolódás), leginkább a sortördelés és a kiugratott tipográfia az, ami elkülöníti őket, és áthangolja a befogadást. Mindkétféle szöveg több ízben él a (sorjáztó) kérdésekkel (pl. „Sziromágyon alszanak az angyalok? / Vagy nem alszanak sosem? / Milyen az illatuk / ha van nekik, milyen?” 13.; „A festő az, aki tud szagot festeni?” 44.), bár ahogy haladunk előre, úgy tűnik el ez a modalitás, s adja át végképp terét a kijelentő módusznak. A 14–15. oldalpár balfelén (két piros lánytopánka előtt) egy gesztenyeleveléből és termésből formázott arc látható. Az eres levelek átlógnak a másik, fehér hátterű



oldalra, s a mellettük olvasható próza-szöveg mondja először ki egyértelműen, miről is van szó: „Apa tegnap meghalt.” A szövegrész ezek után (bár kisé talán esetenül) a gyermeknyelv és -logika útjain bolyong, majd az alábbi, egyszerűségükben gyönyörű passzussal rímel az imént ecsetelt illusztrációra: „Pedig apának olyan szép barna szeme volt, mint a csillogó gesztenyének. Tele van ilyen gesztenyékkel a játszótér. A fáról leesnek és fekszenek a földön. Sok-sok csillogó gesztenyeszem. De egyik sem apáé.” Ezzel megindul az a kontempláló, az élet és halál dolgain gyermeki bölcsességgel elmerengő, kérdéseket megfogalmazó, a hiánynak és veszteségnek újra és újra nekifeszülő szólam, amely radikalizálja a svéd gyermekverstípus retorikáját és poétikáját.

Párhuzamok vonása (például a fákkal, vagy: „A felhők is sírnak / csak nekik ott van apa / hogy megvigasztalja őket.” 47.) és hasonlítás („Apa halála / olyan volt, mint a reszelt alma.” 18.), már-már szarkasztikus bölcselkedés („Ha így kezdődik ez az élet nevű valami, akkor nem csoda, hogy utána is sokszor a fejük tetejére állnak a dolgok.” 17.), költőien sűrített kijelentések („Apa elaludt. / Éjszaka lett / a szeme helyén.” 21.), emlékfelidézések (vagy a feledés regisztrálása), jelképvivő motívumok (például a szél) azok a főbb eszközök, amelyek a tapasztalatok feldolgozását és – ha pszichológiailag közelítjük meg – a gyász munkát végigkísérik. Mindeközben mindennapi jelenségek (a hajléktalanságtól a bepisülésig), megfigyelések, élmények sajátos és meglepő nézőpontú, olykor szellemes, máskor poétikus rögzítései követik egymást, melyek közül a mával kapcsolatos reflexiók a legérzékenyebbek. („Egy ideje a mama mindent múlt időben mond. Csupa két té az életünk. Míg más az autójával, mi az idővel tolatunk.” 32.; „Mama néha ideges. Menekülnek a bogarak a szemében. Olyankor csak beszél, és beszél, na meg beszél. De azt hiszem, nem hozzám. Apához, akire emlékeztem.” 65.) Szélkislány történetének vége nagyon szép momentumokkal telített (az anyuka haját szellő képében cirógató apa; a gyermek ragaszkodása a még az apuka tüdejéből származó levegővel teli gumikacsához stb.), s az

utolsó bejegyzés már áttételesen az engedésére: egy léggömbbel fölengedi „Mandulát” (egyszerre kabala és képzeletbeli barát) az égbe, „hogyan ne legyen egyedül” (78.).

A második rész, a *Zsilike kabátja* egy látását elvesztő kislány meséje. Nem tudjuk, hogy hívták korábban, de Zsilike az, akivé vált: vakká. „Egy másik kislány, ugyanabban a pizsamában.” (83.) Szépségében is megrázó a látható világtól való megfosztást leíró folyamat, amelynek elbeszélésébe időről időre a címszereplőre vonatkozó (s ekképp az identitással kapcsolatos) mantraszerű rövid kijelentések vagy kérdések (íráskepileg egymás mellé-mögé szerkesztett) montázs ékelődik. (Pl. „Zsilike alagút. Zsilike repeszál. Zsilike kicsike légy. Zsilike repül és rajzol. Zsilike szemében csillagpornyó réz. [...] Nagymamának a szeme fénye. Én.” 85.) Ezek azok a költői betétek, amelyekben egy pont után egyre gyakrabban tűnnek fel a madarak (ahogyan az előző elbeszélésben a „szél” vált összetett módon az önteremtés részévé, úgy vannak itt hasonló szerepben a „varjak”). A narratívában végigkövethetjük, ahogy a látás dominanciáját fokozatosan más érzékszervek (tapintás, szaglás, hallás) használatba vétele veszi át, jóllehet, a kislány megtanulja ráérzés által „látni” a környezetét, így be tud számolni a családtagok cselekvéseiről. („Tanulom, hogyan lehet börrrel látni.” 100.; „Szag-térkép.” 104.) A beszédmód érzelemmel dúsz, de alapvetően regisztráló, majd egy idő után tuskés és ironikus, önsajnálattól mentes lesz. („Utálok a sajnálatot. Olyan, mint a takony. Nyúlós-ragadós.” 90.) A 92. oldali, piros színárnyalatoktól uralt illusztráció – a szöveggel párhuzamosan – megjeleníti azt, ahogyan a fénytől megfosztva az agy virágba borul. A „nézés”-t az „elképzelés” váltja föl, s a szöveg ezen részének különös erejét és szubverzív jellegét a vakságélménytől megbolygott gyermeki tudat nyelvisítése adja („Mit lát a vaj? Mit a pulóver?” 93.), valamint az a lassú folyamatábrázolás, ahogyan a látáshiány majdhogynem megszokott közeggé válik, s ezzel a természetességgel itatódik át egyre jobban az elbeszélés (ami ránk annál különlegesebben hat). A *Zsilike kabát-*

*ja* részben szintén a veszteség története, de a hangsúly sokkal inkább a megváltozott, idegen „új” világ és az „én” megértésén és narratív előállításán van – s ezzel együtt a megváltozott érzékelésben a környezet más fontos szereplői (a családtagok, barátok, s – egy kis szerelmi szál részeként – Bence) is szinte újrateremtődnek, de úgy, hogy a folytonosság a korábbi tapasztalatokkal, emlékekkel nincs eltörölve. Sajátos módon a „mese” zárata a világ idegenségének illanásával s a dolgok újra kézhezállásával jár együtt (s így tulajdonképpen újra felidézi a veszteséget is). „Én terítettem meg az asztalt egyedül. Kezdek hétköznapi lenni.” Majd: „És nem jött több madár. Csak én tartam ki a karom.” (131.) Ha Kiss Ottó a fülszövegben találóan „az ismeretlen letapogatása”-ként nevezi meg a folyamatot, akkor azt mondhatjuk, hogy az egyre inkább ismerőssé (otthonossá?) válással az elbeszélés mögötti hajtóerő is kialszik.

A könyv csatlakozik ahhoz az üdvözlendő újabb tendenciához, amelynek szellemében a kiadványok a kevésbé kibeszélt (s már-már tabunak számító) témákat a gyermeki világ kontextusában mutatják be – adott esetben abból a célból is, hogy (erre való igény esetén, s ha a szülő úgy ítéli meg), segítségképpen is szolgáljon valamely probléma feldolgozásához, megbeszéléséhez, megértéshez. (Fontos tudni, hogy a kiadványhoz Braille-írással melléklet készült a Magyar Vakok és Gyengénlátók Országos Szövetségének támogatásával.) Azzal együtt, hogy – közelmúltbéli más példákat említve, Szabó T. Anna *Senki madara* vagy Sun-Mi Hwang *Rügy – A tyúk, aki a repülésről álmodott* című műveihez hasonlóan – Szabó Imola Julianna munkája sem célzottan gyerekkönyv, s jobbára nem is akként márkázzák.

A *Kinőtt szív* kísérletező jellegű, több szempontból is kissé köztes pozícióban lévő könyv, s az olvasóközönség megtalálása szempontjából talán ez jelenti a legnagyobb veszélyt. Pedig izgalmas és fontos munkáról van szó, s bár egy-egy részletet elképzelhetően érdemes lett volna kigyomlálni (néhány oldallal rövidebben még masszívabb, koncentráltabb lenne az anyag), alapvetően megbízhatóan teljesít a szö-

veg, alig van benne üresjárat vagy lap-szus, és képes egyre újabb apró meglepetésekkel szolgálni az olvasóknak. Abban ugyan nem vagyok biztos, hogy a „mese” műfajmegjelölés igazán találó volna, ám ennyi művészi szabadság engedtesse meg a szerzőnek. Ráadásul tökéletesen érthető, hogy mi

a „felnőttmesekönyv” alcím funkciója: a határ elasztikusságának jelzése, s annak rögzítése, hogy ha vannak is elkülönülő tapasztalati világok, azok e könyv befogadása során találkozhatnak, egymásra vetülhetnek – időszaki-án átvaltozhatnak. Hogy ez a tiszta érzésű, remek szellemiségű, humort

sem nélkülöző, gazdag könyv megszületett, a világ hétköznapi, apró kis csodáinak egyike.

■ **Lapis József** 1981-ben született Sárospatakon, jelenleg Debrecenben él. Kritikus, irodalomtörténész, az *Alföld* és a *Prae* szerkesztője.

STEINMACHER KORNÉLIA

## A vigasztalhatatlanság dalai

Bödecs László első verseskötetében egymásnak feszül két ellentétes akarat: a hagyományra, gyökerekre való rávalóság, a valahova tartozás és a hagyományok általi nyomasztó kötöttségek és meghatározottság alóli felszabadulás, a függetlenedés vágya. E kibékíthetetlen kettősség és az ezt átható örökös kudarc és kiábrándultság érzete adja a kötet erős atmoszféráját, melybe a szerző azért belecsempész némi fekete humort, játékoságot is. A kötet versei különböző, az identitást meghatározó hagyományokat próbálnak értelmezni, törekszenek felmérni azok szerepét, hatását az egyén vonatkozásában, és igyekeznek „helyre tenni azokat”, eközben minduntalan szembesülve a tér, az idő és a kommunikáció adta lehetőségek korlátaival:

„nem sikerült máig sem  
se tömegnek se magánynak  
folyóba lótt tényekről  
beszélni az apánknak.”  
*máig sem, részlet = Kilakoltatás, 7.*

„Üres ma minden megint.  
A jelen a jövőbe tekint.  
A jövő a múltra legyint.  
A múlt a jövőnek beint.”

*Három perspektíva = Nem lesz tavasz, 41.*

Az utóbbi négyesoros akár a kötet motója is lehetne, a múlthoz, a jelenhez

Bödecs László: *Semmi zsoldár*  
FiSz-könyvek, Budapest, 2015

és a jövőhöz való viszonyból a mű egészére vonatkozólag igaz, hogy a lírai én úgy érzi, nem tud ettől a nézőponttól szabadulni, a létezés ilyen irányú meghatározottságától elvonatkoztatni.

A lehetséges társadalmi státuszok, a közösségi és a személyes kapcsolatok tekintetében az azok megszerzésére és beteljesülésére való törekvés, valamint az azoktól való félelem, a tartózkodó és elhárító gesztusok közötti vergődés meghatározó érzete az otthontalanság, ami különböző formákban ölt testet a versekben. A lepusztult, romos házak, „előregedő környékek” terében Odüsszeusként bolyongó lírai én kétépítől kezdve (Lapszélütés, II. Szelek = Nem lesz tavasz, 49–52.) a családi körben való idegenség és elvágyódás érzetén át (Ereklyék = Kilakoltatás, 18–19.) a hontalanság, hazátlanság verse oltott gondolatáig.

„Kéne egy otthon,  
de valahol távol,  
és akit magammal viszek,  
de inkább jön magától.

Ebben már nem hiszek.  
elég volt a talánból,  
hagyok hátra cetliket,  
elbúcsúzom anyámtól.”

*Kiút = Kilakoltatás, 27.*

Az otthontalanság víziója mellett a kötet címében is jelen lévő deszakralizációs folyamatok hatják át a mű egészét. A kereszténységnek mint hitvallásnak és mint kultúrtörténetnek az elemei a hétköznapi események (Munkások Jézusa = Kilakoltatás, 10.), a személyes tragédiák (Nem lesz tavasz = Nem lesz tavasz, 53.), a kétségek és a vágyak (Et resurrexit = Kilakoltatás, 21–22.) kifejezőjévé válnak. Sajátos áhítat jellemzi a kötetben felsorakozó szerelmeket is.

„Én nem hiszek a csodákban.  
Végignézttem, ahogy előttem  
leszállnak az agyagba álmaim,  
egy angyal ölt testet benned,  
égő csipkebokorként szikrázott  
a hajad  
a párás lámpafényben.”

*Eljövétel = Kilakoltatás, 14.*

Az áhítat a kudarc keretei közt, a már letűnt szerelem visszfényében, az emlékezésben ölt csak „testet”, és veszteségként aposztrofálódik.

E versuniverzumban metaforaként, szimbólumként, allegóriaként vagy ha-



sonlatként lesznek az illúzió, a kudarc, a tragédia által egy pusztuló, reményvesztett világ megjelenítőivé a szentség kifejezői. A szentség terén itt visszajára fordulnak a dolgok, mindenféle tagadás vagy blaszfémia, durvaság nélkül, egész egyszerűen csak annak a ki nem mondott teológiai tételnek a leképezése kapcsán, hogy Isten a saját képére teremtette a világot: az ebből meginduló, szabadjára eresztett asszociatív hajlam és értelmezési kísérletek aztán elvégzik a dolgukat, aminek tétpontját a kötet címadó verse előtti, a Piétára rájátszó szöveg adja:

„Mit mondhatnék most,  
amikor ránk borult  
az ég elnéző némasága.

Hallgatásba kéne temesselek,  
mint szerető anya gyermekét,  
miután lesztedék a keresztéről,  
hogy megtörténjék a holtak azonosítása.

Vér a véremből,  
most, hogy már csak test vagy,  
semmit nem kell cipelned,  
látod, elmúlt minden, ami fáj,  
és senki se hámozza ki már,  
hiába, hogy boncaszatra tesznek.

Apád megvert,  
de nem az, amelyikre gondolsz,  
ő csak csípős hajnalként figyelt,  
a másiktól, amelyiktől  
a homlokod örökölted,  
nem tudtalak megvédeni,  
ez bántott úgy, drága szentem

sajnálom, hogy kurva voltam,  
bevallom, hogy hazudtam,  
hogy otthonról a pusztába,  
tudom, ezzel űztelek,  
kerestél és hittél  
máshol apát magadnak,

kékül az égben néma kis száz,  
bocsáss meg,  
nem voltunk mi,  
csak emberek.”

*Elhallgatott = Megbocsáthatatlan  
dolgok, 85–86.*

A kötet a feltámadás nélküli „Nagy Péntekkel” ér véget, pontosabban ezek

a könyörgéssé váló verssorok a *Semmi zsoldár* című vers által egy omladozó, üres templom csendjében némulnak el. A halál feldolgozhatatlannak és feloldhatatlannak mutatkozik, és a megbocsátás reménye is függőben, visszhang nélkül marad. A magányosság és a magárahagyatottság érzete kiteljesedik. Ami a keresztény hagyományt illeti, egyedül ebben a nagypénteki helyzetben tükröződik vissza a „teremtett világ” és a lírai én életérzése. A feltámadás nélkül azonban megcáfolódnak, hogy ez a világ az Isten képére teremtett világ lenne, még ha kimondatlanul is: míg a keresztény hagyományban ez a kudarc látszólagos, addig a versben a gyermekét sirató anya kudarcra végleges és valóságos.

Az irodalmi hagyományok keresése terén sincs jelen a belesimulás, a megnyugvás érzete, ráadásul a hagyományok labirintusában bolyongó lírai én által érzékelt, negatív irányba változó nyelvi folyamatok is ráterhelődnek az útkeresésre. A fekete humor elsősorban a nyelvi romlás, idegen behatás (Ekezet = Nem lesz tavasz, 43.) kapcsán jelenik meg, amely ötvöződik a klasszikus hagyományok újragondolásával, vagyis inkább annak karinthys paródiájával válik a nyelvi állapotok tükörképévé.

„Milyen vót a szöke segge, nem tudom má,  
de olyan lehetett, mint a többi nők,  
és ha este rám jön a **baszhatnak**  
magány,  
ő jut még eszembe a többiek előtt.”  
*Milyen vót, részlet = Megbocsáthatatlan dolgok, 72.*

Figyelemreméltó a kibontakozó, teremtett versnyelv ereje, az egyedi látásmódban, hangba beágyazott intertextuális elemekkel való bánásmódban rejlő érzékenység, ízlés, arányérzék. Ahhoz, hogy ennyire sokféle, különböző, egyben gyakran elcsépeletnek tekinthető elem szimbiózisba kerüljön egy új hanggal, kell, hogy a költőnek valahol „légtornász-természete” legyen. A cirkuszi világot megjelenítő versben (A cirkusz bezár = Nem lesz tavasz, 31–33.) az akrobata bizonytalan egyensúlyozása emlékeztet az élet-

ben bizonytalanul egyensúlyozó lírai én életérzetéhez, ezzel szemben a szerző nagyon is magabiztosan lavírozik a versteremtés rengetegében. A bal esetet szenvedő, talán a megsemmisülést választó légtornász vagy az öngyilkos mentor alakjával kapcsolatban (Baráti kör = Megbocsáthatatlan dolgok, 68–69.) a „mi történhetett?” és a „mi lett volna, ha?” kényszerű gondolatsora teljesedik ki egy-egy verssé. A ki nem mondott halál körüli kétségek a cirkuszban tett apró megfigyelések, a látható és érthető pontos leírásaiba vannak beoltva, amelyek azonban részlet mivoltukban szintén a teljes megértés és megismerés problematikusságát jelzik.

Az ismeretlen artistához és az ismerős művészhez való viszonyban is felfedezhetjük a kritika felütésében jelzett kettőséget. Az ő alakjukban sűrűsödik össze a művészetet és a magán-szférát is átható ellentét: e példaképek, ideálok kapcsán a lázadás a soha fel nem adásban van, annak ellenére is, ha állandósul és véglegesnek tűnik a vigasztalhatatlanság érzete. De bármennyire is a kudarc fogalmazódik meg a végső, összegző, a kötetet átfogó címadó versben is, maga a szerzői vállalkozás, a kivitelezés nagyon is ígéretesnek és sikeresnek mondható. A nyelvi bravúron túl a verseknek egy másféle ereje is van: a belőlük áradó érzékeny szomorúságban, leplezetlen és kíméletlen őszinteségekben a befogadó fájdalomra is magára találhat – a vigasztalhatatlanság dalai így valószínűleg a vigasztalás szövegei.

■ **Steinmacher Kornélia** (1987): az ELTE-BTK Késő romantikus és kora modern magyar irodalom doktori program végzős hallgatója. Kutatási területek: néprajz, társadalom és irodalomtörténet határterületei, népi hiedelmek, népmeseekutatás, koraújkorai kultúrtörténet. Kortárs irodalommal foglalkozó kritikái jelentek meg a *Literán*, az *Irodalmi Szemlében*, a *Korunkban* és az *Apokrifben*.

# gép terem benn

1.

A kötet első versének címe *A gépteremben*, egyféle történet, amelyet valaki nyolc számozott szakaszban, egyes szám első személyben mond el. Így kezd: „Kockaköves utakon mentem előre”, a föld színe alá. A környezet fantasztikus: „Szürke, hosszú fülű manók bányásszák / az áramot a régi vezetékekből”. Erős félelmek fogják el, kényszeresen sorolja őket; az utolsó félelem: „ha mozog a szád és más beszél belőled”. Kialszik a fény, a hegy gyomrában sötét van, saját keze felemelkedik, „mintha a tenyerem nézné az arcom, / s hogy jobban lásson, világít a szeme. / Így álltam ott, míg éreztem, mostantól emelkedni fog az út.”

A második részben bemegy egy gépterembe, ahol kék fényben furcsa, egyáltalán nem gépszerűnek tűnő gépek, „súlyos tömbök”, alszanak, és mintha kék anyag szivárogná belőlük. Az egyik tövében elvackolódik: „leterítem vidrabőr kabátom, / mélyen alszom én is velük együtt.” A következő négy rész mindegyike az „Álmomban” szóval kezdődik, tehát az álmát meséli el. A gépterem és mindaz, ami benne történik, rejtélyes. Az ötödik részben belép az egyik gép megnyíló kék testébe, „eltűnt minden kiterjedés, / belső fény ragyogott be mindent”, nem érzel semmit, de aztán mégis: „Felismertem a kék anyag lakóit, / érzékeltem sötét körvonalait. / Hívtak, költöztem be hozzájuk. / Nem mondtam végül, de hangjukat rögzítettem, / valami kezdetleges, régi készülékkel.” A hatodik részben lakásban találja magát, az egyik szobában lány ül félig telt pohárral, „Halott a lány vagy alszik.” A hetedik rész egésze egyetlen párbeszéd, nem tudni, kivel, arról, hogy hogyan lehet felébreszteni azt, aki alszik. Ez mintha a lányra vonatkozna, ugyanakkor az utolsó válasz mintha a kérdezőre: „Suttogj a saját füledbe, / vagy várj, amíg megtalál

Balázs Imre József:

*Jung a gépteremben*Sétatér Kulturális Egyesület,  
Kolozsvár, 2014

a suttogás”. A nyolcadik és utolsó rész meglepően kezdődik:

Fogason lógok, oda akasztottak.

Érzem a gépterem-padló érintését,  
a föld alatti páraktól még súlyos va-  
gyok és állott szagú.

Az ágy sarka látszik csupán innen,  
estig, tudom, nincsen dolgom,  
fürdök a természetes homályban  
és fényben.

Ez lehet végig álom, de inkább álmomból ébredés. A gépterem-padló érintését érezheti a fogason lógva, bár ez valószínűtlen, viszont, ha „a föld alatti páraktól még súlyos vagyok s állott szagú”, már biztosan nincs a gépteremben. Lóghat persze a lakásban, vagyis még álmában, az ágy sarka lehet a szobában is, ahol a lány ül. Lehet azonban már saját szobája is: az „estig, tudom, nincsen semmi dolgom” nem úgy hangzik, mintha álmomban mondaná. Az utolsó sor ezt megerősíti. A „természetes fény” ébrenlétre utal, hiszen álmában sötétet, „kék fényt” és „belső fényt” látott. Az utolsó sor nagyszerűen érezteti, hogy valamit csinál, aminek nincs tárgya, és ezúttal jól esik. Furcsa, bizarr, fenyegető események után a vers eleven nyugalommal végződik. És, a kötetcímmel ellentétben, nincsen benne Jung.

A második vers címe: *Számozottak*, alcíme: *Asszociációk C. G. Jung nyomán*, és tíz számozott részből áll. Kiderül, miért került Jung neve a kötet címébe, az viszont kérdés, miért nem a kötetnyitót *A gépteremben* című versbe is. Egyik lehetőség, hogy a kötet cím az egész kötetre vonatkozik, az asszociációk viszont csak a második versre. És

valóban, a versek többsége nem tűnik asszociációnak, még a 15 számozott részből álló „Álomablakok” című harmadik vers sem, ha különbség van álmok és asszociációk között. A kötet címe talán azt jelzi, hogy az egész kötetet Jung szelleme járja át, és ebben az esetben maga a kötet is gépház, Jung is egy gépterem produktuma. Vagy mégsem?

Olvasható a kötet anélkül, hogy az ember eltöprengene erről, viszont érdekes, hogy Jung neve belekerült.

2.

Érdekes az is, hogy aki elvackolódik az egyik gép tövében, vidrabőr kabátján alszik el. A kötet záróverse ugyanis: *Az eltűnt vidra*, és a kötetben több vidra-vers található. BIJ – hadd rövidítsem így – egy egész kötet verset írt már a vidráról, a *Vidrakönyvet*, és a rákövetkező *Fogak nyoma* kötet első ciklusa is vidra-versekből áll, egyiküké a kötet címe is. Megkockáztatok hát egy értelmezést erről a BIJ-féle vidráról a gépterem, Jung és persze a szerző vonatkozásában, ugyanis a vidra szóba került egyszer Jungnál, és egy nemrégiben megjelent tanulmány szerint ez a Jung értelmezte vidra hatott Ted Hughes-ra, vidra-versére, amit BIJ lefordított, beletett a *Vidrakönyvbe*, és rendkívüli ötlettel és elgondolással, persze ráérzéssel is, egy tizenegy versből álló ciklust írt hozzá, Hughes verséből vett kifejezések apropójára.

Hughesnál az állat-vers olyasmi, mint Rilkenél (pl. *A párduc*), de naturalizálódik. Rilke párduca állatkereti ketrecben jár fel-alá: ketrecben-párduc, Hughes viszont az állat természetes jellegét természetes környezetekben sugallja, értelmezi, és mitizálja is. Érdemesnek tartom a hivatkozást Ted Hughes vidrájára, ha már BIJ is megtette. Az összehasonlításból tűnik ki, milyen BIJ vidrája. Engem ez érdekel, hogy ugyanis hogyan kerül a vidrabőr-kabát, amin olyan érdekesekeket lehet álmodni, a gépterembe, és vidraként Jung társaságában a verskötetbe.

Hughes vidrája kétlényű (a fordítás-törmelék tőlem származik: szöveg-hűnek szántam, nem vers-hűnek): „se hal, se állat a vidra”, „se vízből van, se földből”, „olvadással lép vissza a vízbe”, „tengerből tengerbe kel át, három éjszaka alatt, mint egy rejtőzkö-



dő király. Kiáltozva a csillagfényes föld öreg alakjához, elstüllyedt tanyák fölött, ahol denevérek köröznek, válasz nélkül.” A denevérek, ugye, szintén kétlényűek: emlősök és madarak (repülnek), ezzel megerősítik a vidra kétlényűségét, aminek miéértjére nincsen válasz, és amiből nem képes visszatérni egy ős-eredeti egylényűséghez: „Keres valami világot, elveszett, amikor először ugrott a vízbe”.

BIJ vidrája szintén kétlényű, egyaránt él vízben és szárazon, viszont annyira egységes, egylényegű, hogy kétfélesége már a természeté, jól megvan vele, nem keres ősi egységet: ő kétlényűségével egylényegű. Egyik lényé átmegegy a másikba, és viszont. Ez a vidra játékosan merkuriális, higanyyszerű – erre a *Jung a gépteremben* egyik verse céloz –; a higanynak nincs saját alakja, mindegyik alakban saját maga marad. Természeti lény, természetéből fakadóan illeszkedik ahhoz a környezet-höz, amelyikben találja magát, és jól érzi magát. „És mindig visszatérő kérdés, / hogy vízben vagy szárazon. ... / szóval menedék a víz / és vad kaland a száraz / (vagy tán fordítva) – / mindkettő kell tehát” (*A tévévidra, a Fogak nyoma* kötetből).

Jung egy mese-interpretációjában említi a vidrát.<sup>1</sup> Aki víz fölé néz, mondja, saját tükröképét látja, aki viszont mélyebbre néz, halakat vesz észre a mélyben. A víz a tudattalan eleven vize, és aki belenéz, annak nem szabad elfelejtenie a földet, ahova horgonyozódik; tudatosan kell tennie, amit tesz. Ilyen ember réges-régi jelképe a halász, aki kifogja a mély kincseit. Az viszont, aki ösztönös marad, megreked és vidra lesz.<sup>2</sup>

BIJ vidrája minden bizonnyal nem megrekedt ember, nem szárazföldhöz horgonyozódva halászik ösztönösen, bár ösztönösen halászik, az a természete. Az embertől, az emberi lénytől természete szerint különbözik, és, úgy gondolom, (a költő) BIJ számára a vidra-termeszet természetessége vonzó, problémátlanul illeszkedik saját környezetéhez. Például nem ír verseket. BIJ verseiben az ember is természeti lény, és nem kevésbé „kétlényű”, csak máshogyan. Kétlényű egylényűsége azzal adódik, hogy nyelvisege van és szerszámokat, gépeket készít.

A két lábon járás szükséges a nyelviseghez, a kéz pedig a szerszám a gép készítéséhez, hiszen az a fajta lény, ami az emberi, azóta létezik, amióta beszél – ezen nyelvi és nyelvű beszédet értek, nem kommunikálást – és szerszámot készít; ami feltételezi az eleven fiziológiai testet, bár eleven fiziológiai teste a majomnak és a vidrának is van. Kétlényűségéhez meghatározóan hozzátartozik a nyelv, hiszen csak ébren és nyelvvel gondolkozva tudja, hogy álmodott, az „álom” szó maga is szó. És azok az archaikus népek, amelyek álmaikat valósnak hiszik és tudják, ébren szintén beszéddel hivatkoznak rájuk, megtörténtnek *mondják*. Mégis egylényű élőlény, akkor is, ha Fausttal úgy érzi, hogy „két lélek lakik ebben a kebelben”.

Félrevezető, hogy a tudat nemcsak a tudattalan, hanem az ájulata, az eszméletvesztés ellentéte is, vagyis figyelmen kívül maradhat, hogy nem a tudat, hanem a tudatos a tudattalan ellentéte („a tudatos” olyan grammatikai forma, főnévként használt melléknév, mint „a tudattalan”).<sup>3</sup> A vidra is tudatánál van, amikor a környezetében teszi, amit tesz. Tudja, mit tesz, amikor halat fog, és ha úgy gondoljuk, hogy nem *tudja*, azért gondoljuk, mert nem tudja, azaz nem képes megnevezni, beszéddel kifejezni, megmondani (magának és másnak).

Az embernek egyaránt természetes a teste, és a vele adott „természetes nyelve”, vagyis ember-elméje és ember-pszichéje illik ember-testéhez. Akkor is, ha pusztán képeket – szürreális filmeket – álmodik, az álomra ébren szavakkal, beszéddel emlékezik. A vidra viszont: „Titkokat cipel magával könnyedén, / amelyeket ha kérdezik se fejt meg; / ott születnek benne mindahányan készen, / ott találja őket teste belsejében.” (*A tévévidra*) Az ember, ahogyan ez a vers is példázta, amikor teste belsejében, akkor elméjében és pszichéjében, és ezért, mintegy mindezekből-mindezekbe kivetítve, magán kívül is van, amikor magán belül.

Az ember kétféleképpen érzékel, álomban és ébren, bentről és kintről. Az álomban érzékelt és megélt eseményből csak ébredéskor, már ébren emlékezve a megtörténtekre lesz álom, nyelvileg is gondolva bizonyos nem-

nyelvekre: „álmodtam”, „azt álmodtam, hogy”, de ez nemcsak az álomra jellemző, hanem minden megéltre.<sup>4</sup> Az emberi lény ezért kétlényű, az egyik a nem-nyelvi, és ez olyasmi, mint a vidráé ébren, a másik, a nyelviseggel élő, ugyanegy lényé, hiszen a nyelvvel élőknek szüksége van arra is, hogy nem-nyelvileg, fiziológiailag éljen, érezzen és emlékezzen adott környezetekben. A nem-nyelviseggel élő vidra is képes emlékezni és szándékolni: ha nem is magát irányítani, mindenképpen irányulni. Ha álmodik is, feltételezem, nem tud gondolni rá és gondolkodni róla később. Az ember kétlényűségét szokás kint és bent élésre, illetve megéltésre egyszerűsíteni, ez rendben is van, csak gondolni kell az említett bonyodalmaakra. A *Marseille-napló* című versben olvasható: „S mindegy is, hogy mi történt s hogy kint vagy benn zajlott le minden, hirtelen rátalálsz városodra / – előbb egy íz, aztán egy kéziratot levélköteg szüli / meg [...] S mindegy is, hogy kint nem történt semmi, bent végre ráismersz arra, ahova készülődtél.” Mondjuk ugyan, hogy az étel jóízű, az íz azonban a szájban történik, az érzésben, nem az ételben.

A nyelviseghez kapcsolódik a gép, amennyiben mindkettő művi, de hát a művi is természetes, ha másról, mint természetről, nincs szó. A gép meglepően gyakran fordul elő BIJ verseiben, és nemcsak a *Jung a gépteremben* című kötetben. Olykor meglepően bukkan fel, mint „A tudatgép megtisztítása” című versben. „Bár látszólag nem használja semmire, / szüksége van a semmire / [...] „lecsatlakozik a tudatáramról, / kikapcsolja a tudatgépet / bekapcsolja a semmit, / megtisztogatja a tudatcsatlakozókat.” Olykor kevésbé feltűnő a gép, mint amikor a gépteremben „régie készülékkel” rögzíti a kék lények hívogatását. Olykor humoros, mint a már idézett „A tévévidra” esetében. Ugyancsak a *Fogak nyoma* kötetben olvasható *A múzsa a kullisszák mögül* című vers elején: „A múzsa az, hogy ellebeg / egy ing a nyári égen”, és a végén: „A múzsa az egy alibi, / csavar a gépezetben, / bármi jó ráfogható / legalább képzeletben.” És ha szintén ebben a kötetben „A mítoszgépezet beindul”, feltehetően meg is lehet állítani, ki lehet kapcsolni, de

ehhez tudni kell, hogy gépezet. BIJ verseiben ki lehet kapcsolni a testet is, például a *Számozottak* utolsó darabjában: „lemondok az érzékszervekről, / kikapcsolom a húst, / elfelejtek mindent, ami elfelejthető”.

„A gépteremben” az, aki mondja, hogy mi történik, műszerfal előtt áll, billentyűzet előtt, az egyik jel ismerős a kezének, lenyomja, mire csapóajtó nyílik fel, és ő egy lakásban találja magát, ahol egy lány alszik vagy halott. Ez az álom-folyamat azt sugallja, az embernek meg kell tanulnia játszani a gépen, a kintin és a bentieken, nyitottnak kell lennie ahhoz, hogy oda nyúljon, ahova kell, figyelnie és vigyázni kell(ene), hova vonzódik a keze. A Jungra hivatkozás alapmotivációja talán éppen ez is: hogyan kell bent játszani, bent, vonzásoknak engedve, megnyomni billentyűket, hogy történjék valami bent és bentről kint. És miért is lehet egy ember arra ösztökélve, hogy a kollektivitás általánosságából kiszakadva individualizálódjon, önmagává váljon. Jungot sokan támadták a „kollektív tudattalan” hipotézise miatt, figyelmen kívül hagyva a „személyes tudattalan” attól megkülönböztetett hipotézisét, és a szerinte annyira szükséges individuációt, kilépő differenciálódást a kollektív tudattalantól (amiről például Hesse *Demian* című regénye szól).

BIJ verseiben a gép nemcsak ellenfél, vagy külső eszköz, hanem sugallat, hogy az emberi lény gépies folyamatokból is tevődik össze, ő maga eszköze is magának; természetiként művi is, míg a vidra nem tud gépről, így a saját magában lévő gépezetekről sem. Pedig a természet magában foglalja a gépitgépiest, például a naprendszer és az emésztést, a metabolizmust, és a szintaxist, aminek a szürrealista automatikus írás is engedelmességet, és amitől Jung szó-asszociációs módszere éppen a szintaxis hiánya miatt szabad volt. Az emberi lénynek egyebek közt azért is vannak problémái, ötlük fel BIJ verseit olvasva, mert gépekből is tevődik össze; gépezetek is csinálják, nemcsak gépeket csinál, és ami gépeket csinál, nemcsak gép. Akkor sem, amikor játszani engedi a véletlent, amit Mallarmé szerint nem szünt meg a kockadobás.

### 3.

BIJ egyik versében, éppen a *Számozottak*ban, olvasható, hogy „eltűnsz, visszatérsz és eltűnsz, visszafogad az egyes szám és többes személy”, amit egész kötetével kapcsolatban érdekesnek, jellegzetesnek és fontosnak vélek. Ez ugyanis egy mind szintaktikailag, mind szemantikailag helytelen, agrammatikus kifejezés, illetve grammatikailag hibás, szemantikailag pedig értelmetlennek tűnik. Ha nem az, és szerintem biztosan nem az, hiszen a vers szövegében kurzívval van kiemelve, akkor egy olyan asszociáció, aminek éppen azért van értelme, mert szintaktikailag helytelen. Szemantikai értelme



abból adódik, hogy ellentmond a szintaxis logikájának, a hagyományos logika szerinti gondolkodásnak. BIJ versei olykor, sőt gyakran szürrealistának tűnnek, de például „A gépteremben” és a „Számozottak” egyaránt nem készíthetett sem szürrealista automatikus írással, sem Jung szó-asszociációival. A tudatkontrollt mindkét esetben valami fölülírja, amit tudatos kontroll se nem alkot, se nem korrigál, hanem csak elfogad.

A „Számozottak” első darabjából idézett kifejezés az ott adott összefüggésben a következő: „gyorsan illansz el és porlasz szét, de mindent átíatsz, / megpihensz a belső rétegekben, / nem években számolod az időt, / eltűnsz, visszatérsz és eltűnsz, / visszafogad az egyes szám és többes személy.” Ezt a ki-

fejezést ebben az összefüggésben kétféleképpen tudom érteni.

Az egyik összefüggés az, hogy „az egyes szám” egy ember, egy individuum, de ez az egy lehet én, te, ő (ezért sem használom az egyén szót). Az idézett sorokban én beszél, tehez szól, aki saját maga, és a visszafogad pedig egy olyan ő, aki ugyanaz az ember. Az én-te viszony, mint egy ember viszonya saját magához, jól ismert, például: „Tudod, hogy nincs bocsánat, / hiába hát a bánat” (József Attila), aminél az is felmerül, hogy az úgynevezett „lírai Én” egybeeshet az életrajzíval. Az én-ő viszony szokatlan, bár Rimbaudtól jól ismert a kijelentés: „Én, az egy másik.” Ilyet viszont nemcsak gyakran találni BIJ verseiben, de, ahogyan az előbb idézettekben megtapasztható, aki megszólal, egyszerre is lehet mind a három személy. *A tudatgép megtisztítása* című versben az, akinek szüksége van a semmire, ugyanaz, mint aki mondja róla. Lehetne mindezt egyes szám első személyben is írni, de akkor mást jelentene, azt, hogy én tisztogatom meg a tudatcsatlakozóimat (tudatosan), nem egy ő és azzal, hogy bekapcsolja a semmit, amit én nem kapcsolhat ki.

Egy másik összefüggésben „a többes személy” ugyanannak az embernek, az egyes számnak időbeli más-mássága, aki BIJ kötetében egy ismerkedés érdekében kikapcsolja az érzékszerveit és az emlékezését, mint a „Számozottak” utolsó darabjában: „Megérkeztem a másikba, / váratlanul toppant elém az utcán. / Ajkát nézem, ott kell elindulnom, / fogát nézem, ott az első akadály.” A vers végén: „lemondok az érzékszervekről, kikapcsolom a húst, / elfelejtek mindent, ami elfelejthető, / ismerkedem az akadállyal.” És ide illik „A levegő anyaga” vers második fele:

Üzenetben érkeznek a szükségtelen dolgok  
traktátust olvasol az akadályokról,  
s közben beszél a test, a legfőbb akadály  
és legfőbb lehetőség,  
éjjel felkel, tudtod nélkül mozdul,  
ő maga az üzenet ilyenkor,  
az akadályt te hozod létre, ezt mondja,  
kapcsold ki, ha nincs szükséged rá.

Felvetődhet a kérdés, költői, vagy gondolkodói szöveg-e ez. Jung gondolkodása szerint a pszichében összetartozik intellektus és érzés, ami költészetre vonatkoztatva megfelel annak, ahogyan Pound határozta meg az elemképet (image): intellektuális-emocionális komplexum, (intellectual-emotional complex), Jungnál pedig megfelel annak is, hogy a tudattalan képekben gondol(kodik). A zárójel arra utal, hogy a magyar „gondolkodom” reflexív, míg a karteziánus *cogito (sum)*, ahogyan ennek német, angol, francia megfelelője is, nem az. Magyarul „gondolok” kellene, de mivel „gondolom” is, ez a nyelvi saját-ságból fakadó különbség, rákényszerít a „gondolkodom, (vagyok)” kifejezésre. A latin *cogito* tényleg reflexivitással is értendő: „én teszem, amiről állítom, hogy történik, (akkor pedig lennem kell)”. Ha (én) *gondolok*, lennem kell, hogy gondolhassak. Mint ha az egyes szám első személyben történő gondolás bizonyíték lenne a személy léte. (Lichtenberg vetette ez ellen, a harmadik személyű és személytelen „havazik példájára”: „gondolódik” („Es denkt”). Jung kifejezetten a karteziánus irányzat ellenében írt. BIJ nyitó versében: „félelem, ha mozog a szád és más beszél belőled”, vagyis nincs meg a test érzéki bizonyossága arról, hogy az beszél, akinek a teste, nem a testhez tartozó elme működik, és ezt a testhez tartozó elme *érzi és tudja*. Nos, ez történik, amikor én olvasom – magamban mondom – azt a sort és az egész verset. Amikor álomban olyant mondtam, amit ébren nem mondanék soha. Amikor most olyat mondok, ami ellentétben van azzal, amit két hónapja, két éve, húsz éve mondtam.

Prozopopeia a szakszó arra, ha valaki másnak adva ki magam beszélek, miközben látható, hogy én teszem; vagy amikor valami beszél, például a test, amelyik maga nem képes beszélni. A „félelem, ha mozog a szád és más beszél belőled” nem prozopopeia, hanem disszociáció, megszállottság vagy többszemélyűség. Nem az, ha barátom levelét olvasom és hallom a hangját, az övét, és ha felolvasom, esetleg mind a kettőt, ami aligha lehetséges, csak az, hogy hallom,

amit felolvasok, és érzem az ő hangbeszéd-stílusát.

A kérdésre, hogy gondolkodói vagy poétikus-e az utolsó idézett vers, az a válaszom, hogy gondolatisága és bonyolult érzékletessége együttesében, egyértelműen költői. Először is magába zárt a maga komplexitásában, és ezt nem uralja el elvont gondolatiság, pontosabban a gondolatiság elválaszthatatlan az érzékiségtől és attól az eseménytől, amelyikben szóba kerül. A megszólítás, a megszemélyesítés, az akadály és a lehetőség együttesével jellemzett testnek beszélőképességet és megszólító aktivitást tulajdonító erő és események megidézése révén. A gondolkodó személyt megszólító és megvádoló teste, amelyik személytelenül is felkel, és a személyt mint tudattalan alvajárót is mozgatja, tudatosnak is tartva tegezi le, egyszerre beszél és üzenet, és míg a test és az intellektus disszociációját mondja, asszociációjukról tanúskodik, ami maga üzen, de nem üzenet, hiszen mindez érződik is, értődik is, hökkent is, szórakoztat is, egy felettébb bonyolult és mégis könnyed, egyszerűnek tűnő versben. Ezek a körülírások – és ez csak ízelítő lehet – hosszasak, nyakatekertek, magyarázóak, míg a vers maga gyorsan, egyszerűen, sokféle érzést és gondolatot kelt, és csakis ezért a hatásért teszi.

BIJ verseiben bizonyos kijelentések beszédaktusként érződnek-értődnek, úgy hatnak (rám). A beszédaktussal valaki teszi, amit mond egy annak megfelelő helyzetben. Pap mondja templomban menyasszonynak és vőlegénynek: „Férj és feleség vagyok”, és ezzel azok lettek. De mi lehet a megfelelő helyzet egy versben? Nehéz megmondani. Maga a vers, a versolvasás, vagy a versmondás? Az olvasó vagy a hallgató megnyitódása, egy benső esemény? Valószínűleg mindez. Egy hatásos metafora és metaforaláncolat versben nem fikció, hanem annak hatása. BIJ valamiképpen mestere a beszédaktusokként ható mondatok versbe szövésének, a megszólításnak.

A többszemélyű egyes számot, az ugyanegy embert lehet persze szubsztanciának gondolni járulékokkal, hogy a szubsztancia projektálja magát különböző viszonylatokba. (Egy ilyen szubsztancia egy drágakőhöz hason-

lítana, amelyiknek sok csiszolt síkja van *kívül, bent* pedig egy középpontja, amelyikből vetítené őket. Ténylegesen a beérkező fények találkoznak egy csak virtuális középpontban, az érkező fény(nyaláb) és a kő-test csiszolt síkjai által keletkező érzéki tüneményben. A hagymának sincsen a közepén magja, ahogyan azt Ibsen Peer Gyntje fedezi fel, amikor lehántja a hagyma rétegeit).

#### 4.

Mozaikkövekként rakom egymás mellé – itt persze egymás után – a következő, már idézett kifejezéseket: „egyes szám, többes személy”, „ismerkedem az akadályokkal”, „a fogason lógok, oda akasztottak”, „fürdök a természetes homályban és fényben”, „kikapcsolom a tudatgépet”, „lemondok az érzékszervekről, kikapcsolom a húst”, „láttad már anyád testét belülről”, „gyerekkorod óta tanulod az ízet”.

Az „egyes szám, többes személy” úgy is értendő, hogy a harmadik személy nemcsak *személy*, hanem személytelen is lehet – van, aki ez utóbbit negyedik személynek mondja (Deleuze) –, egy ember nemcsak *ő*, hanem *az* is. Tévedés lenne ezért *lirai Énre* gondolni, inkább *vershangra*, vagy *versbeszédre*, és ha ez utóbbira, van *versbeszéd-aktus* is. (Mindez így nyilvánvalóan nem vonatkozik a vizuális költészetre, BIJ versei nem abban az összefüggésben jelentkeznek.)

A „fogason lógok, oda akasztottak” tárgynak, *aznak* tekintti, gondolja magát. Ez az egyik lehetséges érzés, ebben az esetben az intellektus és test közötti disszociáció az emóciók és affektusok kikapcsolódásával jár. Ez bizarrnak tűnhet; bár a mindennapi életben nem az, amikor az autóbusz hirtelen fékez, és az ember érzi, érzés támad (rá), hogy tántorodik a teste, és ha érez valamit, felháborodást; egyébként tudomásul veszi aényt, amit fizikailag érez, (és amiről tudja, mi történt). Van egy sor másféle érzés, mert viszony is, például különbség, ha én szólítom meg magam, ha egy másik ember szólít meg, vagy valaki/bárki mindenkit szólít meg („itt élned, halnod kell”).

Mindezek nem új lehetőségek a költészetben, amit újnak érzek és vélek, az együttesük; a többes. Nem a többes én – amit én-kórusnak mond-

tam Kemenes Géfin László *Fehérlófia* művéről írva –, hanem az egyes számú többes személy. A disszociáció abban, hogy „oda akasztottak”, azért is bizarr, mert az én, az egyes szám első személy alapvetően azt jelzi, honnan jön a beszéd (Benveniste), attól függetlenül, hogy kihez szól, és miről szól: az én, a most, az itt strukturálisan összetartozik. Az élőbeszédben, nem az írásban. Ám az írásban, például egy levélben, hozzáképelem-érezem azt, aki máshol és máskor írta a levelet. Versben is ezt teszem, azt képzelem-gondolom, hogy a költő ember magáról mondja („hadd essem el én”, „csak én tudok versemnek hőse lenni”, „tudod, hogy nincs bocsánat”). Ez a szokásos lírai Én, amelynél az „én” szó nemcsak azt jelzi, honnan/kitől jött-jön a beszéd, hanem azt is, amit egy tényleges ember mond, mert leírt, magáról. Újnak hat viszont, hogy amit egy tényleges ember mond, egy megszólaló „én” egyúttal a megszólított „te”, és egy meg sem szólítható „ő” vagy „az” is: egyes számú többes személy, összhatásban.

Ezt a többes személyt érezhetem és gondolhatom a költő polifon hangjának, és ha azt mondom, ez egy Ady-vers, ilyesmit érzek és gondolok. Polifonná persze bennem áll össze, emlékezetem révén, hiszen a versek nem egyszerre szólnak, hanem

időzetesen, bár az érzett összhatás időlennek, öröknek hathat. Polifon helyett azonban az egyes szám többes személyt – ha a lehetséges viszonyokat és disszonanciákat figyelembe veszem – polivalensnek vélem, többértékűnek. Amit érzek, amire emlékezem, az nem polifon harmónia, hanem polivalens disszonanciák egysége, illetve többféle értékek/valenciák egybeesése. Ilyennek érzem a *Jung a gépteremben* hangját-hangzását-minőségét. És nemcsak a többes személy miatt. A „fürdök a természetes homályban és fényben” azért is kelt (bennem) különös érzést, mert az intranzitív „fürdök” a metafora révén az inaktivitás és az aktivitás egybeesését érezteti. Ahhoz hasonlatos, ami akkor érezhető, amikor éppen „*ismerkedem* az akadályokkal”.

#### JEGYZETEK

- 1 Vorwort zu Schmitz 'Märchen vom Fischerotter' (1932), in: C.G. Jung, *Das symbolische Leben*. Gesammelte Werke 18/II, 821-823. 3. kiadás (Patmos, 2015)
- 2 Erre hivatkozva néhány éve a kassai egyetemről Silvia Baučeková, „Water in three poems by Ted Hughes” címmel tanulmányt publikált a brassói egyetem közlönyében (2012). Ebben értelmezte Ted Hughes három verse között a vidra-verset is, szerinte Hughes ezt Jung archetipusai vonatkozásában írta. Azért is emlitem, mert Jung archetipus-elméletére és egyéb szimbólum-értelmezéseire nem akarok itt hivatkozni. Northrop Frye nagyhatású *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957) tanulmánya egyébként érdekesen és érdemlegesen használta fel ezeket.

- 3 Angolul is „consciousness” a „the unconscious” ellentéte, nincsen „the conscious”; németül a „das Bewusstsein” összetett szó, a „bewusst” („tudatos”) melléknév, és a „sein” („lét”) főnév. Ami tudatos vagy tudattalan, az az elmeműködés.
- 4 Az álom ébredéskor ráemlékezéssel és rá gondolással adódik (álomnak), a rá gondolás pedig beszéddel, nyelven és ébren. Ez (1) elmúltról most-emlékezés, (2) kétféleképpen érzékelt-ről-megéltről, ezért kétféle valóságról, vagy a valóság kétféleségéről: alváskor és ébren megélésről, ezért (3) láthatóról és láthatatlanról, egyrészt a beszéd, másrészt az ébren is működő képzelőerő révén, ami (4) nemcsak a „most is látom még” emlékező látása, hanem a most képzélesé, esetleg (5) valami jövőben történőről: „már látom”, mindenképpen (6) egy ember maga-magára gondolása és maga-magáról gondolkodása: gondolkodás beszéddel arról, ami történt, történik (és esetleg történni fog vele), (7) együtt azzal, amit ezekről és egyben saját gondolásáról és gondolkodásáról gondol. Aki (8) hisz az álomban látottakban, észreveszi, hogy most ébren nem látja, aki nem hiszi valóságnak, amit álmában látott, és amire most emlékezik, az összeveti az álomban látottakat és megélteteket azzal, aminek a valóságot ébren hiszi, és akkor értelmezheti jelzésnek, szimbolikusként, és értheti-értelmezheti abszurdnak, értelmetlennek. Végül (9) hiheti azt is, hogy a képekben gondolkodás álmodáskor másféle, mint a szavakkal gondolkodás, amit ő irányítani képes: meggondolja, mit akar mondani és mit nem, míg alváskor álmában nem irányítja, hogy mit álmodik. Ez utóbbi (10) Jung véleménye is volt és azon alapszik, hogy (a) a beszéd, a nyelvi kifejezés olyan jelentésekre, gondolatokra is képes és képezhető, amire a képekben gondolkodás nem, és (b) a tudattalan nem képes nyelven/nyelvel kifejezni magát, vagyis ami beszédet is hall valaki álmában, nemcsak lát és érez, az nem lehet tudattalan, hanem csak tudatalatti folyamat.

■ **András Sándor:** Költő, író, esszéista. Magyar szakos végzettséggel 1956-ban Nyugatra menekült, Angliában és Amerikában germanistává vedlett egyetemi tanárként ment nyugdíjba, Nemesvitan él.

## SZARVAS MELINDA

# Amiről senki sem beszél

Olyan irodalomtörténeti témával foglalkozni, amelyre kevés figyelem irányul, vagy éppen semennyi, kiemelt óvatosságot és kritikus távolságtartást követel a kutatótól. A(z újra)felfedezés heroikus gesztusa helyett vagy mellett komolyan mérlegelni kell azt a lehetőséget is, hogy a szakmai érdeklődés hiánya, a kiesés a hagyományból esetleg nem indokolt-e? Még akkor is, ha az éppen aktuális kánon nem szabad, hogy a kutatásokat is meghatározó irányjelző legyen, meggyőző szak-

Bárczi Zsófia:

*A másság reprezentációja: Magyar regények Szlovenszkon.* Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra, 2014

mai érvek és főként újszerű kérdések adhatnak csak kellően biztos alapot egy marginális irodalomtörténeti téma vizsgálatához. Sok veszélyt rejt magában pusztán a csönd megtörésének

szándékával beszélni valamiről. Bárczi Zsófia *A másság reprezentációja: Magyar regények Szlovenszkon* című monográfiájának megírása során mint ha nem számolt volna ezekkel a veszélyekkel. A szerző a kötetében, miután a felvidéki magyar irodalom első időszakának alapvető kérdéseit járja körbe, az 1920-as és 1930-as évek néhány általa kiemelt regényét elemzi. A kutatás oka, illetve a szándék nem tisztázott, ebből következően pedig a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem által kiadott munka nélkülölzi azt a szakmai kontextust, amely igazolná és elevenné tenné azt. Bárczi Zsófia értékes lehetőségekkel nem él.

Köete első tanulmányában egy érdekes és nagyon fontos szempontot emel ki Bárczi, ez pedig az általa vizsgált irodalmi kultúra megnevezésének



kérdése. Sok olyan magyarországi tanulmány született (és születhet), melyekben, a trianoni döntés értelmében elcsatolt területeken kialakult kultúrák között nem tevén különbséget, „határon túli magyar irodalomról” esik szó. Bárczi Zsófia – személyes érintettsége okán – csakis a felvidéki irodalommal kapcsolatban vizsgálja ennek az általánosító eljárásnak a jogosságát, felhívva a figyelmet arra, hogy nemcsak az egymástól földrajzi elhelyezkedésük és működésük okán is eltérő „határon túli magyar irodalmak” között lenne alapvetően fontos a különbségeket észrevenni, de még egy-egy régió irodalmi kultúrájának a megnevezései is különböző korszakokat tehetnek láthatóvá. A szerző erre a fontos aspektusra mint az *időbeliség elvére* hivatkozik: „A »szlovákiai magyar« vagy »csehszlovákiai magyar« irodalom szóösszetétele közelebből nézve, a térségben többször is megváltozott határok miatt még zavaróbb, mint első pillantásra tűnik. A térbeli leszűkítés, amit megelőlegez, szintén csak hozzávetőleges. A terminus »szlovákiai« része feltételeznél, hogy a megnevezés kizárólag az 1993 utáni, illetve az első Szlovák Köztársaság idején keletkezett szövegeket jelölne.” (11.) Arról, hogy ez a kétféle megnevezés, tehát a „csehszlovákiai” és a „szlovákiai” magyar irodalom, a történelmi mellett két *irodalomtörténeti* korszakot is jelölhet, kevéssé győz meg Bárczi. Ugyanakkor magát az *időbeliség elvét* érdemes fontos szempontként észben tartani akár a többi térség irodalomtörténetének a vizsgálata során is. (Gondoljunk például a „jugoszláviai” és a „szerbiai” magyar irodalom közötti kulturális különbségre, mely ugyancsak tükröződik már a két megnevezésben is.) Saját témáját tekintve, tehát az 1920-as és ’30-as évekkel kapcsolatban, noha nem marad következetes az egész kötetben belül, Bárczi jogosan egyféle megnevezés mellett érvel. „A korszak irodalmi publicisztikájában gyakran olvasható a térség korabeli megnevezése nyomán kialakult szlovenszkói irodalom kifejezés. Ez a terminus egyértelműen és kizárólag csak a két világháború közt magyarul és Csehszlovákiában született művek vonatkozásában használatos, ezért a továbbiakban magam is ezzel a kife-

jezéssel fogok élni az adott korpuszról írva.” (16.)

Bárczi Zsófia nemcsak egy elhanyagolt irodalomtörténeti témát választott kötetét tárgyául, de az általa kiemelt irodalmi kultúra ráadásul kisebbségi helyzetben létezik – ha és egyáltalán ennek a létezésnek a ténye elfogadható. A szerző ugyanis többször felhívja a figyelmet arra, hogy a megnevezés körüli „terminológiai bizonytalanság a korpuszsal, illetve a (cseh)szlovákiai magyar irodalom létevel kapcsolatos kételyre utal” (9.). Az irodalmi kultúra léte melletti és elleni érvek, az eddig említett dilemmák mellett, szintén ismerősek lehetnek a korábbi, határon túli irodalmakat érintő kutatásokból. „A szlovákiai magyar irodalom léte melletti érvek többnyire földrajzi-intézményes különállásra és a kisebbségi irodalmi művek élményanyagára hivatkoznak, az azt tagadóak az egy nyelvhez köthető összmagyar, egyetemes irodalmi hagyománnyal, a nyelvi önállóság hiányával és a szlovákiai magyar irodalom kánonalkotásra való képtelenségével érvelnek.” (10.)

Bárczi, értelemszerűen, monográfiájának megírásával válaszol arra a kérdésre, amelynek a megfogalmazásában egy másik furcsa szempont is megbújik. „Hogyan lehet, és egyáltalán lehetséges-e beszélni egy térség irodalmáról, ha már a megnevezése is kérdéses? [...] Ha éppen azok vetik el, akiknek a műveit jelölni kívánja?” (9.) Az első tanulmányokban, melyekben az általános kérdésekről esik szó, gyakran tűnik úgy, hogy a szerző saját pozícióját keresve irreleváns viszonyítási pontokat is figyelembe vesz. Ilyen például a helyesnek gondolt megnevezés keresése kapcsán azoknak a véleménye, akiket a definiálni próbált kategóriába tartozónak vél. Hasonló kisebbségi jelenségek vizsgálata során ugyancsak gyakori jelenség, hogy olyan kérdéseket és szempontokat is igazolandónak tüntet fel az adott szerző, amelyek pedig az általa vizsgált kisebbségi kultúrához rendelt többségi irodalmi közege vonatkoztatva egyértelműen jelentéktelenek. A következő olvasható *A másság reprezentációja* című kötetben: „A szlovákiai magyar irodalom kategóriája oly mértékben homogénizál, hogy nemhogy az eltérő para-

digmákhoz tartozó különböző poétikákat nem veszi figyelembe, de lényegében még az időtényezőt sem. Egy földrajzi komponens alapján rendezi egységbe azokat a korpuszokat, amelyeket idetartozónak vél.” (12.) Érdekes, hogy a megnevezések eme kivételmentlen homogenizálása fel sem merül problémaként, de még közelebből vizsgálándó szempontként sem egyetlen „magyar(országi) irodalomról” szóló tanulmányban sem.

Bárczi kötetét az első oldalak eddig taglalt problémacentrikussága után a tényleges irodalomtörténeti szempontokat elemezve válik komolyan szakmaibbá. Az időtlen és általános kérdések után a szerző az általa kiemelt irodalmi kultúra *öndefiníciós* kísérleteire tér rá, szem előtt tartva, hogy „a szlovenszkói irodalom nem természetes fejlődés, hasonló írói tájékozódás, azonos célok vagy irodalmi központhoz tartozás” (18.), hanem szervezés eredményeként született meg. Főként épp az irodalomszervezés időszakának tárgyalása során mutatkozik meg a hátránya annak, hogy Bárczi Zsófia kutatása teljes mértékben a választott térségre szűkül. Jelentős mértékben hasznosabbá tette volna a kötetet, ha a szerző az adott korszak kulturális hálózatában (is) láttatja a szlovenszkói irodalmat. Nemcsak azért, mert így a többi térség akkori helyzete is láthatóvá vált volna (beleértve a magyarországit is), de a bemutatott önértelmezések is érdekes fénytörésbe kerültek volna a szomszédos, vagy épp a hasonló sorsú régiók helyzetérzékelésének bemutatásával. A hagyományhoz kapcsolódás fontos kérdése *A másság reprezentációja* című kötetnek, de csakis a szlovenszkói irodalom szűk keretei között. Az irodalomtörténeti vizsgálódás fájóan egyoldalú, ami azért is nehezen érthető, mert az első világháború lezárását követően az elcsatolt területeken jelentkező kultúra- és irodalomszervezők, valamint az újonnan indított folyóiratok kölcsönösen figyeltek és reflektáltak egymásra. A merőben új kulturális szituációra adható válaszok, a különböző stratégiák kidolgozását és magyarázatát épp a világháborút megelőző idők regionális irodalmi hagyományának elevensége, vagy egyáltalán megléte alapozta meg.

Több pontatlanság is található a tanulmánykötetben: először például „a Magyarország szétdarabolása után szükségéből létesülő szlovenszkói irodalom” (51.) említődik, majd pedig ugyanezen az oldalon finomabban és pontosabban fogalmaz Bárczi, amikor „a Monarchia szétesése előtt” (51.) jellemző kulturális berendezkedésekről beszél. A határon túli magyar nyelvű (irodalmi) kultúrák pozíciójának és működésének megértését, s egyáltalán az első világháború lezárultának értelmezését és feldolgozását nagyban nehezíti, hogy a legtöbb esetben tisztázatlan, hogy a Monarchia és az ún. történelmi Magyarország milyen viszonyban említhetők a trianoni békeszerződések kapcsán. Aligha jelenthet azonos szempontból adható értelmezést Trianon kapcsán általánosságban, vagyis pontos évszámok megjelölése nélkül az Osztrák–Magyar Monarchia és/vagy Magyarország szétdarabolásáról, széteséséről beszélni. Bárczi a következőt írja kötete 18. oldalán: „Az első Csehszlovák Köztársaság megalakulása, a demarkációs vonalak meghúzása és a trianoni döntéssel jelölhető időszakot követő öndefiníciós kényszer és bizonytalanság részben a regionális irodalmi központok és hagyományok hiányára volt visszavezethető.” Az egész monográfia egyik legnagyobb hiányossága, hogy a *hagyomány* fogalmát nem tisztázza a szerző. Gyakran, ahogy az iménti idézetben is, a hiányról lehet olvasni a tanulmányokban, de van, hogy meglévő, csupán nem aktivizált irodalmi-kulturális háttérre utal Bárczi. Az 1920-as és ’30-as évek szlovenszkói öndefiníciós kísérleteiben is olvasható *hagyományhiány* érdekes megvilágításba kerül az ugyanekkor született vajdasági szövegek ismeretében is. A Vajdaságban ugyanis Erdély mellett Szlovenszko említődött rendre példaként, mint ahol az új élethelyzetben mind a politikai, mind a kulturális-irodalmi eszmélés sokkal gyorsabban ment végbe. A *hagyománytalanság* mintegy mentségként jelentkezik ezekben az öndefiníciós megfogalmazásokban, valamint az összehasonlításokban. A *Mi Irodalmunk* című folyóirat 1932. június 5-i számában *Szétforgácsolódás felé?* című esszéjében a következőt írta Szenteleky Kornél, a vajdasági iro-

lom vezető szervezője: „Nekünk nem voltak tradícióink, ezen a tájon sohasem volt kulturális vagy érzésvé regionalizmus, ezért a regionális öntudat, illetve annak szükségessége sokkal később fejlődött ki, mint Erdélyben vagy a Szlovenszkóban.” A Vajdaságból tehát úgy látszott, úgy láttatták, hogy a felvidéki térségnek igenis voltak már az első világháború lezárását megelőzően is regionális, irodalmi hagyományai.

A magyar irodalom történetét végiggondolva, valóban nagy írónevek köthetők a térséghez, és ezek felbukkannak Bárczi kötetében is. „A többnyelvű, többkultúrájú Felvidéken hiányoztak azok az irodalmi hagyományok, amelyek alapján a szlovenszkói magyarság saját, specifikusan hozzájuk tartozó területként ismerhette volna fel a Magyarországtól elszakított, s így a Csehszlovákiában élő nemzetiség számára önálló életre kelő térséget. Úgy látszik, Jókai romantikus, Mikszáth egzotikus és Krúdy nosztalgikus Felvidék-rajza nem tudta betölteni ezt a funkciót.” (62.) Bárczi kötetének második felét olvasva azonban mintha némi ellentmondás rajzolódna ki. Szenes Piroska 1927-ben megjelent *Az utolsó úr* című műve kapcsán idézett első kritikákban is épp a mikszáthi hagyomány említődik. „Szenes Piroska három regénye közül kétségtelenül ez jutott a legmostohább sorsra. Az egyetlen kritika már megjelenésekor egyszerűen Mikszáth-utánzatként könyvelte el, s a későbbi összefoglaló munkák átvették Illés Béla megállapítását, anélkül, hogy a regény valóban fennálló *Beszterce ostroma* allúzióin túli egyéb, éppen a mikszáthi cselekmény- és szövegformálási technikáktól markánsan elkülönülő jegyeire felfigyeltek volna.” (104.) A hagyományhiány megállapítása minden esetben eleve értelmezés eredménye, helyenként úgy tűnik, hogy a Bárczi által kiemelt elemzési szempontok alapján tűnhet csak passzívnak (s ez által hiányzóknak?) a felvillantható hagyomány.

Az mindenképpen érdekes hozadéka *A másság reprezentációja* című kötetnek, még ha reflexió hiányában írói szándéktól függetlennek is tűnik, hogy közös pontokra mutat rá a különböző határon túli irodalmak történetében. A hagyományhiányt alapvető hivat-



kozási ponttá tevő öndefiníciós kísérletek mellett ilyen a *regény* műfajának kiemelt jelentősége. Az, persze, a mai napig meglévő torz tendencia, hogy az irodalom vagy akár egy-egy életmű csúcsteljesítményének a regényt tekintik, s ennek hiánya aggodalomra és/vagy magyarázkodásra, mentegetésre ad okot. Így volt ez már a huszadik század elején is. „Mivel a kor kritikája az irodalom állapotát a megjelenő regények színvonalával mérte, a szlovenszkói irodalom helyzet tudatának bizonytalanságához a regény hiánya is hozzájárult.” (23.) E szempontot elemezve Bárczi utal arra a gyakori értelmezői eljárásra, amely bizonyos feladatokat ró a kisebbségi szerzőkre. E szerint a szlovenszkói kisebbségi magyar íróktól a „szlovenszkóiság” felmutatását várták. Féja Géza Bárczi által idézett szavai a vajdasági couleur locale Szenteleky-féle elgondolását hívhatják elő: „látni akarjuk Szlovenszko lélektanát, falvait, városait, magyarok, szlovákok és ruszinok életét, a rokonságokból és ellentétekből, ölekezésekből és harcokból kiépülő mégiscsak közös sorsot” (26.). Bárczi is e „szlovenszkóiság” megragadására törekszik az általa kiemelt korszakban született művek elemzésével. Ahogy írja, „a szlovenszkóiság nem merül ki csak a többnyelvűségben és többkultúrájúságban. Új mentalitást, »másultságot« is jelent: az illúziók feladását, a realitással való szembenézést, a szélsőségektől való tartózkodást, és valami mániákus reménykedést, hogy ezt a másságot előbb-utóbb megértik és elfogadják, s az összma-

gyarságnak is hasznára lesz.” (37.) Ez jelenik meg tehát a kötet címében is. A tanulmányokban az irodalomszervezői mellett az írói programok összevetése is érdekes lett volna. Természetesen nem részletes elemzés az, ami Bárczi Zsófia munkájából hiányzik, pusztán annak a környezetnek, kulturális hálózatnak az érzékeltetése, amelyben a szlovenszkói irodalmat el lehetne helyezni. Ennek a felépítéséhez járulhatott volna hozzá az akkori releváns magyarországi események bemutatása is. „A szlovákiai pályakezdő írók számára a régió irodalmi múltja általában ismeretlennek számított, s nem az előző nemzedékhez kötődtek, nem szlovenszkói íróelődeik hagyatékával fordultak szembe, hanem a kortárs vagy egy-két generációval korábbi magyarországi irodalom szerint tájékozódtak.” (21.)

Az *időbeliség elve* mellett a *generáció* is nagyon fontos fogalma *A más-ság reprezentációja* című kötet első felének. Bárczi Zsófia izgalmas törekvése a legelső szlovenszkói írógeneráció helyzetének bemutatása. Nehéz feladatot vállal ezzel, hiszen ez szintén kizárja az átmenetiséget a változások leírásából. A szerző meglátása szerint a tényleges első szlovenszkói írókat „a bizonyosságok megrendülésének alapélménye az előttük járó és őket követő nemzedéktől is elválasztotta [...] az idősebb nemzedék a régi Magyarország értékrendjét vitte tovább, a rájuk következők pedig már természetes adottságként élték meg a csehszlovákiaságot.” (29.) Az elemzés során azonban, talán épp az említett nehézségek miatt, nem is sikerül erről a legelső generációról sok mindent megállapítani, sokkal inkább az imént említett „idősebb” és „fiatalabb” korosztály kulturális háttéré közti különbségek hangsúlyozódnak. Ez is egy olyan pontja Bárczi kötetének, ahol nem csak helye lett volna a választott térségből való kitekintésnek, de kimondottan hiányzik is ez a művelet. A generációk közti viszonyt a magyarországi véleményeknek, főként talán Móricz Zsigmondnak a szlovenszkói körútjáról írt, a *Nyugat*-ban megjelent cikkeinek ismertetése helyezhette volna izgalmas megvilágításba. Ezek az írások nemcsak tájékoztatást adnak a klasszi-

kus szerző tapasztalatairól, de egy, épp a trianoni határmódosításokat követően Magyarországon kialakult vitához kapcsolódtak. A Bárczi Zsófia által is ismertetett, újonnan kialakult kulturális térkép a következőképpen írható le: „a pozitív értékek: a liberális gondolkodásmód, a józanság, nyitottság és a racionalitás mind Csehszlovákia határain belül érvényesülnek (ezt a húszas évek nemzetiségi szempontból nem túl rózsás helyzetképe sem tudja felülírni). Ezzel szemben Magyarország a XIX. századi örökséget illúzióként továbbélő szemléletével korszerűtlennek és versenyképtelennek tetszett” (30.). 1931-ből Móricztól ezt lehet olvasni: „A szlovenszkói magyarságot két főtípusra lehet bontani. Az öregekre és a fiatalokra. Az öregek még [...] tele vannak szegények honfíbuval és honfitűzzel. Az életet úgy látják, mert nem láthatják másképp, csak ifjúságukban magukba szedett világgép alapján, ahogy a hivatalos népnemzeti iskolák nevelték beléjük. A fiatalok másképpen látnak. A fiatalok már idegen iskolákban nőttek fel, olyan nyelven tanulták a tudományokat, amelyen szüleik ma sem értenek, nekik tehát szükségszerűen egy új magyarságot kellett kitermelniök magukból. Egy szociálisabb és kulturáltabb magyarságot. Európaibb magyarságot. [...] Ők már nem mondják, hogy Magyarországon kívül nincsen élet s ha van élet, az nem élet. Ők már úgy látják, hogy a magyar világon kívüli élet okosabb és emberségesebb élet.” (*Az irodalom és a faji jelleg*, Nyugat, 1931/5) Az adott korszak irodalmi és kulturális kontextusa azért hiányzik leginkább, mert ennek ismertetése nélkül a tanulmánykötet olvasója teljes mértékben ki van szolgáltatva Bárczi értelmezésének. Ezt a fájóan leszűkített perspektívát pedig az egészséges mértékben szkeptikus, gondolkodó befogadó nehezen viseli. Ez a kiszolgáltatottság még érzékelhetőbb a regényelemzések olvasása során.

A tanulmánykötet második felébe került elemzéseket olvasva a szerző saját meglátása szerint is „olyan szövegek értelmezésével is találkozunk az olvasó, amelyek hagyományosan marginalizált helyet foglalnak el a szlovákiai magyar irodalom történetében” (8.). Nem egészen világos, ki vagy milyen csoport le-

het Bárczi célközönsége, az aligha reális elvárás az idézett megjegyzés alapján, hogy sok magyarországi olvasó tisztában legyen a tanulmánykötetben elemzett művekkel. A kirekesztetiséget erősíti a határon túli irodalomtörténeti munkákra általában is jellemző (és sosem kellemes hatású) többes szám első személyű birtokos szerkezetek használata: Bárczi is több esetben beszél „irodalomtörténet-írásunkról” (64.). Arra, hogy saját munkája is inkább archiváló, a szerző maga is utal: „Az újrakiadások valószínűleg már nem képesek az irodalmi emlékezet részévé tenni a több évtizeden keresztül hiányként artikuláló regényeket, hiszen a jelenkor irodalma nem saját hagyománya részeként tekint rájuk, sőt, jobbra nem ismeri őket.” (7.) Bárczi Zsófia mintha az elemzések során bevetett elméletek segítségével próbálná elevennek mutatni az általa vizsgált regényeket. Ezek a kortárs nemzetközi elméletek azonban rendre leválnak az elemzett szövegekről.

Az elsőként bemutatott művek Darkó István 1935-ben és 1938-ban megjelent regényei, az *Égő csipkebokor*, és a hosszabban elemzett *Deszkaváros*. Ezek kapcsán elsősorban a posztkoloniális elméletek mozgósítására tesz kísérletet Bárczi. Azért is nehezen menthető az az elemzési eljárás, hogy kész elméleteket alkalmaz a szerző, mert ő maga is rendre mentegetőzik a nem pontos illeszkedés miatt. „A kolonizáció kérdése Európában másként jelenik meg, mint a Harmadik Világban. Nem egyoldalúan, hanem – az elmúlt néhány évszázadban folyamatosan változó határok miatt is – kölcsönösségekben, és a posztkoloniális diszkurzus feszültségetermelő kulturális szakadékaik nélkül, amelyek éppen a kolonizáló és gyarmatosított földrajzi és civilizációs közelsége miatt nem alakulhattak ki.” (44.) Ahelyett, hogy a szlovenszkói magyar irodalom viszonyait a saját kapcsolatrendszerén belül értelmeznék, Bárczi egy olyan elméletet próbál érvényesíteni, mellyel kapcsolatban Ardamica Zorán felvidéki irodalmár „is figyelmeztet arra, hogy a posztkoloniális elmélet egyes fogalmai átértelmezés nélkül nem alkalmasak a szlovákiai magyar irodalom posztkoloniális olvasá-

tának megvalósítására” (45.). Ezt az átértelmezést azonban Bárczi nem végzi el. Darkó regényei kapcsán még két további elméletet említ, s mindkettőt alkalmazhatóságát maga teszi zárójelbe. Az egyik a társalgásmélet, holott „a szerző regényeinek a párbeszédei nem mindig illeszthetők be a társalgás szövegszerkezetébe, mert bár a szereplők egymás után, felváltva szólalnak meg, mondandójuk a különböző szinteken ható szövegjellemzők alapján nem áll mindig szoros összefüggésben” (79.). A másik pedig a városkutatás mikroantropológiai vonulata, amivel kapcsolatban pedig elhangzik az is, hogy „egy regény nyilván nem kezelhető sem történeti dokumentumként, sem szociológiai érdekű információk tárházaként” (90.).

Darkó István mellett Szenes Piroska műveiről található hosszú és mély elemzés *A másság reprezentációja* című munkában. Az ő alakját és regényeit genderelméleteken keresztül igyek-

szik értelmezni Bárczi. *Az utolsó úr* című 1927-es regény Virginia Woolf *Orlandó*jával kerül talán kicsit túlzó párhuzamba, de ezt az összekapcsolást megint csak rögtön finomítja és pontosítja a szerző. „[A] műben olyan kérdések merülnek fel, amelyek Virginia Woolf egy évvel később megjelenő regényében, az *Orlandóban*, bár a szubjektum identitásának összetett voltát nem a biografikus hagyományok paródiája, hanem részint a fantasztiikum, részint a rémromantikus-gótikus hagyományok felől közelíti meg” (104.). Darkó két regénye, majd Szenes három műve (az említett mellett az 1930-as *Csillag a homlokán*, valamint az 1935-ös *Egyszer élünk*) után a tanulmánykötet Szucsich Mária és Neubauer Pál egy-egy regényének bemutatásával zárul, meglehetősen hirtelen módon, összegzés és lekerékítés nélkül.

Bárczi Zsófia nem könnyű feladatot vállalt, amikor saját bevallása szerint is jóformán ismeretlen regények

elemzésére vállalkozott. A kötet első felében olvasható, általánosabb kérdéseket vizsgáló tanulmány sikeresen vet fel olyan szempontokat, melyek nem is csak a felvidéki irodalomtörténész által választott térség és korszak, vagyis az 1930-as évek Szlovenszkojának keretein belül hasznosíthatók. Leginkább az hiányzik *A másság reprezentációja* című kötetből, hogy saját munkáját és a választott irodalomtörténeti korszakot olyan szakmai hálózatban láttassa Bárczi Zsófia, melynek viszonyai elevennek és mozgósíthatónak mutatják mind az elemzett regényeket, mind a most kiadott tanulmánykötetet.

■ **Szarvas Melinda** (1988): irodalomtörténész, kritikus. Főbb kutatási területei a magyar vajdasági irodalom, valamint a kisebbségi, regionális és a transznacionális identitás meghatározhatósága. Jelenleg a Jyväskylä-i Egyetem hungarológia programjának doktorandusza.

BARNÁS FERENC

l a u d á c i ó

## Magyar írók szlovákul, szlovák írók magyarul, Kalligramos könyvek Hrapkával

**H**ogyan születik egy jó könyvborítóterv? Fogalmam sincs, legfeljebb találgatni tudok. Azt hiszem, nem az úgynevezett ihlet során jön létre. A csinálási proceszus alapvetően gondolkodás: a szakmai ismeretek és tapasztalatok folyamatos, illetve kevésbé folyamatos mozgósítását értem ez alatt, amit Hrapkánál többnyire szöszölésként képzelek el. A szöszölésbe beletartozik az érzeti/értelmi energiák *kihelyezése* is, minden irányban – közben lehet füttyörészni. Az invenció működéséről keveset tudunk.

Elejétől a végéig kell ismerni az adott kézirat világát ahhoz, hogy megfelelő borítója legyen majd a kéziratnak? Nem tudom. A kéziratral való ismerkedés során mindenestre valamit lényegi módon kell érteni a nyelvi alkotásból, és még inkább sejteni. Megsejteni. Hogy ehhez a regényhez, melyet így és így ismerek/látok, milyen vizuál-applikáció illik, vagy ahhoz a gondolkodói világhoz, melyet pedig egészen másképpen látok/értek, mi. A rendkívüli *Pomocné slovesá srdca*-t mi borítsa fel, vagy le (el)?, a felület



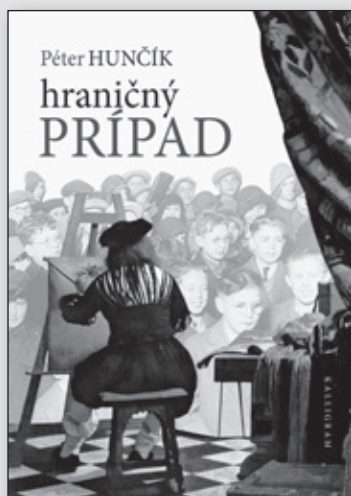


egésze milyen térhatású legyen, ehhez iksz típusú betűhasználatkor mi-féle szabálytalanság vagy szabályosság kapcsolódjon, milyen gesamtlátvány kösse az olvasót a szövegben is elbeszélhetetlen élményhez? És ugyanígy, *A Likvidácia*-t (Felszámó-



lás) mi gravitálja a látómezőben, egy amatőr fényképfelvétel, fekete/fehér semmi-ség, vagy inkább hullámok?

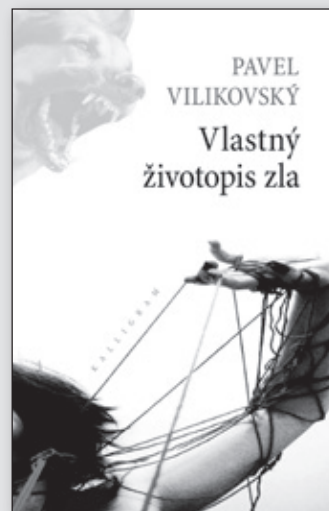
Elkapni a művet. Valahogy úgy képezem, hogy Hrapka a munka elején belapoz a megjeleni készülő íráshalmazba (scrollozás digitáliában), aztán néhány oldal elolvasása után majdnem pontosan tudja, ezúttal miről lenne szó, azaz a borítón mit mivel kell majd ütköztetnie, harmonizálnia, eltávolítania, felbontania, szétszednie, elhomályosítania, kiéleznie ahhoz, hogy a borí-



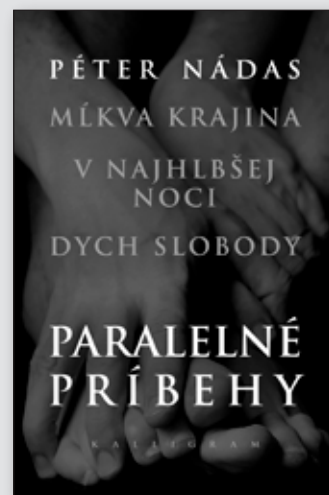
tó-front (címlap) egésze tartsa a kapcsolatot a szöveg úgynevezett tartalmával, de üssön is el tőle, közben legyen klasszicista, szürrealista, konstruktivista, dadaista, minimalista, realista, fotószerű, festményszerű, pszeudo-dizájnos, hagyományos, nemhagyományos – mindez egyszerre és egyik sem, miközben a betű, a cím, a kép, a tárgy, a szerző, a háttér, a kiadó-logó, az előtér, és minden éppen használt vizuális elem úgy álljon össze sokszorosán megdolgozott látvánnyá, hogy abban valamilyen módon megjelenjen Juščák, Márton László, Hunčík, Spiró, Vilikovský, Barthes vagy Nádas művének nyelvileg megragadhatatlan ismerős vagy idegen-komponense. Az asszociációlásra valahogy mindig rákényszerülünk.

A könyv nemcsak olvasmány. Nemcsak szellemi, művészi, nyelvi teljesítmény, a könyv tárgy is. Jó esetben jeltárgy, előjel-tárgy, mely a védőborítóval lesz egyedi, egyszeri. Itt egyébként nem könyborítók vannak kiállítva, hanem 50x70 centis (kertes) plakátok. Könyvborító-tervekből lett plakátok. A nyagítás során sok minden kiderül.

Hrapka megragad valamit, ami Péter Hunčík *Hraničný prípad*-jában van benne, vagy épp nincs benne. Ha benne van, Hrapka e tervében vizualizál, ha meg nincs benne, értelmezés-alternatívát kínál, az én ízlésemnek megfelelőt. Ha már ízlésről van szó, hadd emeljem ki kedvenc borítót, mely Pavel Vilikovský 2011-ben megjelent, *A gonosz önéletrajza* című regényéhez készült. Különleges darab. Ha korábban nem ismertük volna a szlovák szerzőt, ha nem olvastuk, illetve még csak nem is hallottunk volna róla, meglátva Hrapka e mestermunkáját, bizony szinte rögtön kíváncsiak leszünk rá, el akarjuk olvasni, mert olyan a borítása. Közel állhat Hrapkához Vilikovský. És legalább ennyire közel állhat hozzá Esterházy. Csak rá kell nézni a *Pomocné slovesá srdca* védőborítójára, vagyis most a plakátra, melyen minden megfordult, kifordult,



minden széthullik és összetart, a betűsorokon kívül minden nyugtalanítóan van mozgásban, nyugtalanítóan, pedig az alapszín halvány rózsaszín; továbbra is rózsaszínben látni/láttatni a világot, nem mondhatjuk el, mi történt, mi történik, nem jelöljük, ha jelölnénk, mindent elrontanánk.



Igen sok kép lehet Hrapka fejé-  
ben, melyeknek egy része szó-kötővé válik. Szavak. Képek. Szókötőképek – Dunaszerdahelyen, Pozsonyban, Budapesten és másutt. Hrapka Tibor egyre több olvasónak és írónak szerez örömet. Köszönjük.

(Elhangzott Hrapka Tibor magyar írók szlovák és szlovák írók magyar nyelven – a Kalligram Kiadóban – megjelent könyvborítóinak tárlatán a Szlovák Intézetben 2016. április 14-én.)