

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

CSEHY ZOLTÁN
TÓZSÉR ÁRPÁD
ZALÁN TIBOR
VERSEI

KELECSÉNYI LÁSZLÓ
SZATHMÁRI ISTVÁN
PRÓZÁJA

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉLETE”

HALÁSZ LÁSZLÓ
NAPLÓJÁBÓL

DERES KORNÉLIA
KISS GABRIELLA
SERESS ÁKOS
SZOLCSÁNY MIRJÁM
VISY BEATRIX
MŰVÉSZETI TANULMÁNYAI

KRITIKA
TAKÁCS ZSUZSA
KÖTETÉRŐL



HATVANÖTÖDIK ÉVFOLYAM

2014/12



 alföld

HATVANÖTÖDIK ÉVFOLYAM — 2014. DECEMBER

- 3 ZALÁN TIBOR verse: Légszomj és hányinger
6 KELECSÉNYI LÁSZLÓ: A megkerülhetetlen nem (regényrészlet)
16 TŐZSÉR ÁRPÁD versei: Gondolatok egy mélyszegénység-konferencián;
Vaginaajak
17 CSEHY ZOLTÁN versei: Mint az alkoholista; Skorpió hava; Minnesäng-fantázia,
Billentyűk
20 SZATHMÁRI ISTVÁN: Könnyező pálma (novella)
24 ACZÉL GÉZA versei: (szino)lira (aláaknáz; alább; alábbhagy)

műhely

- 26 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („No Kornél barátom, úgy-e
gyönyörű Pest?” – 11. rész)
35 HALÁSZ LÁSZLÓ: Kényelmetlen tünődések 4.

művészet

- 56 SERESS ÁKOS: „A hold nem süt, a hold lement” (Edward Albee fragmentált
színháza)
67 DERES KORNÉLIA: A jelenlét játéka (Színre vitt médiumok a Gon Squad
előadásaiban)
81 KISS GABRIELLA: Az Állami Áruház-paradigma (Gondolatok a cenzúra
esztétikájáról és az operettjátzás hazai tradíciójának politikusságáról)
91 SZOLCSÁNY MIRJÁM: Műfajvizsga (Bergendy Péter A vizsga című filmjének
műfajkritikai megközelítése)
99 VISY BEATRIX: A fénykép tere (Ekphraszisz, nézőpont és határátlépés)

szemle

- 109 LOVAS ANETT CSILLA: „Élhettünk volna úgy, mintha éltünk volna”
(Takács Zsuzsa: Tiltott nyelv)
112 BIHARY GÁBOR: Valódi nosztalgia (Szlukovényi Katalin: Hamis nosztalgiák)

- 117 L. VARGA PÉTER: Érintkezések (Bajtai András: Kerekabb napok)
121 PAPP MÁTÉ: A repülés ára (Jónás Tamás: Lassuló zuhanás)
123 BALOGH GERGŐ: Poszthumán szerkezetek (Tóth Kinga: All Machine)

képek

LIPTÁK GYÖRGY grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

KRUSOVSZKY DÉNES, MARKÓ BÉLA, SOLYMOSI BÁLINT versei
SZKÁROSI ENDRE versprózája
KISS NOÉMI, LANCZKOR GÁBOR regényrészletei
ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete
IMRE LÁSZLÓ: „Barta János a 30-as években”
Tanulmányok Füst Milán, Karinthy Frigyes, Kovács András Ferenc,
Vörösmarty Mihály költészetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debreceen.com*

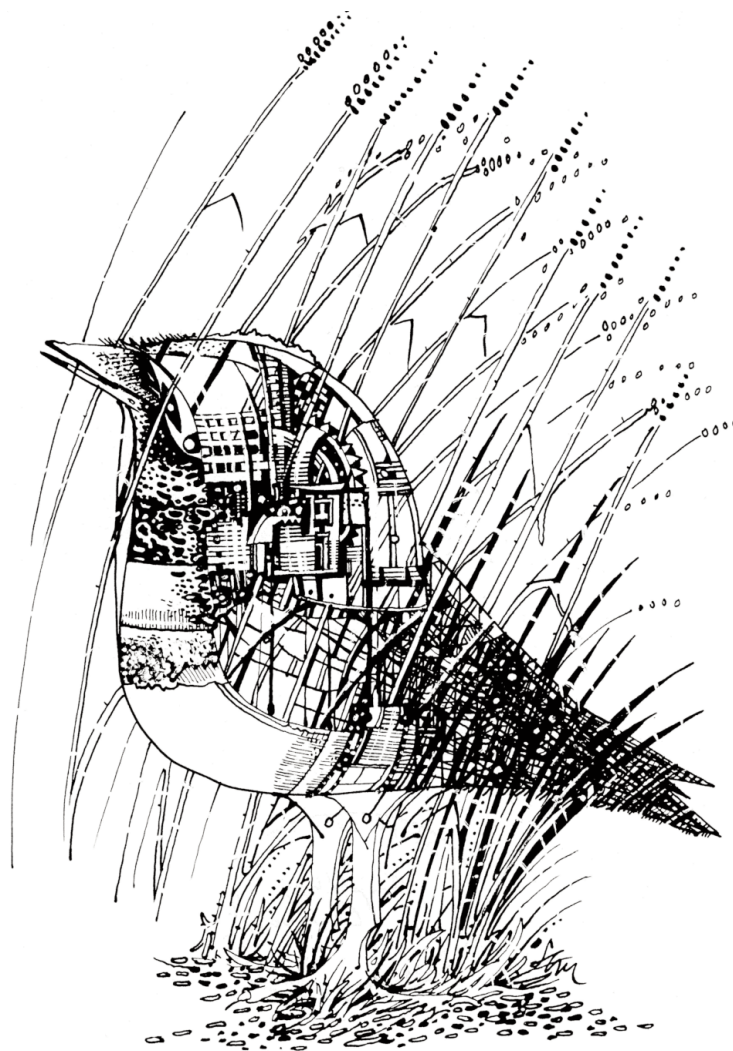
 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs
ÁFRA JÁNOS munkatárs

alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





ZALÁN TIBOR

Légszomj és hányinger

Soha nem halsz meg annyira, hogy sírj.
(Jack Keruac)

*Túl kell jutnom azokon a dom
bokon amelyek évek óta
ott magasodnak mögöttem Kel
eten Mögülük kel a Nap és
mögülük emelkedik ki a
Hold Nincs több haladékom érzem
de hogy miért most érzem ezt ar
ra már nincsenek feleletek
bennem Meg kell tudnom mi van mö*

*göttük Van-e odaát vala
mi olyasmi hogy ott már a sem
mi kezdődik ahová való
színiüleg azok kerültek az
életemből akikkel már sem
mit sem tudtam kezdeni élet
em valamelyik pontosan kör
ülírható hanyatló szakasz
ában Kudarcaimmal szembe*

*sülök tehát ortopéd létez
ésem elhallgatott önkénye
ivel ballépéseivel Ől
es léptekkel ösvényeket nem
is keresve haladok a fél
elem általam kijelölt i
rányában felfelé de pontos
ítanom kell félelmembe agg
ódás keveredik és némi*

*légszomj és még kevés hányinger
Pedig a helyemen vagyok Tud
om hogy képes vagyok az ilyes
fajta szembenézésekre még
is remeg a lábam és az i
dő is mintha összezavarná
a mutatókat a madarak*

*szárnycsapásain túl hol kezdő
dik a múlt lebontásához fel*

*tétlenül szükséges magasság
a dombok gerincén Na jó hi
ába a félelem és az agg
odalom meg fogom csinálni
Fontos hogy az ember pontosan
tudja mi van a háta mögött
honnan lép elő a Nap és hon
nan emelkedik föl a Hold és
hogyan lakják-e ők életem hal*

*ottjai ama dombok völgye
it és csüggesztő tisztásait
Bekövetkezhethet hogy nem én me
gyek csak a lábaim visznek és
csontokat rugdalok szét a vö
röses homokban gerincek rop
pannak el csizmám alatt Oly
kor meg azt érzem csukott szemmel
is tudom az irányt mert az i*

*rány én vagyok nekem kell lennem
különben összekeverednek
a lélek túlérzékeny irány
tengelyei egymással és so
hasem tudom meg ők laknak-e
a mögöttem sötétlő dombo
kon túl vagy azok vagy talán még
mások Egyenletesen hala
dok ami boldoggá tesz egyben*

*Nem nézek körül de érzem a
melegvérű állatok mozgá
sát körülöttem a kígyó te
kergőzését a lábam között
növények agresszív illatát
különböztetem meg az ég al
ja felől megérkező könnyű
szélben Zihálok mert elszoktam
mindenféle megerőltető*

*mozgástól Közel lehetek Hi
deg áramlik fölfelé felém*

*És mintha hangokat is halla
nék ahogy kavicsokat egymás
hoz dörzsöl a hullámok között
ülő kisgyerek Véres tenye
réből szüntelen ezüst pereg
rá a vízre Azt hiszem közel
vagyok Tágra nyitott szemmel le*



A megkerülhetetlen nem

Messze van, nagyon messze, minden messze van. Nem is tudom, milyen víz ez? Nem a Balaton, nem a Duna, hát akkor micsoda? Valamilyen tenger? Vagy egy parttalan csatorna? A lábam biztosan nem ér le. Kipróbáltam, elsüllyedtem, nyeltem egy kortyot. Gyorsan a hátamra feküdtem, ilyenkor így kell, ezt kell, nem tudom, miért, de utána jobb.

Tempóztam tovább, de nem láttam partot, se elöl, se mögöttem, se jobbra, se balra. Csak a végtelen, selyemsima víztükör. Senki más, csak én. Meg ő valahol. Talán a parton? De kicsoda? Sejtelmem van csak róla, biztosat nem tudok. Csak érzem, hogy vár engem, csak engem vár. Tud róla, hogy jövök. Nem akar tőlem semmit, mégsem hagy cserben. Szüksége van rám annak a nőnek. Ő nem is tudja, milyen nagy szüksége van. Meg kell menteni. Ki kell ragadni, talán el is kell rabolni. Csak velem éljen, csak nekem legyen.

Semmit se látok, nem látok mást, csak a nagy vizet. Őt viszont tudom. Ott van, hetedhét határon túl, hegyek között, egy völgyben, vagy egy várrom magas fokán. Vár, vár, vár. Engem vár.

Süllyedek, soha nem érem el őt.

Aztán hirtelen emelkedni kezdek, már sehol a tenger, semmilyen nagy víz, csak egy szelíd folyó, a part magasában egy gömbölyű kupola peremén, rozoga korlát mentén egyensúlyozunk, akik velem együtt felmerészkedtek ide. Néhányan nevetnek, ők is félelmükben teszik, mások a párjuk kezét szorongatják. Az ég vigyáz ránk, talán egy isten.

A folyón túl lankás dombok ölelte falu vagy egy kisváros. Tízezren is élnek ott, mondja mellettem egy olyan okostojás, aki még ilyen helyen is az útikönyvek adatait böfögi föl, mintha nem volna mindegy, hányan élnek benne, mikor ő is ott él, igen, igen, biztosan arra van. Repülök, sietek hozzá, mintha szárnyaim volnának, de tudom, nincsenek, siklás az űrben, hasmánt...

Hasmánt ébredek, párnám a földön, a takaró a falhoz préselve.

Egyszer csak esni kezd a hó. Szép, sűrű, dús pelyhekben hull. Ilyenkor kell feltenni egy jó lemezt, akár a *Micimackó* számot, hogy hull a hó, és hózik, Micimackó fázik, zik-zik, vagy valami komolyabbat, például egy Beethoven-vonósnégyest, és bámulni kifelé az ablakon, míg be nem sötétedik, míg este nem lesz ebben a komor januárban. Nosza. Se Koncz Zsuzsa, se Beethoven, a Brahms szextett, az a híres darab, ami egy régi francia filmben hallható, és amiért lejártam a lábam, hogy megszerezzem. Felhúzom a hangerőt, belebújok a zenébe, és nem érdekel más. Hallok ugyan neszeget, de úgy vélem, a felső lakó járkal. Hála egy tatározásnak, a gerendákat vasbetonra cserélték, és ha lakótársam ne adj' isten klumpában mászkál, minden lépését halom. De Brahms megóv a világtól, mindentől. Ez is gyávaság volna?

Valaki hátulról befogja a szemem.

Csak Xandra lehet az. Végre!

Bejött, hiszen van kulcsa, megvan a kulcsa.

Brahmsnak annyi. Nézzük egymást. Hallgatunk. Ő töri meg a csendet.

A téli holmimért jöttem. Fázom.

Olyan aranyos, amint bűnbánóan ácsorog előttem, majd a cserépkályhához megy, nekidől. Kedvem volna azonnal odasietni, átölelni, babusgatni. De mosoly-szünet van. Vagy volt.

Kinek kell lépni? Kinek kell ilyenkor az első gesztust megtenni? Melyikünknek kell odamenni, azt mondani, hogy sajnálom, vagy semmit se mondani, csak megfogni a kezét. Megölelni. Félünk a visszautasítástól, hogy a másik ellök, eltol magától.

Xandra hagyott ott azon a bulin. Ha hinni lehet a barátnője szavának, elment egy akkor megismert akárkivel. Féltékenykedett rám, alaptalanul. Nem mindegy? Ha szeretem, akkor megbocsátok neki. Mit is?

Felállok a fotelból azzal az ürüggyel, hogy feljebb állítom a fűtést, és odamegyek a kályhához. Arrébb húzódik, ügyel rá, nehogy hozzám érjen.

Nem érdekel. Eléje állok, a szemébe nézek, a kékeszöld tükörbe, aztán szép lassan a derekára kulcsolom a kezem. Nem szabadulhat. Nem is akar.

Úgy hiányoztál, susogja.

Te is nekem.

Az ölelésből csók lesz, a kályha szinte már égeti a hátát, nem lehet sokáig bírni.

Gyere, mondom, és terelem, húzom az ágy felé. Leülünk, öleljük egymást, mint akik még soha nem tették ezt. Lerúgja a cipőjét, én pedig lassan, kimért mozdulatokkal lehúzom a lábáról a zokniját. Tenyerembe veszem a talpát, simogatom, melegítem, életet lehelek dermedt ujjaiiba. Egyenként a számba veszem őket. Hétfő, kedd, szerda, csütörtök, péntek, sorolom, aztán a másik lába jön, és jönnek a hónapok. Január, február, március...

Ennyit hiányoztál, mondom kissé szemrehányó hangon.

Tudom, bocsáss meg.

Azt hittem, nem látjuk többé egymást.

Nem bírtam már nélküled.

Én se.

Elfogynak a szavak, gyere, gyere gyorsan, mondjuk egyszerre, és megyünk, együtt indulunk, egymás felé, hogy megszűnjön minden, kollégák, tanárok, nagynénik, szülők, vizsgák, kopogós szomszédok, kéziratok, lemezek, csak te, csak ő, csak mi. Szárnyaink nőnek, repülünk, el innen, a tavaszba, a ragyogásba, a fénybe.

Három napig tartott. Három napig ünnepeltük, hogy újra megtaláltuk egymást. Három napig ki se mozdultunk a lakásból. Nem is lehetett volna. Megdermedt a város, a közlekedés leállt, a tévében néztük a méteres hóakadályokat, falak emelkedtek, fehér falak, csákánnyal vágta utcákat a közlekedőknek. Rendkívüli adásnapot tartott a tévé. A hírhírek után leadták a *My fair Ladyt*, a musical filmváltozatát. Egy más mellé toltuk a két fotelt, és úgy bámultuk a képernyőt.

Többé nem engedlek el, mondtam a szünetben.

Nem is mennék, nézett rám azzal az angyalian kacér mosolyával.

Odakinn mínusz húsz fok, de mi nem fázunk, csak szeretünk. Barlanglakók letünk. A tévét, a rádiót nem kapcsoljuk be. A telefon működik, de senkit nem hívunk, minket sem hívnak. Magasra csavarjuk a fűtést, és meztelenül járkálunk a lakásban. Nem törődünk senkivel, csak ő velem, én ővele. Szégyenkezünk, nem a meztelenségünk miatt, hanem azokért, akik fáznak, akik nem tudnak hazamenni vagy elindulni otthonról, a zsákfalvak lakóiért, akiknek nem jut kenyér, és talán a vízvezeték is befagyott. De hát mit tehetnénk értük? Valószínűleg semmit sem. Így hát mégse szégyelljük magunkat olyan nagyon. Most tudjuk meg, mit jelent igazából a szerelem. Most tényleg fölöslegessé válik a világ *java darabja*.

Lemezeket hallgatunk, Xandrát szabadegyetemi képzésben részesítem zenetörténetből. Odacsücsül a lemezszekrény elé, egymás után húzogatja ki a korongokat, mindent meg akar hallgatni, amit nem ismer. Azt játsszuk, hogy milyen zenéket vinnénk magunkkal arra a bizonyos lakatlan szigetre. Segíték a választásban. A *Máté passió* feltétlenül köztük lenne, aztán Beethoventől az utolsó vonósnégyesek doboza is, és hát a *Don Giovanni* persze. Csalunk, mert műveket választunk, nem egyes lemezeket, úgyhogy van még két kiadó hely. Kicsit összeveszünk, ő Puccinit szeretne, én meg Bartókot. A *kékszakállú* nélkül nem lehetne meglenni.

Miért olyan nagyon fontos az, kérdezi őszinte kíváncsisággal.

Hallgassuk meg.

Meghallgathatjuk, de mondd meg előbb, miért szereted annyira?

Férfitörténet. Nem az a titka, hogy a kegyetlen várúr megölte az asszonyait. Ha figyelsz a szövegre, rájössz, hogy a régi asszonyok élnek. Nem a valóságban, hanem a férfi emlékeiben. Ez a titok. Nem tud szabadulni tőlük.

És te? Te megszabadultál tőlük?

Azt hiszem.

Hiszed vagy tudod?

Igyekszem elindítani a lemezt.

Nem felelsz?

Tudom, hogy neked senkid sem volt énelőttem, de nekem volt, voltak, de mit számítanak most már?

Nem a szexről beszélek, hanem a szerelemről.

Voltam szerelmes is. Azt hiszem.

Hiszed vagy tudod?

Most azt hiszem, hogy nem voltam, csak most vagyok.

Ezt várta, de ez az igazság is.

Nehezen érünk az ötödik ajtóhoz, meg kell fordítani a lemezt, és legszívesebben levinném utána: nem kellene a könnyek, nem kellene a régi nők, se eleve nem, se holtan.

Körüti presszó a találkozásunk színtere Szalánczy Magdával. Elhatároztam, hogy fizetés után azonnal eldobom a számlát, nehogy baj legyen belőle, mint multkorában, Magda azonban nem engedett fizetni, elvégre ő kért szívességet tőlem.

Jó kis kalamajkát kavart, amit írt, mondta, miközben élém csúsztatta a kéziratát. Kikíváncozott, válaszoltam, aztán mindjárt hozzátettem, pártfeladat volt.

Magá is benne van abban a gittegyletben? Nem baj, majd kinövi.

Azon vagyok, nevettem el magam. Amint látja, az első lépéseket már megtettem. Igaza van, mindenben igaza van. Higgye el, régebben ismerem ezt a bejzlit, mint maga. Így mennek a dolgok.

Füzes kolléga is ezt mondta.

Na, hogyha az a link alak egyetért magával, akkor baj van, nagy baj.

Miféle baj, Magda?

Akkor lesz valami, neki mindig jól működött a szimata, mindig tudta, éppen mi a trend.

Mikorra olvassam el?

Amikor akarja. Nem sürgetem, hiszen szívesség.

Inkább kíváncsiság.

Ne telefonáljon. Majd találkozunk, itt vagy máshol.

Konspirálunk?

Nem árt óvatosnak lenni. Az elvtársak, itt megállt, nyelt egyet, bocsánatot kérek, nem akartam megbántani, szóval azok az elvtársak, akik magának egész biztosan nem társai semmilyen elvekben, nem tetszenek nekem, és biztos vagyok benne, én sem tetszem őnekik. Olvasson, aztán beszéljünk.

Hazafelé menet nem tudtam megállni, hogy ne kukkantsak bele már a 12-es buszon. Lapozgattam a gépiratot, ide-oda ugráltam a szövegben.

A kiballgatás minden drámaiságot nélkülözött. A kérdés-feleletek egyhangúan patogtak a levegőtlen hivatali szoba meglepően magas boltívei alatt. Nem sok mondánivalóm volt. Eleinte csakugyan nem értettem, miről van szó egyáltalán, de hát amúgy is a teljes tudatlanságra, a tökéletes tájékozatlanságra adtam fejem.

Szervezkedéssel, lázítással próbáltak vádolni – pontosabban azzal, hogy lakásom rendszeres összejövetelek központjául szolgál. Ezt könnyedén elutasítottam: jól esik, hogy fiatal és kevésbé fiatal barátaim szívesen jönnek hozzám.

Annyira belemerültem, hogy csak az Üllői útnál vettem észre, elfelejtettem leszállni. Hazaérve belevetettem magam a regénybe. Xandra a főiskolára ment, olvashattam kedvemre napestig.

Egyetlen morált ismerek el. A teljesítményét. A megszenvedett munka veritékes eredményét, ám ki biztosította volna mindezért a megérdemelt elismerést? Cinizmushoz és törtetéshez szokott környezetemben hogyan is számíthattam volna sikerre, előrehaladásra? Nincs nagyobb bűn a szememben az ügyeskedésnél, a hízelgő mellébeszélésnél. Nem csoda, hogy magányos maradtam a kollégáim között. Kiszzerű főnökeimet pedig elhúzódva megvettem – hogyan is képzelhettem, hogy ezért nem jár büntetés? Kirúgás nem, de sorozatos megbélyegzés, hogy éppen csak megtűrnek...

Háromszázötven kézzel számozott oldal, kevés javítással. Történet nincs, és mégis van. Sehogyan sem női regény. Nem jelent semmit, hogy írója melyik nemhez tartozik. Egy életút, vidéki gyerekkortól kezdve a pesti egyetemig, 68-as illúziókkal sújtva a kiábrándulásig, a rendőrségi zaklatásokig, barátok, szerelmek, árulások. Estig felfaltam a könyvet, Ciceró mellettem aludt, néha szusszant álmában, talán egerekkel álmodott. Mire Xandra megjött, még vacsorázni is elfelejtettem.

Mi történt, olyan feldúlt vagy? Még nem láttalak ilyennek.

Semmi különös. Csak elolvastam egy regényt.

Film lesz belőle?

Nem hinném. Nem is azért olvastam. A szerző adta ide. Kíváncsi a véleményemre.

Nő?

Az, de irreleváns.

Mi az, hogy irreleváns? Tudod, hogy nem szeretem az idegen szavakat.

Én se. De erre ez a helyes kifejezés, mert teljesen mindegy, hogy férfi írta-e vagy nő.

Akkor nem a szerelemről szól.

Miért, a szerelemről egy nő nem tud írni?

Jobban szeretem, ha erről férfiak írnak. A *Bovarynét* és a *Karenina Annát* is férfiak írták.

Hát igen, Flaubert még azt is mondta, Bovaryné én vagyok.

Na, látod.

Mit? Semmit se látok.

Most van szerelem, vagy nincsen?

A regényben? Van, persze, hogy van. Anélkül egy valamirevaló történet nem áll meg a lábán.

És minálunk? Itt is van szerelem?

Már mellettem állt, odasimult a karosszékhez, melle a fületem csiklandozta.

Régen voltunk együtt.

Szünetet tartott, várta, mit teszek. Én azonban nem tettem semmit. Még mindig Magda regényének hatása alatt álltam. Erre lehajolt, és a fülembé suttopta.

Okozz nekem örömet.

Várta miként reagálok. Szép mondat. Lány még nem mondott ilyet nekem, asszony sem. Az ölembe húztam, és csókolni kezdtem, hosszan, forrón. Aztán nem értük be ennyivel. Közben igyekeztem elfelejteni a regényt, Szalánczy Magda jól formált mondatait, a sorsot, amit a történelemtől kapott, amely folyton bele-bele-szólt az életébe, legtöbbször meglehetősen durván. Míg szeretkeztünk, az járt a fejemben, hogy mégis igaza lehet Rónainak, én tényleg az élet királya vagyok. Igazából semmiféle próbatétel elé nem állított az élet. Sok mindent megkaptam, állást, lakást, amiért másoknak gürcölni kell. Ezt a ragyogó, kedves lányt is a magaménak mondhatom, aki Pannával, korábbi szerelmemmel ellentétben biztosan engem szeret, és nem a saját vágyait. Ül bennem, a szívemben is, és beborít egész lényével, nemcsak gyönyörűen formált melleivel, mindenével, mindenestül az enyém, csak az enyém, az élet királyáé.

A filmgyári hatalomátvétel folyamatosan zajlott. Az utódok, akik Neszmélyi távozása után megragadták a kínálókozó lehetőséget, azaz a hatalmat, szerették volna sóval behinteni az irodákat, hogy még az emlékéit is töröljék az elmúlt évek, évtizedek történéseinek.

Huszonhat évig dirigált az öreg, mondta Szegő Gyuri, akit az új fiúk csatasorba állítottak. Igyekezett összeszedni magát, megfelelni a várakozásoknak. De persze nem voltak várakozások. Én legalábbis nem tapasztaltam semmit. A hatalmat akar-

ták, hogy az alkotmányos monarchia bukása után ők irányíthassanak, megvessék a lábukat az egyre nagyobb bizonytalanságban, hogy ők dönthessenek az eljelen-téktelenedő állami támogatás felhasználásáról. Proletárdiktatúra. Mindenki harca mindenki ellen. Mindegyik rendező ellenség – a másik elől akar filmet csinálni.

Átnéztek rajtam, épphogy megtúrtek. Tudták, milyen viszonyban voltam Neszmélyivel, és olvasták a cikkemet a hétfévi képes újságban. Nem ígérkezett nagy jövő itt a számomra, mégse csináltam semmit. Nem váltottam iparendedélyt, nem akartam antikváriumot nyitni, csak beszéltem róla Vay Bandinak, aki fontolgatta, mi lesz, hogy lesz. Valami történni fog, hajtogatta, Gorbira lehet számítani – csak így becézte a pár éve regnáló szovjet főtitkárt, aki nálunk szinte népszerűbb, mint nagy hazájában.

Ekkor kaptam levelet Amerikából, végre írt az egykori barátom, beszámolt róla, mi történt velük, amióta elmentek innen.

Mérlegelve az otthoni körülményeket, úgy döntöttünk, hogy itt telepszünk le. Letettem egy vizsgát, amely érvényesítette a diplomámat erre az országra. Szándékom itt az orvosi gyakorlatban működni – úristen, ilyen hamar elfelejtett magyarul! Pillanatnyilag Mary – nem Mari – is, és én is fogyatékos és autista gyerekekkel foglalkozunk. Nagyon sokat, a szó szoros értelmében éjjel-nappal dolgozunk. Közben a bevándorlási papírokat intézzük. Az ügyintézés rendkívül hosszadalmas és bonyolult.

Írd meg te is, hogy megy a sorod, mivel foglalkozol. Jövő nyáron talán sikerül hazalátogatni majd, s akkor megkereslek. Végül egy kérés. Jó lenne, ha utána tudnál nézni, hogy magyar filmek (Jancsó, Huszárík, Szabó István) és esetleg francia és cseh új hullámos filmek hozzáférhetőek-e amerikai szabványú VHS-kazettán.

A gyakori költözések miatt béreltünk egy postafiókot. Röbej, hogy otthon buszonvalahány évig éltem ugyanabban a szobában, ugyanazon íróasztal mellett, itt meg már nem is tudom, hányadik helyre költöztünk, úgyhogy most ez a levelezési címünk:

P.O. BOX 456

East Falmouth, MA 02536

Ide tudsz írni.

Nem írtam; nem tudtam, mit írni. Amit írhattam volna, a mi közöm hozzá kalapjába tartozik. Tehetnék szemrehányást egykori legjobb barátomnak? Levélben könnyebb lenne, de nem lenne értelme. Addig kellett volna, amíg itthon éltek, amíg a szemébe nézhettem volna, amíg mondhattam volna, mit művelsz, te marha!

Ez a vonat elment. Ő is elment, családotul. Most gyarapítja az amerikás magyarok számát. Majd Marika, bocsánat, Mary, szül sok kis Johnnyt – Katherine már megvan.

Jancsó kellene meg Huszárík kellene. Kíváncsiságból megkérdeztem egy technikust a gyárban. Kiderült, lehet ilyesmit csináltatni, tud valakit, akinek erre is van gépe, de borsos árat számol az átírásért. Zénó majd csak meglesz valahogy a magyar újhullám nélkül. Mi is megvagyunk. Huszárík halott, Jancsó éppen nem forgat. Kívár vagy nem kap pénzt, nem lehet tudni. Mindenki vár. Erős dokumentumfilmek születnek, de róluk már Zénó mit sem tud, neki a múlt kell, de az „így jöttemek” kora lejárt, az így mentünk el ideje járja. Néha felteszem magamnak a

kérdést, miért maradtam itt, aztán elhárítom, hogy ez egyáltalán felmerül. Miért mentem volna el? És egyáltalán, hová? Ez talán a kényelmes hazaszeretet? Az akard, amit lehet világa? Mert nem tudok tisztességesen egy idegen nyelven sem. Meg aztán mit csinálhatna egy magyar bölcsész Bécsben, Münchenben vagy Párizsban? No, ott igen, ott lenne mit. Ülnék egész nap a Cinémathèque-ben, és nézném a filmeket, mint Godard-ék tették annak idején, mint mi ugyanakkor az Egyetemi Színpadon.

Ciceró rakoncátlankodik, rájön megint a bolondóra. Össze-vissza száguld a szobában, szétdúlja a szőnyeget, felugrik az ablakpárkányra, beüti a buta fejét az átlátszó üvegbe, szerencsére nem történik nagyobb baj, nem törik be az ablak, nem folyik vér.

El kell vinni megoperáltatni, jegyzi meg Xandra, miközben még Zénó sorsán mélézom. Érdekes, a magamé kevésbé izgat, pedig létezik, lesz énnekem sorsom nemsokára, ha eddig nem lett volna.

Hogy hová, ébredek rá Xandra célzásának lényegére. Igen, itt az ideje, el kell vetetni a férfiasságát, hogy finoman fogalmazzak.

Nézz utána, hol csinálnak ilyesmit.

Sajnálom szegény cicát, de hát valóban nemcsak oltatni kell, mondta vagy egy éve az állatorvos, hanem ha elkezd spriccelni, akkor...

Végül Xandra viszi el, én csak pénzt adok taxira meg a műtét költségeire. Nem vagyok jelen, amikor az esemény megtörténik. Már megint nem vagyok jelen. De hát fontos ez? Mindenhol ott kell lenni?

A cica alszik a kosarában, amikor visszatér, de erős a szervezete, nemsokára kimelegszik, elindul a tálkája felé, de váratlanul az oldalára dől, mint egy tőkesúly nélküli vitorlás. Dolgozik még benne az altató, de pár óra múlva vidáman hajkurász egy legyet, az nekirepül az ablaknak, Ciceró utána, beszorítja, lecsapja, elfogyasztja. Kis undorral figyelem ezt a létharcot. Az ember formájúak között is így megy, valamivel civilizáltabban. Lehet, hogy nemsokára én is sorra kerülök.

De most tavasz van, ragyog minden. Kimegyünk a zöldbe, a Nagyrétre, ahol pár éve egy forgatáson éppen őt keresgéltem a statiszták között. Egy kisebb vidámpark is kitelepült, van minióriáskerék, halászat, céllövölde. Új oldaláról ismerem meg a barátnőmet. Befizeti magát, és fél szemére hunyorítva lövöldözni kezd a hurkapálcikákra. Egyet el is talál, egy kacsintó Szandokan baba a nyereségye, nem tudunk mit csinálni vele, Xandra egy törökmézet nyalogató kisfiú kezébe nyomja. Kezdek félni tőle; nem szabad fegyvert adni a kezébe, jó, hogy túladtam azon a karabélyon, igaz, micsoda kalamitások árán, még neki sem meséltem el.

Megint rosszul vizsgálom. Felülünk az óriáskerékre. Még hogy óriás! Alig tíz méter a legmagasabb pontja, de nekem ez is sok. Mintha megint repülőn ülnék; menthetetlenül földi lény vagyok, de talán nem földhöz ragadt.

Xandra csalódása után bevesszük magunkat a Hárshegyi erdőbe. Addig-addig megyünk, míg kibomlik a sűrűből egy parányi tisztás.

Napozni szeretnék, mondja Xandra.

Hozhattunk volna pokrót.

Minek?

Kigombolja a blúzát, és leteríti a fűbe. Majd a szoknyájával ugyanezt teszi.

Néz rám azokkal az ártatlan macskaszemeivel.

Gyere, mire vársz?

Aztán, ahogy van, a semmi kis bugyijában végigdől a hevenyészett derékaljon. Azt nem veti le.

Szalánczy Magda keres, mert én is kerestem őt. Beszélgetni szeretnék a könyvéről, jobban mondva a kéziratáról, ám biztos vagyok benne, hogy ebből egyszer valahol, ha nem itt, Budapesten, akkor máshol kötet lesz.

Igen ám, de hol beszélgessünk. A gyárban mostanában nem láttam, valamiért kerül a helyet. Hozzám nem akarom hívni, Xandra miatt sem, akkor marad a nyilvánosság, valahol, ahol nem fülelnek ránk. Úgy látszik, már nekem is üldözési mániám lett, mikor Magda virágnyelven értésekre adta, ne mondjam ki, miért akarunk találkozni.

Végül a Múzeum kertnél maradtunk. Körbejártuk az épületet, és leültünk a kis játszótér mellett, mintha csak gyereksétáltatók lennénk.

Nézze azt a csúszdát! Az ilyesmi mindig kikészít. Hogy lehet kőből csinálni, és milyen meredek.

Legyintett, abbahagyta a bosszankodást, témát váltott.

Mit művelnek az utódok?

Tényleg, most jöttem rá az összefüggésre. Mióta Neszmélyi elment a gyárból, ő sem jár a büfébe. Persze ebből nem lehet levonni semmilyen mély értelmű következtetést.

Kifelé áll a rudam onnan.

Milyen nyelveket tud?

Magyarul.

Hát az kevés a túléléshez. Figyelje meg, itt pár év múlva az angol lesz a nyelvi hatalom. Én is megnézhetem magam a francia tudásommal.

Mióta leültünk, még egy gyerek se csúszott le a simára csiszolódott öntvényen.

Nohát, mondja, ne kíméljen. Ha már vette a fáradságot, és elolvasta, joga van rosszat is mondani. De nem kötelező.

Nevetett, és elhallgatott.

Tetszett.

Lehetne kissé bővebben.

Persze, de inkább kérdeznék.

Ó, az óvatos dramaturg! Hát kérdezzen csak. Állok elébe.

Minden úgy történt, ahogy leírta?

Frászkarikát! Hogy kérdezhet ilyet egy írójelölt? Mert ugye nem tett le a szándékáról.

Ráztam a fejem, hogy nem, illetve, hogy igen, szeretnék az lenni.

Nem tanították az egyetemen, hogy a szerző nem azonos a szövegével?

Hümmögtem valamit.

Persze a marxisták csak az objektív valóságot tisztelik. Amit megír az ember, nem biztos, hogy megélte. De ha mégis, akkor sosem úgy írja meg, mert az nem irodalom, az napló vagy emlékirat. Hát persze, hogy mindennek van valami valóságalapja, de az nem érdekes.

De mit szólnak azok, akik felismerik magukat a sztoriban?

Mit szólnak? Nem érdekel. Toll a fülükbe...

Nevettem.

Mi az, nem hallotta még ezt a szólást? Semmi közük hozzá, a regényben nem Kovács István szerepel, hanem az ő égi mása. Na, ez kicsit nagyképpően hangzott. De tudja meg, hogy aki a regényben beszél, az nem én vagyok. Az egy hang. Ezt persze nem tanítják, mert nem tudják. Olvasni kéne a franciákat, egy kis strukturalizmust, amit a vén salabakterek kiátkoztak. Mit nekik Saussure! Minden történetben hárman vagyunk, legalább hárman. Manapság a szexben is, de ez nem tartozik ide. Tehát az író, azaz én magam, az elbeszélő, aki a sztorit meséli és a főhős három különböző egyén, még akkor is, ha közülük csak egy jár két lábon, és itt oktatgatja az olvasóját, aki a negyedik lehetne, a befogadó, de egy büdös szót se szól, ahelyett, hogy elmondaná, mit gondol arról, amit olvasott.

Elhallgatott, és rám meredt. Most már kellett mondanom valamit.

Magda, tényleg csápolt Rákosi elvtársnak?

Megint kérdez. Erről nem tud leszokni. Úgy hittünk benne, mint az angyalok az úristennek. Tizennyolc múltam, és egy vidéki lány a fővárosi VIT-en. Tudja mi volt az nekem? Egy álom. Jöttem a kis alföldi falumból, és azt éreztem, hogy a miénk lesz az a világ, ami készül lenni.

Tudjuk, mi lett.

Aztán nem vettek fel újságíró szakra, betelt a keretszám. Átirányítottak vegyésznek, engem. De tanultam, hogy ki ne bukjak, hogy ne hozzak szégyent a szüleim fejére.

Mégis abbahagyta.

Hazahívtak. 54-ben apám kilépett a csoportból, újra egyéni gazda lett. Kellott a munkáskéz.

Szépen van megírva, hogyan ment férjhez – először és utoljára.

Maga nyilván nem élt falun. Nem érezte a nyomást, ami az emberre hárult. Addig járt utánam, mire összeírtak minket. Nem tudtam szabadulni tőle, folyton jött hozzánk. Pestre nem menekülhettem, ugyanová?

56-ban mégis ott volt a Kossuth téren.

Ott. Ott is maradhattam volna. Mellettem találta el egy golyó a férjemet. Képzelterti.

Úgy írta meg, mintha mással történt volna.

Zokogtam, dühöngtem, úgy vonszoltak be az árkádok alá, és Gyuri ott feküdt a többiekkel.

Miatta nem ment férjhez aztán?

Elegem volt, elegendő lett mindenből. Mint egy hajszott vad, próbáltam kitörni innen, neki a határnak. Engem is lelőhettek volna.

Az egyik legszebb rész a regényben, amikor a Bécs melletti gyűjtőtáborban megbeszéli önmagával, hogy mit csináljon, merre tovább...

Aminek az lett a vége, hogy visszajöttem.

Megbánta?

Párszor, igen. De aztán eszembe jutott, hogy hiába lejt a Rue de Buci sarkán a járda, sosem lett volna belőlem francia író.

Magának az lehetett az ötvenes évek, mint nekünk a hatvanas.

Az illúziók, Dávid, az illúziók.

Nem egészen. 68 nem illúzió, egy lehetőség, egy nagy, kimaradt lehetőség.
Ne higgye! Már korábban eldördültek a figyelmeztető lövések.
Mire gondol? Miféle lövések?
Memphisre meg Los Angelesre.
Luther Kingre és Bobbyra?
Már akkor vége lett a hatvanas éveknek. Sőt, korábban. Már Dallasban.
Nem tudtam mit mondani. Erre nem gondoltam még.
Hogy Brezsnyev elvtárs a forró dróton felhívta Johnson elnök urat. Micsoda cinizmusa a történelemnek!
Hogyhogy felhívta?
Augusztus 19-én zajlott a beszélgetés. Nehogy a NATO beszarjon a csehszlovákiai bevonulás miatt, és ők is meginduljanak.
Ezt nem írta bele.
Még csak az kéne. Így is elég reménytelen a kiadása.
Beadta valahová?
Be, mindkét helyre. Az egyiket álnéven. Nem válaszolnak. Már hónapok óta.
Lehalkította a hangját.
Arra gondoltam, hogy kiküldöm. Érti?
Bambán nézhettem.
Külföldre.
Bólintottam.
Jöjjön, meghívom egy kávéra. Meséljen a kis barátnőjéről, ha már a regényemről nem tudtam meg semmit magától.

A vendégzöveg Bíró Yvette *Futó* című regényéből való.



TÓZSÉR ÁRPÁD

Gondolatok egy mélyszegénység- konferencián

*Ez a fügearcú költőnő egyre elém tolakszik,
előbb fordították le óindra, előbb kapta meg
a Tchicaya U Tam'si Award-díjat, s most e
nemzetközileg is hatályos konferencián
az elnök a vécékulcsot is neki adja előbb,
nekem meg kell várnom, amíg a szónok
a Nagy Hadronütköztetőben egymásnak
bergeli a mélyszegénység protonjait
s a fügearcú költőnő befejezi a vizeletét.
Nem pisil: vizek, mint a ló, ide hallom.
S csörtet vissza, vihar a langyos őszben,
a méhek s Szapphó strófái hideglelősen
hullnak le: nem kell az ikaroszi lép.
Ő az anyagból szárny nélkül kilép.*

*S fellép. S hozzászól. Mindig csak hozzá,
abhoz, aki mögötte lapul, setteng, aki
első személyben hallgat: a feledett
kezdetről, melyről csak a Hadron-
ütköztetőben tudna beszélni, megüt-
közve homályos múltjával s múltjától:
kondás família, nyálzó ősök, társak,
piszkos férfiak, nők – inkább mártsak
nyilat méregbe, s Taloszbá aztán,
Polükasztét, s Minoszt is meghalasztván,
vessen a fiam is, írmagostul,
kisebbet esik, jobb, ha most hull,
vessen a faj, ha az egyed bamba,
nem tud belépni kvarkstandardba.*

*Végez. Elém ül, hová is ülne, hisz azzal él,
hogy engem előz. Később, a vállán át látom,
Csehy Zoltán Szodomájába lapoz,
Pilinszky egy öreg úrral tükörben pisil,
négy százharminckilencedik oldal,
s még ugyanennyi hátravan, ott, az utolsó
oldalon, valahol, a végtelenbe surrogó
lapok valamelyikén, ahol már szám sincs,*

*áll nőphalloszként Lótné szobra,
fürkészve hátra vibog rám, talán a
hajlandóságom kémlí. Nem, nem!
bomlott Pügmaliónnak kellene lennem,
hogy ráfanyalodjak a szoborrésre!
Inkább ürgelyuk, mint a fügeöl prése.*

Vaginaajak

*A költőnő, a legjobb itten,
tetőtől talpig nonfigurális.
S én, a bolond, azt hittem,
morál az ellenmorál is.*

*Ég, föld, halál, s a bűn, az édes –
mik ezek és miből lettek?
A nő csak ámul, néz és kérdez,
s a válaszoktól retteg.*

*Szabadság, színház, smink, kölni –
mire a híú ricsaj?
Ahhoz viszonyítva, hogy ölni
kívánunk, mindenki csal.*

*Albassal, mosollyal, szívvel,
s büszke fejével a nyak. –
Piros vaginaajak ível,
s amit tud: sötét anyag.*

CSEHY ZOLTÁN

Mint az alkoholista

*Mint az alkoholista,
akinek van vezérgondolata (ha nem is túl cizellált),
és olyan könnyen lép be a költészet bűvkörébe
(igaz, egyre könnyebb a belépés,
és a bűvkör is oszlóban), akár
tornász a kötélre, az öntudatlan egyensúlyozásba,
ahol minden mozog, szűkül vagy tágul,
minden az anyagért verseng, a fönt is, a lent is,*

*ugyanúgy egyensúlyozok itt
szabad és nem szabad között,
az érintés előtt, mely be fog következni,
mert előbb-utóbb minden kötél szakad,
minden tornász megöregszik,
minden alkoholista elpusztul,
minden vezérgondolat szűkül vagy tágul,
minden egyensúly felborul,
mindennek lesz bűvköre,
és anyagunk, fönt vagy lent,
úgyis lesz valakié.*

Skorpió hava

*A versnek, melyet fordítani kezdtem,
valahol a végén volt egy jó sora.
Ritkaság a jó sor mostanában.
A ritkás versek jó sora ez.*

*Éjjel még játszunk egyet a vembes
Skorpió alatt,
köznapi szótérképeket gyártunk
és hajnali látványterveket.
Idegen versek farkában van a lényeg:
nem szerethetlek úgy,
ahogy vágyam szerint szeretnélek:
egymás gyerekei vagyunk.*

Minnesäng-fantázia

*A sólyom véres csőre
a vad tarkójába csípett:
lehet-e
dőlt betűzni a bús fájdalmát?*

*Egy kurzivált erdőben minden
fa ferde.*

*Ha nyakon csípnek,
az csak kéjes szabadulás,
írta jobbra döntött betűivel.*

*Amiben még bízni lehet,
a stabil moba, az érett avar.
Ők alulról nem érnek addig soha,
hogy számítson, merre dőlnek.*

Billentyűk

*Csontsovány lett,
és keményen alkoholizált.*

*Váratlanul vesztette el
a barátját, akivel úgy élt, mintha
egy hatalmas zongora billentyűzetén lalnának,
bárhová léptek, rezonált, hangzott,
ritmusa, dallama, futama volt.*

*Kifizette a hűtést, boncolást,
a tárolást, a koporsót, a járulékokat.*

*Ekkor már elég zsibbadt volt belül,
hogy újra a zongorához üljön.*

*A zongorán üvegek,
sörös dobozok. Az egyikből, láss csodát,
előjött
egy dzsinn, és megkérdezte, mit akar.*

*Semmit.
Egyetlen billentyűn állni,
sokáig egyetlen kibaszott billentyűn állni.*

Könnyező pálma

Néha együtt sírok a könnyező pálmával, uram, hol ő kezdi el, hol én, de van, hogy egyszerre indulunk, nem is vesszük észre, csak később, micsoda szinkron, Istenem, igen, évekkkel ezelőtt kaptam a növényt, nem is akartam, nem is kellett, de rám tukmálták, rám tukmálta az a fiatal nő, akivel még lány korában ismerkedtem össze, a barátom mutatta be őt a bányatavi strandon, ahol nem kellett fürdőruha, úgy jöttek, hogy én már napoztam a csillogó víz mellett, büfé is volt a közelben meg valódi mediterrán zene, akárha a tengeren lettem volna, uram, éveken át játszottam el ezzel a gondolattal, ha így hunyorítasz, ha úgy, az óceánt látod, mint Algarve szikláiról, valamikor életem ókorában, amikor nem számított annyira a pénz és a távolság, igen, csak kedv kellett, nem is kevés, és szívtam ott be az előttem elterülő hatalmas kék-zöld víz mással össze nem téveszthető szagát, illatát, mélyen, tüdőre, úgy hogy az már mindenemben volt, mindenemet ellepte, befedte, -borította, még majd elszálllok, kiszálllok ebből a világból, illattá, szaggá változom, egy adag valamivé, ami akár a boldogság is lehet, tehát napfürdőztem a bányató partján és hunyorítottam, hol így, hol úgy, hogy lássam azt, ami nincs, ami csak képzelet, de már-már megfogható, mikor jöttek a haver és a lány, nyári ruhában, fehér kalappal a fejükön, és erősen sütött a nap, a víz meg csak csillogott, ezeryi fénycsillag, -folt szikrázott a szemünk előtt, szinte elkápráztatott, bele-beleszédültem, igen, alig láttam, uram, tényleg hunyorgnom kellett, keltem a törülközőről, nyújtottam a kezem, és a lány nevetett ott a napban, fogai fehérje elvakított engem, ha még egyáltalán lehetett, nyújtotta ő is, és akkor a mutatójával pajkosan megcsiklandozta a tenyerem, döbbenten néztem rá, felé, oda, ahol sejtettem, hogy van, a szemét kerestem, az arcát az ellenfényben, de csak árnyékot, sötétet láttam, és újból hallottam az önfeledt kacagást, és hirtelen, szinte öntudatlanul végigpásztáztam magam, és láttam kívülről mindent, azt, hogy állok teljesen pőrén egy bányató partján és ismerkedem egy rövidnadrágos, kalapos lánnyal, aki nevet, nevet, már-már megállíthatatlanul. Ez a lány külföldi volt, de szépen beszélt a nyelvet, évek óta élt az országban, mint mondta nekem később, mikor már ő is ruha nélkül bámulta a vizet, és ki tudja, mire gondolhatott, mert neki is volt tengere, mesélte utóbb, akárcsak nekem, valamikor régen, és ezt nem lehet kitörölni a lélekből, uram, kimosni, -lúgozni, ez ott van, ott marad, ragad egy életre, bizony, nincs menekvés, elfutás, nincsen. Algarve partján a gyerekek sokszor bóklásztak, felfedező utakra indultak a sekély meleg vízben, lényeket kerestek, melyekbe kéjesen beleborzonghattak, egyszer az egyik hirtelen felüvöltött és egy hatalmas fekete kagylót emelt ki a vízből, amit valami éles tárggyal rögtön ki is nyitott és fogaival élvezettel marcangolta kifelé, tépte a rózsaszín húst, rágta, fogyasztotta, a szemei csillogtak, a többiek megdöbbenve nézték, de ő nem figyelt rájuk, és utána jóízűen nevetett, úgy, ahogy a külföldi lány, akit a haver hozott, tette, csinálta, és akkor

én az ő kagylóját nyitottam, nyitogattam volna fel szívesen, ami szinte ott volt az orrom előtt, néha ficáncolt, néha pihegett, azt szerettem volna, hogy az én szemem is úgy csillogjon, mint annak a tengerparti fiúnak, de ezt akkor nem lehetett, habár, mint mesélte utóbb, kimondottan izgató volt neki velem kezét fogni ott a parton, hogy nincs rajtam semmi, ezért is nevetett, kacagott, igen, mert ha neki jó, több mint kellemes, akkor ő ennek így ad hangot, igen, hosszú, de meg-megcsukló, -szakadó hangos nevetéssel, és most már mondhatom, uram, úgy tűnik, az a kagyló már örökre csukva marad előttem, és az a felszabadult, igazi, érzékiséggel és vágyakkal átítatott, szőtt kacajfűzér is mind távolabbra, messzebbre került. Meleg volt akkor, hétágra tűzött a nap, a lány fröccsökért ment, jó volt néha a törülközőről felnézni az égre, ahonnan majd éjjel hullanak csillagok, a haver behunyta a szemét, én ittam meg az ő fröccsét is a lánnyal, aki hozzám hasonlóan szomjas volt nagyon, és akkor elkezdte, hogy ismer egy férfit, aki szintén abból a ma már nem létező országból való, és találkozgat vele, ha úgy hozza a kedve, ma biztosan, mondta, ezért sütteti a testét a nappal, hogy estére jó szagú legyen, nincs lemosás, súrolás, nincs, mert csak így lehet megőrizni a fényt, az aranyat, és a haver csukott szemmel fészkelődni kezdett, másfelé fordult, nem tudom, mit hallott, hallhatott ebből az egészből, mindenestre mégis úgy helyezkedett, hogy a lány lássa, láthassa nem kis büszkeségét.

Micsoda nyarak voltak, uram, ha beborult, a Csarnokba mentem, a Hédihez, igen, a nagydarab, de valahogy mégis kecses nőhöz, aki örökké égett, izzott, bugyborékkolt belőle megállás nélkül a jókedv a pult mögött, ahol csinálta a fröccsöt, keverte a kávé, csapolta a mélyfekete sört, amit a lány exországbeli barátja, a földi, annyira, de annyira szeretett, mint tapasztaltam később, igen, testes ember volt óriás fejjel, és villamost is vezetett hajdanán, nagy gyerek, mesélte ott a bányató partján a haver nője, anyukája nagyon aggódott érte, már ősszel megvette neki a téli fehérneműt, és vigyázott arra, kikkel ne jöjjön össze, de engem nem kerülhetett el, de mi csak játszunk, igen, hancúrozunk kicsit, akár a gyerekek, így nekem a lány a vakító vízzel szemben, uram, és már kérdeztem volna, mégis, hogyan, mikor a haver újból felénk fordult és végighúzta a kezét a lány fénylő combjain és elégedetten a távolba nézett, majd később azt mesélte a lány, hogy a földi egyszer valami buliból indult haza még hajdanán, részegen szállt fel a villamosra, arra, amit ő is vezetett, amit annyira szeretett, hogy irányítás közben szerelmes dalokat fütyörészett, dúdolgatott neki, néha az utasok is beszálltak, már-már kórus alakult ki, igen, és ha a nap végén a remízbe értek, leszállván a gépről búcsúcsókot nyomott mindegyik ablakára, tehát félig öntudatlan állapotban zötykölődött a kedvenc, az imádott leghátsó ülésén, mikor hirtelen hányni kezdett, akár egy gejzír, úgy jött ki belőle minden, mesélte a lány, döbbenet, megrökönyödve nézte a barát, hogy mit csinál, magatehetetlenül, keservesen, és akkor hullani kezdtek a könnyei, kétségbeesett zokogásban tört ki, uram, és a legelső megállóban leugrott a gépről, hogy utána soha, de soha ne szálljon fel villamosra abban a városban. Mert mélységesen szégyellte magát a jármű előtt, megaláztam, megszenségtelenítettem, mondta feldúltan a lánynak, bemocskoltam, liliomtipró lettem, és elfordította a fejét. Oly nyomokat hagyott benne, uram, amelyeket soha se tudott kitörölni magából. Magánzó lett. Tényleg örök gyerek. És nem csak a szüleinek.

És a lánnyal, akivel a bányató strandján ismerkedtem össze, a későbbiekben találkoztam. Kerestük egymást évekig. Néha együtt mentünk ki a tóra, de mindig úgy helyezkedett, hogy az a kagyló ne nekem szóljon, dübörödjön, doromboljon, bújjon. Igen.

És persze, tőle kaptam a könnyező pálmát. Akkor, mikor elköltözött. Lehet, hogy volt ebben valami szándékosság. Sajnáló, de ugyanakkor mégis szemtelen kifundáltság. A világ legunalmasabb földrészére távozott, és ha lehet, egy még ennél is unalmasabb férfival. Akit idomított, vezetett, vágyaitól, akaratától, álmaitól fosztott meg, és aki azt hitte, így szeretik. Igen. Így kell. És mindennek ellenére a lány kapaszkodni akart belé. Mert megcsusszant benne valami, és a pálma már nem volt elég. Legyen a tiéd, mondta, hátha neked még bejön, és furcsán elhúzta a száját. Nem örültem neki, de maradt. Az ablakhoz helyeztem és sokáig, szinte órákig szemeztem vele.

Időnként fehér levelezőlapot kaptam a távoli földrészről. Nem volt rajta semmi, csak a nevem meg a címem. A konyhaasztalon hagytam és néha a kezembe vettem.

Egyszer azért mégis írt. Azt, hogy egy óriáskígyó fészkelte be magát a kertjükhöz, és nem tudják onnan kitenni, még emelővel sem. Egyszerűen ott van, szinte mozdulatlanul. De azért eszik, vadászik bizonyára, mert hétről hétre nagyobb és vastagabb. És már-már megszerették őt, kijárnak hozzá minden nap a kert legtávolabbi részébe, és nézik, figyelik csendben. És néha az állat visszanéz. Mozdulatlan szemmel. Szeretném, ha látnád, írta a lány, aki már rég asszony, hovatovább anya. Nem kell, válaszoltam. Elég, elég a pálma.

És eltűnt a bányató is, uram. Pontosabban megvan, de a strandja már a múlté. Van, hogy kimegyek és elképzelem, beleképezem a tájba. De nehéz. Akkor inkább a Csarnok, a Hédi. A megállíthatatlan, szökőkútaként feltörő kacagás, jókedv. Hogy mennyire is irigylem őt. Hogy csinálja ezt. De nem merem megkérdezni tőle. Mert még jobban megijednék, uram.

A nagyfejű, az exföldi, mármint a lánynak, az asszonynak a földije, szintén kijár ide a galériára, villamos makettek gyűjtők, mondogatja pár barna sör után, képzletben elvezetem őket a városra, de a valóság, ha tudom, kerülöm. Van itt egy munkaruha bolt, nem messze innen, mondja, egyszer elugrunk oda, kiválasztjuk a legszebb egyenruhákat, beöltözünk és végigmegyünk, végigparádézunk a korzón, két dalia villamosvezető. Mit szólsz hozzá. Mit. És a környéken csilingelni kezdenek a villamosok, akár a szférák zenéje, és mi csak haladunk előre feltartóztatlanul. Miénk a világ, miénk a csillagos ég a Duna felett, mondja, ahol alkalomadtán fényorgiák zajlanak nagy hévvel, hatalmas zajjal, durranásokkal, dörgésekkel kísérve, tűz és játék, igen, és mindenki rémült egy kicsit, olyan, mintha nem is a földön lennénk, mintha lebegnénk éppen, vagy fölfelé készülnénk, dobogó szívekkel, valahova. Képzeld, uram, egyszer óriás vihar tört ki épp akkor, mikor fellőtték, kilőtték az első rakétákat, hatalmas erejű szél söpört végig a városra, a Duna már-már kifutott a medréről, fák, ágak repültek a fejünk fölött, megdőlt a tömeg, egymásba kapaszkodtunk, de sikertelenül, és akkor az egyik barátomat az ódon falhoz csapta ez a borzadály, majd egymás után vágódtak mellé felnőttek, gyerekek. Elképzeltetlen volt, mégis létezett. Én azt mondtam neki ott a galérián, a

palicsi villamost nagyon szerettem, rajongtam érte, főleg nyáron, mikor nyitott kocsiikkal közlekedett, ültem a padon, illatos szellőben fürdettem az arcom, hunyorgva néztem a karcsú nyárfákat, és alig vártam, hogy ahhoz érjünk, amin gólyák tanyáztak ez idő tájt, szinte emberemlékezet óta. Majd a tavat is láttam, azt, ahogy ezer és ezer pirinyó nap himbálózik rajta, és ha sokáig néztem, beleszédültem, uram, örvény kapott el, ahogyan az említett barátot a Duna-parton, csak a fal volt még messze. Akkor még, igen. És a Női Strandra is gondoltam a villamoson, a móló összetéveszthetetlen, édeskés szagára, a póre, kéjes nyújtózkodó testekre a szálkás deszkákon, és arra, hogy a kabinok füledt homályában bármi megtörténhet, uram. És a közeli Bagolyvár tornyát is láttam, meg a szomszédos villák türkiz díszzeit, és mindezt meséltem a havernak, és ő csak hallgatott, hallgatott engem. Majd egyszer, teljesen váratlanul, azt kérdezte, mi van a pálma igazi tulajdonosával, az exszel. Eljön-e érte, elviszi vagy itt hagyja örökre. És én csak húzogattam a vállam, és később arra gondoltam, ha esetleg megjelenne, elképzelhető, hogy a pikkelyes kígyót is hozná magával, valahogy belegyömöszölné egy ládába, kereket szerelne rá, és húzná, húzná maga után, igen, és ha kifárad, elfárad, megállna, a láda tetejére tenné a kezét, és érezné a tenyerén a bizsergést, a mélyből jövő meleget, hogy valaki szereti őt, bizony, és támaszkodhat rá, kapaszkodhat belé mind a tíz ujjával, és azt a bizonyos kagylót is elképzelem, uram, de már igen nehéz, és akkor megyek a Csarnokból a szobámba, leülök a könnyező pálmámhoz, de még előbb kinézek az ablakon, és kezdjük, igen, hol egyszerre, hol külön, de valahogy mégis együtt, az aktivitást, a tettet, mert olyan jó ez néha, uram, szinte luxusnak, fényűzésnek érzem ebben a világban. Igen.



ACZÉL GÉZA

(szino)líra

torzósztár

ALÁAKNÁZ

a sok gyötrődés már kezdett beteljesedni s amiként hajlik pupilládban az égbolt sejtéeid peremén a teljesség mint egy üdítő kék folt kívánatosan rád integetett napjaidnak komor horizontján meg-megbillentek a fellegek s az agyongyászolt szakmában az értelem apró törékeny sugarai a fizika törvényeit megkerülve néha felvillantak ha nem lézengne olykor ily gyönyörű ámokfutása a napnak aligba léteznénk ám hiába szublimálódtak a göcsörtös eszmék a rossz billentyűzés zavarában valami pótolhatatlan lelki táj pillanatok töredéke alatt odalett s mivel nem anyag volt az öröm mely fennakadhatna zuhanásában egy még érzékelhető fénykörön teremtő reményeid lefagytak a hajléktalan dűnnyöghet így a lassan éledező napnak fásultan egymás mellé lerakva a homályos perceket ahogy a rejtelmesen meglopott ihlet bénultságában a költőnek mondott lény elmereng a folytathatatlan úton kifosztva és egy közönséges dimenzióba visszaállva hol a vészjósló csöndet már örökre aláaknázza a hiány gyermekét vesztett ember vonszolhatja magát így a perzselt réten át

ALÁBB

indulatok nélkül már belegebédék tudom a profi némi szöszmötölés után csinosan vágja a betűrendeket az első leütés kihozza neki a leendő formát ahogy nagyanyáink előrajzolt vásznanon színes cémákkal teljesítették a normát s a keretet olykor félrerakva eléggülten csoszogtak ki a napra hasznosabb teendők után nézve de maradt is bennük valami furcsa művészkedés megemelt reménye mely az aprómunkát kissé fölstylizálta s e nemes lelki tartalék különös energiája gyakran belengte szomorú napjaikat valahogy így lehetek ezzel én is a géniusz sosem nyújtózott bennem az égig s a tériszonyban nagy magasságokat nem is kívántam hiúság alig legyezett gátlástalanságok hivatalnoki génekben nemigen hatnak ráadásul többnyire háttal álltam a divatnak még csoda hogy a számító-gépen lírai sorokat rovok legfeljebb egyetlen dolgot nem adtam alább erkölcsi kérdés volt kihozni magamból mindent mi a misztikus szellemben érték odaát s nem árnítani hogy mi minden bent maradt ott az örökölt szemérmén kívül már semmi nincs csak üres tárnák ajtóit csapkodja a huzat

ALÁBBHAGY

24

alig nyitod fel kialvatlan szemed s már dől is rád az aznap káosza előbb csak kis körökben tapogatóznád a rendet fáradtan másznál odább a zavaros tárgyak öleléséből de nincs hova aztán mint egy divatbaba a maszatos tükör előtt kezded

magadat rekonstruálni megnyúz a borotvád forgókkal teli hajadból még lehetne bármi ám abbahagyod a bolondos műveletet két szelet kenyér közt belepislogsz a napi hírekbe akár egy naiv kisgyerek egész életedben valamiben bízva pedig hamar felfeslenek a gárgyult beszédek akár szuszogó politikus akár egy kikent díva fröcsköli füledbe a sokadik hazugságot s mire megigazul lassan a családod szorongva útra kelsz te is a belső táj irdatlan romokat rajzol benned bölintasz a kiégett kába embereknek s közben magadnak sem mered bevallani a csalfa undor lassan alábbhagy hisz jön a villamos a boltok polcaira árukat töltenek iskolákba megannyi kisgyerek s nem érted mi írja fölül naponta ezt az egyetemes rendetlenséget honnan a nyugalom ha ezernyi apró zsarnok béget az arcátlan tülekedésbe s mitől támad béke lelkedben az elmúlás előtt



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

„NO KORNÉL BARÁTOM, ÚGY-E GYÖNYÖRŰ PEST?”

11. RÉSZ

A Kiss Józseffel való kapcsolat árnyalásához célszerű megnéznünk Kosztolányi levelezését is. Elsőként azonban Juhász Gyulának, egy 1904 augusztusában írt megjegyzésére hívjuk föl a figyelmet: „Válaszát – ha ugyan lehet ilyen Kissjózsefi dadogásra ilyesmi – sziveskedjék szegedi czimemre küldeni, mert itt elveszelődik, különben se tudom, holnap hol leszek.”⁷¹⁰ A „kissjózsefi dadogás” föltehetően Juhász levelének kezdetére vonatkozik, mivel igyekezett költőiben – ám egyszersmind közhelyesen – fogalmazni.⁷¹¹ Az ironizálásból nem tudjuk meg, hogy magánemberként – tehát nem az írásaiban vállalt „szerepként” – Kosztolányinak is hasonló véleménye volt-e Kiss József költészetéről. Mindenesetre Juhász hamarosan „ódát” ír *A Hét* főszerkesztőjéhez, amit Kosztolányi szemére is vet, és árulásként fogja föl.⁷¹² Véleményét kétféleképpen értelmezhetjük, de mindkét esetben Juhász „köpönyegforgatásán” való fölháborodásról van szó. Mindezt vagy úgy teszi, hogy ő maga is egyetértett Kiss költészetének lebecsülésével – és így cinkosa lesz Juhásznak a köpönyegforgatásban, amikor ő is *A Héthez* szegődik –, vagy (aminek kisebb a valószínűsége) nem értett egyet vele, és ekként joggal hányja barátja szemére a pálfordulást. Kosztolányi megbántottságáról árulkodik az is, hogy mindössze egy nappal a verset közlő *Szeged és Vidéke* lapszám megjelenése után, 1905. november 2-án említi *A Hét* című folyóiratot egy Babits Mihályhoz írt levélben. Ezúttal arról beszél, milyen sivár és sznob társaság veszi őt körül az egyetemen. Kifigurázza társai újságíró- és költőpózeit, valamint félműveltségüket, melyet divatos szerzők frázisainak idézésével próbálnak fitogtatni. Ebben a kontextusban utal *A Hétre* is, mint olyan ízlésformáló fórumra, ami a mintakövetők számára kötelezően ismerendő – és hivatkozandó – példaként szolgál: „Ezek az emberek, kik körültem élnek s cigarettaszó mellett tárgyalják a moderneket, a mai jó egyetemi ifjuság, mely »Tüz«-et szerkeszt és vidéki hirlapokat gyárt, kezdettől fogva ellen-szenves volt előttem. Nagyon újságíró. Nagyon tudatlan. Sohasem vergődő, de mindég író. Ám ritkán érő. / A fejük csupa nomenklatura, kathalogus: ők az esztekusok; a lelkük tele van golgotha álmokkal, »Hét«-frázisokkal: ők a költők. A nyomtatott betű a rontó lidércük. / S a filozofusok? Uramisten, ezek a legroszabak. Mindég Niet[z]sche, Niet[z]sche, mert egypár aforizmáját – a Wolf féle szótár segítségével – elolvasták.”⁷¹³ Kosztolányi a felsoroltak közé érthette barátját, Juhász Gyulát, aki azzal is kiváltotta Kosztolányi haragját, hogy „plagizálta” szonettjeit.

Nemcsak az *Öreg poétám...* címen megjelent óda ügye bizonyítja állításunkat, hanem a két hónappal későbbi, Babitsnak írt levél is: „hogyan feledhetném el Önt, kit egyedüli méltó barátomnak hiszek és ismerek a Juhász-, Mohácsi- és Hegedűs-féle smokok gyűlölt seregében?”⁷¹⁴

Bíró-Balogh Tamás irodalomtörténész egy tanulmányában Kosztolányi másik sértettségéről is beszél, ám ez már *A Héttel* és főszerkesztőjével hozható kapcsolatba.⁷¹⁵ Egy 1905. június 4-én megjelent szerkesztői jegyzetre hivatkozik, amelyben Rainer Maria Rilke verseinek fordítását utasítja vissza föltehetően maga Kiss József. Bíró-Balogh feltételezése szerint a címzett éppen Kosztolányi Dezső. A *Heti posta* összefoglaló cím alatt megjelent sorok a következők: „Elég csinos fordítás, de mivel szolgált rá ez a poétán arra a megtiszteltetésre, hogy őt a magyar irodalmi bekebelezze? Ha már németből fordítunk, fordítsuk azokat a kiváló régi nagy lírikusokat, kik örök diszei a német irodalomnak: Eichendorffot, Scheffelt, Lenaut, Beck Károlyt. Azok ugyan a verssorokat mindig nagy kezdőbetűvel írják, nem úgy mint a modern szeczeziósok, de egyúttal mélyebbek, igazabbak is; nem sikkasztják el a gondolat felét, nem csuklanak meg a mondat közepén és főleg nem adnak fel rébuszokat. Önnek egyébiránt annyi mondani valója van, hogy nem szorult a mások interpretálására.”⁷¹⁶ A Rilke-üggyel azért is érdemes foglalkoznunk, mert lényeges kérdés, hogy Kosztolányinak *A Héttel* való kapcsolatát vajon egy sértődésből vezethetjük-e le vagy sem. Források híján, illetve az eltelt idő távlatából nehezen tudunk választ adni, azonban néhány érv megkérdőjelezheti Bíró-Balogh állítását. Első lépésben érdemes megnéznünk: milyen szerkesztői jegyzetek jelentek meg *A Hét* hasábjain abban az időben? Ezek ismeretében ugyanis levonhatjuk a következtetést: Kiss József mindenkivel meglehetősen kemény hangot ütött meg.⁷¹⁷ A „stílus” tehát nem volt szokatlan tőle, és aki valamennyire tájékozott volt – márpedig aki a lapnál próbálkozott kéziratával, attól ez elvárható volt – tudhatta, mire számíthat. Szintén tisztában lehetek a próbálkozó poéta- és műfordítójelöltek azzal, hogy Kiss József miként vélekedett időnként a modern külföldi költészetről. A Rilke-szöveg közlését követően például így nyilatkozik a szimbolistákról, szintén egy szerkesztői jegyzetben: „Mindent koncedálunk Önnek, de ezek a nagyon tisztelt szimbólikus írók mégis a legbosszantóbb keresettség benyomását teszik az emberre: és ha eredetiben talán nem is, de fordításban határozottan kómikusan hatnak.”⁷¹⁸ Aki ismerte Kiss Józsefet, nehezebben sértődhetett meg. Ha megnézzük, hogy Kosztolányi mikor kezd Rilke-fordításokat publikálni, azt tapasztaljuk, hogy éppen *A Héttel* jelent meg az első ilyen kísérlete, három évvel az említett *Heti posta* közlése után, 1908. június 7-én.⁷¹⁹ Többi Rilke-átültetése pedig még később lát napvilágot, 1909 őszétől – szinte azonos időben – az *Élet* és a *Független Magyarország* hasábjain,⁷²⁰ valamint ekkor jelenteti meg nagy tanulmányát is az osztrák költőről, a *Nyugaton*.⁷²¹ Ha azt is figyelembe vesszük, kik fordítottak akkoriban német verseket *A Héttel*ben, gazdag névsorral szembesülünk. Szűkíthetjük a kört, ha kiszűrjük: kik azok, akik korábban – tehát az 1905. júniusi szerkesztői jegyzet előtt – saját művekké is jelentkeztek a lapban. Föltevésünk szerint csakis közülük kerülhetett ki az, akihez Kiss József intézte sorait. Abban egyetértünk Bíró-Balogh Tamással, hogy a bíráló elutasítás olyan szerzőnek szólt, akit korábban már ismertek a szerkesztőségben.⁷²² Azok a német fordítók tehát, akik 1905 előtt

megjelentettek saját verseket is *A Hét*-ben, a következők voltak: Ábrányi Emil, Goór Pál, Endrődi Sándor, Gábor Andor, Hajós Izsó, Kun József, Telekes Béla.⁷²³ Közülük például Gábor Andor szintén akkoriban indult el pályáján – ő is járt a Négyesszemináriumokra –, és több helyen jelentek már meg írásai. *A Hét* 1904-ben közölt verseket tőle.⁷²⁴ A Rilke-jegyzet megírásakor tehát a szerkesztők bizonyítottan ismerték Gábort, ellentétben Kosztolányival, akinek csak 1906 áprilisában látott napvilágot költeménye a lapban.⁷²⁵ Szijártó István a következőket foglalja össze indulásával kapcsolatban: „Gábor Andor a szabadkőműves eszmékkel teli vallástalan zsidó értelmiségi típusa, aki a Négyesszemináriumon [!] és A hét [!] körében vált kitűnő költő-műfordítóvá és műértővé. Fordításait (Verlaine, Gottfried Keller, Rilke, Leconte de Lisle, Ada Negri, Verhaeren)⁷²⁶ először A hét [!] közölte (1903, 1905).”⁷²⁷ Szijártó állítása részben sántít: Gábor *A Hét* hasábjain *nem* közölt Rilketől műfordítást. Ezenkívül fontos megjegyeznünk, hogy nem volt felhőtlen a viszonya Kiss Józseffel sem, sőt több szerkesztőséggel voltak vitái. Mindezek fényében megkérdőjelezhetjük azon állítást, miszerint Kosztolányinak szóltak volna *A Hét* elutasító sorai. Az mindenesetre tény, hogy – legalábbis a rendelkezésre álló repertórium alapján – Rilketől fordítást nem Gábor, hanem Kosztolányi közölt a lapban. Előfordulhat, hogy 1908-ra Kiss József is megismerte – megszerette? – Rilket,⁷²⁸ sőt az is lehet, hogy egyszerűen Kosztolányi fordítása *jobb volt*, mint például Gáboré. További találgatás helyett inkább összegezzünk: akár Kosztolányi volt a címzettje a Rilke-jegyzetnek, akár nem, annyit mindenképpen leszögezhetünk, hogy idővel egyre jobb kapcsolat alakult ki közte és Kiss József között. Tanúsítja ezt az a baráti hangnemű levél is, amit *A Hét* főszerkesztője írt Kosztolányinak: „Kedves Barátom, / Nagy gyönyörűséggel olvastam gyönyörű cikkkét. Csakugyan emberbőr! De azt hiszem a vivisectióhoz hozzá kell szoknunk. Ez a jövődében már nem lesz máskép. [...] Itt állandóan esik az eső, de hideg nincsen. Az is valami. Ha valaki Meránba küldi Önt, várja be elébb, amíg a főnyerőt megüti, mert itt szentelen drága minden és az ember nem tudja, voltaképpen miért? Szervusz édes Dezsóm! Legyen szorgalmatos. Ha az embernek pénze nincs, a szorgalom enyhítő körülmény! Az ég áldja.”⁷²⁹ A belső munkatársként dolgozó fiatalembernek komolyabb szava lehetett a lapnál is. Az ő javaslatára Kiss József több olyan szerzőt is közölt, aki baráti viszonyban állt Kosztolányival. Lányi Viktor például a következőkre emlékezik: „Az idősebb barát jóindulatával tanított, tájékoztatott, bírálgatta verskísérleteimet, el is helyezett egyet-kettőt közlülük az öreg Kiss Józsefnél a Hétben.”⁷³⁰

A jó kapcsolatról árulkodik az a számos Kosztolányi-szöveg is, ami Kiss József lapjában látott napvilágot. *A Hét* elsőként 1906 áprilisában közölt írást a pályája elején lévő fiatalembertől, akinek ebben az évben még csak verseit hozták.⁷³¹ A költemények közlése később sem marad el, és számosat megjelentet a *Négy fal között* darabjaiból is. 1907-től azonban más műfajú szövegeket is publikál Kosztolányi. A sort egy Carducciról szóló szöveggel kezdi,⁷³² melyet további íróportrék követnek, többek között Longfellow-ról,⁷³³ Edgar Allan Poe-ról⁷³⁴ és Schopenhauer-ról.⁷³⁵ *A Hét* hasábjain színikritikákat is közöl már,⁷³⁶ valamint könyvekről recenziókat.⁷³⁷ Utóbbiak közül külön jelentőséggel bír az Ady Endre *Vér és arany* című kötetéről írt ismertetés, melyet az *Új Idők* hasábjain is megjelentetett.⁷³⁸ Műfordítá-

sai ugyancsak napvilágot látnak Kiss József lapjában. Nem pusztán vers-, hanem prózafordításról is beszélhetünk: itt jelent meg elsőként Jules Renard *A smokk* (kötetként *Az élősdi* [L'écornifleur]) című regényének magyarra átültetett változata.

Érdeemes szót ejteni az *Innen-onnan* rovatról, mely névtelenül közölt glosszákból állt, s melyek közül számosnak föltehetően Kosztolányi a szerzője. Egyet érthetünk Lengyel Andrással, aki szerint *A Hét* mentalitásformáló szerepe főként ezekben a kisebb írásokban mutatkozott meg.⁷³⁹ Lapszámonként 6–10 glosszát olvashatott a közönség, melyek tematikáját a szerkesztőségi értekezletek alkalmával vitatták meg. A hazai újságíró gyakorlatban korábban nem volt honos a glossza, így *A Hét* a publicisztikai műfajok tekintetében is úttörő szerepet töltött be. Az *Innen-onnan* cikkei aktualitással bíró, ám egyéni meglátásokat tartalmazó, írói teljesítmények voltak. A glosszák név nélkül jelentek meg, és csak kis nyomdai jel (kőr, egyenlőségjel, négyzet stb.) mutatta: nem ugyanaz a szerzőjük. Lengyel arra is felhívja a figyelmet, hogy Karinthy, az *Így írtok ti* Kosztolányi-paródiájának bevezetőjében barátját mint „*A Hét* legelső »Innen-onnan«-istája”-t említi.⁷⁴⁰ Kutatásai alapján állítja, hogy Kosztolányi jele a félkör volt.

Hasonló rovata volt *A Héme* a *Toll és tör*, amely 1908. október 25-én indult. Ennek glosszái erőteljes polemikus éllel bírtak, szintén többen írták, a szerzőket pedig ugyancsak piktogramokkal jelölték. Lengyel András ezzel a rovattal is részletesen foglalkozott, valamint a szerzőségi kérdéseket sem hagyta figyelmen kívül. Meglátása szerint azért volt szükség az anonimitásra, mivel – ahogy írja –: „jórészt e rovatban zajlott a *Nyugat* elleni csatározás is, ez az óvatosság indokolt is volt: így ugyanis a modern irodalom fő áramlatával szemben védte meg szerzőit az esetleges megbélyegző, kiközösítő gesztusoktól”.⁷⁴¹ Lengyel a lehetséges szerzők között Kosztolányit is említi, és állítását aligha cáfolhatjuk, hiszen belső munkatárs volt a lapnál. Amennyiben valóban írt a rovatba, akkor ez azt bizonyítja, hogy már ekkor gyakorlatot szerzett a polemikus glossza műfajában, amit később – 1919–1921-ben, az *Új Nemzedék* munkatársaként – kamatoztatott. „Ám ha kiderülne, hogy mégsem, hogy egyik piktogram sem őt fedi, annyi akkor is bizonyos: a rovatot jól ismerte. Számára a polemikus glosszaműfaj ősmintája, alapváltozata mindenképpen a *Toll és tör* volt” – vonja le a tanulságot Lengyel.⁷⁴² Amellett sem mehetünk el szó nélkül, hogy éppen a *Toll és tör* rovat adott terepet a *Nyugat* elleni támadásoknak. Ha Kosztolányi írt ebbe a rovatba, akkor az a *Nyugattal* való ambivalens viszonyáról árulkodik. Egyetlen, *Nyugatot* támadó glosszáról azonban további adalékkal is szolgálhatunk. Révész Béla hagyatékából ugyanis előkerült egy olyan lapkivágat, ahol a névtelen *Toll és tör* cikk mellett szerepel ceruzával Kosztolányi neve. *A nagy Cethalhoz* című glossza Adyt támadja, meglehetősen erős gúnnyal.⁷⁴³ Kosztolányi szerzőségét bizonyítani nem tudjuk,⁷⁴⁴ illetve forrásunk is megbízhatatlan. A kérdéskör zárásaként kiemelném: Kosztolányi egészen 1917-ig jelentkezik írásaival a lapban, tehát még akkor is, amikor már a *Nyugat* kilenc éve működik. Ő nem érezte sürgetőnek a kilépést, ellentétben a majd a *Nyugatot* szerkesztő Ösváttal, aki egy idő után becsontosodottnak érezte a lap szellemiségét, valamint szüklátóköriének vélte Kiss József fölfogását.⁷⁴⁵

Kosztolányi és a *Nyugat* kapcsolata összetett probléma. Jelen fejezetben csak az indulásra fókuszálunk, mivel a későbbiekben még többször is szó esik majd a

Nyugat-beli szereplésekről. Irodalomtörténeti „közhely”, hogy 1908. január elsején jelent meg a folyóirat első száma,⁷⁴⁶ Ignóus *Kelet Népe* című esszéjével a nyitó oldalon. Történetét e helyütt nem feladatunk bemutatni, inkább csak néhány közismert információra utalnánk. A lap előfutára a *Magyar Géniusz* volt, melyet Osvát Ernő és Gellért Oszkár szerkesztettek. Olvasói főként maguk az írók voltak, illetve – ahogyan Gellért élcelődik – azok a leányok, akik aztán férjhez mentek a lap munkatársaihoz.⁷⁴⁷ A *Nyugat* későbbi „nagy generációja” ekkor még az iskolapadban ül,⁷⁴⁸ de Ady már szerepel a *Magyar Géniusz* 1902-es évfolyamának októberi számában. Másik előzmény a *Figyelő* (1905) volt, melyet szintén Osvát Ernő alapított, és összesen tíz száma látott napvilágot. Kiadására Deutsch Zsigmond könyvkereskedő vállalkozott – ám mindössze egy évre –, havi 160 korona támogatás kikötésével, így az alapító tagoknak további (fejenkénti) 20 koronával kellett hozzájárulniuk a költségekhez.⁷⁴⁹ Az esszéisták között találjuk Cholnoky Viktort, Elek Artúrt, Fenyő Miksát, Kovács Jenőt és Szini Gyulát, a *Magyar Géniusz* gárdájából. Új névként jelenik meg Biró Lajos és Hatvany Lajos, valamint Ady is két cikket írt a *Figyelő*-be. A novellisták között van Jób Dániel, Kaffka Margit és Révész Béla, a költők között pedig Kemény Simon, Szilágyi Géza és Kosztolányi Dezső, három szonettjével (*Fasti* összefoglaló cím alatt), melyeket később a *Négy fal között* több kiadásában is szerepeltet.⁷⁵⁰ „A költő” azonban Ady, akinek *Új versek* című – ekkor még csak előkészületben lévő – kötetéről Szini Gyula ír beharangozót az október 15-i számban.⁷⁵¹ E helyütt kell még szólnunk a *Szerda* című hetilapról is, amelyhez Osvátnak ugyan nem volt köze, ám Ady és Gellért Oszkár írtak bele. Az időszak kiadvány mecénása Gundel János fia, Antal volt, aki Ambrus Zoltánt kérte föl az irodalmi, Ignóust pedig a színházi rovat vezetőjének. Utóbbi emiatt vált meg Kiss József lapjától, *A Héttől*. Túlköltekettek, aminek hamarosan megett az eredménye: az öreg Gundel tudomást szerzett a számadatokról, és beszüntette a vállalkozást. Az állás nélkül maradt Ignóusnak is új munka után kellett néznie, ezért összeállt Osváttal és Fenyő Miksával, akikkel 1907 februárjától kezdték tervezni a *Figyelő* folytatását.

A *Nyugat* főszerkesztője kezdettől fogva Ignóus volt,⁷⁵² szerkesztői Fenyő Miksa és Osvát Ernő,⁷⁵³ leghíresebb mecénása pedig Hatvany Lajos. Mivel Fenyő akkoriban a GYOSZ-nál (Gyáripárosok Országos Szövetsége) is dolgozott, így az ő gyáros ismerősei szintén hozzájárultak az anyagi háttér megteremtéséhez. A lap tulajdonlásának krónikáját Buda Attila tárta föl részletesen. Tőle tudjuk, hogy az ügyvéd Gonda Henrik – aki országgyűlési gyorsírók és a *Magyar Tudósító* című lap szerkesztője is volt – ugyancsak pénzelte egy ideig a *Nyugatot*.⁷⁵⁴ 1909 nyarán visszavásárolták Gondától a tulajdonjogot, mert sikerült megnyerni Hatvanyt, hogy finanszírozza őket. Ebben nem utolsó sorban Ady Endrének volt nagy szerepe, mivel Hatvany főként őt kívánta támogatni. Ady lett a „főember”, és verseinek kizárólagos közlésére is szerződést kötöttek vele. A folyóirat történetében többször is sor került szakításokra, a szerkesztők között számos konfliktus kialakult. Híres volt az 1911-es Hatvany–Osvát vita, mely kardpárbajjal végződött. A szóváltásnak a *Világ* című napilap hasábjain adtak teret.⁷⁵⁵ A párbajt Osvát nyerte: Hatvany nem tudta, hogy ellenfele – más sportokkal ellentétben – kedvelte a kardvívást. Az irodalmi párbajt pedig látszatra Hatvany nyerte – Osvát akkor vetette le

nevét a lap fejlécéről –, a *Nyugat* azonban Osvát elveit vitte tovább. Szilágyi Zsófia arra is rámutat, milyen jelképes erővel bírt ez az incidens a folyóirat történetében: „A *meghasonlottság*, amit ez a kardpárbaj jelképi erővel mutat meg, a *Nyugat* történetében mindvégig, és a lapnak ebben a korai időszakában is jelen volt: a *Nyugat* megindulása pillanatától viták keresztüzében állt, az »ellen-Nyugatoknak« nevezhető lapokban és a napisajtóban folyamatosan támadások érték a nyugatosokat.”⁷⁵⁶

Az induló fiatalok számára – így Kosztolányinak is – a kulcsfigura Osvát volt. „De minden munkatárs tudta, hogy bár a folyóiratot politikailag Ignótus irányítja, szépirodalmi és kritikai részét Osvát szerkeszti, s nemcsak úgy, hogy mint valamely levelesláda kiadja a vezető munkatársak írásait, de úgy is, hogy az újonnan jöttekkel át-átjavítja azok kézíratait, témákat ad s egyre új és új tehetségeket fedez fel, tehát nem csupán lektor és szerkesztő, de az irodalom szervezője is” – foglalja össze Gellért Oszkár.⁷⁵⁷ Rajta keresztül lehetett megjelenni a *Nyugatban*, „részesévé válni” a modern magyar irodalomnak. Mind szerkesztőként, mind kritikusként nagyon szigorú volt: még Hatvanyinak is megmondta, hogy nem jók az írásai. Számos leírás fönmaradt Osvát „atyai”, „pápaszemes és feketeruhás”, leginkább főpapot idéző karakteréről is. Kosztolányi például így mutatja be alakját inkább költői, semmint dokumentatív jellegű szövegében: „A kávéházban sokszáz ember közt ült fekete márványsztalánál, fekete haja volt, fekete szeme, feketekávé állt előtte s szokása szerint fekete süteményt is hozott magával, melynek ízét a fekete mák adja meg, a fekete fűszer, melyet csak finom ínyek kedvelnek.”⁷⁵⁸ Az irodalomtörténet – és már a kortársak is – besorolták Osvátot a modernségimádók közé, minden konzervativizmust távolinak érezve tőle. Elek Artúr azonban hangsúlyozza, hogy Osvát még az *Erdélyi Múzeum* és a *Keresztyén Magvető* – tehát modernista törekvésekkel egyáltalán nem vádolható kiadványok – évfolyamait is föl-lapozta, ha tehetséges írókat keresett.⁷⁵⁹ A visszaemlékezők szerint nem számított neki sem az életkor, sem a pártállás, egyedül csak a *tehetség*.⁷⁶⁰ Előfordult azonban, hogy kevésbé színvonalas szövegekkel jelentkező, ámde szép nőket is fölkarolt.⁷⁶¹ Magánéleti tragédiáiban ugyancsak a nők játszották a főszerepet: felesége öngyilkos lett, lánya később meghalt tuberkolózisban. Osvát ekkor lőtte le magát, s drámája összes kortársát érzékenyen érintette. Kosztolányi egyik (1930-as) cikkében rámutat karakterének kétarcúságára is: „Ellentétek bujkálnak bennünk, állandó kölcsönhatásban, át-átalakulva. Őbenne is ellentétek lakoztak. [...] Mindenesetre »beállították« őt is, mint mindenkit s ekkor szükségszerűleg tévedtek. Akit »valamivé tesznek«, azt meghamisítják. [...] A legtöbb kritikusnak, a kiválóknak is van egy vagy több korlátjuk, mely nem engedi, hogy ellentétes művészi irányokat, eszméramlatokat megértsenek, bár sokszor épp ez a korlát, – sőt korlátoltság – segíti őket ahhoz, hogy a maguk területén gyökeresen egyénit teremtsenek. Őneki nem volt más korlátja, csak az a tökély, melyet eszményül tűzött maga elé. Ennek keretén belül mindent megértett, mégpedig nemcsak hűs méltánylással, hanem lelkes átéléssel. Egyformán szerette a népiest s a szalon-fínomságot, a régit és újat, a keresetlenséget s a vele járó nyersséget, de a rokokó és a barokk művészi kerekettséget is, a lírát és szónokiasságot, a mélységet, mely termékenyen zavaros s a könnyedséget, mely sejtetően áttetsző.”⁷⁶²

Ami a *Nyugat* profilját illeti, nem volt szektás jellegű folyóirat, hanem sokkal inkább a sokszínűség jellemezte.⁷⁶³ Szegedy-Maszák Mihály írja: „Három évtizednél is hosszabb történetének egyetlen szakaszában sem képviselt egységesnek nevezett irányzatot, és szerzői semmilyen szempontból sem hozhatók összefüggésbe valamely egyértelműen meghatározható szemlélettel.”⁷⁶⁴ Vele ellentétben Buzinkay Géza határozottabb irányvonalat is fölvezet, nem irodalmi, hanem sajtótörténeti szempontú megközelítésében: „Osvát Ernő szerkesztő az esztétikai értéket előtérbe állító, l’art pour l’art elveket valló, tisztán szépirodalmi folyóirattá kívánta fejleszteni, Hatvany viszont a társadalmi forradalmat is előkészítő radikális kritikai fórum koncepciójához ragaszkodott – »kevesebb irodalom és több élet!«, adta ki a jelszót –, amiben Ignotusban, kívülről Jászi Oszkárban és a Huszadik Század körében is szövetségesre talált. E két koncepció közötti párharcban formálódott ki végül is a *Nyugat* arcéle és szerepe; bár Hatvany szakított Osváttal, mégis a *Nyugat* 1916-ban a politikával foglalkozó lapok számára előírt óvadékot is letette, s ettől kezdve a Károlyi Mihály vezette radikális polgári forradalom szellemi előkészítője és propagandistája lett. Ekkor, 1918–19-ben érte el legmagasabb, 4000-es példányszámát.”⁷⁶⁵ A szerkesztőség kezdetben Osvát lakásán volt – Sajó utca 5/a –, majd egy másik lakásán – Aréna út 66. –, később pedig különböző kávéházakban. Osvát fő törzshelye a Bristolban, illetve a New York Kávéházban volt. A fiatal költő- és írójelöltek a karzaton várakoztak rá, és ostromolták kézírataikkal. Karinthy érzékletesen – és egyúttal karikírozva – festi le, milyen volt a *Nyugat* szerkesztőjére várni, szégyenkezve, ám ugyanakkor írói hírnévre vágyakozva: „Mi baj, no, ebadtát? mi fáj? mi sérti? mi kéne? mivel foglalkozik mostanában? *Mit ír?* Mit szeretne írni? Mit dugdos ott a noteszben – idevele, hadd látom.

Ez... ez semmi, szerkesztő úr... ezt nem szántam írásnak... ez csak olyan feljegyzés... inkább magamnak... ezt igazán csak magamnak...

De Osvát határozottan, parancsoló indulattal nyújtja ki a kezét: idevele. Végre zavartan vállat vonsz és odaadod az írást, amiről valami félszeg, furcsa makacsságból azt hitted, hogy nem való nyilvánosság elé.”⁷⁶⁶ A szerkesztő szeretett a szerzőkkel személyesen is találkozni. Nemcsak műveikre volt kíváncsi, hanem jellemükre és szemléletükre is.⁷⁶⁷ Kosztolányi mindezt afféle „élet-éhségként” értelmezi: a „kákabélű esztétától” az különböztette meg Osvátot, hogy *nem önmagában a szöveg* érdekelte, hanem izgatta annak az *embernek az élete* is, aki lerakta elé kéziratát.⁷⁶⁸

JEGYZETEK

710. Juhász Gyula levele Kosztolányi Dezsőnek, Szentes, 1904. aug. közepe, in *Levelezés 1.*, 166.

711. „Kedves Kosztolányi, / a dátum – azt hiszem – megmagyarázza a késést. Már jó ideje Szentesen vagyok, Tusculanumban, egy park közepén, nyíló rózsák, viruló szőlők, suttogó nyárfák társaságában.” – Juhász Gyula levele Kosztolányi Dezsőnek, Szentes, 1904. aug. közepe, in *Levelezés 1.*, 166.

712. Idézet a versből: „Mégis szivedben bizton él a sejtés, / Hogy a te dalod nem halkul soha, / Hogy benne fog ujjongani, zokogni / A jövődség gyásza, mámore.” – Juhász Gyula: Öreg poétám... Kiss Józsefnek, *Szeged és Vidéke*, 1905. nov. 1., 2.

„Nem a meg nem érdemelt mellőzés fájdalma szól belőlem. Ön nagy ember. Meglátogatta Kis Józsefet és aztán – uram isten! – ódát írt róla; Ady Endre, a „modern magyarok istene [!] hasonló kegyben részesült ön részéről: igazán hálátlanok lennének ezek a nagy férfiak, ha önt nem emelnék oda,

ahol ők vannak.” – Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyulának, Szabadka, 1906. febr. 4. után, in *Levelezés 1.*, 434.

713. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1905. nov. 2., in *Levelezés 1.*, 423.

714. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Szabadka, 1906. febr. 19., in *Levelezés 1.*, 439.

715. Vö. Bíró-Balogh Tamás: „Egy reggel a postás levelet hozott”. Kosztolányi ifjúkori helykeresésének önellentmondásai”, *Forrás*, 2007/febr., 61–76.

716. [Szerző nélkül] [=Kiss József?]: Heti posta, *A Hét*, 1905. jún. 4., 384. A szöveget betűhűen közlöm, ahogyan az eredeti forrásban szerepelt.

717. Egy-két példa a lapban való megjelenést elutasító bírálatok hangnemére: „Jegyezze meg, a poéta első sorban a nyelvében nyilatkozik meg. [...] Valóban az Akadémia ránk szabadítja a középszerűséget, aztán mi isszuk meg a levét, ahelyett, hogy az akadémia kanalazná ki, amit beapritott.” – [Szerző nélkül] [=Kiss József?]: Heti posta, *A Hét*, 1905. máj. 7., 320.

„Szépen, folyamatosan van megírva de kissé sablonos és voltaképpen nem is diák-élet, hanem egy primitív adoma, melynek csattanója nem is valami elmés.” – [Szerző nélkül] [=Kiss József?]: Heti posta, *A Hét*, 1905. máj. 28., 368.

718. [Szerző nélkül] [=Kiss József?]: Heti posta, *A Hét*, 1905. jún. 18., 146.

719. Rilke, Rainer Maria: De profundis, ford. Kosztolányi Dezső, *A Hét*, 1908. jún. 7., 365.

720. Rilke, Rainer Maria: Örökkévaló, megmutatkozá, ford. Kosztolányi Dezső, *Élet*, 1909. okt. 31., 581. És: Rilke, Rainer Maria: A szegények, ford. Kosztolányi Dezső, *Független Magyarország*, 1909. szept. 10., 1.

721. Kosztolányi Dezső: Rilke, *Nyugat*, 1909. szept. 16., 301–313.

722. „A szerkesztői üzenet ismeretlen címzettje mögött több okból is Kosztolányit sejtethetjük: tény, hogy ő már ekkor azon kevesek közé tartozott, akik ismerték és elismerték Rilke költészetét, s – ahogy az üzenet utolsó mondata utal rá – neki »egyébíránt annyi mondanivalója van, hogy nem szorult a mások interpretálására», valamint ez időben már »elég csinos fordítás«-okat is tudott készíteni, melyeket – saját verseivel egyetemben – éppen ekkoriban küldözgetett szét fővárosi lapok számára.” – Bíró-Balogh, 2007, i. m., 62.

723. A névsort az alábbi kiadvány segítségével állítottam össze: *A Hét* írói és írásai 1889–1924, II. köt., összeáll. Galambos Ferenc, Budapest, 1954.

724. Gábor Andor: Gályarabok, *A Hét*, 1904. márc. 27., 198. És: Gábor Andor: Golgotha, *A Hét*, 1904. jún. 5., 358.

725. Lásd a 705-ös jegyzetet.

726. Gábor német verseket ugyancsak fordított korábban is, például: Keller, Gottfried: Téli éjszaka, ford. Gábor Andor, *A Hét*, 1907. ápr. 21., 267; Renner, Gustav: Mi a célod?; Világító tornyon; Éji hangulat, ford. Gábor Andor, *A Hét*, 1905. márc. 19., 186.

727. Szijártó István: Gábor Andor lírájáról, in *Gábor Andor emlékezete. Centenáriumi tanácskozás Barcson*, szerk. Laczkó András, Kaposvár: KISZ Somogy Megyei Bizottsága Gábor Andor Politikai Képzési Központja, 1986, 108.

728. Később is közöl *A Hét* Rilke-fordításokat, például: Rilke, Rainer Maria: Tünődés, ford. Fehér Júlia, *A Hét*, 1916. febr. 20., 106; Egy gyermekkorból, ford. Fehér Júlia, *A Hét*, 1917. jan. 21., 40.

729. Kiss József levele Kosztolányi Dezsőnek, Meran, [1914?] febr. 25. – MTA Könyvtár Kézirattára, Ms4622/456. Föltevésem szerint Kosztolányinak arra a cikkére utal Kiss, melyben méltatja Riedl Frigyes, amiért ellenszegül az akadémiai irodalomtörténetnek: Kosztolányi Dezső: Emberbőr, *A Hét*, 1914. febr. 22., 113–114.

730. Lányi-gépirat.

731. Lásd a 705-ös jegyzetet, illetve: Kosztolányi Dezső: A megállt óra, *A Hét*, 1906. dec. 9., 806.

732. Kosztolányi Dezső: Giosuè Carducci, *A Hét*, 1907. febr. 24., 125–127.

733. Lehotai. [= Kosztolányi Dezső]: Longfellow. 1807–1907, *A Hét*, 1907. márc. 3., 143.

734. K[osztolányi]. D[ezső]: Poe Edgar, *A Hét*, 1909. jan. 24., 66.

735. Lehotai. [=Kosztolányi Dezső]: Schopenhauer, *A Hét*, 1910. szept. 25., 632.

736. Pl. Kosztolányi [Dezső]: Wedekind új darabja, *A Hét*, 1907. nov. 24., 791–792; Lehotai. [=Kosztolányi Dezső]: A színházi hét. »A dollárkirálynő« a Király-színházban, *A Hét*, 1908. márc. 22., 189. Lásd még: Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 1. *A Hét, Nyugat, Pesti Hírlap*, A Pesti Hírlap Vasárnapja, *Új Idők*, szerk. Arany Zsuzsanna, Budapest: Ráció, 2008.

737. Pl. Lehotai. [=Kosztolányi Dezső]: Zarathustra, *A Hét*, 1907. dec. 8., 824; K[osztolányi]. D[ezső]: Hét szilvafa, *A Hét*, 1907. dec. 22., 870. Lásd még: Arany (szerk.), 2008, i. m.

738. Kosztolányi Dezső: Vér és arany. Ady Endre újabb versei, *A Hét*, 1907. dec. 29., 891; Kosztolányi Dezső: Vér és arany. Ady Endre újabb versei, *Új Idők*, 1908. febr. 9., 144.

739. Lengyel, 2010, i. m., in *Innen-onnan*, 6.

740. „Született Harsonán, mint »A Hét« belső munkatársa, szerdán, lapzárta előtt két nappal. Még idejekorán megírhatta »Trombita-sonáta« című szöveg-cikkét. Később az »Innen-Onnan« rovatot vezette: ő volt »A Hét« legelső »Innen-Onnan«-istája. Színházi kritikáit ugyanott végezte.” – Karinthy Frigyes: Igy irtok ti. Irodalmi karrikaturák, Budapest: Athenaeum, [1912], 18.

Lengyel utalásának adatai: Lengyel András: Egy s más az *Új Nemzedék Pardon* rovatáról, in – –: *A mindennapok szemüvegkészítői. Sajtó történeti tanulmányok*, Budapest: Nap Kiadó, 2013, 155. [A kötetre való utalás a továbbiakban: *A mindennapok szemüvegkészítői*.]

741. Lengyel András: *A Hét* „Toll és tör” rovatáról (1908–1913), in *A mindennapok szemüvegkészítői*, 48.

742. Lengyel András: Egy s más az *Új Nemzedék Pardon* rovatáról, in *A mindennapok szemüvegkészítői*, 155–156.

743. Rónai Mihály András: Révész Béla hagyatéka és egyéb Ady-émlékek, in *Emlékezések Ady Endréről*, 3. köt., összegyűjt., s. a. r. Kovalovszky Miklós, Budapest: Akadémiai, 1987, 314.

744. Az 1908. okt. 25. és dec. 27. között megjelenő lapszámokban nem szerepelt *A nagy Cetbalhoz* című glossza, előtte pedig (1908. okt. 4-től szemlélve) nem jelent meg a *Toll és tör* rovat.

745. Vö. Fráter Zoltán: Osvát Ernő élete és halála, Budapest: Magvető, 1987, 52.

746. „A Nyugat első száma nem 1908. január elsején jelent meg, ahogy címdalja hirdeti, hanem 1907 karácsonyán látott napvilágot.” – Kenyeres Zoltán: *A Nyugat* és kora. Vázlat egy korszak geneziséről, *Irodalomtörténet*, 1995/2–3, 369.

747. Vö. Gellért Oszkár: Egy író élete, I. köt., 1902–1925, Budapest: Bibliotheca, 1958, 8. A mondat Gellért Fenyő Miksának tulajdonítja.

748. „A Magyar Génius idején Tóth Árpád, Füst Milán, Tersánszky és Karinthy Frigyes még középiskolások. Babits, Kosztolányi és Juhász Gyula még az egyetemen olvasgatják egymás verseit. Móricz Zsigmond még csak három év múlva írogatja állatmeséit az *Az Újság* című napilap gyermekrovatójában.” – Gellért, 1958, i. m., 9.

749. Vö. Fráter, 1987, i. m., 65.

750. Kosztolányi Dezső: Karácsony, *Figyelő*, 1905. okt. 15., 648; Husvét, *Figyelő*, 1905. okt. 15., 648–649; Pünkösöd, *Figyelő*, 1905. okt. 15., 649.

751. „A Kiss József, az Ignotus, a Heltai Jenő generációja után ez a nemzedék meddő volna?... Ady Endre heraklészi küzdelemre indul az új kötetével és mi, barátai csillogó szemmel kísérjük.” – Szini Gyula: Ady Endre, *Figyelő*, 1905. okt. 15., 658.

752. „Az új lapot, okulva a tapasztalatokból [pl. *Figyelő*], az előzőeknél jobban meg akarták alapozni, ezért megnyerték a kiválasztott szerzők és maguk mellé főszerkesztőnek a náluk néhány évvel idősebb, de publicisztikai körökben s a Hétben megjelent írásainál fogva nagy tekintéllyel rendelkező Ignotust.” – Buda Attila: *A Nyugat* Kiadó története, Budapest: Borda Antikvárium, 2000, 8.

753. „1912 júliusától Osvát levette a nevét mint szerkesztő a címlapról; a főszerkesztő neve alatt akkor már Ady Endre és Fenyő Miksa neve szerepelt s Osvát a főmunkatársak névsorába került: Ambrus Zoltán, Babits Mihály, Halász Imre, Móricz Zsigmond és Schöpflin Aladár nevei közé. De a *Nyugatot* akkor is ő szerkesztette.” – Gellért, 1958, i. m., 10.

754. „Gonda valóban laptulajdonosi jogokat szerzett magának, cserébe a következő év szilveszteréig kötelezte magát a *Nyugat* kiadására. E jogokat [1908] július 23-án jelentette be Budapest főpolgármesterének, jelezve azt is, hogy a szerkesztésért továbbra is Osvát a felelős. Egy nappal később pedig Fenyő, Ignotus és Osvát együttesen tettek bejelentést arról, hogy szerződés alapján július 15-től kezdve a *Nyugat* kiadótulajdonosa Gonda Henrik lett.” – Buda, 2000, i. m., 15–16.

755. „Hatvány álláspontja az volt, hogy nem helyes a már beérkezett kitérőségek közt helyet adni egyre újabb és újabb ifjaknak. Osvát a fiatalok védelmére kelt és nyilatkozatában keményen kijelentette, hogy amíg ő a *Nyugat* szerkesztője, addig nem enged beleszólást a munkájába. A *Nyugat* beérkezettjei Osvát mellé álltak s végül Ady is úgy nyilatkozott, hogy Osvátnál jobb szerkesztőt ő sem tudna.” – Gellért, 1958, i. m., 10.

756. Szilágyi Zsófia: Móricz Zsigmond, Pozsony: Kalligram, 2013, 138.

757. Gellért, 1958, i. m., 9.

758. Kosztolányi Dezső: O. E., *Nyugat*, 1923. jún. 1–16., 855.

759. „Gyulai Pálnak egyenesen védelmére kelt, [...] Riedl Frigvest messziről is gyöngéden szerette. [...] Péterfy összegyűjtött munkáinak kötetét megjelenésük napján vette meg és egyhuzamban olvasta

el. S Arany János a legnagyobbat jelentette számára már akkor is. Mennyit próbálkozott és fáradt utóbb szerkesztő-korában, hogy az ő kedves konzervatív öregjeit a maga folyóirataiban megszólaltassa.” – Elek Artúr: A konzervatív Osvát Ernő, *Nyugat*, 1923. jún. 1 – 16., 738–739.

760. „Egyetlen kánonja a gondolat szabadság kánontalansága volt, s a szellemi egység abban nyilvánult, hogy az írók megbecsülték a Nyugatot, Osvát szellemi irányítását, megbecsülték a maguk tollát, s a legjavát adták, amit agyuk és szívük produkált. [...] Mindenki azt írhatta, amit írnia adatott; sem hazafias szölamoknak nem kellett eleget tennie, sem vallási, sem pártpolitikai fegyelem nem nehezedett tollára, sem szemforgató erkölcs nem akadályozta, hogy a szexualitás dolgairól őszintén írjon. (Néha az ügyesség.) Osvát Ernő csak azt követelte meg a Nyugat íróitól, hogy amit vallanak, azt meggyőződéssel tegyék, legyen mondanivalójuk és írni tudjanak.” – Fenyő, 1975, i. m., 91–92.

Lásd még: Elek, 1923, i. m., 739.

761. Bővebben lásd: Szilágyi Judit: Osvát Ernő és a nő, *Kalligram*, 2008/ápr., 81–89.

762. Kosztolányi Dezső: Osvát Ernő, *Nyugat*, 1930. nov. 1., 600, 603.

763. Vö. Kenyeres Zoltán: A „Nyugat” története rövid előadásokban, *Új Írás*, 1989/febr., 5–6.

764. Szegedy-Maszák Mihály: Világirodalmi távlat megteremtése. 1908: Megjelenik a *Nyugat* című folyóirat első száma, in *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, szerk. Veres András, Budapest: Gondolat, 2007, 704.

765. Buzinkay, 2008, i. m., 132.

766. Karinthy Frigyes: Osvát Ernő..., *Nyugat*, 1923. jún. 1 – 16., 853.

767. Vö. Fráter, 1987, i. m., 79.

768. Vö. Kosztolányi, 1930, i. m., 601.

HALÁSZ LÁSZLÓ

Kényelmetlen tünődések

4.

Világosságra és nem egyszerűségekre kell törekedni. Bonyolult gondolatmenetnek az egysíkú lecsupaszítás az ellentéte. A világosságnak viszont a homályosság, ami legjobb esetben a ki nem hordott gondolat jele. Illetlenség tehát napvilágra hozni.

Minden ember élete egy regény, de a legtöbbet sajnós nem érdemes megírni.

A megrövidített gyerekkor ritmuszavar. A koraérett szervezet rendszerint olyan, mint a távot rosszul felmérő versenyző. Kezdetben nagy a fölénye, ami a közepére már apad, a táv második felében pedig annyira kifulladás, hogy az utolsó métereket megtenni is képtelen.

Az ember – pillanatnyi érzéseivel ellentétben – annyival kevesebb, amennyire egybeforr egy nem feltétlenül nagy tömeggel.

Pusztán ebben-abb mondja többnek magát, mint aki. Hiába, ő ilyen szerény. Kevéssel beéri.

Megtévedt önérzet. Ahelyett, hogy kivívná a tiszteletet, megköveteli. Különösen azoktól, akiket ő maga egyáltalán nem tisztel.

A legtöbb emberrel könnyű megtalálni a hangot. Csak hagyni kell, hogy ő beszéljen. Pontosabban: te ne beszélj magadról. Ha mégis, semmiképp ne panaszkodjál! Azt pedig végképp kerüld el, hogy sikereiddel kérkedjél! Ennyi azonban nem elég. Szelíd érdeklődéssel, empatikus szavakkal teremts alkalmat társadnak, hogy ő viszont panaszkodja és dicsekedje ki magát. Az eredmény nem marad el. Társad valószínűleg rokonszenvesnek talál, bár meglehet, úgy érzi, hogy kissé fecsegő vagy.

Az ember békevágya határtalan, mégis nehezen törődik bele, hogy éppen az ellenségével kössön békét. Utána legfőbb tájékozódási pontját is elveszti. Nem csoda, hogy hiányérzése van.

Ahogy elnézem, olykor az is némi bátorságot kíván, hogy az ember elhagyja otthonát. A kockázatok ellenére azonban többnyire baj nélkül ússzuk meg. Köszönhetően az általános közönynek. A közönyös ugyan nem véd, de nem is támad meg senkit.

Igen rossz a sajtója a hullarablónak, aki természeti csapás, baleset, öngyilkosság következtében elpusztult embereket fosztogat. Ellenben férfias az, aki netán önmaga is megsebesülve megöli a másikat, és majd bolond volna otthagyni értékeit.

Ha az idegenek éppen olyanok volnának, mint mi vagyunk, egyáltalán nem éreznék idegenkedést.

Az ő nacionalizmusuk merő ellenségesség, a mienk viszont nemes nemzeti érület.

Nem tudom, hogy mi árt súlyosabban a sport szellemének: a versenysportba ömlesztett pénzmennyiség, ami közvetett utakon a reklámapartól a turizmusig többszörösen megtérül, vagy a nacionalizmus felbujtása és kiszolgálása. E kettő: materiális-kézzelfogható és spirituális-szimbolikus, hiába tűnik összeegyeztethetetlennek, egyaránt manipuláció tárgyának tekinti a sportot és azon van, hogy minél nagyobb tömegeket manipuláljon szerte a világon. Fura belegondolni, hogy mindez a semmibe hullna, ha a képernyő nem létezne.

Az emberek nem bíznak egymásban, ami dicséretes önkritikára vall. Tudják, hogy mit ér a saját szavuk.

Ennél rosszabb is történhetett volna – szól az optimista. De hiszen ez csak a kezdet – reagál a pesszimista.

Számíts mindig a legrosszabbra és biztos lehetsz benne, hogy olykor-olykor kellemes meglepetés ér.

Kínos helyzet, hogy pillanatnyi sorsod a másik válaszában múlik. Még kínosabb, hogy bármi lesz a válasz, neki egy cseppet sem fontos.

Egyetlen alkalmat sem mulasztott el, amikor rosszat tehetett. Akkor sem, ha nem volt haszna belőle. Végre egy önzetlen ember.

A pénz megkímél számos megalázó helyzettől és sok kívánatos lehetőséget vállalósít meg. Nem több-e ez annál, mintha boldogítana?

A szegénység nem jellemhiba, de nem is erény; baj.

Nem lehet mindig jól járni. Elég, ha összességében a döntetlent eléred.

Még felháborít az igazságtalanság, és ami felháborít, azt elutasítom, ami megóv a gyűlölködéstől, tehát még én vagyok.

Az önismeretet erősítheti, de a rossz közérzetet nem csökkenti, ha a saját ostoba döntésemért, a velejáró károkkal együtt, kizárólag a saját ostoba döntésemet okolom.

Az önbüntetés ellen nincs fellebbezés.

Megtanultam, hogy mit várhatok tőle és nem is csalódtam. Megbízhatatlanságára mindig számíthatok.

Gondosan ügyelt, hogy ellenfeleit ne semmisítse meg. Nagyobb kárt okozott nekik. Jelentéktelenné tette őket.

Abszolút siker. Olyan furfangosan változott, hogy ellenségei nem tudták kiismerni, később hívei sem és a végén önmaga sem. Már nem volt önmaga.

Alapelvéhez szilárdan tartja magát, így döntései kiszámíthatók. Mindig a saját érdekei szerint cselekszik.

Az elvtelenség nyilvánvaló ellentéte az elvhűség. Az előbbi ugye rossz, a vele szembenálló utóbbi tehát jó. Csakhogy, jellemtorzító és pusztító következményeivel az elvhűség vitathatatlanul ördögi.

Levitézlett politikus lendületesen beszél a hatalmat éppen gyakorlók korruptségéről. Rossz érzésem van, mert szavainak nincs morális hitele. Azután még rosszabb érzés fog el, mert ha ettől eltekintek, állítása valószínűleg indokolt.

Sikeres reálpolitikus. Már nincs semmi illúziója. Pontosan megértette választóit. Érzésviláguknak megfelelő illúziókat kelt és tart fenn bennük. Uruk is, szolgáljuk is.

Ha elfogadom, hogy a pillanatnyi siker mindent igazol, akkor el kell fogadnom azt is, hogy az erkölcsi vizsgálódásra legfeljebb a kudarcjal járó tevékenység ad okot.

A siker gyorsan, a kudarc lassabban korrumpál.

Az országhatárral ellentétben az énhatárnak két előnye van. Az alany maga húzhatja meg, pillanatnyi helyzetétől függően változtatva.

Akinek az ördög nem pusztá metafora, miért volna az isten az?

A gonosz megszállta. Nyomban jóézés fogta el. Végre magára talált.

Az emberek azért ragaszkodnak ahhoz a téves hiedelemhez, hogy a gonoszság az elmebaj egyik megnyilvánulása, mert épelméjűek.

Sokan annyira szeretnek közel kerülni a tűzhöz, hogy a megégést is vállalják.

A hatalom mindig gyanús.

Amikor Hóman Bálintot, a magyar középkori történelem tudósát, a második világháborút megelőző és alatti elijesztő kormányok vallás- és közoktatási miniszterét népbíróóság elé állították, ő a vádpontokban nem, de abban bűnösnek érezte magát, hogy „a tudományos pályát otthagya, miniszteri tárcát vállaltam és ezáltal akarva-akaratlan belesodródtam a napi politikába.” Figyelmeztetésére néprajzostól vegyészig többen azóta sem hallgattak. Tudományos teljesítményük a maguk területén nem feltétlenül ért fel Hómanéval, viszont ők szovjet felszabadító megszállás ide vagy oda, alig várták, hogy belesodródhassanak a napi politikába. Hát még ha azokat is figyelembe veszem, akik az írói pályát hagyták ott. Miniszterként tehettek hasznosat is (Hóman is tehetett), azonban alkalom adtán (és ilyen jócskán adódott) elfogadhatatlan, olykor még elfogadhatatlanabb döntésekhez és intézkedésekhez járultak hozzá. Egyiküknek-másikuknak bőven lett volna oka, hogy nemet mondjon, amihez hiányzott a tartása. Hóman legalább arra képes volt, hogy a német hadsereg bevonulása után visszautasítsa a Sztójay-kormányban felkínált miniszterséget.

Sándor névnapi vacsoráját rokonok és barátok társaságában ünnepelte Márai, 1944. március 18-án, alig pár órával a német megszállás előtt. A jelenlevők egyetértettek, hogy a háború befejezésétől semmi jót nem várhatnak. De egy náci barát rokon „Boroson verte az asztalt és elismételte a kitartás és a szövetségi hűség varázsigeit. Amikor ellent mondtam, meglepő válasszal felelt: – Én nemzetiszocialista vagyok. Te ezt nem értheted, mert tehetséges vagy. De én nem vagyok tehetséges,

és ezért szükségem van a nemzetiszocializmusra. Nem értheted – ismételte gépiesen és a mellére ütött. – Most rólunk van szó, a tehetségtelenekről – mondotta, különös önbeismeréssel, mint a hősz egy orosz regényben.” Feltételezve, hogy az író milyen művekre gondolhatott, rendkívüli megbecsülés. Meglehet, a gátlását lazító szesz állapota hozzájárult, hogy a rokon megszólaljon, de véleménye tartalmát nem befolyásolhatta. A tehetségtelenség, akárcsak sok más lélektani ismérv, viszonyfogalom. Eleve figyelemre méltó, hogy a társas összehasonlítás műveletét milyen keretben végezzük. A tehetségtelensége mellett kiálló nem akármilyen igény szintjéről tanúskodik, hogy saját képességeit az írói tehetséget fölényesen kibontakoztató Máraihoz mérte. Önismerete és annak éles, mondanám, józan belátáson alapuló megfogalmazása bizonyítja, hogy a családban másnak szintén kijutó tehetségből (az író öccse, Radványi Géza, jelentékeny filmrendező-forgatókönyvíró lett) valamennyit ő is kaphatott. Ennek megnyilvánulása mind a kül-, mind a belvilágára vonatkozó reflexivitása. Legalábbis pillanatnyilag megfelelt a mindig bennünket sújtó külső körülményeket, meg a köztünk élő idegeneket kárhoztató panasz kultúráról. Nemcsak nemzetiszocialista honfitársai fölé emelkedett. Példája azonban sem akkor, sem azóta nem talált követőkre. Pedig hosszú sort alkothattak volna a későbbi diktatúra éveiben azok, akiknek csekély változtatással hasonló „önbeismerésre” a kelleténél több okuk is lett volna. És e sor, a jelentősen megváltozott feltételek ellenére, ma is gyűlik. Vajon, hogyan hangzana „önbeismerésük”, ha képesek volnának rá?

Az „egyszerű, becsületes emberek” kifejezés találóan írja le azt a két tulajdonságot, amelyek általában nem jellemzik az egyszerű, becsületes embereket.

Elvetemült az az ember, aki az egyszerű becsületes embereknél is becstelenebb.

Alkoholizmusa összefüggés körülményeivel – mondják X-ről. Olyannyira igaz, hogy Z-re, U-ra, sőt V-re is találó. Merthogy mindegyikük alkoholizmusa része körülményeiknek. Ugyanezért igaz az is, hogy körülményeik összefüggének alkoholizmusukkal. Merthogy körülményeik is része alkoholizmusuknak. Helyzetük korrekt leírása nem magyarázat, legfeljebb annak kiindulópontja lehet.

Kölcsönös nagybecsülésükről biztosították egymást. De olyan-olyan kicsik voltak.

A diktatúra képviselője akkor is árt, ha használ. Sőt. Viszont, aki kínosan ügyel, hogy ne kerüljön abba helyzetbe, hogy ártasson, könnyen lehet, hogy használni sem tud. Hacsak nem a példájával.

Ellenállni a nyomásnak akkor is érdemes, ha kilátástalan.

A független értelmiségi azt mondja-követi, amit igaznak talál, és azt találja annak, ami az igazságnak – amennyire megismerhető – megfelel, függetlenül attól, hogy kiket érdekel és kiknek tetszik. Az elkötelezett véleményformáló értelmiségi viszont annak a pártnak=résznek az igazát vallja, amelyet az igazsághoz a legközelebbinek ítél. Ha rendszeresen azt tapasztalja, hogy ami számára evidencia, csak kevesek számára az, sajnálkozva végleg lemondhat e szerepéről vagy feladhatja evidenciáit a szavazatmaximálás érdekében. Van azonban még egy lehetősége: változatlanul kitart azok véleményének formálása mellett, akiké hosszú ideje azonosak az övével.

Szürrealista pártpolitikai kép: elszakadt a valóságtól és szédülten kering körülötte.

Mindnyájunkat nagyon lebilincsel a bűn, ha más követi el – nem ellenünk. Még lenyűgözőbb, ha szokatlan módon íróember a tettes. Tartok tőle, nem vet jó fényt ránk, hogy megkülönböztetett figyelemmel ruházzuk fel őt, ha egyben bűnöző. Taszítón vonzó, már-már sármos. Élete és művészete többszöri bebörtönzést kiváltó eseményekkel átszótt kalandregény. Tőlünk eltérően, hosszasan merte kipróbálni, milyen az, amikor alámerül a sáros mocsokba, amelyen alkotásaival mégis felülkerekedett.

Villon közel hatszáz év múltán is attól oly izgatón Villon, hogy tanulmányai helyett nemcsak borospincékben és örömlányok társaságában található, hanem egy verekedés során súlyosan megsebesít egy papot. Hiába kap feloldozó levelet a halálos ágyán neki megbocsátó paptól, ismét menekülnie kell, mert betöréses lopás részese. Alig telik el egy-két év és a börtönt már nem kerüli el – ha jól számolom háromszor. Utóbb, ahogy akkortájt illett, kínvallatásnak vetik alá és akasztófára ítélik, mégis megússza tíz év Párizsból való kitiltással. További évei a homályban. Mindenesetre, a szó legszorosabb értelmében írhatta: „Bűn nyomja lelkem, jól tudom” és születtek meg ezen az élményhátteren, hol két súlyos kihágás, illetve szökés között, hol az ítélet szerinti halálra várva, néhány évtized múlva nyomtatva (is) napvilágot látó remekművei.

Közeli kortársunkat, Genet-t, bár jól tanult, gyakran kapták szökésen és tolvajlásán. Tizenöt évesen letartóztatják a rábizott nagyobb összeg ellopása miatt. A nevelőintézetből homoszexuális kapcsolata miatt rúgják ki. Éveken át Európa-szerte csavarog. Lopásból és prostitúcióból él. Miután visszatér Párizsba, kisebb bűncselekmények miatt többször bebörtönözik. A börtönben írja meg első versét és regényét. Utána is szorgos; regények, drámák, versek jókora sora. Mindemellet okot ad arra, hogy tízszeres visszaesőként életfogytiglani börtönbüntetésre ítéljék, de kiemelkedő kortársai kegyelmi kérvényét a köztársasági elnök elfogadja. Genet ugyan többet nem kerül börtönbe, műveit azonban a bűnözés provokatív ábrázolása miatt többször betiltják.

A két franciánál is mélyebben hatol az alvilágba egy harmadik. Pedig velük ellentétben ő jól volt otthonról eleresztve. Sade márkira gondolok, aki élete hetvennégy évéből közel harmincat tölt elzárva, ami messze több mint Villoné és Genet-é együtt. Ahogy Villon és Genet nem koncepciók perék ártatlan áldozata, Sade sem az. Huszonhárom évesen házasodik, de néhány hónap elteltével istenkáromlásért és kicsapongásért börtönbe zárják, majd felesége családja birtokára száműzik. A rendőrség rajta tartja a szemét, mert számos botrányt kavart. Az egyik jelentés szerint hamarosan hallunk Sade márki rémtetteiről. És valóban.

A kurtizánok társaságát szerfelett kedvelő márki leszólít egy nőt, akit házába visz, meztelenre vetkőztetve megkorbácsolja, majd bezárja. Ám hanyagul, mert a nő elmenekül és panaszt tesz. Sade-ot letartóztatják, majd azzal a feltétellel engedik el, hogy a birtokain marad. (Huszonnyolc éves.) Három év múlva adósságért csukják börtönbe. A következő évben négy prostituálttal és férfi szolgálójával kicsapong: ostorozás, szodómia, mérgezést okozó ajzószer, amiért a nők feljelentik. Anyósa – akinek másikat lányát időközben elcsábítja – kérésére Sade-ot letartóztatják és rövid időre egy fellegvári börtönbe zárják, ahonnan megszökik. (Harminchárom éves.) A következő években felesége, szobalánya, férfi titkára és őt (kis)-

lány részvételével orgiákat rendez. Letartóztatására azonban csak négy év múlva kerül sor.

Anyósa – közel kétszázötven évvel tapasztaltabban és az emberi viselkedés sokfélesége iránt toleránsabban, bevallom én se ilyen vőt kívánnék – kijárja a királyi elfogatóparancsot. Általában politikai bűncselekmények büntetésére való, de kérhetik családok, ha valamelyik bajkeverő családtagtól meg akarnak szabadulni. Tizenhárom évig sikerült. Két börtönben (a nevesebb a Bastille). A forradalom jóvoltából ezúttal tíz év szünet. Azután már a napóleoni időkben, most nem anyósa, nem is kis- és nagylányok, hanem kiadója feljelentésére két évet ismét börtönben, a hátralévő több mint tízet, családja kérésére a charentoni elmeagyógyintézetben tölt.

Fura módon az a műve (*Utazás Olaszországban*), amelyet huszonhat évesen börtöntől mentesen kezdett írni, ugyancsak kihívja a törvényt. Rómában az inkvizíció Sade barátját tartóztatja le, amiért a márki megbízásából botrányos anekdotákat gyűjtöget. A könyv – melyet szokásos műhelyében, a börtönben folytat – figyelmemet azonban mással ragadja meg. Sade itt fogalmazza meg ars poeticáját: „Láss csak mindent felnagyítva, kedves barátom, sohase zsugorítsd össze gondolataidat!” Bizonyos, hogy alapvető munkáiban egy cseppet sem próbálkozott gondolatai összezsugorításával. Egyikben annyira nem, hogy a „minősíthetetlen trágárságok, istenkáromlások, alávalóságok sorozatából” álló kéziratot egyik fia kérésére elégetik.

Sade abban feltétlenül egy volt hőseivel, hogy magát is kicsapongónak jellemezte. A pontosság kedvéért: a kicsapongás élvhajhászat, kéjelgés, feslettség, perversitás. „Egyszerűen és nyilvánvalóan csak kicsapongásban vagyok vétkes, és csak annyira, amennyire többé vagy kevésbé mindenki űzi ezt, a természetől adott vérmérsékletétől és hajlamaitól függően.” „Erkölcseink felett nem rendelkezünk, testi felépítésünk, szervezetünk határozza meg őket. Az viszont tőlünk függ, hogy a mérgünket szétfrocsköljük-e, vagy úgy élünk, hogy a körülöttünk élők ne szenvedjenek, sőt ne is vegyenek észre semmit. Erényeket nem tudunk kicsíholni magunkból, ahogyan annak sem vagyunk urai, hogy milyen ízlésünk van *ezekben a dolgokban*.”

Írta ezeket az önfelmentő-önigazoló sorokat feleségének, aki végül a vallásba és a zárdába menekült előle, miután orgiáiban való részvételre készítette; akit családon belül és kívül sokszor megalázott; akit a látogatások alkalmával nemcsak jó ételek és italok, könyvek meg parfümök, de a neki részletesen leírt maszturbációkkal kombinált anális izgatás eszközeinek behozatalában is igénybe vett. Sade-ot nem ezért kedveljük, hanem miért is? Alkotásaiért, amelyekről a tizenkilencedik század nyolcadik évtizedében megjelent Larousse-féle *Nagy Lexikon* még szégyenletes mániákus-erotikus fércművekként emlékezik meg. Tiltott könyveit Flaubert, Balzac, Baudelaire is olvassák. Az utóbbi szerint, ha meg akarjuk magyarázni a gonoszt, mindig vissza kell térni Sade-hoz, „a természetes emberhez”. Apollinaire mintegy száz éve adja ki a márki válogatott műveit. A tizenöt kötetből álló összkiadásra, az *Értékes könyvek köre* sorozatban a múlt század hatvanas éveiben érik meg az idő. Felütöm két reprezentatív művét. *Juliette történetében* olvasom: A természet egy dolgot „ír elő számunkra: bárki kárára szerezzünk magunknak győ-

nyört.” *Szodoma százhusz napjában* pedig a begyűjtött nők ezt hallhatják: „Azt javasolom tehát, legyenek pontosak, engedelmesek, s áldozatkészen csakis a mi kívánságainkat lessék: vágyunk legyen az egyetlen törvényük.” Az olvasót pedig azal hívogatja, hogy „Olyan ez, mint a pompás lakoma, ahol hatszáz különböző fogást találunk eléd. Aligha laksz jól, de e csodálatos bőség kitágítja étvágyad határait.”

Bizony, színtiszta pornográfia: az olvasó (néző) nemi izalmának szándékos felkeltése, meghatározóan a férfi szexuális ábrándjainak gátlástalan kiszolgálása. A szám szó szerint veendő. A szerző a nemi akciók különféle személyekkel és segédeszközökkel, szilárd és cseppfolyós végtermékekkel, kínzással, alkalomadtán kéjgyilkossággal elegyes hatszáz változatát találja ki és mutatja be. Swinburne – aki értékelte Sade irodalmi tehetségét – falloszimádónak nevezi. Inkább fenékimádónak mondanám, annak minden lehetséges és lehetetlen formájában. Ráadásul, nemcsak maguk az aktusok lélektelenek, de a leírások gépiessége is okozza, hogy Wittgenstein ide is illő aforizmájánál pontosabban nem tudom kifejezni érzéseimet: „A puszta testi taszít.” Akkor is, ha tekintetbe veszem, hogy Sade-ot nyomorúságos elzártága szükségképpen pótkielégülésre készítette. „Képzeltben végig játszottam mindent, amit e téren el lehet képzelni, de nem hajtottam végre mindazt, amit elképzelttem, és soha nem is fogom. Libertinus vagyok, de sem bűnöző, sem gyilkos nem vagyok.” Rendben, de mi teszi nagyságát?

A mexikói Paz, aki a múlt század közepén hosszú költeményt is szentelt a márkinak („Te, aki mindenkinek az ellensége voltál, / most magasra emelt név vagy, vezéralak vagy, / lobogó.”), esszéjében rögeszmésen megszállott, a kék és kín elválaszthatatlanságát ábrázoló, nem kellemes írónak minősíti. Ámulattal és visszatetszéssel tölti el. A visszatetszésben könnyedén osztozom. Vonakodva, de megértem az ámulatot Sadenak azon az állhatatos és sikeres törekvésén, hogy se istent, se embert nem tisztelve, szétfeszítse a leírhatóság határait. Itt lép túl pornográfián és kicsapongáson.

A nemiség mechanikája által űzött alakjai aktus előtt, aktus után filozofálnak.

„S főleg félre minden korlát, az csak az ostobáknak való. A büszke és emelkedett elmék, az érzékeny lelkek, mint amilyenek mi vagyunk, nem törődnek az efféle – csak a nép számára való korlátokkal.”

„Minden szenvedély kétféleképpen értelmezhető: egyfelől az áldozat szempontjából roppant igazságtalan; másfelől, az elkövető szemszögéből viszont a lehető leghelyesebb.”

„Csak két-három olyan bűn van a világon, amit érdemes elkövetni, ha ezeket elkövetnénk, azzal mindent megtehetnénk; a többi csak másodlagos, s az ember nem is érez közben semmit. Az istenit, hányszor nem fogott el a vágy, hogy nekironthassunk a napnak, megfosszuk tőle a világot, vagy vele borítsuk lángba a földtekét.”

Semmi különös nincs abban, hogy a francia arisztokrácia tagjaként Sade is megengedhette magának, hogy pillanatnyi vágyaitól vezérelve, felettébb szabadosan éljen. Még azt sem mondanám különösnek, hogy emlékei képzeletének anyagai válnak. Az a mérték azonban már bizonyosan különös, ahogy a szabados életet elbizakodottan gyakorolta – ezért lett sorsa olyan, amilyen –, még inkább az, ahogy élményeit művekké alakítja. Szimbolikusan is szembeállva azzal a társa-

dalmi-kulturális renddel, amely kiváltságos helyzete miatt tette számára lehetővé mindezt, eljutva a kölcsönös megtagadáshoz.

„Azt mondja – írja feleségének –, nem tudja helyeselni a gondolkodásmódot. Mit érdekel ez engem? Bolond, aki mások gondolkodásmódját teszi magáévá. Az én gondolkodásmódom a reflexióim gyümölcse; léteimből, szervezetemből fakad. Nem áll módomban változtatni rajta, s akkor sem tenném meg, ha képes lennék rá. Az Ön által kárhozott gondolkodásmód életem egyetlen vigasza; ez enyhíti a börtön kínjait, ez adja minden örömet a világban, az életemnél is jobban ragaszkodom hozzá. Nem az én gondolkodásmódom okozta balsorsomat, hanem a másoké” – olvasom immár én is csodálattal.

Am viszolygással összefonódó fenntartásomat még így sem adom fel. Barthes szerint csak azok törhetnek pálcát Sade felett, akik az irodalmi realizmus alapján megjelenítet, ábrázoltat vetik össze az eredetivel. Az irodalomnak azonban nem az a funkciója, hogy „ránk ijesszen, hogy szégyenérzetet, vágyat, különféle benyomásokat ébresszen”. Márpedig én nem tudok és nem akarok szabadulni ettől az egyszerre érzelmi és megismerési befogadástól. (Mentségemül, például Shakespeare és Sade sem tudott.) De a posztmodern működése is elképzelhetetlen nélküle – sokat bíbelődtem empirikus bizonyításával –, ami nem zárja ki, hogy az elgondolhatatlan elgondolása és kimondása része az irodalomnak. Ha viszont nemcsak ez a dolga, úgy a Sade által teremtett alternatív világ a szabadság helyett gusztustalanul és lehangolón szégyenletes. Monoton, szerelemtelen szöveg(világ). Az esztéticizálásnak Sade maga szab határt. Hogyan feledkezhetnék meg *Juliette történetének* – nincs jobb szavam – botrányos végéről. A hősök megünneplik saját és bárki más kezükbe kaparintott gyerek halálra kínzását, mint egy jófajta orgazmus elérésének eszközt. Szem előtt tartva, hogy „A legtökéletesebb lény, akit el tudunk képzelni az, aki a legmesszebbre távolodik a konvencióinktól és a legmegvetendőbbnek tartja őket.”

Ha valamitől távol esőnek látszik, az a kisgyerek lelki világa. A látszat azonban ezúttal is csal, legalábbis, ha Freudot követem. A gyermek polimorf perverz lény, mondanám, amolyan kis szörnyeteg. A maga éretlen módján testének bármelyik részét gátlástalanul felhasználja nemi örömszerzésre. Élvezkedésre. Agresszivitásával együtt a civilizációnak kell őt megrendszabályozni. Mivel a fonák szexualitás nem egyéb az egyes ingerületeire szétbontott, „magnagyított gyermekies szexualitásnál”, Sade kényszeres anális sadizmusát úgy tekinthetem, mint infantilis nemiségének kivételes felfokozódását a férfi érett nemiségében. Ha késztetése nem lett volna erősebb, mint hozzá hasonlóan szabados arisztokrata kortársaié, akiket a civilizáció ugyancsak kevésbé tudott rendszabályozni, nem válhatott volna Sade-dá. Másként: enélkül nem válhatott volna azzá, ami lett, de ettől még nem lett volna az, aki lett.

Akárhogy is, az az emberkép, amit Sade alapján megjelenít és amit Freud merőben más nézőpontból felvázol, inkább azzal van összhangban, amit Hobbes mutat be, mint amit Rousseau. Az előbbi szerint erővel vagy csellel saját hatalmunk alá akarjuk hajtani társainkat. Eredendő adottságaink mindenkit mindenki elleni harcra készítetnek és a civilizációnak e természeti állapottal kell megküzdene. Ezzel szemben Rousseau szerint az ember jónak születik. Természettől fogva

jó, és éppen a civilizáció=társadalom rontja el. Amihez csak azt tehetem hozzá, hogyha így volna, akkor a rontásnak a mértéke elképesztő.

Márpedig – legyen mégoly meghökkentő – egészen friss csecsemőkori vizsgálatok mintha Rousseau felé billentenék a mérleg nyelvét. Az alig egyéves babák képesek kölcsönösen reagálni egymás szándékaira, közös céljuk lehet és szerepeiket összehangolják. Altruisztikusan működnek együtt.

Önmagában a készség az együttműködésre még csak nem is emberi jegy. Csimpánzok vadonban összetett csoporttevékenységgel vadásznak vörös colobus majmok után. Az egyik (sofőrnek nevezték a kutatók) bizonyos irányba hajtja az áldozatot, a többiek (blokkolók) felmásznak a fára és megakadályozzák az áldozat irányváltását. Ezután egy csapdaállat ugrik az áldozat elé, elzárva a menekülés útját. A csimpánzok kölcsönösen reagálnak egymás elhelyezkedésére, hogy körbefogják az áldozatot. Mellesleg, ugyanezt a farkasok és oroszlánok is megteszik. Úgy tűnik azonban, hogy mindegyik résztvevő maximalizálni próbálja saját esélyét az áldozat elkapására anélkül, hogy megelőző célkijelölés volna. Ettől az „én-móddú” csoporttevékenységtől eltérően az egy évnél némileg idősebb embergyerekek „mi-módon” kezdenek el dolgozni.

Az emberszabásúaknál a közös figyelem lehetősége, a bizalom korlátozottabb, mint az emberi társadalomban. Ritkábban vesznek részt csoport szintű hasznos hozó tevékenységben. Az embereket jobban izgatja mások jólléte, altruista társas preferenciájuk van. Lehetséges, hogy az altruisztikus társas hajlamok nem következményei, hanem előzményei az együttműködésnek. Egyéves kor után jelennek csak meg, tehát egy évnyi tapasztalat elengedhetetlen. Nem zárható ki, hogy a segítség elvárása és a segítség maga kiindulópont, de az altruizmusnak lehet (van) tanulási története. Hogy a jó viselkedés néhány formája belülről jön vagy belsőleg motiválttá válik, nem szól a tapasztalatfüggőség ellen.

A friss megfigyelések és vizsgálati eredmények tehát nem igazolják Hobbest. Alkalmadtán az egyén és a csoport érdeke között nincs összeütközés. Ilyenkor nemcsak a legintelligensebb emberszabású majmok: a csimpánzok, de számos más felnőtt állat, valamint az egyéves kort éppen meghaladó emberke is remekül együttműködik társaival. Ez lehetetlen volna, ha „természeti állapotuk” eleve mást diktálna. Az embergyerek még arra is képes, hogy a partner javát (is) szolgáló közös célt alakítson ki és megvalósításáért együtt ténykedjen vele.

Más megerősített megfigyelések és vizsgálati eredmények azonban felhívják a figyelmet a korlátokra és nem igazolják Rousseaut. Az emberszabású majmokkal közös vonásunk, hogy szeretünk a hozzánk közelálló társaságban lenni, és kevésbé vonzódunk idegenekhez. Az ember félelme az idegenektől kora gyerekkorban megjelenik, de felnőttéknél is könnyen kiváltható. Annál szembeszökőbb, minél nagyobb a saját csoport (családi környezet) és az idegen csoport (etnikum/kultúra) közötti különbség. Ugyancsak nem az ember egyedüli jellemzője, hogy az adott területet sajátjának tekinti, ahol otthonosan él, és ha úgy érzi, hogy idegenek bármilyen okból akárcsak egy részét birtokba akarják venni, agresszív módon reagál. Az ember, akárcsak a legtöbb, ha ugyan nem mindegyik, főemlős faj hajlamos csoport alapon társadalmi hierarchiába szerveződni. A csúcson legalább egy uralkodó csoport és legalul egy negatív vonatkoztatási csoport. E szerveződésnek evolúciótör-

ténetileg túlélési értéke van a szűkös források elosztásakor. Versenyhelyzetben is előnyt jelent.

A társadalmi dominancia e mintájából nem következik ugyan az olyan kizárólag emberi sajátosság, mint az idegengyűlölet, lincselés, pogrom vagy a destruktív és végül önmaga ellen forduló háborúskodás örökös szükségszerűsége, amint nem következik, hogy az egyes szereplőknek (csoportoknak) egyszer s mindenkorra rögzített a helyük. Nem következik az sem, hogy az etnikumok, nemzetek, (vallási) kultúrák egyenlőségén alapuló, toleráns demokratikus társadalom irányába eleve értelmetlenség lenne bármilyen lépést tenni. De az egyetemes cél – meg lehet, erőn felül – nagy, az akadályok hatalmasak.

Ezek ott állnak a bizalom és az altruista társas preferenciák érvényesülése előtt is. Amint ott állnak a nemek egyenlőségén alapuló társadalom előtt is. Miközben Sade szimbolikusan rombolta az uralkodó rendet, cseppet sem tartotta vissza, hogy a férfiak fölé-, a nők alárendeltségére vonatkozóan a társadalmi dominancia vázolt mintáját tekintse magától értetődőnek. Emlékszünk: a nők dolga pontosan, engedelmesen és áldozatkészen a férfiak kívánságait lesni. Egyetlen törvényük a férfi vágya. Ha azt mondom, hogy Sade (bi)szexista volt, inkább kevesebbet, mint többet mondtam a kelleténél.

Azt hiszem, elborzadó feminista fülekkel ellentétben, Sade elégedetten hallaná, hogy a férfiak dominanciára törekvése nem pusztán a fallokrata szocializációnak tudható be. A férfi átlagosan versengőbb – dominancia hajlandóságú viselkedése magzati agya tesztoszteronra és más androgénekre kialakult érzékenységének függvénye. Ugyanakkor az agyféltekék közötti összeköttetés veleszületett különbsége következtében a nők többsége a férfiak többségénél jobban képes szabályozni agresszív-indulati készletéseit.

Húszas éveim legelején bizonyosan pacifistának tartottam magam. Alighanem, befolyásolt máig feledhetetlen emlékem, tizenhat éves koromból. Diákszövetségi megmozdulásokon lányok-fiúk körben járva, tapsolva dalolták: „Egy a jelszónk, tartós béke, állj közénk és harcolj érte!” Látom magam, amint félszegen állok kívül a körön (már akkor is). Se énekelni, se táncolni nem tudván, e zajos, összefogódós móditól igencsak idegenkedtem. A szöveg sem kimondottan lelkesített, noha kétszínű tartalmát még nem fogtam fel. Amikor azután pacifistaként tekintettem magamra, egyszerre gondoltam, dehogy kívánok harcolni, a háború minden lehetséges módját ellenzem. Ma is pontosan így vagyok. Mégis hová lett pacifizmusom?

Pedig életem egyik nagy szerencséje, hogy szemben apámmal, akinek két világháborúban kellett hosszú éveken át a bőrét vásárra vinnie, nekem békeidőben egyetemistaként mindössze kétszer egy hónapot kellett szolgálnom. Ennyi is bőven elég volt azonban, hogy egész életemre irtózáttal oltson be a militarista szellemiség ellen. Ugyancsak egyetemista éveimben vésődött belém a hippokratészi intés: „először is nem ártani!” Szól ez – értelmeztem egyre tágasabban – nemcsak orvosnak, pszichológusnak, tanárnak, de politikusnak is. Végül is mindnyájunknak. Jóval később tudatosítottam, hogy a buddhizmus és hinduizmus ugyanezt hirdeti.

A felismerés – és ehhez nem volt nélkülözhetetlen Hirosima és Nagaszaki tanulsága – nyilvánvaló. Lehetetlen úgy háborúzni, hogy ne ártsunk, pontosabban ne pusztítsunk, ne öljünk minél rövidebb idő alatt minél nagyobb mértékben. A háború tudatos és szervezett módja a tömeges és végletes erőszakos károkozásnak: ártásnak. Még az életben maradt győztesek is viselik a testük-lelkük torzulásait. A háborút, egyáltalán az erőszakos akciókat nem kevésbé, hanem még inkább ellenzem, sokat tapasztalt zsigereim legmélyéről is, mint említett éveimben. És mégis, bármilyen fájdalmas, be kell ismernem, rég feladtam pacifizmusomat. Nem azért, mert beláttam volna annak a (buddhista-hinduista) szemléletnek az igazát, hogy csak azután működhetsz a külvilágban pacifistaként, ha magadban megtaláltad a békét.

Tudatos életem során igyekeztem minél jobban megtanulni, miként foghatom fel a szűkebb és tágabb világot körülöttem, meg benne önmagamot olyannak, amilyen. Elfogadtam, de magamban csak átmenetileg törődtem bele az eredménybe. Valóságérzésem, nonkonformista konformizmusom ugyan lehetővé tette, hogy váltakozó elégedetlenség érzésemmel viszonylag kiegyensúlyozottan megférjek, de a tartós belső béke önelégült állapotától megóvott. A külvilágot épp úgy, mint belvilágomat vitapartnernek: nem is mindig készséges vitapartnernek tekintettem. Minthogy bármiféle (ön)pusztító erőszak nélkül te(he)tttem, a békés békétlenségnek ez az állapota miért zárta volna ki a pacifista alternatívát?

Jézus páratlanul messzire ment, amikor meghirdette a „szeressétek ellenségeiteket” igéjét, és arra biztatott, hogyha valaki megüt a jobb orcánkon, fordítsuk oda a balt is. Csakhogy tanítványainak kevéssé pacifista szellemben mást is mondott. Vegyék elő erszényüket, meg táskájukat, vagy jobb híján adják el felső ruhájukat, és vegyenek érte – mit is: szablyát.

Jézus dilemmája nem az enyém, de az enyém is. Eszem ágában sincs szeretni az ellenségeimet, mivel nem is gyűlölöm őket. Egyaránt távol e két egymástól nem oly távoli érzelmi állapottól, ellenségeimre kíváncsi vagyok, megdöbbenek és meg akarom érteni őket. Eszem ágában sincs kitenni az egyik orcámat sem ütésüknek. Amennyire csak tehetem, igyekszem a közeli érintkezést elkerülni; félek, bár nem rettegek, védekezem – netán menekülök előlük. Sajnos, nem mindig sikerrel. És?

Jézusnak voltaképpen igaza lehetett volna, ha mindenki követi. Ám ekkor az igekövetés felesleges lett volna, mivel maga az ellenség fogalma értelmét veszítette volna. Az örök béke beköszöntével Jézus egyedülálló pacifizmusa a teljes konszenzus következtében felszámolta volna magát. Rövidre szabott élete végén azonban felismerte, hogy a dolgok nem igazán így alakulnak és a túlélés abszolút parancsa a fegyveres önvédelem. Itt ér véget az én pacifizmusom is.

Szablyát ugyan változatlanul nem veszek kezembe (alkalmatlanul bännék vele); továbbra sem vonzódok a militarizmushoz, az erőszakos akciókhoz. Mégoly kicsi és mégoly igazságos háború sem a szívem csücske. Ám amint jobb híján a politikusokat delegálom, hogy a közügyeket intézzék, a rendőröket meg a katonákat delegálom, hogy védjenek meg. Mondom, jobb híján, mert nem vagyok biztos, hogy képesek rá, miként abban sem, hogyha képesek, mindig megvédenek. Számolok azzal is, hogy minden emberi intézmény hajlamos önmagán túlterjeszkedni;

a hatékony önvédelem erőfitogtatásra, netán háború kezdeményezésére csábíthat. Ilyen az emberi állapot.

Nem tudom cáfolni a közmegegyezést, hogy az immár hosszú világbéke ára a hol itt, hol ott véres helyi háborúk fellobbanása. Hovatovább azonban több száz utast szállító gépek lelövődéséhez szoktatnak hozzá, egy újabb világháború elkerülésénél is nyomósabb érv miatt: nehogy gázzal fűthető lakásunkban télen fagyoskodjunk. Fog ez menni.

Egy vicc, hamarjában nem is tudom, mi mindenről.

Két nagymama találkozik. Az egyik egy gyerekkocsit tol.

– Ó – mondja a másik –, milyen gyönyörű unokád van.

– Ez semmi – felel az előbbi és nyúl a kézitáskájához.

– Várj, mindjárt megmutatom a fényképét!

Jó, mert szelíd gúnyjal idézi fel a nagymamák elragadtatott sztereotip fényképmutogatását. Ugyanakkor a gúny gyilkos is, hiszen ebben a helyzetben a fénykép teljesen abszurd. Mintha a nagymama a másik szavai ellenére sem hinne előtte fekvő unokája valóságosságának és csak a fénykép győzné meg, hogy nem az érzékek játszanak vele csalókan. A fényképunokából ered minden. Amíg nincs róla sok szép kép, addig ő sincs. A fényképek dolga, hogy a lehető legszebbnek mutassák az unokát. Vagyis szebbnek, mint amilyen valójában. Akkor is, ha tényleg szép, kivált pedig akkor, ha a fényképésznek jócskán van mit megszépítenie. Az illúzió lép a valóság helyébe. Az unoka olyan és csak olyan, mint a fényképen. Abban kell gyönyörködni, azon kell ámuldozni és nem máson. A nagymama ugyan meglehetősen szűkösen értelmezi a posztmodern, spontán reagálása mégis sokat elárul róla.

Kezemben egy friss magyar nonfiction. Egykori ismerőseim sorsa tárul elém. Mire a végére jutok, nehezen bevallható érzés fog el. Irigylem magam.

Felfogni, megérteni, nem belenyugodni.

A kiábránduláson töpregek. Ha nem volna az illúzió és a remény tetemes, meghiusulása sem járhatna számottevő veszteségérzéssel. Freud szerint a szeretett közelálló személy elvesztéséhez hasonlóan a szeretett közelálló eszmény/hit elvesztése is gyászt vált ki. A gyász jellemzői: kínnal teli fájdalmas hangulat, a külvilág iránti érdeklődés megszűnése, teljes odaadás az elhunyt emlékének. A gyással ellentétben, amikor a világ válik szegényré és üressé, a melankóliában az én érzi üresnek és látja semmirevalónak, kárhoztatandónak magát. A gyászmunka eredményeként azután lazul a kötődés az elvesztett tárgyhoz, a (nem-lélektani) valóság parancsa felülkerekedik és a gyászoló ismét szabaddá válik.

Átélnésként és megfigyelőként több mint kívánatos (ha kívánságról egyáltalán lehet szó) alkalmam volt ellenőrizni a freudi leírást, amit nyilvánvalóan szülők, gyerekek, házaspárok halálát követő lelki állapot inspirált. Hiába logikus, hogy a szeretett személy „helyébe lépő absztrakció” halála ugyanezt az állapotot hozza létre, tapasztalataim ellentmondanak. Amit a szeretett személy elvesztése esetén úgyszólván abszolút érvényű szabály, itt nem az. Hogyan tekinthetnénk el attól az intenzitáskülönbségtől, ami a velünk azonosan hús-vér személy – akinél a szó legszorosabb értelmében közelebb hozzánk senki nem állt – halála és a mégoly testhez álló (figyelem: metafora!) absztrakció feladása jelent?

A hitet/eszményt éppen ezért testesíti meg egyetlen hús-vér alak, hogy megkísérelje áthidalni a különbséget, közelítse a biológiai alapú kötődést. De sikere csak addig tart, amíg eleven az eszményítő kötődés. Am ha az akár erős hit is elvész, jobbára nem a freudi tünetekkel jár. „Határtalanul imádtam Krisztust. Ugyanazzal a szenvedélyes szeretettel néztem Őt, mint az életet. Úgy véltem, nem lehet nagyobb megrázkódtatás, mint a hit elvesztése. A hívők azt vallották, a hithez kegyelem kell. Nem tételeztem fel, hogy Isten valaha is megtenné velem azt a rossz tréfát, s megtagadná tőlem kegyelmét” – emlékezik vissza Beauvoir úrilány korára. És egyszer csak: „Már nem hiszek Istenben – gondoltam nagyobb megdöbbenés nélkül. Nem éreztem meglepetést, mikor felfedeztem, hogy nincs sem szívemben, sem a mennyben. Nagy megkönnyebbülést éreztem, mert gyermekkoromtól és nememtől megszabadulva, hirtelen összhangban találtam magam az általam is csodált, szabad elméssel. Hitetlenségem habozás nélküli volt. Életem mindennapos rutinját kiábrándulásom nem másította meg.”

„Nem voltam más, mint polgári származású értelmiségi, aki eredendően kételkedő, ingatag és bizalmatlan, akit a tagadás szelleme tart megszállva, röviden: úri anarchista. A féreg benne volt a gyümölcsben! E bűnöket olvasták a fejemre bírónak felcsapott elvtársaim is, egy hosszú asztal mellett ülve. A legcsekélyebb büntudatot sem éreztem” – így az evilági megváltásba vetett vallásos hitét már elvesztett Semprun. „Végül is nem az volt a legszörnyűbb felfedezés, hogy Sztálin zsarnok volt, bár bizonyos értelemben az ő zsarnokságához fogható nem látott a világ. A legszörnyűbb az volt, hogy mi ennek a tudathasadásos hitnek fagyos fényében éltünk, az erkölcsi és szellemi tudat aberrált, sterilizáló megkettőződésében.”

A megkönnyebbülés, felismerés, megvilágosodás, önkritikus eltávolodás a korábbi éntől nyilván nincs a gyász és még kevésbé a melankólia tünetei között. Miként a becsapottság érzése sem, hogy a magam ifjúkori tapasztalatával kiegészítsem (részletesen: *Alföld*, 2014/8). Annak tudatosítása, hogy visszaéltek a hívő naiv jóhiszeműségével, és az a tanulságos élmény, hogy kevésbé kockázatos kétkedni, mint hinni.

A kétely igencsak intellektuális érzelmi állapot, a velejáró szellemi tevékenység ráadásul önjutalmazó is. A reményt mint bizalommal teli várakozást eleve nem iktatja ki. Kik ide beléptünk, képtelenek vagyunk felhagyni minden reménnyel. Cum spiro spero. Mert lelki erőt ad, mert kell a lelki tartáshoz, mert nélküle a sanyarúbbnál is sanyarúbb volna az élet. A kommunista kísérlet világméretű látványos bukását követően ott volt a hiúnak bizonyult remény, hogy végre kiegyensúlyozottabb és igazságosabb idők eljövetele vár ránk.

Mégis, ha csodatevő erő birtokában mindent visszaforgathatnék a világban, hogy folytatódjon az 1989 előtti, sürgősen lemondanék e képességemről. A bukást – amelynek sem formáját, sem időpontját egyáltalán nem láttam előre – ma is mélységesen indokoltnak tartom, jöllehet eszembe sincs tagadni az azóta történelemből kiábrándulásomat. A szomorkás, már-már rezignált hangulat ellenében azonban változatlan a külvilág iránti érdeklődésem, nem érzem, hogy a világ üressé vált volna. Ha én sem gyászolok, miért tennék azok, akikhez a szabadpiac, a liberális demokrácia, a Nyugat amúgy sem volt közelálló eszmény? Akik így vagy úgy tényleges vesztesek, a lecsúszás fenyegetésében. Nem szólva azokról, akiket folya-

matosan elemi megélhetési gondok gyötörnek. Az elkeseredés, a düh, a beletörődés, a közöny, a cinizmus, a bűnbakképzés nem a gyász tünetei, miként az alkoholizmus sem.

A nemtudás sem magától értetődő, még ez sem egyszerű. Sokan azért is oly tévetegek, mert nem tudják, hogy nem tudják. A közép-, még inkább a felsőoktatás paradox alapfeladata volna annak világos bemutatása, hogy mi mindent nem tud, noha kellene megtanítani.

Tanári munkám során minden igyekezetem, hogy ne csak témájában, de az előadás módjában is tekintettel legyek rá, művészeti egyetem hallgatóinak beszéljek. Számos egyedi példával, nem ritkán személyessel operálok, hogy állításaim átélhetőek és vizuálisan is leképezhetőek legyenek. A vizsgán azonban kiderül, hogy a harmadéves egyetemistáknak több mint egyharmada egy-egy (művészet)lélektani jelenségről csak néhány általánosságot képes elmondani. Teljesen tanácstalan, amikor arra kérem, hogy világítsa meg példával. Tétélezze fel, hogy nem értem, amit eddig mondott, de ha úgy adja elő, hogy el tudom képzelni, meg fogom érteni. Példaként újabb általánosságot mond. Bizonyos fokig hasonlóan tanácstalan, amikor egy számára ismeretlen festmény, szobor bemutatása a dolga, irodalmi alkotásról, filmről nem is beszéljek.

Nem intézhető el azzal, hogy a művészeti egyetemistáknak – ellentétben a bölcsészekkel – nem kenyerük a szó, hiszen a gyengébbek válaszait éppen az üres verbalizmus és deklarációk jellemzik. Kellő képzavarral: nem tanították meg nekik, hogyan vegyenek egy szóbeli kijelentést-kérdést vagy egy művet kézbe. Korábbi iskoláikban nem tanulták meg az induktív műveleteket. A mindennap fellépő (ismétlődő vagy kivételes) jelenségek megfigyelését–megjegyzését–megértését, ami megkövetelte volna összekapcsolásukat általánosabb érvényű folyamatokkal. Így előadásaim példákból szőtt hálója arról, hogyan mutassunk be egy tételt, egy problémát, egy művet, csak azoknak a jobb képességű, jobban motivált hallgatóknak példa, akik erre fogékonyak. Kínos paradoxon. A Máté-effektus szerint, akik a legnagyobb szükségét szenvedik (bár csak a vizsgán ébrednek rá), azoknak jut a legkevesebb.

Mai mottó: Könyvet olvasni kísértés. De mi erősek vagyunk és ellenállunk minden kísértésnek.

Sok évtized után újra a kezemben Maugham *Összegezése*. Most sem okoz csalódást. „A társasági élet fárasztó számomra. Megkönnyebbülés, ha abbahagyhatom, és elmehetek olvasni” – a korábbinál is határozottabban átélem. Szívesen beszélgetek egy-egy emberrel, de a társasági élet régóta annyira untat, hogy messze elkerülöm. Úgy érzem, hogy a szereplők színvonaluk alá mennek. Ha pedig az a cél, hogy együtt egyenek-igyanak, akár én is írhattam volna: „Nem tudok berúgni és nagy szeretetet érezni embertársaim iránt.” Maugham önismerete, mértéktartása, kivételes tárgyilagossága lenyűgöző ott, ahol a legfontosabb. „Én tanult író vagyok. A cél az volt, hogy kifejlesszem jellememet, és így kipótoljam természetes tehetségem hiányait. Tiszta és logikus az észjárásom, de nem nagyon bonyolult és nem is valami hatalmas. Hosszú időbe telt, amíg beletörődtem abba, hogy abból kell kihoznom a legjobbat, amim van. Képtelen vagyok a teljes odaadásra. Miután

sohasem éreztem át a normális emberek néhány alapvető indulatát, lehetetlen, hogy műveimben meg legyen az a bizalmasság, az a széles emberi érintkezés és az az állati derű, melyet csupán a nagy írók tudnak adni.”

Maugham felismerte, hogy nem képes új irányt szabni az irodalomnak. Gazdag termésének még legkiemelkedőbb darabjai alapján sem volt nagy író. De sokakkal ellentétben, akik ráadásul lenézik őt, nem is hitte és akarta elhíttetni, hogy az. Önbecsapás és mások trükkös becsapása idegen volt tőle. Megbízható, kulturált meseter volt. Felismerte, hogyan tud „elegendő anyagot gyűjteni bárkinek a társaságában egy róla szóló, legalább is olvasható történet megírásához.” Iróniája élvezetessé teszi. Sértés szórakoztatónak nevezni, amennyiben e szó mai használatára gondolok. Ő, aki naponta átélte a két lehető legnagyobb áldozatot: reggel felkelni és este lefeküdni, szorgalmasan dolgozva, tisztességes irodalmat művelt és rászolgált, hogy jól, sőt nagyon jól megéljen belőle.

A látszattal ellentétben Mozart vagy Rimbaud sem szólaltak meg rögtön eredeti módon. Eleinte minden művésznövendéknek követnie kell az előtte járók mintáit. Mozart és Rimbaud is így tett, azonban rendkívül korán léptek rá erre az útra és hihetetlen gyorsan végigszágulhattak rajta. Abban az életkorban, amelyben mindenki keresi a hangját, ők már tökéletesen megtalálták. Eredetivé is tanulással válhat az ember, de az eredetiség mégsem tanulható meg.

A művészet és a tudomány szerencséje, hogy a kiemelkedő alkotások létrejöttének nem feltétele a jellem tisztasága. Csakhogy a közönség a foltok szíves bámulásával múlatja idejét, ami fordítva arányos az alkotásoknak szentelt idővel.

Ha csak akkor mondhatnának az emberek véleményt, amikor a kérdéses tárgyról ismereteik elérik egy felső tagozatos általános iskolás színvonalát, a közvéleménykutató intézetek bezárhatnának.

„Amit sohasem vontak kétségbe, az nincs bebizonyítva” – figyelmeztet Diderot. De kellő okkal kétségbevonott tételek zavartalanul élnek életüket, ha ráhangzanak a bennük hívők vágyaira.

Egy friss amerikai könyv indítékok és körülmények sokaságával magyarázza, miért volt Semmelweis tevékenysége kudarccal teli. Holott kétségtelenül ő fedezte fel, hogy a pusztító gyermekágyi láz hatékony ellenszere a karbolsavas fertőtlenítés. Szóba kerül Semmelweis se magyar, se német volta miatt kétszeresen idegen akcentusa, az önbizalom zavarával járó túlkompensáció, a taktikai érzék hiánya. Ám ha Semmelweis közönye az érdemi = német nyelvű szakmai publikáció iránt azzal függött össze, hogy e téren fogyatékosnak érezte magát, miért nem törekedett hátrányának ledolgozására ugyanazzal a kitartással, amelyet a gyermekágyi láz elleni fellépés kieszelésében és az eljárások véghezvitelében felmutatott? A hátránynak ahhoz nem volt semmi köze, hogy az eredményes klinikai megfigyeléseket követően nem érzett – hiába ösztökélték jóindulatú kollégái – készletét állatkísérletek elvégzésére. Pedig a feltételek változtatásával, a maga korában is viszonylag rövid idő alatt egyértelműen tudta volna bizonyítani, aminek bizonyítását alapjában haszontalannak tartotta.

Különös eset, amit tetéz, hogy jó néhány évvel később Semmelweisen egyre nyilvánvalóbban kóros aszociális jegyek kerekedtek felül. Minthogy azonban ezek már jóval nagy felfedezése után kezdtek megjelenni, kérdésemre nem adnak vá-

laszt. Nem magyarázat megszállottsága sem, hiszen ez gyakran a kiváló alkotótehetség teljesítményéhez szükséges motiváció része. Semmelweis azért nem tette meg, amit egyáltalán nem tett meg, vagy igen vonakodva és nem kellően hatékonyan tett meg, mert nem az elvont intellektuális kíváncsiság hajtotta. Gyakorlati problémamegoldó képessége viszont ebben az egy esetben messze átlagfeletti volt. Emiatt úgy tudott gyógyítani, ahogy előtte nem tudtak, függetlenül az élettani mechanizmusok ismeretétől. Felfedező munkáját – ez is különös – harminc éves korában egyszer s mindenkorra befejezte és minden erejét a megfelelő higiéniai eljárások megszervezésére fordította. Mivel az orvostudósi léthez már akkor is elengedhetetlenül hozzátartozott az okokat és funkciókat feltáró laboratóriumi kutatás, Semmelweis nem volt tudós. Amint ezt pontosan felmérték az ő hatalmas jelentőségű felfedezését soha meg nem közelítő tudós ellenfelei, akik azonban publikációik tanúsága szerint több tudományos problémán eredményesen elbíbélődtek.

Mind a tudomány, mind a művészet történetében többször megesett, hogy a teljesítmény nagyszerűsége mögött létrehozója messze elmaradt. Semmelweis annyiban lóg ki ebből a sajátos sorból is, hogy fogyatékoságai közvetlenül gátolták felfedezése nagyszerűségének kiteljesítésében.

„Egy ember elment a szótárkészítőhöz és megkérdezte őt, miért érdeklődik a pénz iránt. A lexikográfus meglepődött és azt kérdezte:

’– Honnan veszed ezt?’

’– Az írásaidból’, mondta a látogató.

’– De én csak egy szótárt írtam’, mondta a szerző.

’– Tudom és ezt a könyvet olvastam’, mondta a másik.

’– De a könyv százezer szót tartalmaz. És közülük szerintem nem több mint húsz vagy harminc szól a pénzről.’

’– Mit beszélsz a többi szóról’, mondta a látogató, ’amikor a pénzre vonatkozó szavakról kérdezlek?’”

Ez a lenyűgöző párbeszéd olvasható a szufizmusról szóló egyik angol monográfiában. Sűrítve az ember végletes szubjektivitása az érdeklődés érdekvezérelt szűkösége, a kommunikáció reménytelen korlátozottsága az érintkezés formális szabályainak betartása ellenére. Meglehet, az iszlám misztikában teljesen járatlan olvasatom is erről szól, de lehet-e ennél csattanósabb igazolása a szufi történet titokzatos igazságának?

A félelem hatására fellépő, olykor fájdalmas cselekedetek megóvhatnak jóval súlyosabb fájdalmak átélésétől, netán vesztünkötől. Eszerint a félelem és összes velejárója felettébb racionális. Még az is belefér, ha utóbb kiderül, a félelem indokolatlan volt. Tényleges kockázata annak van, ha akkor nem félünk, amikor kellene. Mindebből azonban nem következik, hogy a félelmet az értelem irányítja. Az ellenpróba meggyőző. Amennyiben minden helyzetben ragaszkodnánk a körültekintő=rationális mérlegeléshez, mielőtt cselekvésre határoznánk magunkat, már bizonyosan nem lenne módunk rá.

Mély igazság, hogy „Valamit tolerálni annyit tesz, mint előbb elítélni, majd elviselni azt” – ahogy az angol erkölcsfilozófus, Cranston fogalmazta. A fogalmazás pontos. Amit nyomban a magunkénak érzünk, azzal egyek vagyunk, nem pedig

toleránsak. Nem voltunk kitéve az intolerancia kísértésének. Az eleinte elutasított tárgyat később elviselni annyi, mint eltérni, nem pedig szeretni. A tolerancia nem krisztusi, mindössze polgári erény. Amikor valami ismeretlen, ingerlő=figyelemre méltó jelenségbe ütközünk, első kérdésünk, jó-e ez nekünk vagy sem? Legalábbis közvetve mögötte, sokszor anélkül, hogy tudnánk, segíti-e túlélésünket vagy veszélyeztetni? A gyors értékelés annyira fontos, hogy többnyire nem az elfogulatlanságra törekvő megismerést követően, hanem azzal párhuzamosan, még inkább megelőzve kerítünk sort rá. Mivel annak súlyos következménye nagyobb, ha a veszélyt (zavarforrást) lebecsüljük, mint annak, ha a kedvező hatást nem ismerjük fel nyomban, az elítélés gyakoribb, mint a helyeslés. Határozottan úgy tűnik, hogy a túlélés biológiai parancsa intoleranciára hajlamosít. Intoleranciát aligha kell bárkinek is tanulnia. Jön az magától. A tolerancia tehát nem az intolerancia hiánya, hanem tárgyismerettel összefüggő belátáson alapuló leküzdése. Nem kell minden tárgyra kiterjednie, de a megértésre törekvés általában csökkenti az intolerancia hevesességét. Valamelyest még az intolerancia iránt is toleránsabbá tesz.

Az okos olykor elkövet butaságot anélkül, hogy okosságát kétségbe vonnánk. Nem így jár a tisztességes, ha elkövet tisztességtelenséget. Az okosnak tehát könnyebb okosnak, mint a tisztességesnek tisztességesnek maradni.

Az erős nyelvén beszél: leharapja a másikét.

Éles elméjű: egyre-másra aprítja a gondolatokat.

Lassú észjárású: még mindig az előző gondolatot nem fogja fel.

Csak az ökör következetes. Elképzelem, mennyire kétségbeesne, ha tudna róla.

Addig jár a korszó a kútra, amíg abban vizet talál. Éhes disznó nem tud elaludni. A ló is megbotlik, noha a százlábú sohasem. Néma gyerekek fölösleges beszélnie, hogy az anyja megértse. Aki kíváncsi, sokáig nem öregszik meg. Más kárán tanul az okos, aki bizonyára jó pap is. Holtig tartó tudásszomjának gondoskodnia kell arról, hogy saját kára helyett másnak legyen mindig kára, amiből tovább tanulhat.

Jó, hogy a közmondások nem hagyják feledésbe merülni a nép örök bölcsességét!

„Aki mást ismer, okos,

aki magát ismeri, bölcs.

Aki mást legyőz, hatalmas,

Aki önmagát legyőzi, erős.”

Csak bölögathatok a közel két és félezer éves *Tao Te King*nek az ember útját, erényét megvilágító sorain. De nem szeretek csak bölögatni. Tehát:

Aki mást ismer, bölcs,

aki magát ismeri, okos.

Aki mást legyőz, erős,

Aki önmagát legyőzi, hatalmas.

Avagy:

Aki mást ismer, hatalmas,

aki magát ismeri, erős.

Aki mást legyőz, okos,

Aki önmagát legyőzi, bölcs.

Továbbá:

*Aki mást ismer, erős,
aki magát ismeri, hatalmas.
Aki mást legyőz, bölcs,
Aki önmagát legyőzi, okos.*

Bámulatból ámulatba esek. Az ősi kínai szellem úgy tudta kiválasztani a mondandójához tökéletesen illő négy melléknevet, hogy azok az eredetin kívüli lehetséges három másik változatban sem veszítettek semmit abból, ahogy megvilágítják a járandó ösvényt. Mindenben rettentően távol a Taótól, előkapok másik négy melléknevet: kettőt, amelyek eredendően szintén fizikai tulajdonságot: nagy, mély; kettőt, amelyek lelki állapotot: boldog, elégedett, jelölnek. Íme:

*Aki mást ismer, nagy,
aki magát ismeri, mély.
Aki mást legyőz, boldog,
Aki önmagát legyőzi, elégedett.*

Ámde:

*Aki mást ismer, mély,
aki magát ismeri, nagy.
Aki mást legyőz, elégedett,
Aki önmagát legyőzi, boldog.*

Azaz:

*Aki mást ismer, elégedett,
aki magát ismeri, boldog.
Aki mást legyőz, mély,
Aki önmagát legyőzi, nagy.*

Vagyis:

*Aki mást ismer, boldog,
aki magát ismeri, elégedett
Aki mást legyőz, nagy,
Aki önmagát legyőzi, mély.*

Nem folytatom, újabb négy melléknévvvel, mert ennyi elég annak érzékeltetésére, hogy talán éppen az emlegetett távolság miatt, nagyon megértettem a Taót és mélyen hű voltam hozzá. A filozófus Lao-ce meghatározása szerint az „út rejtett és neve nincsen”, azonban benne van minden dolog, eredetük és az igazság. Íme, boldogságunk és elégedettségünk titka. De nem árt, tudni azt is, hogy „aki megszabadul a szenvedéstől, nem szenved.”

A kínaiak több évezredes bölcsességétől kedvet kaptam a tibetiekére is.

„Ne képzelj el semmit, értelmet ne foglalkoztasd, ne elemezz.

Ne határozz el se szemlélődést, sem elmélyedést.

Szellemedet tartsd természetes ősi állapotában.”

Persze, ide a misztériumok tanítói szerint csak guruja szigorú vezetésével, testi-leg/lelkileg roppant megterhelő gyakorlatok végén jut el a tibeti tanítvány. Nem így az a sok magyar, aki találékonyan itt is meglelte a kiskaput, amelyen belépve nyomban nem foglalkoztatja értelmét, nem határoz el elmélyedést és főleg: természetes ősi állapotában mutatkozik meg.

Már vallottam annak a szenvedélynek a háttéréről, amely a labdarúgáshoz köt. Hülyén hangzik – írtam –, de nem élhetek foci nélkül. (*Alföld*, 2014/3) Bill Shankley a Liverpool legendás skót menedzsere abban a történelem előtti időben, amikor bármily hihetetlen, nálunk is művelték a labdarúgást, így fakadt ki: „Vannak emberek, akik azt hiszik, hogy a labdarúgás élet és halál dolga. Nagyon csalódott vagyok, amikor ezt hallom. Biztosíthatok mindenkit, hogy sokkal, sokkal több ennél.” Csak ennek szellemében értékelhetők megfelelően a cseppet sem hidegvérű angol reflexiók 2013 nyarán, amikor a mai skót menedzserlegenda, Ferguson, túl hetvenedik évén bejelentette, nem folytatja tovább.

„Az a mosoly, mindig egyedi volt. Azé az emberé, akit morc skótként jellemeztek, akin előre nem látható hangulatingadozások lettek úrrá. Sir (merthogy ezt a címet is megkapta, már sok éve) Alex meg volt áldva ezzel az iskolásfiús ragadós mosollyal, ami 1980-as évektől része volt nyilvános életének. Különösen amióta műholdas televízió létezik, ha Fergie mosolyára gondolunk, közvetlenül feleleveníti a Manchester United jellegzetes pillanatait. 27 év alatt, amit az Old Traffordon töltött, 38 trófeát szerzett. Ő a modern angol labdarúgás apafigurája. Minden alkalmi gyerekes-nonszensz viselkedése ellenére lehetetlen nem érezni, hogy nyugdójába távozásával valami szomorú történt.

Búcsúbeszéde érzelmes volt az ő glasgowi módján, de aligha emlékeztette az United szurkolóit Auden *Gyász blúzára*, pedig talán érdemes lett volna.

„Ő volt északom, delem, keletem és nyugatom,
Dolgos hetem és vasárnapi nyugalmam,
Delem, éjfélem, beszédem, énekem;
Hittem, hogy a szerelem örökké tart: tévedtem.”

Ahhoz hasonló érzés, mint mikor az ember saját gyermekkorát lassan tovatűnik, mert Fergie mindig ott van, az ember arcán. Olykor morcosan. Olykor mosolygósan. Olykor egyszerre mind a kétféleképpen. Az a baj a nagyszerű pillanatokkal, hogy nem tartanak örökké. Semmi sem az életben. Ferguson felébred a következő hétfőn és tudja, hogy már semmi soha nem lesz ugyanaz.

„Nyugalomba vonulás fiatal embereknek, nem pedig öregeknek való. Mert a fiatalok mehetnek máshova mást csinálni. Ha kiszállok ebből a taposómalomból, mit gondolnak, hova mehetnek? Le, délre” – mondta Ferguson, a földre mutatva 2010-ben. „Higgyenek nekem. Visszavonulás csak fiatal embereknek jó.” Ferguson, akinek sikere mérhetetlenül átalakította a skót hagyományos örökséget a labdarúgásban, élete legnagyobb kihívásával néz szembe. „Új életstílushoz alkalmazkodni olyan nagy dolog, mint új házba költözni. Hiába lesz igazgatója és követe a klubnak, az edzőpálya már nem az övé. Az időskor nem jár egyedül. Ha nem távozzunk a színről idő előtt, a hátralévő évek ott vannak mindnyájunk előtt. Hiszen egy öregedő társadalomban élünk.”

A kérdésre: Mikor lesz nálunk megint labdarúgás?, itt az egzakt válasz. Ha róla hazai sport(újság)íróknak csak így lehet majd írni, hogy méltók legyenek hozzá.

Összegzésül: szép volt, csúnya volt, jó volt, rossz volt. Élet volt.

Az élet értelme az élet maga.

A szép múlandó. De milyen szép!

Kellemes emlékeink akkor kellemesek, ha a jelen is egészen elviselhető.

Édes után a keserű rosszabb, mint keserű után az édes. És amikor keserű után megint keserű?

A kezdet és vég adott. A kérdés, amire sajátos választ adhatunk, hogyan jutunk el oda.

Bár szomorú gyerekként kezdte, vidám öregemberként fejezte be, és az eszét sem vesztette el. Elképzeltető ez is, de bármily kár, lehetetlen.

A nyelv is élém áll. Többé már nem hetvenkedhetek.

Álmomban H.-t látom olyan élesen, mintha előttem volna, rózsaszín ingben, életerősen. Ha nem is olyan fiatalon, mint mikor érettségiztünk, nem is öregen. Nyomban felismer. De hiszen már meghalt – jut eszembe, majd jön a következő ötlet: ha a mellettem álló egykori osztálytársunkat, E.-t is felismeri, akit én nem látok olyan élesen, mint őt, de tudom, kicsoda, akkor mégiscsak él. És ő máris helyesen megnevezi. Majd elmondja, hogy azért van itt – nem igazán tudom, hol, valami udvarféle, talán kórházkert, hátrébb épület –, mert tanítja az ápolónőket, orvosokat. Én is elmondom, hogy szintén tanítok, és – teszem hozzá – írok is. Felébredek. Fájdalmas, mert nyomban tudatosítom, H. két éve halt meg prosztatarákban, amit a végül irtásos operáció bizonyára még elviselhetetlenebbé tett. Mint igen-igen jó sebész, pontosan tisztában volt mindennel. Másik osztálytársam, fél lába gyerekkorától béna, egyébként gimnáziumi irodalomtanár, harmincöt éves kora körül öngyilkos lett.

Kommentár: az álom mindvégig jóhangulatú volt és elemi módon fejezi ki azt a vágyamat, azt a lehetőséget, hogy ebben a roppant valóságosnak ható világban két halottam is éljen. Ugyanakkor a főszereplő nem én vagyok, hanem H. Annak ellenére, hogy nem voltunk baráti kapcsolatban, kölcsönösen becsültük egymást. Halála és annak módja mélyen érintett. Több mint húsz éve ő szabadított meg sérveimtől, öt-hat éve – talán kétszer – telefonon pontos távdiagnózissal és okos tanácsokkal látott el. Egészséges élővé tettem (felettébb nyugtalanító az a világ, ahol a gyógyító súlyos beteg, amibe belehal). Velem ellentétben viszonylag korai nyugdíjazása utáni értelmes, az enyémével egyenértékű munkával is felruháztam, holott ilyet nem kapott. Az álom mögött nyilván ott a halálfélelmem, vele együtt félelmem, hogy tevékeny életmódomtól súlyos betegség vagy/és külső körülmények megfosztanak. Csak annyi marad belőlem, mint H.-ból, E.-ről nem is szólva, akinek körvonalai már alig kivehetők. Közeli hozzátartozók-ismerősök emlékeiben élünk, amíg ők is meg nem halnak. H. előtt, mellettem, miért éppen E.? Amikor meghallottam H. halálának hírért, arra gondoltam, hogy szakmabeliként talán megfelelő gyógyszerrel vetett véget a családjának is szörnyű napoknak. E. ezek szerint az öngyilkosság mint kiút szimbóluma. Egy igazán freudi értelmezés: halálvágyam jelenik meg. Ebbe a nem-túlvilágba szeretnék már belépni, megtakarítva a szenvedést, míg odaérek.

Ha az élet szentségét komolyan veszem, legközelebbi hozzátartozójára is vonatkozik. Az *Ószövetség* Istene ezt elkerülendő a halálban a szentséget visszaveszi. Az *Újszövetség* szerint pedig a Jézusban hívők lelke örökké él. A magamfajta ateista is érzi, hogy a halál szentsége meglehetősen szentségtelenül, mondhatnám, istentelenül hangzik. A lelki/testi terhet nem, de a zavart csökkenti, ha az egyedi emberi élet/halál természetes rendkívüliségére összpontosítok.

Az író-tudóst megírt művei alig, a megírandók annál jobban éltetik.

Múltbeli eredményeinknél jóval nagyobb lendülettel tudunk belekapaszkodni azokba, amelyek okkal várhatók tőlünk. Nem túl biztató felismerés az én életkoromban.

– Hosszú élete miatt annyi mindent megélhetett.

– Kevés nyugtalanítóbb megállapítást hallottam.

A fiatal kevesebbre becsüli az életet, mint az öreg. Ő, egy rossz szokás rabjaként, annál inkább ragaszkodik életéhez, minél tovább élt.

Definíciós kísérlet: a fiatalság az a roppant rövid időszak, amíg az embert egy cseppet sem zavarja, hogy nem tudja, mit hoz neki a jövő. A további életszakaszokat a zavar erősödésének mértéke határolja el.

Néhány vonzó kilátás: a test leromlóban, de a szellem változatlanul friss; az elem leépülőben, de a test egyelőre zavartalanul üzemel; a test meg a lélek szép harmóniában hullik szét. És a választékoknak hol van még a vége.

Nem félnék a jövőtől, csak ne lenne olyan közel.

Egyáltalán nem félt a haláltól; egyáltalán nem élt.

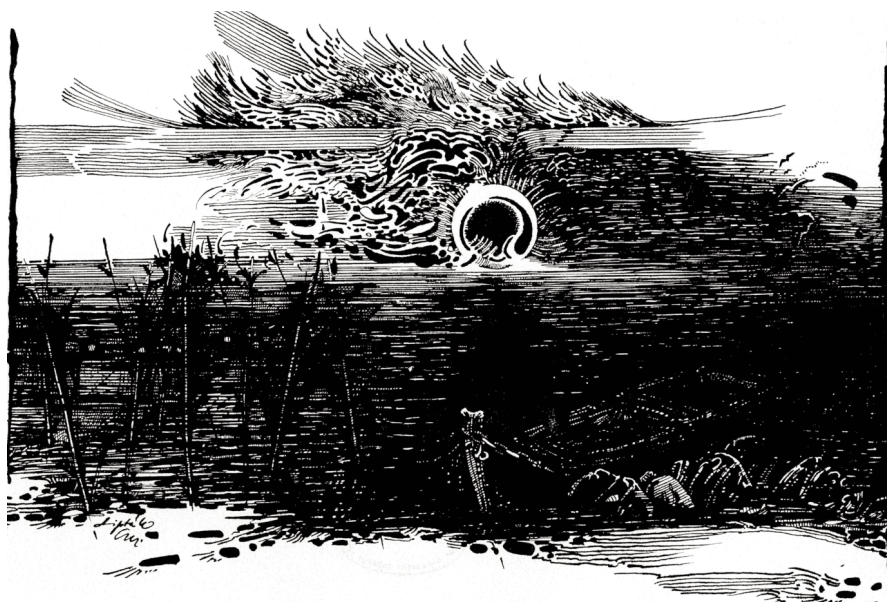
Halálfélelme nem hagyta élni, de fokozta ragaszkodását az élethez.

Bátran szembenézett a halállal, azután gyorsan becsukta a szemét.

„A halál csak az öregségnek egyik nagyon konkrét formája” – olvasom Baricco regényében. A szájamból vette ki a szót, amíg van.

Máshol pedig azt olvastam, hogy egy közel hetven kiló súlyú férfi holtteste alig több mint egy óra alatt hamvad el a kilencszáz vagy ezer fokos hőben. Megnyugodtam. Mindig hatvan kiló alatt voltam. Ha minden jól megy, egy órába sem telik hamvasztásom. Nem fogom túlzottan igénybe venni az utánam következő türelmét.

Elképzeltem kétértelmű sírfelirat: Az egész életet végigolvasta.



művészet

SERESS ÁKOS

„A hold nem süt, a hold lement”

EDWARD ALBEE FRAGMENTÁLT SZÍNHÁZA

Susan Harris Smith 1997-ben megjelent, *American Drama: The Bastard Art* című könyvében meglehetősen keserű (talán indokolatlanul is keserű) hangon szól az amerikai dráma helyzetéről. Nem kevesebbet állít ugyanis, mint hogy a műfaj a „levegőért kapkod”, s ez a fuldoklás jelzi: az Egyesült Államok oktatási és tudományos/kritikai apparátusában „valami nem működik jól”.¹ Smith szerint az amerikai dráma nem kap elegendő figyelmet, éppen ezért úgy tűnik, mintha a tudományos és kulturális közeg egyszerűen „fattyúként” kezelné a műfajt.

Smith meggyőzően érvel véleménye mellett, amit ráadásul számtalan idézettel, példával is alátámaszt; mindennek ellenére úgy vélem, az 50-es és 60-as évek amerikai drámairodalmára (illetve annak recepciójára) biztosan nem igaz a szerző borús hangvételű helyzetleírása. Nem csak arról van szó ugyanis, hogy a drámatörténet „nagyjai” (C. W. E. Bigsby, Matthew Roudané) publikálnak rendszeresen ezen időszak szerzőiről és műveiről, hanem, hogy különböző elméleti iskolák is előszeretettel vizsgálják a korszakot. Különösen itt a gender és queer elmélet kiemelkedő képviselőjét, David Savran-t kell megemlíteni, akinek könyve először elemezte igen alapos és invenciózus módon a mccarthyizmus színházra gyakorolt hatását (e kötet is bizonyítja, hogy nem kizárólag a drámaírók „zsenialitása” miatt figyelnek/figyeltek fel a kutatók erre a periódusra, ebben nagy szerepe van a korszak igen sajátos politikai berendezkedésének is). Nem sokkal a *Bastard Art* megjelenése után azonban egy új szereplő is feltűnt: Bruce McConachie 2003-ban publikálta ugyanis *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*² című könyvét, amelyben a szerző a kognitív elméletek színháztudományba való bevezetését kísérelte meg.

McConachie munkájának elméleti gerincét a Lakoff és Johnson által kidolgozott metaforaelmélet adja, egészen pontosan elemzéseikhez a szerzőpáros 1980-ban megjelent *Metaphors We Live By* című könyvét használja. A lakoffiánus elméletrendszer plauzibilis összefoglalására e tanulmány nem vállalkozhat; ennek oka egyrészt az, hogy szerzője nem jártas a nyelvészet területén, másrészt, még ha e kompetencia rendelkezésre is állna, egy ilyen ismertetés külön tanulmány feladata lenne. E ponton tehát annyit érdemes megemlíteni, hogy Lakoff és Johnson szerint a metafora nem egyszerűen a nyelv és a szóhasználat „ügye”, de a „gondolkodás folyamata is nagymértékben metaforikus”, vagyis „az emberi konceptuális rendszer is metaforikusan strukturált. A metaforák pontosan azért jelenhetnek meg a nyelvi rendszerben, mert ott vannak a konceptuális rendszerben is.”³ A vitát pél-

dául háborúként írjuk le (the ARGUMENT is WAR) olyan kifejezésekben, mint: „meghajolt az érvei előtt”, „megtámadta elméletének alapjait”, „megadta magát az érveinek” stb. Emellett a tartály/tartalom, illetve az ehhez a sémához tartozó tapasztalat számtalan nyelvi kifejezésben figyelhető meg: önmagunkat *valamiben létezőként* definiáljuk (gondban, állapotban, helyzetben, kapcsolatban), de olyan elvont fogalmakat is, mint például a „látómező”, tartályként aposztrofálunk (amiből és amire a dolgok „ki” és „be” kerülhetnek).⁴

Bruce McConachie álláspontja szerint a tartály képi sémája, illetve az arra épülő metaforák kiemelt szerepet játszanak a hidegháború társadalmi/politikai diskurzusában. Ennek egyik leglátványosabb példája az 1947-ben hozott National Security Act. Mark Johnson *The Body in The Mind* című könyvében a tartály képi sémájának öt fő jellegzetességét sorolja fel,⁵ McConachie pedig részletesen elemzi, hogy az NSA-rendeletben Johnson leírásának mind az öt pontja megtalálható.⁶ Vagyis a nemzet = tartály metafora alapvetően határozza meg az okirat szellemiségét.

McConachie szerint a hidegháború időszakában a tartalom képi sémája különösen privilegizálttá vált az Egyesült Államokban. A politika elsődleges feladatának tekintette nemzet/tartály által tartalmazott értékek külső ellenségtől való védelmét, így a falak megerősítését; ebben a folyamatban azonban a nemzet kisebb alkotóegységei, mint a család, illetve a karakter, szintén tartályként jelentek meg. Mivel az ellenség képes volt „beszivárogni”, veszélyt jelentett az amerikai családra, illetve azon belül is az állampolgár jellemére. A falak kijelölése és megerősítése, a határok lezárása, az értékek védelme így egyéni szinten is súlyos problémaként jelentkezett, amelyre nem csak a politika, de színház is gyakran emlékeztette közönségét.

McConachie úgy véli, a Broadway népszerű előadásai, melodramái és musicaljei nagyrészt e tematika, illetve a tartalom képi sémája köré szerveződtek. Különösen két hóstípus válik igen népszerűvé: az Üres Fiú (Empty Boy) és a Fragmentált Hős (Fragmented Hero), akiket tulajdonképpen egymás ellentéteiként is felfoghatunk. Az Üres Fiú ugyanis egyértelműen pozitív figura, aki könnyen kiváltja a befogadó rokonszenvét. Neve nem az értéktelenségre, vagy a kiégésre utal, épp ellenkezőleg: az üresség itt ártatlanságot, tisztaságot jelent. Ezek a szereplők bár felnőtt korúak, mégis megőriztek valamit gyermeki őszinteségükből és ártatlanságukból. Az üresség tehát itt valójában képesség arra, hogy a szereplő „feltöltődjön” a megfelelő értékekkel és tulajdonságokkal. A Fragmentált Hős értelem-szerűen ennek ellentéte: felnőtt férfi, aki valamilyen sérülés következtében nem képes tartalmazni mindazt, amit a társadalom elvárna tőle, vagy amire képességei feljogosítanak. Olyan „csonka tartályról” van szó, amiből vagy eltűnt már minden érték, vagy eleve nem volt alkalmas azok tartalmazására.

A szerző úgy véli, a kor népszerű előadásai elsősorban e két hóstípust vitték színre, illetve épp azért váltak sikeressé, mert a közönség az adott kognitív séma felől tudta értelmezni a művet. McConachie elemzéseiben tehát a tartalom képi sémája által meghatározott konstrukciókra keres példát a korszak előadásaiban és drámáiban. Interpretációi invenciózusak, de, mivel elsősorban a kognitív elméletre fókuszálnak, az Üres Fiú és a Fragmentált Hősben rejtőző lehetőségeket nem sikerült maradéktalanul kihasználni. A két figura közötti ellentétet ugyanis nem csak

az értékek megléte és hiánya felől érdemes vizsgálni, hanem a transzparencia, illetve a tekintet csonkításának viszonyában is.

Az Üres Fiú egyik legvonzóbb tulajdonsága ugyanis, hogy könnyen átlátható, vagyis nem maradnak titkai a néző előtt. Transzparens abban az értelemben, hogy minden motivációja, vágya és gondolata azonnal kiderül. A figura nem rejt el semmit, így nem is hagy megválaszolatlan kérdéseket maga után; a tekintet akadálytalanul bejárja, feltérképezi egész lényét. Vagyis az Üres Fiú sajátos, a mindenlátást és -tudást biztosító pozíciót nyújt a néző/befogadó számára.

Mindez azért fontos, mert a megfigyelés és mindent látás iránti vágy különös mértékben van jelen a korszak kultúrájában. Híres, *The Lonely Crowd. A study of the changing American character* című könyvében David Riesman a másoktól irányított (other-directed) személyiség megjelenését és térnyerését elemezte. Miként a szerző írja, a belülről irányított ember is kényes a reputációjára, ad a szomszédok véleményére és leginkább „lépést akar tartani Kovácsékkal”, ám ez elsősorban a külső jegyekre (autó, ház, bankkártya) vonatozik. A kívülről irányított ember azonban, „szemét szintén Kovácsékon tartja (...), de már nemcsak külső részletekben, hanem belső élményeiben is velük kíván azonosulni”, vagyis folyamatosan figyel, elemzi a körülötte élőket, hogy iránymutatást kapjon abban, hogy milyen élményeket kell szerezni, és miként kell interpretálni azokat.⁷ Tekintete így nem egyszerűen Kovácsék életkörülményeit, javait vizsgálja, hanem próbál behatolni a belső, mentális régiókba is.

A megfigyelés tehát nagy szerepet játszik az egyének egymás közötti viszonyában, de természetesen ott van az államnak a polgárokkal való kapcsolatában is. McConachie elemzése is kimutatta, hogy a National Security Actban megemlézésre kerülnek bizonyos titkos, árnyként operáló személyek. Az ő feladatuk a nemzet/tartály tartalmának szemmel tartása, a falak vizsgálata, illetve a tárolón belül megjelenő ellenség eliminálása. Fontos azonban látni, hogy e rejtélyes alakok jelenléte egyáltalán nem kelt félelmet: az, hogy a hatalom bizonyos személyeken keresztül tulajdonképp bárhová befurakodhat, bármit végignézhet, nem okoz frusztrációt. Michael Kackman *Citizen Spy* című könyvében mutatja be, hogy a kém – aki mindent megtehet, minden határt átléphet és mindent megtudhat – valójában a férfiasság szimbólumává válik.⁸ Ha az ellenség képes beszivárogni ebbe a mégoly szigorúan zárt tartályba is, szükség van belső felügyeletre – a kém leskelődése tehát az állampolgárok javát szolgálja. A jó polgár „üres” abban az értelemben, hogy nincs rejtegetnivalója, életébe a hatalom bármikor betekinhet, ott semmi szokatlant nem fog találni.

A titkos ügynök éppen ezért a korszak egyik legnépszerűbb hőstípusává, számtalan TV-sorozat főszereplőjévé válik. Ezekben a műsorokban a néző tekintete – a kém kalauzolásával – az átlagember életének kevésbé ismert, rejtettebb szegmenseibe is eljut. Példaként említhető a *World of Giants* című sorozat: ennek hőse egy nukleáris baleset következtében hüvelyknyi méretűre zsugorodik. Különleges állapotát sikerül azonban kémként kamatoztatnia, a sorozat egyik részében például olyan misztikus és addig föl nem térképezett területre is eljut, mint a női táska. Hugo Münsterberg *Mozidarab: Pszichológiai tanulmány* című, 1916-os munkájában fejti ki, hogy az új médium (mármint a film) képessé válik arra, amire a szín-

ház nem: a néző számára az omniprezencia esélyét adja meg.⁹ A vágás lehetővé teszi, hogy a néző tekintete rövid idő alatt több helyszínt is bejárjon (Münsterberg példája: látjuk a bankárt, aki azt mondja a feleségének, hogy üzleti találkozón van, miközben egy bárban mulat a titkárnőjével, aki megígérte idős szüleinek, hogy korán hazaér. A mozarab mindhárom képet felvillantja, így azt a látszatot kelti, hogy mindenhol ott vagyunk). Az ötvenes-hatvanas évek kém-történetei pontosan ezt az illúziót erősítik: a miniatürizált titkos ügynök tekintetét rögzítő kamera minden részletet megmutat a hétköznapi világából, a néző beleshet egy átlagos amerikai család életébe, elolvashatja a szereplők leveleit, belehallgathat beszélgetéseikbe stb. Fontos azonban még egyszer hangsúlyozni: e leskelődés, illetve a „meglesetség” tudata nem jár frusztrációval, hiszen a néző tisztában van azzal, hogy „a hétköznapi feletti kontroll együtt jár a kommunizmus elhatárolásával”.¹⁰

Az Üres Fiú népszerűségének oka tehát véleményem szerint a néző mindent látás és mindent tudás iránti vágyának kielégítésében rejlik. Az ilyen értelemben vett ürességnek így létrejön a maga színházi és dramatikus formája is (természetesen ez merőben különbözik Peter Brook üres színpadától). Ennek, vagyis az Üresség Színházának egyik kiváló példája lehet Arthur Miller *Az ügynök halála* című műve. A néző tekintete itt a darab által megidézett világ minden részletét bejárja: először madártávlatból indulva látjuk a főszereplő tágabb környezetét, innen lépésről lépésre jutunk el Lomanék házához, míg végül nem máshová, mint az ügynök tudatába érkezünk meg. A néző egyszerre látja tehát kívülről és „belülről” a figurát. Nem értek tehát egyet azokkal az értelmezésekkel, amelyek szerint a mű teljes egészében a főszereplő tudatában játszódik – nem tekintem tehát *tudatdrámának* Miller szövegét.¹¹ Még akkor sem, ha a szerzői koncepciónak vélhetőleg e műfaji meghatározás felelne meg a legjobban, hiszen az eredeti cím *In His Head* lett volna, jelezve, hogy végig Loman „fejében” vagyunk (sőt, az első bemutató díszlettervezője, Joe Meinziger is e koncepciónak megfelelően rendezte be a színpadot, ami szokatlan megoldásnak bizonyult a realista technikákhoz szokott közönség számára). Miller műve épp a szereplő vágyai, illetve a mű által posztulált valóság közötti szakadékra fókuszál: tudjuk, mit gondol magáról és fiairól Loman, ám ezzel egy időben azzal is tisztában lehetünk, hogy mindebből a képzelgésből mi az igazság. Vagyis a néző/befogadó mindenhol ott van és mindent lát, a színház pedig végül mindent tudóvá is avatja őt; nem marad ugyanis megválaszolatlan kérdés, az emlékekben való kutakodás (kémkedés) az összes titkot felfedi (Biff azért haragszik az apjára, mert tanúja volt a házasságtörésének, Happy állandóan bizonyítani akar, mert gyerekkorában a bátyja árnyékában élt, Willy haragszik feleségére, mert miatta nem követhette Bent stb.).

A fragmentáció ugyanakkor épp e transzparencia elhomályosítását, a mindent tudó pozíció megtagadását jelenti: a Fragmentált Hősben mindig van valami, amit a néző nem ismerhet meg, így nem tudja teljes egészében átlátni a figurát. A hidegháború időszakában ugyanakkor egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy ez az átláthatóság, illetve üresség csupán illúzió. Jó példa erre az Alfred Kinsey által 1947-ben és 53-ban publikált két jelentés az állampolgárok szexuális életéről: kiderült ugyanis, hogy a családok sokkal több titkot rejtenek, semmint az sejtető lett volna. A férfiak és nők többsége rendszeres házasságtörésről számolt be, sőt,

jelentős hányaduk homoerotikus kalandjairól és vágyairól beszélt.¹² A jelentések frusztrációt és hisztériát váltottak ki, hiszen a biztonságos és átlátható világ mögött súlyos titkokat sejtetett. Úgy tűnt, az Üres Fiúk helyett az amerikai társadalom olyan férfiaktól és nőktől áll, akiknek jellemét valamilyen érthetetlen törés vagy csonkítás következtében mérgező gondolatok, vágyak és eszmék beszivárgása fertőzte meg.

Nem véletlen tehát, hogy megjelenik a transzparens színház ellentéte: a hatvanas években debütáló Edward Albee művei épp a nézői tekintet csorbítására, kijátzására, az elhallgatásra, illetve a kiismerhetetlen, rejtélyes, fragmentált figurákra épülnek. Mindez jól kimutatható első, *Állatkerti történet* című művében: ha a néző megtudná, hogy mi történt Jarryval az állatkertben, kulcsot kapna a karakter a megfejtéshez, a mű azonban – a folyamatos ígéretet ellenére – pontosan ezt a részletet hallgatja el. A néző így végül semmivel sem látja át jobban a szituációt, mint a gyilkossá váló másik szereplő, Peter. Ugyanez mondható el a *Nem félünk a farkastól* című művéről; a harmadik jelenetben például George és Martha hosszas vitába kezdenek arról, hogy fenn van-e a hold vagy nincs:

MARTHA: (...) Nem süthetett a hold.

GEORGE: Pedig süttött, és most is süt.

MARTHA: A hold nem süt, a hold lement.

GEORGE: A hold fent van, és igenis süt.

MARTHA: (...) Szerintem tévedsz.

GEORGE: (...) Soha.

MARTHA: (...) Nem süt a rohadt hold.

Hasonló párbeszéd a mű több pontján is előfordul, ezekben nyilvánvaló, hogy a két szereplő közül valaki nem mond igazat. Martha és George játékának épp közönségük összezavarása a célja: Nick és Honey nem tudják, kinek a történetét hihetik el. Mivel ugyanakkor a szöveg egyetlen egyszer sem utal a színpadon kívüli világra, így a hold státuszára sem, ezúttal a néző nem rendelkezik több információval, mint a szereplők: ő sem tudja beazonosítani, hogy a két figura közül ki hazudik, és ki mond igazat. Pedig ennek eldöntése olyan sablonként szolgálhatna az interpretáció számára, amelynek segítségével a befogadó ki tudná válogatni az igaz történetet a szereplők elbeszéléseiből. Az a „megoldókulcs” vagy „őstörténet” tehát, ami minden további eseményre megadná a magyarázatot (és amit Miller felfed főhőse tudatában), Albee műveiben rejtve marad, így e színház megtagadja a nézőtől az omniscenikus pozíciót.

Edward Albee drámái mindezzel a lehetséges értelmezéseket sokszorozzák meg. Számtalan elemzés született és született is Jerry karakteréről, vagy George és Martha gyerekéről, ám minden interpretációnak szembesülnie kell önnön csonkságával: maradnak ellentmondások, megválaszolatlan kérdések, a művet így sohasem sikerül lezárni. Ez a sajátos lezárhatatlanság ugyanakkor talán *Az Amerikai Álom* című egyfelvonásosra jellemző leginkább, ahol a csonkítás a történet, a dramaturgia, a nyelvezet szintjén is megjelenik; éppen ezért tartom fontosnak Albee korai művének – a fragmentáció motívuma felől történő – újraolvasását.

Albee más műveihez hasonlóan *Az Amerikai Álom* is minimális szereplőgárdát soroltat fel; a mű Mami és Papi semmitmondó párbeszédével kezdődik, hozzájuk csatlakozik a Nagymama, aki jól érzékelhetően a kívülálló szerepet tölt be: Mami láthatóan gyorsan meg akar tőle szabadulni, a Nagymama ennek nem is áll ellent, hiszen a szerzői instrukció szerint rengeteg dobozzal megrakodva jelenik meg a színpadon, mint aki bármikor kész az indulásra. A két szereplő vitáját Mrs. Barker, a Báj-Báj Örökbefogadási Szolgálat ügynökének belépése szakítja meg. A Nagymama épp neki meséli el, hogy Mami és Papi fogadtak már korábban örökbe gyermeket, ám mivel az nem megfelelően viselkedett, kénytelenek voltak megcsonkítani:

NAGYMAMA: (...) Hanem ami aztán jött! Elkezdte érdekelni a micsodája.

MRS. BARKER: A micsodája! Nahát! Remélem, tőből levágták a kezét.

NAGYMAMA: Igen, hát persze. De előbb levágták a micsodáját.

MRS. BARKER: Az még jobb ötlet.

NAGYMAMA: Ők is azt hitték. De miután levágták a micsodáját, még mindig a takarója alá nyúlkált, és kereste a micsodáját. Úgyhogy végül tőből le kellett vágni a kezét.

MRS. BARKER: Mi sem természetesebb.

NAGYMAMA: (...) Egy szép napon szörnyű csúnyát mondott a Mamijára.

MRS. BARKER: Remélem kivágták a nyelvét.

NAGYMAMA: Persze (...).

Később a megismert szereplőgárdához csatlakozik a Fiatalember, akit a Nagymama az Amerikai Álomnak nevez. A szereplő elbeszéléséből kiderül, ő Mami és Papi örökbefogadott fiának az ikertestvére, s a fizikai csonkítás nála lelki és mentális képességek elvesztését eredményezte. A Nagymama úgy manipulálja az eseményeket, hogy végül a szép, semmilyen egyedi tulajdonsággal, tartalommal nem rendelkező Fiatalember összetalálkozik Mamival és Papival, akik örökbe fogadják; a mű így ironikus happy enddel zárul.

Albee drámája máig megosztja a kritikusokat és a kutatókat: C.W.E. Bigsby „jelentéktelen” munkának nevezi az amerikai drámáról írott monográfiájában,¹³ míg Martin Esslin szerint *Az Amerikai Álom* „briliáns és sokat ígérő első példája az Abszurd Színház előtt tett amerikai tisztelgésnek”.¹⁴ Az egyik interpretáció tehát pontosan azért ítéli el a művet, amiért a másik dicséri: az európai abszurd színház markánsan jelenlévő hatását emeli ugyanis ki mindkét szerző. Mind Bigsbynek, mind Esslinnek eszébe jut Ionesco, ám míg az előbbi *A kopasz énekesnő* amerikai változatának, vagy inkább utánpótlásának tartja a művet, utóbbi az amerikai szerző nyelvezetét dicséri azzal, hogy európai kortársáéhoz hasonlítja.¹⁵ A hagyományokhoz való viszony e nagy vitájában magam nem akarok állást foglalni, amire ezen a ponton rá szeretnék mutatni ugyanakkor, hogy a mű elhelyezése az abszurd színház horizontjában meglehetősen kézenfekvőnek tűnik mindkét elemző számára. Erre leginkább a dráma nyelvezete adhat okot: a párbeszédék töredezetek, mindegyik szereplő a karakterére jellemző automatizmussal reagál az adott helyzetre (Mami hatalmaskodó, Papi meghunyászkodó, Mrs. Baker mindenért lelkesedik

stb.). A dialógusok így gyakran értelmetlenek és valószerűtlenek; jó példa erre az, amikor a Nagymama az öregek társadalmi helyzetéről „filozofál”:

NAGYMAMA: Hát, ha már itt tartunk, az öregekre is rájár a rúd az utóbbi időben. Például a Földművelésügyi Minisztérium, de lehet, hogy nem a Földművelésügyi Minisztérium... Szóval mindenesetre az egyik hivatal, amelyet egy fruska igazgat... kimutatta, hogy az ország felnőtt lakosságának kilencven százaléka túl van a nyolcvanon... vagy a nyolcvan százaléka van túl a kilencvenen.

MAMI: Úgy hazudsz, mintha könyvből olvasnád! Az előbb még azt mondtad, hogy mindenki középkorú. (...) A tévé! Mondom, hogy mindennek a tévé az oka! Papi, menj fel, és csapd a földhöz!

E fenti párbeszéd is alátámasztja Esslin és Bigsby azon megállapítását, amely elsősorban Ionesco hatását fedezi fel a műben: az egységesnek hitt értelem Albee-nál ugyanúgy széttöredezik, mint francia kortársánál, s bár a szavak és a mondatok a nyelvtani szabályoknak megfelelően szerveződnek, a dialógus mégis jelentés nélkül marad.

Az abszurd hagyomány felőli olvasatot tehát több tényező is indokolja, véleményem szerint azonban a Nagymama karaktere lehetővé tesz egy ettől eltérő irányú interpretációt is. A szereplő ugyanis a mű vége felé váratlanul kilép a cselekmény keretéből; nem a reprezentáció felnyitásáról van szó azonban, hiszen nem a színész és a szerep közötti határvonal tűnik el: a Nagymama továbbra is ugyanaz a karakter marad, de már egy olyan térbe lép, ahol a többi szereplő nem, csak a közönség láthatja. Tulajdonképpen a mű legvégén derül ki, hogy miért teheti ezt meg: a szereplő ugyanis nem más, mint a cselekmény narrátora. Ő az, aki a szerzői instrukció szerint Mami szavába vágva és a közönséget megszólítva hirtelen lezárja a művet:

NAGYMAMA: (...) Azt hiszem, ennyi elég is lesz. Végére is ez vígjáték, és semmi értelme, hogy mélyebbre menjünk a dolgokban. Nem, egyáltalán semmi értelme. Mindenki elégedett, mindenki boldog, mindenki megkapta, ami kell neki, vagy legalábbis amiről úgy hiszi, hogy kell neki. Jó éjszakát, kedveskéim.

A figura tehát a narrátora annak a történetnek, amelyben szerepet játszik, éppen ezért zárhatja így le a cselekményt. A függöny épp egy párbeszéd kellős közepén ereszkedik le, és a Nagymama jelzi is, hogy az eseményeknek még egyáltalán nincs vége; a közönség azonban happy endet akar, ezt pedig a szereplő készséggel is adja. Hasonlóan tehát *Az állatkerti történethez*, vagy a *Farkashoz*, a néző itt sem ismerheti meg a teljes történetet, aminek egy fontos eleme – ez esetben épp a végkifejlet – elhallgatásra kerül. Hogy a Fiatalember otthonra talál-e új „családjában”, vagy Mami és Papi őt is feldarabolja, mint ikertestvérét, arra nem kapunk választ: miként ezáltal arra sem, hogy az amerikai álom (ha mégoly üresen és felszínesen is, de) beteljesedhet-e egyáltalán. A mű tehát ezúttal épp egy omnipotens narrátor beiktatásával tagadja meg a nézőtől a mindent látó pozíciót; teszi ezt úgy, hogy közben a színházzal kapcsolatos két gyakori elvárást szegez szembe

egymással; amennyiben ugyanis a közönség pozitív zárlatot, céljukat elérő szereplőket és hősokeket akar látni, le kell mondania a kerek egészé összeálló történetről, melynek minden része megismerhető: a happy end tehát csak bizonyos kényelmetlen elemek levágásával valósulhat meg.

A Nagymama omnipotens narrátorként történő értelmezése tehát némileg eltávolítja Albee művét az abszurd hagyománytól; Papi és Mami így lehetnek az elbeszélő sztereotípiáinak kivételései, illetve az egyes szituációk épp azért irreálisak, mert a Nagymama az általa alkotott világban korlátlan hatalommal bír, és ezt ki is használja (eldughatja például a tévét úgy, hogy azt senki sem találja meg, összevarhatja a párbeszédeket stb.). Albee műve ebből a szempontból nem *A kopasz énekesnő*vel, sokkal inkább Tennessee Williams *Üvegfigurák* című munkájával hozható közös nevezőre; ez utóbbi szöveg főszereplője, Tom Wingfield ugyanis szintén mindenható elbeszélője és egyben szereplője a színpadon látott eseményeknek. Mindkét szereplő saját szemszögéből láttatja a többi karaktert, akiket kényük-kedvük szerint alakíthatnak át. Vagyis *Az Amerikai Álomban* az abszurd jegyek, illetve jelenetek, nem a társadalommal vagy általában véve a léttel kapcsolatban megfogalmazott kritikát sűrítik magukban, sokkal inkább az elbeszélő perspektívájához köthetőek.

A szöveg mindemellett azzal is kikezdi a mindentudó nézői pozíciót, hogy a szereplő nem csak omnipotens, hanem egyben megbízhatatlan narrátor. A párbeszéd során többször is találunk példát arra, hogy a Nagymama nincs tisztában, vagy legalábbis úgy tesz, mintha nem lenne tisztában saját helyzetével; emlékeztetni kell például arra, hogy ő Mami édesanyja, nem pedig Papié. A saját életével kapcsolatban is nehezen hihető állításokat tesz (például: „[N]lyithattam volna szücsüzletet, vagy lehettem volna énekesnő is”, vagy, hogy Henrik bácsi álnéven megnyert egy tortasütő versenyt), illetve mond alapvetően értelmetlen kijelentéseket (miként az a társadalom elöregedéséről szóló fejtegetéseiben is megfigyelhető). Mindez azért fontos, mert Mami és Papi örökbefogadási üzletét a Nagymama meséli el, mégpedig úgy, hogy gyakran hangsúlyozza: nem lányáról és vejéről beszél, hanem két emberről, akik *megszólalásig hasonlítottak* az említettekhez. Állítása szerint ők kerestek fel egy „jótékonyági hölgyet”, aki szintén „megszólalásig hasonlított” Mrs. Bakerhez. Mindez elbizonytalaníthatja azt az olvasatot, miszerint Mami és Papi fogadta örökbe a Fiatalember ikertestvérét, illetve magáról a csonkításról szóló történet sem biztos, hogy igaz. Mrs. Baker ugyan végül elismeri, hogy emlékszik Mamira és Papira, csak a *rájuk hasonlító* figurákra nem, ez azonban mégsem hitelesíti a szereplő történetét; a Nagymama ugyanis ezt a „jótékonyági hölgyet” úgy írja le, mint akinek „volt egy olyan tulajdonsága, ami igencsak hasonlított a pornográfia iránti hajlamhoz”, illetve, mint aki örömét hangos, „juhuhuhuuu” kiáltásokkal fejezi ki. Mrs. Baker ugyanakkor a darab során nem tesz olyan gesztust, ami alátámasztaná a feltételezést, miszerint ő azonos a Nagymama által leírt figurával. Vagyis a megcsonkításról szóló elbeszélés, ami a dráma egyik kulcsmomentuma, lehet a szereplő/narrátor képzeletének szüleménye is. Arról tehát, hogy mi történt valóban a házaspár első örökbefogadott gyermekével, ugyanúgy nem kapunk biztosnak mondható információt, mint ahogy a *Farkasban* George és Martha fiáról sem.

Ez a bizonytalan státuszú történet a csonkításról pontosan az Amerikai Álomként aposztrofált Fiatalember alakjának értelmezése miatt fontos. A szereplő ugyanis épp a Nagymamának meséli el, hogy elszakították ikertestvérétől, akivel addig különleges egységben léteztek. Mint mondja, ezután folyamatos veszteségek érték:

FIATALEMBER: (...) Na mondjuk például: egyszerre csak... elzsibbadt a szívem... mintha – igen, mintha kitépték volna... attól kezdve nem tudtam szeretni többé. Egyszer – éppen aludtam – felébredek, és ég a szemem. És attól fogva semmit, de semmit sem tudok szánalommal és együttérzéssel nézni – csakis kizárólag hideg közönnyel... De még a testem is – igen, még az is – egy idő óta... szóval nem tudok a testemmel szeretni. Vagy például a kezem – nem tudok úgy megérinteni valakit, hogy szeretetet érzek. És még sok más veszteség is ért, de röviden összefoglalhatom az egészet: nem vagyok képes érezni többé! Nincsenek érzelmeim. Kiszipolyoztak, darabokra szaggattak, kizsigeltek. Csak ennyi maradt belőlem: a testem, az arcom. Azt használom amim van – hagyom, hogy szeressenek... beleilleszkedem a környezetembe, hiszen tudva tudok mindent, de semmihez nem kötődöm – eltűröm, hogy hozzám kötődjenek. (...) Szóval – ilyen vagyok... ahogy itt lát. Ennyi vagyok – amennyit itt lát. És mindig is csak ennyi maradok.

A műről szóló értelmezésekben kézenfekvőnek tűnik, hogy a Fiatalember a Mami és Papi által (állítólagosan) megcsonkított gyermek ikertestvére. Az interpretációk szerint a fizikai bántalmazás az életben maradt testvér esetében lelki traumához, vagy bizonyos, az adott szervhez kapcsolható tulajdonság elvesztéséhez vezetett. Ezt alátámasztja, hogy a szereplő ugyanazokat a testrészeket említi (szem, kéz stb.), mint amikről a Nagymama beszél: vagyis Mami és Papi azáltal, hogy az adoptált gyerekből kivágják a nemkívánatos, kényelmetlenséget okozó részeket, a Fiatalembert is megcsonkítják. Mindez az amerikai konzumkultúra kritikája: mint arra Ruby Cohn rámutat, az „egyed fizet kettőt kap” elve érvényesül ott, ahol az örökbefogadás valójában a belföldi kereskedem egyik ága (Báj-Báj szeretetszolgálat Cohn szerint szóvicc: Bye-Bye/Buy-Buy),¹⁶ ennek megfelelően a gyerek itt a szülők pusztá tulajdonaként, azaz árúként szerepel.

A két történet közötti párhuzam azonban nem teljesen egyértelmű; mint arról már volt szó, a Nagymama megbízhatatlan elbeszélő – de még ha ezt figyelmen kívül hagyjuk is, a Fiatalember által elmondottak bizonyos részletei elbizonytalaníthatják azt az olvasatot, ami a szereplő állapotát a csonkítással hozza összefüggésbe. A figura ugyanis valójában *egyetlen* képesség és éppen ezért egyetlen szerv elvesztéséről beszél: azt állítja ugyanis, hogy nem tud érzelmileg kötődni semmihez, és ez az állapot szíve „elzsibbadása” után következett be. Akár a szemről, akár a kézről van szó, nem az adott szerv specifikus képességét veszíti el (látás, érintés), mindegyik testrész esetében ugyanaz a deficit mutatkozik: ez pedig az érzelmek hiánya. Vagyis nem Mami és Papi állítólagos csonkítása idézte elő a Fiatalember állapotát, ebben sokkal inkább az ikertestvérétől való elszakadás játszott szerepet.

A befogadó tehát kétféle, egymásnak ellentmondó értelmezést kaphat az amerikai álomról. (Fontos ezen a ponton tisztázni egy félreértést: a műről szóló elemzések – ezt láthatjuk például Esslinnél és McConachie-nél is – a Fiatalembert legtöbbször az amerikai álom *megtestesüléseként* kezelik;¹⁷ vagyis ilyen értelemben a szereplő a testi szépséget kultiváló sikernarratíva által teremtett sablonnak tökéletesen megfelelő szubjektum. A Nagymama narrációjában azonban a Fiatalembert *azonos* az Amerikai Álommal; nem személy hát, sokkal inkább e mítosz allegorikus reprezentációja.) A trópus egyik lehetséges interpretációja szerint tehát az idea tönkretételéért Mami és Papi szélsőségesen puritán mentalitása és sznobizmusa a felelős: létezhetne a tökéletes Amerikai Álom, ám a társadalom ennek torz és kiüresedett formáját hozza létre. Ebben az olvasatban Albee valójában igen közel kerül Arthur Millerhez, aki nem kérdőjelezi meg a sikertörténet legitimitását – hiszen maga Willy Loman beszél arról az ügynökről, aki (az amerikai álom megtestesítőjeként) idős korára már olyan tiszteletre és megbecsülésre tesz szert, hogy minden erőfeszítés nélkül, személyiségének varázsával köt üzletet. Az álom tehát valóra válhatna, a társadalom és az egyén hibája az, ami ezt megakadályozza. Ebben az értelmezésben tehát Albee azok közé az amerikai írók közé tartozik, akiket Harold Bloom az általa „Emersoni Remény Pártnak” nevezett csoportba sorolt; az irodalomtörténész szerint ezek az alkotók (Emerson, Whitman, Hemingway, Fitzgerald stb.) hittek abban, hogy bár a társadalom számtalan hibával küzd, mégis „létrejöhet egy nemzet, amelyben mindenki szabadon, saját egyéniségének fejlesztésével részülhet egészségben, prosperitásban és némi boldogságban”.¹⁸

A másik olvasat azonban a drámaíró pontosan az ellentétes táborba emeli át, az Amerikai Rémálom elbeszélői közé (Bloom ide tartozónak véli Poe-t, Melville-t, Faulkner-t, Cormac McCarthyt stb.).¹⁹ Ebben az interpretációban a Fiatalembert állapota független attól, hogy Mami és Papi mit tett vagy mit nem tett az örökbefogadott gyermekkel, hiszen az érzelmi kiüresedés közvetlenül az ikertestvérétől való eltávolítás után következik be. A Fiatalembert nem károsítják meg, épp ellenkezőleg: egyedisége, identitása azáltal alakul ki, hogy megbomlik a testvérével alkotott egység és elszakad hasonmásától. Vagyis az Álom a *csenkítés által jön létre*, lényege így a hiány; ez teszi sikeressé, hiszen emiatt illeszthető be bárhová és tud bármilyen funkciót ellátni. Nem arról van szó tehát, hogy az álommítosz létezik még, bár csonka, hanem *pontosan azért* létezik még, *mert* csonka. Az Amerikai Álom az állandó deficit tapasztalatával, illetve tapasztalatában tud működni: mindig utalva arra, ami nincs, és ami nélkül így betöltetlen marad. Az „egyénség fejlesztésével” elérhető boldogság és prosperitás tehát illúzió; az Amerikai Álom állandóan a hiátussal szembesíti az egyént, azzal, amit még el kell érnie, és ami miatt nem válhat teljessé.

Az amerikai drámaíró műve látszólag arra a kérdésre ígér választ, hogy mi az amerikai álom, ám végül egyszerre több, ráadásul egymásnak ellentmondó, magyarázattal szolgál. Létezik azonban egy további olvasat, amely szerint Albee szövege, épp a cím felől való értelmezés kudarcát mutatja be. Egyfelől az Amerikai Álom alakzatát egy megbízhatatlan narrátor (a Nagymama) hozza létre, ő nevezi meg így a Fiatalembert – márpedig ez a megállapítása éppúgy tekinthető irrelevánsnak, mint ami a társadalom elöregedéséről szólt. Másfelől pedig nem lehet

figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a Fiatalember szintén megbízhatatlan elbeszélő, történetének elmesélése után ugyanis figyelmezteti beszélgetőtársát: lehet, hogy mindaz, amit mondott, nem is igaz. Vagyis összefoglalva az Amerikai Álomról e mű alapján a következő mondható el: vagy létezik, vagy nem, ha létezik, akkor szép, de vagy lehet hinni neki, vagy nem.

Egyetértek tehát Erwin Beck megállapításával, miszerint „Ionesco alkotásának címe – mint minden cím, ez is felfogható a szöveghez fűzött szerzői kommentárként – valójában azt állítja, hogy a műnek nincs jelentése; Albee-é ezzel szemben arra utal, hogy nagyon sok jelentése lehet”.²⁰ E tézis elfogadása ugyanakkor az amerikai drámaíró életművét leválasztja az abszurd színházi hagyományról: a drámák nem az értelem hiányával szembesítenek, hanem a folyamatos újraolvasás lehetőségét teremtik meg. A mindent látni és tudni akaró néző számára Albee színháza – csakúgy, mint a Fragmentált Hős – csonka, hiszen nem képes az elvárt tartalmakat magában foglalni; ugyanakkor épp ez a fragmentáltság kényszeríti ki az értelmezések folyamatos újragondolását, s teszi az amerikai drámaíró műveit lezárhatatlanná.

JEGYZETEK

1. Susan Harris Smith: *American Drama: The Bastard Art*, Cambridge University Press, 1997.

2. McConachie, Bruce: *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*, University of Iowa Press, Iowa City, 2003.

3. Lakoff és Johnson, 6.

4. Lakoff és Johnson, 5–7. és 10–12. és 30.

5. Ezek a következők: „(i) [A] behatároltság tapasztalatában benne foglaltatik a külső erővel szembeni védettség, illetve az azokkal szembeni ellenállás érzete (...). (ii) A behatároltság a tartályon belüli erők limitálását és korlátozását is jelenti (...). (iii). Emiatt a korlátozás miatt a tartalmazott tárgy pozíciója meghatározottá válik (...) (iv). E rögzített pozíció miatt a tartalmazott tárgy vagy hozzáférhető a külső szemlélő számára vagy nem (...) (v) A tartalmazás tapasztalata a tranzitivitás tapasztalatával jár együtt. Ha B benne van A-ban, akkor bármi is legyen B-ben, annak A-ban is ott kell lennie.” In.: Johnson, Mark: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 22. Idézi: McConachie, 11.

6. Az Egyesült Államok különleges „tégelyként” jelenik meg, amely minden áron megvédendő titkokat tartalmaz. E tartalmak megvédése érdekében szükséges az állampolgárok jogainak korlátozást illetve egyes polgárok pozíciója, főleg azoké, akik kapcsolatban állnak az ország titkaival, meghatározottá válik; néhányan ezek közül a személyek közül a társadalmi élet előterébe kerülnek, néhányan viszont a háttérben, árnyékban működnek. Végül pedig hangsúlyossá válik, hogy függetlenül attól, hogy ki milyen szervezethez tartozik, minden állampolgár a nemzet része és a nemzetnek tartozik elszámolással.

7. David Riesman: *A magányos tömeg*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1968, ford.: Szelényi Iván, 74.

8. Michael Kackman: *Citizen Spy: Television, Espionage, and Cold War Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.

9. Hugo Munsterberg: *The Film a Psychological Study*, Dover, New York, 1970, 45.

10. Kackman, 68.

11. Kiss Attila a tudatdrámát olyan műként értelmezi, amelyben a hangsúly nem a cselekményen illetve a külvilág történésein van, hanem a mentális folyamatokon (Kiss Attila: *Macbeth as a Tragedy of Consciousness on the Hungarian Stage after 1989*. In: Tom Bishop, Alexander C. Y. Huang, Stuart Sillars [szerk.], *The Shakespearean International Yearbook*, Farnham, Ashgate, 2013, 113–134.). Ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy a dráma egésze a tudatban játszódik, azt viszont igen, hogy a főhóst körülvevő

világ ábrázolására a szereplő mentális perspektívája rányomja a bélyegét. Fentebb azonban épp amellett érvelek, hogy a Willy Lomant körülvevő világról, az egyes szereplőkről objektív képet kapunk.

12. Erről lásd: Miriam G. Reumann: *American Sexual Character Sex, Gender, and National Identity in the Kinsey Reports*, University of California Press, Los Angeles, 2005.

13. C. W. E. Bigsby: *Modern American Drama, 1945–2000*, Cambridge University Press, 200, 129.

14. Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York, 2004, 312.

15. Miként azt Philip C. Kolin írja, Albee-t több kritikus is az „amerikai Ionescoként” emlegette; az író nem tiltakozott ez ellen, maga is elismeri, hogy *Az Amerikai Álom* című művet a francia drámaíró előtti tisztelgésnek szánta (Philip C. Kolin: Albee's early one-act plays: "A new American playwright from whom much is to be expected". In: Stephen Bottoms (szerk.): *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge University Press, 2005, 27.)

16. Ruby Cohn: *Dialogue in American Drama*, Indiana University Press, Bloomington, 1971, 137.

17. McConachie elemzése véleményem szerint nem csak emiatt problémás: a szerző a Fiatalembert az Üres Fiú típusába sorolja, ám ezzel épp saját koncepciójának mond ellent: a szereplő üressége ugyanis itt hiány, illetve veszteség következménye, éppen ezért korán sem nyitottságról, vagy ártatlanságról van szó (márpedig McConachie többek között e két tulajdonságot jelölte meg az Üres Fiú főbb attribútumaiként).

18. Harold Bloom: *Introduction* In.: Harold Bloom (szerk.): *The American Dream* Infabose Publishing, New York, 2009.

19. Varró Gabriella Shepardról szóló könyvében Edward Albee-t egyértelműen ide, vagyis a „pesszimesta” oldalra sorolja (Varró Gabriella: *Mesterek árnyékában. Sam Shepard drámái és a hagyomány*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 153–172.).

20. Ervin Beck: *Allegory in Edward Albee's The American Dream*, <https://www.goshen.edu/english/erwinb/DREAM.html>, letöltve: 2014. 03. 31.

DERES KORNÉLIA

A jelenlét játéka

SZÍNRE VITT MÉDIUMOK A GOB SQUAD ELŐADÁSAIBAN

A kortárs színházban megjelenő, színre vitt technológiai médiumokkal kapcsolatos elemzések szinte kikerülhetetlen része a jelenlétről való gondolkodás. Ennek következtében olyan, a jelenlét színházi artikulációját meghatározó jelenségek közti viszonyok vizsgálatára kerül sor, mint a közvetlenség és autentikusság, az élő és a mediatizált, valamint a performer és a néző. A színházelméleti diskurzusokban az 1980-as évek elejétől kibontakozó jelenlétkritikai vonulat még elsősorban a technikai eszközök (mint a videó, a hangrögzítő, a projektor, illetve a későbbi számítógépes technológia) színházi használatán keresztül közelített a performer „élő jelenlétének” változó konstrukcióihoz.¹ Ezek a konstrukciók a performer testi jelenlétének hangsúlyozásán és/vagy kitakarásán, illetve az érzékelés fragmentáltságának tudatosításán keresztül világitottak rá az egyre inkább mediatizálttá váló világ sajátos észlelési kereteire. A jelenlét ezirányú újragondolásához többek között olyan színházi alkotók előadásai vezettek, mint Laurie Anderson, Meredith Monk, Robert Wilson vagy a Wooster Group.

Jelen dolgozat a jelenlét dinamikusan változó kereteiből és az ezeket felismerő elméletekből kiindulva kívánja megvizsgálni a kortárs színházba integrálódó moz-

gókép médiumának azon aleteit, amelyekben a jelenlét játéka megkérdőjelezi a jelenlét és távollét, az élő és mediatizált fogalompárok binárisnak tételezett opozícióját. A vizsgálat középpontjában a Gob Squad nevű német-brit kollektíva előadásai állnak, melyek kiváló példái annak, hogy az aktuális és távolsági vagy virtuális jelenlét reflektált viszonyrendszere miképpen hívja fel a figyelmet arra a tényre, hogy a színházról alkotott médiumspecifikus, kizáráson alapuló elképzeléseink nem mindig tarthatóak fenn.

Jelenlétek, hiányok, elméletek

A jelenlét iránti fokozott színházelméleti érdeklődés elsősorban ahhoz a hatvanas évekbeli, hatástörténetileg megkerülhetetlen színházi hagyományhoz köthető, amely a kortárs árukultúra szabályainak tagadásával, a performer és a néző közös, autentikus testi jelenlétét kihasználva kívánt valós változást előidézni a nézőkben. Ez a politikaiként is definiálódott színházi elgondolás – Artaud, Grotowski, Schechner vagy épp Beck hatása nyomán – arra alapozott, hogy a performer hiteles jelenléte egyfajta transzgresszív gesztusként önmagában is képes forradalmi állításként funkcionálni. Ahogyan Elinor Fuchs megjegyzi, „[a] színházi Jelenlét – Benjamin kifejezésével élve – testi-lelki »aurája« valószínűleg mindig is a színház egyik hatás-eszköze volt, de csak az utóbbi időben – a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején – vált abszolút értékűvé, talán mert ekkorra már látható volt az elvesztése.”² A jelenlét ezen „elvesztéséből” kiinduló, fentebb említett jelenlétkritikai szemlélet jegyében született írások a színházi „itt és most” aktuális és kézzelfogható jelenlétét ütköztették a technológiai médiumok által közvetített távjelenléttel.³ Amint azt Chantal Pontbriand 1982-es cikkében megjegyzi, az előadásokat minél inkább eluralják a technikai eszközök, annál inkább kerülnek ki a teatralitás hatóköre alól, és mozdulnak el a reprezentáció felől a pusztá prezentáció irányába, miközben a „klasszikus jelenléteket felváltja egy másfajta, radikális jelenlét”.⁴

A jelenlét és távollét mint a jelenlét hiányának ezen opozícióját próbálta új perspektívába helyezni a többek között Pontbriand írására is reagáló Philip Auslander 1992-es *Presence and Resistance* című könyvében. Auslander a mediatizált kultúra jelenségéből kiindulva vezeti le, miért tartja a kortárs színházi előadások, performanszok esetében az élő–mediatizált fogalompár ellentételezését elhibázottnak, amennyiben a posztmodern előadás mindig egyszerre lesz élő és mediatizált. Tehát számára a színházi jelenlét kritikája elsősorban a színház olyan elemeinek az egymás mellé helyezését jelenti, mint a performatív és a televizuális, az avantgárd és a populáris szórakoztatás, vagy épp a kulturális és gazdasági/politikai kontextus.⁵ Így arra a fontos belátásra világít rá – amely még egyértelműbben körvonalazódik az Auslander 1999-es könyvét meghatározó „liveness” fogalmában –, hogy egy komplex médiakörnyezetben a jelenlét a fizikai közelség helyett már elsősorban temporális közelségként definiálódik, s így például egy videobeszélgetés is ugyanúgy élő jelenléteket közvetít, mint a színész kézzelfogható teste.

S ahogyan arra Lev Manovich is felhívja a figyelmet: a távolsági jelenlét (telepresence) strukturái lehetővé teszik a szubjektum számára, hogy fizikai távolléte dacára manipulálhassa a valóságot, hatással legyen arra.⁶ A test hiánya nem aka-

dálya tehát a hatáskeltésnek, az auratikus-fizikai jelenlét kiegészül a technológiai médiumok által közvetített időbeliségen alapuló jelenlétstruktúrákkal. Ugyan jelen írás kereteit szétfeszítené annak vizsgálata, hogy a kortárs közösségi médiumok kontextusában a jelenlét definíciója miként távolodik el a közös fizikai és/vagy időbeli terek feltételeitől is, és fordul ezek helyett mindinkább a részvétel mint meghatározó elem felé; annyit mindenesetre ez utóbbi példa is mutat, hogy a jelenlét egyre inkább az élő és a virtuális átmeneti tereként valósul meg, semmint abszolút ontológiai feltételként.⁷

Ám némiképp visszakanyarodva a színházi jelenlét – szakmai diskurzusokban kitüntetett szereppel bíró – testi vonatkozásához, amelynek következtében a performerek és nézők együttes jelenléte (co-presence) válik a színházi esemény alapfeltételévé, újfent felmerül az előadás „most”-jának és a mediatizált jelenlétközvetítéseknek a dichotómiája, amennyiben „[m]legtapasztaljuk a színész nyilvánvaló jelenlétét, ám ez a jelenlét más, mint egy kép, egy hang vagy egy építészeti alkotás jelenléte. Itt egy objektíve – ha intencióját tekintve nem is – ránk irányuló együttes jelenlétről van szó”.⁸ Implicit módon ugyanebben az ellentételezésben pozicionálja magát az az Erika Fischer-Lichte névvel fémjelzett, fenomenológiai alapú színházelméleti modell, amelyik a művészetekben lezajlott performatív fordulatból kiindulva vezeti le a színészek testi jelenlétének és autoritásának elsődlegességét a színházi eseményben.⁹

Fischer-Lichte ennek alapján egy háromszatú jelenlét-koncepciót dolgoz ki: a jelenlét gyenge koncepcióját, amely „a színészi test fenoménjának pusztán jelenlétével függ össze”;¹⁰ a jelenlét erős koncepcióját, amikor „a színész uralja a teret, és magára irányítja a figyelmet”,¹¹ s így a jelenlét eseménnyé válása a jelen intenzív tapasztalataként jön létre; s végül a jelenlét radikális koncepcióját,¹² amely során „[a] színész jelenlétében a néző a színészt és ezzel egyidejűleg önmagát is testesült szellemként, olyan valakiként tapasztalja és éli meg, aki folyamatosan valamivé válik, a cirkuláló energiát pedig transzformáló erőnek (egyfajta életerőnek) érzékeli”.¹³ Ebben a taxonómiában ugyanakkor következetesen felértékelődik a jelen időben lévő valós test, miközben kizáródnak a jelenlét koncepciói közül a technikai és elektronikus médiumok termékei: „e fogalmak egyike sem alkalmazható a technikai és elektronikus médiumok termékeire, amelyek csak a jelenlét hatásait képesek létrehozni, magát a jelenlétet sohasem. Míg a jelenlét fogalma – mivel a megmutatkozás aktusát helyezi a középpontba – érvényteleníti a lét és a látszat közötti, az elmúlt évszázadok esztétikai vitái számára alapvető és nélkülözhetetlen dichotómiát, addig a technikai és elektronikus médiumok jelenléteffektusainak épp ez az előfeltétele. Anélkül hozzák ugyanis létre a jelenvalóság *látszatát*, hogy a tényleges testek és tárgyak jelen idejű létükben *mutakoznának meg*. Bizonyos eljárások segítségével sikerül megteremteniük a jelenvalóság ígérését. Emberi testek és testrészek, dolgok, tájak tűnnek különösen intenzíven jelenvalónak, holott valójában vászonra vetített fényjátékokról vagy pixelek speciális konstellációjáról van szó”.¹⁴

Ugyanakkor a mediatizált és nem mediatizált jelenlét szétválasztása és a közötlük így létrejövő szembenállás azt kockáztatja, hogy normatív-privilegizált szerepet tulajdonít a jelenlét egyfajta állapotának (például a Fischer-Lichte-féle radikális,

valódi jelenlétnek), amely képes lehet a jelentésképzés folyamatait kikerülni, illetve meghaladni, a transzcendens testi energiák megmutatkozása során.¹⁵ Amikor Fischer-Lichte az elektronikus médiumok jelenléteffektusainak látszattevékenységéről szól, szembehelyezve azt a színész testének változást előidéző jelenvalóságával, akkor egyszerűen ignorálja az intermediális előadások¹⁶ azon jellemzőjét, amelyik éppen a jelenlét változó konstrukcióinak, illetve a nézők önnön jelenlét-érzékelésének tudatosításában játszhat szerepet, semmint az egyes médiumokhoz társított, inherensnek gondolt és ellentétbe állított jelenlétmódozatok újratermelésében.

„Az intermediális a néző testében található” – írja tanulmányában Liesbeth Groot Nibbelink és Sigrid Merx.¹⁷ Fontos belátni, hogy a nézői jelenlétélmények egy intermediális környezetben éppen a jelenlét fogalmának dinamikus és transzformatív voltára mutathatnak rá, például a vetített képpel találkozó és azzal kapcsolatba kerülő színészi test határainak és e határok érzékelésének esetében. Ennek kiváló példája a bécsi médiaművész, Klaus Obermaier 1999-ben készített – s jelen értekezésben hosszabban nem tárgyalt –, *D.A.V.E.*¹⁸ című produkciója, amelyben a videotechnika, a test és zene sajátos összekapcsolódásai eredményeként a táncos Chris Haring testét számítógépes technológia segítségével manipulálják és formálják újjá, miközben a testre vetített képek mentén a test deformálódik, átalakul, nemet vált, vagy épp feltárja belsejét. Ennek során pedig az olyan ellentétpárok, mint a jelenlét/távollét, valós/virtuális, jelen/múlt, alany/tárgy is elmosódnak, de legalábbis megkérdőjeleződnek a nézői észlelés számára. Végző soron az intermediális színházi előadásokban a fenti ellentétek elkezdnek egymásra és egymásba épülni, továbbépítve a másikat, speciális tengelyeket hozva létre: „a különböző tengelyek egyszerre vannak jelen, keresztezik egymást, átmeneti »csomókat« hozva létre, és ezzel intenzívebbé teszik az elmozdulás élményét vagy a szétválasztott mediális kapcsolat érzékelését.”¹⁹ A *D.A.V.E.* esetében a táncos aktuális és virtuális jelenléte egymásra íródik a nézői érzékelésben, a test manipulálható képei és a tényleges test összefonódik, így hozva létre egy sajátos hibrid jelenlétet.

A többféle technológiai médiumot színpadra állító előadások elemzésekor a jelenlét „látszata” és az aktuális jelenlét közti dichotómia fenntartása helyett érdekesebb lehet egy rövid kitérőt tenni a jelenlét inherens virtualitása felé. Lehmann idézi fel és gondolja tovább könyvében Hans Ulrich Gumbrecht azon megállapítását, miszerint a „jelenlét sohasem lehet teljes egészében »jelen« és »beteljesült«, mindig marad benne valami vágyott, valami pusztán utalásszerű, és azonnal szertefoszlik, amint a gondolkodó tapasztalás terébe lép”.²⁰ Az itt használt jelenlét fogalom – mely a Lehmann által hivatkozott Gumbrecht-szövegben a sport mint valós esemény iránti vonzalom feltárásában játszik szerepet – azt a felismerést hordozza, miszerint a jelenléttel való konfrontáció hirtelensége szükségszerűen megelőzi a reflexiót mint a világtér értelmezés aktusát, s mint ilyen, „az elmulasztás megtapasztalásához”²¹ vezet. A jelenlét mint folyamatos elmúlás és átfordulás így egy olyan esemény jelölőjévé válik, amelyik ellenáll a rögzítettségnek, miközben speciális időbeli szerkezete „felvillantja az emlékezetet és az előérzetet”.²² A jelenlét ezen ígéretszerűsége, belső virtualitása a színház esetében pedig éppen az elektronikus időfelület és a nézők által tapasztalt jelen dialógusában válhat képessé olyan játé-

kokra, amelyek felszámolják a valós-virtuális egymást kizáró kettőséget. Ezen felül, a színház inherens virtualitásának (vagyis a színész és az általa megtestesített alak közti percepció rész) megkettőződésén keresztül az intermediális előadások képessé válhatnak a nézői észlelésrenddel való reflektált kapcsolat kialakítására.

Az iménti gondolatmenet semmiképpen sem akarja tagadni a test anyagosságának fontosságát az intermediálisként vizsgált színházi előadások esetében, pusztán arra a belátásra hívja fel a figyelmet, miszerint a testi jelenlét privilegizáltsága, illetve a mediatisált jelenléttel szembeni ellentételezése kevésbé produktív a médiumok színpadra állításának elemzésekor. Mindezen belátások természetesen a kortárs színházi gyakorlatok perspektívájából válnak igazán fontossá, amelyek szűk-ségessé tették, kiprovokálták a jelenlét koncepcióinak felülvizsgálatát. A következőkben vizsgált Gob Squad-előadások ezen felül arra is rámutatnak, hogy a színházi jelenlét kortárs játékaik miképp alakítják át, terjesztik ki a testi jelenlétről gondolatokat, miközben a film médiumának kreatív felhasználásával létrehoznak és színpadra állítanak egyfajta „köztes” medialitást.

Jelenléthatárok a Gob Squad előadásaiban

A továbbiakban tehát arra térünk rá, hogy a Gob Squad miként használja és tematizálja a film technológiáját előadásaiban úgy, hogy az a színházi jelenlétről, ezen belül pedig a nézői szituáltságról képes feltenni speciális kérdéseket. Előbb három, vizsgálati horizontunk szempontjából jellegzetes produkció rövid elemzésével mutatjuk be a Gob Squad intermediális esztétikáját, majd kiemelten foglalkozunk a virtuális és aktuális jelenléteket speciális párbeszédbe léptető 2007-es *Gob Squad's Kitchen* című előadással.

A német-brit csapatot 1994-ben alapították a nottinghami Trent University művészetis, illetve a giesseni egyetem alkalmazott színháztudomány szakos²³ hallgatói. Az ezt követő két évtized alatt a Gob Squad elsősorban játékos, interaktív, a popkultúra elemeire épülő kísérleti előadásairól vált ismertté, melyek egyfelől a teatralitás fogalmát az Elizabeth Burns²⁴ által propagált – történetileg és kulturálisan meghatározott – észlelési módként kezelik,²⁵ másfelől a technikai médiumok sokrétű használatán és a közönség/civilek bevonásán keresztül a jelenlét változó határait irányítják a figyelmet.

Így pedig többek között képesek az idő színpadra állításának olyan színházi példákat adni, amelyek sajátos dialógust teremtenek a mediatisált jelenlét időstrukturái között. A 2011-es *Before Your Very Eyes*²⁶ című előadás például témájával is magát az időt választja, amikor hét (8 és 14 év közötti) gyerekszereplő valós és elképzelt felnövésének történetét mutatja be. A gyerekeket az előadás során egy kívülről átlátszó, belülről tükrözött térben figyelheti meg a közönség. Az üvegszoba két oldalán két kivetítő látható, melyeken néha élő, néha előre rögzített képsorok perregnek, s lépnek interakcióba egymással és a szereplőkkel. Így e két vászon között jön létre az a speciális párbeszéd, melynek keretében a gyerekek beszélhetnek saját múltbeli énjükkel. Mindez technikailag úgy valósul meg, hogy a bal oldali kivetítő élőben közvetíti az üvegszobában lévő gyerekszereplő arcát, miközben a fiatalabb ént mutató felvétel – amely vélhetően még a próbák vagy esetleg

a castingok alatt készült – párhuzamosan látható a szobabeli televízió és a színpad jobb oldalán lévő kivetítőn. Az élő és előre rögzített anyag interaktivitása tartalmilag olyan, az adott életkorú gyerek számára épp fontos kérdésekre összpontosít, mint a kedvenc plüssfigura, egy kabalaradír, az első szerelem vagy épp a legjobb barát. ²⁷

Az időbeli távolságot így cselezi ki a kettős mediatizált jelenlét, amely során az élő jelenlét és annak illúziója teszi lehetővé a fiatalabb és idősebb én között kialakuló dialógust, mely a különböző idősíkok közötti párbeszédként is azonosítódik. A hol élő, hol előre rögzített videofelvételeken megjelenő arcmasok interakciója keretként fogja közre a nézőktől üvegfallal elválasztott gyerekszereplők testét, s így ez a laboratóriumi kísérletre is emlékeztető szituáció részben a színpadon eljátszott jelenetek, részben a korábban készült videofelvételek által állítja színpadra a felnövést. Látni tehát, hogy a *Before Your Very Eyes* az üvegfal által elkerített szereplők testi jelenlétét, az élő videofelvételek távolsági jelenlétét, illetve a korábban rögzített videofelvételek virtuális jelenlétét lépteti speciális párbeszédbe, ezáltal kérdezve rá az idő természetére.

Bár a 2003-as *Super Night Shot*²⁸ nem egy színházi előadás terét választja a médiumok gyűjtőhelyéül, mégis a fizikai és virtuális jelenlét határterületéről szerzi inspirációját. A produkció két fő részből áll: egyfelől az egy óras, négy videokamerával történő filmforgatásból; másfelől ennek a filmnek a levetítéséből. Maguk a nézők csupán a filmvetítésre érkeznek: egy olyan filmet nézhetnek meg, amelynek forgatása épp egy órával korábban kezdődött, s amelynek operátőre, rendezője és főszereplője a Gob Squad négy, kézi kamerával felszerelt tagja, akik egy adott városrész bejárásán keresztül próbálják megvalósítani filmes projektjüket.²⁹ Ők négyen négyfelé indulnak az előadásnak helyet adó éjszakai városban, kameráik jellemzően teljesen különböző – bár néhol egymást metsző – képeket, szemszögeket közvetítenek, amelyeket időnként közös koreográfia egészít ki.³⁰ Ennek eredményeként a város díszletté, a városlakók pedig szereplőkké válnak a Gob Squad félig dokumentarista, félig fikciós mozijában, amely sajátos performanszként egyszerre képes felmutatni az alkotási folyamatot és ennek „termékét”. A négy kamerával felvett, egy órányi videofelvételt végül vágás nélkül vetítik le a nézőknek, miközben élőben játsszák alá a különböző jelenetekhez passzoló zenei betéteket.

A *Super Night Shot* részeként forgatott – értelemszerűen minden egyes előadásban eltérő – film képes reflektálni a nézői szituáltságra, hiszen több szempontból is értelemképző jelleggel bír: például csak megtekintése után válik világossá, miért is kellett a nézőknek a filmvetítés megkezdése előtt hangos ovációval, tapssal, gratulációkkal fogadniuk a színházba hiányos öltözetben berohanó, kézi kamerát cipelő négy performert, s ezáltal hogyan váltak maguk a nézők is a megtekintett film öntudatlan szereplőivé. A színészek auratikus testi jelenléte a nézők számára tehát csupán abban a néhány közös percben mutatódik fel, amelyek később a film zárójeleneteként lepleződnek le. A testi jelenlét emléke lesz tehát az, amely a nézők számára képes biztosítani a színházi előtérben történtek és a filmen látottak kontinuitását. A *Super Night Shot* így nyit párbeszédet a performerek utcai játéka, az előadás koreográfiája, s mindennek mediatizált újrajátszása, a valóság filmen keresztül történő fikciós keretezése között.

A Gob Squad másik 2003-as előadása az a helyspecifikus *Room Service*,³¹ amely a testi jelenlét hiányán és az ezzel párhuzamosan létrejövő távolsági jelenlétén keresztül mutat rá a nézői szerepkör interaktív jellegére. A hotelben játszódó, több órás (éjjel kezdődő és hajnalig tartó) előadás folyamán az előtérben összegyűlt, ott fotelekben vagy épp földön ülő, párnákon fekvő, ételt-italt fogyasztó nézők négy televízión keresztül követhetik figyelemmel a négy külön hotelszobába zárt performert. Így a nézők és színészek által közösen átélt több órás időszakasz válik a produkció központi témájává, hiszen, ahogyan arra Lehmann is rámutat, „csak a megszokottól eltérő időtapasztalat kényszerítheti ki az idő nyomatékos érzékelését”.³² Tehát az idő mint színházi élmény, színházesztétikai tapasztalat szervezi az előadást, amely olyan explicit módon is megmutatkozik, mint hogy a színészek nyíltan reflektálnak a múltó idő unalmára, a szűk tér (hotelszoba) szabta határokra, illetve az emberi kommunikáció hiányára.

A színészek kapcsolata a nézőkkel sokáig egyoldalúnak mondható: a videokamerákba beszélő, saját szobájukból közvetítő Gob Squad-tagok nem láthatják az összegyűlt nézőket, úgy kell vinniük a „show”-t, hogy direkt visszajelzést nem kaphatnak a közönségtől. Néha azonban mégis megteremtődik egyfajta, jellemzően technológiai médiumok által közvetített kapcsolat a két oldal között: a hotelszobából telefonáló színészek élőben beszélgetnek a közönség egy-egy tagjával, öltözködési tanácsokat kérnek, provokálják vagy épp meghívják őket szobájukba egy beszéd nélküli tánra. Ez utóbbi példa mutatja, hogyan játszik a *Room Service* a jelenlétek közti határok lebontásával, hiszen a nézők közül kiváló test nem sokkal később megjelenik a televízió képernyőjén, hogy aztán újra visszatérjen eredeti megfigyelői szerepébe.

Az előadás tehát nem pusztán az élő jelenlét változatos típusait vonultatja fel, hanem újragondolja a nézői vagy színészi szerepkör fogalmát is, amennyiben egyfelől hangsúlyozza a hermetikusan elzárt színészek nézői közösségre való ráutaltságát, másfelől pedig megengedi a néző önkéntes alapon történő játékosává válását. A médiumok találkozási pontja tehát a nézői térben zajlik le, miközben a nézői testek és a televíziós képernyők közti átjárhatóság, az élő telefonos kapcsolat, illetve a színészek viselkedésének befolyásolhatósága mind a közönség bevonásának játékos kísérleteként valósul meg. A jelenléti játékok mint a szerep vagy a reprezentáció fogalmait, illetve a nézői szituáltságot megkérdőjelező hatásmechanizmusok szorosabb vizsgálatára kerül sor a következő részben, a Gob Squad egyik jelenleg is futó, az intermedialitás által újragondolt jelenlétre épülő filmszínházi előadásának elemzésén keresztül.

*Gob Squad's Kitchen*³³

A 2007-ben bemutatott *Gob Squad's Kitchen* a film teatralizálása által mutat rá a nézők, színészek és technikai médiumok által konstruált különböző elbeszélésmódokra. Mindeközben a film technikájának integrálásán és mediális transzparenciájának felfüggesztésén keresztül az előadás a neutrális reprezentáció inherens utópisztikusságát hangsúlyozza. A *Gob Squad's Kitchen* három élőben forgatott filmet mutat be saját színpadán, melyek tematikusan mind a popkultúra ikonikus alakjához, Andy Warholhoz kötődnek.

Az előadás fő inspirációs forrása Warhol 1965-ös *Kitchen* című filmje, amely, mint Norman Mailer fogalmazott, „megragadta az összes unalmas, halott nap esszen-ciáját, amit az ember valaha is átélt a belvárosban”, és „borzasztó volt végignézni”.³⁴ A filmet Warhol egyik hangosítójának lakásán forgatták, és a visszaemlékezések szerint legfőbb célja az volt, hogy biztosítsa Warhol új felfedezettje, Edie Sedgwick számára a siker és hírnév felé vezető első lépést.³⁵ A sztárcsinálás azonban megbukott Sedgwick szövegtanuláshoz való kritikus viszonyulása miatt, így az előre megírt szöveggönyv jeleneteihez képest eltérő, ad-hoc improvizációkkal és érthetetlen párbeszédekkel teletűzdelt zavaros akciók irányíthatatlan sorozatává vált a film.³⁶ A *Kitchen* Gob Squad-verziója ugyanakkor pusztán kiindulópontként kezeli Warhol filmjét és más munkáit, s ironikusan reflektál az 1960-as évekhez kötődő sztereotípiákra, a korszak New York-i művészközegére, illetve a pop art kezdeteire is.

A színpadon lévő kivetítőn három egymás melletti film látható, amelyek hol párhuzamosan, hol egymást váltva futnak, és a kivetítő mögött zajló jeleneteket közvetítik élőben, fekete-fehér képkockákon keresztül. A kivetítő közepén a *Kitchen* című film újrajátszásaként egy konyhabelső látható asztalokkal, székekkel és egyéb konyhai felszerelésekkel. Ezt két másik film keretezi: jobb oldalon Warhol *Screen Test* (1964–66) című kisfilmjeinek – melyek eredetileg néma filmportrék voltak – Gob Squad-féle változatait láthatjuk. Bal oldalon pedig a *Sleep* (1963) című film újrajátszása látható, amely eredeti verziójában egy John Giorno nevű költőt mutatott, amint közel nyolc órán keresztül aludt. Fontos megjegyezni, hogy a korábbiakban röviden elemzett egyes Gob Squad-előadásokhoz hasonlóan itt is előadásról előadásra változhat a szereplők összetétele, sőt a szerepkörök is cserélődhetnek: mindez hozzátartozik a csapat sajátos munkamódszeréhez. Négy főbb szerepet különíthetünk el a produkción belül, melyek az adott színészekről függően részleteikben változhatnak, ám mindegyikhez fix koreográfia kötődik: Screener (aki a *Screen Test* című filmben kezd), Sleeper (aki a *Sleep* című filmben kezd), K1 és K2 (akik a *Kitchen* című filmben kezdenek).³⁷

A Warhol-filmek azonban csak tematikai alapját adják a Gob Squad előadásának, amelyik sokkal inkább magára az újrajátszás aktusára fókuszál, ennek reflexiójára és asszociatív-improvizatív „szétjátzására”. A filmek készítése és bemutatása során a Gob Squad a színház egy különleges mediális sajátosságát aknázza ki, Christopher B. Balme szavaival élve „a színház azon potenciálját, hogy megmutassa és reprezentálja az összes többi médiumot”.³⁸

A filmvetítés kezdete előtt a nézőket körbevezetik a kivetítő mögötti díszletekben, amelyek az előadás alatt forgatott filmek helyszíneiként az élő filmfelvétel kézzelfogható bizonyítékai. A filmeket fix kamerákkal rögzítik: a látószögek és perspektívák az egyes filmekben jellemzően változatlanok maradnak. A három film egyik fő tematikus vonulata, hogy egyszerre explicit (nyílt kijelentések) és implicit (megzavart akciók) módon foglaljon állást az ellen, hogy bármilyen cselekedetet, személyt vagy atmoszférát lehetséges hitelesen reprezentálni, illetve, hogy bármi változtatás nélkül újraalkotható. A reprodukció jelensége által felvetett kérdések és kérdések metaszintje egyben arra is magyarázatot ad, hogy miért épp a tömegtermékek újraalkotásaival hírnevet szerző Warhol figurája inspirálta a Gob Squad ezen előadását.

A *Gob Squad's Kitchen* kivetítőjének bal oldalán látható egyszereplős *Sleep* a megfigyelés aktusának és a megfigyeltség tudatának visszasságaira fókuszál. A kisfilm fő kérdésfelvetése az, hogy lehetséges-e – illetve miként volt lehetséges a Warhol-filmben alvó *Giorno* számára – eljutni az alváshoz szükséges ellazult tudatállapotba akkor, mikor az embert éppen kamerával filmezik, vagyis megfigyelik. A jobb oldalon látható *Screen Test* ezzel szemben egy még egyszerűbb ellentmondást próbál megragadni: sikerülhet-e „leülni egy kanapéra, belenézni a kamerába, önmagad lenni, miközben a kamera felfedi a csakis rád jellemző személyes varázst”³⁹ Tehát a szelf önazonosságának kérdése, a médium narratívaképző szerepe, illetve a kamera neutralitásának tagadása kerül előtérbe ebben a filmben. A középső film, a *Kitchen* pedig az eredeti Warhol-mű atmoszférájának és néhány jellemző, emlékezetes jelenetének (mint a bicikliző lábmozdulatok, a díszlet elemeinek tételes felsorolása, a süteményevés, a masszázs) felidézésére, újraalkotására fókuszál, valamint konkrét szöveghelyeket is megidéz. Mindezt pedig más Warhol-filmekből vett jelenetekkel is kiegészítik az alkotók, mint például az *Eat* (1963), a *Haircut* (1963) vagy a *Kiss* (1963).

Ugyanakkor – mint említettük – mindhárom film a játszás aktusát állítja középpontba: a filmek interakciójából kibontakozó cselekményt minduntalan megbontja például a szereplők átrendeződése, a többször újakezdett jelenetek, majd a színészek felbukkanása a filmvászon mögül. Mindeközben az eredeti Warhol-jelenetek újrajátszásának nehézségei, parodikus aspektusai, vagy épp lehetetlenségük kerül fókuszba, amennyiben a színészek bizonytalan vagy épp megerősítő kommentárjai, instrukciói és kérdései alakítják a jelenetek szerkezetét.⁴⁰ Így a *Gob Squad* a próbák hangulatára és szerkesztésmódjára épít, miközben az élő filmfelvétel mediális sajátosságait kiaknázva végül a nézőket is képes játékosá avatni.

A *Gob Squad's Kitchen* folyamatosan hangsúlyozza, hogy a színészek úgymond „önmagukat játsszák” a különböző jelenetekben.⁴¹ Ez az állítás továbbvezet a szerep fogalmának ontológiai axiómái felé, amennyiben folyamatosan megkérdőjeleződik az „én” hiteles reprezentációjának lehetőségessége, illetve a közvetítő médiumok neutralitása. A szerep, a helyettesítés és reprezentáció jelenségei az előadás központi szervezőelemeivé válnak, amikor a színészek cserélgetni kezdik egymás között saját szerepkörüket a minél hitelesebb reprezentáció érdekében. Am ami végső soron kiemeli a *Gob Squad's Kitchen*-t az egyszerű Warhol-paródiák sorából, és a jelenlét új lehetőségeinek kreatív színházi példájává teszi, az a színészek és nézők testének felcserélődése. Ezen cserefolyamat során a filmek nézése átfordul a filmek játszásába, a játék megtapasztalásába: a színészek kudarca az egyes szerepek reprezentálásában oda vezet, hogy megkérik a közönséget, próbálják meg ők sikeresen és hitelesen eljátszani az egyes szerepköröket. Így a vállalkozó nézők egy estére filmszereplőkké válhatnak: beléphetnek a díszletbe, eljátszhatják a *Sleep* vagy a *Screen Test* főszerepét, miközben a többi néző és a színészek a nézőtérről figyelik őket. Ez a fordulat teszi tehát az előadást a színházi jelenléttel való játék eklatáns példájává, ahol a jelenlét határait már egy komplex médiakontextus jelöli ki.

A korábban idézett Philip Auslander *Liveness* című könyvében ír az élő–mediatizált ellentétpár reduktív jellegéről, amely szerinte ahhoz a feltételezéshez kötődik, miszerint „az élő esemény »valóságos«, míg a mediatizált események másodlagosak és valamiképp a valóság művi reprodukciói”.⁴² Sokszor – explicit vagy implicit módon – éppen ez az ellentételezés áll a színház médiumspecifikus meghatározása mögött, amikor a színházat kizárólag speciálisnak vélt mediális minőségei alapján kívánják definiálni. Egy, a kortárs világra jellemző összetett médiakörnyezetben azonban a médiumok különféle formái közötti kizáró és elkülönítő jellegű kapcsolat helyett érdemesebbnek tűnik a színház egy olyan intermedialis diskurzusa felé fordulni, amelyik kiemelten kezeli a közönség jelenlétét.

Ezért jelen elemzés a színházra hipermediális térformaként tekint, amelyik magában foglalja más médiumok konvencióit, formáit, módszereit és technológiáit, miközben nem hagyja figyelmen kívül a mindezen hatásokat rendszerezni képes nézőt sem.⁴³ Jay David Bolter és Richard Grusin javaslatát követve a hipermedialitást úgy vizsgáljuk, mint „egy heterogén teret, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelenségként (as windowed itself) – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak”.⁴⁴ Amikor a *Gob Squad's Kitchen* élő filmet állít színpadra, egy olyan keretet hangsúlyoz, amelyet egyszerre használ a film és a színház: a három rögzített kamera a néző számára meghatározott nézőpontot kínál, és ezt a limitált perspektívát kétszeresíti meg a színpad, amelyik nem enged betekintést a díszletekbe, a vetítövásznon mögé. A mediális határok és azok konvenciói átíródnak, mikor a film egyes szereplői kijönnek a vásznon mögül, felmutatva ezzel élő, fizikai testüket, és kapcsolatba lépnek a filmképként vásznon maradt többi szereplővel. A testek és képek, hús és vásznon közötti kommunikáció rámutat arra, hogyan is működhet a színházban egyfajta köztes medialitás.

Ennek okán, a nézők és színészek felcserélődésével kapcsolatban két főbb szempontot érdemes figyelembe venni: egyrészt az aktuális és távolsági jelenlét kombinációját és feloldódását az élőség, életteliség (*liveness*) fogalmában; másrészt pedig a reprezentáció dinamikusan változó keretrendszerét, amelyik felhívja a figyelmet arra, hogy egy médium sohasem lehet neutrális eszköze a reprezentációnak.

Az előadásban látható filmek látványvilágukban Warhol fekete-fehér 16 mm-es filmjeit idézik. Mindez abban a *Screen Test*-jelenetben válik jelentéssé, melyben a színész (Sean Patten) filmbeli közelképe eltűnik és a vetítövásznon előtt megjelenik maga a színészi test. Mielőtt Patten „kisétál” filmjéből, hogy a közönség sorai-ban találja meg a saját helyettesítésére alkalmas nézőt, a következő megjegyzéssel reflektál a filmképek és élő testek közötti eltérő észlelésmódokra: „Mielőtt kijövök, szeretném figyelmeztetni magukat, hogy talán egy kicsit csalódottak lesznek, amikor meglátnak engem színesben. Kicsit aggódom, hogy ez fog történni. Tudják, mit mondanak Tom Cruise-ről: az emberek mindig meglepődnek, mikor a való életben meglátják, mert sokkal alacsonyabb, mint hitték. Lehet, hogy velem is ez lesz.”⁴⁵ Azáltal, hogy Patten felhívja a figyelmet annak eltérő hatáseszétikájára,

hogy valaki vetített fekete-fehér közelképként vagy színes ember nagyságú testként válik a nézés tárgyává, rámutat az eltérő médiumok befogadásának konvencióira.

A színész tehát esetét a nézőtérre, kiválaszt egy jelentkezőt és felviszi a színpadra, be a vászon mögé, elrejtve őt a közönség tekintete elől. Ez a néző válik később a *Screen Test* újabb főszereplőjévé. Így a néző fizikai jelenléte távolsági, virtuális jelenlétté változik, amelyik ugyanakkor pontosan olyan „élő” marad, mint egy színpadon látható test. Tehát az élő és mediatizált bináris ellentéte feloldódik az életteliségben (liveness), a színház és a színpadon bemutatott film élő kvalitásai-ban.

A *Sleep* és a *Screen Test* esetében – ahol a reprezentáció tétje hangsúlyosan egy cselekvés (alvás), illetve a szelf megjeleníthetősége – a szerepre beugró nézők a színészek által feltett kérdésekre válaszolnak, így építve fel egy előadásról előadásra és nézőről nézőre változó improvizáció sorozatot. A *Kitchenbe* érkező nézők viszont fülhallgatókat viselve követik a nézőtéren ülő színészek instrukcióit, és megismétlik az általuk sügött szöveget, egyfajta élő bábbá változva, miközben a színészek egyre inkább írói-rendezői funkciót töltenek be.⁴⁶ A reprezentáció ilyen-így felcserélődése akkor veszi kezdetét, mikor a *Kitchen* bulijelenetéből kilépő, a többieket hátrahagyó színész (Simon Will) önmaga helyett egy nézőt küld vissza a konyhadíszletbe, aki a kamerába nézve elismétli az előadásban elsők között elhangzott bemutatkozó mondatokat.⁴⁷

A vállalkozó nézők végül így cserélik fel mind a négy színészt, akik a nézőtér-ről fülbe „sügött” instrukciókkal irányítják nézői alteregójukat. Az előadás tematikus és formai rétegei fokozatosan egymásra és egymásba épülnek: a warholi mindennapok reprezentálása; a szelf megmutathatósága körüli dialógusok; a jelenetek esetlegesnek mutatkozó volta; az újrajátszás többszöri kudarca; a filmforgatás megszakíthatósága; a színpad, nézőtér és díszlet terei közötti átjárhatóság; a filmképek és testek dialógusai mind előkészítik a nézők játékosává válását és kijelölik e szerepkör határait is.

Mindeközben a *Gob Squad's Kitchen* kísérlete, hogy megidézze Andy Warhol filmjeit és az 1960-as évek atmoszféráját, egy olyan résnek a felismeréseként jelenik meg, amelyik a nosztalgikus klisék és az időszak kortárs értelmezése között húzódik. Ez a rés az előadás szövegszintjén is megjelenik, méghozzá az '60-as évek mindennapjaihoz, attitűdjeihez vagy ideáikhoz kapcsolódó lamentációkon, kérdéseken, találgatásokon, valamint annak reflexióján keresztül, hogy a nosztalgia miként formálja a korszakról gondoltakat.

Ez a tematikus szint szorosan kapcsolódik a különféle médiumoknak mint a reprezentáció eszközeinek előadásbeli használatához. Azáltal, hogy a filmkészítés apropóján a Gob Squad egy ideig láthatóvá és tapinthatóvá teszi a díszleteket a közönség számára, és később többen főszerepet kapnak az élőben rögzített filmekben, az előadás időlegesen felfüggeszti a film mediális transzparenciáját (amely láthatatlanná teszi a technikai apparátust és a filmen megjelenő világot zárt entitásként kezeli), valamint egyszerre hangsúlyozza a színház és az élőben felvett film azonosságát, amely, mint ilyen, a televízió mediális sajátosságait is átveszi. Ahogyan Bolter és Grusin rámutat a televízióval kapcsolatban, e médium „imme-

diációval szembeni igénye nem pusztán a transzparenciától függ (a hagyományos televízió vizuálisan nem annyira pontos, mint a film), de attól a képességétől is, hogy az eseményeket »élőben« mutassa be.⁴⁸ A *Gob Squad's Kitchen* következetesen ellenáll annak, hogy a film vagy a színpad egy zárt, a nézői tér-időtől elkülönülő reprezentációs rendszerként jelenjen meg, így a mediális és reprezentációs határok változékonyasága szervezi az előadást.

A Warhol-filmek újraforgatása tehát egy olyan folyamatként jelenik meg, amely nyitott a hibákra, a kockázatokra, a spekulációkra. Az előadás középpontjában mégsem a filmek mint alkotások vagy termékek állnak, hanem a filmkészítés, a kamera előtt való játék és jelenlét nehézségei, s ennek eredményeképpen az előadás a live art hagyományához kapcsolódik. A rigid és egymást kizáró mediális határokat az előadás a film és színház egymást metsző sajátosságainak játékos és reflektált kapcsolatában függeszti fel. Így a *Gob Squad's Kitchen* újragondolja és játékba hozza a film és színház bizonyos konvencióit azáltal, hogy megkérdőjelezi a jelenlét és távollét egymást kizáró ellentétét. Ahelyett, hogy a színpadot pusztán mozivászonnaként használná, a színészek és nézők aktuális és távolsági jelenlétének interakciója felhívja a figyelmet a színház hipermédiaként való elemezhetőségére. Ennek eredményeképpen a színház egy olyan térformaként vizsgálható, ahol a különféle médiumok konvenciói, technológiai és módszerei keveredhetnek és összekapcsolódhatnak, illetve így válhatnak a nézés tárgyává. A transzparens (re)prezentáció és (újra)alkotás utópisztikus jellegének megfogalmazhatósága a Gob Squad előadásának egyik legfőbb tétje, amely ennek megfelelően Warhol apropóján keresztül számos virtuális tér-idő kereteire nyit ablakot.

Az imént elemzett színházi előadások rámutatnak arra, hogy a színháztudományi vizsgálatoknak figyelmet kell fordítaniuk a színház intermedialis diskurzusaira, amelyek képesek egy komplex médiakörnyezet perspektívájából rákérdezni a médiumok színpadra állításának és a nézői észlelésnek a viszonyára. A színház mint a különféle (nem kizárólag technológiai) médiumok gyűjtőhelyének gondolata felől pedig érdemes elindulni annak vizsgálata felé, hogy a színpadra állított médiumok miként lépnek interakcióba egymással, s mindez milyen hatással van a perceptuális szokásrendekre. Mindez pedig különösen érdekessé válik a jelenlét konstrukcióinak szempontjából, amelyek az egymásra ható médiumok játékos során elmoshatják a fikciós és valóságos, a fizikai és a virtuális, az élő és előre rögzített perceptuális elvárásainak körvonalait.

A Gob Squad produkciói mellett a kortárs színházi gyakorlat számos példája⁴⁹ is bizonyítja, hogy a különféle audiovizuális technikai médiumok használata közel sem szünteti meg az élő előadások sajátos élettelségét, éppen ellenkezőleg: az élettelség fogalmát képesek kiterjeszteni a mediatizált környezetre. Így tehát a különféle médiumok interakcióján alapuló előadások elemzésekor a testi jelenlét hiányának vagy épp meglétének hangsúlyozása helyett konstruktívabbnak tűnik annak a találkozási felületnek a vizsgálata, ahol az élő összeolvad a mediatizálással, és mindez a jelenlétek sajátos hibridizációját, átalakulását, játékait eredményezi.

JEGYZETEK

1. Lásd még: Gabriella Giannachi – Nick Kaye, *Performing Presence. Between the Live and the Simulated*, Manchester University Press, Manchester-New York, 2011, 17–20.
2. Elinor Fuchs, *A jelenlét és az írás bosszúja* (ford. Kékesi Kun Árpád), Színház, 1998/3, 3.
3. Lásd: Josette Féral, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, *Modern Drama*, Vol. 25, 1982, 170–181; Chantal Pontbriand, *The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest*, *Modern Drama*, Vol. 25, 1982, 154–162; és Elinor Fuchs, Uo. (A szöveg eredeti megjelenési helye: E. Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing*, *Performing Arts Journal*, Vol. 9/2-3, 1985, 163–173.)
4. Chantal Pontbriand, Uo., 156. (Az idegen nyelvű források esetében a külön nem jelölt helyeken a magyar fordítások tölem: D.K.)
5. Vö. „A kultúra és gazdaság jelenségeinek összeolvadása eltörli a »kritikai távolság« hagyományos fogalmait: többé nem feltételezhető, hogy a »kulturális« kiléphet a gazdasági/politikai környezetből, és mintegy kívülről kommentálja azt.” (Philip Auslander, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, 1994, 10.)
6. Lev Manovich, *To Lie And To Act. Potemkin's Villages, Cinema And Telepresence*, <http://manovich.net/TEXT/Checkpoint.html>, Letöltés: 2014. 02. 24.
7. Vö. Sarah Bay-Cheng – Chiel Kattenbelt – Andy Lavender – Robin Nelson (szerk.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, 46–47.
8. Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház* (ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor), Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 167.
9. Fischer-Lichte meglátása szerint a különféle művészeti ágakban (irodalom, képzőművészet, zene) a hatvanas évek elején bekövetkezett performatív fordulat egészen egyszerűen nem értelmezhető hermeneutikai vagy szemiotikai perspektívából, mivel ezek a megközelítések alapvetően elkülönítik a szubjektumot az objektumtól (a művészt saját munkájától), illetve a jelölőt a jelöltől. Ugyanakkor Chiel Kattenbelt arra hívja fel a figyelmet, hogy a szemiotika és a fenomenológia (s ennek „következtében” a jelentés és az élmény) nem feltétlenül állnak egymással ellentétben, főleg, ha Peirce pragmatikus filozófiájának szempontjából használjuk a szemiotika és fenomenológia fogalmait, amely szerint a létezés módjai (az ontológiai) és az érzékelés módozatai (a logikai) kibogozhatatlanul összekapcsolódnak egymással. Így a jelentés nem egy önmagában létező tárgyban lokalizálható, hanem magában az emberi érzékelésben. (Ehhez lásd: Bay-Cheng et al., Uo., 33–34.)
10. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella), Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 132.
11. Fischer-Lichte, Uo., 134.
12. A jelenlét radikális koncepciója, bár nevében megidézi a korábban említett, Pontbriand-féle *radikális jelenlétet*, mégis különbözik attól, amennyiben ez utóbbi a teatralitástól és színházról való eltávolodásban, míg előbbi az élő előadás transzformatív erejében definiálja saját lényegét.
13. Fischer-Lichte, Uo., 138–139.
14. Uo., 140–141.
15. Vö. Giannachi – Kaye, Uo., 19–20.
16. A színházi intermedialitás értelmezéséhez többek között lásd: Peter M. Boenisch, *coMEDIA electrONica*, *Theatre Research International*, 2003/1, 34–45; Christopher B. Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, Thewis, 2004; Freda Chapple – Chiel Kattenbelt, *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance* = Uő. (szerk.) *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, New York, 2006, 11–26; Klaus Bruhn Jensen, *Intermediality* = Wolfgang Donsbach (szerk.), *International Encyclopedia of Communication*, Blackwell Publishing, Oxford, Blackwell Reference Online, 2008; Liesbeth Groot Nibbelink, *Kaleidoscopic Encounters* = Henri Schoenmakers – Stefan Bláske – Kay Kirchmann – Jens Ruchatz (szerk.), *Theater und Medien*; Verlag, Bielefeld, 2008, 303–307; Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity* = Sarah Bay-Cheng – Chiel Kattenbelt – Andy Lavender – Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, 13–23; Lars Ellestrom, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations* = Uő. (szerk.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave MacMillan, Houndmills, Basingstoke and Hampshire, 2010, 11–48; Jens Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 2011.

17. „[T]he intermedial is located in the body of the spectator” (Bay-Cheng et al., Uo., 220.).
18. Klaus Obermaier és Chris Haring, *D.A.V.E. – digital amplified video engine*. Premier: dietheater Kunsterhaus, Bécs, 1999. március 26. A produkcióról bővebben itt: <http://www.exile.at/dave/project.html>
19. Bay-Cheng et al., Uo., 221.
20. Lehmann, Uo., 167.
21. Lehmann, Uo., 169.
22. Lehmann, Uo., 170.
23. Érdemes itt megjegyezni, hogy a Justus-Liebig-Universität Giessen alkalmazott színháztudományi intézetét tartják a német posztdramatikus színház egyik bölcsőjének, hiszen amellett, hogy olyan elméleti-gyakorlati szakemberek tanítottak, tanítanak itt, mint Hans-Thies Lehmann, Helga Finter, Andrzej Wirth vagy Heiner Goebbels, a Gob Squad tagjai mellett olyan színházi alkotók is erről a szakról kerültek ki, mint René Pollesch, a Rimini Protokoll rendezői illetve a Showcase Beat Le Mot tagjai.
24. Lásd: Elizabeth Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Longman, London, 1990.
25. Tehát elsősorban arra helyezik a hangsúlyt, hogy a mindennapi élet egyes részeit teatráliként keretezzék nézőik számára, mint a városlakókat castingoltató *Super Night Shot*, a hotelszoba magányába zárt szereplők megfigyelése a *Room Service* esetében, a járókelők forradalomban való részvételre buzdítása a *Revolution Now!*-ban, vagy épp a *Saving The World* mindennapok archiválására tett kísérlete, illetve a városi felfedező útról közvetítő *The Great Outdoors*.
26. Gob Squad, *Before Your Very Eyes*. Premier: Theater Hebbel am Ufer (HAU 2), Berlin, 2011. április 28.
27. A Gob Squad először 2009-ben találkozott a gyerekszereplőkkel, s a szövegek nagy része a Gob Squad tagjaival közös improvizációk során alakult ki. (Erről lásd: <http://www.gobsquad.com/projects/before-your-very-eyes>.)
28. Gob Squad, *Super Night Shot*. Premier: Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2003. december 13.
29. A színészek szerepköreit sajátos funkciójuk határozza meg: egyikük a film főszereplője, a városlakókat megmentő hős; másikuk a castingoltató, aki a film másik főszereplőjét keresi; harmadikuk a zárójelenet helyszínének kiválasztásáért felel; negyedikük pedig a hirdetésszervező, aki plakátokkal és élőszóval terjeszti a főhős városba érkezésének híret.
30. Ilyenkor a szereplők egymástól távol, de egy időben kezdenek el rappelni, táncolni egy esernyővel, vagy épp körbeforogni a kamerával: ezek az összehangolt akciók, ezek az előre egyeztetett időben létrejövő szinkronpillanatok adják a filmforgatás sajátos szerkezetét. (Erről lásd: Johanna Freiburg et al., *Gob Squad Lesebuch*, Berlin, Gob Squad, 2010, 137.)
31. Gob Squad, *Room Service (Help Me Make It Through The Night)*. Premier: InterCity Hotel (Kampnagel), Hamburg, 2003. 01. 24.
32. Lehmann, Uo., 187.
33. Gob Squad, *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It So Good)*. Premier: Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2007. 03. 30.
34. Idézi: Jean Stein, *Edie: American girl*, New York, Grove Press, 1982, 234.
35. Lásd: Gary Comenas, s.a., *Kitchen (1965)* – <http://www.warholstars.org/filmch/warhol/kitchen.html> [Letöltve: 2014. 01. 16.]
36. Amint azt Sedgwick maga is megjegyzi a filmben: „I live my part too – only I can't figure out what my part is in this movie.” (Idézi Comenas, Uo.)
37. Ennek külön leírását lásd: Freiburg et al., Uo., 138–139. A dolgozatban a továbbiakban használt konkrét példák a *Gob Squad's Kitchen* 2007. május 31-i, nottinghami előadásából valók, amelyet a produkció DVD-változata is rögzített. Ebben a felállásban a következő négy színész játszik: Simon Will (K1), Sharon Smith (K2), Sarah Thom (Sleeper), Sean Patten (Screener).
38. Christopher B. BALME, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, 2004 – http://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf [Letöltés: 2014. 01. 10.]
39. Gob Squad, *Gob Squad's Kitchen*, Nottingham, 2007. 05. 31.
40. Például: „Ezt komolyan gondoltad?”; „Nem vagyok ebben egészen biztos, jó lesz ez így?”; „Nem a te hibád, hogy nem működik”; „Mit gondolsz, mi a fenét csinálsz? Hogy nézel ki? Ez nevetséges, olyan vagy, mint egy gyerek. Úgy nézel ki, mint Freddy Kreuger.”; „Állítsuk le a filmet!”.

41. Lásd az előadás eleji bemutatkozást: „My name is Simon Will and tonight I'm gonna be playing the part of Simon Will” (Gob Squad, Uo.). A többi színész is saját nevén szerepel a produkcióbeli jele-
netekben.

42. Philip Auslander, *Liveness*, Routledge, Abingdon and New York, 2008 (2nd edition), 3.

43. Lásd: Freda Chapple – Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2006.

44. Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 33–34.

45. Gob Squad, Uo.

46. S amely ilyen formában megidézi a Gob Squad René Pollesch-adaptációját, a *Prater Saga 3* című produkciót is, amelyben az élő adásban az utcáról castingoltott civil szereplők, miután kialakultak saját bérüket az esti fellépésért, szintén fülhallgatóba sügött mondatokat ismételve játszották el szerepeiket. Premier: Volksbühne im Prater, Berlin, 2004. 12. 10.

47. Amelyek ebben az esetben a következők: „Hi. My name is Simon and I am playing Simon” (Gob Squad, Uo.).

48. Bolter – Grusin, Uo., 81.

49. Példának lásd: Wooster Group, Richard Foreman, The Builders Association, Needcompany, Robert Lepage, Romeo Castellucci, Robert Wilson, Jan Fabre, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier, Frank Castorf, John Jesurun, Chris Kondek, Guy Cassiers, DV8, Hotel Modern, Blast Theory, Rimini Protokoll, Space Theatre; valamint Hudi László, Bocsárdi László, Zsótér Sándor, Bodó Viktor, Mundurczó Kornél, Természetes Vészek Kollektíva, TÁP Színház.

KISS GABRIELLA

Az Állami Áruház-paradigma

GONDOLATOK A CENZÚRA ESZTÉTIKÁJÁRÓL ÉS AZ OPERETTJÁTSZÁS HAZAI TRADÍCIÓJÁNAK POLITIKUSSÁGÁRÓL¹

„A harmadik felvonás általános boldogsághangulatában észrevétlenül laposra ver-
tek egy toprongyos részeget, aki zavarta az összképet, miközben két bőrkabátos
alak vigyázott mozdulatlanul a tartós jókedvre.”² A színházi emlékezet ezt az egy
pillanatot őrizte meg az 1976. május 21-én bemutatott és az 1977. március 5-i ven-
dégjáték során kibontakozott „vígszínházi csatával” azonosított *Állami Áruház*ból.
S mivel az előadás ennek köszönhetően vált a „három T” jegyében zajló aczéli kul-
túrpolitika egyik legnagyobb mítoszává,³ vizsgálata nagymértékben azonos ennek
az emlékezetpolitikai aktusnak az elemzésével. A rekonstrukció arra tesz kísérle-
tet, hogy leleplezze annak az olvasási stratégiának az egyoldalúságát, amely az ún.
második nyilvánosság ideológémáihoz bilincseli Ascher rendezését. Úgy szeretné
érezhetővé tenni a kimondás és a megmutatás közötti törésvonalak esztétiku-
mát, hogy közben igazolja: a kaposvári színház történetének egy időszakát „jelen-
ségként” definiáló historiográfia csak és kizárólag olyan tapasztalatok alapján sze-
miotizálta az előadásokat, amelyeket a hatalom rendőri (Rancière) gyakorlata ren-
delt a politikai diskurzus logikájához, szintaxisához és fogalmiságához.

Az *Állami Áruház* a harmadik azoknak a rendezéseknek a sorában, amelyek
újszerűsége „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világgépet és ízlést fejezte ki,
mint a színház többi előadása”,⁴ s egyike azoknak a kaposvári vendégjátékoknak,

amelyek kapcsán a budapesti sajtó „botrányról”, „tüntetésről”, „csatáról”, „politikai miséről” írt.⁵ Következésképp releváns döntés egyfelől Ascher Tamás munkái,⁶ másfelől az olyan – a Madáchban és a Vígszínházban megszülető – legendák kontextusában rekonstruálni az előadást, mint a Zsámbéki-féle *Ahogy tetszik* (1974), a Gazdag Gyula-féle *A nehez Barbara* (1980) és az Ács-féle *Marat/Sade* (1981). Ily módon nem(csak) az a kérdés válik fontossá, hogy a rendezés miként reflektál a dramatikus szöveg ideotextusára, hanem figyelem irányul a darabválasztás funkciójára, illetve arra a (hazai Brecht- és operettjátszás szempontjából fontos) problémára, hogy a „kaposvárszürkén” kisrealista színészi játék milyen keretfeltételek között képes gesztikus hatást elérni.

Az 1976-os *Állami Áruház* a „tökéletes rekonstrukció” szándékával idézi meg és fel az 1952-es ősbemutatót.⁷ A korabeli kritikák és elemzések egy *par excellence* szocialista operett ideologikus tartalmának „persziflázsaként” értelmezték:⁸ a „gyilkos irónia” a szép jövő építését kísérő szocialista életöröm koncepcióját támadja meg,⁹ parodisztikus hatásának pedig az ötvenes és a hetvenes évek társadalmi kontextusa közötti különbség a melegágya.¹⁰ Ily módon Ascher rendezése azt a téridőt viszi színre, amely a Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitika „támogatott” és az Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitika „túrt” operettjét választja el, illetve köti össze. Épp ezért érdemes összetettségében látni annak az újságcikk alapján megrendelésre készült, négy szerző közreműködésével létrejött, az ősbemutatóval párhuzamosan filmforgatókönyvvé is átírt műnek a keletkezés-történetét, amelynek egyik librettistája 1977. március 8-án kerek perec közölte: „Ez nem az én operettem.”¹¹

Mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy az imperialisták által keltett rémhír hatására bekövetkező felvásárlási lázról szóló történet, amelyben a Népi Demokrácia termelői és kereskedői csapnak össze a reakciós erőkkal, csak a legsikeresebb, de korántsem a legeszményibb szocialista realista operett alapja volt.¹² A sikert pedig az garantálta, hogy a szerzők nem a klasszikus szüzsék hercegnőit írták át szövőlánynak, és olyan mondatokat sem adtak matrózkocsmák kacér, de ártatlan hastáncos nőinek a szájába, mint hogy „Éljenek a népi kollégiumok!”¹³ Ehelyett egy, a két Latabárnak, Felekinek, Bilicsinek, Keleti Lászlónak köszönhetően élő hagyományt, az operett alapvetően a komikusok színészi teljesítményeire épülő típusát használták fel az agitációs propaganda céljára.¹⁴ Ráadásul (mivel zenéje úgy keletkezett, hogy a kész szövegkönyvbe bejelölték a „vidám számok” és a „duettek” helyét,¹⁵ vagyis csak illusztrálta a történések ideológiailag korrekt olvasatát) a zenés színpadon először valósult meg Malenkov 1952 októberében kiadott direktívája: miközben nevetünk a buffókon és az intrikusokon, „a szatíra tüzével ég ki az életből minden, ami fékezi az előrehaladást”.¹⁶ Következésképp az *Állami Áruház* újrajátszása [*reenactment*] törvényszerűen egyet jelent annak az „Állami Áruház” fedőnevet viselő diskurzusnak az újraolvasásával, amelyet olyan jelenségek alkotnak, mint a „cenzúra esztétikáját” modelláló dramaturgiai jelentésben megfogalmazott ideológiai és rendezői problémák,¹⁷ a Gertler Viktor rendezte zenés filmvígjáték, a szovjet mintára megszülető szocialista operett műfaji kérdései és (ezzel összefüggésben) a nevetés polgári színházának kisajátítása.¹⁸

Ezt igazolja, hogy a kaposvári rendezés vígszínházi nézőinek reakcióit is rögzítő hangfelvételen alapvetően két okból derülnek. Kirobbanó kacaj fogadja azokat a verbális megnyilatkozásokat, amelyek kapcsolatba hozhatók a szép és boldog jövő építésének célképzetével.¹⁹ Nevetnek az elhangzó téziseken (például „Ideológiai továbbképzés nélkül a reakció uszályába kerülsz.”), de nevetségesnek találják a kinyilatkoztatások 1972-ben még nagyon is élő, ám Ascher által „nyelvemlékeként” színre vitt módját. A káderlapok minősítéseinek elliptikus halmozására jó példa a kapitalista gazdaságtanon iskolázott, „lelkén is könyökvédőt viselő”, ám a szocialista kereskedelem szemünk előtt hasznos tagjává nevelődő könyvelő kifakadása („Már mondták rám, hogy maradi vagyok, hogy szűk a keresztmetszetem [...] szenilis, fejlődésképtelen, öreg, pártonkívüli, burzsuj... a többi nem jut az eszembe.”). A pártiskoláról hazatérő Kocsisnak az „új típusú” embert éltető mondata azonban („Milyen boldog ez a kislány!”) nemcsak azért vált ki nevetést, mert a kalauz paraszti származású menyasszonya a csinos, piros kulikabát helyett a dolgozó nők divatját, a lódent választja, hanem mert az négy számmal nagyobb a színésznő méreténél, továbbá mert az új világ új kabáttulajdonosait köszöntő örméntánc követi a jelenetet. Vagyis az 50-es évek nyelvhasználatának illetve tárgykultúrájának elemeit a színpadi helyzet teszi nemcsak nevetségessé, hanem a velünk élő múlt emlékezhelyévé.

Kevésbé egyöntetű derültséget váltanak ki az *Állami Árubáz* esetében kulcsfontosságú duettek, tercettek, illetve mulatságos riposztokra épülő párjelenetek. A vígszínházi vendégjáték közönsége két részre szakadt: vagy tomboló lelkesedéssel ünnepelte vagy tanácstalan értetlenséggel fogadta, hogy a rendezés épp azokat a jeleneteket tette az irónia eszközeivé, amelyek az Operettszínházban és a filmen a sztárkomikusok poénokból építkező játéka révén ellensúlyozták a cselekmény kiszámítható fordulatait.²⁰ Például nem akárki, hanem az egyik reakciós szökik meg úgy a gallérját markoló Dániel (s így a szocialista igazságszolgáltatás) kezei közül, hogy elegáns mozdulattal kibújik a zakójából. Vagy Boriska az előtte hasaló Klinkón átlépve közeledik Dánielhez, ami egyértelművé teszi, hogy a szubret-tért epekedő buffók közötti rivalizálás a reflektálatlan profittermelő és az öntudatos kommunista eladó közötti versengést modellálják. Vagyis a nevetés ascheri dramaturgiája azért tudja szocialista realista szatíráként olvasni az 1952-ben készült darabot, mert színre viszi az operett és a zenés vígjáték, illetve a nagyoperett és a kórusoperett közötti különbségeket.²¹

Ezt a reflexiót teszi felismerhetővé az a ritmus,²² amely három jól elkülöníthető és sajátosan felépített tömegjelenetre tagolja az előadást. Ascher úgy viszi színre a finálé funkciójának szocialista realista olvasatát, hogy épp ezeknél az új típusú termelés, illetve kereskedelem diadalútjának fontos mérföldköveit jelző cselekményegységeknél alkalmazza az elidegenítés brechti módját. A bonviván igazgatóvá választásakor a kollektíva egyfelől a vasárnapi kultúrműsorra készül, másfelől közösen akarják megvédeni Kocsist a reakciós igazgatóval szemben. Az indulatok a *Tavaszi szél...* kezdetű népdal munkáskóruszerű előadása során lángolnak fel, ami a *Föltámadott a tenger* utolsó sorainak párdarabjaként olvastatja velünk a magyar folklór csángó eredetű darabjának sorait. A zenei intertextus csaszтусkaként hangzó dallama utalhat a népi és a népies zene közötti különbség ötvenes évek-

beli megkülönböztetésére. A tiszta forrásból származó sorok viszont groteszk vonásokkal ruházzák fel az olyan minősíthetetlen színvonalú dalszövegeket, mint „Ha szivárvány száll rá, / mosolyog az ég is, / de ha te mosolyogsz, / az a legszebb mégis”. Vagyis ugyanúgy hajszálrepedés fut végig a reprezentáció egységén, mint történik József Attila *Ódájának* hatására, amikor a giccsesen túlcsonduló csillagnézés során Feri túlfűtött bonviváni pátosszal szavalni kezdi: „Milyen magas a hajnali ég! (...) Bántja szemem a nagy fényesség. / El vagyok veszve, azt hiszem. / Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem.”

Az áruvásárlási pánik felett aratott győzelem keretét egy dinamikus mozgásokra és disszonáns hangzóságra épülő zűrzavar alkotja: nem a tömeg nő, hanem vevőcsoportok rohannak keresztül-kasul a papírhulladékkal teli színpadon, s össze-összetorlódnak vagy egy-egy párjelenet erejéig, vagy mert Kocsis hazazavarja a raktárban felhalmozott árut utasítása ellenére és a volt igazgató tanácsára védő Ilonkát. Ennek vet véget az új áru gyors és a detektív továbbá négy katona lassú, fenyegető megérkezése: az előbbi a közönségnek mutatja fel piros igazolványát, utóbbiak az emelvényre lépnek, tisztelegnek és igazoltatnak. Majd míg Dancsot megbilincselik, titkosrendőrök kíséretében érkezik egy PVC-habból faragott hatalmas fehér ököl, s felülről nyomul a színpadképbe.

A rendezés tulajdonképpen ennek a szoborkolosszusnak az 1950-es években élő verbális és vizuális asszociációs mezőjére építi az elvileg kötelező *happy endet* színre vivő harmadik finálét. A klottnadrágban és atlétatrikóban röplabdázó, lepkét kergető kollektíva, illetve az evezőlapátokat forgató kórus az *Egy Duna-parti csónakházban* című, orkán hangszóróból kétszer is felhangzó filmslágerre mozog. Majd amikor a hangulat az egyre gyorsabb tempójú éneknek köszönhetően eksztatikussá válik, rendőrsípszó hallatszik, és egy antantszíjjal felszerelt félmeztelen rendőr testesíti meg azt a munkásöklöt, amely ez esetben a már említett biciklisre csap. S a „vasököl” metamorfózisának tekinthető a reflektorait a közönségre irányítva érkező és az olajfestett hátteret pont a felszabadulási emlékműnél kettéhasító, valódi szürke Pobjeda, a belőle kiszálló Kocsist kísérő, két bőrkabátos detektív, illetve az előadást lezáró állókép: a „Mily szép is lett ez az élet” kezdetű dal (ezúttal nem keringős lejtésű, hanem) „tempo giusto” változatára felénk indul, majd hirtelen kimerevedik az öklüket munkásököl-vasököl tartásba emelő, komor arcú sokaság. S az ötvenes évek egyik jelszavát fabulává [*Fabel*] író alapgesztus [*Grundgestus*] okán brechti epilógusként értelmezhetjük azt a rendezői intenciót, melynek értelmében a két mozdulatlan ávos addig kíséri tekintetével a színházból távozókat, míg ki nem ürül a nézőtér.²³

Az ascheri kóruszínház tehát reflektálni tudott arra a tényre, hogy a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó tényezők kinevetése korigálja ugyan a társadalmi idomulás során bekövetkező deficitet, de rehabilitálja is annak megtestesítőit.²⁴ autoritásként ismeri (f)el a Rákosi-féle múltnak a konszolidált Kádár-rendszer jelenétől elvileg idegen, gyakorlatilag és színeváltozásaiban mindmáig velünk élő koordinátáit.²⁵ Ugyanakkor láttuk, hogy az 1976-os előadás nem csak azért feszegette a „tűr” kategória határait, mert munkavégzés közben mutatott meg egy ávost.²⁶ Hanem azért is, mert médiatudatosan tett kísérletet az *újrajátszásra*, azaz úgy vitte színre a tökéletes ismétlés szándékát (úgy alakított ki speciális vi-

szonyt a múlttal), hogy közben plakatíván érzékeltette a tökéletes ismétlés lehetőségét.²⁷

Ebből a szempontból tünetértékű, hogy Ascher Tamás és Pauer Gyula szerint is az *Állami Áruház* tudta szcenográfiailag leglátványosabban megszólaltatni a közös munkáikat is jellemző *pszeudo art* koncepcióját.²⁸ A kritikák a színházi látvány olyan szocreál motívumsorral szerveződő elemeit őrizték meg az utókorok, mint Sztálin és Rákosi arannyal befestett gipszszobrai, illetve az őket ábrázoló akadémista festmények, a vörös alapon fehér betűkkel írt szentenciák, a vörös csillag, Ilonka sötétkék rakott szoknyája, a cigarettázó Iványiné elvtársnő férfiasan nőies kosztümje, Dancs napszemüvege, Feri felnyírt frizurája, az ötvenes évek kék munkaköpenyei, illetve fürdőruhái, továbbá az igazgatói iroda tapétázott fala, párnázott ajtaja, irattartói, tonettszékei. Pedig Pauer komplex „művészi hazugsággá” szervezi az ötvenes évek „hátborzongatóan kedélyes és napsütötte ál- és díszletvilágát”, s ennek köszönhetően a látottak nemcsak a Rákosi-, illetve Kádár-rendszer tabuinak, hanem az operett szcenográfiai hagyományainak vonatkozásában is „túlmutatnak önmagukon – a hazugság jelenlétét, egzisztenciáját bizonyítják”.²⁹

Épp ezért illeti meg kiemelt figyelem azokat a konstrukciós elveket, amelyek az áruház eladási terének és kultúrtermének üres, illetve az áruházon kívüli terek szabad atmoszféráját hozzák létre. Feltűnően kevés az áru, és a változó magasságú térelemek (ha tetszik pultok) elhelyezése, illetve a mindig a kóruszám felé mutató mozgásvektorok miatt megnő a színpad mindkét kiterjedése. Ezt a benyomást erősíti, hogy a szimmetrikus, szürke vasbeton pillérek között variálható, piros függönyökkel, drapériákkal elkülöníthető kisebb térrészek (ha tetszik, ablakok) láthatók. Ez a hátrafelé piramisszerűen magasodó, jobbról és középről is lépcsőben végződő díszlet lehetővé teszi a konvencionális proxemikát, ám egy mellvéddel meg is töri a bejövők lendületét. Így például a takarítóbrigád csasztuskáját követő belépőjét fenn abszolváló primadonna útja a versenyfaliújságig tart, hogy perdülvé fordulva közölje: „Lemaradtunk”, hiszen erre a végszóra kell megjelennie az előtűnk némán, lassan és hosszan elsétáló, idős Glauziusznak. A jelenlegi igazgató is fenn jelenik meg, onnan adja ki utasításait, és csak azért vegyül a dolgozók közé, hogy enyelegjen a proletár származása miatt jó partinak ígérkező Ilonkával. A nemcsak vele, hanem Iványiné elvtársnővel is egy szinten megjelenő Kocsis viszont azonnal lejön a dolgozó nép közé, felveszi az uniformizáló eladóköpenyt, itt és így vívja meg első felvonásbeli harcát a kollektíva szimpátiájáért, illetve a kinevezésért. S az ideológiai tanulságot mindig az egy felvonulás tagjaiává váló szereplőknek a zene ritmusára és a közönség felé dübörgő lépteire épülő koreográfiája húzza alá. Vagyis a szcenográfia arra használja fel az operett proxemikus rendjét, hogy felmutassa és leleplezze a létező szocializmus reprezentatív ünnepeit jellemző tömegmozgató könnyen átlátható szabályait.

A Sas-hegyi színpadkép esetében a népszínművek falusi életképeinek idilli ábrázolását látjuk viszont. Bezzegh bácsi kicsi házát fakerítés övezi, fűszáltól kertitörpéig minden a helyén van, s a padon éneklő szerelmesek mögött, festett paravánonokon vörös lobogós toronydaru hátterét alkotják a lombok és bokrok. Az előadás „legoperettesebb” színpadképének „pszeudo” voltát a filológus értelmezheti a *Boci Boci tarka* című szocialista operett (1953) vagy a Somogy első önálló színházát fel-

avató *Szép Jubászné* (1955) ismeretében. Az 1976-os közönség viszont itt figyelhetett fel arra, ahogy Ascher felhasználja az akkori (és mai) elvárásainkat leginkább formáló film képi világát. A librettóval ellentétben ugyanis a forgatókönyv egy helyett öt intim és három külső teret is bemutat. Mi több: ezeken az operettből hiányzó helyeken hallgathatjuk meg azt a tévé *Őnök Kérték* műsorában még mindig szereplő három slágert, amelyből az egyik (*Egy Duna-parti csónakházban...*) eleve a filmhez íródott, a másik (*Értünk épül e város...*) az operett visszatérő zenei motívumának átírt dallamívű és még átírta szövegű változataként lett népszerű, a harmadik pedig (*Ember lesz az én kis unokám*) nem az *Állami Áruház* buffójának dalaként, hanem a Feleki Kamill alakításától elválaszthatatlan sanzonként él a színházi emlékezetben.³⁰

Ily módon kijelenthetjük, hogy a rendezés már elemzett utolsó képének látványvilága olyan színházi szöveggé szervezi a természeti tereknek a filmből ismert felvételeit, amely (az *I. Pszeudo Manifesztum* tézisét parafrázálva) nem az operetről beszél, hanem az operett helyzetéről (s az erre is reflektáló kaposvári operettjátásról).³¹ A librettó instrukciója szerint a „János hegyen játszódo” harmadik finálé olajra festett háttérképe megidézi a két szerelmi szál utolsó viszonyváltozásának filmes kontextusát. Viszont e háttér előtt látjuk a Csillaghegyi strandon, illetve a Római parton forgatott pihenésnek azt az életképét, amely nem szerepel az 1952-es librettóban. Itt a jelmezek és a mozgás látványa, illetve a dalszöveg teremtenek olyan kulisszát, amelynek referenciális azonosítása (egy Duna-parti csónakházban vagyunk) hamisítványként leplezi le a panorámát, hiszen optikai és földrajzi lehetetlenség úgy élvezni a jó Duna víz simogatását, hogy közben nagytólból lássuk Budapest panorámáját a Gellérthegygel a közepén, s mindezt bekerepezze Pest kigyúló lámpafényeinek a film utolsó snittjében megjelenő képe. Vagyis legkésőbb ekkor válik világossá, hogy az *Újrajátszás* gesztusa felmutatja a színházi reprezentáció referenciájának manipuláltságát,³² amivel Ascher rendezése megsérti „a cenzúra esztétikájának” legfontosabb tabuját, mely szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”.³³

Ilyen, konkrét évszámokkal bíró valóságnak tekinthető a színészi játékot szervező két rendkívül stabil nézői elvárás: az 1953 és 1976 között a negyedik legnagyobb nézőszámot produkáló film alakításai,³⁴ illetve az, ahogy egyfelől a Fővárosi Operettszínház sztárjai, másfelől a Lacina-érától (1966–1971) épp búcsúzó kaposvári társulat vitte színre az operettszerepköröket. Ez az oka annak, hogy a bérletesek mérsékelt érdeklődéssel fogadták az évad végi bemutatót, s egyértelműen csalódtak, hiszen nem az eredeti (Kaposvárott sosem játszott, vagyis csak filmről ismert, illetve normáik alapján elképzelt) operettet láthatták.³⁵ De ezért csalódott a budapesti közönségnek az a része is, amely nem az ország egyik legizgalmasabb színházának előadására váltott jegyet, és úgy vélték, hogy ezek a színészek sokkal gyengébbek, mint Latyi és Feleki voltak, a táncok sem olyan jók, a kiállítás sem elég fényes.³⁶ Vagyis a zenés színház otthoni közönsége (amely még csak két Szőke István-féle sokkon volt túl³⁷) azokat a húsz éve azonos arcokat és gegeket várták, amelyekre „egyes színészek úgy készültek, hogy levonultak a műhelyekbe (...) gumival felszerelt erszényt [gyártani], amit ha eldobtak, visszajött, mielőtt a másik színész fel tudta volna venni.”³⁸ A budapesti közönség viszont a Fővárosi

Operettszínház színészi teljesítményeit várta.³⁹ S ezeknek a normáknak a stabilitása nehezítette meg, hogy elfogadják azt az intertextuális játékot, amelynek révén a rendezés épp ezt a (mint láttuk) legalább kétféleképpen szokványos operettját-szást dekontextualizálta.

A legerőteljesebben az idős könyvelőről és a bonviván–primadonna párosról alkotott képünket forgatja fel Ascher. A kaposváriak Glauziuszát egy régi táncos-komikus (Papp István) alakítja, aki az unokadalnál Feleki Kamill „hasonmásává” válik (például ő is csak zene alá szavalja szövegét). A megható szám ismétlését követelő, viharos tapsot követően azonban úgy kezdi el a ráadást, hogy aktái közül a csecsemő immár monumentális méretű fotóját veszi elő, s a közönségnek megmutatott portrén látható mosoly és kopasz koponya kísértetiesen hasonlít a falon lógó Rákosi-képre. Ily módon a kispolgári identitásával szakítani képes értelmiségi szociokulturális motívuma a kor ugyanolyan berendezési tárgyává válik, mint a Danccsal sikeresen, Kocsissal viszont sikertelenül kacérkodó titkárnő frivol harisnyahúzóató mozdulata, vagy az intrikusok és buffók szerepköreit a megszokott eszközökkel alakító, s így idézetekké váló mellékszereplők. De a bulvárnaturalista színészi játék destrukciója révén nevetjük ki azt az Ilonkát is, akit az ősbemutatón és a filmen is a Honthy Hannát követő primadonnageneráció egyik Szilviája (Petres Zsuzsa) játszott, illetve azt a Kocsi Ferit, akit viszont a színpadon az ekkorra már Kerekes Ferkóvá öszült Edvin (Homm Pál), a vásznon a politizáló színész egyik emblémája (Gábor Miklós) alakított. Ascher mindkét szerepet a szerepköröktől idegen alkatra osztotta: a törékeny főiskolai hallgató Fekete Gizire, illetve arra a mackósan robosztus Vajda Lászlóra, akit a kaposváriak az 1975/76-os évadban a *Kaukázusi krétakőr* Énekeseként, és a *Godot-ra várva* Vladimirjeként láthattak. Így Ilonka örök víg kedvéről daloló naivává válik: patetikus belépője közben kislányosan téblábol, lábával kacszázik, szoknyája szélét fellibbenti, Feri viszont olyan hős lesz, aki megingathatatlanul hisz döntései igazságában. Tünetértékű, hogy kettőjük játékával kapcsolatosan olvasható olyan visszaemlékezés, amelyből a lélektani motívumok kidolgozottságára lehet következtetni. Babarczy László szerint a szerelmi jelenet közben gyorsabbak és erőteesebbek lettek a váltások, finomabbak a hangsúlyok,⁴⁰ az összeveszés jelenetét leíró Regős János viszont szinte kottázni tudja a megnevezett érzelmi állapotok hullámvázát.⁴¹ Kocsis kocsissága ezért és persze azoknak az effekteknak köszönhetően válik nevetségessé, amelyek megakadályozzák, hogy létrejöjjön a szerelmi nagyjelenet vagy a szakítás egy-nemű hatása. A két fiatal már csaknem csókban forr össze, ám mielőtt szájuk épp összeér, énekelni kezdenek (akárcsak Mohácsi rendezéseiben),⁴² egy, az elfoglalt igazgató sztereotípiáját karikírozó telefonmonológ lassítja le a vita ritmusát (akárcsak Kovács Dániel *Virágos Magyarországa*ban).⁴³

Mivel az 1976-os *Állami Áruházat* a magyar színháztörténet-írás kezdettől fogva Gogol köpönyegének jelentőségével ruházta fel, hatástörténete sem maradt megíratlan: az Ács-féle *Marat/Sade*-hoz hasonlóan egyike lett a kettős beszéd ideotextuális dimenzióját fetisizáló olvasatok kedvelt hivatkozásainak. Az elvégzett rekonstrukció viszont lehetővé teszi, hogy a Philter-felületet alkotó linkek logikája ne csak egyetlen egy, az operettrendezések szatirikus dimenziójára reflektáló kérdés örvén rajzolja ki a Szinetár-féle *Csárdáskirálynő* (1954), az Ascher-rendezés, az

Ács-féle *Munkásoperett* (1985), a Mohácsi-féle *1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ* (1993), az Alföldi-féle *János vitéz* (2009) és Kovács-Vinnai *Virágos Magyarország* (2012) közötti kapcsolat szerkezetét.⁴⁴ Vagyis ne csak a rendezéseknek tulajdonított és aktuálpolitikainak vélt üzeneteket rögzítse, hanem rámutasson három olyan színreviteli stratégiára, amelyek révén levonható az alábbi konklúzió: a kortárs magyar és kortárs európai rendezői színház operettjatszása közötti különbség értelmezése során megkerülhetetlen az a felismerés, hogy a szovjet mintára megszülető szocialista magyar operett annak ellenére kulcsfontosságú hatást gyakorolt e műfaj nézői szokásrendjére, hogy csak az ötvenes évek műsorterveit uralta.

(1) A siker receptjeinek kisajátítása okán kulcsfontosságú lett a szöveg ideológiai tartalma. Ennek okán válhatott hagyománnyá az a dramaturgiai érzékenység, amely lehetővé teszi, hogy a dalszöveg versként tolakodjon a melódia hangjai közé, és referenciális olvasatának színrevitele zavarja meg a harmonikus befogadói állapotot. Ugyanakkor mindez nem egy üzenetértékű mondanivaló megszólaltatásának céljából történik, hanem előkészíti azt a geget, amelynek hatása az operett-konvenció és az adott rendezői formanyelv effektusainak találkozásából fakad.

(2) Hasonló szerepet tölt be az a színészi munkában megfigyelhető, de az előadások ritmusára is hatást gyakorló sajátosság, hogy a rendezések egymásra vetítik a dalszövegben megnyilatkozás szituációjának történeti, illetve lélektani realista olvasatát és a szerepkörök színrevitelének bulvárnaturalista hagyományát. Ez a karakterjegy folyamatos párbeszédet folytat a Pauer Gyula-féle díszlet pseudo-jellegének lépten nyomon észrevehető hatástörténetével. S ez a kétféle, de egyaránt finom stilizáció adott esetben gesztikussá válhat, vagyis a játék reflexiójával szembeállítható az itt és most zajló játékot – rámutathat a realista játékparadigmában referenciaként működő valóság(ok) ideológiai konstruáltságára.

(3) Ezt erősíti az a szocialista tömeg- vagy kórusoperett hatástörténetét író affinitás, amellyel valamennyi kánonformáló operettrendezés a protagonisták és az általuk alakított szerepkörök közé ékeli a csoportképekben létező kart. Ennek szóló arcái aztán rendszeresen párbeszédbe keverednek nemcsak korábbi szerepeikkel, nemcsak a színészi énünket reprezentáló klisékkel, hanem saját arctalanságukkal is.

JEGYZETEK

1. A *Hist(o)riográfia. Színháztörténet-írás a digitális média korában* című konferencián (MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya és Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága, 2013. 11. 20.) elhangzott előadás szerkesztett változata. Készült az OTKA 81400-as, *Színházi net-filológia* című projektjének felkérésére. Az előadás-rekonstrukció 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható.

2. Koltai Tamás: *Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött*. Színház, 2003/11. 8.

3. Vö. pl. Eörsi László: „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Budapest, Napvilág, 1956-os Intézet Alapítvány, 2013. 36–46.

4. Koltai Tamás: i. m. Ezt a szempontot erősítheti az, hogy vendégszínházakra sem a Fővárosi Operett-színházban, hanem a prózai darabokat játszó Vígszínházban került sor.

5. Vö. Eörsi László: i. m. 54–55.

6. Ascher Tamás: *Patika*, 1972; *Tűzijáték*, 1974; *Szerelem*, 1974; *Jelenetek Rákóczi életéből*, 1974; *Ördögök*, 1975; *A kaukázusi krétakőr*, 1975; *Godot-ra várva*, 1975.

7. Regös János: *Állami Árubáz 1952–1977* In. R. J. (szerk.): *Állami Árubáz. Egy téma több arca*. Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1986. 24. „Milyen eszközökkel éri ezt el a rendező? Egyrészt azzal, hogy feleleveníti és egyszerre veszi komolyan és teszi idézőjelbe a korabeli játékstílust. Másrészt olyan

ellenpontrendszer alkalmaz, melynek következtében összetettebben történik meg az ötvenes évek felidézése a színpadon.” Nánay István: *Elidegenített operett? Az Állami Áruház Kaposvárott*. Színház, 1976/9. 22.

8. „A szerzők szeme előtt nyilván az ötvenes évek *Állami áruháza*, és az általa a hetvenes években született kaposvári siker lebegett. Csak egyvalamiről feledkeztek meg. A komolyan vett *Állami áruház* a hetvenes években az ötvenes évek operettjébe fogalmazott ideologikus tartalmat perszifálta pusztán azáltal, hogy staffázsszerűen fölillantotta a cselekmény társadalmi hátterét. Ez a gondolatmenet tökéletesen megfelelt az általános kaposvári világ- és színházszemléletnek.” Koltai Tamás: *Mondjunk-e le önmagunkról? Gondolatritmus kaposvári előadásokban*. Jelenkor, 1986/5. 445.

9. „Arra voltunk érzékenyek, ami úgy tűnt, hogy valami bátor leleplezése a minket körülvevő élet hazugságainak. Igazából mindenki erre várt. Igen gyakran előfordult az, hogy közönségreakció jött ott, mert érteni vélték valamit olyan helyen, ahol mi ezt nem gondoltuk – nyilatkozta Zsámbéki. – De hát természetesen egy ilyen alapvetően gyilkos iróniájú produkciót, mint az Állami Áruház, azt [a közönség] természetesen megértette úgy és ott, ahogyan azt az Ascher és az előadás akarta.” Zsámbéki Gábor nyilatkozatát lásd Markovits Ferenc-Mélykúti Ilona: *Fülszám. A Kaposvár-jelenség*. 1994. május 18. OSZMI-dokumentáció.

10. Regős János: i. m. 25.

11. Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Budapest, Múzsák, 1984. 448–449.

12. Szemere Anna: *Állami derű. Az Állami Áruház című operett elemzéséhez*. In. Regős János (szerk.): i.m. 87.

13. Kellér Dezső: *Kedves közönség*. Budapest, Szépirodalmi, 1957. 54.

14. Gáspár Margit: *A múzsák neveletlen gyermeke*. Budapest, Zeneműkiadó, 1963. 206. Vö. „A darab a színház egyik legnagyobb sikerei közé tartozik. Méltán. Szórakoztató, leköti a közönség figyelmét és műfaji eszközökkel tanít, nevel. Az emberek emlékeznek még arra az időre, amikor a darab cselekménye játszódik. Vannak, akik szívből nevetnek a gyávákon, kishitűeken és elmaradottakon. (...) és vannak, akik elszégyellik magukat, mert őket is elszédítették. Ez utóbbiak bizonyára nem ismétlik meg elkövetett ostobaságukat, a többség pedig büszke saját józanságára.” *Dramaturgiai jelentés* – OSZMI dokumentáció.

15. Kerekes János hozzászólása In. *Az operett kérdéseiről*. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 33.

16. Idézi Reichelt Gábor: <http://honlap.eotvos.elte.hu/uploads/muhely/magyar/EEP%20konferencia%20C3%B6tet.pdf> (2013. 10. 02.), 142.

17. „Nem kell kultúrpróba ahhoz, hogy egy operettben énekeljenek és táncoljanak. Ha az írók nem tudnak megfelelő helyzetet teremteni az énekléshez és tánchoz, akkor folyamodnak ehhez a nagyon rossz fogáshoz, amely eddig az Aranycsillagban, a Palotaszállóban és az Állami Áruházban is előfordult. Ettől már meg kellene szabadulni egyszer. Minden darabot alapvető módon gyengít”, „Ilonka és Kocsis összeütközése a második felvonás végén nem látszik előtűnik a leghihetőbbnek. (...) Nehezen képzelhető el, hogy egy tábormegfigyelő közepén megkérdezi a katonát, hogy hajlandó-e előkészíteni a muníciót a csata megvívásához? Ez helytelen mindkettőjük részéről. Az sem helyes, hogy a kérdés másnap, a csatanyerés mindent elsöprő boldog hangulatában elkenődik. Ez megtöri Kocsis jellemének egyenességét, és az az érzésem hogy nem Kocsis a hibás, hanem a szerzők.” Kerekes János hozzászólása In. *Az operett kérdéseiről*. i. m. 33.

18. „Az operett, a huszadik század egyik leghatékonyabb magyar tömegkultúra műfaja – populáris műfajokra jellemző – transzformációs és adaptációs képességét akkor kezdte csak igazán bizonyítani, amikor a színházak 1949-es államosításával, a magánszínházi szervezet felszámolásával e művészeti, illetve iparág, valamint közönsége 'feladatát' is gyökeresen át kívánták formálni.” Heltai Gyöngyi: *Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján*. Regio, 2005/1. 87. Vö. Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája*. Budapest, Magvető, 1991. 26–29.

19. „GLAUZIUSZ: Nézzétek, ott a mi zászlónyertes áruházunk, milyen nagy ez a város. Kétfélmillió ember él, lélegzik, dolgozik benne. Az ember olyan kicsinek érzi magát. KOCISIS: Nem úgy van, Glauziusz bácsi! Mi építettük újjá ezt a várost. Az országot. ILONKA: Feri! Nézd, milyen közel vannak a csillagok!”

20. Ehhez a játéktílushoz lásd Marco de Marinis: *Capire il teatro. Linamenti di una nuova teatologia*. Firenze, La Casa Usher, 1994.; Heltai Gyöngyi: *Totó és Latyi komikuma: színházantropológiai modell*. Tabula, 2000/1. 89–114.

21. Szemere Anna: i. m. 93.
22. A leírást Regös János munkája tette lehetővé.
23. Ezt igazolja Ascher Tamás emlékezete, aki szerint „Na, ez mindig így volt, és a legjobban a Víg-színházban vártam, hogy így lesz. De ott nem akartak kimenni a nézők, hanem tapsoltak. Bosszús voltam, hogy miért nem mennek már ki. Én azt az utolsó effektet akarom, de ezek a marhák meg itt tapsolnak. Hát a francba velük! Hát ilyen dilis voltam, ez volt a bajom. És akkor a végén azt mondtam, ha ezek így tapsolnak ütemesen, akkor kiteszem nekik a Rákosi szobrát. Tessék, annak tapsoljanak! A Zsámbéki odajött, és kicsavarta a kezemből, 'Te hülye vagy!' – mondta. – 'Mit akarsz csinálni? Menj már a...!' És akkor – nagyon helyesen – kicsavarta a kezemből. Tényleg tiszta hülye voltam. Na, és akkor a végén kimentem, és meghajoltam. Ascher, Ascher – ordították. Sajnos, csak később jutott eszembe, hogy úgy kellett volna meghajolni, hogy magamhoz intem a két ávóst. És akkor úgy hajoltam volna meg, hogy ez a két ávós már víz is letartóztatni. Ez lett volna a jó!” Eörsi László: i. m. 37.
24. Vö. Hans Robert Jauss, *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, in Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München, Fink, 1976, 103–11.
25. A cezúra és a kontinuitás kérdéséhez lásd White, Anne. *De-Stalinization and the house of culture: declining state control over leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*. London, New York, Routledge, 1990.; Gyarmati György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon. 1945–1956*. Budapest, ÁBTL-Rubicon, 2011.
26. Vagyis nem csupán „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás” regiszterében értelmezhető. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Budapest, Műcsarnok, 2011. 40. ford. Erhardt Miklós.
27. A problémakörhöz lásd Sandra Umatham: *Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetírásának művészetéről*. Theatron, 2013/2. 3–12. ford. Kiss Gabriella.
28. Szőke Annamária, Beke László (szerk.): *Pauer*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/14-Szinhasz-1.pdf> (2013. 11. 02.).
29. I. m.
30. „Két betétszám (a Budapestről ujjongó induló és Glauziusz bácsi dala) – s egy harmadik, a filmváltozatból: 'Egy Duna-parti csónakházban...' – elszabadult, önálló életre kelt és éveken át erőteljes hatást gyakorolt (nem akadt nap, hogy a rádióban legalább egyszer ne hallottuk volna a kis unokájáról éneklő Glauziusz bácsit, az áruházi főkönyvelőt).” Molnár Gál Péter: *Állami Árubáz. Felújítás a kaposvári Csiky Gergely Színházban*. Népszabadság, 1976. január 4.
31. „A PSZEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről.” (*I. Pszeudo Manifesztum*, 1970. október) <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Pseudo%20I.pdf> (2013. 06. 25.)
32. „A PSZEUDO végül is a következő szobrászati témákat tartalmazza: (...) 3. A PSZEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát.” (*I. Pszeudo Manifesztum*, 1970. október) <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Pseudo%20I.pdf> (2013. 06. 25.).
33. Haraszti Miklós: i. m. 116. Vö. Schuller Gabriellának a Corvin közben készült fotomontázs szerepére koncentrálnó elemzését: *A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében*. Színház, 2008/11. 12–19.
34. 6425000 fő látta, 14455 moziban játszották 40571 előadásban, 19 millió forint volt a bevétel. Tárnok János: *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1976*. Budapest, 1978.
37. Vö. „Latabár Kálmán, Feleki Kamill alakítása raktározódott el bennünk – meglehetősen mélyen, 'porosodva'. Ezekre hangoltuk magunkat, legyűrve a 'kell ez nekem?' érzést és kényelemszeretetünket, s beültünk a nézőtérre.” Leskó László: *Állami Árubáz*. Somogyi Néplap, 1976. május 23.
35. Mihályi Gábor: i. m. 445.
36. Regös János: i. m. 7.
37. Ray Henderson, Lew Brown, Buddy de Sylva: *Diákszerelmem*, 1975; Stephen Sondheim: *Őrület vagy más – mi történt a fórumon?* 1976.
38. Mihályi Gábor: i. m. 187
39. A budapesti néző elvileg 1948 és 1977 között előben láthatta a film Dánieljét (Latabár Kálmánt) Bóniként, majd Miskaként, a film Glauziuszát (Feleki Kamillt) Miskaként, a film Ilonkáját (Petress Zsuzsát) pedig Szilviaként, majd Ceciliaként – hogy csak a *Csárdáskirálynő* buffó-, illetve primadonna-szólóikkal eggyé váló szerepeit említsük.

40. Mihályi Gábor: i. m. 200.

41. Regős János: i. m. 56–61.

42. Vö. Kiss Gabriella: *Mi nem történt(betet) meg Mohácsi után?* Mohácsi János: *1916 A CSÁRDÁS-KIRÁLYNŐ*, 1993. Theatron, 2013/1. 22–31. (Az előadás-rekonstrukció 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható.)

43. Vö. Kiss Gabriella: *Képtelenül képes természetrajz (Kovács Dániel, Vinnai András: Virágos Magyarország)*. Színház, 2012/7. 34–37.

44. Vö. Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. Berlin, Theater der Zeit, 2001. Továbbá: Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Műcsarnok, 2009. 16. ford. Jancsó Júlia, Jean-Louis Pierson.

SZOLCSÁNY MIRJÁM

Műfajvizsga

BERGENDY PÉTER *A VIZSGA* CÍMŰ FILMJÉNEK MŰFAJKRITIKAI MEGKÖZELÍTÉSE

A magyar filmek mára nem csak az állami támogatások beszűkülésének szempontjából váltak kegyvesztetté, a nézők bizalma is megingott bennük. Jól jelzi ezt az, hogy kevés az olyan film, ami képes számottevő mértékű közönséget a mozi-
ba csalogatni. Sokan belefáradtak már a homályos tartalmakkal telezsúfolt szerzői
filmekbe, olyan alkotásokra vágnak, amik nézőbarátok, érthetőek, szórakoztató-
ak. A műfaji filmek pontosan ezeket az elvárásokat igyekeznek kielégíteni: megte-
remtik a maguk ideális nézőit azáltal, hogy létrehoznak egy vágyat, majd előállnak
a vágy kielégítésének eszközével.¹ Az egy műfaji csoportba tartozó filmek igazából
nem mások, mint egy téma vagy probléma variációi, olyan konstrukciók, amelyek
hemzsegek „a témáktól, szimbólumoktól, a cselekményvezetés állandó eszközei-
től, valamint mindezek kapcsolataitól”.² Viszont Varró Attila megítélése szerint „a
magyar műfajkép legmeghatározóbb vonása épp annak hiánya”.³ Ha ez így van,
akkor joggal merülhet fel a kérdés, hogy létre lehet-e hozni egy igazi zsánerfilmet
olyan környezetben, ahol annak hagyományai nem alakultak ki. Az alábbiakban *A
vizsga* című, 2010-es Bergendy Péter-film vizsgálatával igyekszem megtalálni a
választ.

Bergendy Péter több sikeres videoklip és reklámfilm készítése után fordult a
műfaji filmek forgatása felé. Első vígjátékával, az *Állítsátok meg Terézanyut!* (2004)
című alkotásával vált ismertté a magyar filmek kedvelői között, majd ezt hat év
kihagyás után egy thriller, *A vizsga* követte. Az utóbbi 1957-ben játszódik, amikor
az Államvédelmi Osztály az '56-os forradalom után szükségesnek látja elrendelni
minden ügynöke felülvizsgálatát, hogy felmérje, mennyire lojálisak a rendszerhez.
A fiatal tartótiszt, Jung András (Nagy Zsolt) vizsgáztatását szentestére időzítik, a
megfigyelést Markó Pál (Kulka János), Jung fogadott apja és mestere, végzi. Ahogy
haladunk előre a történetben, egyre világosabbá válik, hogy itt mindenki megfi-
gyel és mindenkit megfigyelnek, míg végül Markó Pálból, a vizsgáztatóból, Markó
Pál, a megbukó vizsgáztatott lesz.

Bergendy egy igazi közönségfilmes rendező, aki történeteket akar elmesélni
emberekről embereknek: „Én Spielberggel értek egyet, aki szerint egy jó rendező

bármilyen történetet meg tud csinálni. [...] Számomra elképzelhetetlen, hogy egy filmet magamnak, pusztán magam miatt készítek el, hogy aztán megnézzék még rajtam kívül harminc ember, akiknek a fele az ismerősöm. A film a közönségnek kell hogy készüljön. Még a művészfilm is – hacsak nem csinálja valaki a saját pénzéből. De ha mi elsősorban az adófizetők pénzéből forgatunk, akkor az adófizetőknek is kell filmet csinálnunk. Persze a lehető legjobb minőségben. [...] Igen, én abszolút egyetértek azzal a hozzáállással, amellyel a filmalap létrejött. És azzal is, hogy történeteket meséljünk. Szerintem az emberek erre kíváncsiak: más emberek történeteire.”⁴

Bergendy minden zsánerre nyitott direktor, és nem retten meg az olyan filmek készítésétől sem, amelyeknek a műfaji hagyományai hazánkban nem szilárdultak meg. Biztos kézzel nyúlt a thriller eszközeihez *A vizsga* forgatása során is.

Próbálkozása természetesen nem teljesen előzmény nélküli, hiszen a hetvenes évek végén, illetve a nyolcvanas-kilencvenes években több magyar thriller is készült. Ezek között akadnak olyan filmek, amelyek ugyan hordoznak thrillerre hajazó tematikus- és hatáselemeket, mégis inkább szerzői filmeknek tarthatjuk őket: ilyen például az *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1991) vagy a *Mielőtt befejezi röptét a denevér* (Tímár Péter, 1989). *Az áldozat* (Dobray György, 1980) és a *Defekt* (Fazekas Lajos, 1977) azonban már valódi műfaji filmnek tekinthető, s a thriller műfaján belül a sorozatgyilkos filmek csoportjába tartoznak. A 2000 utáni magyar thrillerekre jellemző, hogy a feszültség gyakran a szerelmi drámában oldódik fel (lásd például: *Kaméleon* [Goda Krisztina, 2008]; *Szobafogság* [Daniel Young, 2008]; *Szélcsend* [Sas Tamás, 2009]), és szintén a szerelmi téma köré építkezés jelenik meg az 1956-ot és a közvetlenül utána következő időszakot feldolgozó filmek esetében is (*Szabadság, szerelem* [Goda Krisztina, 2006]; *56 csepp vér* [Bokor Attila, 2007]; *A Nap utcai fiúk* [Szomjas György, 2007]). A *Kontroll* (Antal Nimród, 2003), illetve a *Nyomozó* (Gigor Attila, 2008) viszont már a thriller kötelező műfaji elemeinek határozott alkalmazása felé tett lépéseként foghatóak fel, sötéttonusú képi világuk pedig a film noir színkezelését idézi. Így műfaji szempontból sem a *Nyomozó*, sem a *Kontroll* nem tekinthető egységesnek. Míg a *Nyomozóban* a film noir csupán a krimivel ötvöződik, addig a *Kontrollban* műfajok egész sora keveredik és rétegződik egymásra (a kritikusok véleménye éppen ezért megoszló: egyesek akció-thrillernek, mások vígjátéknak, és akadnak olyanok is, akik társadalomszatírának tekintik). Mindezek alapján kijelenthetjük, hogy a thrillernek hazánkban nincsenek igazán komoly hagyományai.

A vizsga azonban mindettől képes elszakadni, nem esik a szerzőiségből kilépni képtelen magyar filmek csapdájába, és bár megjelenik benne a szerelem motívuma, de elsősorban inkább a becstelenség, az összeesküvés és az árulás ábrázolására törekszik. Bizonyos mértékig midcult filmnek is tartható, hiszen könnyen fogyasztható bárki számára, ugyanakkor a szakmabelieknek is tartogat kihívásokat. Az alkotás végig szépen lavírozik a populáris és a művészfilm határvonalán: a tömegfilm felé közelítésnek tarthatjuk a thriller műfaji jegyeinek (például a fordulatgazdagság, a főszereplővel való azonosulásra kényszerítés) beépítését a filmbe, míg a zene sajátos felhasználása teljes mértékben a művészfilmeket idézi. A képen belüli zene autentikus (rádióból kiáramló zene), a feszültség fokozásra azonban

teljesen modern zenei aláfestést használnak, így egyfajta ütközés jön létre a látottak és a hallottak között, olyan ellentmondásosság, amelyben a néző magára marad. (Ez nem is véletlen: a műfaj atyja, Alfred Hitchcock is egyszerre élt merész szerzői filmes megoldásokkal és hozta létre a thriller műfaját.)

Ahogy a *Metropolis* folyóirat tematikus számának (2007/3.) szerkesztői bevezetője is rámutat, a népszerű műfajok közül a thriller meghatározása az egyik legnehezebb. A megnevezés ugyanis nem a tartalmat, hanem a nézőre gyakorolt hatást jelöli: „Az angol 'thriller' szó jelentése: izgalmat, borzongást keltő.”⁵ A zsáner egyszerre épít a feszültség szorongás- és örömkeltő hatására: a néző kiszolgáltatottnak érzi magát, bár tudat alatt tisztában van vele, hogy biztonságban van. (Ezt a reakciót Hitchcock a félelem örömeinek nevezte munkáiban.) A thriller a *Metropolis*-szám szerkesztői előszava szerint „[a]llapvetően ellentmondásos érzelmi élmények szimultán kiváltására törekszik, s ez széttartóvá teszi mind tematikus jellemzőit és motívumkincsét, mind pedig műfaji rokonságát.” (9.)

A thrillert a valamivel tágabb bűnügyi műfajcsoportban szokták elhelyezni, ugyanakkor a kalandfilmekkel is rokonságot mutat. „A bűnügyi műfajcsalád tagjait annak alapján különböztetjük meg, hogy a nyomozó (krimi), az elkövető (*gengszterfilm*) vagy a büntett elkövetése és a bűn lélektana (*thriller*, illetve *noir*) áll-e a középpontban.”⁶ Ezt a szempontot figyelembe véve *A vizsga* teljes mértékben a *thriller* kategóriájába tartozik, hiszen maga a büntett nem egy lezárult, hanem éppen zajló esemény, a bűn, illetve a bűnös megítélése pedig szinte percről percre változik a film során.

A besűgők, a beépített emberek középpontba helyezésével *A vizsga* akár kémfilmnek is lehetne tekinthető. Charles Derry szerint azonban a kémfilmek nem sorolhatók a *thrillerek* közé. Állítását azzal magyarázza, hogy az ügynökök hivatásosak, kevésbé alkalmasak az áldozat szerepére, ezáltal a feszültség lényegesen lecsökken.⁷ Esetünkben azonban az ügynököknek nem szakmai kihívásokkal kell szembenéznük, megpróbáltatásaik magánéleti jellegűek, és ebből adódóan legalább annyira kiszolgáltatottá válnak, mintha civilek lennének. *A vizsga* a legjobb példa arra, hogy az amatőr főhős egy suspense thrillerben csupán különleges, de nem elengedhetetlen tényező.

A vizsga a thriller másik alfajával, a politikai thrillerrel szintúgy összefüggésbe hozható. Ezekben az alkotásokban „nem az egyén beteg egy többé-kevésbé normális világban, hanem egy többé-kevésbé normális egyén körül válik beteggé és abnormálissá a külvilág.”⁸ Markó Pál ugyan része az őt körülvevő rendszernek, mégsem azonosul annak túlkapásaival, amikor saját bőrén kénytelen megtapasztalni, hogy a módszerek embertelenek. A film egészén érződik a szorongató feszültség, a szereplők teljes mértékben az államhatalom játékszereivé válnak. Az ilyen típusú filmekre az információ visszatartása a jellemző: a néző és a szereplő egyszerre értesülnek mindenről, nem alkalmazzák a thrillereknél egyébként megszokott befogadói többlettudás eszközét, Vajda Judit *Perverzió és paranoia* című írásában a következőképpen tér ki erre a módszerre: „[a] bonyolult összefüggések, az árulások és kémkedések átláthatatlan hálója, az arctalan gépezet előtte is csak fokozatosan tárul fel igazi valójában (ha egyáltalán feltárul, hiszen éppen arctalansága és átláthatatlansága teszi támadhatatlanná).”⁹ *A vizsga*hoz hasonló alacsony

költségvetésű filmeknél a hatáskeltés legerősebb eszközévé a megfelelő információadagolás válik, a kedvező ritmusban és sorrendben bekövetkező fordulatok teszik sikeressé a tömegfilmes narratívát. Miként a *Metropolis* thriller számában – Lars Ole Sauerber *Elhallgatás és elnyújtás* című elméleti munkájából merítve – Martin Rubin kritikai áttekintésében megjegyzi: minden elbeszélésben megtalálható a suspense, de a thrillerben annyira erős, „hogya a narratíva más vonatkozásain felülkerekedik arra vonatkozó kíváncsiságunk, mi fog történni ezután.”¹⁰ A suspense általában két tényezőre, az elhallgatásra (valami rejtve marad) és az elnyújtásra (egy várt esemény késleltetése) bontható. A vizsgában egyszerre érvényesül a sokk (a szereplővel azonos időben értesül a néző az új információkról), illetve a suspense (lépéselőnyben van a szereplővel szemben a befogadó). Hiszen kezdetben azt gondoljuk, hogy a film főszereplője Jung András lesz, aki nem tudja, hogy őt megfigyelik azon az estén, így többléteudásunk van hozzá képest (suspense). Viszont a film végéhez érve kiderül számunkra, hogy Markó Pált ugyancsak vizsgáztatták (sőt meg is buktatták): ez az információ nemcsak a szereplőt, de a nézőt is sokk-ként éri, és ténylegesen ekkor tudatosul bennünk, hogy ő a történet igazi főszereplője (bár már a film közepétől azonosulhat vele a néző). Kezdeti többléteudásunk csupán félrevezetés, és a vezérfordulatok mellett jelenlévő, szinte minden tízedik percben bekövetkező apróbb fordulatok által a többszörösen megtévesztett befogadóban létrejön a kétségekből adódó izgalom, a thriller egyik lényeges eszköze, ami bizonyos fokú kényelmetlenséget is okoz a nézőnek.

Ahogy az Varró Attila is jelzi tanulmányában,¹¹ a feszültség növelésének másik eszköze a fokozás elve, amely által a szereplők vagy egyre nagyobb veszélybe kerülnek, vagy egyre több embert érint az a bizonyos veszély. A vizsgában ez úgy érvényesül, hogy kezdetben csak Jung András kerül szorult helyzetbe, amiért felvisz egy nőt a konspirációs lakásba. Idővel kiderül, hogy ez a nő a Corvin-központban harcolt 1956-ban a forradalmárok oldalán (noha ez csak félrevezető információ), és így már ketten válnak veszélyeztetetté, Jung helyzete pedig még nehezebb lesz. A nevelt fiáért aggódó Markó Pál végül önmagát sodorja veszélybe azáltal, hogy szabályszegő módon megpróbálja a vizsga ideje alatt figyelmeztetni Jungot, illetve amikor már menthetetlennek érzi a szituációt, akkor az adatok meghamisítására kényszerül. Amikor a másik belügyes, Kulcsár Emil (Scherer Péter) átveszi a vizsgálat irányítását, a befogadó elkezd gyanakodni, hogy valójában Markót, és nem Jungot figyelik meg, bár ezáltal nem kiterjed, hanem inkább átértékelődik a veszélyeztetettek köre.

Varró Attila tanulmányában kitér arra is, hogy „[a] thriller alapvetően hitelesítő műfaj, azaz a kaland kategóriájának valószínűtlenségét mindig életszerűen ábrázolt valóságképpben fogalmazza meg, híven a néző mindennapi életre vonatkozó tapasztalataihoz.”¹² A kalandfilmek és a thriller között azonban komoly különbségek is vannak: például, míg a thriller leggyakrabban városi környezetben játszódik, addig a kalandfilmek eseményei rendszerint vad, civilizálatlan helyszíneken bonyolódnak. A detektívtörténetekhez hasonlóan a thrillertípusoknak is a modern nagyváros az elsődleges (bár nem kizárólagos) színtere. Mindkét műfaj a modern élet, az urbánus környezet költőiességét érzékelteti: megmutatják, hogy egy kopott bérház vagy éppen az egymásba futó kisutcák is lehetnek annyira vonzóak és

meghatározóak, mint a kalandfilmek esetében a völgyek, a dombok, maga a természet. A környezet több és tágabb egyszerű földrajzi koordinátánál: ahogy arra Bíró Yvette is rámutat *A film drámaisága* című cikkében, a környezet egyszerre a hős tevékenységének háttere és világunk erőszakosságának, brutalitásának egyféle expresszionista kivételése. A megfelelően kiválasztott helyszín hitelessé, valóságossá teszi a filmet,¹³ Bergendy alkotásában sincs ez másként. A pesti utcák, bérházak ismerősek a magyar nézők számára, otthonos érzést kelt bennük a tér felismerése, és ez jelentősen hozzájárul a film realiztikus hatásának érzékeléséhez. Ugyanakkor azzal, hogy hazánk egyik legviharosabb időszakába repíti a befogadót, az ismert környezetet otthontalanná is teszi, a néző elidegenedik a látottaktól. Martin Rubin a *Thrillerek kritikai áttekintése* című írásában a következőképpen fogalmazza meg a fentebb említett hatáskeltést: „A thriller szembefordul a modern, hétköznapi léttel, miközben megmarad benne ágyazottnak.”¹⁴ Bár a thrillerek a hitelesség látszatát keltik, valójában rendszerint mesterségesen megtervezett mikrokozmoszokban játszódnak, amelyek korlátozzák a főhőst. A III/III-as ügynökök zárt, titkos világába a kortársak sem láthattak bele (valószínűleg nem is vágytak erre), nemhogy a ma embere. A hollywoodi filmek miatt ez a világ számunkra a CIA-hoz hasonlít, bár természetesen magyar köntösbe bújtatva, a kornak megfelelő eszközökkel jelenik meg.

A korhűség megteremtése, illetve a műfaji sémák azonosíthatósága az ügyvezetett műfaji ikonográfia (Colin McArthur) elemeinek termékeny alkalmazásán is múlik. A képi világ ugyanis segédkezdhet abban, hogy az adott műfajt a többi filmtípustól vizuálisan megkülönböztessük. Három tényező játszhat közre ebben: a (már fentebb kifejtett) környezet, a színészek és az általuk játszott figurák jellemzői, valamint a szereplők által használt eszközök csoportja.¹⁵ A szereplők öltözéke Bergendy Péter filmjében is egyfajta vizuális megnyilatkozás, kifejezi státuszukat, a társadalomban elfoglalt helyüket. A fekete kalapos, fekete kabátos, jól szituált férfiak öltözéke alapján mindenki tudhatja, hogy ők ügynökök. A fekete autó ugyancsak a III/III-as ügynökök védjegyévé vált, hiszen abban a korban nemhogy olyan fekete járműve, de még kocsija is csak nagyon kevés embernek lehetett. Mindenki rettegett, amikor egy ház előtt megállt egy ilyen autó, sosem lehetett tudni, hogy éppen kit, milyen váddal fognak elhurcolni. Még a mai fiatalok közül is sokan ismernek olyan történeteket, amelyekben a családból vagy a közeli ismerősök közül valakit bevittek kihallgatásra, ahonnan az illető börtönbe kerülhetett – ezek ismeretében pedig még jobban felerősödik a nézői szorongás. A megfigyelést, a vizsgát lebonyolító technikusok kevésbé rendezett ruháin jól látszik, hogy a társadalmi ranglétra alsóbb fokain helyezkednek el. A technika, ami körülveszi őket, elengedhetetlen kelléke egy igazi kémfilmnek, a rejtett lehallgató készülékek, a távcsővek egytől egyig a hangulat megteremtésében is közreműködnek. A konspirációs lakás berendezése nagyon korhű: valószínűleg több magyar nézőben feldegengett az az érzés, hogy ismerős környezetben mozog a kamera, hiszen ezeket a bögréket, az írógépet vagy éppen a konyhaszekrényt már látta a nagymamánál. Az ételek is a tipikus magyar konyhát tükrözik, hiszen hol másutt ennének karácsony estéjén töltött káposztát vagy fogyasztának hókiflit desszertként.

Az '56-ot és következményeit bemutató alkotások tovább erősítik a néző és film közötti viszonyt. Ezeknél a filmeknél a közös magyar múlt olyan reprezentációja jelenik meg, amelyet az amerikai társadalom és a western, illetve az amerikai társadalom és a gengszter filmek közötti kapcsolattal lehetne rokonítani. Az említett műfajok Amerika kritikus korszakaival foglalkoznak, ezáltal kontaktusba lépnek a befogadóval, és még hosszú idő elteltével is fent tudják tartani az adott közösség, társadalom érdeklődését. *A vizsga* hasonló, a magyar nézőkre tett hatását bizonyíthatja, hogy *A vizsgát* az Indafilm szemléljén a hazai közönség a legjobb filmnek választotta.

A thriller a többi zsánerhez hasonlóan, csak nagyon ritkán jelenik meg teljesen tisztán, már a kezdetektől fogva mutat átfedést a melodrázával. *A vizsga* című, 1957-es évet feldolgozó film is elköveti ezt a határsértést. A melldráma tökéletes keretet és dramaturgiát biztosít a történelmi traumák színre viteléhez. Bergendy Péter filmje hiteles, teljesen kiábrándító képet fest arról az időszakról, „amikor nem lehet becsületesen élni, amikor nem lehet szabadon szeretni, amikor a félelem és a bizalmatlanság légköre mérgezi meg a kapcsolatokat, amikor az egyén idealista szándékai és törekvései bukásra ítéltettek, mert csupán eszközök mások kezében”.¹⁶ Ez az a korszak, amelyben mindenki besúgó és mindenkiről feljegyzések készülnek, amelyben kezd kiveszni a világból a szeretet, a bizalom, az őszinteség. A melldrámától elvárható boldog befejezés azonban ezúttal elmarad: az alkotás csupán egy halvány reménysugarat villant fel, mégpedig, hogy az embe-
rekből az emberség még az embertelen időszakokban sem vesz ki teljesen (Markó Pál az elnyomó hatalom erőszakosságával szembehelyezkedik, érzelmeit előtérbe helyezi, és megpróbál segíteni fogadott fiának, Jung Andrásnak).

A thrillert nem tündérmesék elbeszélésére találták ki, így nem lehet neki felróni, hogy nem mutat fel romantikus hőstípust. *A vizsga* főszereplője, Markó Pál egyáltalán nem tekinthető hagyományos értelemben vett hősnek, hiszen az elnyomó hatalmi rendszer egyik vezető beosztású tisztje, aki nem fél az erőszak eszközével élni azért, hogy elérje céljait, megszerezze a számára szükséges információkat (a fotósnál rányomja a zenész kezét a forró felületre, hogy megtudja, hova kell rejteni a fényképet). A thriller egyik szakértője, Palmer *Thrillers*¹⁷ című munkájában kifejti, hogy bizonyos fokú alkalmasságot vár el a thriller hőstől: a hős nem lehet amatőr vagy éppen átlagos polgár, magabiztosnak és elszigeteltnek kell lennie. A Markó Pál karakterét kiválóan alakító Kulka János ezt az egész filmen keresztül következetesen tudja hozni: Markó abszolút profi a szakmájában, végig úgy hiszünk, hogy bár látszólag minden szétcsúszik és darabokra hullik körülötte, ő mégis átlátja és közben tudja tartani a helyzetet. Időnként még túl is mutat a profizmuson, és egyfajta zseniális detektívként jelenik meg: például, a tárcsázás hangjából képes megállapítani, hogy milyen számot hívtak, vagy egy gyermekrajzból, hogy a kicsi kórházban van, az édesapa pedig aggódik érte. Két lépéssel jár mindenki előtt, ám érzelmeinek előtérbe helyezése miatt abban a rendszerben saját bukásába sétál. Erkölcsi szempontból a legkevésbé sem makulátlan figura, hiszen egy megvetendő hatalmi rendszerben játszik vezető szerepet, s ebből fakadóan csak nagyon lassan és fokozatosan nyeri el a néző szimpátiáját. A fentiekben említett Palmer elengedhetetlennek tartja, hogy a hős elnyerje a befogadó rokonszenvét és ragaszkó-

dását; a cél ez esetben az, hogy a befogadó azonosulni tudjon az összezavart főszereplővel. *A vizsga* olyan karaktert kínál fel azonosulásra, akinek ugyan megvannak a hibái, mégis jóra törekszik, a teljesen romlott környezetből pedig már ez is elég a kitűnéshez. A suspense-t a thrillerben az a vágy hozza létre, hogy győzni akarjuk látni a hőst, ebből adódóan teljes veresége nem következhet be. *A vizsga* végén ugyan Markó megbukik – többé nem lehet III/III-as ügynök, a történelmi kor ismeretében, pedig azt is tudjuk, hogy ezáltal ellehetetlenül vagy éppen veszélybe is kerül az élete –, azonban erkölcsileg felül tud kerekedni, kismizmizve is megőrzi tartását.

Bár kissé komikusan hangzik, mégis ki merem jelenteni, hogy ennek a filmnek még az alacsony költségvetés is kapóra jött azért, hogy hitelesen teremtsen meg a thriller hangulatot. Több kritikus (például Pápai Zsolt és Ritter György) nehezményezte, hogy a film készítői nem alkalmaztak elég statisztát, az utcák teljesen üresek, és emiatt a nézőben hiányérzet keletkezik. Véleményem szerint azonban az utcák néptelensége szintén szorongást keltő funkcióval bír, az az érzetünk keletkezhet, hogy az emberek féltek, meghúzódtak otthonaikban és nem keresték a bajt. Több kritika megemlíti azt is, hogy az egész filmet csupán egy Canon 5 DII típusú fényképezőgéppel vették fel, Tóth Zsolt gyakorlott kezeinek köszönhetően, mégis végig tűéles képeket láthatunk. A kézi kamera be-bemozdulása azt a hatást kelti, mintha egy rejtett kamerás felvételt látnánk, mintha mi magunk is vizsgálzatok lennénk. Ezt nyomatékosítják azok a snittek, ahol a kamera megáll egy oszlop mögött és onnan veszi az egyik szereplőt, vagy amikor teljesen azonossá válik a filmben megjelenő fotópuskával. Ez a technika kizökkenti a nézőt passzivitásából, szinte az egész film felülvizsgálójává válik a befogadó.

Végezetül a remake és a műfaj problémájára térek ki. Egy-egy kialakult, sikeres műfajt mindenütt szívesen meghonosítanak, azonban az ilyen átvételek nem zökkenőmentesek. A thriller esetében például az olaszoknál giallonak nevezik a bűnügyi regények nyomán kialakult műfajt. Legismertebb képviselője Dario Argento, aki erotikus töltetű sorozatgyilkos thrillereket (*Tenebre*, 1982), illetve horrorfilmeket (*Sóhajok [Suspiria]*, 1977) készített. Az észak-európai filmgyártás különösen a sorozatgyilkosos filmjeivel (*Éjjeli játszma [Nattevagten]* [Ole Bornedal, 1994]) és a rémálmokat megjelenítő alkotásaival (*Nyom nélkül [The Vanishing]* [George Sluizer, 1988]) hívta fel magára a figyelmet. Ezek a filmek azonban nem teljesen tiszta thrillerekként jelentek meg, gyakran nem is a thriller, hanem a valamivel tágabb bűnügyi film műfajcsoportba sorolhatók csupán be.

Már a kezdetektől megfigyelhető az a kettős és egyben ellenirányú folyamat, „amely során az új szöveg egyfelől minél pontosabban megőrzi az alapfilm sikerét jelentő vonásokat (legyen szó cselekményről vagy stiláris megvalósításról), ugyanakkor radikálisan módosít minden olyan sajátsgot, amely a célkörnyezet részéről negatív válaszreakciókra számíthat.”¹⁸ A hollywoodi filmes műfajok magyar remake-jei gyakran szerzői kontextusban jelennek meg, mivel a legtöbb zsánernek nincsenek meg a hazai hagyományai. Nem ritka ugyanakkor az sem, hogy egy bizonyos zsáner egy adott kulturális közegben nem szilárdul meg, de ekkor „a megfélelő ekvivalens híján átveheti az eredetét, a hatásműfajok esetében pedig némi módosítással transzformálhatja a filmet egy másik zsánerbe.”¹⁹

Ez az oka annak, hogy *A vizsga* is elköveti a műfaji határsértést, ami szükséges ahhoz, hogy a hazai közönség számára könnyen befogadható, működőképes legyen a film. A történelmi melodrámba való áthajlás nélkül feltehetően kisebb sikert aratott volna. A magyar történelmi múlt tematizálása ellenére elmondható, hogy *A vizsga* nemcsak a magyar befogadók között népszerű, nemcsak a hazai nézők számára szórakoztató: jól jelzi ezt, hogy több nemzetközi filmfesztiválon sikeresen szerepelt (Portlandi Filmfesztivál [USA]; Liege-i Rendőrfilmfesztivál [Belgium] legjobb színésznő díja: Hámori Gabriella; Los Angeles-i Magyar Filmfesztivál fődíja). A rendező remekül kihasználta a remake adta szabadságot és lehetőségeket, a thriller műfaj köbe nem vésett szabályrendszerén is többé-kevésbé belül maradt. Ha az alkotók túlságosan is ragaszkodtak volna a thriller (különösen a kémfilmek alműfajának) eszköztárához, akkor vélhetően jóval inkább egy James Bond-paródia, nem pedig egy kiváló magyar zsánerfilm jött volna létre.

JEGYZETEK

1. Andrew, Dudley J.: *Műfajok és szerzők értékelése*. Ford. Kaposi Ildikó. Metropolis, 1999/3. 36.
2. Dudley: i. m. 35.
3. Varró Attila: *Magyar ugaron – A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja*. Metropolis, 2010/1. 95. A továbbiakban: *Magyar ugaron*.
4. Gyárfás Dóra: *Jön a magyar horror*. Origo.hu, <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20121210-nagyon-szeretek-temetobe-jarni-bergendy-peter-interju-a-vizsga.html> (2013. 05. 12.).
5. Vajda Judit: *BIZARR, BIZARRABB, LEGBIZARRABB...* Filmtett.ro, <http://www.filmtett.ro/cikk/1452/a-thriller-mufajortenete-3-3-1980-tol-napjainkig> (2013. 05. 12.). A továbbiakban: *BIZARR, BIZARRABB, LEGBIZARRABB*.
6. Pápai Zsolt-Varga Balázs: *Hollywood innen és túl. Bevezető a magyar műfajfilm összeállításához*. Metropolis, 2010/1. 9.
7. Martin Rubin: *Thrillerek kritikai áttekintése*. Ford. Czifra Réka és Roboz Gábor. Metropolis, 2007/3. 10.
8. Vajda Judit: *PERVERZIÓ ÉS PARANOIA. A thriller műfaj története 3/2. (1960–1979)*. Filmtett.ro, <http://www.filmtett.ro/cikk/1451/a-thriller-mufajortenete-3-2-1960-1979> (2013. 05. 18.). A továbbiakban: *PERVERZIÓ ÉS PARANOIA*.
9. *PERVERZIÓ ÉS PARANOIA*.
10. Martin Rubin: *Thrillerek kritikai áttekintése*. Ford. Czifra Réka és Roboz Gábor. Metropolis, 2007/3. 10.
11. Varró Attila: *Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitás a thrillerben*. Metropolis, 2007/3. 49. Továbbiakban: *Az ember, aki túl sokat tudott*.
12. *Az ember, aki túl sokat tudott*, 49.
13. Bíró Yvett: *A film drámaisága*. Budapest. Gondolat, 1967. 156.
14. Rubin: i.m. 14.
15. McArthur, Colin: *Ikonográfia*. In *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III.*, Szerk. Balogh Gyöngyi. Budapest, Tankönyvkiadó, 1979. 181–186.
16. Stóhr Lóránt: *Könnyek nélkül. A melodráma nyomai az 1970 utáni magyar filmben*. Metropolis, 2010/1. 29–30.
17. Szerkesztők: *Bevezető a thriller-összeállítás elé*. Metropolis, 2007/3. 9.
18. *A magyar ugaron*, 80.
19. *A magyar ugaron*, 80.

VISY BEATRIX

A fénykép tere

EKPHRASZISZ, NÉZŐPONT ÉS HATÁRÁTLÉPÉS

Fénykép és elbeszélés egymáshoz viszonyításakor abból a közös metszetből indulhatunk ki, hogy mindkét művészeti forma számol tér és idő kategóriájával, sőt, ezek a komponensek egyik esetben sem választhatók el egymástól. Ezen narrációs, komponáló alapelemek jelenléte eredményezheti azt, hogy a (fény)képek verbális reprezentációja, irodalmi (epikus) művekbe való átfordítása lehetséges és bizonyos mértékben sikeres eljárásnak tekinthető, még ha a vizuális művek nyelvi áthelyezése, beleértve a temporális, spaciális szegmensek nyelvivé fordítását is, szükségszerűen e kategóriák torzításával, transzformálásával érhető csak el, éppen a kép képszerűségének visszaadása, érzékeltetése érdekében.

A fotográfia esetében a témától való távolság, a kép határainak kijelölése, a nézet irányának, a fókuszának, mélységelességnek, záridőnek, az exponálás pillanatának a megválasztása mindig egy olyan egyszeri kompozíciót hoz létre, amely megismételhetetlen, s amely ezeknek a téridő tényezőknek az összjátékából bontakozik ki. Tény, hogy a fotográfiával foglalkozó elméletek inkább a fotó temporalitására fókuszálnak, az idő „bebalzsamozásáról”,¹ a fotó múltat, az idő múlását felidéző hatásáról,² a pillanatról és pillantásról, a pillanat haláláról³ és az elmúlásról beszélnek.⁴ Nem kétséges tehát, hogy „[m]inden kép belesétál az idő csapdájába, az idő hatalmának már az expozíció során áldozatul esnek.”⁵ A kép *punctum temporis*-a mint a festésztől örökölt, ám a fotóművészet sajátjává vált fogalom pedig a tér aspektusát elfelejtve (szintén) az időhöz társítja a pont fogalmát.⁶ A fénykép mágiáját, varázsát kétségkívül a pillanat megállításának, megragadásának képzete, az egymás mellé helyezhető időmetszetek adják, s mindez, minden teoretikus belátás és alapvetés ellenére, szorosan összefügg a fotográfia realitásának „tételével”, téveszméjével.

A téridő-kategóriák kombinatorikája alapján létrejövő technikai kép esetében a két komponens azonban nem függetleníthető, nem választható szét, a kiszakítás, kiragadás művelete a tér és az idő kategóriáit egyaránt érinti. A valóságból való kiragadás a fényképek referencialitásának kérdéséhez vezet, a fotográfia esetében ugyanis nehéz eltekinteni a fotó ontológiai értelemben vett realitásától, attól, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen sosem választható el az őt kiváltó aktustól. Ezt a valósághoz kötődő, onnan eredő ontológiai alapállást emeli ki a fotográfia szemiotikai megközelítése is, amely azt hangsúlyozza, hogy a fénykép nem más, mint a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma, s ilyen értelemben minden kép indexikus viszonyban áll eredeti tárgyával.⁷ Ez a nyomjelleg eredményezi, hogy általánosan a fotónak dokumentarista vonást, kikerülhetetlen igazságértékét tulajdonítanak.⁸

A fotó mint lenyomat azonban mindig a már jelen nem lévő ábrázolja. A kép és valóság különbségét éppen a távolság rejtélyét láthatóvá tévő fotó hordozza, az

a térből és időből, vagy a másik irányból nézve teret és időt – vagy ezek darabjait – a valós térből és az idő menetéből kiragadó momentum, amely a fénykép szemlélésekor már *post factum* áll előttünk.⁹ Ez a távolság, amely szemantikai távolságot is eredményez, tehát elrugaszkodás a világtól, és a kép inntól kezdve önálló életre kel. „Ezért a referencia [...] soha nem rögzített és szavatolható, mindig vitatható és csalóka marad.”¹⁰ A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye megteremti valós valótlanóságának paradox létmódját, hiszen *ittléte*, *jelenvalósága* csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető.¹¹ Mind ez, az *akkor* és az *ott*nak a megragadása, a keretezésnek köszönhető. A távolság, közelség mértéke, a kompozíció tágítása vagy szűkítése nemcsak a fénykép térbeliségét alkotja meg, hanem a temporalitás létrehozásában is részt vesz. Így például a mélységélesség mértéke, a képkivágásból eredő perspektivikus lépték, térképzet vagy a mesterséges műtermi háttér a kép időbeliségének – időtartam, folyamat, időtlenség érzete stb. – képzetét is formálja.

A keret, képkivágás jelentősége nemcsak abban áll, hogy a képet mint alkotást, kompozíciót konstruáló határvonal, hanem tér, képtartalom és elrendezés viszonyrendszerét meghatározó, körülölelő, lezáró, nélkülözhetetlen alkotóelem, s ez a megbonthatatlan zártság garantálja a műalkotás szuverenitását, önállóságát, amely mind más alkotásoktól, mind a külvilágtól – tekintünk rá a referencialitás bármely fokán – elválasztja azt. „[A] kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott.”¹² Ezen a ponton említhető meg a hagyományos és technikai képek kontingenciához, esetlegességhez és kompozícióhoz való eltérő viszonya. A fényképek esetében, sokféle létmódja közül természetesen nem mindegyikben, a festményekhez képest másfajta valóságviszonyok is meghatározhatók, hiszen a fotó sok esetben esetleges, váratlan helyzetek és viszonylatok reprezentációs formája, egy véletlenszerű pillanatot rögzítésének mechanikai lehetősége,¹³ amely a fegyvertelen, laikus szem számára addig nem látott jelenségeket tesz láthatóvá, s ebben az aktusban a képkivágás jelentősége fokozódik. Ezzel kapcsolatosan utalhatunk Walter Benjamin „optikai tudattalan” fogalmára,¹⁴ vagy Sontag ismert megállapítására, mely szerint a fényképezőgép feltalálása magát a látást változtatta meg, „megérlelte az önmagáért való látás gondolatát”.¹⁵ A fénykép keretbe zárt mozdulatlansága a filmmel szemben is eltérő tapasztalatokat, jelentéseket implikál, hiszen a filmvászonról kilépő ember tovább él, a film ugyanis rendelkezik egy vak mezővel, amely a mozgás, cselekvés által mentálisan bejárható, továbbgondolható, a fotó esetében azonban minden elenyészik, ami a kereten kívül van, mihelyt kilép, kívül reked a keretből.¹⁶ A képkereten belüli mozdulatlanság „nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy nem tudnak *kilépni* a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben.”¹⁷

A kép kerete, körülhatároltsága az elbeszélő szövegekbe épülő képleírásoknál külön jelentőséget kap, mivel az ekphraszisz létrejötté, felismerhetősége éppen a kép prózabeli megjelentetése, explicité tematizálása, a képfenomenon megnevezése által történik, s ez, a szükségszerűen kerettel, határral rendelkező kép „beillesztése” választja el a képleírást a mű elbeszélő vagy „hagyományos” leíró részeitől. A

narratív művekben található képleírások, jelen esetben fényképleírások minden esetben hatással vannak az elbeszélés vagy regény térkezelésére, térképzeteire, már csak annál az egyszerű oknál fogva is, hogy megszakítva az elbeszélés menetét, teret hasítanak ki maguknak a szövegből. Az ekphraszisz minden esetben digresszió, megtorpanás, az elbeszélés menetének megakasztása, ideiglenes felfüggesztése, kitérő,¹⁸ mely többféle szerepet, jelentést kaphat a narráció egészét tekintve. A képleírás a hagyományos leíró részeketől eltérően az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet eredményez, a narratív beágyazás esete, mely az elbeszélésbe belső kerete(ke)t rajzol, azáltal is, hogy explicite képként nevezi meg a tárgyat, amelynek leírását adja. A térkomponens szempontjából tekintve a kép önálló, elkülönülő térbeliségét tovább fokozhatja a kép anyagosságának, anyagszerűségének megjelenítése, amely a descriptio törekvésétől eltérően (ami nyelvi transzparencia felé igyekszik a látvány felidézése érdekében) a képen látottakat a hordozófelület anyagi, minőségi jellemzőivel együtt idézi meg, sok esetben, paradox módon, a nyelvi transzparencia eszközeit a képfelület felidézéséig működteti, ám a képen látottakkal kapcsolatban mégis fenn kívánja tartani a közvetítettség, áthatolhatatlanság, képbe mint anyagi formába zárttság képzeteit, s ezeket a kép szemlélőjére gyakorolt effektusok leírásával is érzékelteti. A képek verbális megjelenítésének e háromirányú – kép tartalmi vonatkozásai, anyagszerűsége és a kép által kiváltott hatás – közelítése és viszonyrendszere nemcsak sikeresnek nevezhető ekphrasziszt eredményezhet, hanem ezek segítségével a képleírás mindvégig fenntartja saját narratív szintjét, narratív beágyazottságát, s lehetővé teszi, hogy a képet, az elbeszélő művön belül, mint saját térbeliséggel rendelkezőt gondolhassuk el. Bár a (fény)kép látványa egy másik tér- és időbeli pillanatot tár fel, a képleírások folyamán mintha erőteljesebben érvényesülne a más terűség – amelyre a leírás fókuszál, többnyire kizárva a szemlélő terét –, mint a más idejűség, noha a narráció megtorpan a leírás idejére, de ennek ellenére nem lép ki az elbeszélés idejéből, idősíkjából, sokszor épp a képet szemlélő, leíró személy jelenléte miatt sem. Ezen túl magának a leírásnak az idejével is számolnunk kell, mely a térbeli elemeket is a nyelvi reprezentáció szükségszerű időbeliségébe fordítja át. Ily módon a képleírás, miközben meg tudja valósítani a térdimenziók éles elkülönbötését,¹⁹ a kettős (elbeszélés és kép ideje) vagy hármas (elbeszélés, kép és képleírás ideje) idődimenziók izolálására, teljes szétválasztására mintha nem lenne képes, így a képleírások temporalitása összetettebb narrációs eljárásnak bizonyul.

Az ekphraszisz, mely az irodalom kezdeteitől ismert és különböző változatokban élő alakzat, a 20. századi prózában mintha önálló utat járna be a fényképleírások által. A fotó elbeszélő művekbe íródásának nagy száma egyfelől a fénykép létmódjának, művészetben és mindennapi életben betöltött státuszának sokféleségével is összefügghet. A fénykép a 20. században vált az élet és a művészet általános, elfogadott részévé. A történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlthoz való viszonyt, s a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, „bizonyítékként” tűnik fel. Korábban a képzőművészet jóval kisebb mértékben, illetve a szimbolizáció más fokán vett részt a történelmi alakok, események (például csaták, zarándoklatok, tűzvészek) rögzítésében. A fotográfia, miközben művészi rangjáért küzdött,

egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és terepévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így regényekbe, szövegekbe íródásuk egyszerre töltheti be akár a történelmi, akár az egyéni emlékezet szerepét. Ezért nem is meglepő, hogy a 20. századi irodalom számos műve mozgósítja a világtapasztalatát befolyásoló, identitását formáló, meghatározó, saját múltjához, egyéni történelméhez, emlékezetéhez társított fotókat. A fényképek irodalmat, látásmódot formáló jelentségéről árulkodik a prózai szövegekben betöltött szerepük, a narráció egészére, esetenként kifejezetten a mű térszerkezetére gyakorolt hatásuk sokszor jóval túlmutat az ekphraszisz pusztá határain, mondhatni keretein.

A képek, fényképek első lépésben tárgyként vannak jelen az elbeszélésben, ezáltal *teret nyernek* maguknak, falra függesztve, zongorán, íróasztalon, illetve fényképalbumba, zsebbe, könyvlapok közé helyezve. A fényképek tehát az esetek jelentős részében nem mentálisan idéződnek fel a kép leírójában, hanem a kép az elbeszélés imaginárius közegében jelenlévőként szemlélhető, nézhető, pásztázható a leírás aktusával egy időben.²⁰ A képleíró, amint tárgyának leírásába kezd, a képkeretbe való belépés által egy, az elbeszélés többi részétől eltérő teret és idősíkot tár fel, és ezzel együtt a kép szemlélőjének, leírójának korábbi nézőpontja, témától való távolsága, fókusza is szükségszerűen megváltozik. A tér szempontjából az elbeszélés és a kép tere feszültségbe kerül egymással a képszemlélő percepciójában, mivel „a képi tér [...] ütközik a valóságos térrel, ugyanis az egyik kiszorítja a másikat a szemléletből.”²¹ Tovább bonyolítja a térdimenziók viszonyát, hogy a kép terének tapasztalata, a térképzetek kibontása, vagyis a térdeixisek a kép szemlélőjének origójából indulnak, tehát már egy eleve fiktív, az olvasóétól eltérő térből, ezáltal a deixisek épp valós, rámutató funkciójukat veszítik el, ezért állítható, hogy „a mutatószók [...] a rámutatás mezejéből, a fikcióban a nyelv szimbolikus mezejébe lépnek át.”²²

A fénykép nézése és leírása, a narráció szintváltása egy más térbe való be- vagy kitekintés, amelyet a képelmélet a közkedvelt ablak metaforával érzékeltet: ablak, mely a világra, létezésre nyílik, s ennek a kitárulásnak helye a kép, mely az ablak kerete, közvetítő közege által nem is létezhetne. Az ablak metafora használata talán bizonyul abból a szempontból, ahogyan a kép szemlélőjének kettős, hasadt pozícióját érzékelteti: a néző, legyen ez elbeszélő vagy az imaginárius regénytér szereplője egyfelől annak a világnak a szubjektuma, amelyhez a kép mint egész, mint egy mediális aktus korrelátuma tartozik. Másfelől azonban a képvilág „az »ablakon« át a nézőre orientálódik, perspektivikusan rá irányulva rendeződik el. [...] A kép nézője mint a képvilág orientációs középpontja egyúttal ennek a képvilágnak a szubjektuma is.”²³ Emiatt a kettősség miatt állítható, hogy minden képszemlélés és képleírás hordoz magában metaleptikus mozzanatot. Az ablak metafora azonban félrevezethet, amennyiben a képre mint anyagi felület nélküli, „áttetsző” látványra utal. (Erről még később.)

A fénykép pusztá szemlélésében is megmutatkozó távol(i)sága, más terűsége, mely jelentőséget és jelentést az ekphrasziszokban kap, Foucault heterotópia fogalmával is összefüggésbe hozható. A végső soron minden hellyel kapcsolatba kerülő fotó heterotópiája több aspektusból is elgondolkodtató: egyfelől a fénykép

létmódjából társadalmi használata, konszenzusa alapján sosem számúzhető végérvényesen referencialitása, valóságban csüngő realitásérzete, ezért a fényképekhez való viszony a tükörhöz mint legáltalánosabb, legmindennapibb heterotópiához közelíthető, a fényképen is – a tükörhöz hasonlóan – ott látom magamat vagy rokonaimat, ismerőseimet, a dolgokat, ahol nem vagyok vagy ahol ők nincsenek, azzal a különbséggel, hogy a tükör esetében virtuális térként nyílik meg az, ahol nem vagyok, míg a fényképen egy kétdimenziós felületen rögzítették azt a valakit, valamit, helyet, amely valaha a valóságban létezett, jelen volt, de most már csak eltérésként egzisztál. A tükör és a fénykép egyaránt heterotópiaként működik, mert, miközben nézem magam a tükörben vagy a képen, mindkettő „a helyet egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálisá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely »odaát« található.”²⁴ A társadalmi használat tehát olyan, időben elcsúsztatott tükörképként kezeli a fényképet, amely a kép látványára múltként, lezártként, halottként tekint, s ilyen értelemben a fotó a temető heterotópiájához is kapcsolható, főként, ha figyelembe vesszük, hogy az ember személyes fényképek sokaságával igyekszik megsokszorozni létezését, ily módon menekülve saját egyszerűségétől és végességétől, s ily módon ápolja önmaga és hozzátartozói emlékét is.²⁵ Az eltérő terek nem függetlenek az eltérő időtől, s Foucault alapvetését a fényképekre is rávetíthetjük: a „heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokroniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel; ebből is látszik, hogy a temető igen erősen heterotopikus hely, mert a temető kezdőpontja az a furcsa heterokronia, ami az egyén számára az élet elvesztése, és az a fajta öröklét, melyben az egyén nem szűnik meg feloszlani és eltűnni.”²⁶ A fénykép pedig – ebben a megközelítésben – nem más, mint a heterokroniának és heterotópiának láthatóvá tétele, megjelenítése.

A 20. századi magyar próza tehát bővelkedik fényképekben, fényképleírásokban – képzőművészeti és filmes utalásokat, eljárásokat mozgósító alkotásokban egyaránt, tehát nem a fényképek uralmát hangsúlyozzuk, hanem más inter- és transzmediális jelenségek társaságában mint (szintén) erősödő jelenléttel rendelkező médiumot vizsgálhatjuk. A fényképek irodalomba íródásának fentebb tárgyalt általános térhódításán túl a fotó egyes életművekben, művekben betöltött narrációformáló, szemléletmódot befolyásoló szerepéről mégis sokféle képet kapunk, ami a fénykép és elbeszélés intermedialis áthelyezhetőségének és viszonyának gazdag lehetőségeit sugallja. Jelen írás mindössze néhány változat, irány felmutatására vállalkozik, hiszen a fényképek szerepének, jelentőségének vizsgálata az egyes művekben csakis szoros műelemzések során tárható fel.²⁷ A fényképek akár egy egész életmű látásmódjára, narratív technikájának alapjaira is hatással lehetnek, mint például Lengyel Péter esetében,²⁸ akinek elbeszélésmódját, történetességét az egymáshoz képest elcsúsztatott időpillanatok egymás mellé, mögé helyezése jellemzi, szoros összefüggésben a zárt pillanatokkal, emlékképekkel kapcsolatos „korábbi” és „későbbi” tudásnak, ismeretnek a mnemotechnikai működtetésével, s az apai örökség mint látásmód átörökítésével. Szintén nála kapcsolódnak a fotók a

szereplő identitásának és emlékezetének megtalálásához, ahogy ez a *Cseréptörésében* látható, de ebbe az irányba mutat Grecsó Krisztián fotóhasználat is. A fénykép a pillanat, emlékkép előhívásának házi műveleteként vetül Lengyel *Mellékszereplők* című kisregényének elbeszéléstechnikájára is, s mise en abyme-ként sűrűsödik össze, ahogy Závada Pál *A fényképész utókora* című művének esetében, amelyben egyetlen, végül „láthatóvá” tett fénykép köti össze a történet szálait, idősíkjait, s a fényképen látható tekintetek szerteágazása társadalmi széttartásként, a kortársak és nemzedékek közti kapcsok elvesztéseként értelmezhető.²⁹ A fénykép összesűríteti egy lehetséges családregegy szálait, ahogy ezt Bereményi Géza *Legendáriumának* családi csoportképe teszi, esetleg családfa épülhet belőlük, mint Szabó Magda *Régimódi történetében* vagy Grecsó *Mellettem elférsz* című regényében; de akár a múlt és identitás elvesztésével, a valóság bizarr kifordítottságával is kapcsolatban állhat, mint Bartis Attila *A séta* című művében. A fénykép ontológiájával összekapcsolódó tér- és időbeli hiányállapotból, a fotográfia mint fénylenyomat és árnykép jelentésmezőjéből bontakozik ki Márton László *Árnyas főutcájának* elbeszélői pozíciója.³⁰ A fénykép felhasználásának, szerepének változatossága, a szerteágazó jelentések, irányok abban mindenképpen közösek, hogy a mű világában jelenlévő fényképek az elbeszélők, szereplők sorsához, életéhez kapcsolódó tárgyak, amelyek elsősorban nem fotóművészeti remeklésük, esztétikai kiválóságuk miatt, hanem készítójük, ábrázolt témájuk, a fényképen látható alakok személyes érintettsége által kerülnek az elbeszélés menetébe, az imaginárius világ kellékei, s jelentőségüket mutatja, hogy a legtöbb esetben megszemplélésük és leírásuk az elbeszélés bizonyos pontjain halaszthatatlanná válik. Úgy tűnik, a fotóekphrasziszokkal élő irodalmi műveknek – különböző okokból – szükségük van egy kézzel fogható, a tér és az idő egy bizonyos konstellációját magába sűrítő *punctum temporis*-ra, melynél, az elbeszélés menetét, folyó idejét felfüggesztve, a szemlélés, leírás idejéig elidőzhetnek.

A képnél való időzés, a látvány leírásának kísérlete egyúttal megértési, értelmezői folyamat is, melynek során feltáruznak a kép pásztázásának irányai, a képet szemlélő tekintetének haladása, megtörténik egyes képelemek kiemelése, mások észrevétlenül hagyása, bizonyos elemek összekapcsolása. A képleírások vizsgálata során az is láthatóvá válik, hogy az ekphraszisz egyes megvalósulásai esetében valóban érdemes a különböző elbeszélésformákkal való viszonyokat tisztázni, érinteni. Az ekphraszisz sok esetben a descriptio, a megtorpanás (digressio) egyik sajátos típusaként tűnik fel, mivel a képleírások menete leginkább a tér leírásával mutat párhuzamot – legyen szó portréről, csoportképről, tájképről stb. –, a térdeixisek, spaciális viszonyok térképszerű megjelenítése által (amelyekben a *mellett*, *alatt*, *fölött*, valamint *jobbra*, *balra* stb. helyhatározói viszonyok dominálnak). Ugyanakkor, amennyiben a térbeliség verbális reprezentációjának de certeau-i fogalompárját is megidézzük,³¹ megeshet, hogy a térképszerű leírások mellett útvonalszerű (kép)bejárásokkal is találkozunk, ha nem is gyalogosan, sétálva, ahogy a valós térben, hanem a tekintet haladását, pásztázását követve, s a látványnak, térnek ez a fajta ábrázolása nem függetleníthető teljes mértékben a narráció elbeszélő, tehát cselekményesítő formájától. Természetesen nem állítható megnyugtatóan, hogy a képleírás ezekben az esetekben a leírás (descriptio) helyett elbeszélésnek tekinthető, főleg, hogy továbbra is narratív kitérőként tekin-

tünk rá, s továbbra is őrzi saját narratív szintjét, ám a kép leírásának térképszerű és útvonalszerű – illetve a kettő keveredéséből épülő – elkülöníthetősége nemcsak a befogadói jelenlétnek, aktivitásnak a módját és mértékét jelzi (amelyhez még a kép szemlélőre gyakorolt hatását is hozzávehetjük mint narratív cselekményt), hanem mindez az ekphraszisz narrációs besorolhatóságát is bonyolítja.

A befogadásnak az irányait részben a kép szerkezete, részben a néző szándékai alakítják, a jelentés a két fél dialógusából bontakozik ki, a visszatérés, visszakérdés, jelentéstudajdonítás hermeneutikai körforgásának struktúrája szerint, s ez a képen látható pillanaton és látványon túl a befogadás menetét, idejét módját és a kép befogadásban kialakuló szerkezetét, kompozícióját is feltárja. Az egyes elemek között körkörösen létrejövő, létrehozott kapcsolatok, társítások ily módon a kölcsönös jelentések terét rajzolják ki.³² A tekintet képrészletek közötti haladása, a pillantás végigvezetése a különböző képelemeken, amelyet imént de Certeau (be)járás fogalmával vontunk párhuzamba, szintén a keresés, megismerés, megértés vágyát hordozza magában. A kép leírása és tériesítése tehát nem független a megértés, önmegértés folyamataitól, s ennek nyilvánossá tételétől, így a képleírás sikere a nyelvi akadályokon túl ezért is válhat kérdésessé.

Minden képleírás ki van téve annak az esendőségnek, hogy sikerül-e vagy egyáltalán lehetséges-e életre kelteni a képet, láthatóvá tenni azt, ami nem jelenvaló, s ilyen módon minden képleírás az ábrázolás, szavak általi láttatás nehézségeinek, lehetőségeinek dilemmáit is színre viszi. Az ekphraszisz lehetetlen lehetőségeit latolgató teóriák szintén sok kétségnek, kérdésnek adnak hangot,³³ ám mintha az alkotók nem törődnek a kételyekkel, újra és újra vizuális művek leírására vállalkoznak. Úgy tűnik, a kép térbeli stabilitása, anyagisága olyan erőt, biztonságot sugároz át még verbális reprezentációjába is,³⁴ amelyre a narrációnak saját szerkezetének, nézőpontjának, értékrendjének megtámasztása, cselekményének, szereplőjének sorsa érdekében szüksége van, még akkor is, ha a leírás a nyelv linearitásából adódóan a kép térieségét az időbe, a leírás idejébe fordítja át. A mentális képek testünkben mint eleven hordozó médiumban keletkeznek, ezek mulandóságához, anyagtalanságához, sérülékenységéhez képest a képek, fotók megbízhatók, kívül állnak, a maguk saját médiumában, anyagi hordozójában. A sikeres képleírás ebben a kívülségben, képtartalom és hordozó felület együttesében mutatja meg a képet, s életre kelhet a képleíró azon meggyőződése, hite, hogy a szemlélt képnek ez a bármilyen testtől, tudatállapottól való függetlensége, távolsága biztosítja létét, stabilitását, maradandóságát, s jelentőségét, ezáltal válhat – látszólag – ellen tart az elmosódásnak és a felejtésnek, ami a mentális képeket fenyegeti. Amennyiben ez a fejtegetés helyesen ragadja meg a képleírások szerepét és jelentőségét, ez érdekes ellentmondást eredményez a képleírás segítségével megjelenített fénykép megőrző, rögzítő funkciója és a fotóesztétika ismert meglátása között, amely szerint a fénykép éppen hogy az emlékezet eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény)kép áll, a rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlékeny emlékképeket törli el, hiszen akárhányszor a képekre nézünk, a kiélesített pillanat az emlékkép helyébe nyomul, s végül a képre emlékezünk, nem az emlékre.³⁵

Minden sikeres képleírást bizonyos öntranszparencia jellemez, amikor a nyelvnek sikerül elérnie, hogy a hallgató/olvasó nézővé váljon és felkelteni azt az illúziót, „Quam si rebus ipsis intersimus”, mintha ott lennének a dolgok között (vagy legalábbis a kép előtt), a szöveg, a leírás *energeiája* oly erős, hogy a látvány „testet ölt”.³⁶ Azonban fontos visszautalni írásom korábbi pontjára, s hangsúlyozni, hogy a testet öltött látvány mindvégig megőrzi önnön képszerűségét, a fotó ugyanis nem a valóságra nyíló átlátszó ablak, bár „olyan jelként tekintenek rá manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolódik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”³⁷

Az ekphraszisz furcsa feszültségét az adja, hogy a nyelv azon igyekszik, hogy önnön anyagiságát legyőzze, és transzparenssé váljon annak érdekében, hogy a képet ne csak látványában, tartalmában, hanem a maga képszerűségében, anyagszerűségében, tehát örökkévalóságát biztosító felületével, hordozójával együtt látassa. Épp ennek érdekében, a kép képmivolta miatt vállalkozik a nyelvi szkepszis legyőzésére. Lebont egy határt, hogy egy másikat megmutathasson. Mintha valaki azért nyitna ablakot, hogy egy vakablakot szemlélhessen.

Nos, ahogy ezt az eddigiekben *láttuk*, ez az ablaknyitogatás sokféle következménnyel jár az elbeszélő művek narratívájára és nem egy esetben térszerkezetére is, néha elég kinézni az ablakon, s megpillantani egy másik teret, néha át is kell hajolni, néha pedig át kell lépni az ablak kereteit, mondhatni kivetődni az ablakon. S vannak olyan pillanatok is, amikor be kell csukni a spalettákat. S ez a pillanat most van.

JEGYZETEK

1. „[A] fénykép [...] nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balsamozza be és menti meg az elmúlástól.” André Bazin, *A fénykép ontológiája = A film és a többi művészet*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Kenedi János, Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1977, 516.

2. Kibédi Varga Áron festészet és fotográfia eltérő létmódját az időhöz való viszonyukban látja: míg – meglátása szerint – a festmény a dolgokat a jelenbe helyezi, életre kelti, addig a fényképek már nem sokkal elkészülésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe. Vö. Kibédi Varga Áron, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig) = Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 144. Kibédi Varga kijelentése részben Susan Sontagra támaszkodik, aki a fényképen látottakat szintén áljelenlétként, a távollét zálogaként határozza meg, s az elmúláshoz, halálhoz kapcsolja a fotót. Vö. Susan Sontag, *A fényképezésről*, Bp., Európa, 1981, 28.

3. PL. Hans Belting, *Test-kép-médiium = Uő, Kép-antropológia, képtudományi vázlatok*, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 213.

4. „Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának.” Sontag, *i.m.*, 27–28.

5. Belting, *i.m.*, 211.

6. Ebből a szempontból Barthes megközelítése mutat kivételt, akinél a punctum a képnek az a részlete, amely megragadja, foglyul ejti a kép szemlélőjét, s amely virtuálisan kiterjesztve önmagát, gyakran teremt metonímiát. A punctum képzeletben léptet ki a térből, megteremtve a kép vak terét, kontextust, jelentést implikálva. Vö. Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiához*, Bp., Európa, 1985, 51–52, 66.

7. „A modern fotográfia a fény nyomában hasonlóképpen ejti rabul a testet, mint az antik körvonalaraj az árnyék nyomában.” Belting, *i.m.*, 29.

8. Vö. Rosalind Krauss, *Megjegyzések az indextről*, Ex Symposium, 2000/12, 32–33.

9. Vö. Belting, *i.m.*, 252.

10. Karlheinz Lüdeking, *Irányok között. Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól*, Athenaeum, 1993/I, 4, 296–297.
11. Vö. Rosalind Krauss, *i.m.*, 15.
12. André Bazin, *Festészet és film = Uő, Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 148.
13. Vö. Eifert Anna, *A kép az eltűnés esztétikájában = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 386.
14. „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. [...] A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” Walter Benjamin, *A fényképezés rövid története = Uő, Angelus novus, Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 693.
15. Susan Sontag, *i.m.*, 141.
16. „A mozivászon határai [...] tulajdonképpen nem képkeretet, hanem pusztán olyan »takarólapot« képviselnek, mely csak a valóság egy részét tudja felfedni. A keret a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivászon látunk, épp ellenkezőleg, az Univerzum meghatározatlansága irányában terjed ki. A keret centripetális, a mozivászon centrifugális.” Bazin, *i.m.*, 148.
17. Barthes, *i.m.*, 66.
18. „Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is. Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi, miközben szemléleti beágyazottságában izolálja. A mutató mozdulat távolságérzetet reprezentál, ráutal valamire, anélkül, hogy azt meg kellene *fognia*.” Gottfried Boehm, *A képleírás, A kép és a nyelv határaitól = Narratívák 1. Képelemzés*, szerk. Thomka Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1998, 35.
19. Természetesen találhatunk példákat arra is, például Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényében, hogy a fénykép látványa és leírása szándékoltan átlép a „valós” térbe, a képkeret feloldódik a szerzői intenciónak megfelelően.
20. A fotó ilyesfajta szerepeltetése és felidézése figyelhető meg Lengyel Péternél, Závada Pálnál vagy Grecsó Krisztiánál, Szabó Magda *Régimódi története* pedig éppen kivételt képez ez alól, művében a családörténet retrospektív felelevenítésű, s a fényképek – elhelyezkedése, ábrázoltjainak ismertetése – ebbe az emlékezetfolyamba illeszkednek bele.
21. Edmund Husserl, *Fantázia, képtudat, emlékezet = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 24.
22. Faragó Kornélia, *Térrányok, távolságok*, Újvidék, Forum, 2001, 29.
23. Eugen Fink, *Megjelenítés és kép = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 96.
24. Michel Foucault, *Más terekről*, ford. Erhardt Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (letöltés 2013. nov. 13.). A szöveg nyomtatásban, más fordításban megjelent változata: Michel Foucault, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 150.
25. „A pillanatfelvételek, melyekkel az élet feltartóztathatatlant folyamát egy pillanatra megszakítjuk, az illékony én cserélhető tükörképei. Az önmagunkra való emlékezés előgyakorlat, nem pedig a halál fölött aratott győzelem.” Hans Belting, *i.m.*, 213.
26. Foucault, *i.m.*, 152.
27. A következő hivatkozások ilyen, egyes életműveket vagy konkrét regényeket vizsgáló tanulmányokra utalnak.
28. Vö. Visy Beatrix, „Tőle tanultam látni” – *A fénykép narratív esztétikája Lengyel Péter prózájában = „Figyeljétek a mesélő embert”*, szerk. Radvánszky Anikó, Bp., Ráció Kiadó, 2013, 76–91. Ugyanez állítható Závada Pál műveivel kapcsolatban is, a fotós elköteleződés szintéziseként olvasható *Természetes fény* című regénye, vö. Visy Beatrix, *Egy talált tárgy hatványra emelése. Závada Pál: Természetes fény*, Holmi, 2014/6, 724–730.
29. Vö. Visy Beatrix, *A csoportkép mint mise en abyme – a fénykép szerepe és leírása Závada Pál A fényképész utókora című regényében*, Alföld, 2013/5.
30. Vö. Visy Beatrix, *A biány helyei – árnyak, árnyjátékok Márton László Árnas főtca című regényében = Tér(v)iszonyok, tér-kép(zet)ek, BSCA VI*, szerk. Bíró Csilla, Visy Beatrix, Bp., OSZK, 2014. [megjelenés előtt]

31. Vö. Michel de Certeau, *A cselekvés művészete, A mindennapok leleménye I*, Bp., Kijarat, 2010, 122–128.
32. Vö. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Bp., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, 8, 9.
33. W.J.T. Mitchell, *Az ekphraszisz és a másik* = Uő, *A képek politikája, W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008.
- Milián Orsolya, *Az arckép reprezentációs csapdái, Ekphraszisz és descriptio*, Alföld, 2004/10.
- Varga Tünde, *Képtelen képzelet. Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában* = *(Té)eszmények bűvölete*, szerk. Jeney Éva, Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Akadémiai, 2004.
34. Krieger rendszerében az ekphrasztikus elv a költészet azon törekvéseként összegezhető, mely szerint „a képzőművészet térbeli stabilitásának, azaz egyfajta létmódnak (being) és a verbális létrejövés (becoming) időbeliségének, illetve változékonyságának követelményét egyidejűleg tudhatja magáénak.” A leírás során „a verbális reprezentáció cserében elnyeri imitációja tárgyának térbeli stabilitását és szilárdságát, sőt az majd ennek következtében a tárgyi világ változó érzéki tapasztalatával szemben bizonyos állandóságot képvisel.” Varga Tünde, *i.m.*, 19.
35. A fotóelméletben Kracauer képviseli markánsan ezt az álláspontot: „Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívna kínákozott. Megörökítve a nagymama helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanat térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne.” Siegfried Kracauer, *A fotográfia = Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Bán András, Beke László, Bp., Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1983, 174.
36. Boehm idézi Quintilianust az ábrázolás egyértelműsége kapcsán, ő használja az ekphraszisszal kapcsolatban az energiea fogalmát is, mely az ábrázolás érthetőségét, evidenciáját, elevenségét fejezi ki, oly erősen, hogy valami „testi mivoltában a szemünk előtt álljon.” Gottfried Boehm, *A kép és a nyelv batárairól*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák, I. Képelemzés*, szerk. Thomka Beáta, Kijarat, Budapest, 1998, 31.
37. W.J. Thomas Mitchell, *Mi a kép? = Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijarat, 1997, 339.



szemle

„Élhettünk volna úgy, mintha éltünk volna”

TAKÁCS ZSUZSA: TILTOTT NYELV

„Ugyanazt az elbeszélést írom át más formában, más megvilágításban. Megírom, azután visszatérek rá és megcáfolom. Mintha az újramondás során változna, módosulna, nyersebbé válna az elbeszélés.” Takács Zsuzsa így jellemzi saját lírájának egyik legfőbb sajátosságát, s rajta kívül talán senki nem tudná ezt ennyire találoán megfogalmazni. Változtatva ismételt témákat, formákat, gondolatokat, de kötetről kötetre képes újdonságokkal szolgálni. Bár a *Tiltott nyelv* szoros intertextuális kapcsolatban áll korábbi szövegeivel, mégsem vált önismétlővé: az életmű újabb át-gondolt, kiérlelt darabja áll előttünk.

A 2004-es *Üdvözlégy, utazás!* egyik ciklusnyitó verse itt cím nélküli mottóvá lényegült át. Szívesen idézném a teljes szöveget, hiszen rendkívül összetett alkotásról van szó, de az első három sora is a kötetben való eligazodás iránytűje lehet: „Tiltott nyelv, amelyen gondolkodunk, / de ha már gondolkodunk is / nem szabad megszólalnunk rajta.” (5.) A kötet versei mintha ezt a tiltott nyelvet kerülgetve szólalnának meg: egyszerre mondanak és hallgatnak el olyan gondolatokat, amelyek a lírai én fejében megszülethetnek, nyelvében azonban nem fejeződhetnek ki. Ez a néhány sor azt a kérdést is felveti: milyen lenne az a nyelv, amely *valóban* a gondolatainkat tükrözné, a képzetek szimultán sokaságát, ami a fejünkben létrejön, akár egy szó kimondása előtt is? A lírai én többször is kísérletet tesz arra, hogy ezt a szimultaneitást valahogyan megalkossa: komplex képekkel dolgozik, szokatlan grammatikai formákat használ, amelyekben többféle érzést, hangulatot, gondolatot igyekszik összesűríteni.

A ciklusokban olyan témák jelennek meg, amelyekhez nem könnyű nyelvi kifejezőeszközöket találni. A nyomornak, a gyásznak, a halálnak, az emlékeknek szinte saját nyelvet kell alkotni, és ez a nyelv talán többet fed el, mint amennyit láttat. Így az *Emlékezőgyakorlat* című ciklus szereplőit is csak „tükör által homályosan” ismerhetjük meg. Akad olyan vers, melyben az szólal meg, akire a szerző emlékezik (pl. *M. emlékére*, 9.), de van olyan is, ahol a lírai én által megalkotott te vagy ő válik az emlékezés tárgyává. Időnként léket kap az emlékezet hajója, ahogy erre az *Épp elmentem volna* című vers is felhívja a figyelmet, de ezeket a lékeket az elképzelés pótolhatja ki: a versekben nem egyszer olvasunk fiktív, képzeletbeli történetekről, amelyek nem a „mi történt” kérdése, hanem a „legyen”, a „képzeld”, az „engedd” imperatívuszai alapján szerveződnek. Az emlékezés a versekben újra elképzelés, valaminek az ismételt, de szükségképpen pontatlan felidézése, s mintha a felidézés fel is szólítaná a múltat arra, hogy változzon jelené. Nehol múlt és jelen össze is csúszik: „Odalépett hozzá / egykori szerelme... [a]rcát a

férfi arcához szorította, / érezte újra lányosan sima bőrét.” (*San Vicente veintitrés*, 25.) Jelen és jövő dimenziói is átjárhatóvá válnak *A vendég monológjában*: „Emlékezzenek rám, hiszen / jövőre én már nem leszek.” (27.) A ciklus emlékezéskísérletek terepévé lesz: bár az emlékek a múlthoz tartoznak, a versnyelv mégis kíséreltet tesz arra, hogy az emlékezés által összemossa a különböző idősíkokat. Az *Emlékezőgyakorlat* utolsó néhány verse előremutat *A gyász előérzete* ciklusra. Ezekben a versekben is egy hetek óta mozdulatlan, altatókat szedő, a lírai én által előre megsiratott beteg ember alakja rajzolódik ki, akiért végül a „*kinn feledt nyugalgyban*” megérkezik az angyal (kiemelés az eredetiben, *Vizitáció*, 32.).

A *Mesterek* címet viselő ciklus szintén tekinthető egyfajta emlékezőgyakorlatnak: a ciklus költő- és íróelődöket idéz fel, a sorban Max Kalbeck zenekritikus, Brahms életrajzírója is szerepel. A *Kalbeck a kertben* című vers után Weöres Sándor, Vajda János, Dosztojevszkij, Kálnoky László és Petri György emlékére írott szövegek olvashatóak. A ciklus párhuzamba állítható a kötet végén szereplő *India* ciklussal: míg itt művészelődök, addig ott Teréz anya „álarca” mögé bújik el a lírai én. Az *Emlékezőgyakorlatban* és *A gyász előérzetében* feltűnő személyesség e ciklusokban háttérbe szorul, helyét felváltja a más hangokkal, más nyelvekkel történő játék. Azonban ebből a részből sem marad ki a haláltapasztalat verbalizálásának kísérlete. A *Három vers Petri Györgynek* című verscsoport utolsó darabja így kezdődik: „Meglepő lesz átlépni a múltba, amíg / a többiek élnek.” (*Meglepő lesz*, 60.) A halál itt az idő lineárisan előrehaladó képzetének meghaladásaként értelmeződik, az élő-halott dichotómiában pedig „meglepő” módon a halotthoz rendelődik pozitív jelző: „a többiek élnek” – „szerencsésebbek a halottak”.

S mintha a következő ciklus is arról beszélne, hogy a halottak szerencsésebbek az itt maradó élőkénél. *A gyász előérzete* a kötet legerősebb, legmeggrázóbb része. „Lesz majd sírás, rettegtem / előre...” (*Egyszer csak*, 75.). A ciklus címe erre a rettegésre utal, ami még nem a gyász, hanem az arra való előkészület és várakozás. S ez a készülődés tele van ellentmondásos érzelmekkel. A versek beszélője igyekszik távol tartani magát a gyászolástól: „Nem húzok fekete úszósapkát, / veszek inkább egy reményzöldet!” (*Nem húzok fekete úszósapkát*, 66.), másutt mégis így szól: „Hiába öltöztem hófehérbe, szándékom / ellenére folynak a könnyeim.” (*A gépek lélegzenek*, 64.) Bánat és reménység, bizonytalanság és bizonyosság, élet és pusztulás képei jelennek meg a ciklusban. Nemcsak a versek megszólítottjának, de alanyának is végig kellett mennie azon a szenvedésen, amit a ciklus babitsi mottója is felmutat: „Oh, hány éles vasnak kell rajtunk faragni, / míg méltók nem leszünk, hogy az Ég királya / beállítson majdan szobros csarnokába.” (61.) A babitsi szenvedészimbolikát a ciklusnyitó *Fölriadtam* nyugtalanító halálszimbolikája folytatja: „Két fekete / lepke szárnya súrolta arcomat ... Az egyiket agyon- / ütöttem, szétmorzsolódott a zseb- / kendőmön és a holsápadt falon. / A másik a szívembe fészkelte be / magát, petéket rak, azokból / kelnek ki a hátralévő napok.” (63.) S a hátralévő napok még rengeteg fájdalmat tartogatnak, amíg el jutunk az *Utóira*ig. „Mint háborodott, kolompolva / föl-alá jár a villamos. Keres / egy elveszettet az éjszakában. / Fölemel egy rongydarabot / és elejti. Éles csörömpölés. / A hó szilánkosra fagyott.” (76.) Visszalapozhatunk a *Vizitáció* című vershez, mely hasonló képekkel (villamos, éjszaka), de radikálisan másképpen írja le a meghalás

pillanatát: „A villamos sínein fájdalom nélkül halad. / Nincs idő, hogy szeletekre vágja könnyeidet. / Szabaddá tesz az éjjel. Angyal / kapja föl kötelékeitől szabaduló tested.” (32.) Míg a *Vizitáció*ban a halál az angyal jelenlétében mintegy szabadulásként tételeződik, addig az *Utóirat* már nem tud a transzcendensről és a szabadulásról; az itt maradók fájdalmát, kétségbeesését, reménytelenségét sűríti össze az elveszettet kereső villamos képében. S nem véletlen, hogy ilyen töredékes, „szilánkos” képet választ a szerző a fájdalom megfogalmazásához. Mintha a haldoklásnak és a gyászolásnak is lenne egy saját tiltott nyelve: a ciklusban a haldokló nem szólal meg, a hozzátartozó pedig ha ki is tud fejezni valamit a szenvedésből, azt képek, szimbólumok segítségével teszi.

A *gyász előérzete* rövid, jobbára rímtelen szövegei után az *India* ciklus klasszikusabb formájú szonettjei következnek. Az előző kötet utolsó ciklusa köszön itt vissza; bár a szerző tervezte önálló köteté formálni Teréz anya hangján megszólaló alkotásait, egyelőre ez az elképzelés ígéret marad. Takács Zsuzsa a szonett formájából a 4-4-3-3-as strófaszerkezetet őrzi meg, a sorok végén nem szerepel rím, és gyakoriak a soráthajlások, akár szótaghatáron is: „Az áldozatával teli kehelybe sűrűn bele- / kortyolok” (*Jacquelin de Deckernek*, 87.). A szerző lírájának egyik lényeges sajátosságát lelhetjük fel ebben a jelenségben. Ahogy az általa boncolgatott témákra, úgy a műfajhasználatra is az ismétlődés jellemző, de a forma ebben a költészetben „más megvilágításba” kerül az eredetihez képest. Takács Zsuzsa többnyire úgy használja a klasszikus versformákat, hogy a műfaji kereteket fellazítja, ezáltal valami újszerűt hoz létre. Emlékezhetünk rá, hogy korábban Kalkuttai Teréz belső vívdásairól, a nyomorban élő embertömegekről, sajátos Isten-ember viszonyról olvashattunk. Jobbára ugyanez történik ebben a ciklusban is, de mintha tágasabb lenne az a tér, amelyben a versek megszólalnak: a kalkuttai nyomorregyek mellett más indiai és magyarországi helyszínek is felbukkannak. Ez a ciklus is utóirattal zárul: az *Utóirat* strófái közt látszólag nincs összefüggés, de a töredékességben egy sajátos szinkretizmus valósul meg, amelyben a vers beszélője az egyik versszakban a kereszten meghalt Isten fiáról elmélkedik, a következőben pedig Sziddhártaként kesereg a bódhifa alatt. Az egész India-ciklusra jellemző a terek, a különböző vallási fogalmak, a szólamok keveredése és egymásba íródása. Az *Utóirat* záró sorai a pesti és az indiai szegények közé tesznek egyenlőségjelet: „A kukákból élő pesti koldusok, a sudrák / zaklatott álmukat a kapualjakban alusszák. / Beveszem én is szokásos altatómat.” (91.)

Alvó szereplők és aludni készülő lírai én zárja a kötetet, az olvasói érdeklődés azonban nem tér nyugovóra. Továbbra is kíváncsi vagyok arra a kötetre, amelynek *India* lesz a címe; bízom benne, hogy ez a ciklus nem a lezárása a Kalkuttai Teréz ihlette alkotásoknak, hanem része egy nagyobb szövegkorpusznak. A kíváncsiság hajt a kötet újra- és újraolvasására is: olyan könyv ez, amelyet érdemes egymás után többször végiglapozni, hogy a „tiltott nyelv” minél több titkát felfedezhessük. (*Magvető*)

LOVAS ANETT CSILLA

Valódi nosztalgia

SZLUKOVÉNYI KATALIN: HAMIS NOSZTALGIÁK

Szlukovényi Katalin lírájának alakulása a „hosszú érlelődés” szintagmával jellemezhető. Kevésbé Pilinszky elhíresült mondatának értelmében („Nem az a fontos, hogy a madár hányszor csap a szárnyával, hanem hogy íveljen.”), hiszen Szlukovényi esetében nem elsősorban a versek, hanem a kiadott könyvek száma nevezhető visszafogottnak. Első könyve bő évtizedes publikálás után jelent meg, az érlelődés elhúzódó folyamata miatt az olvasó a debütáló kötetek többségéhez képest terjedelmesebb formát foghatott kézbe. A 2005-ös *Kísérleti nyúlórr* megjelenését elismerő kritikai hangok kísérték, mert kiforrott költői nyelvet vitt színre, és tudatosan viszonyult a tárgyias költészet hagyományához, amelyhez kezdetől magas szintű mesterségbeli tudás, a *poeta doctus* klasszikus versmértékismerete társult. Az erős elrugaszkodás után az életmű következő „szárnycsapására” nyolc évet kellett várni. A kvantitatív mérlegelés arra irányítja a figyelmet, hogy a Szlukovényi-líra fontos eleme a komponáltság, a struktúrába rendezettség, amit előnyként értelmezhetünk, hiszen egy hangsúlyosan koncepciózus opus olyan esztétikai tapasztalat közvetítésére képes, amely többet jelent versek összességénél. A *Hamis nosztalgiák* értelmezését így a megelőző kötetel párbeszédbe lépve érdemes megnyitni.

Annál is inkább, mivel tematikusan is összekapcsolódnak: a *Kísérleti nyúlórr* azzal fejeződik be, amivel a másik elkezdődik, a szerelmi csalódással. A *Kísérleti nyúlórr*hoz képest azonban általánosabb szintre emelkedik a megszólaló pozíciója, a személyességet a gyakori E/3. személy lazítja fel, aki nem magára, hanem a külvilág felé fordítja tekintetét és a történések regisztrálására törekszik (*Hóvirág, Estefelé, Terézvárosi panaszdal, Flört*). A tárgyias költészet megoldásaihoz a másikra való emlékezés, a múlt történéseinek felelevenítése társul, a jelen és a múlt összevetését járják körül a szövegek, ami a műfajokban is tetten érhető, megszapordnak ugyanis a helyzetdalok és az életképek. A versek figuratív szintjén az áthajlások növelik a dallamos, sanzonos hatást (*Ringató, Nyári éj*), s a jelentésértelmezés elbizonytalanítása miatt bonyolultabbá is teszik a befogadást. Intimitás és érzékiség hatja át a sorokat a *Helyzetdal* esetében: „fogmosás közben meztelen / combomra hull egy hajszál / csiklandoz éppen ott ahol / a múltkor megsimogattál”. A dikció emelkedettebbé válik és eltávolodik az élőnyelvi beszédétől, helyette a képi megformáltság kerül előtérbe, amely főképp hasonlatokban jelenik meg. A hasonlatok közül gyakori a virág (virágkehely, hervadás, *Hóvirág* címen vers), a kutya („nyár- és lélegzetmeleg kutyabunda / lelkes törleszkedését tenyeremben” *Élvirág*; „A rakoncátlan figyelem, akár / a kölyökkutya, szanaszét kalandoz.” *Estefelé*) és az ágy, illetve az ehhez kapcsolható tárgyi elemek (paplan, párna), cselekvések (alvás, fekvés). A hasonlatok többnyire már köznyelvi szintre süllyedtek és ebben az értelemben szervesülnek a versnyelvbe is, hiszen a virág a szerelemmel azonosul, a kutyához a játékoság, a hűség, az ágyhoz a hitvesi viszony, illetve ennek hiánya kapcsolódik. E klasszikus minták ironikussá tételére vagy legalábbis nyelvi-poétikai reflexiójára kevesebb példát találunk ebben a ciklusban, pedig

akkor válik izgalmassá a költemény, ha kísérlet történik milderre („veszedelmes viszonyokban tapicskolunk, / s egy-egy ihletett, érzéki pillanatban / tisztára nyaljuk egymás öntudatát.” *Csöbörből vödörbe*). A *Brooklyni ballada* című versben a botanikus kert növényeinek nevei teremtik meg a megszólaló érzéseit, a nyelvben készen kapott panelek összeillesztésével ironikus-humoros hang alkotódik meg („*Tétlen és szerelmes árvácska* lettem, / *Vágy a ködben, Imádkozó növény*, / kiszolgáltatott *Szélvirág*, s eközben / *Esernyőfa* sem nyúlt óvón fölem.” kiemelés az eredetiben). Az elszakíttóságot, a másik elvesztése felett érzett fájdalmat magasabb színvonalon hangszerelik újra az első kötethez képest megcsappant szerepversek, bennük a nyelv tragikusabb hangot teremt: „Vágyunk rég nem a régi már, / fellobban, de alig telt be, kihuny soká, / pókhálósodik egykori / merszünk, s por települ rá: szomorú közöny.” (*Lydia Horatius*hoz) és az *Ophelia búcsúja* című szövegben. Olvasmányélményként mégis azok a versek maradnak igazán emlékeztetők, amelyek a klasszikus (modern) hatások, s így a túlzott ismerősség érzete helyett reflektáltabb értelmezést rendelnek magukhoz. Ilyen a *Viviszekció*, amely a megszólítottat testének részletező leírásában próbálja újra jelenlévővé tenni, vagy a ciklus címét viselő *Hiányszonett*, mely az ironikus hang („Tévedtünk, na. Előfordul ilyen / mással is.”) mellett a szerelmi tematikának a lezárását is jelenti. A hiány ugyan beleíródik a strófába (illetve éppen, hogy kiíródik, hiszen az utolsó, 14. sor hiányzik), de a modalitás inkább a köszönés gesztusában kulminálódik: „Mert ami volt, az mindörökre van, / s hogy elmúlt, csak azt bizonyítja, hogy volt, / hisz azóta is minden, ami van, // attól olyan, ami volt, akárhogy volt, / s akárhol vagy, veled vagyok magam.”

Az első ciklus lezárulása után az *Időjárás* című szakasz a tizenkét hónapról írt verseket tartalmazza. A nagy hagyományra visszatekintő hónap versek (Radnóti Miklós, Áprily Lajos ciklusai) Szlukovényinél elsősorban nem a natura képződményeit, hanem a városi terek, az épített természet topológiáját rajzolják meg. A mesterséges neonfény, a reptér vagy a visszatérő Körtér díszletei csupán kiindulópontul szolgálnak ahhoz, hogy a megszólaló (a kötet eddigi verseitől eltérően) csak önmagáról beszéljen, mintha a szeretett másokban feloldódni vágyása és magára maradása után az én most újraépítené identitását. Ennek egyik eszköze a felejtés legyőzése, az emlékezés uralása lehetne, az erre irányuló erőfeszítések azonban többnyire kudarcot vallanak, mert az emlékezés maga kérdőjeleződik meg, szétválaszthatatlanok ugyanis az egykori és a jelenbeli képek: „Sárospatak, éjjeli séta, villa- / kertben, mint nagyanyámnál, rózsairat, / a nem is alaptalan félelem: / hogy nincs többé látvány emléktelen.” (*Július*) Az emlékezés-felejtés dinamikája a szövegeket jellemző nagyfokú gondolatiság része. A gondolatiság elsősorban ontológiát, az öntudatra ébredés aktusát jelenti (*Február; Április; Május*). Határhelyzetnek tűnik a harmincéves kor, több vers ebből a szituációból vezet kiábrándult, közönyös megállapításokhoz: „ez vagy: a nyomott, kora esti részeg / időelbaszás, cigik, a kutyád, / a barátaid, és függetlenül / attól, ami leszel – ha más, ha ez –, / mi voltál már, el nem törölhető.” (*Február*); „Így harminc után úgy tűnik, hogy végleg / kifogynak alólunk a megszokott / fogalmak, mint a szeretet, a szépség” (*Május*). A kiábrándult hangot ellenpontozzák a játékos rímelésű ujjgyakorlatok („Nyüzsög a májusi sörsátor, / senki se futhat sorsától.” *Május*), továbbá meghatá-

rozó a kíméletlen önirónia, mely a Szlukovényi-költészet egyik erénye: „A jégbukás latyakban csuszkorász / e vers egyes szám harmadik személye, / gyomrában híg kávé, szemernyi frász: / ki hág ma vajh' a lelki tyúkszemére.” (*Január*) A költemények a szabadverset és a kötött formákat vegyítik, egyensúlyozva hétköznapi, referencializálható és elvont, gyakran metafizikai horizontok közé feszített pontok között. A szövegek helye makroszinten, a kötet szerkezetét figyelembe véve is motivált, hiszen az *Időjárás* a nagy szerelmet lezáró gyászévnék is tekinthető, amelynek letelte lehetőséget biztosít egy újabb kapcsolat számára.

A következő, *Itthon* című ciklusban a szerelemnek a korábbiaktól eltérő aspektusai válnak problémává a versbeszélő számára: a hiány helyett épp a jelenlét. A szövegek azokat a kérdéseket teszik fel, hogy miképp lehet együtt élni a szeretett másikkal, hogyan lehet alkalmazkodni a másik (olykor idegesítő) szokásaihoz (*Zacskológia*), hogyan őrizheti meg az én integritását, miközben éppen annak feladását vállalja a partnerért (*Tévedés; Lánc*). Az idillikus beszédmódtól eltávolított hangot üt meg a *Szerelem* összegzése: „Elképzelted, és jön, és nem olyan. / Más-képpen más, mint ahogy elképzelted.” Az ismétlődő trópusok is az együttélés kérdésköre felé terelik az értelmezői tekintetet, megszorodnak a ház metaforika: „Egy ház az utcában a sok között, / csak teszi a dolgát magába zártan, / s a forduló fényt, az elköltözött / meletet őriz minden ablakában.” (*Portré helyett*), és a kirándulások mint közös, rögzített emlékek. Az érzelmekről való beszéd több alkalommal ironikus távolságot kap, ennek egyik eszköze a mediális közvetítettség. Az elcsúszott szinkronnal vetített szerelmes film a technikai hiba miatt önparódiába fordul (*A fény dőlésszöge*); egy másik versben pedig a korábbi családja körében álló másiktól készített fotó tölt be ilyen szerepet, mint ami egyszerre az ábrázoltakról levált, független fizikai tárgy, és a fotón látható alakoktól elidegeníthetetlen, a személyes történelem darabját megsemmisítéséig őrző időkapszula (*Láttelel*). Juhász Gyula ismert versének átköltése nemcsak a nemek kicserélődését, hanem ennek az idealizáló költészeti nyelvnek az elvetését is magában foglalja, más kérdés, hogy ami így létrejön, annak milyen az esztétikai teljesítőképessége: „Milyen volt barnaságod, nem tudom már / meg soha – mire jöttem, elfogyott. / De azt tudom, hogy szerelmünk erős és / gazdag, mint az Újházy-tyúkleves” (*András örök*). A testiség viszont plasztikusabb nyelvet kap, az obszcenitástól tartózkodó, eufemizált, de kifejező erotikára több példát is találunk: „Vágyom rá, hogy testembe írd magad. / Körmöddel karcold kézjegyed e bőrre, / s titkosírásunk nyomán körbe-körbe / vezesse boldog pírja ajkadat.” (*Profán szentírás*); „Hatalmas férfipizsamába bújtam, / és aki kölcsönadta, ideül, / és szájába veszi a nagylábujjam” (*Kupleráj*); olykor a pajzanságig fokozva az allúziókat: „és sietünk haza / mindent berakni a helyére, hisz / a jó házasság másik oszlopa, / hogy nekünk is, akárcsak Mörickának, / mindenről ugyanaz jut az eszünkbe.” (*Összhang*) Feltűnő, hogy a *test* ebben a birtokjel nélküli formában említődik meg legtöbbször, mintha a szubjektumtól független, ellenőriz(het)etlen entitás lenne, a költemények azonban nem tagadják a dualisztikus emberképet (melyben tehát a lélek is ott van), illetve a kortárs testdiskurzusok hatása sem mutatható ki bennük.

Az *Otthon* ciklusban újra a személyes emlékek kerülnek túlsúlyba, a kiragadott pillanatokból viszont nem bontakozik ki egy szukcesszív módon felépülő élettör-

ténet, nem olvasható össze Bildung-narratívába a ciklus, az emlékezésnek mégis van időbeli íve, a meggyfatorzsón ücsörgő gyerek (*Túl*) megidézésétől kezdődően a kiemelkedő egyetemi éveken (*Collegium, Pázmáneum*) keresztül a „kortalan kort” elért megszólalóig (*Harminc*). Az időszembesítés technikáját alkalmazó versek értékvesztésüket hordoznak, a nosztalgikus hangvételt azonban továbbra is elkerülik a szövegek. Az emlékezés összekapcsolódik az út toposzával, illetve az utazás aktusával, a nagyvárosi séta, a vonat és a busz képe visszatérő motívum. Az utazás közben elillanó pillanatok, elmosódó tájak és arcok összegyűjtésére vállalkozó alany a feladat reménytelensége miatt az elidegenedés modern tapasztalatával szembeül (*Turizmus; Belföldi gyors*). Az út-élet toposz kiegészül a Horatiusig visszavezethető hajó toposszal: „s az élet ott, a túlparton kezdődik, // de gyanúsán soká tart már ez a / tengeribeteg hánykolódás, egyre / inkább úgy tűnik, hogy e felettébb / ügyetlen evickélés az egész.” (*Folyó*) Az elkoptatott költői megoldások szerencsésen egészülnek ki önreflexív kiszólásokkal, valamint egy végig egyenletesen magas színvonalon tartott nyelvel. A könyv felfedi saját költészeti előzményeit (ha esetleg az olvasónak addig nem lett volna világos), a *Hazafelé* című vers azon gondolkodik el, hogy az ónos eső látványa mit váltana ki Babitsból, Csokonaiából, hogyan reagálna Petőfi, Kosztolányi, mit írna Nemes Nagy Ágnes vagy József Attila, és hogyan jelölhető ki a megszólaló helye e poétikák között. A szövegek válaszolnak erre a kérdésre, hiszen a József Attila-reminiscenciák az *Ott-bon* hangsúlyos részét képezik, az apa halálát tematizáló költemény a *Kései sirató* átirata (*Szabálytalan ballada*). A záróvers a mesteratyának tekinthető Géher István emlékére íródott (*Lélekvándorlás*), a gyász pedig átvezet a transzcendenshez, a legnagyobb apához, Istenhez.

Az *Enigmében* összefogott versek arra a kérdésre keresik a választ, hogy mi a létezés és Isten, illetve a transzcendens közötti viszony, hol található Isten, kell-e keresni Őt? A rejtvényjelleg, a titok és megfejtés a ciklussal azonos című versben is tetten érhető, amelyben a beszélő Isten létét az optikai csalódáshoz, vagyis a szem megtéveszthetőségét reprezentáló „trükkös rajzokhoz” hasonlítja, melyekben szintén ott van elrejtve a lényeg, amit azonban képtelen megpillantani. Isten létét a meglátása igazolhatná, vagyis racionális, támadhatatlan bizonyítékokat keres az alany, s a kudarccal záruló megértési folyamat többször átcsap vádló, perlekedő hangnembe: „hisz haragodban semmivel se vagy jobb, / mint az a szadista gyilkos, aki / saját hibáján érzett bosszúságát / a nála is gyengébben tölti ki.” (*Szenteste*); „Tudod, Uram, / ez a teremtés iszonyú blamázs, / s így magunk között: nem valami szép, / ahogy ránk fogod az összes hibáját” (*OSZK*). A konfliktusos, a végleges szétszakítotttságot és az összetartozást is tagadó kapcsolat állandó eleme a keresés, melyet jól összefoglal a *Csapda* című négy soros: „Ha azt hiszem, hogy Isten létezik: / nem tudok düh nélkül gondolni rá, / ha azt, hogy nem: összefüggéseit / és ragyogását veszti a világ.” A kutatás egyik nyugvópontját a szent térben éri el, ilyenek az *Örök hangpróba* („a katedrális belsejét / beragyogja az égi szerelem / után sóvárgó tiszta, női hang.”) sorai, vagy az *Öt templom* című miniatűrök. A másik ilyen nyugvópont a panteista szemlélet, amely a feszélyező kérdéseket úgy kerüli meg, hogy az öntudatlan természeti létezők kételyek nélküli viselkedését állítja mintaként. A félszemű, öreg macska (*Túlélő*), a napfényt áteresztő növény (*OSZK*),

vagy a „Makacs fák: sarjadnak a létezésből / az égbe törve értelmetlenül, / és mégis, aki kérdés nélkül épül, / önmagán az kerekedik felül.” (*Ima*) sorolható ide. Némi Pilinszky-hatás is érzékelhető a szövegeken, az *Élőhal* például bravúrosan játssza egybe a karácsonyi pontyok akváriumi zsúfoltságát a bevásárlóközpontok tülekedésével, allúzióként a *Halak a bálóban* sorait is felidézve; a *Fa, téli tájban* pedig szikár mondatai és a fa motívum miatt kapcsolódik a költőelődhez. Végül a keresés maga képes megteremteni a hit élményét: „de maga a tény, hogy vágyom utánad / ezek után is, már csaknem remény: // tapasztalaton túl is van öröm” (*Hajnali dicséret*).

A komoly témát jó érzékkel oldják a *Kis reggeli nonszensz* darabjai, hiszen a szövegek közös jegye a játék és a humor. A formai variációk kedvelőinek igazi kincsesbánya ez a szakasz, a gyerekmondókák rigmusaitól kezdve (*Macska*) a tanmeséken (*Nem papsaji*) és népdalszerű szövegeken át (*Kánikula*) olyan különleges strófaszerkezetekig ível, mint a limerick és a dupladaktil. A kötött verselésű rövid formák maradandó élményt jelentenek az olvasó számára, mint a *Limerick V*: „Van egy hely, úgy hívják Haifa. / Élt ott egy szomorú szajha. / Értette a dolgát: / mikor elhantolták, / nem soká meredt a fejfa.”, vagy egy másik gyöngyszem, a mottóul az *elbull a virág, eliramlik az élet* sort választó *Petőfi.zip*: „begónia-agónia”. Mégis, túl sok esetben válik öncélúvá ez a poétika, gyakoriak a kínrímek (*Lóvaló; afrikját-Afrikát*; vagy a *nyúl* nomenverbumban rejltő lehetőségek túlfeszítése), a kissé erőltetett nyelvi poénra kihegyezett alkotások, illetve a precíz formához illeszkedés igénye mögött többször háttérbe szorul az esztétikai potenciál. A *Hamis nosztalgiák* betekintést enged egy költői műhelybe is, mind a versírás folyamataira, körülményeire (*Dilemma, Iblet*), mind a művészeti hitvallásokra tekintettel, az utolsó ciklus ugyanis e témák köré szerveződik. Az ars poeticákból a személyességet vállaló költő képe vetül elénk, mint vallja: „Számomra lételem, / hogy mikor egy mondat magába ránt, / magam egészen átadom neki” (*L'art pour l'art*), aki a posztmodern iróniával szemléli, az a posztmodern megerősítését is létrehozza, mert hozzá képest határozza meg önmagát („Tegnap nőtt egy pattanás / az államon baloldalt, bosszúból / elneveztem Lyotardnak.” *Mi a posztmodern?*); és a hagyományfolytonosság esztétikai paradigmája mellett érvel: „A tóba dőlt fa. Hí-nárból a lombja, / ága közt madarak helyett halak. / Csak az változik, aki, ahogy mondja, / amit mond, az marad.” (*Pillanatfelvétel*) Az alkotás örömről többször vallanak a költemények, az egyik szeretkezéshez hasonlítja az írást (*Szerelmes tőredékek a lírai és a tudományos megközelítés különbségéről*), egy másik a terapeutikus hatásokat bontja ki (*Antidepresszáns*). Mindez kiegészül az árnyoldallal, a költői szerep nehézségeit kifejező alkotásokkal, amit úgy vizsgál az olvasó, mint a korongokkal egyensúlyozó kínai artistát vizslató tekintetek, hogy vajon hibázik-e (*Cirkusz*).

A Szlukovényi-líra már a *Kísérleti nyúlórr* megjelenésekor készen állt, a *Hamis nosztalgiákkal* pedig még tovább klasszicizálódtak a témák, a nyelv, és továbbra is előnyt élvez a formahűség. Olvasóként akkor örültem, ha meglepett, meghökentett ez a poétika, ha az előfeltevéseim átfőrdésére kényszerített, melyet többnyire az alsóbb regiszterek bevonásával tudott elérni, vagyis ha ennek a kissé ismerős, biztonságos (de semmiképpen sem egyszerűen művelhető) versnyelvnek

megnövekedett a kockázati tényezője. A könyv gondos szerkesztése és arányérzékenke felhív ugyan a lineáris, egyenesen előrehaladó olvasásra, a terjedelem azonban megnehezíti az olvasó dolgát. Így a befogadás paradox módon a szemlélő, elkalandozó olvasást igazolta, mint egy antológia esetén, ami tehát ellentmond a fentiekben bemutatott kötetfunkciónak. Bármelyik utat is választjuk, a *Hamis nosztalgia*k képes örömben részesíteni olvasóját. (*Napkút*)

BIHARY GÁBOR

Érintkezések

BAJTAI ANDRÁS: KEREKEBB NAPOK

Bajtai András szép új kötetének borítóját az a Hrapka Tibor tervezte, aki számos más *Kalligram*-kötetnek készített már méltó külsőt. Általában nem szoktunk beszélni a könyvek külleméről, mert a mondatokra, a szavakra, az anyagtalán belsőre koncentrálnak, amelyet hagyományosan az olvasás esztétikai minőségeként tesszünk mérlegre. Pedig a kötet megjelenése, kidolgozása fontos szerepet játszik a befogadásban, ami nyilvánvalóan érvénytelenné válik vagy elsikkad, ha e-book olvasóval van dolgunk, és fölerősödik, meghatározó lesz, amikor valódi könyvtárgyat tartunk a kezünkben. A magam részéről, bár ezt eleinte vonakodva ismertem be saját magamnak, bibliofil volnék, és mindinkább érzékeny arra, hogy magas színvonalú és művészileg értékes legyen a könyv megjelenése. Hrapka Tibor kalligramos munkái szinte egytől egyig ilyenek. A *Kerekebb napok* optimista címével, kellemes vajszerű árnyalatával ellentétes érzéseket kelt a jobb felső sarokból belógó kép(részlet), amelyről én magam – talán mert hiányosak a növénytan vagy biológiai ismereteim – nem tudtam eldönteni, mit ábrázol: szűrős bogakkal körbezárt növényi termést, valamilyen tüskés állatot, esetleg egyiket sem, vagy a kettő keverékét. Mindenesetre az teljesen egyértelmű, hogy a kötet címe és a cover art valamiképp ütik egymást; az olvasóban gyanú kél, hogy vagy a cím szorult viszonylagosításra az olvasás és megértés során, vagy olyan feszültség kitapintásában volna érdekelt, amely alapjaiban meghatározza Bajtai költészetét. Tulajdonképpen az is lehetséges, hogy a borítón látható kép pontosan azért oly szürreális és nehezen (vagy nem) azonosítható jelöllettel rendelkezik, mert a versnyelv maga sem érintetlen a szürrealista beszéd sajátosságaitól és képalkotási technikáitól.

Harmadik kötete ez Bajtai Andrásnak, és a fülszöveg szerint központi témája a szerelem vágya, annak hiánya vagy az utána következő gyászunk. A három ciklusra tagolt könyv – *Remények állatkertje; Felesleges ostrom; Bőkezű sötét* – éppen séggel az említett téma tárgyalási lehetőségeit is fölkinálja az olvasónak, és bár igaz az, hogy szinte mindig én és másik viszonyának értelmezhetősége az egyes darabok tétje, aligha volna célszerű mindezt pusztán a szerelmi líra keretei közt meghagyni. *Az átlátszó városra* (2006) és a *Betűemberre* (2009) vonatkozóan sokan és sokszor hangot adtak ama meglátásuknak, hogy Bajtai lírája szorosan kapcsolódik a filmes – mégpedig a különös képi világu, illetve horrorfilmes – látás-

módhoz. Nincs ez másként a *Kerekebb napok* esetében sem, tehát ez a költészet innen nézve folytonosságot mutat. Miként azonban a vers műneméhez társított *szép* fogalma viszonylagosítható az említett mozgóképi, tehát eltérő mediális technikával élő műfajok felől, úgy a szerelmi diskurzus határai is elmozdulnak a nem-tetsző, az idegen, a taszító vagy az ellentmondásos irányába, amit a kötet címe és borítója közti kontrapunkció, az értelemlehetőségek felülírása, valamint a sorolt ciklusok címét adó oximoronok (vagy legalábbis a megszokott jelentéseket eltoló-átalakító szókapcsolatok) előrevetítenek.

A *Kerekebb napok* versnyelve a fönt említett, olykor hangsúlyossá váló szürrealista technikáknak is köszönhetően nem ritkán azt a benyomást kelti, mintha valamiféle szürreál kísérleti filmmel lenne dolgunk; legalábbis a versek képi világa és az abban föllelhető elemek, kapcsolódási pontok, lefolyások vizualitása a szóban forgó filmes műfajra, illetve stílusra emlékeztetnek (lásd többek közt a *Panír*; *Panel*; *Akaratlan hó*; *Bál*, illetve a szürreál nonszenszbe forduló *Fém* című verseket). Igazi tétje azonban akkor van, amikor én és másik viszonyában, legyen az a lírai világban megjelenő és a beszédet teremtő én, illetőleg a költői világ valamely tere vagy kelléke, olyan időbeli elkülönböződés áll be, amelynek következtében a megszólaló és képződő alany nem marad ugyanabban az állapotban. A *madár* című versben például az elhullott madár csőrén talált ismeretlen, karcolt üzenet küldője és az azt megfigyelő, végül a vers lefolyásában szinte észrevétlenül a szóban forgó madárrá változó beszélő úgy lesz azonos, hogy különbségük grammatikailag megmarad (hiszen az egyes szám első személy és a lírai világban meg(nem)jelenő „valaki” közt nyelvtani azonosság nincs), pragmatikailag viszont eltűnik. A különbségnek ez a fajta eltörlődése, illetve a figura metamorfózisa a rejtélyes madár és az ő csőrébe vésett ima képével és jelével nem az önmegfigyelő és a szenvedést elviselő én távolságtartását, de az én nem-azonosságát jelenti. Vagyis a vers szinte példaértékűen azt viszi színre, hogy az én nem kerülhet ki ugyanúgy az őt meghatározó szituációból, miként belekerült abba.

Ugyanennek a rendkívül fontos alaptapasztalatát mutatja föl a kötet alighanem legnagyobb verse, a kortárs fiatal költészetben is páratlanul nagyszerű *Séta*, amely a 2012-es *Szép versek* antológiában is az egyik legfontosabbként szerepelt. A hat szakaszból álló hosszú költemény felütése a szokottól eltérően abból a beszédpozícióból indul, amely a fogalmi-egzakt jelölthöz (itt nevezetesen az estéhez) oly módon társít emberi-élőlényi attribútumot („Az estének teste van”), hogy meghagyja a kereteit az aposztrófé dikciójának („és te sétálni indulsz benne”). A metafora – ‘az est teste’ – a paronomasztikus effektuson túl ebben a grammatikailag kifejtetlen formában alighanem egészen más versbeszédnek adna teret, mint a teljes nyelvtani alakban történő kijelentés (alany-állítmány-bővítmény, a létige megjelenik), amellyel a vers valójában kezdetét veszi, hiszen az állítás performatívuma – nevezetesen, hogy az este testtel rendelkező organizmus – teszi egyáltalán lehetővé, hogy az önmegszólító dikció alanya bejárja annak eladdig rejtett dimenzióit. Már ebben a korai szakaszban világos, hogy a térbeli szisztémát föltételező részegész-viszony megfordul: a test az, amely nem bejárható, viszont amennyiben az estének teste van, úgy az alany képes lehet *alászállni annak rejtelmeibe*. Bajtai versében az állítás, mely szerint az estének teste van, nem pusztán analógia, hogy

aztán egy külső térben lezajló séta addig legfőljebb sejtett tapasztalatok birtokába juttassa a beszélőt. Az est teste szókapcsolat számos jelentésbővülésen megy keresztül, és még az első szakaszban megjelennek a test érintésén alapuló egzakt képzettársítások és személyközi viszonyok („végtagjaiba / már csak a lelkiismeret bábjai hordják a mozgást, / az ujjakban végigfutó féltő remegés / alagútjaiba betűző lámpafényt, / a tenyér mögötti árnyék mosolyát, / fogsorának telét, / az emlékezet kézfejét”), amelyek a mind összetettebbé váló jelentésátvitel nyelv- és jelentéstani rendszerében az *érintkezés* horizontjában helyezkednek el („ami megérinthez – / megérinthez”). A megnyíló értelemlehetőségek arra utalnak, hogy a komoly gondolati dilemmákat fölvonultató vers poétikai megalkotottsága a tárgy-környezet, a köztük elhelyezkedő test(ek), valamint az emlékezet és a fogalmiság egymást értelmező játékában az érintkezésre helyezi a legnagyobb nyomatókat, és az átviteleknek a mondottak által formálódó én sokkal inkább kiszolgáltatottja, mint alakítója. (Ennek a fajta dikciónak a kevésbé komplex megoldásai azok, amelyek az én időbeli elkülönződésének súlyos, differenciáló hatását csupán a nyelvtani ének cseréje és a szembesülés élénk képekben megnyilvánuló mozzanata összejátékában érvényesítik: „Meggzényesített kezek hasítanak szét, / aztán egy lomha dög a pincébe terel, / hogy farkasszemet nézzek a férfival, / akihez a vereség folyója vezet. // Szemében ott a rémült kisfiú, / aki nem élte túl a vér hajótörését, / és mint a tűz emléket őrző barlangrajzok, / vöröslenek arcán gyerekkorom harapásnyomai” – *A sötét útitárs.*)

Ahogy a *Séta* az érintkezések alakzataiban találja meg érvényes poétikai beszédmódját, úgy a *Kerekebb napok* számos darabja, nem függetlenül az élénk képvilágtól, melyre a film médiuma nyilvánvaló hatást gyakorolt, a megszemélyesítések révén közelíti egymáshoz a szavakat és dolgokat. Tulajdonképpen azt is mondhatnók, hogy a verseskötet olvasását rendkívül megterheli a képzettársítások logikája: az egzakt fogalmak és kijelentések olyan vonatkozási mezőben helyezkednek el, amely nem, vagy csak igen körülményesen teszi lehetővé, hogy a poétikus nyelv hozzáférést teremtsen egy jóllehet csak a versvilág összefüggésében létező valósághoz. Következzen néhány példa a kevésbé sikeres nehézkedésre. Az *Eljövétel* című vers például, innen nézve mintegy ars poetica-szerűen, a következőképp zárul: „Aztán teste lett a hangnak, / arca az emlékezetnek, / végül a fény / a falhoz szorította párnáinkat / és kitakarította kémény-éveinket.” A szakasz értelmező olvasása ars poetica-jellege miatt világos és jól követhető. Miként a *Sétában* az estének, a Bajtai-féle versbeszédre vonatkozóan szinte önértelmező módon, a *hangnak* lesz (lett) teste, az arcnak pedig emlékezete, de nem a hangzó nyelv materialitása, mint inkább ama érintkezés révén, amely a kijelentés vonatkozását materializálja. Föltűnő, hogy a *Kerekebb napok* verseiben ennek effektusa mindig valamilyen időbeli lefolyással hozható összefüggésbe, hiszen a kijelentés performatívumában is valami csak úgy jelenhet meg valamiként, hogy a lírai beszélő utólag konstruálja – és érti meg – akként, amiként (lásd a citált passzusban az időbeliséget kifejező határozószavakat: 'aztán', 'végül', vagy az egymásutániságot létrehozó konjunkciót). Ugyanakkor a hasonló hatásokra épülő fiatal költészet egyik szembeötlő (és nyomasztó) sajátossága épp a poentírozottság. Hiszen amíg az *Eljövétel* utolsó szakasza a materializálódó kijelentésfunkcióban érvényes poétikai

minőségre tesz szert, addig a versvilágban az épp emiatt az effektusok miatt bekövetkező állapotváltozás (a remek „végül a fény / a falhoz szorította párnáinkat” kijelentésben megmutatkozó, elszenvedést bemutató eseményt követően) sehová nem fut ki. Az „és kitakarította kémény-éveinket” poentírozott, maníros zárásának ugyanis nincs meghatározható értelemiránya, nem tudjuk, miért és hogyan jutottunk ide. Hasonló figyelhető meg a kötet megannyi pontján: „A szerelem gyökerei szorongatják / kezünket. Nélkülük kóborlunk, / de ha kiveti őket a föld, / a nyomunkban kúsznak majd, / amíg a ködbe nem mártjuk / a kicsorbult késeket.” Az *Évszakok*, amely egyébként a szerelmi diskurzus horizontjában nagy nehézkedésű kijelentéseket fogalmaz meg („Addig néztem / tébolyult szemébe, / míg beakasztotta / arcomba hiányod horgait.”; „Láttam az örömet felakasztva.”), a zárlat során ismét meghökkentő hatásra próbál építeni, a korábbi, valóban nagy horderejű állításokat megfogalmazó beszéd azonban ugyanúgy elveszíti súlyát a végére tartogatott változás csekély teherbíró képességével, mint – például – az *Eljövételben*. (Nem szándékozom szörszálhasogató lenni, de közelről nézve nem egészen érthető, hogy ha a szerelem – amelynek gyökerei vannak, illetve gyökérszerű attribútummal bír – szorongatja a kezünket, akkor hogyan kóborlunk nélküle. Ha a földben vannak a gyökerek, miként a gyökereket a metafora valóságvonatkozásaként többnyire a földben találjuk, hogyan és miért veti ki a talaj, és milyen késeket kell ködbe mártani ahhoz, hogy a gyökerek többé ne kússzanak utánunk? A hasonló megoldásokban jól érződik, hogy ez a fajta költői nyelv elsősorban a váratlanra és a meglepőre épít, viszont gyakorta épp általuk viszonylagosítja az addig érvényes és következetes versbeszédet.)

Az itt szóvá tett, a kijelentést – és annak időbeli különbségeket inszcenírozó természete szerint: emlékezetet – materializáló versbeszéd tehát egyszerre a Bajtai-féle poétika fontos alapja, amelyre esetenként kiválóan építkezik, de költői nyelvének terhe is. Az önértelmező kijelentésaktusok („A szerelem metaforája a fém, / a fém nem fél a tűztől, / de a tűz félti a szerelmet.” – *Fém*) és a halmozásba forduló azonosítások vagy szinekdochék (pl. „Kivilágított arccal lépkedünk // az emlékek karói között, amikre / aranykorunk koszorúit tűztük, / kezünket a feloldozás savába mártva. / Becsaptalak, mert hiányod oltára önmagért / való ünnepe. Becsaptad magad, mert // ha meghajolsz a fény sátrában, én vagyok / az árnyékod, aki élére állítja a késeket.” – *Recitativo*) oly mértékben szolgáltatják ki az emlékezet beszédét az emlékezetben és a vers világában nagy jelentőséggel bíró dologszerű elemeknek, díszleteknek, annak a tárgyi-materiális környezetnek, amelynek rendjéről elsősorban a lírai beszélő képes számot adni, hogy a kijelentő funkció és a vélhető közlési szándék irányát veszíti. De legalábbis olyan megértésteljesítményt kíván meg, amelynek működése már nem teljes bizonyossággal kapcsolódik a versbeszéd által rögzített feltételekhez. Magyarán fönnáll annak kockázata, hogy az olvasó vagy spekulatív értelmezéssel, esztétikai ideológiáknak engedve próbál hozzáférni a versek lírai világához, vagy figyelmen kívül hagyja a kötet magánmitológiáját.

Ha szigorúak is vagyunk e költői teljesítménnyel, újra hangsúlyoznunk kell, hogy a *Kerekébb napokban* helyet kaptak azok a nagy versek, amelyek az érintkezések alakzataira egyértelműen ráérezve szóhoz juttatják a nyelvet, amely érvé-

nyesen és magas fokon viszi színre vers és (lírai) valóság, én és másik feszültségekkel és kísérteties kapcsolódásokkal, átjárásokkal teli, titokzatos viszonyát. Mert ha „Az estének teste van / és te sétálni indulsz benne”, akkor alkalmasint úgy indulsz neki és olyan dolgokkal találkozol, amelyek útvonaladat tervezhetetlenné teszik, de a lábad alatt meghagyják a talajt. Mert ne feledjük: séta közben az egyik lábunk mindig a földön marad. Érintkeznek. (*Kalligram*)

L. VARGA PÉTER

A repülés ára

JÓNÁS TAMÁS: LASSULÓ ZUHANÁS

Szertelenül széttartó, ugyanakkor konok módon következetes Jónás Tamás verses-könyve, melyben a szerkesztői munka (talán a szerző szándéka szerint) mintha nem rostálta volna ki a kevésbé erős költői kísérleteket, és mintha mindent úgy hagyott volna, ahogy az egy fiókból előkerülő, rendezetlen, mégis egy kézjegyet viselő papírtömbben fellelhető. Többek közt ezért is rendkívül érdekes az a ciklushatárokat felszámoló, egymásra ömlesztett íráshalmaz, ami egyszerre képes letaglózni és érdektelenné tenni az olvasót.

„[N]e írj hogyha könnyen jön a szó / írni mint tenyérbe élvezni: / szégyenletes végül is a kudarc / mindenképp: isten ellen való / az elegancia már gyanús / és az is ha hasonlít bármi másra / az írás nem tánc nem élvezet / vállalt és örökös kudarc” – írja egy helyen Jónás, aki úgy tűnik, olykor az intellemt ellenében, igaz a kudarcot is vállalva kezd újra meg újra versírásba, melynek során a *kitanult valóság* szépségre fordított felmondása mégsem merül ki a talentum talmi tékozlásában, hiszen még a gyengébben sikerült sorok, esetlenebb részletek mögött is a hit(el)esen és ösztönösen megélt költői létmód mozzanatai húzódnak meg. „Kifejezetten befejezetlen akarom hagyni ezt a költeményt.” – mondja a lírai én egy másik helyen, hogy aztán megannyi lekerekített, de mégiscsak tökéletlen illusztrációt mellékeljen az elhangzottakhoz; mindeközben pedig paradox módon az lehet az érzésünk, hogy a – számos szempontból mintát szolgáltató – József Attila-féle „Midasz-effektus” is időről időre működésbe lép. („*Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!*”) Vagyis bármilyen valóságdarabhoz ér hozzá a költő keze, abból azon nyomban új minőség születik – a többi már „csak” az utómunka dolga. A *Lassuló zuhanás* látenszen közölt ars poétikus többlete azt hiszem, éppen ebben a vállaltan esendő alkotói magatartásban van, ami tudatosan vagy öntudatlanul váltja „aprópénzre” saját *konfekció-sorsát*.

A vallomásosság kiüresedett jelzője persze csak egy az elhasznált poétikai címkék közül, Jónás Tamás esetében azonban a versek valóságreferenciája szinte elvonatkoztathatatlan attól a magát lemeztelenítő elbeszélőtől, aki az önreflexión innen és túl valamiképpen a *szétremélt* gyermeki naivitás által tekint az őt csalódással, szorongással és kiszolgáltatottsággal sújtó világ felé. „miféle kisfiú cipel miféle vallomásig / harminckét éve kínozt egy férfit aki csak ásít / miféle kisfiú lehet ilyen felnőtt fiúból /

miféle költő lett ha hasznot facsar a szóból / miféle verseket szerel miféle fájdalommal / miféle fa áll a szívében ágakkal sose lombbal” – ez a minduntalan előbújó kisfiú lesz tehát a szerző legbensőbb énje, aki több is és kevesebb is a költői alanynál: az elvesztett ártatlanság vagy az ártatlan elveszettség képviselőjeként van jelen.

A *Kék szél*-sorozat családi portréi is ebből a nézőpontból idéződnek fel, de az a fajta kéretlen és helyenként kegyetlen őszinteség, ami ebben a ciklusban is tetten érhető, és amit oly sokszor tulajdonítanak a Jónás-verseknek, nem minden esetben az ún. alanyi költészet eredendő elemeként épül be az életműbe. „Rád is érvényes ám minden egyes sorom. / Ha magamról kellene írni, nem ezt írnám. / Mit érdekelne engem a költészet magja? / Sem idegen nem vagyok, rokon, sem ismerős. / Elmondom mindenkinek, amit senki nem tud. / Ráérzek magamra a végső zűrzavarban.” Ezek szerint a költészet magja közölhetetlen, legalábbis elhallgatott, a költészet maga pedig már csak a köré hántott rétegeket hivatott egymásra rendezni; ilyen értelemben a szövegek személyessége is mindig feloldódik valamilyen homályos kollektivitásban, ami hol a haza (*Fekete bigany*), hol egy kisebbségi csoport (*Romagyár*), hol egy társadalmi réteg (*Körúti félőlények*), hol egy kultúrkör (*A keresztények alkonya*) leképezése által kap kereteket.

Emellett természetesen kirajzolódik a szerző szellemi háttere is, melynek megnyilvánulási formái az intertextuális utalásoktól és idézetektől kezdve, a különböző reminiscenciákon és stílusparódiákon keresztül, egészen a rájátszásokig és átiratokig ívelnek. A többi között Ady, Nemes Nagy Ágnes, Kányádi Sándor, Kosztolányi, Weöres Sándor alakja idéződik meg, a legerőteljesebb hatás azonban kétségtelenül József Attiláé, akinek nem pusztán szövegszinten meghatározó a jelenléte, hiszen olyan alkati/alkotói/attitűdbeli origóként áll Jónás munkásságának láthatatlan középpontjában, ami elévülhetetlen viszonyítási alapot és ösztönzőforrást jelent. A fentebb említett parafrazeáló poétika talán legérdekesebb darabja az a *Para* című Petri-portré, amit a költői lelemény József Attila *Medáliák*-ciklusának formájába öntött. „Petri György voltam. Jámbor és szegény. / Olcsó és rossz borokat ittam én. / A gangon álltam, s orrot fújtam ott. / Füstöt, múltat, holtat és papot. / És meggyújtottam ajkamon a szót. / Nem érdekelt, hogy botrányszaga volt. / Most lelkem mennyen! Kúrva haza van. / Tegnap óta magázom magam.”

A költőelődök „megkövetésével” párhuzamosan az írói eszköztár leltározása is szerves részét képezi a kötet verselésének, ami a fluktuáló – kötött és kötetlen – formák (szabadvers, népies négysoros, párbeszédes poéma, popdal) már-már rutinná vált használatával egyszerre demonstrálja a művészet mesterség jellegét, illetve azt a készségszintű intenciót és reflexszerű játékosságot, amely egy pillanat alatt képes verssé alakítani az éppen szemlélt tárgyat vagy érzéki felületet; az ezt felülíró intellektuális ihletettség pedig csak tovább tágítja az egymástól esetleg távol eső alakzatok kombinációs lehetőségeit. (Szemléletes példa erre a *Keresztények alkonyának* mesterszönetteje, amely a lírai hagyományhoz hűen szintetizálja a szonettkoszorú eltérő szövegheleyeit és kifejezéseit.) Ezen kívül érdemes megfigyelni azt a szintén József Attila alkotás-lélektanából levezethető valóságérzékelést, ami a világ újraalkotásának segítségével próbálja meg betölteni a kozmikus „világbiány” bensővé vált/tett érzelmi hiátusait.

tásban // írok mégis most is felkavar egy csók egy kéz / versben készül el ami félig akkor volt kész”. A versben elkészülő, a költészet által kiegészített valóság befejezettség érzete enyhülést adhat a múltban elszenvedett sebekre, de egyúttal fel is tépi azokat. „Hagyjátok már békén József Attilát! / Hulljon a földre eső, falevél. / Maradjon szegény az, aki szegény. / Csillaga nincs már, földbe kaparták. // Nincs vonat és sín. Mindene untat! / Lobban a mának a lángja: ez él! / Biztos a vasjelen, egy a veszélye: / megkoronázni áldozatunkat.” – szól az *Ézsaiás kiáltása* című, József Attila-védőbeszéd, mely egyfajta önarckép is egyben, hiszen az égi köröket érintő, földre hulló repülésnek – ha lassul is a zuhanás – ára van. Jónás Tamás verseinek röpte védtelenül szárnyaszegett, de a mélyrepülés előtti elemelkedés íve tágasabb horizontok felé mutat.

A *Lassuló zuhanás* szerzőjének versbeli – egyébként bizonyos szempontból a kortárs költői közbeszéd közegellenállásával szembeni – tettei vakmerőek és szelídek, tékozlóak és áldozattal terhesek, számonkérőek és engesztelőek, kérlelhetetlenek és megengedők. Egy a céljuk: „A gyerekek közelében maradni... Jelen lenni. Tudni, hogy múlt vagyok. Felesleges reményekkel nem terhelni sem mást, sem magam. Néha megtévelyedni, s mindig visszatalálni. Kimondani, amit nehéz, és elhallgatni, amit könnyű lenne kimondani. Igényesnek lenni. Igénytelennek lenni. Elkezdni és befejezni.” – áll a fülszöveg költői önvallomásában, ami az egyik versben így fejeződik be: „igazán méltatlanul bántál velem te kisfiú / ilyen hallgatásból nem lehet más csak háború / ahol a felnőttek elesnek két gondolat között / szeretlek nyugodj meg látod meztelenre öltözök / levágtam még a hajamat is kihullik minden jó fogam / te maradtál és én maradtam – senki se boldogan”. De talán egyszer újra lehet kezdeni... (*Magvető*)

PAPP MÁTÉ

Poszthumán szerkezetek

TÓTH KINGA: ALL MACHINE

Habár egyre nagyobb számú mechanikus és még több elektronikus, analóg és digitális géppel vesszük körbe magunkat, a szerkezeteink ontológiai karakterisztikájára való rákérdezés valószínűsége létük magától értetődésével fordított arányban csökken, még ha az esetek döntő többségében az átlagos felhasználó mit sem sejt arról, hogy mi is megy végbe azokban a bizonyos kisebb vagy nagyobb dobozokban. Az anyagszerűség, a technicitás és az emberi természet összefonódásainak, poétikájának feltárásával ugyan az utóbbi időben egyre erősödő mértékben foglalkozott és foglalkozik jelenleg is az irodalomtörténet – még ha kérdéshorizontját leginkább az irodalmi modernség technikai és mediális viszonyrendszere szolgáltatja is –, a tárgykör irodalmi színrevitele eddig mégis csak elvéve jelent meg a kortárs magyar alkotói törekvések között.

Az *All Machine* szövegeiben az ember és a gép viszonyának tematizálása a címmel és (meglepő módon) az egyébként (talán túl) sokat ígérő fülszöveggel teljes összhangban megy végbe, a kulturális és biológiai automatizmusok benne újra

és újra „választott” elnyomásként, korlátozásként, a maguk plurális érdekeltségű valójában mutatkoznak meg. A versekben valódi karakterre szert tenni nem vágyó, háttérbe húzódó és a mindent átlátó (omnipotens, ám passzív) „gépész-én” hangja az én elhagyásának vágya, a teljes elszemélytelenedés imitálása felé elmozdulva szólal meg. Azonban hozzá kell ehhez azt is tenni, hogy a kötetben rendkívül fontossá váló felfedés mozzanata, mely az információ így végbemenő felértékelődéséből következően szolgáltatja az abszolút hatalmi pozíció lehetőségét, döntően az én akaratahoz és tekintetéhez kötött, s így az olvasó által tudott világ terrénumai csakis a feltárt világ pontjaival fedhetik egymást. Ennek legmagasabb színvonalú prezentációját a *Vezérlő* és a *Hógömb* verskettőse szolgáltatja.

Úgy tűnik, hogy a szöveghálózat itt véghezvitt rendkívül tudatos kiépítése (szinte) képesnek mutatkozik arra, hogy a megjelenített versvilág motivációit és valós kauzalitását háttérbe szorítva egy új metafizikai rendet hozzon létre, melyben az én mint meg nem mutatkozó létező bír a legfőbb erővel, az információval. A kezdetben meghatározónak tűnő erős szexuális és instrumentális tematizáltság fokozatosan bomlik fel, hogy helyét egy jóval komplexebb problémakötegnek adja át, habár jelen kötet esetében nem az egyszerű szövegszervezéstől az egyre bonyolódó felé való elmozdulásról, hanem a szöveghálózat kiépítése során fel-lépő, mind komplexebbé váló kérdezőhorizontok összefonódásáról van szó, ami kényszerítő erővel utalja az olvasó figyelmét a megelőző szövegek felé.

Az *All Machine* jellemzően ciklusszerű működése ezáltal az állandósulni látszó újraolvasás eseményében érhető talán a leginkább tetten, melynek során egy folyton épülő és önmagát dekonstruáló szövegegyüttes körvonalai rajzolódnak ki. A kötet felütése azonnal példát is szolgáltat erre, hiszen hiába olvasható, hogy „a tárgy anyag alakja”, azaz hiába jelenik meg szinte tételszerűen a strukturalista és formalista iskolák által vallott nézet, miszerint a kint és a bent konvencionális kategóriái látszólagos nyugvópontonra jutva, a külsőt belsővé téve, a struktúra uralma alatt egyesülhetnek, Tóth Kinga versei rendre felülírják ezt az ontológiai alapvetést, sőt bennük végül talán éppen a materialitás dimenzióinak fenomenalizálásra hajlamos elemei lesznek a leginkább dominánsak. Másfelől felmutatva (pl. *Zengető*, *Flipper*) ez úgy jelenik meg, hogy a gépek alkotóelemeinek elemibb formája (a gyakran olvasható hengerek, körformák, csövek stb.), valamint a hozzájuk való közelítés, a geometriai létezők szférájának materiális leképzése nem tud sikeres reprezentációként – még az ennek egyedül lehetőséget biztosítani képes retorikai működésben sem –, „csupán” prezentációként előállni.

A deformáció és a torzulás az emberi használat teleologikus kötöttségének, az anyag fizikai természetének szükségszerű velejárója, s így a kötetben uralkodónak bizonyuló fenomenális szinten az ideák tiszta geometriai esete eleve ellehetetlenülni látszik még elméleti síkon is, létrehozva ezzel a transzcendentális képzetek destrukcióját, azzal együtt is, hogy az idomok a versek szerves részét képezik. Ugyan a szövegek közül nem egy igen érzékenynek mutatkozik olyan sürgető társadalmi kérdések tematizálására, mint amilyen a hajléktalanság (*Betontető*), a terrorizmus (*Ikertornyok*), a természet túlzásba vitt kiaknázása (*Gázkitermelő*), a menekültek világa (*Daru alatt*) vagy a nők kulturális helyzetének változásai (*Menyasszony*), mégsem a fentiek, hanem az ezek mögött mindvégig ott munkáló,

mindvégig kauzális keretek között érvényesülő alakítóerők mibenléte válik Tóth Kinga versvilágának egyik kulcsfontosságú sajátosságává.

A kötetnyitó vers, a *Balerina* maga is rámutat erre a kettősségre. A benne megjelenített zenedoboz működésének, elkészítésének nyomon követése, valamint ennek fázisai bizonyos értelemben egyfajta szexuális Bildungsként jelennek meg: „az első / fázis célja hogy kisúrolják / belőle a lányt [...] a második fázisban / balerinává változik [...] a harmadik fázis / a lefinomítás és / a viszonylagos hajlékonyság / megteremtése”. A folyamat maga egybeesik a test és ezzel együtt az individualitás egyre nyomasztóbbá váló korlátozásával, amely a versszöveg végére, a doboz elkészültével látszólag derékba töri a balerina alakját. Azonban ez, ahogy fizikai szinten sem, úgy jelzett módon a lassan elkészülő nő tudatának szintjén sem jár együtt a lét sérülésével: „nyomja hajlítja de / nem töri meg a figurát”. A(z első fázis) meghasonlás(a), az alávetettség itt nem jelent ontológiai kockázatot, a szexualitás kultúrájába való belevetetés, majd az abba való belenevelődés nem önálló döntés, hanem a biológiai és kulturális determináltság természetes hozadéka, s így a létezés természetének legitim területe. Mindehhez pedig hozzátartozik az is, hogy ugyan a balerina alakjának a számára láthatatlan hatalommal szembeni alávetettsége nyilvánvaló, viszont a szöveg tanulságai szerint konstrukciójának alapjait is ettől a hatalomtól kell származtatnunk, sőt a lány kisúrolásának mozzanata lehet, hogy már önmagában is ellehetetleníti a nemi identitásban való továbbbi gondolkodást. Az így elismert viszonylagos szabadság felmutatása – mint kulturális, fiziológiai és biológiai korlátokon belülinek elismert lételem – minden esetben tagadja a szabadság romantikus eszményét, miközben kritikai magatartást tanúsítva figyelmeztet a magától értetődőnek vett látszólagos viszonyok mögöttes alakítóerőinek állandó mozgására és érvényesülésére, még ha ez a vers önmagán kívülre is helyezi teljes megértésének lehetőségét. A *Balerina* hiányos működési leírása a *Tíz / hat. Solo* című vers záróstrófájában egészül ki a kulcs elforgatásának gesztusával, amely a fázisok zárataként mozgásra bírja a balerinát, és a cselekvő jelenlét hatalmi karakterű eredetét hangsúlyozza.

A *Daru alatt* című versben hasonló alapállás bomlik ki, bár cselekvés és tudatosság viszonyának éppen ellenkező előjelű viszonyában. A megjelenített helyzet a maga mindennapiságában tárul fel, a kikötői rakodás olajozottan működő mechanikájáról, a hajó–daru–irányítópult térbeli hármasságáról értesülünk. A versbéli ládákban menekültek utaznak, feltehetően egy jobb élet reményében vállalva a megalázó helyzetet. A nyekkenés mozzanata, amely keretezi a szöveget, velük kapcsolatban villant fel kétféle, egymás felől nyitottnak mutatkozó lehetőséget. Az első („a ládák talajra / érkezéskor nyekkennek”) információ hiányában, valamint a célba érés vélhető valószínűsége okán („idilli az utazás a ládákban / várják a megérkezést”) nem értékelhető olyan tragikusan, mint amilyen konnotációkkal és drámai hangsúllyal később a második ruházódik fel („egyszerre rakják / a ládákat 5 daru / 1 nyekkenés ez az / utolsó hangjuk”). Úgy tűnik, hogy az első nyekkenés, azaz a hajóra való feljutás döntően az életben maradásé, míg a második, azaz a partot érés az életben maradás lehetőségének hiánya, amely a véletlenszerűség érvényesülésének negatív pólusán helyezkedik el, hiszen a ládában utazók ugyanazon ismétlődő eseménynek („újra a daru alatt”) már nem mint sikeres megélő, ha-

nem mint elszenvedői válnak az így konstruálódó magántragédia központi szereplőivé.

A feltáruuló versvilág mindig eggyel távolabb utalja az okokat kereső tekintetet az események centrumától, ezzel egyszersmind rámutatva a szilárdnak hitt jelentésalkotás naivitására – a vereshálózat újra- és újraépülő természetével összefüggő módon –, ehhez az egyik legkiemelkedőbb példát a *Menyasszony* című vers szolgáltatja. Benne az ironia alakzatát érvényesítő „magot kell tömni a testbe / tiszta magot mert kihalunk” sorpár a hagyomány (házasság) szóhoz jutásához kapcsolódó értéktelítettséget utalja a biológiai determináció felségterületére, s ezáltal magát az eseményt a nyugati társadalom jelenkori normái ellenében kérdőjelezi meg, amennyiben törlésjel alá helyezi ideologikus motivációit, és a fajfenntartás pusztá keretei közé szorítja, sőt mindezzel a szerelmet is az ideológia címkéjével ruházza fel. A felületes olvasás során uralkodónak tűnő szexualitás és szaporodás, valamint konnotációik azért válhatnak ennyire hangsúlyossá a kötet (nyitó)verseiben, mert a fentebbiek értelmében éppen az emberi létezés talán leginkább mechanikus (gépszerű) karakterét hangsúlyozzák. Az ember géppé válása tehát valójában nem esemény, hanem egyszerűen létmódot érintő sajátosság, az ember nem attól gép, hogy azzá válik, hanem azért, mert eleve mechanikus és determinált, minimálisan mind kulturális, mind biológiai értelemben, az önálló döntések relációiról egyelőre szót nem ejtve.

A korábban már említett instrumentalitás, valamint az ennek tematizálásán belültre helyezhető mediális kérdések az ember hangszerré válása és a kimondás alakzatainak zenei transzformációja környékén ragadhatók meg. Az ehhez a körhöz tartozó versek (*Elba*, *Cső*, *Orgona*, *A szerszámkészítők*, *A behangoló* stb.) olyan pozícióból szólalnak meg, amelyben az ember és a gép határai elmosódnak, jobbára az utóbbi javára. Ez nem is igen történhet másként, hiszen amennyiben például az *Elba* esetében előálló transzformációt vesszük alapul, meg kell jegyezni, hogy az ember itt azért alakulhat hangszerré, mert metonimikus kapcsolat áll fenn az emberi hangképző szervek és a művi hangképző eszköz között, mindamellett, hogy a testnek az (akár mások által végrehajtandó: „áténekelnek a mellkasán”) éneklés célja alá való rendelése olyan teleologikus természetű objektummá „degradálja” azt, amely új viszonyaiban, működése közben (éneklés) inkább gépként, mint emberként ragadható meg, s ezért emberi jellege másodlagossá, alakíthatóvá, tárgyszerűvé válik: „testét átfúrják az énekléshez”. A zene a kötetben – bár csábító és az értelmezés feladatát jelentősen egyszerűsítő lehetőséget tartogathatna hangsúlyozása – egyébként sem mint kitüntetett művészeti forma, hanem mint a valósághoz fűződő viszony (és nem utolsón sorban a hatalmi alávetettség, lásd: *Furulyás*) artikulációja jelenik meg. Például a *Labirintus*, a *Kalapács – üllő – tengely* és a *Lovag* című versekben a hang rezgése inkább a valóság olvashatóságának feltételeit teremti meg, mintsem hogy esztétikai célokat szolgálna. Itt kell megjegyezni még, hogy ugyan a kötet szövegközi kapcsolatot tart fenn Robert Schneider *Álomnak fivére. Ki szeret, nem alszik* című regényével, mégpedig a főszereplő, Elias alakjának a kötetbe Élias néven való alluzív integrálásával, az intertextus jelentőségét mégsem szabad eltúlozni. Erre maga a kötet (majdnem) azonos című zárciklus figyelmet, amely két darabjában is, ráadásul egy lényegesen feszesebb, ta-

karékosabb és erőteljesebb versnyelvben írja újra a korábbi Élias-szövegeket, ezek a *Tíz / nyolc. Hangoló* és a *Tíz / tíz. Keltető* címet viselik. Úgy tűnik, Élias nem a versvilág alakítójaként, hanem éppen annak való alávetettségében „jut szóhoz”.

A számozott verseket magában foglaló záróciklus, az *All Machines – tíz* tetézi be a kötet anyagszerűséghez fűződő megvalósított lehetőségeit. Ezek a versek képesnek mutatkoznak arra, hogy az *All Machine* látszólagos gerincét képező, a vershálózat intertextuális viszonyait kiépítő lassú – és helyenként talán túlzásokba futó, például: *Keretek, Figyelő, Vendég* – szövegépítkezés, a szélsőségektől való fokozatos elmozdulás, a kódrendszerek egymásba játszatása és a tematikai expanzió után radikális módon írja újra a korábban olvasottakat, mindamelllett, hogy bizonyos értelemben, ahogy a *Város* című verset a feltárt versvilág tereként, úgy ezt a ciklust a kötet valódi gerinceként értelmezhetjük. Nehezen hagyható figyelmen kívül azonban, hogy ezek a versek néhány helyen anakronizmusba futnak, ilyenek a *Tíz / kettő. A rögzítő, a Tíz / három. Óra* és a *Tíz / öt. A vágó*. Ezekben a szövegekben az analóg tárolás és anyagalakítás élvez elsőbbséget, így a materialitás felett bírható hatalom egybeesik az információ felett gyakorolt teljes ellenőrzéssel, hiszen ahogy a vágó látható és nem látható sorsáról dönt, úgy a sorban elsőként említett versben is az alábbi olvasható: „a hordozó / sérülése megsemmisíti / a ki nyilatkoztatást”. A hatalom és a technicitás kapcsolatának ilyesfajta érvényesülése a digitális, tehát tetszőleges mennyiségben reprodukálható, áthelyezhető, felülírható, törölhető tartalom korában inkább tűnik túlzott nosztalgiának, szentimentális anakronizmusnak, főleg ha összevetjük a kötet korábbi, a digitális jelennel nagyon is tisztában lévő néhány sorával, például éppen e ciklus *Tíz / egy. A másoló* című (egyébként nagyszerű) darabjának részletével: „*azokról akik fent vannak képmást / lent nem készíthetnek a scannerek*”.

Végezetül még néhány szót kell ejteni a kötet talán legszebb verséről, amelyben az általános kapcsolatlétesítésre való képesség mibenléte kerül előtérbe, méghozzá érdekes módon pozitív felhanggal, hiszen a *Verébben* az ember képessé válik a természettel való kontaktus visszaállítására, éppen a természettől való eltávolodás okaként sokat vádolt technológia által: „a feszültség kösse / össze a verébbel értsék / újra egymást”. Az elektromos (telefonkábelként is funkcionáló) vezetéken üldögélő veréb testében képződő hő a telefonon beszélő személy hozza létre kommunikációjának kivetüléseként. Ezáltal a veréb az emberi hang tárolójaként jelenik meg, hasában hordozva a feszültség keltette hőt, amely ugyan már csak nyomokban és nyilvánvalóan artikulálatlanul hordozza a feszültséggé transzponált emberi nyelvvel létesült viszonyt, mégis pozitív értékekkel telített. Ez a kapcsolat azért is fontos, mivel a veréb és a telefonon beszélő személy a megélés közösségén is osztoznak („hasukban visszhangoznak a hívások”), habár míg az ember számára a nyelvi megélés, addig a veréb számára a hő megtapasztalása válik fontossá. Tóth Kinga *All Machine* című kötetében éppen a mindent körülvevő és mindenütt jelenlévő emberi vagy egyéb gépek uralma alá való rendelődés teremti meg a kauzális kulturális és egzisztenciális működésmódok totális mechanikai uniformizáltságán túl a (poszt)humán tapasztalat közösségének érzetét. (*Magvető*)

Alföld-díj 2014.

2014-ben a szerkesztőség döntése alapján *Alföld-díjat* kapott:

BALÁZS IMRE JÓZSEF: Az erdélyi irodalomban végzett tudományos munkásságáért, az „alternatív kánon” feszültségeinek feloldására tett törekvéseiért, korszerű irodalmi elemzéseikért és avantgárd kutatásaiért, az ezek nyomán kialakult egyéni hangú költészetéért, valamint jelentős irodalomszervezői és szerkesztői munkásságáért, a folyóiratunkban rendszeresen közölt írásaiért.

SZILÁGYI ZSÓFIA: A klasszikus–kortárs dichotómia hagyományos értékhierarchiájának lebontására tett korszerű irodalomtörténeti törekvéseiért, a dekonstrukciós formateremtő elv, valamint az orosz szemiotikai iskola hatására a hazai és az orosz műveket újszerűen megközelítő, értékes műelemzéseikért, a kortárs Móricz-recepció eredményei felől, a modernitás tapasztalataival megírt, a teljes írói életművet feltáró Móricz-monográfiájáért, irodalomszervezői és kritikai munkásságáért, az *Alföldben* közölt írásaiért.

TÓTH KRISZTINA: Az archaikus szövegelemlek, a jelteremtés problematikája, a modern francia költészet és az intertextualitás inspirációja mentén kialakított magas színvonalú, egy sajátos képszerű versnyelvet megteremtő költészetéért, leginkább a lét megélt hiányai felől megérthető, az elbeszélő és a befogadó közös terében megfogalmazódó, önreflexív elbeszéléstechnika kialakításáért, a szolidaritást és az empátiaérzést magas hőfokon közvetítő tárcáiért, jelentős műfordítói tevékenységéért, folyóiratunkban történő rendszeres publikációiért.

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker György vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.

