



ALFÖLD • 2020 /11

a ALFÖLD

Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat • 71. évfolyam • 2020/11

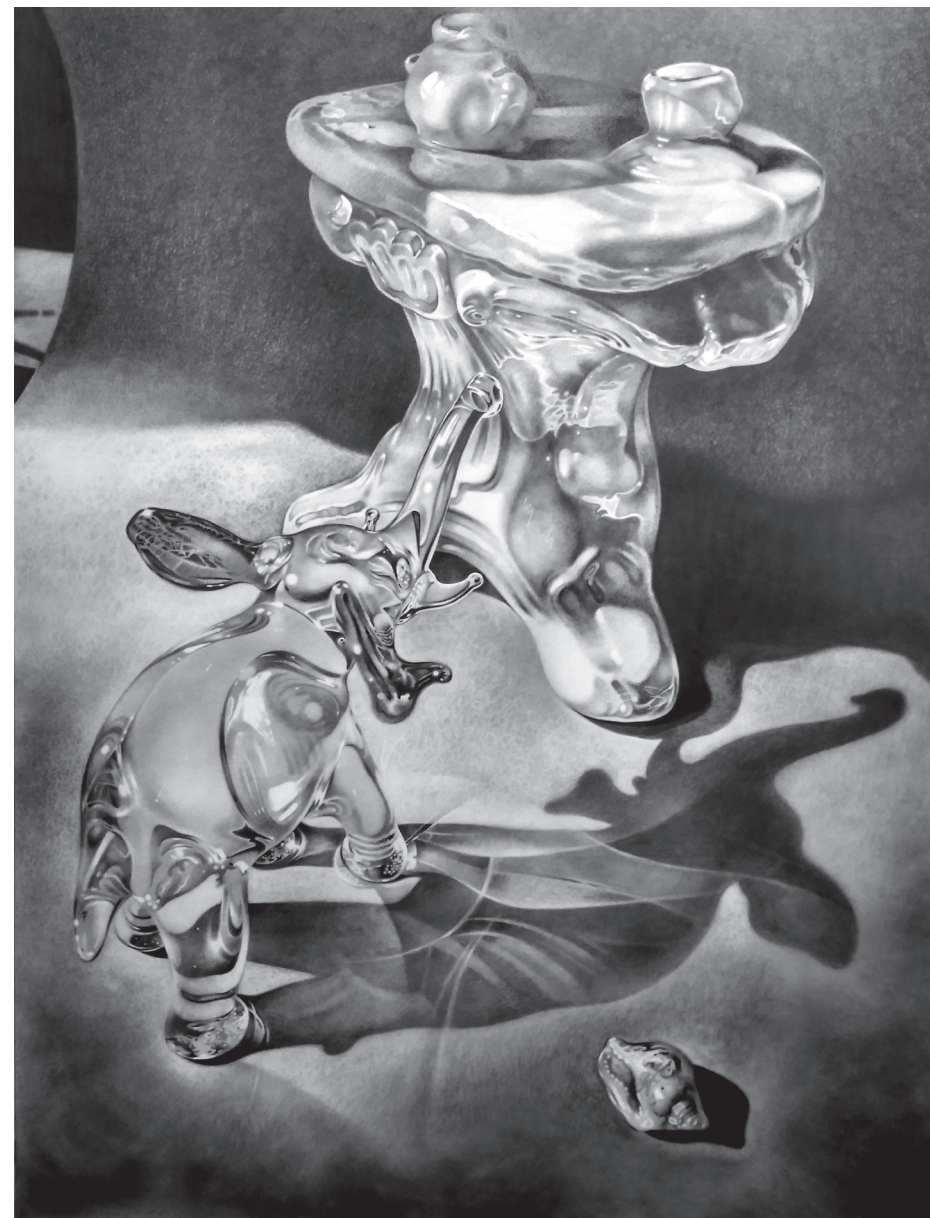


600 Ft



nka







Szépirodalom

- 3 ACZÉL GÉZA versei: [szino]líra [asztaltenisz; asztalkendő; asztalosság; asztaltársaság; asztalterítő]
- 5 NAGY KATA versei: Egy szép őszi nap; Sylvia Plath
- 6 DEÁK BOTOND versei: puzsoma; a taps
- 8 MÉNES ATTILA: Ugrás [regényrészlet]
- 12 NAGY GERZSON: Önzés [novella]
- 15 NÉMETH ZOLTÁN verse: Még harminc év
- 16 GYÖRFI VIKTÓRIA versei: Négyes erősségű; Seszínű
- 18 BECK TAMÁS: Bűz [novella]
- 19 RIGÓ KATA: Kilenc sötét gomb [novella]
- 23 OLÁH ANDRÁS versei: tétjeink; nincs harag; terheink
- 25 GYÖRI LÁSZLÓ versei: Babits szeme; Kopár sziget; Egy-két-hál; Az ember él

Kilátó

- 28 VÁRADY SZABOLCS: Kétszer két versfordítás, az mennyi? [műhelynapló]
- 37 VÖRÖS ISTVÁN: Itt, de soha

Tanulmány

- 42 FRIED ISTVÁN: Az árulás regénye [Bevezetés Márai Sándor Harminc ezüstpénz című regényének értelmezésébe]
- 60 SUHAJDA PÉTER: Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra [A vitázó Kassák]
- 69 KONKOLY DÁNIEL: Bioautomaták? [Az állat a modern magyar költészetben]

Szemle

- 84 MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: Egy élettörténet stílusváltozatai [Bereményi Géza: Magyar Copperfield. Életregény]
- 89 BÁDER PETRA: Trükkös tragikum: gondolatok egy megkésett klasszikusról [Guillermo Cabrera Infante: Trükkös tigrisríó; ford. Kutasy Mercédesz]
- 93 HERCZEG ÁKOS: Nincsen remény [Michel Houellebecq: Szerotonin; ford. Tótfalusi Ágnes]
- 99 MIKOLY ZOLTÁN: Műtfeldolgozás és diffúz emlékezés [Marcel Beyer: Kaltenburg; ford. Györi László]
- 104 LAJOS VERONIKA: Kulturális idegenség újratöltve [Biczó Gábor: A „Mi” és a „Másik”. Az idegen megértésének tudománytörténeti vázlata az antropológiában a 19. század második felétől napjainkig]

109 MARGITTAI ZSUZSA: A mesekönyv metamorfózisa (Varga Emőke:
Interaktív könyv. Teóriák és példák)

• • • • •

Képek: BOLDIZSÁR GÁBOR grafikái

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

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő

ÁFRA JÁNOS

FODOR PÉTER

HERCZEG ÁKOS

LAPIS JÓZSEF szerkesztők

SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Aczél Géza

(szino)líra

TORZÓSZÓTÁR

ASZTALITENISZ

talán boci gyermekkori nagy barátom lehetett volna sikereink utolsó megmondhatója a nemes diadalon amikor egy szerény ifjúsági pingpongbajnokságban nekem különben a mai napig ez a kedvesebb fogalom mint az elegánsabb asztalitenisz élménydúsabb sugárzásának homálylását sokáig bántam hol a református templom árnyékában az akkori hármaskör iskolában egy kopottas nagy helyiségben tulajdonképpen a tornateremben ma már lehet ott is megalkuvó s átpolitizált szentséges emberek kerengnek szóval a bronzért párosban megtaltosodtunk mindent ütöttünk vissza én még a fonákot is pedig szűkös skálámon ez nem volt túl nagy premissza pattogásunk már-már előlegezett valamiféle neoavantgárdot melyben főszerepet lassan a szoft játszott mint mikor az iskola folyosóján ütögetve a menza felőli lépcsőn feltűntek a pálóczi-lányok s akkor egyikünk se hibázott később a tenisz lakásunkkal szemben volt a pálya lett ennek a csuklóból generált sportnak a halála az asztalnál már vállból felfelé csapkodtuk a labdát majd mindkettő mögül a vágy is elszállt megmaradt a groteszk látvány ahogy a néző fejét jobbra-balra dobálja

ASZTALKENDŐ

a magunkban kiporciózott törékeny létnek aligha bujkál iróniába mártva zavarabb alakja mint mikor a közelmúlt néhány tünedező emléke visszatérő lappangó vízióit belénk akasztja pátosz és a megvetés furcsa egyvelegéről a nosztalgia függönyét lebbentve fel megérintve múltadból azt a kevéske periférikus élményt ami még érdekelt életteredben az elhagyott világból ahogyan kezdjük a múltással isteni szólamokkal a koporsó körül a gyászoló nép gyászol vagy a szomszéd pista bácsi őrizve karakterét státuszszimbólumként gyűjt szivarjára más csokornyakkendőket köt ha jön a tömegek mindenkor eléggé bizonytalan előjelű lázadása a gyermekkor szalvétagyűjtő szenvedélyéről nem beszélve amikor a gyűrött vékony papírfoszlányok helyett a régi kopottas filmekből és provokáló proletár protokollból felvillan az asztalkendőnek bőséget sugalló képe egy-egy irritáló toka alatt ám mielőtt a gúnyolódás látszata fölkerelkedne a tudatban bemozdul néhány nemes hagyományt jelenbe egyengető pillanat létminőségében relatív nincs visszább és nincs tovább esélytelenséget cipelünk mind miként tróger a zongorát az értelmetlenség felé

ASZTALOSSÁG

működnek bennünk bőven reverzibilis elemek is mert hogy olykor a fától nem látjuk az erdőt azt erdőszéli gyerekkorom bennem rendezi hisz a kölyök még csak az orráig tekint teher neki a tágabb dimenzió mely a buja növényzet absztraktabb víziójában benne van inkább nézegeti az ágakon ücsörgő madarakat vagy a repedező fatörzsek alól előbújó számos bogarat szelleme nagyvonalúbbá válik s némi bölcsesség mentén majdhogynem térkép lesz számára a táj hogy zsúfoltan beleférhessen a kívánt nagyvilág már képletesen is szólva az erdőtől kezdi nem látni a fát mely szimbólummá válik ha mint a cédrust megérinti a magány apró jelzések tömegével zsúfolva a hiányos teret hol vaskos gerendákat lát zizegő lombokat hűs árnyékot s sejtelmessé válik a bútoron futó vékony erezet és bár a fafaragás műfaját alig kedvelem kissé zord nekem figyelmem idővel felnő az asztalosságig emlékemben egy kicsapongó diáksereg cigányzenére vadul éjszakázik mikor a sarokban váratlanul felugrik egy kapatos asztalos egymillió forintom van ordítja a szegénységben elnémul a cimbalom megáll korsós kezünk s motyogjuk hú apám

ASZTALTÁRSASÁG

ahogy így a vége felé megmaradt kopottas emlékeimet a régen levitézlett alanyi költészetben a halhatatlanság kísértése nélkül beszántom kétségbe esve még homályló szemekkel is látom e hosszú emberöltőben alig volt igazi barátom képzelt batyumban hiába kísért végig az úton valamiféle stabil humanum és az esetekkel és kitaszítottakkal keretezett empátia innen hol a finnyás kispolgári érzület lökött el hol a morális tisztességet olykor megingató pia és végül beburkolt az egzisztenciális sugallatok felől egy különös jószágos közöny amely szigorú etikai normákba ugyan nem ütközött és tartotta a lépést a mindenkori szolidaritással de az önvád itt is zaklatott ha a bátorság kevésnek bizonyult s az annyit lejáratosított hajrá Magyarország lózung nem szervült eléggé az alkati magánnyal legfeljebb egy-két partizánakció és vigaszul néhány üldözött asztaltársaság bennük néhány felemelő epizodikus barát akiket miként a zárt kagyló a gyöngyöt magamnak kigyöngyöztem ám a lélektan megfejthetetlen rejtélyei között sohasem volt bizonyos miként fedi kapcsolatunkat a köztük s a köztem kikerülve a kellemetlen kódokat

ASZTALTERÍTŐ

mostanában kevésbé ismerem miként aránylik egymáshoz a díszítgető s a targonkázási szándék idegen helyeken akkor se járnék ha kellene igazából sosem szerettem közlő lesni másoknak titkait noha múltó életem során gyakran meg-esik hogy elmerengek a rejtélyes ablakok alá érve hányféle sors zsúfolódhat akár egyetlen utcaképbé és lüktet-e még valahol a régi élmény mint egykor ha anyám megbecsült vendégekre várva egy ebédre vagy vacsorára előszedte

szekrény mélyéről az ünnepi asztalterítőt ami más érzület volt mint a megszokott kockás abrosz e kettőt rangos szótárak hiába mossák össze a jelentés olykor csak röpke árnyéka a gomolygó belsőbb valónak ő nem is adott tágabb értelmet a szónak érkezés előtt az ágyterítőt szemérmesen még kicsit megigazgatta az igényesebb horgolásból kapott néhány giccses vázának alja és a térben lassan ülepedni kezdett egy azóta alig tapasztalt nyugalom

[A kézirat itt megszakad. A szerk.]

Nagy Kata

Egy szép őszi nap

Hasonlatok jutnak eszembe a holdról,
egy saját, nem olyan rossz, de versbe azért nem írom.

Fenyők sziluettje a panelsor előtt, a szürkület
fogsora a telepbe mar, az ég alján vékony csíkban habzik a fény.

Fehér a semmi a nagyáruház polcain.
A leértékelés kész átverés.
Melleimben alszik a tej, kisbabám ínye alatt ébred a farkasösztön.
Nyakába fúrom az orrom, kinevetjük a mindenhol jelenlévő halált.
A csodán gondolkodom és a szelídség darvain,
akik az árnyas csontvelőben élnek.

A csoda miatt szökik könny a szemünkbe, amikor valami igazán gyönyörűt látunk.

A szülőágyra keresztet rajzolt a relaxán át
a kipréselt nap,
de a sürgölődésben és vérben
erről akkor senki nem gondolt semmit.

Sylvia Plath

Hogyan kerülhetnék közelebb saját költészetemhez?

Minden ragyogó ötletemet írom le, csöpögő hajjal ugorjak ki
a zuhany alól, mintha áram ütne meg?
Hagyjam abba a felseprést [a házimunkát a férjem végzi],
kis kupacokat hagyva

magam után
a lakásban az évezredekig ülő porral?
Tépjem el a mellem a kisbaba szájából?
Sétáljak el egy csók elől? [Nem követ vele senki.]

Ne légy gyerekes!
A hangok a fejedben előző életed szólamai.

Kardok Királynője,
Kelyhek Apródja,
Hold Nővér rákos petesejtje, maga Lady Lazarus.

Nézd, lángol a homloklebenyem, és már látom gondolataim kék lombkoronáit,
suhognak a venyigék,
alattuk a felejtés és emlékezés deltatorkolata.

Visszafele ússz, magadba!
Ne marj fel minden régi sebet.
Halpikkelyeiddel fizess a révnél.
Létszükséglet-e az önmagunkról való beszéd?

Deák Botond

puzsoma

Richard Wagnernek

második hónapja
ugyanabban a mosodában
hajtogatunk, vasalunk, mint a gyermekek,
második hónapja nézek egy
feliratot, puzsoma, oda tesszük
a pizsamákat, nem bírom tovább,
megkérdezem Gyöngyit, a munkatársamat,
„miért van úgy odaírva, puzsoma”?
mire azt a választ kapom,
„ilyen jó a szemed, hogy odáig ellátsz?”
nahát, akkor én itt fejezem be, a nyelv
lehetőségeiről való társalgást,
úgy egyáltalán, marad ez a puzsoma,
ami még nem is tájszólás, ám ha nem húzok;
puzsomát, mindig Gyöngyi jut eszembe

a taps

érzékenység, szerelem,
 utálat, hogy tapsolsz? igen,
 így tapsolok, kész [ez hosszú rész,
 az ógörögök a tapsot elutasításnak, a
 csendet hallgatólagos elfogadásnak vették, mi
 itt a ropinkkal s nőnkkel végképp nem
 tapsolunk, hisz a kóla is kárba],
 nincs színház, nincs taps,
 mozi, koncertkor sincs
 taps, ujjongás, csendes,
 obligát összemosolygás, tán az,
 tán a villamos hazáig, óráátállítás,
 egy reggeli újból veled, az obligát
 kérdés: van még vonaljegyed? taps
 lábnyomaim

felismerem őket, egyenként,
 na jó, nem mindet, fúj a szél,
 kifújom az orrom, s megnézem,
 miért fekete a pézsé, a homok persze,
 a homok, a szél, a levegővétel,
 leülök egy padra, visszanézek:
 a tengerem morajlik, mint
 mindig, hiányoztok, akár
 ezek, mindnyájunk lábnyomai
 lehetnének, Jézus, Júdas, Péter,
 félsziget, hisz a saját lábnyomaim
 ezek, a Dorkóm talpnyomai! bármelyikünké,
 akár te, te is, anyád, apád, egy lábú kisöcséd
 is, mint Isten a tengerben

Ménes Attila

Ugrás

A buszon utazunk. Anyám már a megállóban kezdte az idegeskedést, izzadt, és kiabált velem. Semmi kedvem mellé ülni, két üléssel mögöttem zötytyenek le. Nem együtt vagyunk. Nem ismerjük egymást. De nem bírja tovább, hajlong az ülésen, és hátrakiabál valamit, amit nem értek. Kifelé nézek az ablakon. Úgy teszek, mintha nem nekem kiabálna, holott teljesen nyilvánvaló, hogy hozzám beszél. Ettől ő még nem hagyja abba. Neked beszélek, üvölti. Ne tegyél úgy, mintha nem hallanád! A többi utashoz fordulva züllött alaknak nevez. Szégyen, mondja az embereknek. Mindenki minket néz, kiabálja, hát nem röstelled magad? Az emberek mosolyognak. Szörnyülködnek vagy nevetnek. Kinevetnek az emberek, kiabálja, vedd észre, hogy mindenki rajtad nevet! És hogy nem akarja még egyszer elmondani az egészet, mert itt hölgyek is vannak. Továbbra is csak kifelé bámulok az ablakon, ő meg kezd újra a beatrixozást. Hogy azt is én rontottam el. Nem kellett volna ezt meg azt csinálnom a feleségemmel. Örülhettem volna annak, hogy egyáltalán ülhetek mellette. De te senki mellett nem szeretsz ülni, ugye, kiabálja. Abban igaza van, örültem, hogy ülhetek a feleségem mellett. Örülök, hogy ülhettem ott. Azzal, hogy az ember csak ül valahol, valaki mellett, akit szeret, még nem követ el nagy hibát. Visszaszólók, hogy jól van, csak hagyja már abba az ordibálást. A leszálló utasok vigyorognak. Mit hagyjak abba, kiabálja. Mit kell nekem abbahagyni?

Elegem van. Fölállok, hogy jelezsek. Megnyomom a zöld gombot az ajtó fölött, jelzek, hogy leszálljak és elmeneküljek. Erre elkezd kiabálni, hogy nem itt kell leszállni. A következő megállóban kell leszállni! Ül vissza azonnal a helyedre, kiáltja fenyegetően. Nehogy le merj itt szállni! A Hal köznél kell leszállnunk.

Odaérünk a Hal közhöz. Leszállunk. Az utasok szüntelenül mosolyognak.

Megyünk végig a Hal közön. Itt kell lefordulni a munkaügyi hivatal felé. Anyám fogni akarja a kezemet, érte nyúl, de én elrántom. Erre dühösen néz. Újra próbálkozik, de én megint kirántom a kezemből. Sokáig némán megyünk így. Egy darabon előresietek. Amikor utolér, egy kétezrest mutat. Titkosan, mint egy drogdílernek. Utána elköltheted, mondja, ha rendesen viselkedsz. Ha elintéztük a dolgokat. Tudja, mekkora szükségem volna a pénzre.

– Mi van, rád szakadt az OTP? – kérdezem.

– Nyugdíjkiegészítés, mondja. Tedd be az elefántos pénztárcába, amit a múltkor kaptál tőlem.

Növekvő haragot érzek. Gondolatban miszlikre szaggatom a Bethlen Gábort tudósai körében ábrázoló bankót. Tovább megyünk.

– Én már nem fogok sokáig élni, jegyzi meg.

– Légy szíves, ne kiabálj, válaszolom. Nem lehet kibírni, amikor kiabálsz.

– Bárcsak meghalnék már, mondja. Elgondolkodik. Arról kezd beszélni, hogy Kláriának van egy unokahúga Kárpátalján. Hozzám való rendes özvegyasszony, Evelin. Már beszélünk róla, hogy majd bejelölöm a fészbukon. Nekem biztos tetszene, úgyhogy ide fog utazni Munkácsról. Engem már ettől a városnévtől is kilel a hideg. Munkács!

Megyünk tovább az utcán. Arra gondolok, haljon meg úgy, hogy utána ne érezzek lelkiismeret-furdalást, amiért rossz fia voltam.

Megint a kezemért nyúl. Szorítja, és már nincs erőm védekezni. Hagyom, hogy pár méteren át, mint a zsákmányát, vezessen a munkaügyi hivatal utcájában. Egy saroknyira a munkaügyi hivataltól viszont kirántom a kezéből a kezem és így megyünk tovább a hivatalig.

A munkaügyi hivatalba érünk. Sorszámot kapunk. A 2118-ast adja ki az automata. A kijelzőn fölugrik az 1647-es szám. Senki sem mozdul. A falak mentén a padokon sokan alszanak, mások a falat támasztva dühöngnek. Anyám szerint amióta beindult a gazdasági csoda, bárhova is néz az ember, minden téren dinamikus fejlődés tapasztalható. Mindenfelé nagy építkezések zajlanak. Körössényinének így sokkal több ideje marad rám, biztosan fog tudni segíteni. Anyám abban bízik, hogy végre meglódnak az ügyeink. A túlfűtött, bűdös teremben legalább százötven ember várakozik. Anyám a verejtékét törölgeti, a kabátját mégsem gombolja ki. Valahányszor új szám jelenik meg a kijelzőn, a cédulámra pillant. Érzem, hogy egyre idegesebb.

Megjelenik az 1646-os szám. Egy percig türelmetlenül villog. A festett hajú, fogatlan biztonsági őr tanácstalanul tekinget szét, a fenekét vakarja. A teremben nem moccan senki. Hogyan lehetne elmagyarázni ennek a biztonsági őrnek, hogy egyszerre több valóságban is létezem. Vagy hogy nekem az anyám nem az okom. Az apám sem az okom. Arra sincs értelmes magyarázat, hogy miért vagyok itt. Miért kell itt lennem.

Az izzadság a szemembe csurog. Anyám letörli. Ha a fekete anyagot nézzük, a fekete téridőt, az is csak szófecsérlés. Ez a tudat megnyugtat, nincs értelme, hogy elmeneküljek, vagy csináljak bármi végzeteset. Ilyesmit csak azok tesznek, akik hisznek valamilyen fölsőbb elrendelésben. Hisznek benne, hogy lázadhassanak ellene. Filozofikus indíttatású gyilkosságokat vagy öngyilkosságot követnek el. Én semmi ellen nem lázadok. Ugyan már!

Előveszem a szatyromból a könyvemet. Magamhoz ölelem és jó mélyen a lapok közé szippantok. Nincs is hova mennem vagy menekülnöm. Mindig a névtelen középpontban vagyok. Eltelik egy fél óra. Irtózatossá percek. Az én szempontjaim legalább világosak. A megfontolásaim úgyszintén. Engem nem lehet eltántorítani, mondhatnám majd a munkaügyi nőnek, Körössényi Antalnének, mikor sorra kerülünk. Ha egyáltalán képes lennék kiejteni ezeket a szavakat.

Fölvillan az 1645-ös szám. Ezáltal világossá válik a tény, amit amúgy régóta sejtettem, hogy visszafelé folyik az idő. A szociális irodában néhány napja három órán át vártunk a sorunkra. Akkor kiüzent a nő, akinek a neve sosem jut eszembe, hogy nem tud fogadni. Különben is a múlt héten már mindent elmondott. Legközelebb a következő hónap elején jöjjünk vissza az iratpótlással, addig nem tud lépni az ügyemben. Az iratpótlást itt, a munkaügyi hivatalban kell elintézni. Abban reménykedünk, hogy Körössényiné nem üzen ki azzal, hogy nem tud fogadni, mivel az iratpótlás határideje régen lejárt, és nem küld vissza a szociális irodába a megjegyezhetetlen nevű nőhöz, hogy az iratpótlás nem az ő asztala. Az a szociális iroda asztala. A megjegyezhetetlen nevű ügyintézőnő feladata. Ott kérhetünk határidő-módosítást. De mi a szociális irodába eleve azzal a szándékkal mentünk, hogy határidő-módosítást kérjünk. Ezzel a kör ünnepélyesen bezárult, a kígyó saját farkát harapdálja.

Nekikezdek a férfi intimitornámnak. Tapasztalataim szerint ezt a tükör előtt meztelenül állva vagy ültő helyben lehet hatékonyan végezni. De lehet gyaloglás közben is. A rejtett izmok magasra húzzák a golyókat. Ott is kell tartani őket, míg háromig számolok, aztán elernyeszteni a gátizmokat. Kilégzést végzek. Újra feszíteni az izmokat, majd megint elernyeszteni. Hagyom lassan aláereszkedni a heréimet. Finoman és titkon végzem a gyakorlatot.

Villogni kezd az 1644-es szám. Úgy érzem, egyre áttetszőbb vagyok, egyre légiesebb, ködösen derengek a munkaügyi hivatal ügyféltérében. Ülök és várom, hogy Körössényi Antalné Ibolya megnyomja a gombot, amivel minket szólít.

Fölvillan az 1643-as szám. Anyám előveszi az agyongyűrt, háromhetes *Blikket*. Az egyik cikk címét fölolvassa a kedvemért. *Ha viszek viagrát, megdugsz? – írta a haiti tinédzser a 93 éves Jean-Paul Belmondónak*. Ez a cikk címe.

– És vitt neki? – kérdem.

– Még nem tartok ott, mondja.

– Majd szóljál, ha ott tartasz.

– Jó, majd szólok.

Fölolvassa egy másik cikk elejét: „Az oroszán ezekben a napokban a Merkúr rossz fényezőgébe kerül, ami veszélyezteti a párkapcsolatunkat, de hasznos lehet üzleti terveink szempontjából”. Nekem meg anyámnak jelenleg nincs párkapcsolatunk, és üzleti terveink sincsenek. *Muszáj* ma elintézni ezt, mondja anyám, mert ma van a határidő-módosítási kérelem utolsó határnapja.

A kijelzőn fölizzik 1642-es szám, és a teremben mégsem mozdul senki. Úgy érzem, mindjárt szétszaggat a nehézkedési erő. Mondom is anyámnak, milyen elviselhetetlen most a gravitáció. Nem érti, mit akarok. Volt már ez a szám, mondja anyám a mellettünk szendergő cigány férfinak. A cigány férfi keserűen bólogat. Az ügyféltérben többen hangosan horkolnak.

1641. Semmi mozgás.

1640-re vált a szám. Pontosan tudom, hogy Oszama épp most ad el egy SIM-kártyát egy gyanús fazonnak, hátraszól Bódognak. A MÁV szabadterületen ugyanekkor népes süncsalád vonul az ösvényen. A gubancos aljnövényzet közt mezei egér szimatol. Cserebogarak hemzsegnék. Szűnyog még nincs, majd csak estefelé. Egy mókus egy zöld rügyet falatozik. Hetek óta tart az aszály, de a dudvának, gyomnak úgysem kell eső. A szabad természet vadul tenyészik és illatozik.

Harmadjára villan föl a 2118-as szám. Anyám veszi észre először. Lihegve futunk föl a lépcsőn. Kopogunk, belépünk. Körössényiné Ibolya fáradt faarccal int, hogy üljünk le. Anyám a karomat bökdösi. Hol a személyi igazolványom meg a lakcímkártyám, biztos a szatyromban van. Nézzem meg az összes zsebem! Körössényiné folyamatosan beszél. Legutóbbi itjtártunkkor még legalább részben értettem, amit mond. Most már egy hangot sem fogok föl belőle. Anyám tolmácsol. Az adószámomat kéri a kedves hölgy. Nem értem, minek, hiszen az adataimat régen beírta a gépbe. De akkor is ellenőrizni kell, hogy én én vagyok-e. Jó, de most nincs nálam semmilyen igazolvány, mondom anyámnak, aki Körössényinének továbbítja a szavaimat. Körössényiné úgy bámul rám, mint Oszama, amikor egyszer megvizsgálta a telefonomat. Miért van ez így összekarcolva, vont felelősségre végtelen rosszallással. Biztos a lakáskulcs mellé került a zsebemben, védekeztem akkor. Ez helytelen, mondta Oszama.

Ez nagy baj, tolmácsolja anyám Körössényiné szavait. Mindenki köteles magánál tartani a személyi okmányait, magyarázza anyám. Jó lenne fölgújtani ezt az irodát, gondolom, benzint locsolni a papírok közé. A nő sikoltozva égne, rohangálna és fetrengene, olvadnának a számítógépek, megsemmisülne minden terhelő adat. Az ügyintézőnő a monitorba temetkezik, szkrollozik az aktámban. Hümmög, csóválja a fejét. Benyúl egy fiókba, űrlapot vesz ki, közben folyton beszél. Anyám nem fordítja. A papírt alá kell írnom. Elbizonytalanodom, hogy nyomtatott vagy folyóírást kérnek, esetleg mindkettőt. Körössényiné elmegy fénymásolni. Visszatér, foghegyről odavet egy hangsort. Anyám közli, hogy a tb-kártyámra volna szüksége a kedves hölgynek. Újrakezdem a keresést, hátha mégis megtalálom legalább a tb-kártyát. Átvizsgálom a szatyromat és az összes zsebemet. Nincs nálam az irat. Anyám harmadjára mondja, hogy nézzem meg jobban, biztos ott van a tb-kártya a farzsebemben. Foszladozó papírzsombok-gombócok, kifogyott öngyújtók közt matatok hátul. Darabka papírt találok, amire fölírtam valamit. Törött cigibe akad a kezem, félig már kihullott belőle a dohány. Egy régen esedékes sárga csekk maradványai és egy kétezres, ami Bethlen Gábort ábrázolja a tudósai közt. A tb-kártya sehol. A kedves hölgy már fél órája kínlódik veled, de te ennyire se vagy képes, mondja anyám. Ugyanez a kedves hölgy még értő koromban postástanfolyamra akart küldeni. Az is szép foglalkozás, ha már tanítani nem akar, mondta akkor Körössényiné. Levélhordó, mondta. Az bizalmi állás, nem beszélve a borraalóról. Most meg állítólag a tb-kártyámat követeli. Félig kievett nutellás üveg áll az íróasztal felső sarkában, érzem, hogy Körössényiné szeretné végre folytatni a nutellaevést. Biztos, hogy szeretne jó mélyen belenyalni az üvegbe, belenyomni az ujjait és leszopogatni róluk a sűrű krémet. Ebben viszont alapvetően akadályozza a tb-kártyám hiánya. A postástanfolyamot különben csak nehezen sikerült megúszni, egészségügyi problémák, kenőpénz a rendelőben a munkaalkalmassági vizsgálaton.

Anyám könyörgően néz az ügyintézőnőre. Körössényiné Ibolya beszél. Anyám tolmácsol. A hivatal állást kínál nekem, és én nem mondhatok nemet. Túl régóta játsszuk ezt a játékot, hogy nekem semmi sem jó, semmire sem vagyok alkalmas. Már fölfigyelték rám magasabb pozíciókból is, a türelem elfogyott, külön utasítás született a foglalkoztatásomról. Anyám bőségesen izzad, a vérvörös rúzs utolsó foltjait nyalja le a szája sarkából.

– Három napja késik az átutalás, mondja reszkető hangon. Hát tetszik látni, hogy milyen állapotban van.

Fölnevetek, és sokáig nem tudom abbahagyni a kacagást. Mindketten rám merednek.

– Nincs jól, mondja anyám. Körössényi Antalné Ibolya sokáig beszél valamit, de anyám nem fordítja le.

– A hátalékot rendezni kell. Az ünnepek miatt késik az átutalás, mondja nekem és Körössényinének, aki egyre a nutellás üveget bámulja, és nagyot nyel. Én meg a feje fölött lévő faliórát bámulom, amin nem múlnak a percek. Oszama vitrinjére gondolok, ahol legutóbb még Huaweiék töltötték be a felső két sort, alattuk valamilyen megfontolásból Nokiák sorakoztak. Még lentebb Samsungok és Siemensek nehezen átlátható rendszere és e rendszer folytonos örvénylő átalakulása. Az alsóbb polcokon két sort töltenek meg az okosórák, iPhone-ok és okoszemüvegek.

Szükségem volna néhány világos pillanatra, amikor egyszerre csak mindent átlátok és megértek. Utána felőlem sodródhatok akár a semmi szélére is. A boldogságból

elég lenne egy pillanat. Hiszen boldognak már képzelte magát anyám is, meg az összes emberevő hivatalnoknő, akihez Canossát járok.

A kétezerre gondolok, mennyi rizlingre lehet elég. A rizling ízét ott érzem a szájpadráson. Anyám szolongat, de most nem tudok odafigyelni rá. A Gólyakalifában százhusz forint egy deciliter.

A hivatalnoknő lepecsétel egy iratot. Hiánypótlási póthatáridő, mondja anyám megnyugodva. Köszönd meg szépen a hölgy kedvességét, utasít. Ögrömböz, baluna, mondom. Finya, kárpász. Újra a falióra pillantok. Hányingerem van a vibráló neonvilágítástól. Anyám a lépcsőn lefelé szuszogva kapaszkodik belém. Kaptunk két hét haladékat, mondja. Remegek.

Keserűpistácia-illat.

Nagy Gerzson

Önzés

A pszichológus azt tanácsolta, gyakoroljam az önzést. Nem is tanács ez, feladat. Augusztusban kaptam végre két hét szabadságot, anyával péntek este utazunk le a füredi nyaralóba, amit a nagyszülőktől örököltem. Anya idegenül érzi magát ebben az egyszerű, elhanyagolt faházban. Egész évben nem jár itt senki, a bútorok recsegnek, foszladoznak a függönyök. Amennyire tudom, letörlöm a port a szekrényekről, felporszívózok, de anya napközben így is csak a teraszt használja, ahonnan kilátás nyílik a tóra, a nyugágyban olvas egész nap. A portól kiújul az allergiám, tüsszögök, anya előkotorja a gyógyszert a bordó műbőr neszesszerből, úgy teszek, mintha lenyelném, mikor nem figyel, a rózsabokor tövéhez köpöm. Szívósak ezek a rózsák, kibújnak a kövek alól, megelégszenek napi két-három óra napsütéssel.

Délben lemegyek a partra, sajtos-tejfölös lángost eszem, jó fokhagymásan, iszom két korsó sopronit. Anya finnyásan megszólna, ha látná. Hogy bírsz abba a zsírban tocsogó tésztába harapni? A sör miatt forgatná a szemeit, ő este hat előtt nem iszik, akkor is csak szigorúan egy kispohár gyomorkeserűt. A strandra kora reggel és vacsora után jön le, utálja a tömeget. Félórát úszik, fejét a víz felszíne fölé tartva, vigyázva a kontyba fogott, sötét hajára. Megtörölközik, felslattyog a házhoz.

Fúj a szél, tele a tó vitorlással. A kikötő közelében kisebb kadétsoportot vesznek észre. Leterítem a gyékényt az egyik szomorúfűz árnyékába, a másfél méteres távolságot nem lehet tartani, de a szomszédok nem kifogásolják. Maszkot senkin nem látok. Gyerekkoromban apám engem is beíratott vitorlázni, gyűlöltem a koránkelést, a szelet és a vizet, állandóan fáztam, menet közben a neoprén ruhába pisiltem. Tenyerem kisebesedett a kötelektől. Apám nagy tehetségnek indult, korosztályos bajnokságokat nyert, de egy súlyos vesemedence-gyulladás miatt fel kellett adnia a sportot. Dialízisre járt. Meghalt, amikor tizenhét éves voltam. Nem folytattam a vitorlázást, anya sem ragaszkodott hozzá, a tanulás fontosabb, mondta. Kifekszem a gyékényre, fejem alá teszem a kezem, a faleveleken átszűrődő fényt figyelem, a leveleket, ahogy mozognak a szélben. Mindig van egy, ami jobban fickándozik a

többinél, mintha vékony, átlátszó damilon rángatnák. Lecsukom a szemem, apámmal a kétárbócos, öreg katamaránon állunk, a tó közepén, szélcsendben, meg se moccan a hajó. Apámnak dús, fekete a haja, harmincöt éves lehet. Az álomban én is felnőtt vagyok, kopaszodom, őszül a szakállam. Apám távcsővel az idegen hajókat fürkészi, azt próbálja kiszámítani, melyik irányból várhatunk szelet. A flaute régen is megviselt, rettegek, hogy nem jutunk vissza a kikötőbe. Vacog a fogam, pedig tudom, hogy ez nem a valóság. Erősen kell vizelnem, erre ébrednek. Besétálok a vízbe, kiengedem. A katamaránt eladtuk, sokba került a fenntartása, apám legjobb barátja vette meg, mint utólag kiderült, nevetségesen olcsón. A hajót gyakran látom Füreden. Kiszáradt a torkom, a büfébe megyek sörért. Csak anya ki ne szagolja. Vagy szagolja csak ki, eszembe jut a pszichológus, a feladat, legyek önző, csináljam azt, ami jólesik, ne akarjak mindenben megfelelni. Visszamegyek a gyékényhez, a fatörzs másik oldalán három nő beszélget. Képzeld el, barátja van, mondja a vörös, copfba fogott hajú. Nem több negyvenöténnél, szeplős az orra töve, lábkörme tűzpirosra lakkozva. Tizenhat évesen nekem is volt, mondja a szőke, a fatörzsnek támaszkodva. Előrehajol, hasán felgyűrődik a bőr. Arra figyelj, mondja, hogy mindig legyen nála gumi. A vörös felkapja a fejét. Gumi, kérdezi. Az a fiú dolga. Persze, mondja a szőke, melle majdnem kibuggyan a fürdőruhából, de jobb, ha a lánynál is van. Szerintem nem, mondja a vörös, ez kizárólag a fiú dolga. Nehogy már a lánynak kelljen ezzel is foglalkoznia. Felém fordul, rám néz, kiegyenesíti a gerincét. Keskeny az arca, szempillája hosszú, mosolyog, elkapom a tekintetemet. Nem erről van szó, mondja a szőke. A fiú dolga, egyetértek, de jobb, ha a lánynál is van. A vörös dobálja a copfját. Ha a fiú nem visz magával gumit, magyarázza, akkor felelőtlen vagy béna, egyik esetben sem akarom, hogy a lányom lefeküdjön vele. Hát, mondja a szőke, bízzuk ezt inkább a lányodra. A harmadik nő nem szól közbe. Apám szexuális felvilágosító könyvet ajándékozott a tizenhatodik születésnapomra, olvasgasd, mondta, benne van, amit tudnod kell. A szövegek mellett színes illusztrációkkal volt tele, Pompeji bordélyának falrajzaitól kezdve a huszadik század eleji pornográf képeken át modern szexfotókig. Adhatta volna a *Kámaszútr*t is. Esténként ezekre a képekre vertem ki a takaró alatt.

Anya üzenetet küldött, menjek fel a vacsorát előkészíteni. Fél négy, befutok a vízbe, kiúszom a legközelebb horgonyzó hajóig. Elektromos hajó, vitorla nélkül, króm kormánykerékkel, szintetikusnak tűnő deck borítással. Megkerülöm, üres a fedélzet. Elfáradok, mire visszaérek a partra. A nők még az óvszerhasználatról vitáznak. A vörös felnéz, szakállamból víz csöpög a gyékényre, érzem, ahogy a nedves fürdőnadrág feszül a combomon. Hasra fekszem, bekapcsolom a telefont, három új üzenet és két nem fogadott hívás anyától. Összeszorul a gyomrom. Minden este együtt vacsorázunk, otthon, Budapesten is. Anya nagyon ügyel az egészséges táplálkozásra, a megfelelő tápanyag- és vitaminbevitelre, listákat ír, én vásárlók, közösen készítjük el az ételt. Ülünk a konyhában megterített asztalnál, az ablakból a szomszéd tízemeletesekre látunk. Apámról ritkán beszélünk. Anya nem házasodott újra, bőven elég neki egy férfi a lakásban, mondta.

Üzenetet írok anyának, kések tíz percet, kitörölöm, húsz percet, önzőnek kell lennem, gondolom, kitörölöm, félórát, lenyomom a küldés gombot, lenémítom a telefont. Az úszónadrágom még nem száradt meg, derekam köré csavarom a törölközőt. Nehogy már ez alapján ítélj meg valakit, mondja a szőke. Ingerült a hangja.

Lehet, csak elfelejtette. Vagy a szülei nem készítették fel. Téged talán rendesen felvilágosítottak? Attól még nem kellene, hogy kihagyjon egy lehetőséget, mert a te lányod nem óhajt magánál gumit tartani. Ne kiabálj, légy szíves, mondja a vörös. Nem kiabálok, mondja a szőke. Elhallgatnak. Nálam mindig volt óvszer, a személyi igazolvány tokjába csúsztatva, igaz, teljesen feleslegesen, sohasem jött össze semmi. Anya megkövetelte, hogy legkésőbb tizenegykor otthon legyek, még egyetemista koromban is. Hol van a lányod, kérdezi a szőke, lehiggadva. Az apjánál, Bécsben, feleli a vörös. Váratlanul néz rám. Kint alszom a hajón, mondja, lassan emeli a karját, a vízre mutat.

Megvárom, amíg összeszedik a holmijukat és a vörös egy felfújható SUP-ra hasalva a hajó felé kezd evezni. Anya háromszor hívott, kikapcsolom a telefont, beteszem a tárcsa mellé a vízhatlan zsákba, amit még apámtól kaptam, a vitorlás táborokra. Begyűröm a pólót, a rövidnadrágot, a strandpapucs nem fér be, a fa alatt hagyom. Erős karcsapásokkal úszom a hajóhoz, a zsák a derekamhoz szíjazva. Felkapaszkodom, a nő beindítja a motort, hangtalanul indulunk a tó közepe felé. Alacsonyan jár a nap, a vitorlások a kikötőbe igyekeznek. Vezethetek, kérdezem, és átkarolom a nő derekát. Fél fejjel magasabb nálam. Válla anya vállához hasonlít, amikor esténként a haját fésülöm. Soha többé nem nyúlok a hajához. A nő nem válaszol, hátranyúl, megszorítja a farkam. Nincs nálam gumi, mondom nevetve.



Németh Zoltán

Még harminc év

A szájából egy szénbánya omlik a torkomba, amikor csókol, imádom, ahogy a csillogó fényes fekete kődarabok lángra lobbantják az ínyemet a gerincvelő gyújtócsatornáján keresztül. Tudod, a szeme mögül egy varánusz néz kifelé, a komodói sárkány jéghidegsárga tekintete, és ebből teljes bizonyossággal tudom, hogy megint matematikai pontossággal megtervezett élvezet borítja el a testem, ez metszőbb tekintet, mint a tigrisé, és szintekkel kegyetlenebb, pontosan, amire szükségem van most. Ezzel a testtel visszazuhanok a gyökerekig, ahol elágazott legalább háromszázötven faj, és a lüktetésben mindet egyszerre érzem, ahogy szétszakad a gének láncolata, és a sárgásbarna bőr szőnyegén mi most megteremtünk egy új lényt. Ki tudja, embert fogunk-e szülni, esetleg egy szórtlan fát, amely leveleivel takarja el szégyenlősen az arcát; vagy érzékeny-okos lány vágja ki magát a lencsörös nemi szerv tojásából, miközben mi még be sem fejeztük, és nem csináltál meg engem, máris kezdhettük a nevelést, a szobanövények öntözését, cserélhetem a kereket egy lyukas biciklin. Teleszültük a lakás sarkait is, éjjel, lefekvés előtt megszámoljuk a lélegző kis tüdőket óvatosan, hangtalan utakat tervezve az automatizált konyha, a franciaágy és a fürdőszoba közé. Ők mind a jövőbe húzogatják kicsi, színes vonalaikat egy gyűrt papírlapon, és az asztali lámpa ebből olvassa ki a sorsukat. Ezért nehéz a döntés, égve hagyni a villanyt éjjel, vagy ha a család az Adriára utazik. Önálló életet él az izzó tervezőburkolatán a szem fénye, és túl sok szeretetet vetít a távoli utazók izgatott mondataira.

Győrfi Viktória

Négyes erősségű

Ma még nem esik le a kislámpa az éjjeliszekrény
széléről, nem koppan hangosan, nem pattog
a műanyag bögre a konyhakövön,
csak a képeket kell megigazítani reggel a falon.
Ma még nem indul hajszáltrepedés
a nappali sarkából a gyerekszoba felé
az elektromos vezetékek útját követve a falban,
és a tetőablak sem lazul meg a keretében.
Ma még észrevétlen, mint a szélcsendes
kikötőben horgonyzó hajók mozgása.
Megkapaszkodik az ágyában,
mielőtt felriad, vagy utána.
Mintha megrántanák alatta a hálószerkezetet,
palacsintasütés közben a serpenyőt,
mikor már nem ragad a tészta.
Nem gondol arra, bugyolálja-e takaróba
a gyereket, vigye-e ki a házból. Nem tudja,
hogy apró hullámokban reng alatta a föld,
sem azt, hogy az előrezgések napokig tartanak.
Azt hiszi, álmodik, és földet ér zuhanás után.

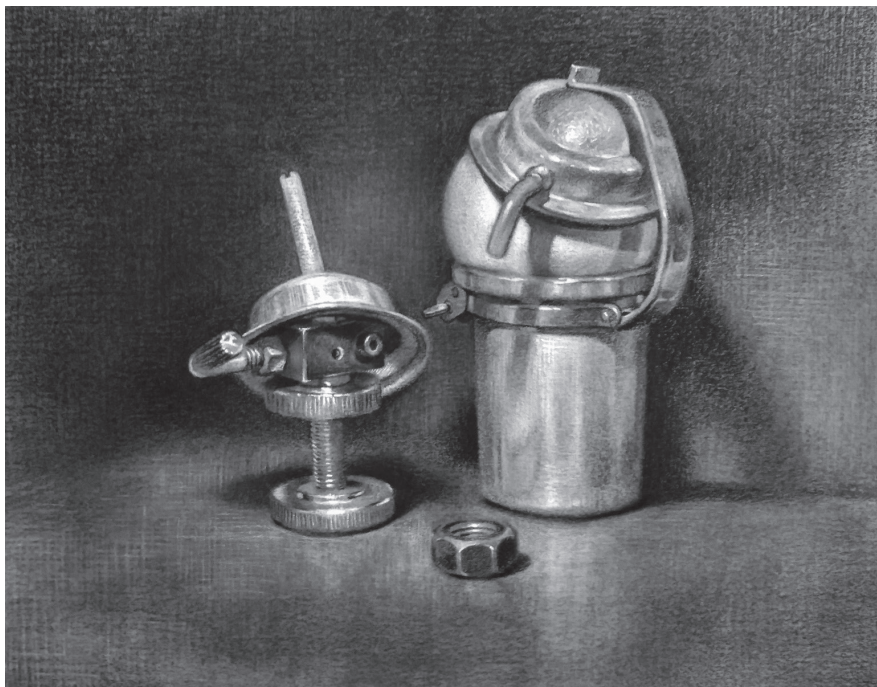
Seszínű

I.

Itt vagyok otthon, ideszoktam,
lapítok a sziklán, mint ideszáradt gyík.
Bámulom a tengert.
Körmömmel piszkálom
a sziklarepedésbe tapadt apró csigaházakat.
Ha meghalnak, kihabzanak a házukból,
hatalmas, rózsaszínű girizd, tele lesz
velük a part. Elfedik a seszínű mészkövet.
Néhányat arrébb söprök,
közéjük fekszem.
Gyűjtöm a bőrömbe a napot, rózsaszínű leszek,
majd átlátszó, elmosódott.

II.

Látni, hol ér véget a horizont,
ívbe hajlik, gömbölyödni kezd a föld,
a túloldalon vízesésként zúdul le a tenger.
Este kivilágított hajók várakoznak, hogy bejussanak,
a kikötőben sorakoznak egymás után,
mintha lenne szemben part.
Sárga lampionok zsinóron.



Bűz

Mentőautó száguld el szirénázva Nyári mellett, a falkaöszöntől vezérelt kutyák felvonyítanak a kerítések mögött a hang nyomán. A férfi dezodorjának illatanyagától agresszívvá vált darazsak zuhanórepülésben támadnak, Nyári kénytelen folyamatosan hessegetni őket. Hirtelen mozdulatai miatt messziről pantomimjátékosnak látszik. A mellékutca kiöblösödő torkolatában nagy testű autó tűnik fel, a volánnál ülő huszonéves csaj szemlátomást parkolóhelyet keres. A férfi csupán megszokásból állapítja meg magában, hogy egyedülálló nők nem közlekednek terepjáróval. Agyontetovált hajléktalan kér tőle tüzet a sarkon, Nyári mindig tart magánál öngyújtót az ilyen esetekre. Messziről elkerüli a Deák-szobor talapzatánál lebzselő kábítószereket, akik aprót lejmolnak a járkelőktől. Megnyálazott mutatoujjával megkeresi a szélirányt, majd beleszimatol a levegőbe. Az orrfacsaró bűz idegen városban is útbaigazítaná.

Bekerített területen pillantja meg a penetráns szagokat árasztó épülettorzót, melyre ebben a napszakban vastraverzek vetnek árnyékot. A bontásra ítélt bérház nyugati homlokzatára máris felfűjtak egy graffitit a láthatatlan kezek: Jézus meghalt, de Mária újra terhes. Nyári az egyik beüvegezetlen ablaknyíláson át megpillantja gyerekkori önmagát, amint a lüszter fényénél éppen elodázza a lefekvést, sötétben ugyanis nem lett volna tanácsos egyedül maradnia gondolataival. Természetellenes testhelyzetekben, ruhástul aludt el esténként a vetetlen heverőn. Lábfeje fölött akkoriban nem gyógyuló sebek jelentek meg, melyeket a misztikumra hajló kiskamasz a földönkívüliek éjszakai látogatásainak tulajdonított. Csaknem belebetegedett a csalódásba, amikor egy gyermekorvos krónikus lábszárfekélyt diagnosztizált nála. Vigyázzon a fia vércukorszintjére, csúsztotta a doktor önnön tenyerét Nyári anyjának kézfejeire, s a nő nem húzódozott. Nyári anyját lánykori neve miatt egyébként lépten-nyomon összekeverték az öngyilkossá lett szépségkirálynővel, ebből azonban Csilla az emberélet útjának felén se vont le messzemenő következtetéseket. Nyári apja olykor ráköszönt a felöltöztetett próbababára a sarki ruhaüzlet előtt. A szórakozott banktisztviselő csupán egyetlen közös reggeli alkalmával jelentette ki, hogy csélcsap felesége egy felhőkarcolóban is fallikus szimbólumot vél felfedezni. A megjegyzés hatott. Szó szót követett, férjének omlettjét a felhevült teremtés tányérral együtt hajította a lichthófbá. A háztömbben persze más házasságok is romlásnak indultak, mint megannyi spájzban felejtett barackbefőtt. Nem csoda, hogy a világítóudvaron patkányok kerestek menedéket a lehajigált tárgyak között. A szegényebb lakók összecsomózott lepedőkön ereszkedtek le egy-egy értékesebb holmiért.

Nyári anyjának hirtelen szívhalálát követően egyszeriben feleslegessé váltak bizonyos szavak. A verbális köszönési formák például. Nyári üdvözlés nélkül kikerülte apját esténként, ha hazatért a csavargásból. A közös étkezések is elmaradtak. Nyári nem nyúlt az öreg által kotyvasztott ételhez, inkább a közeli gyorsétteremből rendelt magának vacsorát. A sok hamburgerevéstől idővel pocakot eresztett. Az inzulinapullák érintetlenül heverték éjjeliszekrényén, lábszárán a diabéteszes sebeket pedig büszkén mutogatta annak a néhány havernak, akik még nem maradoztak el mellőle. Kiröhögte

azokat, akik a cukorbetegség következményeire figyelmeztették őt, a kór nyilvánvaló jeleit ugyanis egy harmadik típusú találkozásnak tudta be. Miután eltanácsolták az egyetemről, naphosszat ufós könyveket böngészett a szobájában. Láncdohányossá lett, a kávé pedig vizespohárból itta. Idősebb Nyári nem volt különösebben tetterős alkat, egyetlen fiának metamorfózisa azonban megérlelte benne az elhatározást. Nem hagyhatja, hogy a gyerek egy hagymázas rögeszme foglyaként lassacskán megvakuljon, esetleg elüszkösödjene a lábujjai. Csöppet sem volt meggyőződve arról, hogy Attila megbocsátja ezt neki, egyik este mégis feltárcsázta a mentők telefonszámát.

Azóta eltelt harminc esztendő, Nyári pedig mostanra sokkal többet megtudott a világról. Például azt, hogy Einstein relativitáselméletének értelmében az emeleti lakók gyorsabban öregszenek földszinti társaiknál. Azzal is tisztában van, hogy ezen a környéken hosszú ujjú inget kell fölvennie, ha nem akarja, hogy összeszurkált könnyökhajlata miatt kábítószerfüggőnek nézzék a járókelők. Ugyan ki hinné el neki, hogy inzulinozza magát, ha éppen szédeleg, mert leesett a vércukra? Ilyenek jutnak eszébe egykori házának maradványai mellett, ahelyett, hogy jóízűt szippantana a bűzből, ha már a világítóudvar mélyén ott rohad az évtizedek alatt lehajigált megannyi reggeli, ebéd, vacsora és egyéb szerves hulladék. Nyári egész gyermekkorra.

Az elkerített romoktól keletre zöldellő liget fái közt a férfi ekkor különös fényekre lesz figyelmes. Erőteljes zúgás társul a jelenséghez, mintha nagyfeszültségű távvezeték húzódná a közelben. Nyáriból már régen kiölték földönkívüliekbe vetett hitét elektrosokkal, gyógyszerekkel, pszichoterápiával. Nem hisz a szemének, amikor megpillantja a csészealjából kilépő fekete overallos humanoidot. Néhai apjának makacs szkepticizmusa villan agyába, valamiért mégsem érez elégtételt. Minden félelem nélkül elrendezi maradék haját a zsebében tartott fésűvel, és ruháját is megigazgatja, mielőtt esetlenül elindulna a jövevény felé. Elvégre ő képviseli most az emberiséget.

Rigó Kata

Kilenc sötét gomb

Bemegyek a fürdőszobába, megállok a másik ajtó előtt, kopogok. Csend, a fürdőszoba neszei, rezeg a boiler, sziszeg az őrláng. A rézkilincs íves, mint a számtanfűzetbe rajzolt kettes talpa. Megint kopogok, fülemet az ajtóra tapasztom. Odabenn elnémul a Sokol rádió, szabad, mondja Dédi.

Lassan nyomom le a kilincset, ne hirtelen csapjon meg a benti levegő, keveredjen inkább a szappanos, vasas fürdőszobai hideggel. Nem akarom, hogy egyben rám dőljön Dédi öregszagú fészekmelege. Egész nap ebben üldögél. Mindketten úgy tudjuk, hogy illik pusztit adni, rákészülünk. Dédi nem szeret dörgölődni, nyalakodni, kihúzza magát a fotelben és vár, néz a vastag szemüveglencse mögül. Előre hajolok, hogy ne kelljen közelebb menni hozzá. Szürkevirágos otthonkát visel, véletlenül hozzáérek, bolyhos. Barázdált arca is az, mint a fa alatt hagyott, puhára aszott barack. Nyújtom a nyakam, tartom a távolságot, félek, hogy váratlanul csontnak ütközöm. A levegőbe cuppantok.

Vártalak, mondja Dédi, hozd ide azt a karosszéket. A zöld fotel mögött sötétbarna ágytakarón az egymás mellé rakosgatott díspárnák, Dédi kézimunkái. Van köztük egy tarkakockás új, harsány és unalmas, mint az iskolai tempera. Látja, hogy látom az új párnát, vidám színe van, mondom. Piros, méregzöld és mustársárga, Dédi ilyennek képzelem a vidámságot. Szerintem is vidám, bólogat, és összevonja a szemöldökét.

A mintát kockás papíron maga rajzolgatja. Egyszerű ez, csak lépkedni kell le-fel, látod, kész is a cikkcakk. Aztán beleöltögeti a kongréba az ember. Egy kocka egyenlő egy lyukkal, mutatja Dédi a kitergetett hálót. Száz, inkább ezer üres lyuk. Türelem kell hozzá, mondja Dédi. Az van neki. És ami elkészül, dísznek csúnya, párnának meg szúrós.

Hát, jó-e iskolásnak lenni, kérdi. Jó, felelem. Legyél továbbra is szorgalmas kislány, és tanuljál sok hasznosat. Bólogatok, ez is olyan hasznos dolog, amit az iskolában tanultam. Próbálok Dédi szemébe nézni, de hol a faragott szekrényekre, hol a magas lábú ágyra ugrik a tekintetem. Az ágy alá nem akarok, mégis nézek, muszáj. Igen, még mindig ott a bili. Nagyobb, mint amilyen nekem volt kiskoromban, hatalmas nagy. Mert a tudást, amit megszerzel, senki nem veheti el tőled, magyarázza Dédi. Felőtt bili. Öblös, fehér, kék peremű. Látom, ahogy a Dédi az ágyvégbe kapaszkodva ráereszkedik, jaj, megint elképzelttem. Az emberi elme a te korodban a legfogékonyabb, mondja, és felemeli a mutatóját. Miért van bilije. Talán biztonsági tartalék rosszabb időkre. Az idők mindig visszajönnek, ezt szokta mondani.

Dédi berámázva ott van a falon is: íróasztalnál ül, teknőckeretes szemüveget és nyakig begombolt, pöttyös blúzt visel. Nem ráncos, mégse fiatal. Ül, és várja, hogy olyan öreg legyen, mint amilyen valójában. Az igazi Dédi követi a pillantásomat. Amikor a Makói Hagyma Konzorciumnál dolgoztam, ezt fogja mondani. Már mondja, és azt is, hogy főkönyvelői minőségben. A konzorcium annyit tesz, egyesülés, együttműködés, de az együttműködő makói hagymák nincsenek a képen, csak a főkönyv, akkora, mint a virágos fedelű mesekönyv, amiből Dédi tavaly még felolvasott nekem. Bevételi oldal, kiadási oldal, a következő lap tetején az áthozat, most ezt magyarázza.

Várom egy kis szünetre, amikor felkelhetek a székről, és kisurranhatok innen. A kisurranás jó volna, rácsuknám az ajtót Dédire, és kinn, a fürdőszobában kifújnám a benti levegőt. Csak utána megint unatkoznék. Gitta mama üvegeket forral a baracklekvárhoz, konyharuhával elválasztva főzi őket, nehogy összekoccanjanak, Papa a Kertbarátok Klubjába ment. Sanyikám, tessék egy tiszta zsebkendő. Gitta mama mindig elővesz egy vasaltat, ha Papa elmegy valahová.

Dédi már valami malomról beszél. Tudsz, ugye, kérdezi. Mit, hát malmozni. Láttam, hogyan csinálja, amikor a tornácon üldögél a vesszőfotelben. Összekulcsolja az ujjait, két hüvelykujját egymás mellé illeszti. Mozdul az egyik, megkerüli a másikat, vagy a másik az egyiket, nem tudom, csak látom, ahogy forognak együtt körbe-körbe, egymást hajtják. Mutatom Dédinek, így kell, ugye. Kinevet. Nyitja az éjjeliszekrény fiókját, kirakosgatja a tartalék szemüvegeket, a manikűrkészletet, a gyógyszereit és egy ív kockás papírt, tollat, vonalzót, aztán visszarendezi a fiókot, és rajzolni kezd. A nagy, szovjet gyártmányú vekker lustán ketyeg a komódon. Halványzöld, mint az iskolában a folyosó fala. Gyerekmagasságig zöld olajfesték, hogy habos ronggyal le lehessen törölni.

Dédi vonalat húz. Elfordítja a papírt, és újabbat rajzol. L-betű. Megint fordít, most szögletes U-betű. Az órát figyelem, hiába ketyeg, nem látom, mikor mozdul a percmutató.

Dédi bekeretezte az üres lapot, de még mindig rakosgatja a vonalzót, forgatja a papírt. A karján is órát visel, Победа, ez van ráírva egészen kicsi betűkkel. Nem ismeri azokat a betűket, mégis tudja, hogy pobjedának kell olvasni. Győzelem, mondogatták, amikor megszálltak bennünket, jöttek, betörtek negyvenötben. Édesanyád még picike volt akkor, Gitta gyönyörű, fiatal nő, így szokta mesélni Dédi. Hiába emlegetik őket szovjet katonának, szovjet ember nincsen. Ruszki az van, mondja dühösen, vagy tádzsik, türkmén, tatár. Kiehezett, hitvány csürhe volt, teszi hozzá suttogva, aztán elhallgat és maga elé mered.

Gitta mama máshogyan szokta mesélni. Náluk tisztek szálltak meg, ők nem voltak kiehezve, néha még adtak is a kenyérükből. Nyebojsza, így hívták az egyiket, mert mindig azt mondogatta, hogy ne félj. Dédi akkor még nem lakott velük, később költözött hozzájuk, segíteni. Segíteni, ezt Gitta mama mindig énekelve mondja, mint utána azt, hogy naná.

Kész a tábla, bábuk kellenének. Dédi töpreng, és előhalász egy fadobozt. Fehér gombok közt kotorászik, leszámol kilencet. Fekete gombból nincs elég, az férfiruhára való, csak négy nadrággombot talál. Ferikém, gyere, kész az ebéd, kiabálta Dédi a konyhából, de a Dédpapa nem jött, csak feküdt a kanapén, ahová a templomból jövet ledőlt egy kicsit. Túlélt két háborút, harcteret, bombázást, németet, végül a ruszkit is. Aztán egyszer csak megszakadt a szíve, így meséli Dédi. Gitta mamának biztos van kilenc egyforma, mondom, és már ugrom is, hogy kérjek tőle. Gittát ne, őt ne keverjük bele, megoldjuk egyszerűbben: ami a fehérnél sötétebb, az mind sötét. Milyen piszkosak ezek, dűnnögi, és zsebkendőbe fogva morzsolgatja Dédpapa sliccgombjait.

Dédi a tisztaságot szereti. Ne nyúlj a kutyahez, szól rám a tornácon. Fáni kutya leült elém, világos szemével fürkész, aztán orrával megböki a kezem. Dédi ránk pillant a szemüvege fölött, a kutya csupa baktérium, mondja. Anyuka már megint kezdi, kiabál a konyhából Gitta mama, vadászvizsla ez, nem holmi kóbor korcs. Sándor rendben tartja, fürdeti, fésűli, mit akar még Anyuka, nyugodtan játszatok, simogassad, ha akarod, kicsi angyalom. Fáni kutya hanyatt veti magát, hátsó lábait szétterpeszti. Dédi undorodva visszahajol a rejtvényűtség fölé.

Húzd csak ide a kisasztalt, közénk, kéri Dédi, és ölébe szórja a fényesre törölgett gombokat. Jól figyelj, három egyforma gomb egymás mellett, ez a malom. Saját malmot kell állítani. Az ellenfelet pedig meg kell akadályozni ebben.

Az első játszmat elveszítem. Revans, ajánlja Dédi, tehát újra meg fog verni. Az éjjeliszekrényen ott a nyitott gombos doboz. Fedelén, belül egy név, akadozó zsinórirással, tintaceruzával. Nagy Anna, mondom ki hangosan, hátha Dédi mesél inkább róla, és nem kell tovább játszani. Drága jó nagymamát hívták így, ő nevelt fel, bólint. Aztán karba teszi a kezét, összezárja a térdét, és papucsait szorosan egymás mellé igazítja. Puffadt a bokája, szorítja a testszínű, vastag harisnya. Innen nem látszik a heg, az hátul van. Oda állt bele az utána hajított olló.

Ugyanis az apja szabó volt, mondja Gitta mama benn a szobában, a vendégeknek. Nyitva az ablak, a tornácon Fánit vakarom, örül, nyitva a szája, kilóg a nyelve. Jó puha a bőr a hasán. Odabenn csend lett, a vendégek elképzelik a hatalmas ollót meg a kicsi Dédit. Nem tudom, melyiket nehezebb.

Dédi azt mondja, mindenképp legyen visszavágó. Jó, legyen, ha annyira akarja.

Malom, mondom. Dédi a táblára hajolva fészkelődik, mint aki tart tőlem. Vagy csőbe akar húzni. Malom, mondom megint. Ejnye, vezetsz, pillant rám. Felhúzza a

szemöldökét, és száját összeszorítva, titokban mosolyog. Nem tudom, nekem örül-e, vagy kieszelt valamit, hogy mégis ő nyerjen. Az asztalra könyököl, fejét a tenyerébe hajtja, kinyújtott ujjait mozgatva gondolkodik, a hajhálójával babrál, alányúl, lejjebb húzza, befedi vele a fülét is, onnan kicsit feljebb tolja. A vékony anyag láthatatlan az ősz hajon, a kockás hálóminta csak a fejtetőn rajzolódik ki, ahol átüt a rózsaszín bőr.

Dédi a tábla felé nyúl. Két sötét gomb közül kilép oldalra a harmadikkal, és rögtön ott van a másik két saját gombja közt. Malom. Ha visszalépne ugyanoda, ahol eddig volt, malom lenne akkor is. Elegáns megoldás, ugye, kérdezi. Igen, az, elegáns, mondom. És bombabiztos, biccentek elismerően. Visszabiccent.



Oláh András

tétjeink

nincs más mint rezignáltan tudomásul venni
elfogadni lenyelni hogy a szegyenkezés nem gyógyít
kudarcot sem irigységet s a sóvárgás a valami más
íránt természetes betegsége az embernek
s ha lecsapták kezéről a nőt ha elhappolták
a pozíciót ha sárba döngöltek megtapostak
csak magadnak köszönheted mert te voltál gyenge
te választottad rosszul a barátaid te tévedtél
te bénáztál te ültél fel rosszul a nyeregbe
tettél rossz lóra rossz befutóra holott az élet nem
versenysport nem is vásári bazár nincsenek
adható és vehető tételek csak az élet van maga
az egyszeri amit nem irányíthat torz indulat
és nem kell folyton bámulni a műtéti hegeket
rettegni a vihartól a hajótöréstől nem kell
mentőakciókat szervezni sem temetéseket
s ha mégis eltévedsz és azt hallod: „tegyék meg
a téteteket” akkor se ess kétségbe – az élet rozsdás
lakat: nem nyílik de tovább színezheted

nincs harag

hátizsákját a kilométerkőnek
támasztva bámul a lassítás nélkül
tovaszáguldó autó után
lent a fűzfák karéjában patak csörgedezik
kell egy kis frissülés a sok gyaloglás után
a jéghideg víz s az árnyék
foglyul ejti ott tartja egész délután
a távolból kopár hegyek csábítják
de jó itt a csöndbe olvadó patakcsobogás
a fűzek simogató rebbenése
kifosztott emlékektől távol
ez valami más
az unalmas békéltető tárgyalások
helyett rejtjelek
kövekkel kerített tűzrakóhely
összegyűjtött rözse-ágbogok

egy leszúrt nyárs
mely a túlpartra mutat
nincs harag és béke sincs
csak csobogó víz és kővodon

terheink

egyensúlyzavarban vagyunk
cipeltem terheid önérzetes együgyűséggel
de használati utasítást hiába kaptam
nem tudtalak átkonvertálni
adósság keletkezett és áruhiány
az érzések inflációja gyógyíthatatlan
hiába ültünk össze ketten döntéshozók
jöhetett bocsánatkérés mentegetőzés
megalázkodó behódolás
meghallgattalak
értékválságos kopott
szavak zötytyentek mellénk
a folyamat visszafordíthatatlan
mint amikor a busz halad menetrend szerint
a megállóhelyeken nyüzsgés alig
akár egy némafilm
fel- és leszállók mozognak szótlanul
csak a sofőr hangja hasít bele
olykor a csöndbe
hunyorogva nézed
a felállványozott templomtornyot
sárga szalag őrzi a tiltott zónát
nem érdekelnek a határok
a múltnak van csak lelkifurdalása

Győri László

Babits szeme

Nézd, lásd a világosság udvarát,
nézd Jónást, a Cethalat, Ninivét,
a szűk bérházak szörnyű ótvarát,
a lichthódot, mely csúfolja nevét,

a fényudvart, az örökké sötét
melléksugot, amelyet észrevesz
az, aki majd meglátja Ninivét,
a bűdös Cetet, mely mint a rekesz,

bezárja Jónást, onnan esedez,
a lichthof szennyest, bűzölgő fenekét
nézd, s látod, hogy milyen mélyekbe lát

egy méltó szem, amely annyira tág,
nagyra nő benne minden kicsiség,
nézd Babitsnak meglátó, nagy szemét!

Kopár sziget

Kapott egy akkora pofont,
a végítélettel rokont,
hogy lezuhant a porba.
Amikor már nem bírta tovább
vinni a súlyt a váll meg a láb,
hordozni bármit, venni a lépteket.
Amikor minden nyilvánvaló,
minden sívó, minden szál fakó.
Amikor eljött a legelső halott,
és szükséges, kellő a halottsirató,
ő adott akkor egy keserű pofont
azzal, hogy a fakó, nyomorult
szálakat kitepte gyökerestül.
Leborult a porba, és csak nézte őt
a meg sem rémült, a meg sem rendült
pofonkeverő, földre zuhantató,
csak lötytyintgette tovább a gyökerekre,
a mindent elnyelő porba a hasztalant.

Kapjuk a pofont, de van-e tőle
szégyenünk, piros folt arcunk egy felén?
Zuhanunk, vagy jutunk hegytetőre?

Egy-két-há!

Egy, két, há! Parkokban hallani néha,
így iramodnak neki a gyerekek.
Itt a startvonal, fussatok,
hadd lássam, ki ér elsőnek a célba!
Én vagyok a ti célotok,
érjetez utol sebes lábatokkal.
Vizslatom figyelő szemekkel
a leggyorsabb szökellőt.
És megszólítom: gyere hozzám
a futószakosztály edzéseire.
Kiválasztottalak.
Ne azt nézd, hogy rossz a térdem,
hogy már nem vagyok az a szélvész.
Tudok futtatni, hogy kiköpöd a tüdőd,
elátkozol, és én újra meg újra
zaklatlak, futtatlak körbe-körbe,
s mérem az időt.
Vár a bajnokság, elsütik a pisztolyt.
Nem egy-két-há, pisztolydörrenés.
Úgy fuss, mintha rossz lábammal,
botot hajítva kergetnélek.
Megöllek, ha utolérnek!
Vagy választod a céltalan futást?

Az ember él

Az ember él, járkál odakint,
odakint, mert nehéz idebent.
Szabadulna, de mit szabadít?
Magát? Ezt a gyanús idegent?

A megmentés javát keresik,
élelmet űz a lélek meg a test
üzlettelől, szűkösen, üzletig.
Túlélni, csak ezt túlélni, ezt.

Járkálnak, arcukra forr a maszk,
ugyanazt hordja mind, ugyanazt,
egymásra néznek és a maszk alól

tompá hangot szűr a levegő:
– Túléljük. Hogy vagy? – És azt mondja: – Jól.
A vigasz a lélegeztető.



Várady Szabolcs

Kétszer két versfordítás, az mennyi?

MŰHELYNAPLÓ

Tomi bácsi, valaha katonatiszt, akkor, ha jól emlékszem, villamoskalauz, tanított minket angolra első szerelmemmel, aki később Los Angelesben telepedett le. Én, ennél jóval korábban, angol és amerikai versek fordításával próbálkoztam. Volt egy jó kis antikvárium a Bartók Béla úton, az iskola mellett, ahova általánosba jártam, ott vettem egy antológiát: *A Little Treasury of American Poetry*, Oscar Williams szerkesztette, 1952-ben jelent meg New Yorkban a Charles Scribner's Sonsnál, és Lutter Tibor neve van beleírva, nyilván a halála után, 1960-ban adta el az örököse. Az egyik első, többé-kevésbé már sikeres próbálkozásom Archibald MacLeish *Memorial Rain* című verse volt. Bele is került 1970-ben a Napjaink Költészete sorozat MacLeish-kötetébe, amelyet Vas Istvánnal közösen fordíthattam.¹

Egy MacLeish-verssel nagyon meggyűlt a bajom, a leghíresebbel, az *Ars Poetica*-val. A végét idézik leggyakrabban: „A poem should not mean / But be.” Ne jelentsen a vers, hanem legyen. Csak hát magyarul jelenten az ügynök szokott volt a tartóisztjének. A versről szólva oda kéne tenni az ígéhez a tárgyat: Ne valamit jelentsen, hanem legyen valami. Ne arról *szóljon*, hanem az *legyen*. „A poem should be equal to: / Not true.” Ezt talán jobban sikerült visszaadni: „Legyen a vers ugyanaz, / Ne igaz.” És a folytatás: „A minden fájdalom láncolatára / Egy üres kapualj meg egy cserfa ága. // A szerelemre / A meggyűrt füvek és két fény a tengeren –”. És itt kellene jól befejezni. Ahányszor megjelent, mindig igazítottam rajta, de máig sem tudom, mi lenne és van-e igazán jó megoldás.

Eltelt ötven év a kötet megjelenése óta, és MacLeish megint kifogott rajtam. Van egy szonettje, 1926-ban írta, amikor Párizsban élt, *The End of the World* a címe. Kiderült, hogy valakinek szüksége lenne a magyar fordítására, és én jutottam eszébe. Hát, mindenesetre megnéztem a verset. Egyszerre fogott meg (mint olvasót) és tolt el magától (mint fordítót).

Ránézésre nem mindjárt látszik, hogy milyen fajta szonett, petrarcai vagy shakespeare-i. Se négy versszakos [két négy-, két háromsoros], se egytömbös, hanem két versszakra van osztva. Annyiban a petrarcai formára emlékeztet, hogy az első fele kétszer négy sor, a második kétszer három. A rímképlete viszont a shakespeare-inek felel meg: három keresztrím után egy páros rímmel zárul. A petrarcai szonettben hagyomány, hogy a tercinnal fordulat áll be a vers menetében. Ez itt bőségesen és radikálisan megtörténik. A két szövegtömb: két világ. Vagy inkább: egy világ és annak a hült helye. De jelleg és

¹ De a végéről nyolc sort le kellett vágni, mert az Amerikából hivatalosan küldött kötetben (*The Collected Poems of Archibald MacLeish*, 1962) ennyivel megrövidült a vers. Én már nem találom azt a levágott nyolc sort, de megvan magyarul Orbán Ottó fordításában (Orbán Ottó: *Hatvan év alatt a Föld körül*, Magvető, 1998, II., 96.).

stílus tekintetében mégiscsak két egymásnak feszülő külön világ. Az első a kezdetén sejtelmesen megpendít, a végén kirobbant egyfajta világvégét. Prózában nagyjából így fordítható le [köszönettel hasznosítva Nádasdy Ádám és Kőrösi Imre észrevételeit]:

Egészen váratlanul – de hogy mi történt egészen váratlanul, azt majd csak a szakasz végén fogjuk megtudni, mindenesetre akkor történt, amikor Vasserot, a kar nélküli „ambidextrian” [ez a szó nem található a szótárban, csak az, hogy „ambidexter” = mindkét kezét egyformán jól használó, kétkezes], szóval amikor a kar nélküli kétkezes Vasserot éppen gyufát gyújtott a lába nagy- és második ujjával, és Ralph, az oroszán éppen átharapni készült Madame Sossman nyakát, dobpergés közepette, Teeny pedig az ujjával kapaszkodó Jockót lóbálva keringőütemre köhögni készült, egészen váratlanul leröpült a tető.

Eddig az első szakasz. Cirkuszban vagyunk. Az ember arra is gyanakodhatna, hogy egy valódi társulat konkrét produkciója zajlik, de a cirkusz világából az interneten csak egy Vasserot nevű lóidomárt találok 1970-ből. Lehet, hogy régi artistacsaládból származik. Hogy Teeny elefánt és Jocko majom, azt vagy kitalálja az olvasó, vagy nem. Én nem mernék rá fogadni, úgyhogy megpróbálom majd olyan nevekkel helyettesíteni őket, amelyek egyértelműbben utalnak a kilétükre. Az elefánt legyen Jumbo, a majom Maki. Jumbo csakugyan létezett, és nagyon híres volt. A sokáig legnagyobb utasszállító repülőgépet, a Boeing 747-et róla nevezték el Jumbo Jetnek. Nem is tudom, hogy ez mellette szól-e, vagy ellene. A vers keletkezésének idején az emberek gyakrabban jártak cirkuszba. A cirkusz világa a művészeteket is sűrűn megihlette, a festőket Toulouse-Lautrectől Aba-Nováig, Stravinsky polkát írt elefántoknak.

A tetőt leröpíthette akár egy váratlan szélroham is, de ami utána következik, az más dimenziókba helyezi át a történetet. Egy salzburgi *Don Giovanni*-rendezés fináléja jut eszembe róla: a Kővendég megérkezésekor a lakmározó Don Giovanni fényűző ebédlője mögül eltűntek a falak, és a világűrben találtuk magunkat. De istenítélet és pokoltűz helyett ezúttal semmi nincs, egyáltalán nincs semmi, vagy inkább a semmi van. Erős hangsúlyokkal, szóismétlésekkel:

És ott, ott fön, ott, ott fölénk meredt az a sokezer fehér arc, azok az üveges tekintetek, ott a csillagtalan sötétben egyhelyben lebegve, ott az eltörölt egekre feszült irdatlan szárnyal, ott a hirtelen feketeségben fekete leple a semminek, semminek, semminek – az egyáltalán semminek.

Mindez szabályos rímekkel és jambusokban, csak az utolsó sorban van egy szótagnyi ritmikai szabadosság:

The End Of The World

Quite unexpectedly as Vasserot
The armless ambidextrian was lighting
A match between his great and second toe
And Ralph the Lion was engaged in biting
The neck of Madame Sossman while the drum
Pointed, and Teeny was about to cough
In waltz-time swinging Jocko by the thumb –
Quite unexpectedly the top blew off:

And there, there overhead, there, there, hung over
Those thousands of white faces, those dazed eyes,
There in the starless dark, the poise, the hover,
There with vast wings across the canceled skies,
There in the sudden blackness, the black pall
Of nothing, nothing, nothing – nothing at all.

1926. Két éve MacLeish felkereste Belgiumban az első világháborúban elesett öcsé sírját. Akkor írta a *Memorial Raint*, az Emlékezet Napján (Memorial Day). Két év múlva is közel volt még a világra rászakadó háború és a személyes veszteség. Ha ma olvassuk a verset, a váratlanul körénk zárult karanténból, a színes világnak ez a hirtelen elfeketült üressége még jobban fejbe vághat. De hogyan fordítsuk le? Most először éreztem úgy, hogy a formahűség kényszerű kompromisszumaival túl sokat veszítenék. Rímtelen, laza jambusokkal próbálkoztam. Az első változatban Vasserot még „kezetlen kétkezes” volt, Nádasdy Ádám lebeszélte a „kezetlen”-ről, Kőrösi Imre pedig ezt írta: „Én az azonnali érthetőség érdekében feláldoznám a »kétkezes« pontosságát, és ezt írnám: a kartalan virtuóz.” Továbbá: „»...keringő-ütemre« – esetleg: »háromnegyedben«? Szerintem ez egy kicsit kevésbé azonnal érthető [ezzel visszahoz valamit az »ambidextrian«-ból], de természetesebb. Ebben a szóban különben nyilván a kevésbé ismert *ambo* (mindkettő), illetve a *dexter* [jobb] latin szavak vannak benne.” Imre néhány másik javaslatát is elfogadva a szöveg így alakult:

Világvége

Váratlanul, mikor Vasserot, a kartalan
virtuóz gyufát gyújtott a nagy s a második
lábujjával, s Ralph, az oroszán épp
harapta volna át Madame Sossman nyakát,
pergett a dob, s Jumbo háromnegyedben
készült köhögni, lóbálgatva közben
az ujjával kapaszkodó Makit –
ekkor váratlanul leröpült a tető:

és ott, ott fenn, ott, ott fölénk borult
a sokezer fehér arc, üveges tekintet,
ott, a csillagtalan sötétben, helyben lebegett,
ott, az üres egekre feszült irtatlan szárnyal,
ott, a hirtelen feketeségben fekete leple
a semminek – a semmi de semminek.

Megkérdeztem Imrét, nem próbálkozna-e meg a formahű fordítással, de ezt először ő is lehetetlennek találta. Levelezésünk aztán így folytatódott:

„Voltaképp csak most olvastam át versfordításként – és nem szöveggként –, és úgy érzem, megállja a helyét, van ereje. Érdekes az ellentmondás a

két versszak képei, hangulata, az első versszaknak a városligeti és a másodiknak a duinói nagyságrendje között.

Az angolban az első versszak egyetlen, kötőszavakkal jól tagolt mondat, a magyarban ez nem ilyen világos. Olyan, mintha az lenne a főmondat, hogy »váratlanul... pergett a dob«. Talán lehetne a »dobpergésre« alakot használni, az nem konkurálna a főmondati állítmánnyal. És az első versszak végén az »ekkor« is engedmény, hiszen az angol nem segíti ki magát egy ilyen visszautaló szóval, hanem megismétli az első szavakat: *Quite unexpectedly*.

És a második versszakban: szerintem az egész strófa olyan, mintha a *hung over* állítmányának a tűhegyén egyensúlyozna a maga aszimmetriájában: megint csak egyetlen jól felépített, ráadásul ezúttal egyszerű, nem is összetett, csak bővített mondat. Úgy érzem, fontos, hogy ne legyen még egy állítmány. Szerintem a különben nem is túl szép hangzású »helyben lebegett« nem adja vissza, hogy a látvány furcsa egyensúlyban és mozdulatlanságban – mintha ezt jelentené a *poise* és a *hover* – »lógott fölöttünk«; a »főlék borult« kicsit talán túl szép, túl artisztikus, nekem nem elég elemi. Úgy érzem, a *cancelled skies* is pregnánsabb az »üres egek«-nél.”

Sok apró és hasznos részletkérdés és általam nagyrészt elfogadott javaslat után egy későbbi e-mailben váratlanul ez következett:

„...Ezt egy kicsit korábban írtam, közben be is aludtam kellemes fotelomban, de nem hagyott nyugodni a rímes változat: hát nem volna szabad, hogy – a szokásos engedményekkel – teljesen lehetetlen legyen. Erre jutottam, tárgyalási alapnak csak jó lesz:

Váratlanul, mikor a kartalan
virtuóz lábbal éppen gyufát gyújtott,
és Leó éppen át akarta a
nyakat harapni, mit egy nő kinyújtott,
Jumbó pedig készült háromnegyed
ütemben köhögni, egy kis majommal,
amely az ormányán függeszkedett –
váratlanul elszállt fentről a ponyva,

és akkor egyszer csak fölöttünk volt, ott,
ott az ezernyi arc, üres szemek,
csillagtalán sötétség a leoltott
égbolt helyén, irdatlan szárny, melyet
sötét lepelként tárt szét ott hideg
semmije – semmije a semminek.”

Egyetértettünk benne, hogy jó alap, a második fele máris nagyon erős. A leoltott égboltot különösen irigylem benne. Imre azután elkezdte az első szakaszba visszapó-

tolni a kimaradt konkrétumokat, először a Vasserot nevet [a virtuóz rovására], majd a lábujjat és a dobpergést. Jumbóról és Makiról kiderül a szövegből, hogy milyen állatok, nincs hát szükség az én kényszerű névmegoldásomra, véltem, és így visszakapták az eredeti nevüket, sőt még Leó is visszavedlett Ralph-fá [hogy nagymacskáról van szó, az nyilvánvaló, legfeljebb az marad homályban, hogy tigris vagy oroszlán].

Láttam: meg van oldva a vers! Meg lehet csinálni formahűen is, és így nagyobbat szól. A magam érdeméül csak annyit tudok be, hogy az utat törtem hozzá. Mindamellet megpróbáltam feszesebbre húzni ezt a változatot is, feláldoztam a groteszk precizitást a lábujjak tekintetében, elhagytam néhány „ott”-ot a második szakaszból, elfogadtam az Imre javasolta „fölénk”-et is, változott néhol a szórend, az oktáva eleje-vége meg, úgy érzem, nagy hirtelen sokat javult, amikor eszembe jutott a „nagy hirtelen”. Az eltörölt egekkel se voltam kibékülve, nehézkesnek és hosszúnak éreztem ezt a verssort, és a *cancel* jelentésének magyar szinonimái közül az ’érvénytelenít’ változatnak vettem hasznát. Végül betettem mégiscsak egy második igét is, mert különben az volna az állítás, hogy a sokezer fehér arc a semmi fekete leple. Utólag vettem csak észre, hogy a vége így még rímel is.

*

Úgy alakult, hogy adódott egy másik vers is, amelynek a fordítási lehetőségeit addig próbálgattuk Kőríz Imrével, amíg végül ebből is két új fordítás kerekedett. Ennek volt már magyar fordítása, nem is akárkítól. És ezen a ponton kapcsolódik össze számomra személyesen a két vers. Versfordítói nagykorúságom azzal következett be, hogy Vas István maga mellé választott fordítótársnak Archibald MacLeish válogatott verseihez. Ő, aki azelőtt Radnóti-val fordította közösen Apollinaire-t! Abban a munkában neki jutott A *harangok* című vers, amit 1902-ben írt Apollinaire, amikor egy Rajna-vidéki kastélyban franciára tanította egy őrgrofné lányát, de volt ideje arra is, hogy olvasgassa a német romantikus költőket, és köztük – én legalábbis így képezem – Adalbert von Chamisso *Verratene Liebe* [*Elárult szerelem*] című versét, amelyben egy szerelmespár gyanútlanul csókolózik éjszaka, abban a hiszemben, hogy senki sem látja, de a csillagok látják, és egyikük bepanaszolja őket a tengernek, és a tengertől a hír megy tovább és tovább, egészen odáig, hogy végül az egész város róluk énekel. Fölöttébb hasonló dolog történik Apollinaire versében is, csak ott a harangok lesik ki és hozzák hírbé a gyanútlanul szerelmeskedőket. Megesik az ilyesmi. Weöres Sándor is megírta A *vers születésében*: „A műélvezet, a hatás gyakori ihlető – ezt sokkal több poéta tudja, mint amennyi elismeri.” Amikor azonban harmadszor is találkoztam – ezúttal Vitkovics Mihály egyik versében – ugyanezzel az alaphelyzettel: a gyanútlan csókolózkodókat [itt: csókolkozókat] most a zöld mező látja és árulja be, és a hír addig vándorol, amíg a lány anyjához is eljut, ez már szöveget ütött a fejembe. Nyomozni kezdtem, és meg is írtam a nyomozásom történetét.² Ennek során Chamisso versét is lefordítottam újra. Célba érés után még futottam egy levezető kört: kipróbáltam – baráti biztatásra is, de csak magamnak –, hogy meg tudnám-e csinálni magyarul ezt az Apollinaire-verset.

2 Jelenkor, 2020/9.

Les cloches

Mon beau tzigane mon amant
Écoute les cloches qui sonnent
Nous nous aimions éperdument
Croyant n'être vus de personne

Mais nous étions bien mal cachés
Toutes les cloches à la ronde
Nous ont vus du haut des clochers
Et le disent à tout le monde

Demain Cyprien et Henri
Marie Ursule et Catherine
La boulangère et son mari
Et puis Gertrude ma cousine

Souriront quand je passerai
Je ne saurai plus où me mettre
Tu seras loin Je pleurerai
J'en mourrai peut-être

Kedvesem, te szép cigány, hallod, hogy szólnak a harangok? Eszeveszetten szerelmeskedtünk, azt hittük, hogy nem lát senki, de nagyon is rosszul rejtőztünk el: körül-körül az összes harang látott minket odafent a harangtornyokban, és elmondják mindenkinek. Holnap Cyprien és Henri, Marie, Ursule és Catherine, a pékasszony és az ura, meg aztán Gertrude, az unokanővérem, gúnyosan mosolyog, ha meglát. Én rettentő zavarban leszek, te messze, sírni fogok. Bele is halok talán.

A harmadik szakasz kopár felsorolás, csupán kötőszavakkal és a negyedik sorban egy nyomatékosító „meg aztán”-nal [et puis] kiegészítve. Vas István magyaráította a neveket, és a rímelés kedvéért ragokat is be kellett iktatni.

Szép cigányom szerelmesem
Hallod harangok szava kondul
Azt hittük nem lát senki sem
Szerettük is egymást bolondul

De megtaláltak minket itt
A harangok és körülálltak
Magasból nézett mindegyik
S elmondják az egész világnak

Ciprián Henrik jól tudom
Katalin Marie Orsolyával

És Gertrud unokahugom
Meg a pékasszony az urával

Holnap mind rajtam mosolyog
Én nem tudom hová lehetnék
Te messze leszel zokogok
Belehalok az is lehet még

Először én is magyar nevekkal próbálkoztam, de hogy a ragokat kiküszöbölhessem, Cipriánt le kellett cserélnem:

Holnap Katalin Mária
Orsolya Henrik és Adorján
a pékasszony meg az ura
és Getrúd kuzinom is aztán

Észrevettem, hogy Apollinaire-nél az utolsó sor rövidebb a többinél. Próbáltam ezt is átmenteni, és Bognár Róbert barátom meggyőzött, hogy a nevekben térjek át a franciákra. A pékségben így kénytelen voltam a férjre átruházni a mesterség megnevezését. Erről is leveleztünk Kőríz Imrével. Robi áldását adta az utolsó változatra, Imrének voltak fenntartásai. „Az »amant«, az nem szerelme valakinek, hanem szeretője [a nőnemű megfelelője a jól ismert »maitresse« lenne]. A »harangok szava zengi« nekem távol van az eredeti népdalszerű egyszerűségétől.

Egyébként én is megpróbálkoztam harangozni... Itt tartok:

Ó szeretőm te szép cigány
Hallod konganak a harangok
Hogy szerettünk de igazán
Hiszen ki lát ugyan ki hall ott...”

De nem idézem most tovább, mert két sor majd javulni fog még.

Eltűnődtem az „amant”-on, és arra jutottam, hogy megszólításként magyarul a szeretőm nagyon szokatlan. De ha így marad, a régies pátoszú „Ó” felütés helyett akkor is ezt javasoltam: „Szeretőm jaj te szép cigány”, miközben sikertelenül facsargattam az agyamat, hogy találjak jobbat a magam fordításába a „harangok szava zengi” helyett. És Imre harmadik sorára se tudtam kielégítő változatot kínálni. Ellenben az utolsó sorra beugrott a jó, talán a legjobb megoldás. Meghallgattam a YouTube-on a verset egy fiatal színésznő, Julie Verleye előadásában. Kép nincs, de a végén a „peut-être” szónál látni vélem, ahogy kacsint hozzá. Mintha ezt mondaná magyarul: de tényleg. Imre is így találta. És még jobban is rímel, mint az ő korábbi megoldása. Így lett két fordításból kétszer kettő. A MacLeish-pályán Kőríz Imre az élre rúgott, az Apollinaire-medencében benyúlással talán én győztem, inkognitóban. Reménykedem, hogy Vas István a felhőkből elnéző – sőt hátha kedvtelő – mosollyal nézi mindezt.

*

Archibald MacLeish
Világvége

Nagy hirtelen, mikor a kartalan virtuóz,
Vasserot, két lábujjával gyufát gyújtott,
És Ralph, az oroszlán dobpergés közepette
Harapta volna át Madame Sossman nyakát,
Jumbo pedig háromnegyedben
Készült köhögni, lóbálgatva közben
Az ujjával kapaszkodó Makit –
Nagy hirtelen leröpült a tető:

És ott, ott fenn, ott, ott fölénk meredt
A sokezer fehér arc, üveges tekintet,
Holtpontján a csillagtalan sötétnek, ott lebegett
Irdatlan szárnnal az érvénytelen égen,
A váratlan feketeségben, ott, fekete leple
A semminek, semminek – semmi, de semminek.

Várad Szabolcs fordítása

Váratlanul, mikor a kartalan
Vasserot lábujjal épp gyufát gyújtott,
És Ralph dobpergésre akarta a
Fejet, mit Madame Sossman neki nyújtott,
Bekapni, Teeny meg háromnegyed
Ütemben köhögött, Jocko majommal
Ormányán, mert azon függeszkedett –
Váratlan elszállt odafent a ponyva,

És ott, ott, egyszer csak fölöttünk volt, ott,
Ezernyi fehér arc, üres szemek,
Csillagtalan sötétség a leoltott
Égbolt helyén, irdatlan szárny, melyet
Sötét lepelként tárt szét a hideg
Semmi, semmi, semmije semminek.

Kőríz Imre fordítása

Guillaume Apollinaire
A harangok

Szerelmem szép cigánygyerek
Hallod harangok szava zengi
Úgy szeretkeztünk örület
Azt hittük hogy nem látja senki

Nem voltunk mégse rejtve mert
Körül a tornyok sok harangja
Látott bennünket odafent
És mindenkinek hírül adja

Holnap Henri meg Cyprien
Ursule és Catherine Marie meg hát
A pék s a pékné is igen
És Gertrude kuzinom ha meglát

Rám mind gúnyosan mosolyog
Elsüllyedek micsoda szégyen
Csak sírok Te nem leszel ott
Én ezt túl nem élem

Várady Szabolcs fordítása

Szeretöm jaj te szép cigány
Hallod konganak a harangok
Hogy szerettünk de igazán
Hiszen ki lát ugyan ki hall ott

De nem bújhattunk mégsem el
Mert körben minden harang látott
Kit csak templomtorony emel
S most telekongják a világot

Holnap Catherine és Henriék
Marie Ursule meg Cyprien
És feleségével a pék
Meg Gertrude néném is ilyen

Ha majd meglát csak vigyorog
Én meg nem tudom hova nézzek
Te messze jársz én itt sírok
Belehalok de tényleg

Kőrözs Imre fordítása

Vörös István

Itt, de soha

„Az igazság kiderítése ügyében semmire nem lehetünk tekintettel. Még az igazságra se!”
(Idézet egy e-mailból)

Képzeljük el a műfordítás istennőjének szobrát!

Ehhez persze egy görög-római típusú hitvilágot kéne elképzelnünk a 21. században. Elképzelnénk, de próbáljuk megkerülni az elképzelést. Nem mintha el merném mondani magamról, amit Derrida: „Sosem tudtam, hogyan kell történetet mesélni.”¹ Néha tudtam, néha nem. Gyakrabban nem, nyilván, de néha igen. Derrida talán rossz viccmesélő volt? Vagy olyan közegben élt – nem tudom, majd megkérdezem –, ahol nem meséltek vicceket? Mert ezek szerint ez megváltoztatta volna filozófiáját. Ahol vicceket mesélnek, nehezebb a történetmesélés absztinenciáját megőrizni. Nem humortalan filozófia az övé, de *történettelen*. Nem vicces, hanem alapvetően ironikus. *Dekonstruktív*. Az idézet egy könyv – bevezetőket leszámítva – nyitómondata. E nélkül a mondat nélkül az a könyv nem létezne. Nem lenne dekonstrukció se. Mert a dekonstrukció aktív nemtudás. Avagy a nemtudás aktivizálása. Aktuális filozófia a *nemtudás társadalmában*. Persze a filozófiát (az utóbbi száz évben) tudósok művelik – tisztelet az egy kivétel Wittgensteinnek! –, a filozófia tehát nem tudja megszólítani a társadalmat. Bár a társadalom a filozófiát igen. Ami egyenlőtlen viszony. Tudós és a nemtudás társadalma mérleghintára kerültek.

De ki ne rajongana az egyenlőtlen viszonyokért!

Azok átbillenése hozza mozgásba a társadalmat, más szóval az emberi világot. Tehát a filozófia ignorálása és meg nem értése inkább hat, mint a megértése. Maga a gondolkodás tagadása a legnagyobb hatóerő. Hogy hogyan lehetséges és hogyan történik ez, arról majd másutt. És máskor. (Vagy itt, de soha.)

Ha tehát bevallom, hogy tudok történetet mesélni, a gondolkodás elvetőivel vállalom szolidaritást?

Egy görög-római hitvilágot kéne elképzelnünk a 21. században. Elképzelnénk, de próbáljuk megkerülni az elképzelést. Fogalmazzuk át nyitó mondatunkat úgy: Képzeljük el a műfordítás védőszentjének a szobrát! Hogy ki világibb és emberközelibb, egy isten, vagy egy védőszent, az nehezen dönthető el. Az istenek egyetlen klánt alkotnak, metafizikai maffiát, az egyistenhit védőszentjei viszont gyakran egymástól elkülönült magányosok. A műfordítás védőszentje ilyen. Magányos. De aktív. Lába egy lerombolt falon. Nem cipő van raja, hanem saru, de újkori öltözkéket visel, még az is lehet, hogy farmernadrágban van. Nem lehet népviseletben. A műfordítás védőszentjének nincs nemzetisége.

A lerombolt fal, melyen előrenyújtott jobb lábát nyugtatja, lehet két ország, de akár két világ határán is. A műfordító mindig tudja, hogy legalább két világ létezik.

1 Jacques Derrida, *MÉMOIRES – Paul de Man számára*, József Könyvek, Budapest, 1998, 19.

És van még egy sajátosságuk a műfordítók védőszentje szobrainak. Mindegyik kivétel nélkül zokog. Ugyanis a két világból, melyről tud, éppen egyik se létezik. Nem él. Az egyik elpusztult, a másik keletkezőben van. Ő a határon áll, egy romon diadalmaskodva.

Képzeljük el a gyázmunka védőszentjét!

Képzeljük el a dekonstrukció védőszentjét!

Nagyjából tele is van a templomunk. Még néhány freskó hiányzik. Persze ki gyaníthatta volna az óvatlan olvasók közül, hogy most tulajdonképpen templomépítésbe keveredünk. Igen, belerángatjuk az olvasót, visszük magunkkal. De templomra szükség van, ezt hamarosan mindenki be fogja látni.

Témánk ugyanis a gyázmunka, mert az olvasás legaktívabb formájának, a műfordításnak a mibenlétéről szólva be kell vallanunk, hogy a műfordítás végtelenül szomorú dolog, szinte nem más, mint a veszteségek folyamatos feldolgozása. És kompenzálása.

A gyázmunkaszobor nagyon emlékeztet a műfordítás szentjéére.

De hogyan is hívhatják a gyázmunka védőszentjét? Mivel az eddig meg nem nevezett érzéseknek és lelki munkálkodásoknak a leírója éppenséggel Freud, nevezük el róla. Szent Zsigmond szobra. A halottaikat megsíratók szentjének szobra. Ezt a szentet csak kis kételkedéssel lehet szemtől szemben is Szent Zsigmondnak nevezni.

Persze a gyázmunka egyébként se csak siratást jelent. Ez a szobor nagyon emlékeztet a fordítóéra, de kicsit gondterheltebben ráncolja a homlokát, és kevesebb könnyet hullat.

Képzeljük el a dekonstrukció védőszentjének szobrát!

De kell-e védeni a dekonstrukciót? Úgy értem, az maga is nem a sunyi vagy indokolt védelmek ellen való? (Hogy milyen a sunyi védelem, arról itt, de soha, megintcsak.) Mire való a dekonstrukció (mint módszer, mint fegyver, mint gyógyszer – mint érzéstelenítő vagy épp fájdalomérősítő)? Az irodalomról és a kultúráról való bármiféle becsonstosodott vélekedés lebontására. A társadalom átalakulás közben való boncolására. A világ viviszekciójának dokumentálása és/vagy megfigyelése a dekonstrukció. A dekonstrukció védőszentje a fényképész, aki egy dekonstruált falon tartja a lábát, és áthajol, rekonstruál és megörökít, mert könnyes szeme elé fényképezőgépet emel, vaku csattan, bár a gépben nincs film. Ez régi vicc. Valójában azért nincs film, mert digitális fotót készít. A dekonstrukció védőszentje nem a múlt, hanem a jövő felől pillant ránk, ezért tevékenységének fő eleme a gyázmunka.

Nem véletlen, hogy Derridának két gyázmunkát tematizáló könyve is van. (Ha úgy nézzük, három. Vagy több, ha úgy nézzük mindegyik az – de ebben a formában az a kijelentés már meghátrálás.)

A gyázmunka a meghátrálás tudomásulvétele. Folyamatosan kivonulóban vagyunk a világból, a kivonulás egy szakaszának lezáródása a halál (valamelyikünké vagy valaminké). „A másik tesz engem egyeddé, az iránta viselt felelősségben. A meghaló másik halála egyenesen felelős énként való azonosságomban [...] érint.” – idézi Lévinastól Derrida.² A halál megérzése [a másik halálának megérzése] a

2 Jacques Derrida, *Istenhözád Emmanuel Lévinasnak*, Jelenkor, Pécs, 2000, 18.

külső idegrendszeren keresztül történik. Ez az idegrendszer nem a testben van, a gyászérzet nem a test ideghálóján fut át elsőként, hanem az elképzeltben kitépett gyökérrendszerként lengedező további, le nem írt idegpályákon, valahol a három, részben megformált szobrunk társágában szikrázik és sistereg.

A gyázmunka szót akkor használjuk, ha befelé irányul ez a tevékenység – ez a fordítás. A dekonstrukciót akkor, ha kifelé fordul.

Nem, nem használjuk így, ezek a megkülönböztetések eddig még nem váltak tudatossá, épp erre irányul mostani igyekezetem, föltárni ezeknek az egymástól távol eső fogalmaknak a rokonságát, netán egylényegűségét, így mutatva meg ismert, de más szempontból másképp látott összefüggéseket.

Képzeljünk el tehát egy templomot, melyben ott van Szent Zsigmond szobra, ott van Algériai Szent Jakabé [Derrida vonásait viseli ezek szerint a dekonstrukció védőszentjéé], és a műfordítók szentje hadd legyen egy magyar szent, Szent Árpád. Csak áttételesen a honfoglalóról elnevezve. Hiszen nemzeten kívülségét már hangsúlyoztuk ennek a szentnek, bár persze egy honfoglaló sok tekintetben szintén területen, tehát nemzeten kívüli. Hiszen a nemzet és az általa birtokolt területének összemosása az alapja a magyar Trianon-traumának, de erről majd soha, de máshol. Annyit mindenképp lássunk be, hogy egy terület elfoglalása [honfoglalás] mindenképp tartalmaz némi dekonstrukciót, és fordítás is a javából, sorsé, sorsoké. Szóval Tóth Árpád lesz ennek a szentnek a modellje, minden idők legzseniálisabb magyar versfordítója.

Van-e már templomunk? Lehet-e egy ilyen csapatra templomot alapítani? A védőszentek által védett tevékenység ellentétes-e a hittel, és ellentétes-e a vallással? A dekonstrukció nem ellentétességet jelent, nem is visszabontást, vagy ha azt, akkor az újjáépítés ígéretével. A szellemileg maradandó dolgok átlépik a nyelvi határokat.

Az tehát az egyik tételünk, hogy a műfordítás dekonstrukció?

Nem.

Az tehát az egyik tételünk, hogy a dekonstrukció műfordítás?

Nem.

Mind a két kijelentés rész-egész viszonyt jelentene, és így alá- és fölérendeltséget az egész javára, a rész kárára.

E két fogalom kölcsönösen egyenlő egymással, anélkül, hogy elvesztenék önállóságukat.

*

Azt tehát az egyik tételünk, hogy a gyázmunka dekonstrukció?

Nem.

Az tehát az egyik tételünk, hogy a dekonstrukció gyázmunka?

Nem.

Mind a két kijelentés rész-egész viszonyt jelentene, és így alá- és fölérendeltséget az egész javára, a rész kárára.

E két fogalom kölcsönösen egyenlő egymással, anélkül, hogy elvesztenék önállóságukat.

De ezek után már nem tehetünk mást, mint hogy meghúzzuk a háromszög harmadik oldalát, és így meglesz a templomunk tere.

Háromszögalakú modern épület. Hatalmas betongerendák lendítik magasba a betonháromszögeket az ég felé, és más oldalról rengeteg fehér, átlátszó üveg zárja úgy a teret, hogy sokkal inkább nyitja. Tehát:

Az tehát az egyik tételünk, hogy a műfordítás gyázmunka?

Nem.

Az tehát az egyik tételünk, hogy a gyázmunka műfordítás?

Nem.

Mind a két kijelentés rész-egész viszonyt jelentene, és így alá- és fölérendeltséget az egész javára, a rész kárára.

E két fogalom kölcsönösen egyenlő egymással anélkül, hogy elvesztenék önállóságukat.

Az tehát az egyetlen tételünk, hogy a műfordítás, dekonstrukció, gyázmunka egyik?

Nem.

Az az egyetlen tételünk, hogy ezek hárman egy közösen értelmezhető teret alkotnak, melyet az érthetőség kedvéért templomnak nevezünk. Meg különben is, volt már három védőszentünk és három szobrunk is hozzá.

Most már csak kezdenünk kell tudni valamit ezzel a térrel.

Az az egyetlen tételünk következménye, hogy ez a tér nem feltétlen templom, mert túl nagy. [Mi az a legnagyobb tér, ami még templomnak nevezhető? És ettől kezdve kell világnak mondanunk?]

Templomunk mint tér, kozmopolita jelleget kezd öltetni, mint szakrális hely ökomenikusát.

A dekonstrukció ökomenikus fordulata valami olyasmit kell jelentsen, mint a hit ateista fordulata. Csak persze épp annak tükörképeként. A hit ateista fordulata nagymamám előtt ismert volt, amikor gyerekkoromban, legnagyobb meglepetésemre kijelentette, hogy mindenkinek kell valamiben hinni.

Ezzel a hitet nem vallási, hanem önfenntartási erőként definiálta. A hit az, ami az esetlegest elfogadhatóvá teszi. Az elfogadhatót megérthetővé. A megérthetőt életté.

Mi a magunk számára a műfordítás felé nyíló ajtót használjuk, ott járáljunk be háromszög alakú templomunkba, és ott is menjünk ki!

A műfordítással túl tudunk lépni azon a halálon, azon az örök nemlevésen, hogy nem születtünk franciának, nem születtünk kínainak, nem születtünk sumérnak. A népek és nyelvek döntő többségébe nem születünk bele. A még fordítható nyelvek egyetlen közösségé állnak össze.

Vannak ezek szerint nem fordítható nyelvek? Nyilván. Nagy kérdés, ha más bolygóról származó civilizációval találkozánk, fordítható volna-e a nyelvük. Talán a matematikán keresztül érintkezhetnénk, de nem biztos, hogy behatolhatnánk a lélektanukba.

A nem fordítható nyelvek sorába tartozik a cetek nyelve, mellyel kapcsolatban csak a legvadabb találgatásokra kényszerülünk. És nem fordítható a DNS-láncok bonyolult információsorainak nyelve sem, legalábbis emberi beszédre nem. És semmiképp sem értelmezhetők egy másik lény létrehozásához szükséges használati utasításként.

Viszont a fordítható nyelvek nagyon otthonos közösséget alkotnak. Minden eltérés ellenére van annyi közös bennük, hogy a megértést szolgálják inkább. De a

meg nem értés is a megértés egyik formája. Amint fölmerül a megértés problémája, máris elkezdődik az egy nyelven való beszéd. A nyelvek egymáshoz közelítése. Ez nincs meg a bálnákkal, saját testünkkel. És a gépeink nyelvét se beszéljük, bár annak a segítségével adjuk át a saját nyelvi üzeneteinket, de csak mint valami hordozórakétán utazunk azon a másik nyelven. A két számjegyet mozgató számsorokén.

Saját képi nyelvrendszerünk is önállósodni látszik, nem mindig történik meg a fordítás, a kultúránk megkettőződik, másképp mondva egy belső hasadás mentén szétválik, és a két megsebzett részben megsemmisül. A nem fordítható nyelvek kizárják egymást. Kizárják abból a térből, amit létrehoznak. A fordítás tehát a legfontosabb törekvés kultúránk és metanyelvünk egységének megőrzésére.

Metanyelven most a fordítható nyelvek egységét értem. Struktúrájuk alatt a közös mélystruktúrában ott van valami alapvető azonosság. Az a gyanú, hogy minden nyelv története egyetlen ősnyelvig vezethető vissza, ahogy minden ember története a szimbolikus értelemben vett Ádámgig és Éváig. Mindegyikünk családfája egyformán sokágú és töretlen a Múltig. A nagybetűs múlt az elveszett és szükségszerűen elveszett kezdeteket jelenti. A beszélt nyelvek genetikusan lényegében csak egymás dialektusainak tekinthetők. A rokonság tehát nem eleve akadálya a nemértésnek.

A gyázmunka annak fölfedezése, hogyha nem dekonstruáljuk idejében megértésre nem is szoruló kommunikációnkat, akkor veszélybe kerülhetünk. Épp mert nem is fordítható, nem is fordíthatatlan, kibújik a paradigmánkból, és ellene fordul. A nem fordítható nyelv kilöködik, és elpusztítja azt, aki vagy ami menekülni akarna tőle ezzel a radikális gesztussal.

Csakhogy ez a radikális gesztus egyáltalán nem tudatos.

A fordítás tétjének tudatosítására szolgál az a templomtér, amit itt most létrehoztunk, célja a világ megváltása nyelvvesztéssel, hasadással történő megsemmisülésétől. Annak a veszélynek az elhárítása, hogy szétesik és értelmét veszti.

Imádkozunk, hogy ez is az elhárítható veszélyek közé tartozzon. A veszélyek nagyobb fele sajnos nem elhárítható, csak elodázható. Ez a halandó alapvető tapasztalata. Bárhányszor sikerüljön is meggyógyulnunk, a végső vereség alól nem mentesülünk.

Lehetséges-e olyan fordítás, melynek segítségével ebből kimászunk? Persze. Épp erről van szó. A szövegek, művek, gondolatok kimentéséről a nyelvi esetlegességből a metanyelv síkjára. A metanyelv épp a nyelvből kifordított művek világában otthonos.

Az említett ima ezen a nyelven szól.



Fried István

Az árulás regénye

BEVEZETÉS MÁRAI SÁNDOR *HARMINC EZÜSTPÉNZ* CÍMŰ REGÉNYÉNEK ÉRTELMEZÉSÉBE¹

„Az áruló mindig nyájas. Így reméli narkotizálni a
kínos-mardosó tudatot, hogy csökkent értékű ember,
Néha Keriothból való, néhamáshonnan.
Mint kétezer év előtt. Mint ma.
Mint holnap, ha lesz még holnap.”

Márai Sándor *Jegyzet* címszavú utóírásából idéztem, amelyet azért illesztett regénye végére, hogy tájékoztassa reménybeli olvasóit a mű keletkezéséről,² a második világháborút követő történelmi tapasztalatairól, amelyek egyenes folytatásai Tompa Mihály szabadságharc utáni verséből vett és a *Halotti beszédben* is megidézett verssornak: „testvér testvért / apát fiú elad» napihír volt az újságokban”; s ezt a további, még Magyarországon töltött esztendő csak megerősíthette, hitelesítvén a két világháború közötti időszakban vitatott „írástudók árulása” tematikát.³ Ebbe belefoglalódott részint egy osztársadalmi rossz közérzet mint reakálás a kiszélesedő árulás/följelentés „napihír”-ré válására, részint az ígéretesnek hitt, de hamarosan kedvezőtlenre fordult változások jellegzetes magatartásformájának fölismerése éberszette rá Márait a Tompa Mihálytól jelenkoráig ívelő folytonosságra. Amit a *Jegyzet* csak érint, inkább a regény születése budapesti helyszínének megnevezésével, azt *A teljes naplók*ból⁴ tudjuk rekonstruálni. Máraiék többszöri költözésével kapcsolatosan ama sokat emlegetett *hajóláda* őrizte a kéz/gépiratot, a regény első változatát,⁵ amelynek átirrt variánsához 1983-ban, San Diegóban illesztett utószóként jegyzetet az író, aki szükségesnek vélte a figyelmeztetést: nem(csak) a jelenkor siettetette a régi gépiratból javított mű közreadását, hanem az is, hogy szinte mi sem változott 1947 (vagy régi idők) óta, az írástudó, a pap, a forradalmár egyként elmarasztalható az áru-

- 1 Márai Sándor, *Harminc ezüstpénz*. Regény. Újváry „Griff”, München, 1983. E kiadás hemzseg a sajtóhibáktól, közöttük értelemzavarók is akadnak. Tiszteletben tartva Márai egyedi helyesírását, az értelemzavaró hibákat javítottam. A továbbiakban külön nem hivatkozom az idézetek lapszámára.
- 2 Márai, *A teljes napló 1947*, sorozatszerk. Mészáros Tibor, Helikon, Budapest, 2007, 24: január végi – február eleji bejegyzés. A naplójegyzések tájékoztatnak az olvasmányokról: 28, 36, 39–40, 67, 68. Közben fölmerül, hogy 13 éves korában, a kassai középiskola önképzőkörében első irodalmi munkáját *Júdás* címen olvasta föl: 27. A regény írásának befejezéséről: 294.
- 3 Nem annyira Julien Benda röpirata, mint inkább Babits Mihály vitaindító tanulmánya hatott a magyar írók, az irodalmi élet és az olvasók körében. Külön füzetben is megjelent. Első közlés: Babits Mihály, *Az írástudók árulása*, Nyugat, 1928/2., 153–156. Vö. még: Babits, *Az írástudók árulása*, s. a. r. Szigethy Gábor, Magvető, Budapest, 1986. Gondolkodó magyarok. A füzet közli Osvát Ernő hozzászólását, mely eredetileg szintén a Nyugatban jelent meg. Márai 1948-ban Svájcban személyesen találkozott Bendával, aki nem keltett benne jó benyomást. E találkozásról meglehetősen iróniával emlékezik meg: Márai, *A teljes napló 1948*, Helikon, Budapest, 2008, 257.
- 4 Márai, *A teljes napló 1947*, i. h.
- 5 Erre vonatkozólag az 1949-es, valamint az 1978–1981-es teljes naplókban kaphatunk információkat, ld. alább.

lás [megbocsáthatatlan] [ös]bűnében;⁶ viszont [mintha sugallná a jegyzet] talán nem fölösleges utána nyomozni annak, miféle ember az áruló; hogyan lesz valaki árulónak, táj, környezet, társadalmi rétegzettség, hatalmi struktúrák miként teszik lehetővé, netán ösztönzik az árulást? Az 1947-es első változatot szinte meglepetéssel olvasta Márai, egykori élményeit szembesítette naplójából megismerhető életfolyamatával, amely kontinensek között haladt egy nem mindennapos pályán. Az evangéliumi történetet regénnyé formálva adott számot az örök-változó, régi-új, távoli-közei, legendákba vesző-adatolható eseményről, egyszerre megidézvén az evangéliumok tanúságtételét és a történelmi stúdiumokra épített spekulációkat. Fölvázolván a kétezer esztendő előtti világot, amely anakronizmusokkal megerősítetten válhat hasonlónak a jelenkori eseményekhez. Olyan epikus választ keresett Márai 1947-ben az árulás lélektanát és természetét átvilágítandó, amely valahol a bizonyosság és a bizonytalanság között lebegtethető. Az evangéliumok rögzítette és bizonyossággént elkönnyelhető események, fordulatok [amelyek természetesen megfelelő kommentárokat igényelnek] egészülnek ki az e történeteket többféleképpen érthető, az értelmezésre szoruló epizódok, környezetrajzok megannyi bizonytalanságával, esélylatolgatással: így is, úgy is felfogható egy cselekvés, egy megjelenés/megjelenítés, egy történetbe lépés. Aligha állítható, hogy az 1947-es esztendőben tér nyílt volna a mű megjelentetésére; a megírás feltételezhető módja még több támadó kritikát eredményezett volna, mint maga a téma. A rövid *Jegyzet* is érint érzékeny pontokat, így az írástudóról, aki „kép-mutató fejcsóválással vágja zsebre a dédelgetés hulladékait, kézdörzsölve fogadja el a privilégiumokat.” A *Rómában történt valami* nyíltan nevezi meg ennek az erősen áthallásos mondatnak célpontjait.

1980-ban⁷ olvassuk a naplóban: „»Harminc ezüstpénz«-t talán tisztába teszem: találtam benne egy mondatot, amiért talán érdemes: »Isten nélkül nem lehet élni, de mert Isten nincs, az Ember feladata, hogy időnként megteremtse az Istent.« Előbb azonban tüzetesen olvassa művét. Megtudjuk, hogy harminchárom év előtt írta [a 33-at 1981-ből kell kivonni]. »Az árulásról szól. Miért árulja el valaki azt, amit vagy akit szeret? A sárgult papíron írott sorok nem felelnek.» Egy későbbi napló-bejegyzés már az átdolgozás közben született meg:

Újraírom a „Harminc ezüstpénz”-t, és feldereng az undor, amely a 35[!] év előtt készített, hogy az írógéphez üljek, és megkísérlejem regénybe tenni az árulás tüneményét. 1947-ben írtam a regényt a budai szükséglakásban, az időben, amikor már mindenféle jelen volt, hogy a kommunisták erőszakkal és csalással készülnek a totális hatalomátvételre, és elkezdődött az árulók tolongása a Hatalom pirkadásának jelére: a testvér testvért elad, apát fiú, aztán számomra mindennél megrendítőbb árulás, a *trahison des clercs* az írástudók árulása. Selypegve vagy teli tüdőből siettek elárulni az írástudók mindent, ami a társas emberi együttélésnek általában, aztán a szellemi munkának különösen valami értelmet és értékjelzést ad, a szabadságot,

6 Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1987, 752–761, különösen: 754. [Der Verräter] A szócikk idézi: az áruló szükségszerű résztvevője az üdvtörténet drámájának; tette a megváltás művének feltétele, akár Jézus megbízásából is cselekedhetett.

7 Márai, *A teljes napló 1978–1981*, Helikon, Budapest, 2017, 253, 319–320.

azt, hogy az ember szabadon mondja ki, írja le és adja közre gondolatait.⁸

Az árulásnak ez a manifeszt vitustánca ma sem szűnik, több mint három évtized minden förtelme nem fojtotta el a társutasokban a kéjes-vigyorgó vágyakozást, elárulni azt, aminek értelme van... Most, amikor az elsárgult kéziratlapokat elővettem és újíraírom, valósággal testi élményt kelt az emlékek.

Márai jó és [az évszámokat leszámítva] pontos emlékező. A „fordulat év”-ének nevezett 1948-tól kezdve valóban olyan pálfordulásnak, stilszerűen; ellen-damaszkuszi utaknak, lehet a kortárs tanúja [neokatolikus író termelési regényeket fog produkálni, a modern francia irodalmat tanulmányozó poéta Párizsból hazaérkezve pártköltővé lesz, hosszú lista volna ideírható, illetőleg a családi életekben bekövetkezett robbanások, a fiúk „világnézeti” okból határolódtak el „polgár” szüleiktől, és ezt netán írásos dokumentumokkal támasztották alá]. Márai személyesen a regényei *elleni* kritikai hadjárat során érzekelte, amire naplójában visszaemlékezett. Az árulást ennek következményeképpen meglehetősen széles körű jelentéssel ruházta föl, nemcsak a személy[es], a más elleni, olykor feljelentés-alakot kapó alakzatot minősítette, hanem az írói és mindenféle szabadság ellen elkövetett szóbeli/írásbeli merényleteket, a pártpropagandának magukat alávető művészeket is idesorolta, különös tekintettel Babits Mihály megnyilatkozására emlékeztetett, mellyel Julien Benda röpiratát ismertette, és amely [egyik] forrása volt Márai árulásregényi törekvésének.⁹

A kezdetek mindenképpen a franciaországi évekre/látogatásokra vezethetők vissza, nemcsak és talán nem elsősorban Julien Benda röpirata miatt. Feltételezésem szerint Babits Mihály reagálásai, az 1930-as esztendők magyar vitái, nem utolsósorban a jelentékeny recepciót a magáénak mondható spanyol bölcséleti-szellemi élet hozadékának értelmezése játszhat szerepet Márai világszemléletének formálódásában, még abban is, ahogy a *Don Quijote* kedves olvasmányává lesz; s ebben a folyamatban Németh Lászlótól Szerb Antalig, Hamvas Béláig több kortárral osztozik.¹⁰ Mindenképpen a szellem emberének pozicionálása a tömegtársadalomnak, a soförtípusnak [mint akkoriban jelölték], az értékek nivellálódásának korában, és messze nem utolsósorban a totalitárius diktatúrák fenyegetettségében szenvedő, nem egyszer csupán emigrálással válaszolni képes, spanyolok, olaszok, oroszok, németek menekülésében jelződő világában megfogalmazódó magatartásváltozatok

8 A Szellem, az Élet, az Ösztönök összefüggései Márainak vissza-visszatérő témája, mint ahogy az írói felelősség kérdése is. A világháborús Európa (tév)útjairól szól a *Kassai Őrjáratban*, a naplókban, majd a *Sértődöttekben*, különféle aspektusból szemléli, illetőleg érvek és lehetőségek vitáját cselekményesíti. A [nemzet]politikus Márairól vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, A *liberális demokrácia „forradalma”*. Márai Sándor = Uő., A *gondolkodás háborúja*. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből, Ráció, Budapest, 2014, 214–264.

9 Benda röpirata magyarul jóval később jelent meg. Az *Írástudók árulása*, ford. bev. Rónai Mihály András, Anonymus, Budapest, 1945. A könyv közli kísérő tanulmányként Babits Mihály értekezését, így Márainak egészen friss olvasmányélménye lehetett.

10 Az 1930-as esztendőkből népszerűvé váltak a válságbölcséleti művek, Hamvas Béla tanulmánya mellett Szerb Antal és Németh László idevonatkoztatható esszéire lehetne hivatkozni. E sorba Márai újságcikkei, *Napnyugati Őrjárat* című útikönyve, a *Válás Budánnal* kezdődő regénysorozata is beleilleszthető. A hang Mirza Rey figurájában Márainak Unamunoval való párizsi találkozásait eleveníti föl; de a figura egyenmény megnyilatkozása a sokat forgatott Ortega y Gasset-tanulmányra, A *tömegek lázadására* utal.

igényelnek egyre markánsabb állásfoglalást; s ez írók, művészek közéletiség felé közeledésében,¹¹ így Márai újságírói tevékenységében kaphat alakot, egyáltalában az írói szerep[vállalás] újragondolása mutatkozik szükségesnek. A *Sértődöttek*¹² trilógia a kezdet dilemmáit viszi színre, majd a kis- és nagyvilág reakcióit, különös tekintettel a szellemi ember és a nagyvilág, a társadalom viszonyára a Hatalom szorongatásában. Eleinte újságcikkkel felelt a Hatalom részéről történő közeledési/fenyegetési kísérletekre, az *Ajándék a végzettől*¹³ kötetbe tendenciózusan összegyűjtött, kiadott írásai, még ha egyoldalúan is, pontosan mutatják Márai időleges kiegyezését az uralkodó tendenciák közül az egyikkel, a visszacsatolás, területgyarapodás mámorában nem pusztán kitűnő városképekkel, hanem hatalmi tényezőket népszerűsítő írásokkal is jelentkezett, mintegy 1938–1942/43 között, miközben 1940/1943 között közreadott, más tárgyú írásait jogosan „vádolták” azzal, hogy részint tárgyszerűen szemlélik a háborús fordulatokat, részint szerzőjük nem titkolja együttérzését a másik oldalon lévő franciákkal és angolokkal. Ez az összetett és a leegyszerűsítéssel meghamisítódó magatartás vonódik vissza előbb A *Hanggal* induló trilógiával, majd kétséget kizárólag, kevésbé a fikció, inkább az érvelés, szinte értekező próza [amely azért nem zárja ki teljesen a vallomásosság közvetlenségét, megszólító erejét] a regény logikájával. Ennek az 1943-ra már minden bizonnyal formába kívánckozó nézetnek szépírói következményeit vonja le a *Harminc ezüstpénz* többféleképpen. Önmagában már a cím utal az árulás szólássá, félreérthetlenné lett cselekvésére; egyrészt Júdás alakjához kapcsolja; másrészt ez alakra emlékeztető magatartásváltozatokra. A cím egyszerre sugallja a bibliai tárgyra emlékeztető formulát és annak általánossá emelkedését, a Hatalom által nem túl sok pénzen vett szellemi ember árulását. Hozzáteszem, hogy Márai regényében a többi tizenegyhez képest Júdás akár szellemi embernek volna mondható, a bibliai hagyománynak megfelelően pénztárosi tisztséget vállalt,¹⁴ ő gondoskodik a gazdasági ügyekben felmerülő költségek kiegyenlítéséről, és ugyancsak a bibliai hagyományoknak megfelelően adódik olyan gyanú, miszerint nem mindig tud megnyugtatóan elszámolni a pénzügyekről; annyit kiegészítésül, hogy ez Márai regényében nem egészen egyértelműen fogalmazódik meg. Még egy probléma keletkezik éppen azáltal, hogy e krónikás beszámoló feltétlenül regénynek kívánja önmagát elfogadtatni: a történetmondásból kitetszik a történet hiányainak belekomponálása. Azaz nem mindenről kapunk információt, lényeges mozzanatok csupán

- 11 A párizsi években orosz és spanyol emigránsok sorsát figyelhette Márai egészen közelről, utóbb a német emigrációs hullámok gondolkodtatták el. Az 1930-as években több ízben írt Thomas Mannról. Szellem és Hatalom egymásnak feszülése Márai sokszor megírt témája.
- 12 Márai, *A hang*, Helikon, Budapest, 2006. Márai, *Jelvény és jelentés – Utóhang – Sereghajtók*, Helikon, Budapest, 2007. A harmadik kötet 1948-ban már nem jelenhetett meg. A kinyomtatott példányokat zúzdába küldték.
- 13 Márai, *Ajándék a végzettől*, vál., szerk. Székely Ádám, bev. Szakály Sándor, Helikon, Budapest, 2004. Nem tagadható, hogy Márai osztozik az országos lelkesültségben, mely a visszacsatolás, területgyarapodás nyomán szétáradt. De az is megfontolandó, hogy a tudósításokban olvasható eseményekről tárgyszerűbben és józanabban számolt be később. Márai, *Hallgatni akartam*, szerk. Mészáros Tibor, Helikon, Budapest, 2013, 86–98. Márai mind a revíziós politikát, mind a kassai bevonulást és következményeit elemzi. Ideértendő még a *Sértődöttek* néhány fejezete. Az 1938–43-as újságcikkektől nemcsak a regényforma miatt tér el az *Utóhang*. *Sereghajtók. A város hazatér* című fejezetében: 191–202.
- 14 Júdás bibliai alakjáról: Herbert Haag, *Bibliai lexikon*, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1989, 898–899.

sejtésképpen vagy feltételesen, esetleg sehogy nem jelennek meg. Ezek között a leglényegesebb: nem tudjuk meg, mit beszélt Annás, a főpap a hozzá titokban érkező Júdással, kizárólag a találkozás ténye rögzítődik, egy nem túlságosan hosszú beszélgetés feltételeződik, amelynek végén, Júdás távoztával a főpap annyit tart érdemesnek közölni a találkozásról, hogy nem sokat fizetett. A címből értendő ide: harminc ezüstpénzt, az összeg másutt nem lelhető. Ilyen módon az árulás okára e beszélgetésből nem derülhet fény, nem tudhatjuk meg, hogy a már gyanakvó-figyelő főpap miféle információkhoz jut Júdás elbeszéléséből, és azt sem, Júdás mint adja elő [nevezzük néven] „följelentését”. Természetesen a jelenetet megelőző eseményekből, elbeszélői megfigyelésekből, kommentárokból valamiféle rekonstrukcióra telik.

Ennek függvényében kérdezhető meg, miért kellett Márai Sándornak¹⁵ a cím alá írnia, hogy *regény*. Az olvasót arra intvén, hogy nem dokumentarista alkotást, nem „tudományos” művet, nem – enyhítve az előbbi kijelentést – esszét, hanem fikciós alkotást tart a kezében, minek következtében el kell fogadnia a feltételezéseket éppen úgy, mint az említett anakronizmusokat, a kísérletet az egykorú környezet hitelességét megvalósítandó mint a jelenkori szakmából eredeztethető terminológiát, a jól érzékelhetően vallási-teológiai forrásmunkákra utaló gondolatokat, eseményeket, mint az afféléket, amelyek 20. századi, Márai életrajzi adataival összevethető tapasztalatokról árulkodnak. Egy olyan konstrukció elfogadtatása mutatkozik célként, amely feltétlenül különbözik a „Márai-modortól”,¹⁶ az 1940-es évekre kikristályosodott Márai-szerkezetektől, szereplők társas monologizálásától; de attól a túlretorizált hangnemtől is, amely az elbeszélői közbevetések révén mégis egyensúlyi állapotban mérséklődik [szerencsésebb esetben sikerrel, mint például a *Vendégjáték Bolzanóban* esetében, kevésbé szerencsés esetben meglehetősen problematikusán, mint a *Sirályban*]. Annyi bizonyos, hogy [elfogadva az 1947-es évszámot a keletkezés és az első változat idejéül] a *Harminc ezüstpénz* előadása, a jellemrajzok és a cselekvés-megjelenítések tekintetében, erősen különbözik a *Sértődöttek* három kötetétől, a nem sokkal előbb kiadott *A nővértől*; mintha az a fordulat, amely a naplójegyzetben és az *Európa elrablása* [a naplójegyzetekkel összefüggésbe hozható/hozandó útleírásban] előlegeződik ebben a műben, demonstrálná egy másik, az eddigiektől eltérő regényfelfogás megvalósíthatóságát. Talán nem pusztán a választott tárgy [bár azt is gondolhatjuk nagyon árulkodónak] az oka ennek az előadásbeli fordulatnak, hanem a leszámolás a túl jól bevált alakzattal, a félreértésnek minősíthető [túlságosan könnyűnek vélt] sikerrel mozgatná Márait; félreérthetlenné kell tenni, hogy a *Harminc ezüstpénz* regény, de másképpen regény, mint az, amit Márai szokott írni [1947-ig], amit a kiadó, az olvasók, Máraitól megszoktak, elvártak – és kiadtak/elolvastak. Efféle igyekezet már a *Hangban* is kitapintható, jóllehet a monologizálással itt nem történik szakítás, a retorizáló megjelenítésbe azonban jóval több iróniát, elidegenítő effektust lop Márai, mint az 1940-es esztendőök olyan sikerregényeibe, mint *Az igazi* vagy az em-

15 Vagy kiadójának? Nemigen hiszem, hogy a kiadó önkényességéről volna szó, Márai meglehetősen autoriter szerző volt, beleegyezése nélkül a kiadó nem tette volna meg.

16 Az 1940-es esztendőök néhány ifjabb kritikusa [Örley István, Lovass Gyula] rőtta föl Márainak maníros előadását, önméltléseit, rutinra valló, fáradtabb regényeit. Ezeket Márai sem tagadta teljesen, tudatosan készült a váltásra, s a fordulat igénye már *A nővérben* tanúsítja, hogy megújítaná a maga számára kialakított regényformát.

lített *Sirály*. Nem állítom, hogy a *Harminc ezüstpénz*ben 1983-ra teljesen mellőzte volna a hangvétel emelkedettségét; csakhogy az elbeszélő [akinek megnövekedett, írhatnám olyképpen is, domináló] szerepe mindenképpen figyelemre méltó, igyekszik megtartóztatni magát, és a perdöntően fontosnak érzett tárgy elbeszélését megfontoltan, körültekintően, mérlegelve kíséri meg [ha úgy tetszik] „regényesíteni”, regényszerűvé tenni, eleget tévén a hitelességet sugalló előadás követelményeinek, éppen úgy, mint a fikcionalitásba utasításának. Ez a két törekvés nehezen feleltethető meg egymásnak. Márai határozott ellenszenvvel viseltetik a regényes életrajzok iránt, ezért nem egy „regényes” élet, hanem az árulás, nem Krisztus-, hanem Júdas-regény írását vállalja. Nem az evangéliumok elbeszélését újítja meg egy modern regény számára, hanem a maga változatát adja elő, a történetet aképpen emeli örökérvényűvé, hogy az árulás szépirodalmi világtörténetén gondolkodik el, hogy a címben jelölt jelzős szerkezet közvetítésével egy magatartás révén megképződő allegóriáról ejtsen szót. Arról elmélkedjek egy jól ismert történetet legalább úgy körüljárva, mint kronologikusan elbeszélve, mint lett az európai ember alaptörténetévé¹⁷ mindaz, ami egy nem túlságosan számottevő összeg átadásával/elfogadásával neveződhet meg nemcsak a kortársak előtt, hanem évszázadokon keresztül egészen a jelenkorig [hasznlóképpen a júdascsókhöz]. A regény az alcím után a szerzőhöz, önmagához szól, ezen keresztül az olvasóhoz. Önmagához oly módon, hogy intelmül szolgáljon, ezúttal tilos élni a jól bevált eszközökkel, de az olvasókhoz is, a nyitva hagyott kérdések nem egyszerűen a hiányos tudású elbeszélő rovására írandók, az évszázadok árján aláhömpölygő, gazdagodó/szegényedő történetből sok minden lekopott, ami a kortársaknak még ismerős volt, sok minden hozzáadódott, hiszen az Idő, a kutatás, a művészek is továbbgondolták/írták a történetet. A Márai-mű ekkor lép be ebbe a továbbírási/gondolási folyamatba [és ott lép be], amikor/ahol a Történet alkalmassá válik olyan értelmezésre, amelynek eredménye olyan hagyományfolytatás, amely elmozdulás a hagyománytól, olyan személyiségrajz, amely nem úgy viszi színre a szereplőket, hogy bennük az Evangéliumokból kilépő alakokra lehessen ismerni, hanem egy jelzetten újragondolt regényre: emlékeztetés és kétely ébresztése, a rájátszás összjátékára érdemes figyelni; a rájátszás hangsúlyossá tételével e megrögzöttség lazítása, egy korszakfordulat minéműségén töprengés és annak felmutatása lesz fontossá: a hagyományos gondolkodásból táplálkozik a korszakfordulat akarása, de e hagyományos lazul föl az értelmezés révén.

A Történethez minden, szereplők, történetmozaikok, környezet, hagyomány és hagyományértelmezés, „bibliamagyarázat” adott(ak); de mert regényről van szó, a szerző nem elégedhet meg a csupán újraelbeszéléssel, a maga részéről át kell gondolnia a hagyományt, ebben a hagyományban miként élnek, ha élnek az alakok. Természetesen nem az évszázadok teljes hozadékát, filozófusok és festők, írók és egyházi elmélkedések teljes örökségét, pusztán azt, és ez sem kevés, mi fér egy nem túl vastag regénybe, a Történet miféle súlypontokkal beszélhető el aképpen, hogy a harminc ezüstpénz emléke, allegóriája, motívuma végighúzódjék az indi-

17 Ennek regényi megfogalmazását kísérte meg Márai a *Harminc ezüstpénz*szel. Az *emigráns* alakja a *San Gennaro* vérében kap formát, míg a mítosz és a logosz közötti térben, az isteni/félisteni korszakot felváltó emberiben [is] létezni próbáló Ulysses a *Béke Ithakában hőse*.

tástól a befejezésig [a befejezhetetlenségig], az első, emlékezői és táji nyomoktól a következményig, egy újabb Történet megindulásáig. Amikor Márai rászánta magát, hogy változatával továbbírja a történetet, szembetalálkozott a hagyomány, minden hagyomány ellentmondásosságával, hiányaival, elgondolhatóságával/elgondolhatatlanságával, szemrevételezte, mit tud felhasználni, mi az, amire nem tud kitérni, mert a hagyomány ama része számára keveset vagy semmit nem mond. Még a harminc ezüstpénz további „sorsában” sem lehet biztos, amiképpen az árulónak az árulást követő hétköznapi alakulásában sem. Vagy maga szövi tovább a [maga] történetét, ezáltal a Történetet, vagy számot ad elbizonytalanodásáról, arról, hogy nem tud világosan állást foglalni, mert ilyen állásfoglalás [legalábbis számára] nem lehetséges.

A *Harminc ezüstpénz* első fejezeteiben pontosan olvasható, miként próbálja az elbeszélő a maga Történetét pozicionálni, ami egyben azt is jelenti, miként előre elfogadtatni a maga szereplői konstrukcióit, elválasztván a hagyományos olvasóktól. Az elbeszélőnek ez a tudatossága lesz az elbeszélés jellegadó jellemzőjévé, ritka következetességgel hajtja végre a maga elbeszélői stratégiáját, a kívülálló, a maga tudatosságát sosem abszolutizáló, a tényeket a feltételezésektől gondosan és határozottan szétválasztó pozíciójára lépten-nyomon emlékeztetve olvasóit. Mégsem egy regény regényét írja, a műhelygondok feltárása pusztán annyi helyet foglal el az előadottakban, amennyit a történet igényel, a tárgy kivételességére való tekintettel annak indoklását, miért ilyenek és nem másnak látja a szereplőket, miért ilyen és nem más a regény szerkezete.¹⁸ Sugallva, hogy a műhelygondok alárendelődnek a Történetnek, az árulás az emberiség egyik (legfontosabb) alaptörténete, akár a megkísértés, a beavatás, a keresés. Olyan értelemben alaptörténet, hogy ezt írják regénybe és más műfajba, komponálják zeneműbe, festik vászonra, készítenek szobrot, még a változékonyságot is megelőzi az ismétlés [kényszere], egyik változat a másikhoz képest formálódik.

„Egy ember emléke valóság lett. Évszázadok óta az utcán jár, közöttünk él. A többi tizenegy nem él ilyen valóságosan. Nincsenek eleven Máték és Péterek. De eleven Judások vannak. Ez tény.” Nem vezetne messzire, ha most Bulgakov *Mester és Margaritájával* kezdenék érvelni az „eleven” Máték mellett, inkább oda fordulnék, hogy a Márai elbeszélte Történet és a belőle kilépő, jelenkorivá elgondolt figuráiról töprengjek; a közvetlen mára vonatkoztatott, de a bulgakovi elbeszéléshez képest mégis attól valamivel távolabb elhelyezhető elbeszélés fogalmazódik meg, hiszen Bulgakov az 1930-as szovjet orosz élet reáliáit, alakjait szerkeszti bele többretegű regényébe,¹⁹ míg Márai olyan általánosságban jelzi Története alakjainak jelenvalóságát, hogy tartózkodik a konkrét személyekre illeszthetőség csábításától. Ilyen módon vetődhet föl: a fikcióban [a regényben] mi miért minősíthető ténynek. Márai regényében demonstrálja, miért tény, hogy akár a regény írása vagy újírása pe-

18 A fejezetcímek a történet struktúráját jelzik: *A tény – A táj – A Léggör – Az alak – A jó hír – A vizsga – A tizenkettedik – Egy ember jegyzet – Vacsora után – Éjfél után*. Majd csupa nagy, kövérített betűvel: *JEGYZET*, szövege kurziválva, M.S. aláírással.

19 Míg Márai az árulást, Bulgakov a gyávaságot nevezi megbocsáthatatlan bűnnek. Márai a korszakváltás mozgatóit keresi, az Ige megjelenítésének hatását mutatja be a Hiteles Személy alakján keresztül, Bulgakov az értelmiségi hányattatásait helyezi a Jézusról írt regény sorstörténetébe. Bulgakov regényének orosz irodalmi telítettségével szemben Márai negyvenes évekbeli tapasztalatait komponálja művébe.

riódusában az utcai séta közben is beleütközhetünk egy júdásba, az Árulóba, akár a rádió- és televízió-adásokban is feltűnik alakja, nem kevésbé a hírekből, az irodalomból köszönnek ránk, akik az árulás-modell éppen időszerű megtestesülései. Az írói-elbeszélői nézőpontból ez emelkedhet ténnyé. Olvassuk tovább a bekezdést: „De ahogyan testével hozzátartozott a Történethez, úgy nem véletlen, hogy a Történet nem tudott tovább élni nélküle. Az emberi történetnek mindig szüksége van egy Júdásra. Mintha nem lehetne nélküle semmiféle vállalkozásba kezdeni. És amikor az Istent keresik az emberek, akkor is szükségük van rá. Ez is tény.”

A tények halmozásának ezzel vége is szakad: megalapozódott a Történet (és a történetek) elbeszélésének egyik (alapvető) feltétele: Júdás, a júdások jelenléte. A Történetet (és a történeteket) hitelessége (hitelességük) élteti: színének és visszájának felmutatása. Az áruló kiválik a tizenkettek közül, általában a többiek közül, nemcsak személyével, hanem a személyesből kinövő általánosságával (is), nem pusztán egy eseti intrika végigjátszásával, hanem az intrikának mint szerkezetalakító tényezőnek könyörtelen végigvitelével. Minden más szereplő lehet képes a kompromisszumra, minden más történetnek lehet megegyezés a végkicsengése, az intrikus, a Júdás senkivel és semmivel nem köthet kompromisszumot, amennyiben köt, nem beszélhető végig a Történet. Nincs az a történet, ami végigbeszélhető lenne.

Márai regényének ez a felismerése elsődleges újdonsága, ennek jegyében vezeti a történeteket, hogy a regénybe viszonylag későn behatoló Júdás főszereplővé válhasson, az árulás ne csak ott lebegjen a történet felett, hanem az áruló megjelenésével egyesek gyanúját fölébressze, mások gyanútlanására számítsón, tizenkettédikként meg egyfelől cáfolja, másfelől erősítse a számmissztika hagyományát. A *Szimbólumtár*ból²⁰ idézek a tizenkettőre vonatkozólag: „Az ezoterikus-hermetikus hagyományban az állatövre utal, és a kozmikus rendbe való beavatódás fokozatait jelöli. [...] A tarot XII. lapja az Akasztott, amely a kozmikus akaratnak önmagát megadó jellem. Zsebeiből kipotyog az arany- és ezüstpénz, annak jeléül, hogy minden evilági kötésről lemondva, új spirituális erőnyeket fogad magába. [...] A »nagy arcanum« e lapjához rendelt héber betű a *lámed*, azaz az 'áldozat', a 'tanulás'. Ebben az értelemben a tizenkettes a halál és egy magasabb szinten való feltámadás...” Eléggé diffúz a számok között a tizenkettő, pozitív és negatív attribútumokkal egyként szolgál. Ehhez képest akár meglepőnek is mondhatnók a *Harminc ezüstpénz* tizenkettes (nem annyira értelmezését, mint inkább) leírását. Ti. nemcsak a regénynek mintegy közepén, hanem A *tizenkettedik* című fejezetben is „késleltetve” bukkan föl, a 85. lapon kezdődik a fejezet, a tizenkettedik a 87. lap harmadik bekezdésében lesz a figyelem tárgya:

Aztán itt volt a tizenkettedik. Jézus őt is megnézte, hosszan, ahogy minden emberre nézett.

Így lépett be a tizenkettedik a történetbe. Hol lépett be? Nem tudjuk. Minden, amit tudunk, hogy Júdeából jött, Keriothból és idegen volt a tizenegy között, akik egytől-egyig Galilea-beliek, mindenesetre környékbeliek voltak: sógorok, egyfajtájúak, komák és ismerősök.

20 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József – Újvári Edit, Balassi, Budapest, 1997, 129, 461–462. [ezüst, tizenkettő].

Az idegenség nemcsak földrajzi-családi vonatkozásban szembetűnő, városi ember volt, módos. „Ezenfelül művelt, szaduceus atyafisággal és elsőrendű jeruzsálemi összeköttetésekkel dicsekedett.” Az idegenség ebben az esetben „elkülönítettség”, egy szerep vállalása, úgy lép a közösségbe, hogy sosem lép teljesen be, más magatartást tanúsít. „Júdás más alkalommal nevetett vagy haragudott”. A Júdás-történetben a számmal megjelölésen túl a névvel megjelölés is szimbolikus értelmet kap, nélkülözhetetlen lesz a történetben és a Történetben, az elbeszélő ismét közli, hozzátéve, hogy az emberek acsarkodva, megvetéssel és kétségbeesve mondják ki a nevet, „mert megértették, hogy nélküle nem lehet semmiféle emberi vállalkozásba kezdeni.” Ezzel párhuzamosan a név történelmi dimenziót kap, mikor Jézus a jól öltözött nevére kérdez. „A név elhangzott. Valami derengeni kezdett Jézus, a környezete és a világ számára.”

Ez a „dereng” aztán több ízben visszatér, pontos jelzésként szólva egy átmeneti, másképpen szólva közöttek szituációról, a már nem és a még nem között formálódó történetről, elhatározottságról és a kétely megjelenéséről, amely összefüggésbe kerül a nehezen kimondhatósággal. A Történetben hitetlen Tamásként felbukkanó személyiséget dadogónak mutatja az elbeszélő, olyannak, akinek éppen az esik neheze (kimondásra), ami „kezdetben” volt (ti. az Ige), és ami kimondva úgy tetszik, hogy előkészíti, majd az idők folyamán megvalósítja a korszakváltást. A „dereng”-re szükség mutatkozik, mivel „A táj is homályos, ahol a történetet lejátszották”; bár a földrajzi táj mellett ki kell rajzolni az emberi tájat is, az elbeszélésnek számolnia kell részint ezzel, részint azzal, hogy „Az emberi táj, amely a képből elővállik, homályosabb.” Az elbeszélés kezdetén mégis állásfoglalásra kényszerül az elbeszélő, nem hátrálhat meg, bármily bizonytalanul kezdi: „Ilyen magyarázatul bizonyára nem elegendő annak megállapítása, hogy megszállott ország”. Amint töprengéseiben előrehalad az elbeszélő az emberi tájat meghatározó *léggör* leírásában, döbönt rá, mily összetett világba léptet be: „Ez a léggör a rabszolgák világának, a nemzeti lét végétől rettegő zsidóságnak, az alkonyodó és kihunyó antik műveltségnek, a halott isteneknek és rabságból remélt menekülésnek, a megváltás után sóvárgó emberiségnek léggöre.”

Az elbeszélő elgondolkodtat: a cselekvés feltétlen képviselőjéül megnevezett Júdás az emberiség/világ-történet ismétlődő szereplője. Jóllehet tettehez megbocsáthatatlan bűn fűződik, melynek irodalmi formába öntődése változatok sokaságában jelenik meg, egyediségével, rekonstruált életrajzával olyan típusra enged következtetni, kinek pályája (mégis) atipikus, éppen a Történetet kiteljesítő cselekvése marad magyarázatlan, az evangéliumokból sem érkezik ötlet a „megfejtés”-hez. Ez a típus csupán tetteiben az, „tárgytörténete”²¹ végigkíséri a világirodalomét, szemléletessé a passió-játékokban válik, az Arany Legendától a legújabb korig kísérelik meg szerzők meghatározni az árulót, hol olyképpen, mint a Sátán eszközt (ehhez a *Harminezüstpénznek* is van hozzászólása), hol a pénzsóvárságra vezetve vissza az árulást, hol – mint Kazantzakis vihart hozó 1953-as művében, a *Krisztus utolsó megkísértésében* – Isten eszközeként járul hozzá a Történet beteljesedéséhez. Márai Sándor regényében Lukács evangélistát idézi: „De máskülönben is sietett, mert a Sátán beköltözött a lelkébe. // Honnan tudjuk ezt? A szentírásból. A híradás szüksézáú, Lukács mindössze

21 Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1976, 4 365–371. (Júdás Ischarioth)

ennyit mond: »A Sátán pedig bement Júdásba.« Természetesen nem tudhatjuk, mikor ment be a Sátán Júdásba, sem azt, hol és hogyan.” Az elbeszélő nem nyugszik bele sem az evangélista szűkszavúságába, sem a kérdés általános megoldatlanságába. Nem keres újabb magyarázatot az árulásra, inkább tovább kérdez: „Nem tudjuk azt sem, mit akart a Sátán, amikor bement Júdásba?” Megjegyzem, a *Harminc ezüstpénz* mellőzi a megkísértés epizódjait, a pusztába elvonulásról éppen csak megemlékezik. Ilyen módon az elbeszélő nem tehet mást, mint úgy fogadja el a följbbe állítást, hogy egyfelől általánosabb síkra emeli, másfelől megpendíti egy „lélektani” értelmezés lehetőségét, anélkül, hogy továbbmenne a maga pillanatnyira kezdeményezett útján. Minthogy az elbeszélő Júdás árulásának elbeszélésekor nem pusztán Júdás sokak által feldolgozott, a hagyományban a különféle változatok ellenére egyfelé tartó történetének homályos pontjára keresi a feleletet, a Júdás-történetet részint meghagyja „eredeti” helyén, Krisztus szenvedéstörténetének egy igen fontos epizódjaként, másfelől elmozdítja megrögzöttségéből, hiszen a Márai-élet tapasztalataiból eredeztethető árulástörténeteket is belejuttatja a „regény”-be. Oly módon, hogy a Júdás-történet az árulás-történet modelljéül is felfogható lesz. És olyan módon, hogy az árulás főbűnét abban a bűn-történeti kontextusban helyezi el, amelynek „mintáját” akár Dante *Isteni színjáték*ából kölcsönözhetné. Másképpen szólva: az áruló [pszichológiai] alaptípusa körvonalazódik a regény Júdásában, akinek kételkedését látszólag a Mátéval folytatott beszélgetés eloszlatja; valójában Máté éles megfigyelését nem kerülheti el, az árulás előjeleit a történet folyamán csak ő látja.

Erre vonatkozólag csupán utalásokat olvashatunk, Mátétól, majd az elbeszélőtől. Júdás és Máté beszélgetése [Márai naplójeljegyzései szerint is] a regény szinte legfontosabb fejezetét alkotja, fordulópontját, amelynek során a „jegyeztető” Máté és a kételkedő Júdás kicseréli egymással nézeteit. Jézusról Júdásnak érintkezéseik alapján sok információja van, amelyeket el is mond Máténak, akit némileg leköt vámos foglalatossága. A beszélgetés vége felé azonban Máté előkészületlenül mintha intené Júdást:

A rabbi megbocsátja a bűnt. [...] Elnézi, ha valaki tolvaj. Vagy buja. Mert tudja, hogy ilyen az ember. De a kételkedés gonoszabb, mint a bűn. Lehet hinni, lehet megtagadni valakit. De aki kételkedik... a végén áruló lesz. Az árulásra nincs bocsánat.

Júdás tiltakozó mozdulattal emelte kezét. A vámos elhárította azt a mozdulatot:

– Vigyázz, keriothi. Az áruló mindig egyedül marad. De nem jó az embernek Isten nélkül a földön.

Még egy mozzanat bukik ki Máté szavaiból, azt kérdezi Júdástól, nem fél-e. Júdás visszakérdez: „Annástól?” „– Nem. Magadtól.” A beszélgetés során Júdás azt állítja, csak ő tudná Jézust megmenteni, Máté újabb kérdései zárójelbe teszik ezt a kijelentést.

Az árulás közvetlen előzményéül látjuk Júdás útját az utolsó vacsorától a főpap Annás házáig. A következő részlet iktatódik be az út leírásába: „És mert már benne volt a Sátán, olyan képességgel figyelt, amilyenre nem képes az ember, ha nincs benne a Sátán. Minden ember életében elkövetkezik egy pillanat, amikor belemegy a Sátán. Ezért úgy hisszük, ismerjük Júdás gondolatait, amikor elindult a szép házból,

a Kedron patak mellől, hol Jézus társaságában vacsorázott, Annás házába, közel a templomhoz – elindult, hogy megmentse a názáretit.”

Utóbb az említett kételkedésről szól az elbeszélő kurtán, melyet a meggyőződés vált föl, nem lehet halogatni a cselekvést: „haladéktalanul be kell avatkozni.” A megmentés kinyilvánított szándéka és az elfojtott kételkedés összegződik, együtt a Történetbe beavatkozás szükségességének hitével. Útja során Júdás visszagondol „hangos és csendes”, „megaláztatásai”-ra, melyek ellenében cselekedne. A továbbiakban az elbeszélő többet árul el az út külső körülményeiről, az Annás házába való belépésről, mint a lényegesebbnek tetsző eseményről, amelynek jelentőségét naplójába jegyezte Márai Sándor: Júdás szemközt áll Annással. „Talán ez az írás különös, örült vállalkozásában a legizgalmasabb, »kitalálni« valamit, ami valóság volt.” S ha Júdás és Máté beszélgetése terjedelmes részt foglal el az elbeszélésben, ennek „párdarabja”-ról, Annás és Júdás beszélgetéséről [említettem] egyetlen szót sem tudunk. Júdás belép Annás szobájába, majd egy bizonyos idő után távozik. Sem ő, sem Annás nem nyilatkozik, a főpap titkárának kérdezősködésére is kurta-furcsa felelet hangzik, kevés pénzt kapott Júdás, aki nem gyűlöli Jézust, de elárulta: „A főpap hallgatott, mint aki tűnődik, érdemes-e válaszolni? Fogatlan mosollyal nézett a hamvadó cédrusüszkők paraszába. Inkább magának felelt, mint aki egy hosszú élet gyakorlatában megtanulta, hogy a végzetten és az emberekkel nem érdemes vitatkozni: – Mert belement az ördög.”

Az elbeszélés egyrésztől hosszadalmasnak tűnő magyarázatokkal szolgál, körülmények, környezet, hasonlóságok és indulatok rajzával, másrésztől a valóban lényegesnek tetsző passzusokról nem tudunk meg semmit, mivel az elbeszélő [el] hallgatással közvetíti nemtudását. Ez a fajta hallgatás nem feltétlenül a Történet elbeszélhetetlenségének beismerése: a Történetet az elbeszélő végigmondja. Talán elsősorban azt közli, hogy olyan Történet elbeszélésére vállalkozott, amelyhez nem elegendő a történetírói adatolás megannyi formája. Nem hitről és csodákról beszámolóval szeretné elfogadtatni a maga Történetét, amely a Történetnek egyik lehetséges, talán méltányolható változata, hanem éppen azáltal, hogy beismeri: nem magyarázható meg minden a történetírás ésszerűsége épített módszerével. A Történet nem csupán a jézusi, hanem a júdási pozícióból is elbeszélődik. Jézus és Júdás találkozása véletlenszerű ugyan, de a Történet szempontjából szükségszerű, Júdás annyit tudott csak eleinte, „hogy történik valami és nem tud menekülni.” S bár „szellemi és prófétai élményektől elkényeztetett írástudó”-nak nevezetik, akaratlanul is bekerül a Történetbe, melyben nem érzi jól magát. „Elment kúrázni Tiberiasba és nem tudta, hogy a világtörténelem középpontjában él.” A következő mondatban alapozódik meg a szellemi ember rosszérzése, amelynek legyőzéséért kereste föl Mátét, az elbeszélő „viszolygás”-t emleget, „viszkető-bizsergető, szorongó és gorbomba ingerlékenységgel e homályos sejtelmekre önmagának és környezetének.”²²

Ennek a vívódásnak, tudati küzdelemnek, „vonzásnak és taszításnak, az ellenkezésnek és beleegyezésnek” „ideghullámai” zaklatják, a Történetben mintha foko-

22 Thomas Mann *Doktor Faustus*-ában a müncheni társasági jelenetekben érzékelteti humanista latintánár elbeszélőjével némely értelmiséginek démonival/barbárral kacérkodása nyomán támadt szorongó rosszérzését.

zatosan jutna egy kiegyenlítettebb, elfogadóbb helyzetbe. Az elbeszélő nem segíti hallgatóját/olvasóját: mennyire lesz úrrá Júdas kétségein, mennyire érzi át Történetbe kerülése jelentőségét [hiszen éppen az a szándéka, hogy módosítsa a Történeten, hogy a megmentés aktusával írja be magát a Történetbe, lehet, hogy ez fordul ellenkezőjére], egyszóval a tizenegyektől különbözve képes-e elhárítani a „borzongás” okozta rosszérzését. Az elbeszélés semmiféle támpontot nem ajánl arra nézve, hogy Júdasnak az ismerkedés első pillanataiban született kettős reakcióját felváltja-e a taszítás és az ellenkezés elcsitulása. Az árulást határozottan, több ízben ismételve, az elbeszélő a sátáni beavatkozásnak tulajdonítja, ezt erősíti meg a sokat megélt főpap kijelentése. Ugyanakkor nyitva hagyja, kizárólag ezzel, Lukács szavának idézésével lezárhatja-e a Történet egy számottevő fejezetét. Az odaadásukkal tüntető tizenegyek, a rajongók, hívők, elfogadók mellé fölvezet a kételkedőt, aki közreműködik a Történet alakulásában, szolgálataival jelen van Jézusnak és környezetének életében, mégsem szűnik meg kívülről lenni, nem csupán a környezet idegenkedése miatt, hanem mert eleve távol állt. Az elbeszélő finom megjegyzése szerint: „Az idegen, a tizenkettedik nemcsak értelmével, hanem idegeivel is tudott összehasonlítani és szétválasztani. De ők, tizenegyen és ahányan voltak, nem akartak összehasonlítani, sem szétválasztani.” Júdasnak a „többiek”-étől eltérő pályáján sorra jelentkeznek a különbözőségekből fakadó törések, mivel a Történet nem arrafelé halad, amerre értelme és idegei alapján gondolja. Ez a furcsa jelenlét az „idegen” környezetben („féltek a műveltség hűvös világosságától”) személyiségéből következik, csak hogy nemigen megválaszolható a kérdés: ez vezet-e el odáig, hogy az áruló tipikus alakja legyen [atipikus életútja során]? Vajon ez az „elrendeltség” magyarázza, hogy a Sátán éppen Júdasba költözik? [És nem a hitetlenkedő Tamásba.] Mert ha az elbeszélő szerint nem akárből lehet pénztáros, ez talán folytatható úgy is, hogy nem akárből lesz áruló. S ha – mint idéztem – lehetséges, hogy bármely emberbe beköltözhet a Sátán, miért [ezúttal] Júdást választja ki magának. Természetesen közbevetendő, hogy az Isten és az Ördög, az égi és az alvilági hatalmak vetélkedése, küzdelme az emberért szintén [a Jézus-történethez kapcsolódóan is] az alaptörténetek közé tartozik, csak hogy a *Harminc ezüstpénz* nem Jób, nem Faust történetének újraelbeszélését vállalta, hanem Júdását, az árulót. Méghozzá egyfelől úgy, hogy az árulás világ/világirodalom-története ott rejtőzzön a regény mögött [azaz 20. századi tudatossággal és bármily fogyatékos oknyomozással]; az árulás mögé tekinteni – hangzik a napló, a regény problémakijelölése, másfelől éppen a rosszérzés, a borzongás, az ellentétes feleletek közötti választásképtelenség alakjának színre vitelével a hagyományos értelmezéseket egy újjal gazdagítva kísérli meg a mű elbeszélője a sejtetést, a homályos körvonalak valamivel élesebbre húzását, fölhívni a figyelmet a *derengésre*, amely ugyan nem teszi lehetővé a pontos és hű ráismerést, de feltétlenül segít a többszörösen összetett és nehezen átlátható okok szövevényének tudomásul vételében, Júdas alakjának pszichológiailag hitelesebb, bár [az elhallgatások miatt] néhány esetben homályban hagyott cselekvését magyarázó viselkedésének értelmezésében. S bár Júdas alakja tűnik rejtélyesebbnek, az ő életútjához szükséges több képzelőerő, a Történetbe később lép be, már sok minden készen áll, szinte csak rá vár, hogy csatlakozva a tizenegyekhez, siettesse a Történet kibontakozását. Ezzel nem áll szemben, hogy messze nem bizonyos: jobban [bensőségeiben bizonyosan nem] érti vagy

érzi, mi történik; miféle történeti szerepet kell betölteni? Ez a tudás és nemtudás szintén a kétség irányába mozdítja, megbizonyosodása [a Mátéval való beszélgetés nyomán] aligha mondható teljesnek. A kételkedés és az árulás összefüggéseit nem látszik átlátni, szerepe jelentőségének fölismeréséhez kevés az a műveltség, az a szellemi felkészültség, ami valójában nélkülözhetetlen a Történet elfogadásához, egyáltalában a Történethez.

Míg Júdás csak a szűkebb környezetben jelenik meg, Jézus alakja belehelyeződik a szó szerint érthető Világba, részint annálfogva, hogy Története a Világba fog kiáradni, részint annálfogva, hogy a kortársi Világgal szembesítődik, Júdás csak az árulás megszemélyesedéseként „örök”. Félreértés ne essék: az elbeszélő is lemond az összehasonlításról és a szétválasztásról. Ezzel szemben mellőzhetetlennek véli a széttekintést, éppen ezért, hogy fény derüljön, miféle fordulatot jelentett az ács fiának megszólalása.

Az ács fia megszólalt, mert itt volt a pillanat, amikor minden következménnyel kimondhatta, hogy valaminek vége van és valami új kezdődik. Csak azért mondhatta ezt, mert mindenki tudta, aki a hunyó görög műveltség szellemtájának vonzásában élt, hogy egy fény kihunyt, egy szellemtáj elsötétedett, vége egy műveltségnek, amit később antik civilizációnak neveznek. És ebben az emlékezőtudatban – tudva-tudatlan – minden nép élt a mediterrán tenger partjain. A zsidók is. Akkor is, ha másféle vallási törvények szerint éltek.

Gyanakodhatunk arra, hogy a kultúrkörök egymást váltó folyamatának spengleri tézisére volna visszavezethető a kijelentés; az egymás nyomába lépő civilizációk „történelmi” szükségszerűségének gondolata foglalkoztathatta Márait a második világháború kataklizmáját túlélve, a szellemi megújulásban halványan reménykedve. Hihetnők azt is, hogy a történelmi fordulatok kérlelhetetlen egymásra következésére asszociál az elbeszélő.²³ Másutt azonban nem marad meg a földrajzi (és emberi) környezet rajzánál, tágabb perspektívát vázol föl, a görög-római-zsidó környezeten túltekintve az ázsiai viszonyokra vetve pillantását, arra utalva, hogy az általa elbeszélte Történet ugyan jól belátható térben játszódik le, ám jelentőségének felismeréséhez nem árt egy teljesebb körkép fölvezetése, a távoli, nagyon más földrajzi és emberi tájakra gondolás.

„Az ő ideje az emberentúli idő: – helye nem a család, Galilea és a zsinagóga, nem is a másik térfogat, ami a nemzet és a Törvény. Ideje és helye ott van a láthatár ködében, ahol dereng Buddha és Konfucius, Laotse és a kőbe költött mediterrán Logos megneemesedett emberarca.” „Az emberiség ismeri a galileai arcát. Abban a homályban, ami a történelem ködfátylái mögött a személyes élet, néha világít egy szempár, egy homlok. Így dereng Buddha mosolya, így Sokrates homloka.” Ezeknek a

23 1946-ban mutatta be a budapesti Művész Színház Jean Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*-jét *Trójában nem lesz háború* címmel. A párizsi bemutatót 1935-ben tartották, a békekongresszusok ellenére megjövendőlt, a féktelen, nacionalista uszítók által kierőszakolt (világ)háború elkerülhetetlenségét sugallva. A háború egyben költészeti fordulat, a trójai költőre az elhallgatás vár, a görög költő veszi át a szót.

kijelentéseknek az elbeszélő igyekszik megfelelni; s minthogy fő forrása az evangéliumi szöveg, ezért meg sem kíséri, hogy Jézust megszólaltassa, beszédének hatáspotenciálját, „tartalmát”, a megnyilatkozási módot maga kíséri meg érzékeltetni. Míg Júdás hangja hallhatóvá lesz, Mátéval folytatott párbeszédéből nemcsak beszédképesszere világlik ki, hanem az is, miféle szófordulatokat alkalmaz mondandója érzékeltetésére.

A szavak, melyek nemsokára csodálatos bőséggel, dallammal hangzanak ajkáról, a hasonlatok és példázatok, melyek tarkák és simulékonyak, mint a galileai rétek virágszőnyegek, a keleti illat, melynek fűszere áthatja mindazt, amit az embereknek mondani készül, mindez egy érzékes költészet feszültségétől terhes. Az emberi világ újjászületik a költészetében és az emberben, aki mindezt magába fogadja, mert benne lett ember az Isten. Mint minden költőben, egy-egy pillanatra.

Ez az esztétizáló magatartás az elbeszélő önképének rajzához járul hozzá, ő az, aki forrásaiból a kimondott szavak befogadásának mikéntjét próbálja értelmezni, ezáltal éppen úgy költői tettnek tulajdonítja a hatást, az elhangzott szavak nem titkolt erejének, amellyel a beszélő megalkotja a közösséget, melyhez szól – és amely érti. Éppen nem a meggyőzés retorikájával élve, hanem szemben Johanán közvetlen célzatú, „gerjedő és mennydörgő szavaival” „fűszeres, balzsamos nyelven beszél”. Olyan „szokatlan”-nak tetsző megnyilatkozások hagyják el száját, melyeket hallgatói képesek lefordítani, elfogadni akár útmutatóként is, mivel – ezt másutt árulja el az elbeszélő – tudja a mértéket, nem buzdít lázadásra, szavai nem ellenkeznek „a farizeus rendtartással”. „A zsidó törvényt lelkében elfogadta és megkövetelte társaitól is, hogy tartsák meg.”

Meglehetősen ritka az alkalom, hogy az elbeszélő átvált olyan egyes szám első személyre, mely közvetlen jézusi megszólalást sejtet. A vizsga című fejezet befejezéséül csap át az előadás belső monológba (vagy az a látszat keletkezik, mintha átcsapna belső monológba); az elbeszélő egyes szám harmadik személlyel kezdi az egymástól három ponttal elválasztott, töredékesnek és asszociatívnak sugallt beszédet (Nem érzi...-vel bevezetve), távolról közelítve a személyeshez. Előbb az isteni üzenetre gondolva, utóbb Keresztelő János ostromozó szavain töprengve... Egyelőre azonban az elbeszélő hol a jézusi pozícióból szól, hol visszazökkenti szavait a megfigyelőéibe: „Jézus tudta ezt.” Fenntartja látszólagos mindentudásának látszatát, kitekint a római uralkodókra, majd amikor egészen közelbe ér, és Heródes érzékisége [amelyet Keresztelő János oly hévvel átkoz] lenne a tárgy, ismét mintha Jézusnak adná át a szólás jogát, az ő megszólító mondatai [„Ettől félted, amit félni kell?”] belevegyülnek az elbeszélői szólamba, hogy aztán a bekezdés végén már tisztán lehessen hallani a maga céljait szavakba foglaló „megváltó”-i mondatokat. „Amit én akarok, nem a büntelen ember. Kell a bűn is, hogy teljes legyen az ember.” A következő bekezdés hasonló tónusban kezdődik, az emberi környezetet, a keresztelest, a megtisztulás akarását teszi szóvá ez a beszéd, mely nem hangzik el, nem hangozhat el, és csupán meghatározott ideig lehet közvetlen megnyilatkozás. Az elbeszélő nem türelmetlenül akasztja meg, hanem azért, mert szükségét gondolja a kommentárnak, a jézusi magatartás festésének, annak a tudatosodási folyamatnak, mely elválasztja az előképet a beteljesedéstől, az

előttejárót az időben érkezőtől. „Ez a pillanat, amikor megérti, hogy ide kellett jönnie és hallani a másikat. Kilépni a családból és a nemzetből. Tudni, hogy van egy sors, ami már nem emberi és van egy ország, amely nem e világból való. A próféta hangja rikácsol a vízben. A bűn, a bűn, rikoltja. Jézus mosolyog. A szíve megnyugodott.”

A fejezet utolsó bekezdésében a megtisztulni kívánó sokaság közé lép Jézus, ekkorra világosodik meg számára: „Az én utam tovább vezet és te voltál az Előttemjáró”, e továbbvezetés a pusztába küldi a megváltót, a „veszélyes út”-ra, a sivatagba, az árnyak közé, „párbeszédet folytatni az Ördöggel.” A „tizenkettedik” csak ezután léphet be a Történetbe, megalapozván a feltevést, hogy ezáltal készül elő az ő megkísértése, amelynek nem állhat ellen. Eképpen összefonván a maga „kis”[nek induló] történetét a Történettel, amely kicsinység jelképes cselekedet révén teljesíti ki a Történetet, egyben kikerekítvén a közvetlen környezetbe tartozók számát tizenkettőre, amelynek „kerekded”-sége számmisztikai sugalmazással bír.

Az elbeszélő nem tehet mást, nem kíván mást elbeszélni, mint amit forrásaiban föllett, kivált a Bibliában.²⁴ Ugyanakkor a vallási-elragadtatott, áhitatos-fennkölt elbeszélés mellett teret kínál részint az időszerűsítő igénynek [egyhelyütt még az államvédelmi rendőrséget is megemlíti],²⁵ miszerint a jelenkori nem ismétli meg az egykorvoltat, csupán felidézi, és legfőlegbb törekszik a lehetséges leghívebb előadásra, részint a jelenkori, reáliákra hagyatkozó tudást aképpen vetíti vissza az egykorvoltra, hogy a Történet állandóságára, történelembe tartozására, a szenvedés-, üdvösség-történet mellett annak kortársi részleteire is lehessen következtetni. Mert egyfelől az áruló/árulás archetípusának születéséről ad számot az elbeszélő, másfelől [nem egyszer] hangsúlyozza, hogy nem írásos anyag alapján konstruált spekulációra hagyatkozik, hanem történelmi folyamatra hívja föl a figyelmet, és a naplókban emlegetett feldolgozások használata [is] irányítja a gondolatmenetet. Ennek folyamánaképpen tud egyensúlyozni írói elbeszélés és értekező prózát imitáló előadás között,²⁶ miközben érzékelteti, hogy a határok kijelölése messze nem könnyen megoldható feladat. A sokféle vonatkozásban fölhangzó „nem tudom” az elbeszélőnek, a forrásoknak, a kikövetkeztetett kortársi tanúbizonyságoknak egyaránt jellemzője, ennek ellenében legfeljebb az óvatos valószínűsítés szövegalkítását állítja. Beszédes, hogy a regény egy fontos helyén az emberi környezet rajzában egyszerre válik érzékelhetővé a vallási-rajongó és az időszerű-történelmi megfontolások hatása, az üdvtörténeti és a társadalmi-nemzeti nézőpont reménnyé dimenzionálódása. Egy teljes bekezdés részletezi a kettős várakozást, amely evilágon-túli és evilági, a Bibliára utal vissza, és történelemkönyvekből kiolvasható.

24 Márai naplójából [is] tudjuk, a válságos esztendőék késztették arra, hogy olvassa végig a Károli Bibliát.

25 Néhány további jellegzetes példa: „Keresztelő János úgy áll a katakombaképen Jézus mellett, mint egy természetes fürdőmester az uszodába tévedt suhanc előtt, aki rossz fát tett a tűzre, ezért a fürdőmester kinyújtja a kezét és megmossa a legényke fejét.” „Ez a prófétaság, mint ma egy irodalmi kávéház, tele volt utánzókkal. A szöveget ott kölcsönözték, ahol érték és nem kellett sokáig keresni.” „Minden vallás peremterületén megjelennek a sziszegő, rágalmazó hecckáplánok, a valláspublicitásnak a rikkancsai.” Néhány kifejezés: nagyvállalkozás, szereposztás, vezércikktema, szobatudós...

26 Példa a szentenciózus Márai-mondatra: „János, az Apokalipszis költője, Pál, az értelem költője, Ágoston, a szenvedély költője és Assisi Ferenc, a természet költője.”

Még sokkal kevésbé tudták, hogy ők az apostolok. Az erő, amely összehívta és együtt-tartotta őket, nem volt csak-vallási, de nem is volt csak-politikai erő. A várakozás sokféle sugárszíne villódzott lelkükben. Remélték a megváltást, hitték, hogy az ember, aki megjelent és akiben hittek, Isten fia. Ugyanakkor azt is remélték, hogy ez az ember ügyes politikus, szervező és nemzetmentő egyéniség, aki leveszi róluk, a zsidó népről, a földi terheket, megkönnyíti az adófizetést, leszámol a rómaiakkal, hadat szervez és csatákat nyer... Mindezt – néha csendesesen, néha zsvajgó nyugtalansággal – remélték.

A bekezdést, az ismétlések révén, a *remélték* szervezi, az ige foglalja magába a tizenegyek magatartásának lehetőségeit és e lehetőség realizálódásának esélyeit, a kezdet homályos volta és a megvalósulás *derengése* között elterülő térben (és időben). Itt, ahogy a regény más helyén, úgy esik szó a [bibliai] történet kibontakozásáról, hogy a deszakralizációnak nem jut hely, az emberi/nemzeti történetre utalás funkciója a visszatérítés: a Történet hitelességének elfogadását segíti, hogy a legendák szembesülnek egy feltételezett realitással, a Történet a történelemmel, anélkül, hogy bármelyik regénybeli hely kárt szenvedne. Anélkül, hogy a fikcionalitás sérülne. Az elbeszélő mindentudását az elbeszélő önmérséklete enyhíti, az elbeszélésben helyet kapó feltételezések, a reményt célzó hit megszólaltatása az elbeszélő előadásában kapnak formát, és ezt az elbeszélő nem is rejti el, ugyanakkor a földrajzilag roppant területet átfogó körülpillantások (a leginkább az *Éjfélt után* fejezetben) a kortársi világ távlatait és hatalmi-művelődési viszonyait konfrontálják a szűkebb térben történetekkel. Ama bizonyos éjféltájt azonban (a seregszemle végén) feltűnik egy fiatal zsidó alakja: „Saulus volt a családi neve”. Egyenjogú szereplőként lép a kínai és a római uralkodók, költő/értelmiségiek mellé, valamint Philon és Gamaliel társaságába, „nyugtalanul sétált, mert beteg volt.” Epileptikus rohama készülődött, és rövid időre vakság lepte meg. Ebben a szöveggörnyezetben tűnik föl utoljára Júdas, árulásának lehetünk tanúi, majd kilép a Történetből. Ezután már csak a különböző nézőpontok szerint elgondolt holnapi napról kapunk információt, hogy az utolsó bekezdés ismét Saulusé legyen. Ő is arra gondol (mint a korábbi lapokon Júdas), „hogy cselekedni kell, mert Jahve népét veszély fenyegeti”. Úgy dönt, hogy Jeruzsálembe megy, „és felajánlja szolgálatait a Templomnak”. Az utolsó mondatok ismét kétfelé irányítanak. Az éjszaka lassan-lassan átadja helyét a napnak. Eképpen az elsődleges és az allegorikus jelenések közhelyszerű megidézése terhelné az előadást. Csakhogy a záró mondatok a regény korábbi helyeit, az ott már megtöbbszörözött jelentéssel bíró sejtéseket és feltételezéseket ismétlik – más kontextusban. Kiváltképpen, ha meggondoljuk, csupán Júdas kívánt kilépni (ebben a regényben) a Történetből, eltűnván az éjszakában, maga után hagyva a bizonytalanságot további sorsát illetőleg. A szenvedés- és üdvörténet csak elkezdődött, ez majd a regény időszámítását követő napon folytatódik. Akár Saulusé, aki egyelőre felháborodva veszi tudomásul, miszerint a „tarzusi egyetemen is fertőznek az új tan cinkosai.” Most, ebben a pillanatban, hagyjuk el, amint kikémlel az éjszakába. „A derengést nézi, az ég alján lobbanó első fényt. Lehet, hogy már virrad?...

gondolja. Odébb megy, fejét rázza.”²⁷ Találgathatunk, kinek-minek szól ez a mozdulat. Arra azonban emlékeznünk kell, hogy az előzőekben miféle derengést emlegetett az elbeszélő; arra is, hogy a Saulus-történet ismeretében mennyire feltételezhető egy regényen túli, de a Történetben fontos helyet elfoglaló esemény előzetesének. Meg még arra is, hogy az „ég alján lobbanó első fény” mint erősödik vakítóvá [láttuk, az időleges vakság első említéskor Saulus betegségének jelződése]. Nem állítható, hogy a Történet (de azt sem, hogy a történet) lezárulna; azt sem volna tanácsos odavetni, hogy a történetet csak úgy abbahagyná az elbeszélő. Inkább arról lehetne elmélkedni, mint hagyja nyitva, sugallja, nem egy „másik” történet kezdődik, hanem [összhangban azzal, hogy nemcsak az áruló, hanem az árulás történetéről is kaptunk információkat] a Történet [és a történet] új szakaszába lép, új alaptörténet születik, amely folytatás és kezdés, nem teljesen újrakezdés, hanem a Történet új fázisának kezdete. Itt a főszereplő Saulus, aki Paulusként kezdeményezője és kiteljesítője lesz egy új vágányon folytatódó történetnek. Amikor Márai pontot tett regénye végére, legott elégedetlenségének adott kifejezést. Nem tagadta, úgy is meg lehetett írni Júdás történetét, ahogy 1947-ben megszületett, legalábbis első, még átdolgozatlan változatban. Elégedetlenségének oka, hogy a Történetet csak egy bizonyos szemszögből alkotta regénnyé. Felöltik egy másik lehetőség, egy egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő, egy *Nevem Jézus* című prózai epika, amellyé alakítaná tanulmányait, olvasmányait, a feldolgozott anyagot.²⁸ Ebben feltehetőleg hátrább szorulna az elsődleges indító ok, az árulás/áruló „természetrája”, talán az [ön]életrajzi elemek lennének hangsúlyos helyzetben. Nemcsak az 1947-es esztendő eseményei szorították a háttérbe a meglehetősen határozottsággal megfogalmazódó tervet; a *Harminc ezüstpénz* [érthető okokból] kéziratban maradt, és az emigrációs esztendők ritkán sürgették megjelenését. A tervezett cél[zat] azonban nem vesztette el időszerűségét, az árulás [amiként az írástudók árulásáról az 1920-as esztendők végén Babbitstól kezdeményezett vita tanúsította] a 20. század alaptörténetévé lett, Márai [személyes] tapasztalataival erősítette ennek igazságát. A bibliai történetnek Történet-alakzatként felfogása végül is a regénybe írhatóság igényével párosult, az erős elbeszélő beiktatása nem fedte el a Történetet, nem „privatizálta”, hagyta érvényesülni a személyes értelmezést, és megfelelő egyensúlyt teremtett a forrásművek adatai és az írói terv között. Az előadásbeli tónusok váltogatása, az önmegtartóztatás a fennköltség/fenséges retorikájától, ugyanakkor a rendkívüliségből fakadó korszakfordulat bemutatása nincs az időnként érkező próza tárgyyszerűsége és nincs a reménykedés, a hívó/elragadtatott magatartás emelkedettséggel érintkező tónusa

27 Adódik az összeolvasás lehetősége Mészöly Miklós *Saulusával* [1962, 1966/67, megjelenés: 1968]. Mészölynek fogalma sem lehetett, mit őriz Márai hajóladája, Mészöly kisregénye nemigen juthatott el Máraihoz. Megfontolandó, mindketten Saulus életútjának mely periódusát foglalták regényükbe, s hol végezték be a történetet.

28 Az első ízben *A teljes napló 1947*, 235, majd 248–249, vö. még: *A teljes napló 1949*, Helikon, Budapest, 2008, 190: másolja a regényt több példányban, a nápolyi tapasztalat alapján egy helyütt módosítja. 244: újraolvassa, elégedetlen, noha sok jó oldalt talál. 260: reméli, hogy a regény egyszer idegen nyelven megjelenik. A *Nevem Jézus* megírását még egy darabig feladatának tudta: uo, 224, 260, 26. 1950-ben tervezi a *Harminc ezüstpénz* megjelenését – két év múlva. A *teljes napló 1950–1951*, Helikon, Budapest, 2009, 70. 1968-ban regisztrálja kéziratban maradt regényt. A *teljes napló 1967–1969*, Helikon, Budapest, 2014, 229. Vö. még: *A teljes napló 1970–1973*, Helikon, Budapest, 2015, 50.

ellenére. Nem könnyen illeszthető a *Harminc ezüstpénz* Márai emigrációs regényei közé, már csak azért sem, mert lényegében még itthoni alkotás. Talán akképp lehetne megkönnyíteni elhelyezését, hogy hidat alkot a még magyarországi és az emigrációs munkálkodás között. Olyan regény, amely szakított a Márai-dallammal/modorral, kezdeményez valamit, ami a változó viszonyok között legfeljebb a naplókkal és a teljes *Föld, föld!*...-del bontakozik ki. Az alaposabb elemzésből majd kitetszik, mit és hogyan módosít Márai a forrásoktól átvett részleteken. Valamint az is, hogyan írja bele az árulás lélektanát ebbe a regényes történetbe.²⁹



29 Két megjegyzés kíváncsodik még ide. Elsőnek az, hogy az 1980-as újraolvasás során idézett regénymondat nem lelhető föl a végső változatban. Talán ez áll helyette: „Mert amikor a vallás meghirdeti, hogy Isten saját képére alkotta az embert, kételkedni kezd a teremtmény, és megalkotja saját képére az Istent.” Másodiknak azt jegyzem meg, hogy a regény elbeszélőjének elmélkedéseiben már korábban felbukkan Paulus alakja, mintegy kurtán előrevetítve a regényidőn túl történetet (13., 27., 30.). Megismételve: Saulus csupán a regény végén jelenik meg.

Suhajda Péter

Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra

A vitázó Kassák

„A helyzet adva van, a belső úgy, mint a külső;
nem lehet tehát azt kérdezni, hogy jöhet-e valami más,
sem azt, hogy jöjjön-e, és azt sem, hogy mi?”
(Lukács György)

„Nem hasonlít. Nem más, nem akar, és nem tud más lenni, mint ami.”
(Kassák Lajos)

Az *új művészet él* című „tanulmány” Kassák Lajos avantgárd gondolkodásának központi szövege. A húszas évek eleji nagy konstruktivista fordulat után készült, a kolozsvári *Korunk* kiadásaként jelent meg 1926-ban.¹ Értékelhető egyrészt egy – a modernség szempontjából mindenképpen – kiemelkedő időszak összegzéseként; másrészt kiindulópontként is. Elméleti kijelentései a későbbi évtizedek alkotói gyakorlatában csengenek tovább. Jelentőségének kétségtelen bizonyítéka, hogy harminc esztendővel később, 1956-ban, apró változtatásokkal és némileg módosított címmel – *A korszerű művészet él* – ezt helyezte Kassák *Az izmusok története* elejére. A rendhagyó bevezetés igazi felütés [amely egyes részleteiben még a tízes évek aktivista kiáltványainak megszólalásformáit működteti], maga a szöveggé lett avantgárd: valóságos „előőrs”, amelyet a csapatok (azaz a további fejezetek) élén küldtek harcba. A késői ismételt közlés célja egyértelmű: „Ez a tanulmány mind ismeretanyagában, mind véleménynyilvánításában ma is megállja a helyét...”² A húszas évek közepéig kialakított poétikai alapelvek és értékek tehát az életmű további szakaszaiban is vállalhatók voltak Kassák számára [persze az alkotói részletkérdésekben történtek még változások]. Az „érett” kassáki gondolkodás lényege, hogy a művészetet megfosztja jól ismert korábbi attribútumaitól, és élettel telíti meg a dezemiotizáció retorikai aktusa által. A megújuló [vagy inkább egészen új] művészet már nem másodlagos, valami későbbire utaló előjelzés, jóslat, a majdani megvalósulás ígérete, hanem a jelenben létező önazonos valóság: „A művésznél, aki alkotó karakterénél fogva új egységek hordozója, nem a majd megcsinálendő magyarázatára, hanem a kész alkotásra vagyunk kíváncsiak. A mű kell, hogy dokumentálja önmagát, jelenvalóságával kell, hogy aktív szerepet vállaljon a környező világban.”

1 Önálló, 24 oldalas kis kötetben, a *Korunk* könyvtára sorozat második részeként. Eredeti helyesírással: Kassák Lajos, *Az új művészet él*, *Korunk*, Cluj-Kolozsvár, 1926, 3–18.

2 A külön nem jelzett idézetek forrása a legújabb, Csaplár Ferenc által gondozott kiadás: Kassák Lajos, *A korszerű művészet él* = Uő. – Pán Imre, *Izmusok – A modern művészeti irányok története*, Napvilág, Budapest, 2003, 9–28. Ehhez Kassák rövid előszót illesztett, amely ugyanitt, a 7–8. oldalon található.

Csaplár Ferenc, az *Izmusok – A modern művészeti irányok története* 2003-as „rekonstruált szövegű” kiadásának utószavában³ vitacikként határozta meg a kötet bevezető írását. S a gondolat egyáltalán nem elvetendő. Elegendő ennek szemléltetésére teljes egészében idézni a következő bekezdést:

Az új művész érzi, hogy itt van, és felteszi magának a kérdést: mit tudsz csinálni az előtted lévő anyaggal? Nem az „anyagban rejlő isteni szellem” kifejtésén dolgozik (mint ahogyan azt még Rodin is gondolta, s a művész-től mint az alkotás principális elvét megkövetelte), hanem az ellenállással telített anyagba bele akarja erőszakolni tulajdon életének egy esszenciális csöppjét. Az elcsodálkozó és hasonulni akaró impresszionista után megjelent az ember, aki a dolgok belső összefüggéseit keresi, hogy velük s a „rendkívüliekkel és véletlenekkel” szemben érvényesíteni tudja önmagát. Elhelyezkedése a világban nem a feltétel nélkül beolvadó, hanem állást foglaló. Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten, s a művész kifejtheti azt belőle, ahogyan „Michelangelo is kifejtette a kőből Dávidot”, de engem az az „elrejtőzött” szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellenálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba. Mert, mint mondtam már, a mai művész nem elégszik meg azzal, hogy a képe egy tájhoz hasonlítson, vagy hogy verse egy témát kellőképpen kidomborítson, hanem egyenesen és minden közvetítő nélkül (ilyen közvetítők például egy modell formái vagy az életben lejátszódó történetek) önmaga megsokszorosítására törekszik. Hogy hiszen a klasszikus művész festményében is maga a művész fejeződik ki, és a kép sohasem valami természeti tájnak a kópiája! – ez iránt nekünk sincs semmi kétségünk. De ha ez így van, ha a művész maga akar kifejeződni a műben, miért kell ahhoz, hogy valaki tájat vagy emberi arcot fessen le?

A hosszan citált szövegrészlet támaszthatja alá leghatározottabban azt a vélekedést, amely szerint Kassák bevezetője erős hangú vitacikként is értelmezhető (többek között). De kivel száll szembe vajon ebben az esetben az a bizonyos egyes szám harmadik személyű „új művész”? Bizonyára nem Isten létét támadja. Az érvelés semmiképpen (és semmilyen értelemben) sem olvasható hitvitázó, avagy bármiféle hittal vitázó iratként. Kassák a szakrális, szellemi dimenzió létezésével kapcsolatban elfogadó. Mi több, annak a lehetőségét sem zárja ki, hogy Isten valóban benne rejtőzik a megformálandó anyagban. Ám ezt a szempontot egyszerűen figyelmen kívül hagyja, mivel nem Isten léte vagy nem léte áll az írás középpontjában. Bizonyára a humanista platonikus filozófia sem kiemelkedő értékű tényező a számára. Kassákot minden bizonnyal hidegen hagyta a letűnt reneszánsz eszmei vonulatai (legalábbis nem igazán találhatók meg a tárgyban való elmélyülés nyomai kiterjedt munkásságában). Mint ahogyan az is kizárható, hogy egy csaknem négyszáz esztendeje halott hatalmas mesterrel (vagy annak kőbe zárt szellemével) akart volna szimbolikus küzdelmet folytatni a modernizmus hőskorában.

3 Csaplár Ferenc, *Utószó az új kiadáshoz* = Kassák Lajos – Pán Imre, *Izmusok*, 265–279. A meghatározás a 272. oldalon található.

Michelangelo ficinói platonizmusa [s márványszonettje] jelen esetben tökéletesen érdektelen, és amint látható, a szobrász könnyen felcserélhető, behelyettesíthető – példának okáért Rodinnel. De hogyha nem a neves szobrászok vagy firenzei reneszánsz filozófusok állnak a „támadás” fókuszában, akkor mégis kicsoda?

Kassák és Lukács György kapcsolata közismerten érdekes módon indult a 20. század első évtizedének végén. Személyes konfliktusuk többek által jól dokumentált. Az érintettek is többször nyilatkoztak egymásról – mindenfélét. Angyalosi Gergely már az 1980-as évek végén tanulmányt⁴ szentelt a furcsa – és barátinak egyáltalán nem mondható – „viszonynak” [hogyan alakult ki és változott az esztendők folyamán, milyen motivációk irányították az ellenfeleket]. Mindezek ellenére Lukács véleménye *Az izmusok történetének létjogosultságáról* egészen pozitív volt 1956-ban. Csaplár Ferenc szerint a „különleges történelmi pillanatban különleges helyzet jött létre: az a Lukács György érvelt Kassák és Pán Imre avantgádról szóló ismertetésének közlése mellett, aki évtizedeken át a polgári dekadencia elleni harc jegyében kevés nyitottságot, empátiát tanúsított a modern irányzatok törekvései, a szellemükben létrejött alkotások iránt.”⁵ Vándorútjaik összefutásának és szétválásának tehát számos pillanata ismert. Angyalosi szerint az „első időszak, amikor törekvéseik találkozhattak volna, a tízes évek közepe. 1915-ben jelent meg Kassák első verseskötete, az *Eposz Wagner maszkjában*, és ez év novemberében indította meg az első magyar avantgardista folyóiratot, a *Tettet*. Lukács egyik legközelebbi barátja és irodalmi szövetségese, Balázs Béla ugyancsak 1915 decemberében kezdte megszervezni az úgynevezett Vasárnapi Kör találkozót.”⁶ Ám hogyha már elképzelt: „volna-jellegű” találkozásról van szó, érdemes megemlíteni azt is, hogy Lukács *Esztétikai kultúra* című esszékötete már 1913-ban a könyvesboltok polcaira került,⁷ ezt pedig az „ébredező” ifjú Kassák biztos forgatta, és mint minden olvasmányból, sokat tanult és merített belőle. [Hogy előbb vagy utóbb, s egészen pontosan mikor, annak itt most nincs jelentősége.]

Seregi Tamás így vélekedik a filozófus törekvéseiről: „Lukács György korai művészet-elméletéről sok mindent szoktunk gondolni, de azt biztosan nem, hogy konstruktivista lenne. Miközben éppen ő volt az, aki az esztétizmus legnagyobb belső ellentmondására, az alkotás és a kontempláció, a műalkotás képződmény jellege, önállósága és közvetettsége, és az esztétikai élet állandó változása, perspektivikussága és közvetlensége közötti feloldatlan feszültségre először világított rá a rá jellemző kíméletlen radikalitással.”⁸ A két alkotó [filozófus és művész] kiindulópontja tulajdonképpen azonos volt: az esztétizmus kritikája – és annak meghatározó szerepe munkásságukban. Seregi Lukács konstruktivizmusáról tett megjegyzése első hallásra furcsának tűnik, ám egyáltalán nem ördög-től való gondolat. Az ifjú tudós lényegében ugyanazt hiányolta korának művészetéből [kultúrájából], mint Kassák: „A művészet még csak a kifejezés síkjára vetített minden életet, és csak itt nem túrt meg a dolgok között semmi más különbséget,

4 Angyalosi Gergely, *Kassák Lajos és Lukács György viszonya*, ItK, 1987–1988/4., 462–471.

5 Csaplár, *Utószó*, 271.

6 Angyalosi, *Kassák Lajos és Lukács György*, 462.

7 A benne szereplő írások pedig már 1908–1910-ben olvashatóak voltak különböző folyóiratokban. A címadó szöveg például a *Renaissance* 1910. május 15-i számában látott napvilágot. Részletek: Lukács György, *Esztétikai kultúra*, Napvilág – Lukács Archívum, Budapest, 1998.

8 Seregi Tamás, *Művészet és esztétika*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2017, 113.

mint a hangulat-lehetőségek, a szép kifejezésre való alkalmasságok különbségeit. Az élet, az valahol máshol volt; távol; kívül azon, ami fontos és érdekes.”⁹ *Esztétikai kultúra* című esszéjében Lukács kíméletlen kritika alá veszi önnön jelenének pillanat kultuszát, a hangulatcentrikus, passzív világszemléletet,¹⁰ a l’art pour l’art „formagyilkos” formaközpontúságát, a felületességet.¹¹ Velős ténymegállapítása akár Kassáktól is érkeztethet volna: „Ez a pillanatokhoz tapadt kultúra el kellett, hogy veszítse minden összefüggését az étellel.”¹² A konklúzió egyszerűen kiábrándító: „Van művészet, mert vannak emberek, akik olyan szerencsétlen testi-lelki konstitúcióval születtek, hogy semmi másra széles e világon nem lennének használhatók, csak erre [Thomas Mann határozta meg egyszerűen – komolyan és keserűen – a mai művészetet]. A művész: a hasznavehetetlen ember; a művészi kultúra: stílust csinálni ebből a semmire alkalmasságból.”¹³

A felvázolt problémák megoldására Lukácsnak vannak javaslatai természetesen – mégpedig az esztétika körein belül maradva: „Mert most is az »esztétának« egy új típusa van keletkezőben. Mert azon, hogy a művészetben élő gyökértelen, hogy csak a művészet lehet eleven valóság a számára, és erre kell vonatkoztatnia mindent az életből, hogy a lélek atmoszférájában játszódik le az egész élet, és minden csak anyaga a lélek szuverén formáló erejének, és egyformán az minden: ezen nem lehet többé változtatni senkinek. De arról van szó: kell-e, hogy ebből csak lelki ürességek és anarchiák, elgyengülések és terméketlenségek, meddő panaszok és bús gögősségek származzanak?”¹⁴ A felvetett költői kérdés továbbiakat hoz létre azért, hogy megállapodhasson egy – kassákinak is tekinthető – tetőponton: „Vajon ezekből az elemekből nem lehet-e a hangulatok szétfoszló légvárai helyett a lélek erősen megalapozott, keménykövű várát megépíteni? Vajon az, hogy minden lélek gyengítése kell, hogy legyen a léleknek? Hogy mindent meg tudunk érteni, és a maga csak magából merített jogosultságában átlátni, el kell, hogy temessen minden küzdelmet? Vajon nem létezik-e semmi azért, mert mi építeni akarunk (és tudunk) belőle valamit?”¹⁵ Lukács a konstruktivistákhoz hasonlóan az építés eszközszerét használja gigászi keresésében. Ám Seregi nem éppen szimbolikája miatt tartja konstruktivista szerzőnek Lukácsot, illetve bizonyára nem csak ezért. „A művészet lényege a formálás, ellentállások leküzdése, ellenséges erők igába törése, egységet teremtés minden széthúzóból, egymásnak addig és rajta kívül örökre mélyen idegenből. A formálás: az utolsó ítélet a dolgok felett; olyan utolsó ítélet, amely megvált minden megválthatót, és isteni erőszakkal kényszeríti rá mindenre a megváltást” – vallja az ifjú filozófus. A végső válasz tehát a formában rejlik, amely „egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés; ez az igazi etikája a formáknak” – vonja

9 Lukács György, *Esztétikai kultúra* = Uő., *Esztétikai kultúra*, 19.

10 „Ez az esztétikai kultúra alaphazugsága, vagy [kevés igazán komoly képviselőjében] tragikus paradoxona: ez a kultúra kizár minden igazi lelki aktivitást, mert egyedüli életmegnyilvánulása az odaadó hozzásimulás a pillanatokhoz; mert éppen azért, hogy minden csak belülről jön, igazán belülről nem jöhet semmi: hangulatot csak a külső világ dolgai hozhatnak, és ha a saját lelkének egy megnyilvánulását élvezni valaki szép hangulatként, akkor is csak passzív szemlélője valaminek, amit a véletlen jó szerencse útjába hozott.” Uő., 20.

11 „A »forma« tisztelői megölték a formát; a l’art pour l’art papjai megbénították a művészetet.” Uő., 21.

12 Uő., 22.

13 Uő., 24.

14 Uő., 28.

15 Uő.

le a roppant tanulságot. Hévízi Ottó összegzése segíthet megérteni (és megérezni) a formák jelentőségét: „A forma aktivitásának lényege *egyneműsítő* erejében rejlik, amennyiben a köznapi élet heterogén anyagából átlátható, rendezett, világosan körülhatárolt, egységes korpuszt hoz létre.”¹⁶ S végül ez az avantgárd természetű, alakító dinamizmus lehet az, amiért Seregi konstruktív, konstruktivista gondolkodónak meri nevezni Lukácsot: „Amire tehát a forma funkciói valók, az korántsem a tárgyképzés, sokkal inkább annak a már idézett hatalomnak és erőszaknak az érvényre juttatása, amely a teljesen formátlan és teljesen passzív anyaggal szemben a semmiből teremtő aktivitásra, az *alkotásra* teremt lehetőséget. Mi más ez, ha nem egy tisztán konstruktív művészetszemlélet?”¹⁷ A semmiből való teremtés, illetve az aktív (sőt aktivista) alkotás a manifesztumíró Kassáknak is elengedhetetlen „szakkifejezései” voltak.

Az anyag alakításának már-már mítoszi belső küzdelme egy ismétlésekben, halmozásokban bővelkedő szakaszban jut el a csúcspontjára. A spirális retorikai építkezés egyértelművé teszi, hogy ebben az esetben nincsenek más lehetőségek. Emelkedő szintjein ugyanaz a nyomatékositott kulcsszó tér vissza ciklikusan, folyton-folyvást. A lukácsi megoldás az esztétikai kultúra válságának kezelésére kizárólagos érvényű (legalábbis ebben az esszében), csak egyféleképpen vihető véghez. A szabadversekre emlékeztető szöveg stilisztikai elemeinek dinamikája a szó erejével történő életre keltés aktusát idézi: tehát a passzivitás, a mozdulatlanság – valamint a támadott művészi értékek – vereségét. S általánosan, a rend és világosság győzelmét a rendetlenség és sötétség felett: „Ismétlem: az esztéta a forma fogalmát alkalmazza az életre; az esztétikai kultúra a lélek megformálása. Nem felélénkítése, hanem megformálása; nem szép helyzetekbe való megmerevítése, hanem legigazibb lényegének a valóság, az események, az élmények káoszából való mindig tisztább és tisztább kimunkálása; nem formába öntése, hanem megformálása; nem eredmény, hanem út, végtelen út, amelyen megformált életdarabok jelzik a továbbhaladást.”¹⁸

A Lukács által vázolt rendszer eleddig nem sokban tért el a kassáki ars poeticától és alkotói szemlélettől. Ám ahol a nagy egység megrepedezni látszik, az éppen Michelangelo platonikus filozófiája. A fenti kifejtés ugyanis ekképpen folytatódik: „A lélek megformálása. A lélek ott szunnyad abban a zűrzavarban, amelyet egy ember lelki életének szoktunk nevezni, vagy könnyelmű szavakkal sokszor léleknek is. Ott szunnyad mindig elevenen, de csak a látók számára valóságosan és elevenen. Mint ahogy a márványszobrok, amelyeket Michelangelo márványsziklából látott ki, benne éltek már ezekben a sziklában, de az ő emberfeletti küzdelmei kellettek, hogy életre ébressze őket, lezúdván körülök [sic!] minden lényegtelen, ami formátlan káoszába takarta őket. És ha kevés is talán egy emberélet ahhoz, hogy tiszta fenségben valósuljon meg, ami benne élt, ha csak rodini torzóként marad a lelke élete végén, csak félig kibontakozva sziklabörtönéből, az igazi valóság, a tragikus, a metafizikai valóság ez a szobor lehet csak, amely mindig elevenen benne élt ebben a sziklában; amelyet hogy tiszta vízióként olykor látnia megadatott, és hogy kemény munkában egy életen át törhette magát utána, egyetlen igazi élete volt az életnek.”¹⁹

16 Hévízi Ottó, *Az identifikáció kísérletei – Az ifjú Lukács önarcképei* = Lukács György, *Esztétikai kultúra*, 114. [Kiem. az eredetiben]

17 Seregi, *Művészet és esztétika*, 117. [Kiem. az eredetiben]

18 Lukács, *Esztétikai kultúra*, 30.

19 Uo.

Talán nem szükséges hosszas győzködésekbe fogni annak érdekében, hogy Lukács tényleges hatása Kassákra igazolást nyerjen [túl minden életrajzi vonatkozáson és ellenségeskedésen]. Hogyan lehetséges az, hogy az avantgárd teoretikus, aki igen ritkán emlegetett munkáiban régen holt itáliai reneszánsz művészeket, ugyanazzal a példával hozakodjon elő, mint Lukács; és hozzá hasonlóan Rodint emelje be a polihisztor mellé, egyazon bekezdésbe? Az avantgárd szerző biztosan ismerte [mégpedig jól] a filozófus 1910-es esszéjét, és 1925-ben beépítette annak kritikáját *Az új művészet él* című tanulmányba. Amely lévén vitairat, valójában nem Michelangelóval, a firenzei platonikusokkal vagy Rodinnel száll szembe, hanem régi ellenfelével, Lukács Györggyel. Ő pedig kétségtelenül szakértője volt mindenféle platonizmusból eredeztethető tanoknak és filozófiai iskoláknak.

A két részlet közötti különbség talán abban ragadható meg leginkább, hogy amíg Lukács a lélekről [tehát az alkotó benső aktivitásáról] értekezik, de a michelangelói hasonlat beemelésével átlép a platóni „külső” általa is „metafizikai valóság”-nak nevezett dimenziójába, addig Kassák kívül rekeszti azt [bár létét nem veti el]. Nála a belső működés, a szobrász gyötrelme kerül fókuszba. Tehát az a tényező, amely Lukácsnál is fontos szerepet tölt be, viszont a filozófus esetében egy „magasabb” célt szolgál: „A lélek útja: letörni magából mindent, ami nem igazán az övé; a lélek formálása: igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison.”²⁰ Illetve: „Ami igazán mélyen, a lélek legmélyéig individuális, az messze túlmegegy a pusztán individuálison: talán meg is mondtam már ezzel a mondattal mindent.”²¹ Számára a tevékenység egész életen át tartó aktus, amelyet nem lehet félbehagyni [ezzel bizonyára Kassák sem vitakozott volna]: „Mai idők tudományának egyik legnagyobb hazugsága [ha tűnőben van is már végre], hogy csak mennyiségi különbségek vannak a dolgok között; hogy hasonló körülmények között hasonlóan történő dolgok igazán hasonlóan is egymáshoz: csak éppen az egyik több, szebb vagy nagyobb a másiknál. Ez a legmélyebb hazugságok egyike: nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a »majdnem« és a végigvitel különbsége, ha egyirányúak is az elindulások. Olyan mély, hogy hozzá képest szinte csekélynek látszik két egészen különböző végigelmenés [vagy »majdnem«] egymás közötti különbsége.”²² Kassák számára ebben az esetben nem a jövő cél [hol van már az „époszi” aktivizmus eljövendő nietzschei embere!] az iránymutató, hanem a megformálás folyamatos jelen ideje – és a tett, amely sorsdöntő: „e küzdés maga”. Az én anyagba való belezáródása [azaz materiává válása], az önazonosság nagy csatája – a lefejtendő „szellem” [a kassáki szöveg is idézőjelesen említi] nem a végső szobor, egy elérendő idea [ha van egyáltalán], hanem [szimbolikus] ellenség, aki nem engedi az ént önmagává formálódni. Ez nem az aktivizmus kollektív megszólalójának csoportvezetői attitűdje, s bizonyos [formai, stilisztikai, „izmustani”] szempontból már nem is avantgárd sajátosság. Viszont rendkívül izgalmas [már-már posztmodern?] intertextuális játék. Kassák itt egy többezer éves szöveghagyományra támaszkodik [akarva-akaratlan], amelynek Platóntól kezdve rengeteg „szereplője” van: többek közt Ficino, Michelangelo, a

20 Uo.

21 Uo., 28.

22 Uo.

firenzei filozófusok, Lukács stb. A vakmerő avantgárd lakatoslegény viszont mit sem törődve mindezekkel, egyetlen durva kalapácsütéssel – s igen bátran – formálja saját képére az ősi tradíciót. Ahogyan már számos esetben megcselekedte ezt a „blaszfémiát” más korstílusokkal (romantika) vagy stílusirányzatokkal (szentimentalizmus, impresszionizmus). Az is lényeges különbség lehet a két alkotói mentalitás között, hogy amíg a platonikusok és Lukács a kő feleslegének lefaragását helyezik a művészi tett középpontjába, addig a kassáki ember nem „termel” felesleget: ő alakít, mi több, önmagát zárja bele az anyagba (amely „megmarad”). Avantgárd diskurzusba helyezve a kérdéskört: a futurizmus és a dada „szétszerelő” módszerei régen múlttá lettek a húszas évekre: „Hogy majd eljövünk mi, új költők, és így teszünk, meg úgy teszünk, hogy bizonyísten leromboljuk a régi és felépítjük az új világot – ez lehet jó retorikai gyakorlat, de nem maga a művészet a szónak abban az értelmében, ahogy ezt ma értelmezni kell.” Ráadásul a konstruktivista Kassák már egyértelműen a szintetikus művészet zászlóhordozója volt. „A művészet aktív jelenvalósága pedig az élet szintézisét jelenti! Ma már szó lehet a művészet és élet ilyen szintéziséről. Az új művészet, túl az iskolák részleteredményein, az életegység megteremtésén kell, hogy dolgozzon” – vallja a jelen korszerű művészetéről.

A kettejük közötti különbség ott válik mérvadóvá, ahol Lukács a „szimbolikusról” kezd értekezni, mert ezzel a „következménnyel” száll vitába Kassák. A filozófus számára az alkotónak példává kell válnia – vagyis önmagán kívül kell kerülnie. Ennek alátámasztására szolgál a Michelangelo-analógia: „Ez az élet példaadó élet, szimbolikus élet – és minden szimbólum rokona a másíknak. Ez a legmélyebben és legigazabban szimbolikus élet a legigazabban egyéni élet: mert a szoborban a márvány lelke válik szoborrá, annak az egy, határozott márványtömbnek a lelke, ha szoborrá válásával elválik is a testvér márványsziklától, és minden szobornak testvérévé születik. A lélek útja: letörni magából mindent, ami nem igazán az övé; a lélek formálása: igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison. Ezért példaadó az ilyen élet. Példaadó, mert az egyik ember megvalósulása ennek lehetőségét jelenti minden ember számára.”²³ A kassáki alkotó nem egy szellem „kiszabadítója” – számára nem a „márvány lelke” a lényeg, valamiféle transzcendens, a kőbe kívülről plántált idea elérése, hanem saját küzdelme. Nem a példamutatás ebben az esetben a fontos, a passzív szimbólummá válás, hanem az aktivitás: mindenki járja végig a saját útját, mégpedig egyedül. Lukács záró gondolatai bizonyára rendkívül távol állnak az avantgárd kórusból kilépő első művésztől: „Az ilyen emberek nem teremtenek kultúrát, nem is akarnak teremteni; az ő életük szentsége a minden illúziótól való megfosztottság. Nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, minthogyha kultúrában élnének; nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, hogy azt kiérdemeljék. Egész életüknek atmoszféráját a Kant [sic!] egyik legmélyebb kategóriájával, a »mintha«, az »als ob« kategóriájával lehetne talán legjobban meghatározni.”²⁴ Immanuel Kant ide vagy oda, Kassák véleménye ismeretes a „mintha-jellegű” művészetéről: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*” – állítja a *Képarcitektúra*-kiáltványban. Az 1921-es manifesztum részlete a deszemiotizáció elvének kifejtése. Így folytatja gondolatmenetét: „Közvetlenül hatnak, s hatásuk sohasem lehet

²³ Uo., 30.

²⁴ Uo., 31.

olyan, mintha a másolt portré vagy tájkép, vagy a legújabb gépillúzió-szerkesztés meg akarna szólalni, ki akarna virágozni, vagy el akarna indulni.” Ám az ív lezárása értelmezhető a lukácsi, kívülre helyezett cél kritikájaként: „És ezért a mi művészetünk primer teremtés, és mi, hasonlóan minden építészhez, elindulunk a magunk területéről, a síkról mint alapról a térbe, úgy, mint akik többé nem kiszolgálni, hanem saját képükre átformálni akarják a világot.”²⁵ A kassáki alkotás „primer” – a művésztől ered, s nem kívülről oltották bele az anyagba. Ráadásul „teremtés” – a lukácsi esztéta viszont „nem terem”. Legalábbis kultúrát nem. S talán éppen ezért: az avantgárd teoretikus teremtő alkotója nem esztéta. Lukács művésze egy magasabb – tehát külső – célt szolgál, Kassáké – amint az idézet utolsó egységében látható – erre nem hajlandó. A világ „saját képre” való formálásának elve már a húszas évek eleji kiáltványban megjelenik, igaz, itt még az avantgárd csoport [a „mi”] céljaként. A platóni – transzcendens – ideaszint egyértelműen meghatározza a lukácsi esztéta tevékenységét. A kassáki alkotó ezzel szemben az immanens szférán belül marad, s ő maga válik meghatározóvá. Az 1925-ös szöveg kijelentése szerint „az új művészet már nemcsak az esztétika merev törvényei alól szabadította föl magát, de ami erejét, elhivatottságát, időszerűségét leginkább bizonyítja, nagy hatással van életünk egész stílusára, a mesterember munkái, a tömegáruk, mindennapi használati tárgyai sem tudták kivonni magukat a hatása alól.” A művész – s egyáltalán: az ember – tehát alkotó, egyedi, minden vonásában önmaga, aki nem valamiféle transzcendens erők tervét valósítja meg. Autonóm személyiség: önmagát és a világot formálja. A lukácsi esztéta antitézise.

Kassák végkövetkeztetésében egy újabb középkori-reneszánsz festővel példálózik: „Összegezéssül: az abszolút kép követelése tehát nem azt jelenti, hogy Giotto nem volt művész, mert a természetben meglevő alakzatokon át tudta és akarta magát kifejezni; hanem azt jelenti, hogy az a művész, akinek a mértan megadta az alkotás formaelemeit, s mégis még mindig Tonelli úr portréján akarja kifejezésre juttatni kokoschkaságát, az nem azon az értékfokon művész, mint például Giotto volt a maga idejében. A naturalizmus és impresszionizmus árnyékába se kerülhet [még a legjobbjaiban sem] Giotto realizmusának. Mert míg Giotto kölcsönvett formái az ember fejlődési fokának még megkerülhetetlen tartozékai voltak, addig ugyanaz a mai ember alkotásában nem egyéb a belső tartalom hiányánál, a jó megfigyelőképesség eredménye, merő formalizmus.” A mondanivaló egyértelmű: Giotto „a maga idejében” korszerű és kiemelkedő művész volt. Milyen érdekes, hogy Lukács is éppen a nagy mestert emlegeti 1910-es esszéjében [igaz, más kontextusban]: „A korai kereszténység művészetüldözése kellett, hogy Giotto és Dante, Meister Eckehart [sic!] és Wolfram von Eschenbach művészete megszűlessék: a korai kereszténység bibliát [sic!] teremtett, és sok századok művészete táplálkozott annak gyümölcseiből. És mert igazi vallás volt, bibliát teremtő erejű, nem kellett neki a művészet; nem kívánta meg, és nem tűrte meg maga mellett, egyedül akart uralkodni az ember lelkén, mert képes volt rajta uralkodni.”²⁶ Lehet talán némi köze az esszének ahhoz, hogy Kassák éppen Giottót vette elő érvelésének tetőpontján, ám kétségtelen, hogy Lukács szövege

25 Idézetek a *Képarcitektúra*-kiáltványból: Kassák Lajos, *Képarcitektúra* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 844.

26 Lukács, *Esztétikai kultúra*, 23.

itt másról beszél. Talán annyi közvetett ellentét felfedezhető a kassáki okfejtésben, hogy a „realista” Giottót igenis különleges, önálló alkotónak tartja, s nem egyszerű, kizárólag a Biblia után dolgozó, szorgos keresztény munkásnak.²⁷

Kassák számára az igazi művész legfőbb ismertetőjegye nem a „majdnem” és a „végigelmanés” filozofikusan homályos lukácsi dichotómiájában keresendő, hanem a termékeny vagy terméketlen „jelenlét” összeférhetetlenségében: „Ahhoz azonban, hogy valaki megérthessen, szellemében, igényeiben és világszemléletében velünk egy síkon élő embernek kell lennie. Kell, hogy velünk együtt a mában éljen, s csak produktív vagy improduktív voltunk az, ami bennünket a művészet kérdésében megkülönböztet.” Lukács véleménye némileg lehangoló a művészek hatóerejével kapcsolatban. Szerinte az alkotók nem produktív módon formálják jelenüket (jelenbéli kultúrájukat), hanem éppen az irányítja őket, legyenek bármennyire is avantgárdok (a saint-simoni értelemben) és hatékonyak: „A művészet mindig csak következménye volt a kultúrának; messzire előreküldött heroldja sokszor, keményszavú, igaz és kegyetlen bírása nemegyszer. De a művészet szavainak ritmusát mindig a kultúra járásának ritmusa határozta meg, és csak mert ezt könnyebb érzékelni, mert mindig belőle értjük és ismerjük meg amazt, azért hisznek még ma is sokan az ő alkotó elsőségében.” Ez Kassák (és sokak) számára minden bizonnyal elfogadhatatlan kijelentés volt. Az azonosnak tűnő alapokról induló gondolatok tehát divergens módon fejlődtek tovább (pontosabban az avantgárd szerző keresett más irányokat, folyamatosan vitázva ellenfelével). Lukácsnál a formák váltak központi tényezőkké (ahogyan azt az 1911-ben megjelent *Platonizmus, poézis és a formák* című másik fontos esszéjében leszögezi): „Az igazi megoldást csak a forma adhatja meg. Csak a formában (»az egyedül lehetséges« a forma legrövidebb meghatározása), csak a formában lesz muzsika, szükségszerűség minden antitézisből és tendenciából. És mert a formához – a saját széthúzó erőiből legtöbbet egyesíteni tudó eredőhöz – vezet minden problematikus ember útja, azért áll ennek az útnak a végén a formálni tudó ember, a művész, akinek formáiban egyesül a poéta és a platonikus.”²⁸ A „formálni tudó ember” alakja még rendben is volna a kassáki értelemben, ám a „platonikus” jelző már kevésbé tűnik szerencsésnek, mivel egy eleve létezőre utal: azaz egy statikus végállomásra. Az avantgárdban ezzel szemben inkább a dinamikus „úton lét” a lényeg, mint a megérkezés. Nem a forma, hanem a folyamatos formálás és formálódás, a cselekvő aktivitás [amely minőségi szempontból bizonyára nem azonos a lukácsi „majdnem”-mel]. A semmiből való teremtés kassáki aktuusa pedig már egyáltalán nem egyeztethető össze a platonikus móddal, hiszen a „platonikus nem alkot embert soha, mert az ügyis létrejött már valahol az ő akaratától és erejétől függetlenül, ő csak az árnyékát idézheti fel, választ várva egy olyan kérdésre – csak ebben egészen szuverén a kritikus –, amelynek jelentős voltáról a kérdezettnek talán sejtelve sem volt soha. A platonikus csak lelkek boncolója, nem emberalkotó”²⁹ – jelenti ki a filozófus.

27 Egy másik fontos kapcsolódási pont lehet Giottóhoz még Uitz Béla, aki mélyebben is megismertethette sógorával a firenzei mester művészetét. Kassák Uitzről szóló értékelését idézve: „Érdekes, hogy mindezen túl Giottónak és kortársainak szerkesztési rendszeréhez és falkép-elképzeléseihez kapcsolódik a legmélyebben.” Kassák Lajos, *Uitz Béla = Uő., Versek, tanulmányok*, 961.

28 Lukács György, *Platonizmus, poézis és a formák – Rudolf Kassner = Uő., A lélek és a formák*, Napvilág – Lukács Archivum, Budapest, 1997, 39.

29 Uő., 41.

A kassági ars poetica és konstruktivista alkotói „életelv” tehát több ponton, részletkérdéseiben mond ellent a korai Lukács György esztétikájának – túl a megformálás útjának elvi hasonlóságain. Mintha a [mindenkori] korszerű művészet szállna itt vitába az [elavult és ezért elvetendő] esztétikai kultúrával. Az avantgárd művész egyik legkedvesebb módszere az volt, hogy érveléseinek jól megválasztott helyein a tekintélyre való hivatkozás klasszikus megoldását választotta elveinek kifejtésekor. Az eljárást főként szocialista-társadalmi témájú fejtegetései során használta. A tekintély pedig nem volt más, mint őnmaga, a munkásból lett művész. Ennek lényege, hogy a szocializmust érintő kérdésekben neki van csupán kizárólagos joga nyilatkozni, mivel egyrészt az érintett társadalmi rétegből érkezett, másrészt annak szakértőjévé, legavatottabb ismerőjévé alakította önmagát hosszas küzdelmek során. A *korszerű művészet él* című összegző vitairatban viszont éppen ennek a metódusnak az el-lentétét alkalmazza: azt rekeszti ki a diskurzusból [egy-
szám harmadik személyű általános alanyként], aki nem abból a közegből származik, amelyből ő. „Az az ember – vallja –, aki az individuális polgári világszemléletben nőtt fel, aki még ma is minden szellemi felkészültségével és anyagi érdekeltségével ezekhez a formákhoz kötődik, természeténél fogva kell, hogy idegenül álljon szemben minden egységre való törekvéssel.” Ama – esztétának tűnő – polgári származék, akiről szó van az idézetben [s akitől igencsak távol áll a szintetikus gondolkodás „korszerű” megoldása], nincsen megnevezve: ám attribútumai alapján akár Lukács György is lehetne. S ebben az esetben talán a formákhoz való kötődés is mélyebb, személyesebb értelmet nyerhet.

Konkoly Dániel

Bioautomaták?

AZ ÁLLAT A MODERN MAGYAR KÖLTÉSZETBEN¹

Immár másfél évtizede áll a technika az irodalom- és kultúratudományos kérdések homlokterében, azonban mára nyilvánvalóvá vált, hogy a kérdés nem választható el az élet mikéntjének tudakolásától. Jelen pillanatban úgy tűnik, hogy a hazai irodalomértés a médiumot és a technikát övező dilemmák mellett az élet tematikája felől is kérdőre fogta a magyar költészetet. Itt említhetjük például azokat a konferenciákat² és tematikus lapszámokat, amelyek az állattal, az étellel vagy a betegséggel foglalkoznak.³ Ez persze nem azt jelenti, hogy jelen kérdezésmód eltávolodna attól a belátástól, hogy minden, amit észlelünk – így maga az irodalmi szöveg is –, valamiféleképpen közvetítve jut el hozzánk, hiszen például már a szövegek használata is történetileg és kulturálisan

1 Az Információs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

2 Ld. a 2017-ben az egr Esterházy Károly Egyetemen tartott állat tematikájú konferencia előadásait összegyűjtő kötetet: *Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő – Fodor Péter – Pataki Viktor, FISZ – Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2020.

3 A tematikus lapszámok a következők: Ókor, 2014/3. [Állat], Prae, 2017/1. [Antropocén] Studia Litteraria, 2018/1–4. [Állat], Alföld, 2018/1. [Állat], Prae, 2018/1 [Biopoétika], Helikon, 2018/4. [Poszthumanizmus], Prae, 2019/1. [Betegség], Alföld, 2019/12. [Betegség]

beágyazott. A technika és az ember viszonyának firtatása sosem volt elválasztható az élet fogalmától. A Giorgio Agamben által felelevenített megkülönböztetés a pusztá élet [zoé] és a szuverén/politikai élet [biosz] között viszont nyilvánvalóvá teszi,⁴ hogy az életről sem tudunk általánosságban beszélni, hiszen nem mindegy, kinek az életéről van szó: állatéről, emberéről, sőt, a napjainkban egyre népszerűbb poszthumanizmus azt is kérdezi, hogy hol húzódik a határ az élet és a nem-élet között. Az animal studies és a poszthumanizmus egyes képviselői szerint a humanizmusból levezethető antropocentrizmus felel az állatok pusztá életté [zoé] vagy éppen eszközzé redukálásáért.⁵ Ez a fajta humanizmus úgy kezeli az állatokat, mint a szintén antropocentrikusan gondolkodó Marshall McLuhan a technikát, aki az integer emberre aggatja rá a technikai médiumokat. Vele szemben Friedrich Kittler fogalmaz úgy, hogy az embert sosem tudtuk elgondolni a technika nélkül.⁶ Az állat és az ember viszonyára lefordítva ezt a problémát azt mondhatjuk, hogy a poszthumanizmus szerint a humanista gondolkodás integer emberfelfogással dolgozik, amihez képest meghatározza az ember helyét, viszont a poszthumanizmus azt mondja, hogy az ember helyét sosem tudjuk elgondolni az állat nélkül. Ez a megállapítás viszont tulajdonképpen már azt implicálja, hogy a technikai fejlődés újra kell hogy definiálja azt, hogy miként is gondolkodunk ember és gép viszonyáról.⁷

Jelen tanulmány tehát arra vállalkozik, hogy áttekintse a külföldi és hazai biopoétikai kutatások igencsak heterogén törekvéseit. Ettől nem függetlenül célja megvizsgálni, hogy milyen fókusszal dolgozik az animal studies és a poszthumanizmus, és ezek miként hasznosíthatók elsődlegesen a magyar avantgárd költészet értelmezésében, viszont nemcsak arra vállalkozik, hogy az adódó kérdések felől értelmezze a kiválasztott költeményeket, hanem arra is, hogy felvázolja a külföldi kutatások sarkalatos pontjait, az eltérő irányzatok kérdésfeltevései közötti különbségeket és hasonlóságokat, valamint, hogy megvizsgálja, hogy a hazai kutatások milyen utakat jártak be eddig, és ezek milyen viszonyban állnak a külföldi törekvésekkel.

A biopoétika elnevezése is sugallja az interdiszciplinaritást, ennél fogva számos tudományterületen felbukkan a kifejezés: a nálunk is többször hivatkozott bioszemiotikában,⁸ de használja az esztétika,⁹ a politikatudomány is,¹⁰ sőt új lendületet ad az irodalmi darwinizmusnak,¹¹ de még a marketing elméletéről szóló írásokban is felbukkan a fogalom.¹² Így tehát a biopoétikának korántsem adható meg az egységes

4 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*, ford. Daniel Heller-Roazen, Stanford UP, Stanford, 1998, 1.

5 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Móri, *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, Prae, Budapest, 2019, 23.

6 Friedrich Kittler, *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely–Ráció, Budapest, 2005, 25.

7 *A poszthumanizmus változatai*, 7.

8 Andreas Weber, *Biopoetics. Towards an Existential Ecology*, Springer, Dordrecht, 2016.

9 Egy nehezen komolyan vehető kísérletben, amelyben egy robot méh („robeet”) táncolna el egy „költeményt” igazi méheknek. Eduardo Kac, *Biopoetry = Media inter media. Essays in Honor of Claus Clüver*, szerk. Stephanie A. Glaser, Rodopi, Amsterdam – New York, 2009, 283–304.

10 Kerry Whigham, *Acting across violence. H.I.J.O.S., practices of trans-action, and biopoetics in post-dictatorship Argentina*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2016/2., 179–198.

11 Mauro Pala, *For an Archaeology of Biopoetics. A Response to Michele Cometa*, *Between*, 2011/1.

12 Stephen Brown, *Reading Wroe. On the Biopoetics of Alderson's Functionalism*, *Marketing Theory*, 2002/3., 243–271.

definíciója. Andreas Weber például a biológiai gondolja el úgy, mint a költszetet, egy olyan instanciaként határozza azt meg, amely saját magát mindig újra és újra átkölti.¹³ A biológia Weber szerint mindig valami belső [inwardness] kifejeződése,¹⁴ de ez a belső nem valami szellemi, hanem valami testi, egy folyton alakuló anyag.¹⁵ Innen vezeti le a halál szükségszerűségét is: miután egy egyednél már végképp lezárult az adaptáció folyamata, és képtelen alkalmazkodni a környezetében beálló változásokhoz, elpusztul. Az általa létrehozott utód azonban képes erre, és ez garantálja az adott faj fennmaradását.¹⁶

A hazai tudományos életben Lőrincz Csongor elméleti írásaiban is többször reflektál a biopoétika kérdéseire: *A rezonancia biopoétikája* című tanulmánya Wilhelm von Humboldt *A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben* című munkáját elemzi. A humboldti „Anregung” [ösztön] fogalmának – amelyet Lőrincz egy helyütt nyelvérzéknek nevez – elemzése során kerül szóba a biopoétika. Az Anregung tulajdonképpen egy nyelv által kialakított ösztön, amely a megértéshez szükséges elevenségért, a nyelvbe való bennfoglaltságért felelős, ezt az elevenséget „stimulálja”. Ez a viszony azonban nem egyoldalú, egyfajta egymást keretezésről van szó: „a beszélő mintegy önnön ösztönét tapasztalja meg öbenne és ugyanakkor kintlő, a kívülségben ható, mert a nyelv egészét evokáló instanciaként avagy mediális dimenzióként”.¹⁷ Amint azt Lőrincz is hangsúlyozza, Humboldt a nyelvet mint valamifajta egésznek gondolja el.¹⁸ A nyelvi elemek mindegyike együtt rezonál a nyelv egészével, azonban ezt nem egyszerűen egy egyirányú közvetítésként kell elgondolnunk: „[a]z egyik közeg tehát a másik közegben rezonál, nem pedig instrumentális átvitel hozza őket kapcsolatba egymással”.¹⁹ Lőrincz egy korábbi tanulmánya költészeti példák segítségével is megvizsgálja ezeknek az állításoknak a hitelét. Mintha *A lírai hang röntgenképei* című tanulmány elején kifejtett, Kassák Lajos és József Attila ’20-as években keletkezett verseiben jelentkező, a lírai én diafániáját, azaz átlátszóságát tárgyaló rész, amely szerint az átlátszó lírai szubjektumon átfénylő világ a fentebb vázolt egymást keretező mozgásra lenne példa.²⁰ De itt kell megemlítenünk a *Riának* hívom című József Attila-vers elemzését is, amelyben a fájdalom lesz az a közvetítő közeg, amely megteremti az én és a másik [aki valamiféle sugárzásként határozható meg: „átsugárzik a falakon és szavaimon”, így szükségképpen valamiféle rezgésként, rezonanciaként definiálható] közötti interszjektív viszonyt.²¹

Németh Zoltán 2015-ös *Biopoétika, genetikai líra* című dolgozatának nyomán folytat szisztematikus, áttekintő anyaggyűjtést Pataky Adrienn, aki tematikus szinten vizsgálja állati és emberi, növényi és emberi test összefonódását a kortárs magyar irodalomban.²² Pataky egyik korábbi írása pedig Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes

13 Weber, *i. m.*, 3., 5.

14 Uo., 3.

15 Uo., 9.

16 Uo., 8.

17 Lőrincz Csongor, *A rezonancia biopoétikája*, Tiszatáj, 2019/1., 90.

18 Uo., 83.

19 Uo., 87.

20 Lőrincz Csongor, *A lírai hang röntgenképei*, Irodalomtörténet, 2017/3., 331–332.

21 Uo., 343–344.

22 Pataky Adrienn, *A kortárs magyar líra elmúlt évtizedének biopoétikai irányáról*, Bárka, 2019/1., 90–98.

költészetében fókuszál az emberi és a növényi szétszálazhatatlanságára.²³ Noha a biopoétika kifejezést nem használja (helyette az elméletileg szorosabban összefoglalható poszthumanizmus és az animal studies jelentik a hivatkozási pontot), mégis nagyon hasonló problémákkal foglalkoznak Nemes Z. Márió bizonyos írásai is.²⁴

A nemrég napvilágot látott *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni* című kiadvány is az iménti elméleti keretet használja. A könyv minden hibájával együtt²⁵ kiváló orientációs pont a témában kevésbé jártas olvasóknak, követhetően, kis túlzással közérthetően közvetíti a poszthumanizmus problémáit. Az első fejezet egy kitűnő összefoglaló arról, hogy mi is a poszthumanizmus, milyen irányzatai vannak – hiszen meglehetősen heterogén szemléleteket sorolhatunk ide –, és mi a közös ezekben a heterogén irányzatokban: a technikai újítások miként bizonytalanítják el az ember-gép szembenállást, valamint miként változik emiatt az ember fogalma. A szerzők példának hozzák a popkultúra különböző jelenségeit, amelyek már évtizedek óta reflektálnak erre a problémára. Némileg azonban az időben távolabb kell keresni a téma gyökereit, hiszen az avantgárd irodalom, vagy akár Ovidius *Metamorphoses* című műve is a poszthumán kérdéseit járja körül.²⁶

A kötet 3. fejezete az animal studiést a poszthumanizmus egyik ágának tekinti és fő irányultságait abban látja, hogy megpróbálja megérteni az állati létmódokat, kritizálja és meghaladni vágyja az antropocentrizmust.²⁷ Az első ponthoz kapcsolódóan olvashatjuk, hogy az animal studies célja, hogy „a beleérzés módszerével akár nem-emberi gondolkodásmódokat és létmódokat filozófiailag is értelmezhetővé tegyenek”.²⁸ Ha azonban elfogadjuk azt a hermeneutikai tételt, hogy minden, ami megérthető, nyelvi, akkor gondunk támad az idézett kijelentéssel. Ez persze érthető úgy, hogy éppen az antropocentrizmust erősítem, hiszen az előbbi ellenvetés azt feltételezi, hogy az állatnak nincs nyelve, így alacsonyabb rendű, de ha idevesszük azt, hogy más emberek „létmódját” sem vagyok képes megérteni,²⁹ akkor bajosan lennénk képesek más fajokat, jelentsen is ez akármit. Ehhez kötődik az „állati perspektíva” kérdése is. A 107. lapon arról olvashatunk, hogy az animal studies azonosulni igyekszik az állati perspektívával. De ennek a nézőpontnak a fiktív átsajátítása már mintha maga is az

23 Pataky Adrienn, *Antropomorf és dendroid organizmusok* Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben, *Alföld*, 2018/12., 61–75.

24 Nemes Z. Márió, *Kacsacsőrűemlős-várás Kenguru-szigeten*, Prae, 2017/1., 90–108.

25 Például nem tesz említést Arisztotelész *Politika* című munkájáról, ahonnan tulajdonképpen az antropológiai differencia eredeztethető. A harmadik fejezetben olvasható műelemzések felületesek és nem a forrásnyelvből indulnak ki. Ez már viszont nem annyira a kötet szerzőinek, mint inkább a recenzeált elméleti irányoknak róható fel: noha az animal studies egyik célkitűzése, hogy azonosuljon az állati perspektívával, elkerülhetetlenül antropológiai kódok szerint olvassa az állatokhoz fűződő jelenségeket.

26 A közismert Pygmalion-történetben a szóban forgó szobrász egy olyan alkotást hoz létre elefántcsontból, amely életre kel. Különös és keveset elemzett, hogy az életnagyságú szobrot az alapanyag darabjainak mérete miatt apróbb részekből kell összeállítani. Így tulajdonképpen a poszthumanizmus és az animal studies által kritizált antropocentrizmus eltörléseként is felfogható a szobor, mivel egy központ nélküli, csak egymás protéziseiből álló, az egységes egésznek csupán a látszatát keltő tárgy.

27 *A poszthumanizmus változatai*, 99.

28 Uo., 101.

29 Számtalan példát szolgáltat erre: Bónus Tibor, *A másik titok. Kosztolányi Dezső: Édes Anna*, Kortárs, Budapest, 2017.

antropocentrizmust erősítené, hiszen például a 113. oldalon láthatjuk, gyakran emberi érzelmek vetülnek rá az állatra. Ugyanez történik a képviseleti irodalom esetében is. Aki például az elnyomott társadalmi rétegnek nevében szól, az nemcsak hangot ad az elnyomottaknak, hanem el is hallgattatja őket. A könyv az ember fogalmának történetiségét mindvégig szem előtt tartja, a szóban forgó fejezet pedig több ízben is reflektál az állat fogalmának történetiségére,³⁰ nemcsak azt hangsúlyozza, hogy létezik egy elgondolás, amely a humanizmus öröksége [antropocentrizmus] és egy másik, amely meghaladni kívánja azt. Jóllehet az irodalomtörténeti korszakok állatfogalmának meghatározása – csupán a magyar irodalomban – sem lehet célja a fejezetnek, itt azonban érdemes hangsúlyozni, hogy a 20. században a fogalom metamorfózisa annyira felgyorsul, hogy a modern magyar költészet egyes horizontjai sem ugyanazzal az állat-fogalommal dolgoznak.

Balogh Gergő tanulmánya a kutya értelmezéseit veszi számba a klasszikus modernség bizonyos szövegeiben. Először Kosztolányi Dezső Hattyú nevű kuvaszának halálára írt szövegét [*Hattyú halála*] tárgyalja. Itt Balogh arra mutat rá, hogy miként bontja le Kosztolányi az antropológiai differenciát a kutyáról való beszéd során: Hattyút lélekkel bíró élőlénynek nevezi, érzelmeket, sőt, nyelvet tulajdonít neki.³¹ Egy korábbi, 1922-es versében [*Hattyú kutyám...*] Kosztolányi annak ellenére, hogy a lírai én létesülésének feltételeként határozza meg a kutyát – hiszen a lírai én a csenddel azonosítja önmagát, amelyet Hattyú őriz – ebben a költeményben mégiscsak fenn tartani látszik az antropológiai differenciát azáltal, hogy az emberhez a nyelvet, míg a kutyához az ettől elválasztott ugatást rendeli.³²

Kulcsár Szabó Ernő „*Gyík egy napsütötte kövön*”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei című tanulmánya azt mutatja meg, hogy az élet fogalmának Szabó Lőrincnél és József Attilánál tetten érhető átalakulása miként járult hozzá termékenyen a későmodern költészet paradigmájának kialakulásához. Például a saját test mint idegen jelenik meg [*A belső végtelenben*],³³ a gondolat már nem a szellemhez, hanem a testhez tartozik [*Ima az utcán*],³⁴ a természet a tárgyalt versekben nem különül el a beszélőtől, ő maga is a természet része, amely természet folyamatos alakulásban van, és sosem csupán a történések háttere vagy pusztán hangulatfestő eszköz.³⁵ Amint arra a tanulmány címe is utal, Szabó Lőrinc világfelfogásában nem különül el tárgyi környezet és élő,³⁶ vagy ahogy később látjuk, növényi, állati és emberi is egy szintre kerül.³⁷ Ez az összefonódás azonban nemcsak tematikusan jelenik meg, hanem a versek mediális aspektusai is színre viszik. A *Tenger* című költeményben a tenger hullámozása és a szerelmesek ölelkezése montírozódik egymásra, ezt az ölelkezés-hullámozást, de

30 *A poszthumanizmus változatai*, 102, 121.

31 Balogh Gergő, *Identitás és differencia között. Állat az irodalomban: Kosztolányi Dezső kutyája*, *Studia Litteraria*, 2018/1–4., 225.

32 *Uo.*, 228–236.

33 Kulcsár Szabó Ernő, „*Gyík egy napsütötte kövön*”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei = „*Örök véget és örök kezdetet*”. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor, PIM – Prae, Budapest, 2019, 56.

34 *Uo.*, 57–58.

35 *Uo.*, 60–62.

36 Ezt a jelenséget a tanulmány Jakob von Uexküll elméletével hozza összefüggésbe: *Uo.*, 77.

37 *Uo.*, 71.

akár a víz csobogását is jeleneteshetjük a következő sorok: „minden tétova mozdulatuk / csók és csupa / egymáson átbújt ölelés”.³⁸

Kérdés viszont, hogy el lehet-e választani egymástól a biopoétikát és a biopolitikát? Balogh Gergő egy másik, Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című költeményét elemző tanulmánya amellet érvel, hogy nem tudjuk,³⁹ hiszen a testről Michel Foucault szerint a 17. század óta nem tudunk nem-politikai módon gondolkodni,⁴⁰ a verset meghatározó személyközi viszony-elgondolásokat pedig a Hannah Arendt által leírt hatalmi diskurzus, a „totális uralom” határozza meg.⁴¹ A lírai én beszéde a Thomas Hobbes által leírt „politika test” szólama, amely test egyszerre természeti, technikai és politikai, és amely mint alkatrészt akarja magába foglalni a megszólítottat.⁴² Tehát a *Semmiért egészen* mint a későmodern költészet egy reprezentatív darabja nem akarja felfüggeszteni az antropológiai differenciát (ahogy például Kosztolányi fentebb tárgyalt alkotásai), hanem megcseréli a létezőkhöz klasszikusan társítandó értékindekereket azáltal, hogy „az élet értékességének lehetőségét [...] az emberitől [...] való elkülönböződéshez társítja”.⁴³

A későmodern költészet biopoétikai aspektusának fontos és messze ható következményekkel járó példája Szabó Lőrinc *Szamártövis* című költeménye, amelynek Kulcsár-Szabó Zoltán adja kitűnő elemzését. A tanulmány tulajdonképpen az élet-halál oppozíció elbizonytalanodását járja körül a tárgyalt versben.⁴⁴ Nem egyedüli példa a korszak költészetében, hogy az élet reprodukciója az élet kioltódásával essen egybe. A *Szamártövis*-ben a szárnyas gyermekek (magok) már a növény csontvázát hagyják el, míg a József Attila *Elégia*-jában „ernyőt nyit a kemény kutyatej / az elhagyott gyárudvaron”, vagyis a kutyatej éppen akkor antropomorfizálódik (nyit ernyőt), amikor az élő virág élettelen, de a reprodukcióért felelős természé válik. Vagyis az *Elégia* képe tropológiai és referenciális ellentétes irányú, azonban mégis ez az az ellentét, amelyben a pusztulás nyújtotta új élet lehetősége érhető tetten.

A ló az avantgárd irodalomban

Az animal studies szélesebb körben is elterjedt megállapítása szerint az állatok nem csupán „alig gondolkodó gépek”,⁴⁵ nem bioautomaták, hanem képesek érezni, vannak szándékaik és vágyaik.⁴⁶ Amint azt Balogh Gergő tanulmányában olvashattuk, így gondolkodik Kosztolányi Dezső is kutyájáról, Hattyúról. Azonban a magyar avantgárd költészet mintha inkább egy, az embert kiegészítő eszközként gondolná el az állatokat úgy, ahogy Marshall McLuhan az ember és a technika viszonyát. A

38 Uo., 86.

39 Balogh Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni. Élet és szuverenitás Szabó Lőrinc Semmiért egészen című versében* = „Örök véget és örök kezdetet”, 163–164.

40 Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 185–193.

41 Balogh, i. m., 168–170.

42 Uo., 171–173.

43 Uo., 177–178.

44 Kulcsár-Szabó Zoltán, *A túlélő üzenete. Szabó Lőrinc: Szamártövis*, Prae, 2018/1., 5.

45 *The Oxford Handbook of Animal Studies*, szerk. Linda Kalof, Oxford UP, New York, 2017, 7.

46 Uo., 6.

poszthumanizmus, szorosabban az animal studies vizsont már nem úgy vélekedik, hogy a környezetét uraló ember mintegy [energia]forrásként tekint a nem-artificiális környezetére, hanem az embert a kultúrának és a természetnek a hálózatában elgondolható fogékony cselekvőként képzei el.⁴⁷ Ha Marcel Mauss úgy fogalmaz, hogy az ember első technikai eszköze a teste,⁴⁸ akkor a lovaknak is előkelő helyen kell szerepelniük ebben a rangsorban, mivel nélkülük emberi civilizáció sem jöhetett volna létre a mai formájában.⁴⁹ Az emberiség lovakhoz fűződő szoros (ám az utóbbi évszázadban kétségtelenül hanyatló viszonyát) festi le az a Vogelherd barlangból előkerült 35 ezer éves szobrocska, amely még a lovak háziasítása előtt készült.⁵⁰ A magyar avantgárd költészetben a legfelülreprezentáltabb állat kétségtelenül a ló, éppen akkor, a 20. század elején, amikor mint közlekedőeszközt elkezdi leváltani a gépek. Főleg ennek az összefüggésnek az ismeretében érdekes, hogy a ló kultúrtörténetének legszélesebb körben olvasott monográfiája, Wendy Williams egyszerre beszél úgy a lovakról könyvének bevezetőjében, hogy a lovaknak egyéniségük van, és belső életük, és úgy, mintha csak gépek lennének. Erre a megjósolható viselkedésmódra hozza példának, hogyha etetési időben nem kapnak ételt, mintegy automatikusan elkezdi az istálló fa tartozékait rágni.⁵¹

Reiter Róbertnek, az erdélyi származású költőnek, a Kassák által szerkesztett *Ma* folyóirat rendszeres szerzőjének több költeményében is úgy jelennek meg a lovak, illetve a lovak attribútumaival ellátott eszközök, mintha a távolság áthidalásának pusztán élettelen eszközei lennének. Ide sorolható a *Vakok* című költemény, melynek második szakaszából az derül ki, hogy egy vonatútról szól a költemény. A vers az avantgárd deszemiotizáció technikájának egyik fontos aspektusával élve az úgynevezett „halott” metaforákból igyekszik életet teremteni. Például a hegyeknek nem gerincük, hanem taréjuk lesz [„hegyek taréjukkal véresre fűrészelik a / felhőket”]. Ebből az idézetből is látszik, hogy a költeménynek ez a szakasza a vizuális érzületekre épít. A továbbiakban azonban a látvány a háttérbe szorul: „?: valahol az éjszakában egy beteg húr sikoltva kéttészakadt! [...] ?: valahol a vajúdo univerzumban a hegyek bőgve felzabálták a jámbor mezőket!” A kettőspontok előtt álló kérdőjelek mintha az észlelés egyik módozatának, a látásnak a hiányára mutatnának rá. A vers idézett szakaszai nem férnek hozzá a látványhoz, ezért csupán auditív észleleteket képesek közvetíteni. Ezt a költemény egyértelműen veszteségnek, sőt egyenesen fenyegetőnek tekinti. A vonatút hanghatásaiból kikövetkeztetett látvány [„a hegyek bőgve felzabálták a jámbor mezőket”] ugyanúgy mediatizált, ahogy a „puszta” látvány is, hiszen a vers második szakaszában a híd szerkezetét az ágaskodó ló irányából képes megragadni [„hidak ágaskodnak”), a mozdony képességét a száguldásra pedig a megbokrosodott ló felől. Annak ellenére, hogy explicite nem tudatosítja a költemény, tulajdonképpen mégis feloldja a hierarchiát a látás képességét maradéktalanul birtokló

47 Richard Nash, *Animal Studies = The Routledge Companion of Literature and Science*, szerk. Bruce Clarke, Manuela Rossini, Routledge, London – New York, 2012, 255.

48 Marcel Mauss, *A test technikái*, ford. Saly Noémi = Uő., *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2000, 432.

49 Wendy Williams, *The Horse. The Epic History of Our Noble Companion*, Scientific American, New York, 2015, 10.

50 Uo., 21.

51 Uo., 4.

és az ezzel a képességgel csak korlátozottan bíró személyek között, mivel a látványról is bebizonyítja, hogy ehhez is csupán előzetes foglalkozásunk segítségével férünk hozzá.

A fentebbi példák azt mutatják, hogy a vers a technikait az élő felől érti meg. Tehát nem a természetinek és a kulturálisnak a szembenállásáról van szó, hiszen a lovak maguk is kulturális produktumok, mivel egyes kutatások szerint a mai értelemben vett lovak semmiképpen sem létezhetnének az emberi közbeavatkozás nélkül.⁵² Reiter Róbert egy másik, a *Táj és ember röntgen fényben* című verse megmutathatja (már a címével is utal rá), hogy mennyire összetett módon gondolkodik a magyar avantgárd költészet technika és élő, illetve természeti és kulturális viszonyáról. Már a vers felütése is ideköthető, hiszen a szöveg szó szerint veszi az első sorban megnevezett növény nevét (mécsvirág): annak kialakulásáról, eloltódásáról beszél („mécsvirág kialakult a mezőkön”). A vers által megképzett referenciával (a közeledő viharral) áll összefüggésben az iménti momentum is: kialakulhat a tűz az eső, vagy a vihar közeledtét hirdető szélről is, amely „elszaladt az esernyőkkel”. Valószínű, hogy a strófa záró sorában („fekete drótokból kiszökött az áram”) megjelenő elszakadt vezetékek is a közeledő vagy az elhaladó viharral magyarázhatók. Reiter versének első versszakában semmilyen természeti jelét nem láthatjuk a közeledő égi háborúnak, csupán arról tanúskodik a szöveg, hogy a viharról láthatatlanul hirt hozó taktilitás, a szél milyen hatással van a kulturálisra (a szél által kicsavart esernyők, elszakadt drótok). Külön figyelmet érdemel, hogy éppen a viharról hirt hozó szél teszi tönkre a hírek továbbításáért felelős közeget, az elektromos vezetékeket.

A vihar és a szél majd a költemény harmadik versszakában jelenik meg újra: „vihar elsöpörte a hazugság díszleteit”. De ezen kívül más pontokon is kapcsolódik a verset záró és nyitó versszak. Az utolsó előtti sor („vándorlegény eloltotta szemeit és így búcsúzott”) például visszautal a kialakuló mécs(virág)ra, a költeményt záró sor („egyszer egy az egy, de hajnalban meg fogok fagyni”) pedig ugyanennek a strófának az első sorára hivatkozik („a mammut megmozdult a jég alatt”). Ekkor tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy a vers az emberbe implantáltan mutatja be a növényt, illetve az állatot. Ugyanerre mutat a második versszak is, amelyben a nyelvi megnyilatkozás kerül a horgászattal és a halászattal párhuzamba: „mondatok születtek horoggal és hálóval”. Ez a párhuzam természetesen azt is felszínre hozza, hogy amikor beszélek, akkor nem tudom, hogy mit is fogok mondani, mint ahogy a horgász és a halász sem lehet biztos abban, hogy mi lesz a zsákmánya. Vagyis, más szavakkal: a beszélő nem uralja maradéktalanul a nyelvet. A vers címében megnevezett röntgenezés⁵³ tehát nem más, mint annak a megmutatása, hogy egyrészt a kulturális (ember) is átszőtt a természetivel (növény és állat),⁵⁴ másrészt a második versszak nyitóképe is ide lehetne visszavezethető, ha nem éppen az emberi elme röntgensugárzással ki nem fürkészhető mivoltára utalna:⁵⁵ hiába utalja vissza a gondolatot a vers a természetbe azáltal,

52 Dona Lee Davis – Anita Maurstad, *The Meaning of Horses = The Meaning of Horses*, szerk. Dona Lee Davis – Anita Maurstad, Routledge, London – New York, 2016, 4.

53 A témáról részletesebben a 20. századi magyar költészet vonatkozásában: Lőrincz Csongor, *A lírai hang röntgenképei. Kassák Lajos és a fiatal József Attila költészete*, It, 2017/3., 331–357.

54 Szabó Lőrinc költészete kapcsán ld. Kulcsár Szabó Ernő, „Gyilk egy napsütötte kövön”, 60–62.

55 A röntgenezés mint a gondolatolvasás egyik módszere a 19. század végén igen elterjedt vélekedés volt. Pótyó Júlia, *Babits és a röntgen. A röntgentechnológia első évtizedei és korai kulturális interpretációi*, Prae, 2019/1., 30–31.

hogy a nyelvi megnyilatkozást a horgászattal és a halászattal állítja párhuzamba, az elme [a vízfelszín alatti rész] egy szürke zóna marad.

Míg Kassák Lajos *Számozott költeményeiben* az emberben működő öntudatlan folyamatok működéséről a technikai ad hírt [ld. a 22. sz. költeményt: „költők torkából horgásszátok hát ki a gramofonokat”), addig Reiternél az állati. Kassáknál az élőben lévő élettelen kerül előtérbe,⁵⁶ Reiternél az állatias, de abban is a mechanikusság, az önkéntelenség dominál, például az állatokat is technikainak gondolja el [Vakok, Vértanúság,⁵⁷ Kenyér, Hitvallás virraszt⁵⁸]. Friedrich Kittler szerint a technikai szolgáltatja a mintát ahhoz, hogy meg tudjuk mondani, mi az, hogy ember,⁵⁹ Giorgio Agamben a *The Open* című írásában viszont idéz több koraújkori szerzőt, akik az állatot, például az emberszabású majmot hívják segítségül az ember mivoltának meghatározásához. Ez az elgondolás majd Charles Darwinnál teljeseedik ki,⁶⁰ de Arisztotelész *Politikájától* indult [zoón politikon, zoón logon echon]. Az ember technika felőli meghatározása és az állat irányából érkező definíciós kísérletek metszete lehet René Descartes elgondolása, aki egyenesen „automata mechanikának” nevezi az állatot,⁶¹ ezt a hagyományt követi Reiter, így lehet nála a technika felcserélhető az állattal.

Ha Kassáknál a költők torkába épített gramfon az, ami eltávolítja a beszédet és így a nyelv feletti ellenőrzést a szubjektumtól, akkor Reiternél ezek különböző emberi testbe implantált állatok, illetve állati szervek. Az *Ítélet hegyén* című költemény első strófája például több módon is utal a beszéd szubjektív voltának kételyeire.⁶² Először mikor így fogalmaz: „az Úr [...] kloákákat ültet hangszálad közé”. A kloáka a kételtűek, a madarak és a hüllők többfunkciós szerve, hiszen mindennemű anyagcsere, de a megtermékenyítés szerve is. Fontos továbbá, hogy a szóban forgó szerv működése önkéntelen, melyet az egyed nem képes szabályozni. A hangszálak közé ültetett kloáka tehát egy olyan állati szerv, amely az állat testéről leválasztva is funkcionál, vagyis Reiter versei olyan állat-felfogással dolgoznak, amely szerint az állat szervekre szerelhető szét, és ezek az „alkatrészek” külön-külön is működőképesek. Persze, ha az állati szerv „alkatrész”, akkor a befogadó testről, az emberi testről is a mechanikusság mentén gondolkodik a költemény. Azonban a hangszálak közé ültetett kloáka utalhat magára a hangsor kiejtésére is. A szervnek az életfunkciók során történő felnyílása és összezáródása analóg a hangszálaknak a szó kiejtése közbeni mozgásával: a zöngés mássalhangzók és a magánhangzók esetében összezáródnak, így nem engedik a levegőt áramlani, míg a zöngétlen mássalhangzók esetében utat engednek a levegőnek.

A hangszálak közé implantált, önkéntelenül működő kloáka tehát a nyelv önműködésének lehet az allegóriája. Emellett annak a nyugati gondolkodásban nagy hagyománnyal

56 Vö. Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin Attell, Stanford UP, Stanford, 2004, 17.

57 „Telivér mennyköveken száguldanak az üzenetek”. Jelen szöveg helyén az állat, a tisztavérű ló felől gondolja el az elektromosság segítségével történő kommunikációt.

58 „[J]ó volna a cethal gyomrában áthajózni a tengeren”. Ebben az idézetben a cet mint egy szállítóeszköz jelenik meg.

59 Friedrich Kittler, *Optikai médiumok*, 25.

60 Agamben, *i. m.*, 23–27.

61 *The Philosophical Writings Of Descartes, I.*, ford. John Cottingham – Robert Stoothoff – Dugald Murdoch, Cambridge UP, Cambridge, 1985, 108.

62 Az ember-állat hibridek és az avantgárd számára nem mellékes politikai viszonyáról ld. Urbán Bálint, *A jaguárember. Hibriditás és metamorfózis a brazil kultúrában és Guimarães Rosa elbeszélésében* = *Milyen állat?*, 227–247.

rendelkező vélekedésnek – hogy az állat az, ami nem az ember – is a kritikáját nyújtja,⁶³ hiszen az állatot – vagy legalábbis egy jellegzetesen állati testrészt – az ember testébe ágyazva jeleníti meg. Nem egyszeri jelenség ez a költeményben: a vérkeringés ütemébe kígyók fészkeltek, a megszólított egy fenevadtól kölcsönözte szemeit, fogait egy tigristől, ha beteljesül a lírai én által szórt átok,⁶⁴ akkor a te velőjében hernyócsapatok fognak megszállni. Mindezek a dehumanizációs aktusok a megszólításhoz köthetők. A megszólítás azonban nemcsak állati testrészeket implantál az emberi testbe, de tárgyasíthat is Reiter versében: „Vályúja vagy az aranyborjúnak, behavazott fenyvesekkel és az örvények vaskarmával hizlalod”. Azért különös ez a jelenség, mert az aposztrofé legtöbbször inkább megszemélyesít (ld. Jonathan Culler példáját: Shelley *Óda a nyugati szélhez* című költeményét). Persze a problémát inkább onnan érdemes megragadni, hogy a megszólítás mindkét teljesítménye valamiféle performatív aktus, akár dehumanizál, akár antropomorfizál.

Az első versszak megállapításának („a siralmak zsilipei széttöredeztek”) következménye a verset nyitó „jaj!”. Ebben az olvasatban a zsilip tehát utalhat valamire, ami a hangképzést meggátolva szabott akadályt a siralmak felszakadásának, de jelenthet valamiféle belső, morális gátat is, azonban mindkét lehetőség az emberbe rejtett technikaival operál. Ezzel szemben a versszak következő mondatában („Az Úr a tejúton vándorol a karavánnal és kloákákat ültet hangszálaid közé”) már nem egy eszköz, hanem egy állati testrész (kloáka) ágyazódik a megszólított testébe. Az iménti idézet hasonló montázstechnikával dolgozik, mint Tamkó Sirató Károly *PAPIREMBER* című kötetének címadó verse. A hagyományosan az égben, a felhők között elgondolt Isten a kozmológia kitágult perspektívája miatt kénytelen a felhők közül a Tejútrendszerbe költözni. A versszak következő mondatára („Ha azt mondd, este van, elpusztult szöbokréta a beszéded”) is érdemes figyelmet fordítani, hiszen az élet és a halál szembenállását viszonylagosítja. A „szöbokréta” talán egy csokor szövirág, egy csokor elcsépeelt kifejezés, halott metafora. Így tehát a szöbokréta elpusztítása az a gesztus, amely a halott metaforát – magát a szövirág kifejezést – élővé teszi.

Az, hogy a hazai avantgárd költészet legenigmatikusabb állata a ló, talán éppen Kassák Lajos hosszúversével, az 1922-ben megjelent *A ló meghal a madarak kirepülnek* cíművel indokolható.⁶⁵ A vers még napjainkban is foglalkoztatja – sőt a hazai avantgárd szövegek között ez a szöveg foglalkoztatja leginkább – az irodalomtörténeteseket.⁶⁶ Jelen tanulmány kereteit teljesen szétfeszítené, ha a költeményhez méltó terjedelemben tárgyalnánk, azonban a téma megkívánja, hogy legalább felületesen szó essék a vers néhány idevonatkozó szegmenséről. A szóban forgó költeménynek különös a viszonya az említett állathoz, hiszen a címen kívül szinte nem is szerepel a versben, csupán a hangját – az ő hangja-e egyáltalán? – halljuk: „Az idő nyerített akkor azaz

63 Stephen Morton, *Troubling Resemblances, Anthropological Machines and the Fear of Wild Animals. Following Derrida after Agamben = The Animal Question in Deconstruction*, szerk. Lynn Turner, Edinburgh UP, Edinburgh, 2013, 105.

64 Az átok-formulák legemlékezetesebb nyomai talán József Attila *Magány és Nagyön fája* című költeményeiben lelhetők fel. Vö. Horváth Béla, „Add kezembe e zárt világ kilincset”. Az életkudarc kompenzációjának kísérlete József Attila Gyömrői Edithez írott verseiben, *Életünk*, 1980/1–2., 1054–1060., Balogh Gergő, *Szereltem, átok, halál és az én eltűnése. József Attila Magány és Nagyön fája című verseihez*, Alföld, 2019/1., 62–73.

65 Ugyanebben az évben jelenik meg Déry Tibor első verseskötete is *Ló, búza, ember* címmel.

66 Ld. például Ständeisky Éva írását: *Lovak és madarak*, ÉS, 2020. jan. 10., 13.

papagájosan kinyitotta a szárnyait”, vagyis megismétlődik a madár és a papagáj közötti viszony a vers felütésében is, azaz az idő így megkapja a lónak és a madárnak is egy-egy attribútumát.⁶⁷ Azt kell tehát megtalálnia az értelmezőnek, hogy mi a közös a három tényezőben [idő, madár ló]? Kapcsolatot teremthet közöttük, hogy úgy beszélünk az idő múlásáról, mintha az valamiféle gyorsan közlekedő állat lenne: elrepült az idő (mint egy madár), elvágatott valami mellett az idő (mint egy ló). Ide köthető még az is, hogy a kirepülést használjuk a felnöves szinonimájaként,⁶⁸ a lóhalálában pedig az idő lehető legoptimálisabb kihasználására utal.⁶⁹ A ló elpusztulása azonban vonatkozhat arra is, hogy az állat szétszerelődik a költeményben, nem egy egységes entitásként, hanem csupán darabjaiban bukkan elő a költeményben: a vers felütésében a nyírítás, később a csikófog és a következő állítás: „a modern lovaknak vasból vannak a fogaik”, a ló mozgása: „galoppoztak”, majd a többértelmű jellemzés: „egyik sem látja meg homlokomon a csillagot”.⁷⁰ Kassák költeménye tehát úgy szereli szét a különböző rögzült szókapcsolatokat, ahogy a lóhoz kapcsolható testrészek, hanghatások és jellegzetes mozgások szóródnak szét, esetenként más élőlényekhez vagy fogalmakhoz csatolva. A recepció ezt a jelenséget nevezi „rétegzettségnek” vagy „többszólalásnak”.⁷¹

Kassák Lajos számozott költeményeiben – vonatkozzon akármire is – a mechanikusság legtöbbször bizonyos technikai eszközök működésével állítódik párhuzamba [sípláda: 11. sz. költemény, gramofon: 22. sz. költemény]. A *ló meghal...*-ban azonban az ismételhetséget a papagáj jeleníti meg. Jóllehet mindeddig csupán tematikus szinten került szóba test és technika viszonya, de érdemes lehet a szövegtest és a nyomda-technika viszonyát is megvizsgálni. Mint az közismert, Kassák számára nagyon fontos volt a műveinek tipográfiája, melyet jól bizonyít a *Tisztaság* könyve munkálatai során Simon Jolánnal folytatott levelezése. A *ló meghal...* első kiadásában, az egy számot megért 2 X 2 című folyóiratban a cím szinte egy külön képversként is értelmezhető. A „ló” szót átdöfi egy körző egyik szára, míg a „meghal” szót a körző másik szára töri ketté. A későbbi kiadásokban a két mondatrész között elhagyott kötőszó,⁷² az „és” itt az egész szöveg fölött jelenik meg, mintha a két betű a kirepülő madarakat jelölné.

Noha Németh Andor *Lovacska* című költeménye inkább szól a szövegben megjelenő sakkfiguráról, mint a tényleges állatról, mégis szükséges beszélni a versről, hiszen több ponton is kapcsolódik a magyar avantgárd költészet hagyományához. A márványasztalok, a sakkjátszmák, a hangos beszéd mind-mind a versben szó szerint is megemlített kávéházhoz kötődnek. A szóban forgó játék, a sakk struktúrája is valami nagyon hasonlót visz színre, a valóság és a fikció szoros értelemben vett

67 Vö. Kappanyos András, *Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek [1922]*, *Literatura* 2012/2., 156.

68 Uo., 157.

69 Ständeisky, i. m., 13.

70 A homlokon viselt csillag utalhat a messianisztikus szerepre, de a lovak homlokán lévő foltot is csillagnak nevezzük. *Magyar Értelmező Kéziszótár*, szerk. O. Nagy Gábor és mások, Akadémiai, Budapest, 1978, csillag a. Ezzel a gesztussal azonban a vers megszólalója is szétszóródik, ahogy a ló különböző tulajdonságai is a költeményben, hiszen így a megszólaló a lóval válik azonossá.

71 Kappanyos, i. m., 146.

72 A későbbi címben szereplő kötőszóelhagyás tisztázatlanul hagyja a két mondatrész közötti viszonyt: a leglazább kapcsolatot talán a mellérendelés teremtené meg [a ló meghal és a madarak kirepülnek], de lehet magyarázó, vagy következtető is a viszony [a ló meghal, mivel a madarak kirepülnek, vagy a ló meghal, ezért a madarak kirepülnek], vagy akár ellentétes is [a ló meghal, ennek ellenére a madarak kirepülnek].

szembenállását számolja fel. Hans-Georg Gadamer szerint a játék csak akkor képes játékként funkcionálni [akkor nem játékrontó az adott játékos], ha komolyan veszi a játékot, azaz ugyanúgy kezeli a játékot, mint a valóságot, és nem az esztétikai tudat absztrakciójából indul ki. Azért is fontos Németh Andor költeményében a sakk, mert József Attila talán legelemzettebb avantgárd költeményével, a *Bőr alatt halovány árnyékkal* állítható összefüggésbe. Míg József Attilánál a sakkozás a hang rögzítésének lesz az allegóriája („néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért”),⁷³ addig Némethnél az említett sakkbábu, a világos huszár (másképpen a fehér ló) az én eliminálásáé. Ha József Attila versében a fehér és a fekete sakktárgyak váltakozása a fehér papíron álló szöveg allegóriája, akkor azzal, hogy Németh versében a lírai én egyik önmeghatározási kísérlete szerint a fehér huszárral azonosítja magát („bár lettem volna lovacska”), az azt jelenti, hogy szeretné, ha megkülönböztethetetlen lenne saját közegétől, a fehér papírtól. Ebből következően úgy tűnhet, mintha a lírai én szeretné eltüntetni magát, még a megnyilatkozásait is igyekszik eltávolítani önmagától („ez a vers úgyis túlhosszú lélegzetű, / Nem tudom, hogy történt: elkábított a zaj, / S kinőtt belőlem közben, mint halottból a haj”). Másrészt azonban úgy tűnik, hogy nagyon is szoros a kapcsolat a lírai én és a vers szövege között. Ha a tagadhatatlanul ritmikus vers lüktetését a versben dobogó táltossal azonosítjuk, ami a szöveg egy pontján a lírai én szívének dobogásával válik azonossá, akkor tulajdonképpen („a táltos dobog / Érzem, hogy a szívemen dobog, illetve szívem dobog”) a költemény egyenesen a beszélő egy testi funkciójának a terméke. Erre a kettősségre utalhat az, hogy a fehér mezőn álló fehér sakktárgy nem tűnik el, csupán láthatatlan, vagyis a lírai ént figuráló sakktárgy valójában nem tűnt el, de érzéki mivoltában észlelhetetlen. Az avantgárdnak ez a kétirányú törekvése az, ami kijelöli a helyét a klasszikus modernség és későmodern között, hiszen egyszerre igyekszik személyteleníteni a megnyilatkozást, és egyszerre őrzi meg annak személyességét.

Élő és élettelen

József Attila *Ekrazittömeg* című verse azok közé a költemények közé tartozik, amelyek Kassák Lajos *Számozott költeményeinek* grammatikáját imitálják.⁷⁴ A vers kötetben sosem jelent meg, így felfogható puszta stílusgyakorlatnak is. Külön kutatást érdemelhetne, hogy felderítsük, milyen viszonyban áll ez a fajta imitáció a későmodern személytelenítő poétikával. Jelen esetben fontosabb azonban, hogy a címbe emelt robbanóanyag, a még az első világháborúban is széles körben alkalmazott ekrazit tulajdonképpen az élő és az élettelen, az ember, a növény és az állat közötti határokat robbantja fel a költeményben. Maga a szó – az ekrazit – francia közvetítéssel [ecraser 'szétzúz'] került a magyar nyelvbe,⁷⁵ a szóösszetétel [ekrazittömeg] tehát egy ellentétet foglal magába, hiszen a „tömeg” a homogenizálódás felé mutat, míg az „ekrazit” mint robbanószer a szétaprózódás felé. Annak ellenére, hogy a költemény mindvégig a robbanóanyagról szól, a kifejezés csak a vers végén jelenik meg: „konok

73 Lórinicz Csongor, *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Anonymus, Budapest, 2002, 22–24.

74 Vö. Szabolcsi Miklós, *Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927*, Akadémiai, Budapest, 1977, 380.

75 *Idegen szavak és kifejezések szótára*, szerk. Bakos Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1984, ekrazit a.

ekrazittömeg”. A jelző antropomorfizálja a vers középpontjában álló anyagot, úgy tűnik mintha az ekrazit saját akaratából lenne „konok”. A konokság – amely József Attilánál más helyeken is élettelen dolgok jelzője lesz⁷⁶ – ebben az esetben viszont arra utal, hogy a szóban forgó anyag mindig csak egyféleképpen tud cselekedni, úgy ahogy azt az adott körülmények között a fizika törvényei diktálják.

A költemény a továbbiakban is hasonló felcserélésekkel operál, még hozzá úgy, hogy a halálhoz kapcsolódó hypallagék voltaképpen a halál vagy a halott/éppen meghaló személy elevenségére világítanak rá. Ilyen például a második sor [„Az utak lassanként fölemelkednek s észre se vesszük, hogy levegőben járunk”), amely egy robbanás időpillanatainak montázs. Az út felrobbantása (levegőbe repítése) közben a már felrobbantott személy az a lírai én, akinek a perspektívájából az esemény megmutatkozik. Tehát a költemény azáltal is felcseréli az élő és az élettelen, hogy egy olyan személynek a szájába adja a megnyilatkozást, aki erre már nem lehetne képes. Hasonlóan több időpillanat másolódik egymásra a negyedik sorban is [„Kiégett kiáltásokból épül a porszem”), ugyanis itt is egy felcseréléssel van dolgunk. A sor legkézenfekvőbb olvasata szerint nem maga a kiáltás égett ki – ez referenciálisan értve lehetetlen is –, hanem annak a személynek a teste, akitől a kiáltás származik. Persze a kiégés és a kiáltás nem történhet az említés sorrendjében, mivel csak a még el nem égett ember tud hangot kiadni. Érdemes lehet alaposabban átgondolni a „kiég” igét, hiszen a kifejezést ebben az időben inkább élettelen, mint élő dolgokra használják. Kiéghet például egy villanykörte, vagy egy ház. Ez a fajta üregesség sem idegen a vers tematikájától: az emberi test mint a lélek tárolója jelenik meg a versben. A „Holttetemek, nosza ugorjatok ki barátaimból / Lelkünket kivisszük a napra melegedni” sorokban tehát – ismét a felcserélések logikáját követve – nem a barátokból ugranak ki a tetemek, hanem a barátok maguk azok a holttestek, amik a lélek kívülre kerülésével [„kivisszük a napra melegedni”) válnak élettellenné. Valószínűleg a „barátaim” halála is a robbanáshoz köthető, ha a következő sorral vetjük össze: „Lángok csúcsain zuhanunk és emelkedünk fürkészhetetlen titkainkkal”.

A költeményben szokatlan összefonódás rajzolódik ki a fű, a fény és a szó hármasa között: „Füvek láthatatlan fényszálaiból / Együgyű szavakat szövögetünk, melyek szomorúan mosolyognak a tükör előtt”. Az első kettő kapcsolata könnyen magyarázható a fotoszintézissel, a többi azonban rejtélyesebb. Talán érdemes lehet együtt értelmezni a fent idézett sorokat az utolsó előttivel: „Arcotok mögött a hangtalan mélység és szívetek”. Ebben a sorban is egyfajta „láthatatlan fény”, a röntgensugárzás jelenik meg. Mindenesetre egy olyan tendencia is megfigyelhető a versben, amely szerint a természeti és az antropológiai kerül párhuzamba: „Oly mértékben sírunk, amint a vizek párolognak / Füvek láthatatlan fényszálaiból / Együgyű szavakat szövögetünk”. Sőt, a természetből [„Füvek láthatatlan fényszálaiból”) alkotott nyelv megszemélyesítődik, arcot kap. Talán nem is ezen a ponton, hanem már korábban is megszemélyesítődik a nyelv, akkor, amikor az „együgyű” jelzőt kapja, ami utalhat arra, hogy csupán egy jelentése (egy darab ügye) van, de ebből következően arra is, hogy a nyelv nem kifejező. Ez a nyelvfelfogás nem annyira a későmodern felé, mint

76 „árnyát, mely ráugrott a fényes, harmatos szénre konokon” [Eszmélet], „konokul fekszel az ágyon” [Meghalt Juhász Gyula]

inkább a klasszikus modern irányába mutat, hiszen a kifejező képességbe vetett hit feltételez egy szubjektumot, aki valamiféle belső tartalmat akar kifejezni, amit az adott nyelvi megnyilatkozás nem tud közvetíteni. Az idézett sorokban több ellentét szembenállása is elbizonytalanodik. A már említett élőnek és az élettelennek („együgyű szava” a szavaknak arcuk van), de írottak és szóbelinek is [szavakat szó], továbbá a boldogságé és a boldogtalanságé [szomorú mosoly].

A költemény elején felsejlik a lehetőség, hogy a vers beszélője voltaképpen egy madár: „Ki lesz a madár, ha meghalunk”. Azonban a beszélő identitása gyorsan változik, hiszen a harmadik sorban már valamiféle fényt kibocsátani képes létező („Eltévedt sugaraink visszaszállnak a vadmadarak tojásaiba”). Azonban ha továbbra is a madárral azonosítjuk a költeményben megszólalt, akkor találhatunk másik élőlényt is, amelyik fényt sugárzik, méghozzá a fűszálat („Füvek láthatatlan fényszálaiból”), amelyből aztán szavak szövődnek.

Reiter Róbert egy évvel korábban született, a *Ma* hasábjain publikált, az *Összetört idő vallomása* című versében is több példát találhatunk, amelyek szintén elbizonytalanítják az élőnek és az élettelennek a szembenállását: „kiáltanál, / de hangodban megázott a puskapor / nevetésről lemállott a vakolat”, „siralomházak / éjszakai ülnek a hangszerek torkán”. A költemény a *Jelenések könyvének* képi világát megidézve beszél a végítélet utáni időkről. A vers első sora a madarakat, pontosabban a verebek szívét szintén valami sugárzó, jelen esetben hőt sugárzó létezőként gondolja el. A „hangodban megázott a puskapor” sorban nem egy szubjektum hangképző szervén, vagy hangképző szervében történik változás, hanem a testtől, így az eredetétől elvált hangon. A nedves puskapor már nem képes ellátni a funkcióját, nem képes többé felrobbanni. Metapoétikusan olvasva az idézetet, utalhat akár arra is, hogy a szóban forgó szóbeli megnyilatkozás hiányolja a retorikai meggyőzőerőt, azaz nem képes felrobbantani a befogadó előzetes premisszáit. „[N]evetésről lemállott a vakolat” – folytatódik a vers. Az idézet tehát a vakolt fal és a nevetésre húzódó arc között von párhuzamot. A vakolat leomlása indokolható tehát az arc izmainak összehúzódásával, a mosolyra húzódó bőr az, ami lepergeti a vakolatot. A vakolat azonban utalhat még a sminkelésre is, amely egy arc vonásainak átalakításában érdekelt, méghozzá úgy, hogy a legtöbbször igyekszik elrejteni ezt az átalakítást. Vagyis a sminkelés egy kulturális gyakorlat, amely a természetit alakítja át úgy, hogy maga a kulturalizáció mozzanata rejtve marad.

Összefoglalás

Függetlenül attól, hogy milyen elméleti keretekre támaszkodnak a biopoétikai fókusszal dolgozó irodalmi elemzések, bizonyos oppozíciók mindenképpen fontos szerephez jutnak. Ilyen például – magától értetődő módon – az élet és az élettelen szembenállása, de ember és állat, ember és növény, kultúra és természet szembenállásait sem hagyják érintetlenül. Reiter Róbert Kassák Lajos költészetétől erősen érintett avantgárd alkotásaiban arra találhattunk példákat, hogy a versek az állatot a legtöbb esetben nem szuverén létezőként, hanem valamiképpen az embernek egy kiterjesztéseként, egyfajta eszközként gondolják el. A hierarchikus viszony ellenére azonban az ember és az állat közötti határ mégis feloldódik, implicité mégiscsak felszámolva a hierarchikus

viszonyt. Amint arra Balogh Gergő elemzései rámutattak, Kosztolányi Dezső egyes költeményei felszámolják az antropológiai differenciát, azonban a fentebb elemzett avantgárd alkotások nemcsak ezt a különbségtételt, hanem a különböző létezők és nem-létezők – élő és élettelen, ember, növény és állat – közötti mindennemű határt felszámolnak. Vagyis azt láthatjuk, hogy a modernség különböző horizontjai különböző mértékben bizonytalanítják el a szóban forgó oppozíciók közötti határokat. Reiter költészetében az állati többször is az önkéntelen mechanikusság – erre utal a fejezet címében szereplő bioautomata kifejezés is – képzetével társul. Ennek egyik legemlékezetesebb példája a következő: „az Úr [...] kloákákat ültet hangszálad közé” (*Az ítélet hegyén*). Ez a gesztus azért lehet fontos, mert az emberről leváló hang egyik példáját nyújtja. Az önkéntelenül működő, implantált állati szerv, a kloaka lesz az emberi megnyilatkozások origója úgy, ahogy Kassák Lajos *Számozott költeményeiben* a technikai eszközök [gramofon, sípláda].



Egy élettörténet stílusváltozatai

BEREMÉNYI GÉZA: *MAGYAR COPPERFIELD. ÉLETREGÉNY*

Bereményi Géza nagyszabású könyvének műfaji önmegjelölése („életregény”) összetett kritikai elvárásokat kelthet az olvasóban. Az életrajzi valóság fikciós megjelenítésének igénye azt jelezheti, hogy a személyes-pszichológiai, a társadalomtörténeti és a szűkebben vett irodalmi megítélés szempontjai keveredhetnek [a társadalomtörténeti szempont meghatározó például Weiss Jánosnak a *Jelenkor* 2020/6. számában megjelent írásában]. A könyv kritikai tétjei között tehát kiemelt fontosságú, hogy mennyire meggyőzően alakítja művészi narratívává a felhasznált életanyagot. A *Magyar Copperfield*-ben a visszatekintő elbeszélés egy személyes identitás kialakulását tárja föl, az elbeszélő gyermek- és kamaszkorára összpontosítva, mely személyes élettörténet elválaszthatatlanul összefonódik a helyi és a tágabb politikai közösség sorsával – miközben a narratíva egyik központi motívuma az elbeszélő különállásának, autonómiájának nyomatékosítása. Az elbeszélés tehát az önmegértés, az analízis [olykor kimondottan terapeutikus] gesztusait ismert és kevésbé ismert társadalmi-történelmi összefüggések közé ágyazza; a narratív forma így az előrehaladó eseménytörténet, az olykor a távolabbi múltba is visszatekintő, kontextusteremtő magyarázat és a gyakran előreutaló, sőt jelenidőbe váltó önértelmező kommentár összjátékaként áll elő.

Ez az összjáték lebilincselő és motívumokban gazdag elbeszélést eredményez, amely egy jellegzetes személyiség kialakulását követi végig az elbeszélő gyermek- és kamaszkorán. A kötet narratív váza tehát lineáris, a főhős-elbeszélő nagykorúvá válásáig tartó folyamatot beszéli el jórészt jelenetező technikával, és a sorkatonai szolgálat kezdetével ér véget. A születés és a nagykorúvá válás évszámai [1946 és 1964] közötti anagramma- vagy részleges palinódiaszerű kapcsolat már-már jelképesnek is tekinthető, hiszen a főhős növekedésének története időben egybeesik a kommunista hatalom kialakulásával, tombolásával, majd az 1956-os forradalom utáni megtorlásokat követő fokozatos enyhüléssel. Az elbeszélő felnőtté válása így történelmi léptékben az intenzívebbé váló nyomás, robbanásszerű kitörés, majd az azt követő vissza- és ártrendeződés cselekménymintájába illeszkedik. A személyes élettörténet képlete hasonló [még ha nem is egészen esik egybe a történelmivel], amennyiben a nehézségek ellenére viszonylag idealizáltan bemutatott kora gyerekkort egy hosszú, durva és megalázó válságidőszak követi, majd a mostohaapával való erőszakos szembefordulás és szakítás egyértelmű hasadást eredményez nemcsak az élettörténetben, hanem az elbeszélés fókuszában és módjában is.

A könyv nyitómondata [„A kezdet kezdetén magamban léteztem”, 7.] mitológikus távlatot teremt, a kisgyermekkor elbeszélésében pedig gyakran fordulnak elő stílárisan vagy motivikusan hasonló további szövegrészletek. Ez a stíláris döntés összekapcsolható az emlékezet homályos foltjait kitölteni igyekvő elbeszélői igyekezettel, valamint a személyiség narratív folytonosságának műfaji elvárásával. Így a csecsemő önmagaságát hangsúlyozó mondat egyszerre utal az anya általi elhanyagoltságra, ugyanakkor előrevetítheti a magányra vágyó, könyvekbe menekülő gyerek és az önállóságát kiharcoló fiatalember képét is: a mitologizálás a kiszolgáltatottságot

erővé, a magányt öntörvényűséggé stilizálja. A könyvben elbeszélte egyik legelső esemény egy ólomkatona elásása a Teleki tér 9. udvarán, ami a titok jelentőségét és a személyes indítékok hozzáférhetetlenségét tanúsítja („biztosan tudtam, hogy ezt akarom, bár ismeretlen eredetű kényszer alatt vagyok”, 44.), ugyanakkor az életrajzi elbeszélés kettős kötésével is szembesít: a titok birtokosa csak annak elárulása révén tanúsíthatja saját személyiségének titkát. Ez az önellentmondás az elbeszélő és az elbeszélte én funkció- és időbeli kettősségére is ráirányíthatja az olvasó figyelmét. A *Magyar Copperfield*-ben ez a kettősség a nyelvtan szintjén is többször előtűnik: az alapvetően múlt idejű elbeszélés néhány helyen (így éppen az elásás jelenetében is) grammatikai jelenidőbe vált. Ez olykor (mint itt is) indokoltnak látszik, hiszen az emléknym mindjárt egy narratív előrefutást is létrehoz (az elbeszélő vissza-visszatér a titok helyszínére), ám nem minden jelen idejű passzus esetében ennyire világos a váltás funkciója.

A mitologizálás nem csak az elbeszélő elszigetelt énjét, hanem a gyerekkor szűkebb családi és lakókörnyezetét is érinti. Így a *Sándor és Róza meséi* című fejezet első mondata visszaidézi a nyitómondatot („A kezdet kezdetén fölém három felnőtt magasodott”, 133. – a szórend is külön elemzés tárgya lehetne), és rögtön módosítja is a fejezetcímet, amennyiben az anyagias nagyapa és a mélyen katolikus nagyanya mellé a szomszéd Nagy Zsigmondot, a nemzeti-történelmi narratívák átörökítőjét is meghatározó mesemondóként társítja. A személyiség titka itt az elődök és nevelők „hauntológiai” (Derrida) szerepével kapcsolódik össze. Az elbeszélő a gyerekkori mesemondókat őbenne magában továbbélő kísértetként mutatja be, így az általuk képviselt három alapelv: Isten, a Pénz és a [Nemzeti] Történelem az elbeszélő világ-magyarázat-kísérleteit meghatározó alapelvekké válnak. Az elbeszélést motiváló tényezőként az így megnevezett elvek nem kapnak egyenlő szerepet a regényben: az elbeszélő a vallásra később szinte egyáltalán nem hivatkozik, az anyagi indítékokra már inkább, a történelem pedig állandó szereplője a narratívának, ám a könyv végén vereséget szenved, amikor az elbeszélőt két egymástól független tanácsadója is lebeszéli a történelem szakos tanulmányokról [tanára szerint a történelem „hazug hiedelmeknek a leltára” [591.], volt osztálytársa szerint pedig „csak véres karnevál” [614.]]. Ugyanakkor éppen Róza értelmezi át ezt a három elvet három általános mentalitássá [az elfogadó/belenyugvó, a hitetlen/tagadó és a kereső típusát különíti el], és ebben a módosított formában már könnyebb a mitologikus triászt az elbeszélő világ- és önértelmezésével is összefüggésbe hozni. Továbbá a három öregtől származó mesék [amelyek a fikció eltérő módusait is megtestesítik] az íróvá/elbeszélővé válás önéletrajzi ősforrásainak is tekinthetők, noha ezt az összefüggést az elbeszélés kevésbé hangsúlyozza, inkább csak a történetek részletes újramondása, valamint a történetmondás helyzetének (pl. Sándor borotválkozása, temetőjárás Nagy Zsigmonddal) és saját reakcióinak pontos felidézése révén érzékelteti.

A kötet középső részében elbeszélte, az elbeszélő iskoláskorát kitöltő élethelyzet indokolja leginkább a Dickens-regényalakokkal való párhuzamot. A nagyszülők gyámsága alól a gyerek egy rideg és bántalmazó mostohaapa, valamint az ezt a bánásmódot jóváhagyó édesanya kezei közé kerül. Ez az élethelyzet erősíti meg az elbeszélte én alapvető személyiségképletét: a külvilágtól való elszigetelődés, az önmagába való visszavonulás meghatározó akaratát. Ebben az elhatározásban az olvasás, a könyvekbe

menekülés egyszerre oltalom és további provokáció. Egyrészt egyedül az olvasás teszi lehetővé, hogy „önmagam lehe[ss]ek belül és kívül is” [204.]. Másrészt a szülők nehezményezik, hálátlanságnak vélik a fiú visszavonulását, észelve a gyengének ítélt iskolai olvasásteljesítmény [„Rosszul szótagolok” – 206–207.] és az állandó otthoni könyvfalás közötti ellentmondást. A szóbeli elbeszélések mitologizált és interszubjektív világát felváltja a rideg külvilág és az írott szövegekbe menekülő én kettőssége. Az elbeszélés módja is igazodik ehhez a váltáshoz: a mitologizáló fordulatok helyébe a pszichológiai és szociológiai magyarázat lép. Az elbeszélő innentől rendszeresen kísérletet tesz „indíték és szándék” megkülönböztetésére, ami a mostohaapa fontos [bár indirekt] tanításaként tartható számon [231.].

Az elbeszélésnek ebben, a kisiskoláskorral foglalkozó részében a leggyakoribbak azok az elbeszélői kommentárok, amelyek az önéletírás önismereti és pszichológiai vonatkozásait domborítják ki. Ennek megfelelően viszonylag sok a lineáris narratívát megszakító vissza- vagy kiutalás, amelyek más szereplők rejtett társadalmi motivációit, életrajzi vagy családi előtörténetét faggatják. Így a mostohaapa nagybányai családtörténetének megismerése, a háborús bűnökkel vádolt és kivégzett apa és a vélhetőleg átörökölt bántalmazó nevelési elvek elbeszélése is fontos szerepet kap abban, hogy az elbeszélő megpróbálja megérteni a vele történeteket. A nyomasztó családi körben játszódó jelenetekben látszik a legerősebbnek az igény az elbeszélő múltja és jelene közötti kapcsolat vizsgálatára, ezért itt találhatók a legrészletesebb kitérők az írás jelenére, a megírás motivációira és körülményeire. Ezek a kommentárok kétségtelenül mélységet adnak az elbeszélésnek, ugyanakkor esetenként stílusosan nehezen összeilleszthető szövegegységeket rendeznek egymás mellé. Ez az eljárás pszichológiai szempontból sokszor megkapó, esztétikailag már nem mindig egységesen meggyőző eredményekre vezet. Utóbbira lehet példa az a szövegegység, amely az elhazudott iskolai érdemjegyek miatti megveretéstől jut el egyfajta írói önvallomáshoz: annak belátásáig, hogy a zavartalan íráshoz szükséges önfogadásnak feltétele a mostohaapa iránti gyűlölettel való szembenézés. Minderről egy olyan narratív kitérőben számol be, amely szükségszerűen fut bele a narratívában megjelenített én magatartásával nehezen összeegyeztethető pszichologizálásba. Ez a váltás egyszerre teremt izgalmat és kelt csalódást [legalábbis a recenzensben]. A kommentár reflektív stílusa a konok, önmagába visszahúzódozó gyerekekkel azonosuló elbeszéléshez, valamint a korábbi mitologizáláshoz képest is hirtelennek, előkészítetlennek, továbbá szóválasztásában olykor árnyalatlanak is tűnik fel [„a zavartalan írásnak az a feltétele, hogy az író elfogadja önmagát, mondhatnám, *öntelt* legyen” – 242., kiemelés az eredetiben].

Bárány Tibor *ÉS*-beli kritikájában [2020/12.] a más Bereményi-szövegekből átvett részletek, például a két Vali gyerekkori történetének szövegidegenségét említi a szöveg kevés gyengéje között. Talán az elbeszélő és a reflektív-önmagyarázó szövegrészek közötti váltások olykori hirtelensége is ide sorolható. Elvértve később is akad hasonlóan stílustörő [és inkább az öngazolást szolgáló] megszakítás, például amikor az elbeszélő „az interneten rákeres” hajdani fizikakorrepetitorának nevére, és így győződik meg annak karrierista jelleméről [398.]. További példaként említhető az elbeszélő által a tv-ben nyilatkozó hatéves kisfiú és saját hatéves önmagának összevetésében megmutatkozó furcsa, reflektálatlan reflexió, amelyben sem a jelenkori

benyomás mediatizáltsága, sem a múltra való emlékezés bizonytalansága nem kap szerepet [211.]. Itt érdemes visszatérni az igeidők használatára is: a 395–422. oldal között például többször, olykor bekezdés közben váltakozik a múlt és a jelen idejű elbeszélés, és ennek funkciója nem egyértelmű, ám a *Tanévzáró* című fejezetben [423. skk.] a jelenidő világos értelmet nyer, hiszen egy meghatározó jelentőségű eseményt [a mostohaapával való fizikai szembeszállás pillanata] lassít le és vetít ki részenként az olvasó elé. Azonban ez az eljárás sem magyarázza visszamenőleg a korábbi, következetlennek látszó ingadozást az igeidők között.

Érdekes lehet megfigyelni, hogy az elbeszélő önkomentárjai nagyon ritkán vonatkoznak az emlékezet bizonytalanságára [ritka kivételeket tartalmaz például éppen az *1961. április 12.* című fejezet: 414., 420.]. Vagy egyfajta totális emlékezettel van dolgunk, vagy pedig – és a jelek inkább ezt igazolják – az elbeszélő kevésbé bajlódik az elbeszélés hitelesítésének modernista ismeretelméleti [Brian McHale] aggályaival, mivel bevallott szándékai szerint elsősorban performatív céllal, az ön-elfogadás érdekében írja művét. Ezért különösebb fenntartás nélkül tölti ki fikciós tartalmakkal a visszaemlékezésben óhatatlanul keletkező réseket. Többféle áttételes jelzése akad annak, hogy az életrajzi valóság és a fikció közötti állandó ingadozásban vagyunk. Ezek között említhető az alcím, a főként a mű elejére jellemző mitologizáló stílus, a számos családi forrásból eredő mesemondó, főként hajlam hangsúlyozása [Sándor nagypapa beugratós történetei, a kamaszkorban megismert vérszerinti apa „illuzionista” természete], az iskoláskorban kialakult vonzalom a regények iránt, valamint az élethelyzetből következő kényszeres hazudozás. Továbbá jellemző, hogy az elbeszélő jelöletlenül idéz ismert Bereményi-szövegrészeket, valamint egyes szereplőket is átvész korábbi műveiből [vagy a korábbi fikciókban használt néven nevez meg alakokat, például Rajnák, Szukics Magda]. Az elbeszélés explicit módon a gyerekkor és az időskor közötti kapcsolatot helyezi előtérbe, a felnőtt szerző áttételes módon, az önidézetek és utalások révén jelenik meg az élettörténetben.

A rövid kritika nem érintheti a mű minden történeti összefüggését, azonban az is nyilvánvaló, hogy a narratívában – főként 1956-tól – egyre dominánsabb szerepet játszanak a személyes életrajz politikatörténeti összefüggései [a Cukor utcai és a pápai iskolai helyzet közötti különbség a két tanári kar eltérő politikai szituációjából is fakad]. A tízéves gyerek botladozása a Kossuth téri sortűz áldozatai között, a véletlen találkozás a matektanárral, majd a szovjet csapatok bevonulását követő Rákóczi úti tömegjelenet leírása is a kötet legemlékezetesebb mozzanatai közé tartozik. Bizonyára a filmes tapasztalattal is összefüggésbe hozható, hogy Bereményi elbeszélő tehetsége a jelenetezésben bontakozik ki a legnyilvánvalóbban: az 1956-os jelenetek mellett számos családi és iskolai jelenet, a mostohaapával való szembefordulás, később a veszprémi rendőrkapitányságon töltött éjszaka, és végül a művet [a rövid epilógust leszámítva] lezáró 1964-es szilveszteri buli is a kötet kiemelkedő pontjaiként tarthatók számon. Ugyanakkor a forradalom bukását követő események elbeszélésében a narrátor magyarázatai is egyre inkább a politikai és társadalmi folyamatokat domborítják ki. A főhős életkorából fakadóan a magyarázó belátásokat egyre kevésbé kell a retrospektív elbeszélői énnak tulajdonítanunk, hiszen az elbeszélés egyik fő motívuma az a folyamat, ahogy Géza beavatódik a Kádár-korra jellemző élet- és kommunikációs stratégiák értelmezésébe. Ebben olyan osztálytársai és tanárai vannak segítségére,

akik családi hátterük, érdeklődésük, élethelyzetük folytán belülről látják át a politikai cselekvés és megalkuvás, a titkos, kimondatlan szövetségek és árulások rendszerét.

A kötet utolsó harmadára ennek megfelelően vonalszerűbb, gördülékenyebb elbeszélés jellemző, amelyet már ritkábban szakítanak meg magyarázó kommentárok. A visszatekintő elbeszélő egyre kevésbé avatkozik közbe, inkább azt a benyomást kelti, hogy a kamasz főhős mindinkább képes átlátni társai és a felnőttek gondolatait is. Ez a folyamat a cselekménynek és az elbeszélő szólamnak is szerves része, a balatonfüredi-veszprémi rendőrségi kalandok során például az elbeszélő visszatérően „nyomozóként” hivatkozik saját magára, aki – miközben ellene zajlik a nevetséges rendőri eljárás – igyekszik letapogatni a folyamatban résztvevő felnőttek cselekedeteit irányító indítékokat. Az elbeszélésmód alkalmazkodik ehhez a folyamathoz: az elbeszélő alkalmanként képes visszaidézni a kamasz főhős szó szerinti gondolatait egy adott szituációban, máskor pedig a főhős egy tanár arckifejezéséről véli pontosan leolvasni, hogy milyen igazgatói utasítással küldték hozzá. Ez az egyre kifinomultabb olvasási készség inkább a cinikus-pesszimista világértelmezésre, a gyanú hermeneutikájára van hangolva [tehát leginkább a nagyapa világmagyarázatát igazolja], és az erény szorol magyarázatra. A pápai gimnáziumigazgató bátor nyilatkozata, amellyel megmenti a főhőst a rendőrségtől, zokogógörcsöt vált ki a kamaszból, az elbeszélő pedig bejelenti, hogy Galántai István „életének története nekem kötelező nyomozati anyag maradt” [504.].

A gimnáziumi évektől egyre fontosabb téma lesz a főhős irodalmi szárnypróbálgatása is, melynek története ugyancsak elválaszthatatlan a korszak irodalompolitikai elvárásrendszerének megértésétől. Az első versek megírásának története annak belátását is tartalmazza, hogy miben különbözik az irodalmi minőség a publikálhatóságtól. Az irodalmi ízlés ennek megfelelően szintén kerülőutakon alakulhat; a jóakarató tanári cenzúra kijátszásától a magyartanár szavalati szövegválasztásának megkérdőjelezésén át a Pápára meghívott Weöres Sándor viselkedésének értelmezéséig számos példát láthatunk az irodalmi értékek és a társadalmi valóság közötti szétartás felismerésére. Talán ezért is látszik olyan szorosnak az elbeszélésben megjelenített öntörvényű szubjektivitás [„azóta is mindegyik napom csakis az enyém” – 436.] és az íróvá válás stratégiái közötti összefüggés.

A személyiség növekvő integritása kevesebb magyaráz[kod]ó kitéréssel, ezzel az elbeszélés csökkenő reflexivitásával jár együtt. A könyv utolsó fejezeteire sodró lendület jellemző, az egymást követő nagyjelenetek a nevelődés egy-egy fontos állomását mutatják be remek ritmusban, összefüggő narratív láncot alkotva. Ugyanakkor a kompozíció egészét és az elbeszélés stílusát nézve feltűnőek a váltások a kora gyerekkor mitologizáló, az iskoláskor önelemző-pszichologizáló és a későbbi kamaszkor önmegerősítő, de a világ iránti gyanakvást fókuszba állító elbeszélésének narratív stratégiái között. Ennek a háromosztatúságnak talán a Róza által korán felállított hármass mentalitástipológiához is köze lehet, bár nem egyértelmű a két triász közötti megfelelési sor. Ezért sem könnyű teljes biztonsággal állítani, hogy a stílári váltások tudatos kompozíció eredményei, talán inkább az egyre biztosabban működő emlékezet és a fokozódó elbeszélőkedv jeleinek vélhetők.

Az elbeszélésmód némiképp esetlegesnek látszó váltakozásai miatt a *Magyar Copperfield* nem mondható egy minden tekintetben körültekintően megkomponált, kiegyensúlyozott műgonddal létrehozott műalkotásnak. Ugyanakkor a kötet egy

művészi, lelki és társadalmi útkeresés lebilincselően izgalmas, gondolatébresztő és olvasmányos lenyomata, amely valóban érdemi folytatása egy gazdag és szerteágazó életműnek. [Magvető]

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Trükkös tragikum: gondolatok egy megkésett klasszikusról

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *TRÜKKÖS TIGRISTRIÓ*; FORD. KUTASY MERCÉDESZ

„*Showtime!*” [13.], kiáltja a Tropicana kabaré konferansziéja, mi pedig *in medias res* fejest ugunk a fülledt havannai éjszakába. De ahogy a *Trükkös tigristrió* szövege számos ponton rávilágít, minden egyben önmaga fordítottja is: bár a cím első pillantásra nem sejtet sokat, a könyvet nyitó „Közlemény” [a kötet szereplői valós személyeken alapulnak, mégis kitalált figurák; a tulajdonnevek valójában álnevek; az események hol valósak, hol képzeletbeliek; és persze minden a véletlen műve], a „Figyelmeztetés” [„A könyv kubaiul íródott”, az éjszakai élet szlengjének hű rekonstrukciója] és a Lewis Carroll-idézet [„Próbálta elképzelni, milyen is a gyertyaláng, miután már elfűjták”) mégis számos témát és motívumot megelölegez. És mi következik ezután? Azt a következőképpen foglalja össze Scholz László *A spanyol-amerikai irodalom rövid történetében*: „Kíméletlen paródia, idézetek tömkelege, tipográfiai meglepetések, piszkozatok és változatok, fordítások, fejtörők, abszurd viccek sorjáznak a regény lapjain, s – a kritika szerint Carroll és Sterne (és tegyük hozzá: Karinthy) tehetséges utódaként – vérbeli *performance*-t lát az olvasó, mely alapjaiban kérdőjelezi meg az irodalmat és a verbalizálás megannyi formáját” [Gondolat, 2005, 262.]. De kezdjük inkább a legelején.

Guillermo Cabrera Infante a kubai irodalom sokat emlegetett alakja. 1929-ben születik Gibarában, a szigetállam keleti részén fekvő kisvárosban, mintegy hétszáz kilométerre Havannától, ahová 1941-ben érkezik családjával. Szülei révén megismerkedik a kubai főváros értelmiségével és irodalmi elitjével. Előbb orvostudományt, majd újságírást tanul, első szövegei a negyvenes évek végére datálhatók. Az országban tomboló Batista-diktatúra alatt álnéven írja híres filmkritikáit – vezetéknévének első két betűjét összeilleszti, így születik meg Káin, azaz „G. Caín” –, hiszen saját nevén nem publikálhat, miután egyik novellájában obszcén szavakat használ. Rajong a filmekért, a Cinemateca de Cuba alapító tagja, kritikák mellett forgatókönyveket is ír. Eleinte lelkesen támogatja Castro forradalmi törekvéseit, sőt ő lesz a *Revolución* folyóirat kulturális mellékletének főszerkesztője, de hamar csalódnia kell: a rendszer nem tolerálja az ideológiailag túlonúl független írókat. Mint sokakat, diplomáciai küldetés révén próbálják meg „eltávolítani” az országból: 1963-ban Brüsszelbe utazik, kulturális attasé lesz a kubai nagykövetségen. 1965-ben, édesanyja halála után rövid időre még visszatér Kubába, aztán végleg elhagyja szülőföldjét: néhány hónap madridi

tartózkodást követően Londonba utazik, haláláig ott él és alkot, főként spanyolul, de angol nyelvű kötete is van [*Holy Smoke*, 1985].

A *Trükkös tigris*trió szövegén 1961-ben kezd el dolgozni, végül 1967-ben jelenik meg Spanyolországban, a neves barcelonai Seix Barral kiadónál. Cabrera Infante helyzete tökéletesen példázza azt az ideológiai törést, amely Castro hatalomra jutásával következik be az irodalmi szintéren. Ahogy José Miguel Oviedo magyarázza irodalomtörténetében, Kubában két egymás mellett működő, de soha nem találkozó irodalmi világ létezik: a szigeti, ideológiailag hű irodalom, valamint a szigeten kívüli, száműzetésben írt művek halmaza, az irodalmi diaszpóra. Ez utóbbiról nem sokat hallottunk Magyarországon, pedig olyan nagyszerű szerzőket említhetünk soraiban, mint a „belső” száműzetésben élő, a rendszer által üldözött Virgilio Piñera vagy José Lezama Lima, illetve a három emigráns: Severo Sarduy, Reinaldo Arenas és Guillermo Cabrera Infante.

Bár Cabrera Infante nem Kubában ír, szinte csakis Kubáról ír. Szinte mániákusan próbálja rekonstruálni a szigetországban szerzett emlékeit és a legtöbb emlék helyszínéül szolgáló várost, Havannát. A *Trükkös tigris*trió megírásához mégsem az önéletrajzi műfajt választja; a regényforma mellett teszi le a voksát, amelyben – ahogy azt a könyvet nyitó „Figyelmeztetés”-ben is kiemeli – ügyesen vegyíti a valóságot és a fikciót. Nem történetet mesél, csupán kimerevített képeket sorol, hiszen nincsen narráció, sem sztori, nincs előrelépés a történetmondás során, az események kronológiája nem rekonstruálható. Ha össze akarnánk foglalni a *Trükkös tigris*trió cselekményét, azt mondhatnánk, hogy egy baráti társasággal tartunk a havannai éjszakában, az ötvenes évek végén, a forradalom előestéjén. Ők lennének a címben szereplő tigris-trió? Meglehet, bár hol ketten (Silvestre és Arsenio), hol négyen vannak (Códackal és Eribóval kiegészülve), és egyébként is, a cím egy nyelvtörő, amely mögött nem feltétlenül kell jelentést keresnünk – ezt a szerző mondja –, a lényeg az alliteráció, a nyelvi játékoság. A magyar címadás is erre hajlik, egy nyelvi trükköktől hemzsegő, komikus szöveget ígér, és Kutasy Mercédesz bátor, frappáns fordításának köszönhetően nem kell csalódnunk. Nem csupán fonetikus játékokról van szó, hanem szövegverziók, átiratok, fordítások, kommentárok és stílusparódiák egész soráról, aztán ott vannak a rendkívül változatos vizuális poénok is: üresen hagyott lapok, egy feketén díszelgő oldal (világos utalás a *Tristram Shandy*re), tükrözött oldalak, képversek, képrejtvények és így tovább. A *Trükkös tigris*trió tökéletes példája annak, hogy az írott szó mindig kapcsolódik a hanghoz és a képhez: számos utalást találhatunk a zenére – legyen az komoly, jazz, esetleg népi –, a „Figyelmeztetés” alapján hangosan kellene olvasnunk a könyvet, hogy halljuk a kubai kiejtést, és persze ott a rengeteg mozis referencia.

Mégis érdemes összevetni a magyar címet előző verziójával, a *Tres tristes tigres* ugyanis Scholz László *Tragikus tigris*-trióként tünteti fel irodalomtörténetében, megtartva az eredetiben szereplő *triste* jelentését [szomorú]. A címváltoztatás nem tudatosan, de rávilágít a regény kettős értelmezési lehetőségére: a trükkösség, a komikum mögött megbújik a szomorúság, a tragikum (néhány kritikus egyenesen elégiaként tekint a műre). Tragikum és komikum regénybeli dialektikus viszonyát leginkább Bustrófedon személye testesíti meg: ő a nyelvi szabadság példája, talán maga a nyelv, de mindenképpen nyelvi zsönglőr. Retorikai alakzatról kapta a nevét [a *busztrofedon* egyfajta tükörírás, amelyben balról jobbra, majd jobbról balra írt sorok váltakoznak – ahogy az ökör húzza az ekét], de aztán valahol a mű közepén

meghal, szövegei pedig nem maradtak fenn, mert nem volt hajlandó lejegyezni őket. A boncolás eredménye: gyermekkori agyi sérülés – ezért tudott a szavakkal játszani? A nyelvi kreativitás csupán patológia? Ez a tréfálkozó, mégis komikus figura az ellentmondások irodalmát képviseli, „amelyben a szavak azt jelentik, amihez csak kedve támad a szerzőnek, hogy semmi egyebet nem kell tennie, mint hogy az elején egy előszóban kinyilatkoztatja, hogy mindig, amikor azt írja, éjjel, azt nappalnak kell olvasni, vagy amikor feketét ír, vöröset vagy kéket vagy színtelent vagy fehéret higgyenek, és ha kijelenti, hogy az egyik szereplő nő, akkor az olvasónak azt kell feltételeznie, hogy férfi, és aztán amikor már megírta a könyvet, kihússza az utószót [...]” [334.].

A *Trükkös tigris* sokkal több a „trükközésnél”, a nyelvi, formai és vizuális játékok soránál. Érdemes szem előtt tartani, hogy Cabrera Infante londoni emigrációból ír, mégis Havannáról beszél, teszi ezt a tudatfolyamon, párbeszéden keresztül, spanyolul, angolul vagy fordításban. George Steiner sokat idézett, *Extraterritorial* [1972] című esszéjében, amelyben a középpontvesztés problémáját a nyelvi otthontalansággal kapcsolja össze, három példa szerepel: Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges és Samuel Beckett írásai. Talán Cabrera Infante is idesorolhatnánk, hiszen neki is sikerült egy szédítő szöveglabirintust létrehoznia, amelyben – a kubai spanyol zeneiségén és az éjszakai élet szlengjén túllépve – egyfajta idiolektust, egyszemélyes nyelvi világot teremtett. A nyelvi változás, hasonulás témája az egész szöveget átjárja, és könnyen lehet, hogy önéletrajzi ihletésű. Több helyütt beszél londoni életéről, a nyelvekhez fűződő viszonyáról, az emigrációról; *invisible man*-nek nevezi magát [*El exilio invisible*, El País, 1983]. De ami még érdekesebb, már Havannába való költözését is nyelvi változásként, egyfajta mimikriként élte meg: le akarta vetkőzni a kelet-kubaiakra jellemző, „éneklő” kiejtést és szavajárást, hogy mielőbb elsajátítsa a fővárosiak nyelvhasználatát, hanglejtését, szóhasználatát.

Az egész szöveget átjárja a nyelvi hasonulás témája, amely jóval tágabb kontextusba, a fordításról alkotott diskurzusba ágyazódik. Már a Tropicana konferansziéja is fordít, spanyolról angolra és angolról spanyolra, otthonosan mozog a két nyelvben és közöttük, de – ígérete ellenére – fordítása soha nem szó szerinti, azt hol a közönség egyik, hol a másik feléhez igazítja. A regény „Bachata” címmel ellátott, utolsó szakaszában a szintén kubai Lino Novás Calvo Hemingway-fordításáról beszélgetnek a szereplők, a hazánkban talán ismerősen csengő Alejo Carpentier-ről pedig azt állítják, hogy ő „az utolsó francia regényíró, aki spanyolul ír” [432.] – mindeközben Cabrera Infante azt vallja magáról, hogy ő az egyetlen angol író, aki kubaiul ír, ugyanakkor az egyetlen kubai író, aki angolul ír [*Ars poetica*, América, 1998/20, 149.]. És ami az angolszász hagyományokat illeti, nem csak olyan mesterek nyomdokaiba lép, mint Sterne, Carroll, Faulkner vagy Joyce [a *Trükkös tigris* trükkjét a kubai *Ulysses*-ként emlegeti a kritika], de őt tartják a *pun* meghonosítójának spanyol nyelvterületen. A *Trükkös tigris* trükkje hemzsegek az újrafordítások (mint Mr. Campbell története) és stílusparódiák (Trockij halálát híres kubai írók „előadásában” közli), a szerző poétikája alapján ez utóbbiakat is fordításként értelmezhetjük. És persze az is árulkodó, hogy a „Bachata”-t a *Traditori* kifejezéssel zárja [568.]; mintha az egész kötet és a benne szereplők egy nagy *ferdítés* résztvevői lennének, és nem tennének mást, mint ugyanannak az eredetinek [szövegnek?, emlékképnek?, hangsornak?] a variációit, ismétlését tárnák elénk.

Azt mondtuk, hogy ebben a regényben minden önmaga fordítottja (önmaga fordítása?); a *Trükkös tigris* a dialektikus ellentmondások nagykönyve. Bustrófe-

dontól, az „irodalmi buktatók tervezőmesterétől” [334.] már idéztünk a témában, ám az csupán egy kiragadott példa. A paródiákat is a dialektikus ellentmondások közé sorolhatjuk, hiszen Cabrera Infante szerint „a paródia a paradoxon nyomorúságos rokona, olyan vélemény, amely ellentmondásos természetéből adódóan tűnik ki. Más szóval ellentmondó: ahol azt mondják, igen, én azt mondom, nem” [Ars poetica, 155.]; minden paródia fordítás, minden fordítás megmásítás, ferdítés, az eredeti antitézise. A hön vágyott nők is egymás ellentétei: Vivian fehér bőrű, Cuba (!) fekete. Bach „tisza rabszolga, a szó legszabadabb értelmében” [372.], variációja a Bachata. Arsenio Cué „mindig kiszámítható és mindig meglepő és újító” [400.]. George Steiner szavaival élve a fordítás is „merő ellentmondás”, „egyszólamúság és sokrétűség dialektikája” [Bábel után. Nyelv és fordítás I., ford. Bart István, Budapest, Corvina, 2005, 205.]. Silvestre és Arsenio számára az írás fordítás, a fordítás pedig írás: „– Te miért nem írsz? – kérdeztem hirtelen/ – Miért nem azon gondolkodsz inkább, hogy miért nem fordítok?” [393.]. A regény a beszélt szöveg *transzlációja* az írott nyelvre, a világot nem csupán képileg, hanem nyelvileg is megragadja. Önméltó, önmagára utaló konstrukció, amely nem követ semmiféle kánont, sem egysíkú gondolkozást: minden verzió érvényes és egyenértékű, akár szabadon folytatható. Nincs kezdete, nincs vége, még a biztos alapokat adó [anya]nyelvi stabilitás is kibillen, félreértések tömkelegének ad helyet. A nyelv nem szolgál arra, hogy közös nevezőre jussunk, az olvasó végtére is úgy érzi magát, mint azok a lányok, akiket a szereplők fel akarnak szedni a regény utolsó szakaszában: képtelenek megérteni, vagy csak másodsorra, esetleg sokadszorra fogják fel – ha egyáltalán képesek felfogni – a nyelvi játékok, asszociációk és utalások burjánzását, melyek folyton gátat szabnak az események folyásának.

Az 1960-as évek kulcsfontosságúak a spanyol-amerikai irodalomban: ez az újregény fénykora, néhány spanyol nyelvű szerző elképesztő sikert arat a nemzetközi könyvpiaccon. A *Trükkös tigris* megjelenésével egy évben, 1967-ben adják ki Gabriel García Márquez világhírű, „totális” regényét, a *Száz év magányt*, a létezés summáját, a mágikus realizmus halhatatlan klasszikusát. Aztán a hetvenes években jön a paradigmaváltás, az egyszerűbb nyelvezet és a történetmesélést privilegizáló szövegek, az addig háttérbe szorult műfajok (a bűnügyi regény vagy a tudományos fantasztikum), a szépirodalomba befurakodik a popkultúra (a zene, a film, a sport). Guillermo Cabrera Infante igazi különutas, kronológiailag az újregényhez tartozik, de már előrevetíti a következő irodalmi nemzedék törekvéseit. Megkezdzi az irodalmi kánon revízióját (lásd a kubai stílusparódiákat), és bár nem márquezi értelemben törekszik a totalításra, nyelvezete mégis barokkosnak tetszik. „Include me out”, mondja Cabrera Infante, mert nem akar a *boom* szerzői közé tartozni; „A *boom* számomra csak egy argentin találmány, mint a tangó, de annál zajosabb és kevésbé ritmikus”, és bizony elég lesújtó véleménnyel van kortársairól, a *Boom Club* befutott tagjairól, akik „csak egymást dicsérik”, [*Include me out = Requiem for the “Boom” – Premature? A Symposium*, szerk. Rose Minc, Marilyn Frankenthaler, Montclair, Montclair State College, 1980, 9–20.].

Minden akarata ellenére ő is klasszikus lesz, Magyarországon pedig megkésett klasszikus, akár Julio Cortázar *Sántaiskola* című, 1963-as regénye [ford. Benyhe János, Budapest, L'Harmattan, 2009]. A *Trükkös tigris* kora egyik legjobb kísérleti regénye: szétfeszíti a formai kereteket, váltogatja az elbeszélőket, eltörli a kronológiát, a leírásokat és a szereplők jellemzését, sőt magát a cselekményt is, és ezzel valósággal

megkínózza az olvasót. Mégis lehetetlen, száguld előre, ahogy a főhősök a havannai utakon, hogy aztán bekukkantsanak egy-egy bárba, a sárga földig igyák magukat, és csak élvezzék a nőket és a zenét – a kubai nyelv rezonanciáját. Már nem tartozik Kubába, Angliában külföldi, de tudatosan kihasználja ezt a nyelvben gyökerező idegenséget, hogy új világot teremtsen, hogy újratemtse, láthatóvá és hallhatóvá tegye az emlékeiben élő Havannát. *(Jelenkor)*

BÁDER PETRA

Nincsen remény

MICHEL HOUELLEBECQ: *SZEROTONIN*, FORD. TÓTFALUSI ÁGNES

Michel Houellebecq legújabb regénye már címével is félreérthetetlenül jelzi, hogy ezúttal minden korábbi művénél kendőzetlenebbül néz szembe írásainak egyik alapdilemmájával, nevezetesen, hogy elérhető-e valamiféle boldogsággal azonosítható nyugalmi állapot a jóléti nyugati társadalom polgára számára. Az emberi (sőt állati és egyes kutatások szerint növényi) szervezet kiegyensúlyozott működéséért felelős ingerületátvivő anyag, a szerotonin kiemelt szövegszervező szerepe előrevetítheti, hogy sokkal direkter, ha úgy tetszik, húsbavágóbban merül fel az élet élhetővé tételének mibenlétét firtató örök houellebecq-i kérdés, mint mondjuk legutóbb a 2015-ös *Behódolás* című kötetben. Mert bár a muzulmán párt hatalomra kerülésének (franciaországi aktuálpolitikai közegben különösképp) izgalmas és bátor politikai-társadalmi fikcióját színre vivő könyv ugyancsak a *(Szerotonin)* Florent-jéhez sok tekintetben nagyon hasonló) főhősnek az egyre örömtelenebbé váló létezésből való kiutkeresését követi nyomon, ott ennek a „megoldását” végső soron maga a teremtett világ hívja elő. François a regény végén ugyanis azzal a meggyőződéssel mártózik meg a Nagymecset medencéjében, hogy az áttérés megadja egy, a nyugati világtól hiába várt boldogabb élet lehetőségét. Ezzel szemben a *Szerotonin* ötvenes éveit felé járó agrármérnök-elbeszélőjének nincs menekvés az egyre mélyülő depresszióból, számára csupán az „[o]vális, fehér, kettévágható kis tabletta” (5.) marad, ami ugyan kémiai hatásának köszönhetően nem engedi, hogy kritikus tartományba süllyedjen a szervezet szerotoninszintje, de libidócsökkenéssel járó mellékhatásánál fogva Florent elveszti annak esélyét, hogy (természetesen a testi szerelem által) saját maga találjon valamiféle boldogságérzéshez vezető útra.

Persze az életmű eddigi darabjait látva nem meglepő fejlemény az antidepresszáns felbukkanása, sőt egyenesen következik abból az ívből, melyet a regények központi figurái kirajzolnak. A korábbi alternatívák, mint a szakmai *(Elemi részecskék)* vagy a testi örömben való kiteljesedés *(A csúcson)* kudarcai után úgy tűnhet, 2011-es *A térkép és a táj* óta magától értetődően bizonyul mind kevésbé elérhetőnek a tartós megelégedettség: utóbbi regény hőse, a képzőművész Jed nem minden előzmény nélkül törekszik egy örömei nélküli elviselhető életre, és választja végül a művészi magányt a szerelem ígérete helyett. A *Szerotonin* főszereplőjét részben hasonló törekvés mozgatja: az új regény innen nézve nem más, mint egyfajta végső leszámolás

annak reményével, hogy valahogy mégis jobbra fordulhatnak a dolgok, „hogyan van valami az égből, ami visszaveszi az ellenőrzést, merő szeszélyből úgy dönt, hogy ad még egy esélyt, újra eldobja a kockákat, és [...] néha még akkor is így érezzük, amikor tudjuk, hogy nem nagyon szolgáltunk rá egy jótékony Isten közbenjárására” [312.]. Ám még ha ismerősnek is tűnhet az alaphelyzet és a központi figura létállapota, annyiban mégis eltér a *Szerotonin* elbeszélője a korábbiaktól, hogy őt nem a szemünk láttára töri össze az élet egy-egy tragikus eseménye, mint mondjuk a korai regények főszereplőit, Brunót és Michelt az *Elemi részecskékből* vagy Michelt *A csúcsonból*. Florent a lejtőnek azon a pontján kezd hozzá alapvetően jelentéktelen, mindennapos kudarcokban, csalódásokban sem épp bővelkedő történetének elmeséléséhez, ahonnan már nincs visszaút. Ahogy az elbeszélő feltárja egy ígéretesnek induló szerelmi kalandját (Kate-tel, a szuperintelligens dán lánnyal), valamint egy komolyabb, egy berendezhető élet ígéretét magában rejtő kapcsolatának részleteit (a színészi karrierről ábrándozó Claire-rel), eljutva végül Camille-hoz, az elszalasztott nagy lehetőséghez, mindinkább szembetűnő, hogy – a korábbi regényekhez hasonlóan – a *Szerotonin* főhőse is híján van a legelemibb válságkezelési stratégiáknak. Egyetlen „fegyvere” a Houellebecq-regényektől némileg szokatlan (ön)íróniája. Bár *A térkép és a táj* és különösen a *Behódolás* című regényekben már fel-felbukkan az önmaga nem túl biztató létehetőségeire való ironikus reflektálás, ez az elbeszélői perspektíva a *Szerotonin*ban válik igazán hangsúlyossá, a korai művek tragikus regiszterétől merőben eltérő hangoltságot hozva létre.

Különösen a regény első felében, a japán barátnővel, Yuzuval való rég kihűlt kapcsolat ábrázolásában van Houellebecq e tekintetben igazán elemében. Spanyolországi nyaralásuk epizódjai bővelkednek humoros jelenetekben, köszönhetően az ekkor éppen egyre mélyülő depresszióba csúszó, szexuális életét búcsúztató főszereplő és a számára a testi örömekön túl korábban sem sokat nyújtó, meglehetősen apatikus Yuzu összeférhetetlenségének. A frenetikus nyitójelenet (Florent benzinkutas találkozása az édes-bús gerjedelmet okozó fiatal lányokkal) és az ugyancsak telitalálatnak mondható szakítás (a főhős egyik reggel titokban elköltözik közös otthonukból) közti közel nyolcvan oldal számos emlékezetes jelenettel lepi meg az olvasót. A saját kilátástalan helyzetét kikökhenthetetlen lelki nyugalommal szemlélő, egyedül a dohányzáspárti szállodák egyre szűkülő köre miatt szorongó agrármérnök és az előkelő családból származó távol-keleti barátnő viszonyát uraló szarkasztikus nézőpont kétségkívül az új regény egyik legüdítőbb fejleménye. Mindenekelőtt a kettejük szexuális érdeklődése közti markáns különbség a humor egyik fő forrása. Florent véglegesnek tűnő apátiája elé Yuzu titkolt libertinus kíváncsisága tart tükröt, a végeredmény pedig egy olyan kapcsolat, amelynek egyik tagját nem is az zökkenti ki nyugalmából, hogy a másik (a Yuzu laptopján talált felvételek tanúsága szerint) titokban előszeretettel vesz részt főszereplőként gangbang-alkalmakon, hanem hogy éppen közös otthonukat ismeri fel az egyik háttérben. „Valamivel később a résztvevők mind az arcára élveztek, amelyet lassan elborított a sperma, Yuzu végül lehunyta a szemét. Mindez nagyon rendben volt, ha mondhatom így, vagyis hát, nem voltam túlságosan meglepve, egy másik részlet viszont már nagyobb hatással volt rám: azonnal megismertem a háttérét, ezt a videót az én lakásomban forgatták, egészen pontosan a szülői lakosztályban, na, ez már nem tetszett annyira.” [51.] A folytatásban,

a barátnő parodisztikusan szélsőséges hűtlenségére adott reakció során Houellebecq bizonyítja, hogy az ehhez hasonló jelenetek nem csupán ötletes bon mot-ként állják meg a helyüket, hanem egy következetesen felépített karakter ábrázolásában válnak nagyon is funkcionálissá. A „megszabadulási terv” („simán kidobom Yuzut az ablakon”) látszólag a megcsalt fél természetesnek mondható felindultságát tükrözi, ám éppen a felismerést követő gondolatfutam, a megvalósítás és a lehetséges következmények fölötti lamentálás leplezi le, hogy mi sem áll távolabb a főhőstől, mint a [helyzetben mellesleg teljességgel érthető] zaklatottság. Tettétől végül nem is a börtöntől való jogos félelem tántorítja el, hanem az élet olyan pótolhatatlan örömeinek az elvesztése, amit egyik-másik élelmiszerbolt kivételes humuszkészlete jelent. „Másképp viszont volt néhány dolog, amit igazán szerettem a kinti világban, például beugrani egy G20 minimarketbe, tizennégyféle humusz volt, vagy kis sétát tenni az erdőben [...] tehát talán mégsem egy hosszú börtönbüntetés lenne a legjobb megoldás, de azt hiszem, inkább a humusz miatt változtattam meg a döntésemet.” [55.]

Florent – persze véletlenül sem főlényt sejtető – iróniájának helyét azonban a cselekmény előrehaladtával egyre gyakrabban váltja föl a jövőbe vetett hiú remény okozta melankóliával vegyes rezignáció, annak meggyőződése tehát, hogy az élet nem feltétlenül tartogat minden emberi lény számára olyasmit, amiért érdemes élni. Habár a főhős indulatmentessége elsőre akár sztoikus nyugalomnak is tűnhet, Florent rezignációjának igazából nem sok köze van a sztoicizmushoz, épp ellenkezőleg, egy olyan életfilozófiát testesít meg, amelyből hiányzik a legcsekélyebb személyes ambíció is. „[É]s most itt tartottam, nyugat-európai férfi, életútjának felén, akinek néhány évig nem kell nélkülözéstől tartania, rokonok és barátok nélkül, személyes tervek, valamint igazi érdeklődés nélkül [...] lényegében épp annyira nincs oka élni, mint meghalni.” [87.] A *Szerotonin* végső soron tehát azt a kérdést feszegeti, hogy mit kezd magával a jómódú nyugati ember, ha az élet egyszerre megszűnik számára váratlan és kiszámíthatatlanságában folytonos izgalmat jelentő lehetőségek tárháza lenni. Míg az eddigi művekben, még ha kis mértékben is, de rendre benne volt egy kedvező fordulat esélye, egy olyan forgatókönyvé, amelynek nyomán megadatik a főhős számára egy értelmes élet lehetősége, itt azonban nagyjából a történet harmadára visszafordíthatatlannak látszik a radikális vágynélküli állapotból egyenesen következő, a vég felé tartó, fokozatosan gyorsuló zuhanás.

Hogy a depresszióból ideig-óráig létezett kiút az életmű korábbi darabjaiban, az leginkább [a szerző egyik fő ismertetőjegyévé vált, kendőzetlenül őszintén színre vitt] szexualitásnak volt köszönhető. Ezzel szemben a *Szerotonin* meglehetősen borús képet fest az egykor hangsúlyos testiségről mint az egyes embert megmentő [már-már naivnak, ha úgy tetszik, romantikusnak tűnő] alternatíváról. Florent nemcsak példázza, hanem egy ponton ki is fejti, hogy a szexuális érdeklődés múltó állapot csupán: míg mások mellett a csúcsonban egyértelműen a fizetett vagy szerelem által elért odaadás adománya jelenti a látszólag mindig rendelkezésre álló menedéket a férfi számára, addig az új regényben erről szó sincs. Sőt, a főhős pszichiáttere, a mulatságos nevű Nitrogén doktor arra vonatkozó javaslata, hogy Florent egy thaiföldi kéjutazással vagy escortlányok szolgáltatásával kerüljön ki a libidót megszüntető újfajta antidepresszáns jelentette ördögi körből, őszinte meglepetést vált ki az elbeszélőből. „Azt feleltem, hogy átgondolom az ötletet, ami egyébként tényleg érdekes volt, de esetemben

használatlan, ugyanis nemcsak az erekcióra való képesség tűnt el belőlem, hanem maga a nemi vágy is, mostanában a baszásnak a gondolata is furcsának, alkalmazhatatlannak tűnt számomra, és biztosan éreztem, hogy ezen két tizenhat éves thai kurva sem tudna segíteni” [158.]. A Captorix a regényben nem pusztán egy antidepresszáns, ami révén fenntarthatónak tűnik egy vágyak és célok nélküli, tűrhetőnek mondható létezés, hanem voltaképp végérvényes elköteleződés a nemi érintkezést kiiktató életforma mellett. A saját és a másik test nemhogy nem örömforrás többé, hanem egyenesen akadályozója is a jómódú öregedő férfi vágyának utolsó maradványát jelentő kulináris élvezeteknek. „A fogamat még úgy-ahogy sikerült megmosnom, arra még képes voltam, de őszinte undorral tekintettem a zuhanyozás vagy a fürdés lehetőségére, valójában azt szerettem volna, ha nincs is testem egyáltalán, egyre elviselhetetlenebbnek éreztem a kilátást, hogy van egy testem, hogy figyelmet kell szentelnem neki, gondoskodnom kell róla”. [92.] Noha a gyógyszernek köszönhetően elérhetővé válik számára a társadalmi-szociális viszonyrendszer azon minimális szintje, amelyben az életet elviselhetővé tevő gasztronómiai örömök még hozzáférhetők [„a zuhanyozást még mindig túl durvának éreztem, de lassacskán sikerült langyos fürdőt vennem, sőt még kicsit be is szappanoztam magam.” 95.], mindez annak a törvényszerűségnek a beismerését is maga után vonja, hogy az erotika és egyáltalán a nők iránti vágyakozás soha nem is volt képes a hosszú távú boldogság ígéretét nyújtani. Bár Florent történetébe a libidócsökkenés azon pontján kapcsolódunk be, amikor a szexuális izgalom elvesztésével járó antidepresszáns mellékhatása már nem jelent valódi tragédiát, ennek a belátásnak az igazolásával alighanem adós maradna a könyv, ha nem mutatná meg azt is, hogy minek a helyét foglalta el végül az apátia, amelyből nem látszik többé kiút. „Volt részem boldogságban, tudom, miről van szó, szakértőként beszélhetek róla, és tudom azt is, milyen, amikor véget ér, hogy mi jön utána szokás szerint.” [161.] Ez egyben válasz is arra a – Yuzuval való szakítást követően óhatatlanul felmerülő – kérdésre, hogy vajon mivel fog a szerző még bő kétszázötven oldalt megtölteni: szerencsére nem az egyre mélyülő depresszió stációinak végigkövetésével, hanem részben annak az útnak az elmesélésével, amelynek végén különösebb nehézség nélkül képes lemondani a nyugati világ „ódivatú álmodozásként” [103.] számon tartott tipikus boldogságmintáinak ígéretéről, és fogadja el a sors által rá mért magányt.

Noha a főszereplő radikális célnélküliségét, távlatatlanságát látva az olvasó a háttérben alighanem valamilyen feldolgozhatatlan múltbeli eseményláncolatot sejtethet, erről azonban szó sincs. Ez pedig mindennél pontosabban fejezi ki a regény egyik fő állítását, nevezetesen hogy a végérvényes kilátástalanság elsősorban nem az ember rossz döntéseinek következménye, hanem kikerülhetetlen állapot; az ebbe való beletörődés pedig annak a törvényszerűségnek az elfogadásán alapul, hogy nincs olyan fenntartható, társadalmilag legitimált társas-szociális struktúra, ami meg tudná óvni az egyént az elmagányosodástól. Florent folyamatos önsorsrontó párkapcsolati tettei látszólag alkatilag determinált enerváltsággal magyarázhatók [„Felajánlhattam volna neki, hogy [Camille] hagyja ott az egyetememet, legyen a feleségem, majd én eltartom, és így utólag visszagondolva [körülbelül mindig ezen gondolkodom] úgy vélem, igent mondott volna – főleg a tojástermelő teleppel kapcsolatos élményei után. De nem tettem, valószínűleg képtelen voltam rá, nem így voltam *beprogramoz-*

va, erre nem voltak *algoritmusaim*” 175., kiem. az eredetiben], valójában az élet olyan cáfolhatatlannak tűnő alapigazságából erednek, melyet a főhős szüleinek kivételes, megismételhetetlen példája [a rákos apa és az egészséges, ötvenes éveiben járó anya közös öngyilkossága] sem tud megingatni. „Párizs, mint az összes város, arra jött létre, hogy magányt fakasszon [...] néhány hónapig a világot jelentettük egymás számára, és képesek leszünk ezt fenntartani vajon? Már nem tudom, öreg vagyok, és nem igazán tudok visszaemlékezni rá, de úgy rémlik, akkor is bennem volt a félsz, abban az időszakban is pontosan megértettem, hogy a társadalmi élet olyasmi, ami elpusztítja a szerelmet.” [176.] A létezésbe strukturálisan kódolt bukás olyan belátása a regénynek, ami egyszerre engedí felszínre a dolgok megváltoztathatatlanságából fakadó bizonyosfajta derűt és az elhibázott személyes élet letargiáját. Az elbeszélés mindvégig e két hangulati minőség között ingázik anélkül, hogy bármelyik uralkodóvá válna, és ez teszi igazán eleven, élvezetes olvasmánnyá a *Szerotonin*t.

Egyszerre mulatságos és végtelenül szomorú például Florent és a hön áhított színésznői karrierrel végül lemaradó Claire kései randevúja, ami – tekintettel az empátiát és a másik iránti valódi érdeklődést teljességgel nélkülöző elbeszélőre és a törődésre vágyó, meglehetősen lecsúszott egykori barátnőre – nem is lehet más mindkettejük számára, mint totális zsákutca. A két ember testi-lelki összetartozásának romantikus ábrándját leleplező, mondhatni kifigurázó találkozó végül Florent azon egyik későbbi állítását támasztja alá, hogy senki számára nincs menekvés, „az ember tényleg nem tehet semmit másokért, sem a barátságnak, sem az együttérzésnek, sem a lélektannak, sem a helyzetfelismerésnek sincs haszna egyáltalán, az emberek maguk szerelik össze boldogtalanságuk gépezetét” [227]. Ennek az embertelenségig borúlátó világlátásnak köszönhető, hogy, valamiféle magasabb törvényszerűségnek a beigazolódását látva, Florent meglehetősen derűvel tudja lát[ta]ni egykori szerelmének elhibázott életét: nem csoda, hogy a nagyratörő tervek és az élet izgalmát jelentő vágyak iránt mindinkább apatikusabbá váló elbeszélő esetén nem igazán marad tere az együttérzésnek. Claire várható sorsának szenvtelen összefoglalója [„Claire-nek nyilvánvalóan már lőttek, az alkoholfogyasztása csak nőni és nőni fog, és nemsokára ez sem lesz elég, jönnek a gyógyszerek, és a szíve végül nem bírja tovább, a saját hányadékába fulladva fognak rátalálni a Vincent-Lindon körüti, kétszobás kis udvari lakásában” 134.] ugyanakkor nem feltétlenül az empátia hiányáról árulkodik, sokkal inkább abból a belátásból ered, hogy a világ egyszerűen nem úgy van összerakva, hogy az ember végül megtalálhassa benne a számításait. Éppígy aligha vádolható Florent érzéketlenséggel a mind magánéleti, mind szakmai téren zátonyra futott régi baráttal, Aymeric-kel kapcsolatban, sőt ő a regény egyetlen szereplője, akin a főhős a maga módján még segíteni is igyekszik, más kérdés, hogy a nagy tervekkel induló gazda számára épp széthullóban lévő élete romjain adott arra vonatkozó baráti jó tanács, hogy kezdje újra egy moldován tehenészlánnyal, meglehetősen parodisztikus hatást kelt. „A lány hajnali ötkor felkelne, megfejné a teheneket [...], utána egy jó kis szopással ébresztene, az asztalon meg már ott gőzölgne a reggeli! [...] Aymeric mostanra tényleg elaludt. Talán nem hiába járattam a számat, és a moldován nő beszivárog valamiképpen az álmába.” [213–214.] Habár a regényben a kelletténél talán nagyobb súlyt kap a kissé hosszúra nyújtott Aymeric-szál [benne a regény egyértelmű mélypontjával, a fölösleges kitérőnek tetsző pedofil-epizóddal],

a szebb napokat látott baráttal folytatott, csupán a válását és a helyi tejgazdaság kilátástalan helyzetét megerősítő eszmecserék, melyek végső soron felgyorsítják a tragikus vég felé tartó mozgását, meghatározzák Florent sorsának alakulását is. A vidéki tehenészetet működtető (és ősei birtokát a kemény munka ellenére is lassan felélő) Aymeric, akinek terveit nemcsak a feleségét elcsábító zongorista, hanem a kistermelőket ellehetetlenítő világgiazi tendenciák húzzák keresztül, annak példaértékét hagyja hátra, hogy nem csupán a – Florent-ből teljességgel hiányzó – tettekésség és akarat nem elégséges alapja egy arra érdemes életűnek, hanem még az egyes ember önfeláldozó (bizonyos korokban, történelmi helyzetekben hősiességnek nevezhető) erőfeszítése sem jelent valódi legitimációt. A tejgazdák tragikus lázadása ugyanis mindössze pár napos tévés szenzációt biztosító esemény, ami semmiféle közvetlen hatással nincs az ágazatban tapasztalható igazságtalan versenyhelyzetre: Aymeric – innen nézve úgy tűnhet, értelmetlen – lépése sem más tehát, mint pusztán menekülés egy kiüttalan helyzetből, távol annak bizodalmatól, hogy a dolgok még-iscsak jobbá tehetők valahogy.

Meglehet, a *Szerotonin* minden korábbi Houellebecq-műnél inkább jellemezhető a reménytelenség regényeként: az itt, hol jobban, hol kevésbé megismert életek közös nevezője annak a – hétköznapi tapasztalataink szerint csodálatos módon valahogy mindig meg-megújuló – belső erőnek a hiánya, ami időről időre érdemessé teszi a nehézségekkel folytatott küzdelmet. Houellebecq hőseinek megállíthatatlannak tűnő zuhanása pedig mindenekelőtt a társiaság, a másik jelentette öröm és biztonság illékonyságának, sőt egyenesen illuzórikusságának a belátásából ered, és ezen a meggyőződésen semmi nem képes a regényben fordítani. Legyen bármely biztató egy-egy kilátás Florent számára (Camille-ről például kiderül egy három hétig tartó, már-már mániákus megfigyelés során, hogy visszavonultan, egyedül él négyéves kislával), a boldogság mindvégig amolyan szirénhangként éri el csupán az elbeszélőt, és nem is igazán félelemből, hanem annak biztos tudatában csukja be lehetőségei előtt az ajtót, hogy nemcsak ő, de vele együtt mindenki más is „saját használatú poklóban” [44.] kénytelen egymaga boldogulni.

Mi marad hát a szerelmen, a szexualitáson túl a nyugati ember számára, miután a világ végérvényesen vágyak és izgalmak nélküli területté vált, teszi fel a kérdést a regény lapról lapra, és a válasz a történet végéhez közeledve egyre nagyobb egzisztenciális téttel bír. Mert bár a szélsőségesen cél nélküli létezésnek is megvan az önironikus nézőpontja, és mindez láthatóan a regény végén sem áll távol az elbeszélőtől („Október közepe táján kezdtem ráunni a főzőműsorokra, és ez volt a hanyatlás igazi kezdete.” 340.), Houellebecq új könyve mégiscsak azt az elmesélt történet alapján cáfolhatatlannak tűnő igazságot járja körbe az első betűtől az utolsóig, hogy az élet nem ritkán jóval a biológiai halál beállta előtt véget ér, és van úgy, hogy az a bizonyos „ovális, fehér, kettévágható kis tableta” [355.] jelenti az utolsó szalmaszálát, miközben a folyószámlán látható egyenleg mutatja, mennyi lehet még hátra. És bármennyire is delejező a szerző metsző szarkazmusa és vitriolos önparódiája, lássuk be, ebben nincsen semmi vigasztaló. [Magvető]

HERCZEG ÁKOS

Műtfeldolgozás és diffúz emlékezés

MARCEL BEYER: *KALTENBURG*, FORD. GYÓRI LÁSZLÓ

Idén nyáron a magyar sajtóban is megjelent, a holland, német és francia nyelvű sajtó tele volt a hírrel, miszerint Fülöp belga király „legmélyebb sajnálatát” fejezte ki az egykori Belga Kongó lakosságát a gyarmatosítás idején ért vérengzésekért, melyek fő elindítója az akkori belga királyi család volt, élén II. Lipóttal. A kongói elnöknek címzett nyílt levélből a bocsánatkérés performatív aktusa ugyan kimaradt, a levél mégis a belga emlékezetpolitika jelentékeny mérföldkövévé válhat, amennyiben hozzájárul a több millió kongói lakos halálát követelő eseményeknek a belga társadalom kollektív tudatában való elraktározásához. Márpedig ez lehetett Fülöp király részéről a levél megírásának elindító momentuma is: mint írja, az elkövetett kegyetlenségek súlya még ma is nyomasztja a belga társadalom kollektív emlékezetét.

A múlttal való elszámolás, a műtfeldolgozás – legyen szó korábban elkövetett bűnökről vagy elszenvedett fájdalomokról – valamennyi társadalom feladata: az már más kérdés, melyik ország milyen mértékben követi e gyakorlatot. Belgium műtfeldolgozó stratégiái talán valamivel intenzívebbek a mieinknél, azonban messze elmaradnak Németország gyakorlatától. Ha van olyan társadalom, mely a műtfeldolgozás praxisát – legyen szó náci vérontásról, a civilek szenvedéseiről vagy a Stasi visszasságairól – mind extenzíve, mind intenzíve széles körben építette ki, akkor az a német társadalom. Ebbe a diskurzusba íródik be a Magyarországon eddig még kevéssé ismert német szerző, Marcel Beyer *Kaltenburg* című regénye, amely Győri László fordításában jelent meg a Magvető gondozásában.

Persze e jól kikövezt diskurzushoz nagyban hozzájárulhatott a II. világháborút követő potsdami konferencián jóváhagyott „öt D” politikája is, mely Németország lefegyverzésén, decentralizálásán, demokratizálásán, iparának leépítésén túl a náci mentesítést, így a német lakosság múltjával való közvetlen szembesítését, többek között a náci borzalmak irányított, pedagógiai célú megmutatását irányozta elő. A rákövetkező évtizedekben persze számos, a nyilvánosságot is bevonó esemény tágitotta és mélyítette a műtfeldolgozás e folyamatát: Willy Brandtnak a varsói gettófelkelés emlékműve előtti 1970-es térdre borulásától kezdve Nolte és Habermas történészvitáján, a televízióban is sugárzott Goldhagen-vitán vagy a Wehrmacht háborús bűneit bemutató kiállításon át egészen a Walser–Bubis-vitáig. A náci és később a Stasi-múlttal való szembenézés iránti igény, valamint annak problematikussága hatványozottan jelent meg az irodalom képviselői, így írók és költők között – gondolhatunk itt Adorno híressé vált diktumára [„Auschwitz után verset írni barbárság”], a német civil lakosság világháború alatti és utáni szenvedésének irodalmi megjeleníthetőségére és egyáltalán az okozott vagy átélt megpróbáltatások, szenvedések elbeszélhetőségére. Itt kapcsolódik be Marcel Beyer említett regényével. Az 1965-ben született Beyer esete azonban annyiban más – szemben például Günter Grass-szal –, hogy generációjánál fogva neki közvetlen tapasztalata már nincs a náci múlttól, márpedig ez olyan fontos

tényező az emlékezetirodalomban nyomot hagyni igyekvő írók számára, mely egész írói praxisukra kihathat. Máshogy írt az a Günter Grass, aki maga is a Wehrmacht és a Waffen-SS tagja volt, és más elbeszélői stratégiát kell Beyernek alkalmaznia: annak a Beyernek, aki korábbi generációk példáin már megannyi műtfeldolgozási stratégiát megtapasztalhatott, így a hallgatást, tagadást, tabuizálást vagy vallomást. Ezeket a stratégiákat egyébként kitűnően mutatja be regényében: a címszereplő bűnös múltjára irányuló rejtegetéseit, majd későbbi vallomását párttagságáról, vagy a szülők néma reakcióját, amikor gyerekük, Hermann Funk azokról a marhavagonokról faggatja őket, melyekből érdekes mód sosem szűrődik ki állati hang.

Mindenesetre a szerző regénye megírásánál csakis mások elbeszéléseire és saját könyvtári, levéltári és egyéb kutatómunkáira alapozhatott, aminek egyértelmű lenyomata a regény. Az alapos kutatómunkát nemcsak a műtfeldolgozás iránti igény, hanem a címszereplő foglalkozása és életútja is elengedhetetlenné tehetette. A történet középpontjában egy Ludwig Kaltenburg nevű ornitológus áll, akinek teljes szakmai pályafutását, sikereit, az akadémiai életben való helyezkedéseit, versengéseit kísérhetjük végig mintegy hatvan éven keresztül. Kaltenburg fiktív alakja mögött a Nobel-díjas zoológus-ornitológus Konrad Lorenz bújik meg. Életrajzuk több helyen is egybecseng: madártani kutatásaikon túl mind a ketten a kicsit zavarodott, madarakkal együtt élő, ugyanakkor köztisztelőnek örvendő természettudós alakját öltik magukra – azzal a különbséggel, hogy míg Konrad Lorenz elsősorban vadkacsákra és vadludakra irányuló megfigyeléseiről vált híressé, addig Kaltenburg életében a csókák kerülnek előtérbe, ahogy a könyv borítójára is. Már ez is sokat sejtető lehet: az intelligens, ugyanakkor vészjósló, hamis, idegen tollakkal ékeskedni képes csóka valamiféle negatív ikonográfiát hordoz magában. Nem véletlen: Lorenz és Kaltenburg szakmailag erősen kötődnek Königsberghez és Bécshez, de az 1940-es évek Posenjéhez [ma Poznań, Lengyelország] is, amit mind a ketten igyekeznek kitörölni életrajzukból – ezáltal is eltitkolva, hogy valaha is közülük lehetett a náci párthoz és egy neurológiai klinikán végzett emberkísérletekhez. A két hasonló életrajzon túl egyébként a monogramok inverze is [L. K. és K. L.] a valós és fiktív ornitológus szoros kapcsolatára utal.

A történet homlokterében tehát egy tudós karrierje rajzolódik ki szakmai morfondírozásaival, tudományos vagy épp kevésbé tudományos (!) megfigyeléseivel, madárpreparátumok készítésével, a háttérben pedig Drezda bombázása, párttagság, kétes munkavégzések egy idegklinikán és fogolytáborokban, politikai játszmák, besúgások. A szöveg egyébként – ahogy azt a német recepció is többször említi – az ún. tudósregény [Wissenschaftlerroman] és emlékezetregény [Erinnerungsroman] műfaját viszi tovább, ami nagyon jól illeszkedik Marcel Beyer regényírói életművébe. *Flughunde* [Repülőkutya] című regénye például egy Hermann Karnau nevű önjelölt „hangkutatót” visz színre, aki „az őshang” utáni kutatásaival, foglyok hangszálain végzett invazív beavatkozások elvégzésével kívánja előre lendíteni a náci ideológia törekvéseit, miközben a propagandaminiszter, Goebbels gyerekeinek felügyeletét vállalja el.

A *Kaltenburgot* elsődlegesen persze nem tudós biográfiaként kell olvasni. Ezt erősíti az a tény is, hogy az író csavar egyet Konrad Lorenz történetén, és Kaltenburgot a II. világháború után nem rögtön nyugatra küldi, hanem az NDK-ba, Drezdába, ahol Oberloschwitzban madártani kutatóközpontot hoz létre, és majd csak sokkal később távozik onnan Bécsbe. Ily módon Kaltenburg múltja még sötétebb színezetet kap, és

hatványozódik az azzal való szembenézés szükségessége, hisz ezúttal egy olyan tudós élete tárul az olvasó elé, aki mind a három rendszerben, a náci uralta Posenben, majd orosz hadifogsága után az NDK-ban [„Ludwig Kaltenburg soha nem titkolta mélységes szeretetét minden iránt, ami orosz” 211.], később pedig Sztálin meggyásolása és némi szakmai vizsály után nyugaton is megállja a maga helyét. Jóllehet Bécsben már egyre hevesebben támadják az idős professzort *A félelem ősfarmái* és *Az apokalipszis öt lovasa* című szövegeiben tett, olykor náci vokabulárt használó kijelentéseiért és zoológusként az emberekről tett megfigyeléseiért.

Kaltenburg szakmai előmeneteléről és a háttérben meghúzódó történelmi tablóról az olvasó az elbeszélő, Hermann Funk rendkívül diffúz visszaemlékezéseiből értesül. Az idősödő Hermann Funk hosszú évekig Kaltenburg tanítványa volt, akit a regény elején egy tolmácsnő, Katharina Fischer keres fel, hogy vezesse be őt a madárfajok világába, ugyanis olyan tolmácsolási megbízást kapott, ahol jó eséllyel madárneveket kell fordítania. A tolmácsnő központi alakja egyáltalán nem lebecsülendő, mert bár személyéről alig derül ki valami a regény majd négyszáz oldalán, mégis a vele való beszélgetés indítja be és – néhány jelenet kivételével – tartja fenn az egész regényben az emlékezés folyamatát. Sőt, tolmácsként, világok közötti közvetítőként Katharina Fischer teremti meg az egykori tanítvány beszéltetése révén a regénynek azt az alapszituációját, melynek segítségével a múlt eseményei átkerülhetnek a regénybeli alakok individuális emlékezetéből a regény lapjain keresztül az olvasók birtokolta kollektív kulturális emlékezetbe.

A regény mottójának szánt idézet [„Ő, ez csak egy kis madár – nem fontos a neve”] Nabokov *Szólj, emlékezz!* című regényéből származik. Az emlékezet megszólaltatása azonban egyáltalán nem bizonyul könnyű folyamatnak Beyer regényében. Az emlékező-elbeszélő Hermann Funk életét két gyermekkorában bekövetkező traumatikus élmény végérvényesen meghatározza: egy, a szobába beröpült, szárnyával verdeső és földre zuhant, pánikot keltő sarlófecske még a felnőtt Hermann emlékeiben is elevenen él, de ennél is meghatározóbb számára Drezda bombázását és szülei elvesztését átélni a drezdai Großer Gartenben. A szülők elvesztése, a felismerhetetlenségig megégett testek látványa, a magasból a szaladó gyerek vállára hulló megégett madártetemek nemcsak összezavarják Hermann gyermekkori emlékeit, hanem el is halványítják azokat, ideértve szülei, főleg édesapja emlékét. Mint írja, „[a]zon az éjszakán a Großer Gartenben egy pillanatra eszembe jutottak a szüleim, aztán furcsa módon eltűntek a gondolataimból, később is úgy maradtak, eltűnve, soha nem kerültek elő.” [26.] Mindez Ludwig Kaltenburg javára történt, abban az értelemben, hogy a szülők elfelejtésével fordítottnan arányosan Kaltenburg emléke egy cseppet sem halványult Hermannban.

A szülők és elsősorban az apa emlékének fokozatos háttérbe szorulása egyébként már aránylag hamar, a regény elején megmutatkozik több olyan jelenetben, ahol a botanikus édesapa ritka növényfajoknak otthont adó melegháza lassan átadja a helyét – mint később kiderül, elhurcolt zsidók házaiban hátrahagyott – madaraknak, kvázi Kaltenburg kutatásai tárgyának. Az apának később pedig a háború miatt haszonnövények termesztésére kell átállnia. Kettős veresége tehát már előre érezhető: alulmarad előbb Kaltenburggal, majd pedig a rendszerrel, a történelemmel szemben, mely utóbbi a drezdai bombázásban csúcsosodik ki.

Az elbeszélő még gyerekkorában találkozik Kaltenburggal, szoros kapcsolatot ápol vele, ám egy nap fűtanúja lesz egy, az apja és Kaltenburg közötti vitának. Mivel csak mondatfoszlányokat hall, így nem igazán tudja értelmezni a hallottakat: többször hallani a „halálléggör” szót, azt, hogy Hermann apja nem menthet meg több madarat, és hogy nem nevelhetik így a gyerekeket. Egy dolog bizonyossá válik a gyermek számára: 1943 után a Kaltenburg nevet tilos volt kiejteni a családi házban. Mégis akkor és ott Hermann – lelke legmélyén – a professzor oldalára áll, minek következtében egész hátralevő életét lelkifurdalással kell leélnie, hisz a hosszú évek során kiderül Kaltenburg NSDAP-tagsága, és felvetődik az emberkísérletekben való részvétel lehetősége. Ez, valamint más szereplők történetei, politikai szerepvállalásai, kényszerű menekülései, szomszédok eltűnései, akikért az éjszaka folyamán jöttek, a regény egészében sosem derülnek ki teljes bizonyossággal. Marcel Beyer elbeszélője sosem mutat rá az egyértelműre, csak sejtet és állandó bizonytalanságban tartja olvasóját, ami olyan írók sorába állítja a szerzőt, mint Herta Müller vagy Christa Wolf.

Többek között ez az olvasó orra előtt állandóan lebegtetett bizonytalanság, a köztes terek megmutatása, az éles határok lebontása, fikcionalitás és faktualitás egymásba átjátszása, az egyértelmű megszüntetése, tehát egyfajta szubverzív erő az, ami a beyeri esztétika sava-borsát adja. [Ehhez lásd bővebben: Christian Klein: *„Warum Veronica Ferres durch meine Texte geistert.” Anmerkungen zur Poetik Marcel Beyers = Marcel Beyer: Perspektiven auf Autor und Werk*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2018.] A *Kaltenburg* kitűnő láttelepe ennek. A zavaros, a tolmácsnő szavaival élve „perspektívarövidüléssel” járó emlékezés ellehetetleníti a kronologikus történetmesélést, így a regényfolyam prolepszisekkel és analepszisekkel van teletűzdelve. Az olvasó számára az emlékfragmentumok összerakása még a kisebbik, aránylag jól abszolválható kihívás, hisz az elbeszélő gyakran évszámokkal segíti a diegetikus világban való tájékozódást.

A befogadó orientációját már annál inkább nehezíti a tény, hogy Hermann Funk eléggé megbízhatatlan elbeszélőnek bizonyul. Persze nem akarja ő félrevezetni beszélgetőpartnerét, Katharina Fischert, hisz emlékeivel, ítélőképességével kapcsolatos bizonytalanságainak többször is hangot ad. Az emlékek megkonstruálásának, esetleg megmásításának gyanúja a szöveg befogadói oldalán viszont ettől függetlenül elég erősen csapódik le. E gyanútól az olvasó pedig nem tud egykönnyen szabadulni, hisz befogadóként egyes szereplők esetében a múlt, a valóság megmásításának szemtanújává válik. Ilyen az idős Kaltenburg professzor, aki szó szerint kitörli életrajzából a poseni éveket. De beállnak a sorba a barátok, Knut Sieverding és Martin Spengler is. Knut világhírű természetfilmes és fotós (ő egyébként Heinz Sielmann alteregója), akinek regénybeli természetfilmjei az idomított állatokkal annál megrendezettebbek már nem is lehetnek, mint amilyenek. Martin pedig performanszművészként szerez magának óriási ismertséget: az előadásaira tett utalások („Ma már tudom, a kép egy színpadi fellépésén ábrázolja Martint, nem sokkal azután, hogy egy csomag mosóport zúditott egy nyitott zongorába.” 316.) és Martin Krímre való lezuhanásának részletes története egyértelművé teszik, hogy a figura mögött Joseph Beuys performanszművész bújkál meg. Ahogy Lorenznél, itt sem elsősorban a Martin Spengler–Joseph Beuys megfelelésén van a hangsúly, hanem többek között az imént említett történeten. Köztudomású, hogy Beuys filccel és zsírral alkotott munkáit egy személyes traumához köti: a Krím-félszigeten való lezuhanásához, ahol állítólag tatárok ápolták,

kötötték és kenték be. A történetről utólag kiderült, hogy nem valós, illetve esetleg valami lázálma lehetett a művésznak balesetét követően. A regényben hasonlóan homályosak ezzel kapcsolatban Martin emlékei. Ő maga sem tudja eldönteni, hogy a megpillantott tatár szemek valóságosak voltak-e vagy a képzelet szüleményei, majd hozzáteszi: „Van egy fénykép, amelyen ott állok talpig egyenruhában a repülőgép roncsa előtt. Ez az időszak, ez az időpont teljesen kiesett. Freifeld mellett volt, azon a környéken. De arra, hogy lefényképeztek, már nem emlékszem.” [247.] Így olvad tehát egymásba a regény világában látomás és valóság.

Fikcionalitás és faktualitás határának elhomályosítását szolgálja a regény remekbe szabott narrációs technikája is. Legalábbis ebbe az irányba befolyásolják az olvasói tapasztalatot Hermann Funk több helyen is használt „látom magam, amint...” és „látom, amint 'egyik-másik szereplő'...” kezdetű kijelentései, melyek érezhetően szétfeszítik az emlékeztetelbeszélések szabta keretet. Hermann így kezdi például barátja, Martin Drezdába érkezésének történetét. Ám utólag kiderül, hogy az elbeszélő csupán Martint parafrázálja. Ez a kevés kivételek egyike: több helyen ugyanis az olvasó perspektíva és hang olyan jellegű kettéválásának lehet tanúja, ami elhalványítja az eladdig egyértelműnek hitt elbeszélői szituáció [ti. Hermann Funk mesél a tolmácsnőnek] kontúrjait. Bár a regény nagy része tényleg a tolmácsnővel való beszélgetések köré szerveződik, mégis van egy-két olyan szöveghely, ahol az elbeszélő óhatatlan is utal a tényre, hogy még csak most készülődik ismét találkozni a nővel, így kizárt, hogy az előtte nem sokkal olvasottakat közvetlenül neki mesélte volna. E narrációs instabilitás következtében a szöveg több pontján eldönthetetlen, hogy az elbeszélő kimondott szavai vagy gondolatai köszönnek vissza a regény lapjain. Nem beszélve a jelen és múlt idejű igealakok közötti gyakori oszcillálásról, mely emlékeztetelbeszélések esetén inkább szokatlan megoldásnak mondható. Mindezek következtében az olvasó gyakran megfellelkezik a narrátorról, és az az érzése támadhat, hogy a szó legszigorúbb értelmében vett *el-beszélő* Hermann Funk valamifajta testetlen emlékezővé, a megszólaló emlék hangjává válik.

Beyer a regény világában megbújó nyelvfelfogást is e határozott határozatlanság szolgálatába állítja. Kaltenburg nem igazán érzi, hogy ha emberek értéke közötti különbségekről ír, akkor kijelentése mögött *ott üvölt az egész náci vircsaft*. A nyelvi jel jelöltje meglehetősen instabil: erre figyel fel Hermann Funk is, amikor azon csodálkozik, hogy bizonyos madárnevek angolul és németül egyszerre többféle madarat is jelölhetnek, és hogy ezek a madárnevek mennyire nem alkalmasak a valóság leképezésére: „nehezemre esett elfogadni, hogy a *Seeschwalbe*, a küszvágó csér a német neve ellenére nem fecskeféle, ahogy a székcicsér, a *Brachschwalbe* és az európai viharfecske, a *Sturmschwalbe* sem fecske” [99].

Itt kell megemlíteni a fordító, Győri László munkáját, akinek a madárnevek és egyéb ornitológiai szakkifejezések, az olykor „szabálytalan” igeidőváltások, sőt a helyenként megmutakozó dialektus versus irodalmi német játéka igencsak feladhatta a leckét. Ez utóbbit abban a kevéske jelenetben talán kevésbé sikerült megfelelően visszaadnia, ez azonban nem is annyira az ő, hanem sokkal inkább a magyar nyelv számlájára írandó. Ezt leszámítva összességében Győrinek sikerült olyan fordítást készítenie, amelyet e nagy műgonddal megírt regény megérdemelt. Mindenesetre a madárnevek példáján jól látható, hogy hamis megfigyelések, hamis valóságok

írdtak beléjük, megszüntetve így a világ és az arról szóló beszéd közötti, Hermann által naiv módon feltételezett harmóniát.

E diszharmonia és a korábban említett határozatlanság a regény majd' valamennyi szegmensét áthatja. Izgalmas, ahogy Kaltenburg – megfigyelései és megállapításai révén – átjuttassa egymásba az animálist és az emberit, megszüntetve a kettő közötti különbségtételt. [Ez egyébként *Flughunde* című regényének is központi momentuma, reméljük, annak is várható lassan a fordítása.] Mint mondja: „[m]ilyen állatok? Én magukat tanulmányozom” [210.]. Ugyanakkor megfigyelő és megfigyelt kategóriái sincsenek kőbe vésve: miközben Kaltenburg embertársait egy zoológus szemével figyeli meg, addig saját sofőre jelentéseket ír róla – már ha hihet az olvasó a professzor feltevéseinek. Az viszont biztos, hogy az orosz hadifogságban Kaltenburg a falon lógó Sztálin-kép vigyázó szeme előtt ténykedett, ami nem kis teherként nehezedett vállára. A homályos fogolytábor-jelenetek kapcsán az olvasó még tettes és áldozat elválaszthatóságát illetően is zavarban van, s mégis késztetést érez, hogy tovább olvasson.

A regény emlékképei, történelmi utalásrendszere, narrációs technikája annyira diffúz és egyszersmind annyira megalkotott, hogy Marcel Beyernek valószínűleg nem kis archív kutatómunkához kellett folyamodnia tudósregénye megírásához. Az viszont biztosan állítható, hogy az olvasónak sem kevesebb energiát kell befektetnie a szálak kibogozásához, és nem kevésbé éles kutatói szemmel kell a szöveget olvasnia, ha nem akarja elveszíteni a fonalat. Megéri a fáradságot. (Magvető)

MIKOLY ZOLTÁN

Kulturális idegenség újratöltve

BICZÓ GÁBOR: *A „Mi” és a „Másik”. Az IDEGEN MEGÉRTÉSÉNEK TUDOMÁNYTÖRTÉNETI VÁZLATA AZ ANTROPOLÓGIÁBAN A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉTŐL NAPJAINKIG*

A Magyarországon 2020. március elején megjelenő világjárvány hazánkban is fenekes-től felborította a mindennapokat. Az új helyzetet az emberek nem csak eltérő módon ítélték és ítélik meg, hanem arra különbözőképpen reagáltak, ahhoz sokféleképpen alkalmazkodtak. Az azonban már most megfigyelhető, hogy a rendkívüli helyzetben kiemelkedik a szociokulturális idegenséghez, a másikkal való viszony átalakulása, ami egyszerre mutat az idegenellenesség erősödésének és a társadalmi szolidaritás, a közösségi összefogás újfajta alakzatainak megjelenése irányába.

Pontosan a kulturális idegenség, a másság, a különbözőség problémája az, ami kezdetektől fogva foglalkoztatja a szociokulturális antropológia tudományát. Mondhatnánk úgy is, hogy ez az antropológia egyik kulcsfogalma, aminek segítségével elbeszélhetővé és értelmezhetővé válik a sajáttól különböző másik, és a kettő közötti viszony. 2019-ben jelent meg az a könyv (*A „Mi” és a „Másik”. Az idegen megértésének tudománytörténeti vázlata az antropológiában a 19. század második felétől napjainkig*), amely a fent nevezett kérdéssel foglalkozik, vagyis a szociokulturális idegenre, a má-

sikra irányuló megértésgyakorlatok változását veszi szemügyre a tudományterületnek a modern társadalomtudományokkal egy időben történő keletkezésétől kezdve. Annyiban talán megtévesztő lehet a cím, hogy a szerző antropológia alatt – a magyar gyakorlat egyik változatának megfelelően – a szociál- és kulturális antropológiát érti, eltekint tehát az antropológia észak-amerikai hagyományától, és könyve a diszciplína négyágúságának – kulturális, fizikai/biológiai és nyelvészeti antropológia, illetve ősrégészet – ügyét kevésbé érinti [54.]

A mű célkitűzése a következő: „a maga eszközeivel igyekszik hozzájárulni a modern szociokulturális antropológia hazai térnyerésének folyamatához...”, aminek érdekében „szeretné az olvasó elé tárni azt a jól érthető tudománytörténeti folyamatot, amelynek eredményeként az eredetileg a nem európai, egzotikus és primitív társadalmak, illetve kultúrák tanulmányozására szakosodott antropológia egy bonyolult transz- és interdiszciplináris jellemvonásokat felvonultató egyetemes tudományterületté fejlődött” [12.]. A szerző, Biczó Gábor esetében a sikeres megvalósításhoz minden adott, hiszen több mint két évtizede foglalkozik filozófiai antropológiával, antropológiatörténettel és kortárs antropológiaelmélettel, valamint majd’ húsz éven keresztül oktatott, többek között, az előbb említett szakterületekkel összefüggő tárgyakat a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékén. Éppen ezért meglepő, hogy ezt a fontosnak tetsző előzményt a többi mellett nem említi személyes vonatkozásokat tartalmazó előszóban.

Roppant izgalmasan, bár az antropológia kritikai hagyományát tekintve nem szokatlan módon kezdődik a könyv bevezető fejezete [14–22.], amelyben a szerző rögtön a modern szociokulturális antropológia létezésének egyik kulcskérdését fogalmazza meg, vagyis azt, hogy „mennyiben tekinthető az antropológia egyáltalán tudománynak” [15.].

Az antropológia mint tudomány megkérdőjelezése nagyon kifinomult és hatásos felütése egy idegenséget tárgyaló szaktudományos műnek. A szerző két okból kifolyólag indít[hat] ezzel az „antropológia mibenlétét illető általános és reflexív szemléletű” [16.] felvetéssel. Egyrészt, mert az „antropológiatudomány-státuszát érintő kételyek” egyidősek a diszciplína történetével, vagyis a kételyek hangoztatása szerves részévé vált az antropológia történetének, így tárgyalása most sem kerülhető meg. Másrészt azért is, mert a tudománytörténet adott szempontok szerinti újraolvasása nyomán és a „fontosabb kortárs elméleti folyamatok elemzésének” eredményeként bontja ki érvelését, a kérdésre adott affirmatív válaszát, miszerint a „szociokulturális antropológia jelenünk egyik legfontosabb és gyakorlati jelentőségű »társadalomtudományi« területe” [16–17.].

A munka első része azt a négy megértésalakzatot bontja ki, amelyek az antropológiatörténetben a jelentésében folyamatosan „bővülő” „Másik”, avagy az idegen mint ismerettárgy megértésére és értelmezésére irányultak a tudományterület kialakulásától, vagyis az 1860-as évektől kezdve egészen az 1960–70-es évekig. Ezek a megértésalakzatok azonban „nem egymást kizáró, inkább egymást kiegészítő és egymásra halmozódó nézőpontok” [141.]. Az elemzés második egysége foglalkozik az antropológia területén tapasztalható kritikai fordulat [ez a szerző tudatos szóhasználata] közvetlen előzményeivel, majd a kritikai gyakorlatnak köszönhetően újragondolt antropológiai problémákkal: például a megismerés és megértés tárgyát képező

„Másik” fogalmával és reprezentációjának kérdésével, a megismerés és megértés helyének [a tér, a hely és a terepmunka összefüggései] és idődimenziójának ügyével.

Egy tudománytörténeti munka esetében mindig megválaszolásra váró, megkerülhetetlen kérdés a kezdet kijelölése – hacsak valaki éppen nem párhuzamos történeteket kíván megfogalmazni. A szerző egyaránt tisztában van a kezdőpont meghatározásának jelentőségével és a választásban rejlő kényszerekkel, miközben, ahogyan maga is írja, Murray J. Leaf szavait idézve, „az antropológia roppant összetett terület, melynek nem egy, számtalan története van” [32.]. Biczó könyvében az antropológia történetének kezdetét – követve George W. Stocking gyakorlatát [1963] – Edward Burnett Tylor [1832–1917] munkásságához köti, mivel Tylor a tudomány tárgyerületének első pontos kijelölését végezte el kultúradefiníciójával. Ez „lényegében a tudomány tárgyának az egzakt meghatározására tett egyik korai kísérlet” [32.].

Az antropológiatudomány első megértésalakzatai a diszciplína alapvető kérdéseivel foglalkozó megértésfolyamatokat foglalják magukban az objektív tudásparadigma keretei között. A korban általánosan elfogadott tudományfelfogás a természettudományhoz hasonlóan „objektív [volt], tehát a megfigyelő szubjektum pozíciójától független és kétségtelenül »igaz« ismeretek megfogalmazását célozta” [36.]. Ide tartozott az evolucionizmus és a történeti partikularizmus. Előbbi a komparatív módszert hozza az antropológiának, utóbbi Boas nevéhez kötődően az idiografikus magyarázati modellt, a holisztikus törekvést [négyágúság], a szinkronikus és a diakronikus látásmódnak a kutatási gyakorlat szintjén megvalósított megkülönböztetését, valamint az émikus szemléleti pozíciót a kutatás során. Ezek napjainkra az antropológia alapjellemezőiként definiáltak, ahogyan az is, hogy a tudományterület alapvetően a „leíró” és „elemző” beállítódás egyidejűségére, a deskriptív és analitikus szemléletmód párhuzamos működtetésére alapoz [111.].

Az antropológiai megértésalakzatok változásának második időszakában a kultúra és személyiség „iskola” kutatóinak [Ruth Benedict és Margaret Mead] munkássága nyomán a tudományterületen belüli reflexív fordulatnak köszönhetően történik meg a saját kultúra felfedezése, vagyis a „szociokulturális »Másik« képzetének az egzotikus idegen paradigmájától történő eltávolítása” [80.]. Ezen folyamat során megerősödött a kereszt-kulturális összehasonlító eljárás, és megszületett a konfiguracionalizmus magyarázóelmélete is. A sorból azonban nem hagyható ki a „Másik” fogalmának jelentésbővülésére nagy hatást gyakorolt Bronislaw Malinowski munkássága sem. Hiszen, többek között, ide köthető a felismerés, miszerint „a kutatót a »Másik« kultúrájával és saját személyiségével kapcsolatos szubjektív tapasztalatai munkájában óhatatlanul befolyásolják”, továbbá az is, hogy „a tudós szerzői szándéka szerinti tudományos életművét alkotó publikációk tartalma elválaszthatatlan a személyiség szubjektív aspektusaitól” [87.]. A korszak végére a „ti” jelentéstartalma „Másik” fogalma fokozatosan átalakul „mi”-vé, és ez a „mi” már egyszerre foglalja magában az egzotikus ’idegen’ és saját kultúrát, valamint az „ezeket tanulmányozó antropológus személyiségét” [92.].

Az antropológiát a társadalom természettudományának tekintő Radcliffe-Brown és a strukturalizmus legjelesebb képviselőjének tartott Claude Lévi-Strauss nevéhez köthető a strukturalizmus kidolgozása ismeretelméleti jelentőségű antropológiai elméletként. A szerző ezt tekinti a szociokulturális „Másik” tanulmányozásának történetében

a harmadik jelentős megértésalakzatnak. Ezek hozadéka olyan kérdések tárgyalása, mint például az, hogy „az antropológus nem azért talál-e rendet (harmonikus-organikus egyensúlyt) az egyszerű társadalmakban, mert a tudományos – megfigyelő szubjektumtól függetlenül objektív – megismerési kísérlet eleve strukturált entitásként rendezi el az ismeret tárgyát, annak érdekében, hogy fogalmilag képessé váljon annak megragadására” [100.]. Továbbá Radcliffe-Brown jelentősen hozzájárult a gyakorlat elméletének kidolgozásához, vagyis a modern amerikai alkalmazott antropológia önállósodását elősegítő folyamatokban strukturális funkcionalista nézetei, mások, például a boasi szemléleti örökség mellett, meghatározóak voltak.

Az antropológiai tudás gyakorlati értéke már a tudományterület kezdeti időszakában megmutatkozik, mivel a szociokulturális „másság” megismerése „egyszerre forrása a tudásterület akadémiai fejlődésének és táptalaja az elkötelezett cselekvő magatartás, a felelősség, illetve ennek folyományaként későbbiekben a szakszerű pártfogás, valamint a fejlesztés gyakorlati kimunkálásának” [113.]. Az alkalmazás kérdésének térnyerése pedig tovább bővítette a „Másik” általános jelentéstartalmát, méghozzá oly módon, hogy hasznosította mind a kulturális antropológiai, mind a szociokulturális antropológiai látásmódot – épp Radcliffe-Brown elmélete alapján. Többek között megerősödött és általánossá vált az a felismerés, miszerint a „Másik” megértése a gyakorlati ismeretek forrása lehet a szociokulturális viszonyok értelmezésén és a működési zavarok tisztázásán keresztül, megalapozva a szakszerű beavatkozó-cselekvő gyakorlatot [123.].

A könyvben tárgyalt negyedik megértésalakzat az interpretív fordulat antropológiaelméletét, illetve Clifford Geertz életművének három tematikus csomópont (hermeneutikai újralapozás, a „Másik” textualizációja, „sűrű leírás”) alapján történő tárgyalását foglalja magában. Az egyfajta hermeneutikai megértőtevékenységként értelmezett antropológiai kutatómunka „egyetemesen érvényes megértésseljárás gyakorlata” a tapasztalati megismerés, vagyis az adott szociokulturális kontextusban végzett terepmunka. Az antropológus azt kívánja megérteni, hogy a terepen élő „Másik” miként érti a saját életvilágát és mi módon jut hozzá az ezzel kapcsolatos képzetekre. A „sűrű leírás” a tereptapasztalatokból építkező kultúraszöveg egy változatát hozza létre, ami tulajdonképpen egy nyelvek és kultúrák közötti fordítás [133–147.]. Geertz elméleti munkássága kialakítja annak belátását, hogy mindannyian, tanulmányozott alanyok és antropológusok, „»pozicionált« [vagy szituált] megfigyelők vagyunk” [156.] – legyen szó a saját, vagy a „Másik” életvilágának megfigyeléséről.

A könyv második része már az antropológiai megértésfolyamat kortárs aspektusaival foglalkozik, amelyek kialakulásában nélkülözhetetlen volt a kritikai gondolkodás térnyerése. A szerző itt részletesen tárgyalja a kritikai fordulatot és annak előzményét az 1960-as évek második felétől az 1980-as évek közepéig, tudatosan használva az antropológia elméleti és módszertani megújulási kísérleteként, tulajdonképpen fennmaradása zálogaként értelmezett *fordulat* kifejezést. A kritikai fordulat egy olyan folyamat megnevezése, ami tulajdonképpen új pályára állította az antropológiai gondolkodásmódot és annak alapvető részévé tette a módszertani, elméleti és etikai értelemtartalmú önreflexiót [216.]. Az ezt követő fejezetekben a kortárs megértésalakzatokat Biczó az antropológiai kutatás átalakuló tárgyához, a megismerés helyszínéhez és a tudástapasztalat idődimenziójához kötődően, vagyis a *ki a „Másik”*,

hol a „Másik” és a mikor van a „Másik” kérdések szerint bontja ki. Hiszen a tét nem kevesebb, mint annak bizonyítása, hogy a kritikai gondolkodás „nem öncélú elméleti »bűvészkedés«, hanem annak előfeltétele, hogy napjainkban az antropológia modern társadalomtudományként működhessen [161.].

A „Másik”-fogalom jelentéstartalmának Biczó által bemutatott változásfolyamata nagyon hasznos elméleti és tudományfilozófiai munka, ami egyben továbbgondolásra is késztet. Például felvethető a kérdés, hogy az angol-amerikai és kontinentális „nagy antropológiai hagyomány” jelen története melyik „kis vagy kisebb hagyományokat” fedl el a könyv lapjain és miért. A könyv nagyszerű lehetőséget nyújtott volna az olyan (női, bennszülött, észak- és kelet-európai, akció, alkalmazott és praxis- stb.) antropológusok bekerüléséhez a magyar nyelven elsőként „újraolvasott” antropológiatörténetbe, akik a kevésbé látható tudománytörténeti „hagyományok” szereplőiként járultak hozzá ahhoz, hogy az antropológia napjainkra „egy bonyolult transz- és interdiszciplináris jellemvonásokat felvonultató egyetemes tudományterülette fejlődött” [12.]. Például az elmélet és a gyakorlat kritikáját következetesen képviselő feminista antropológia vagy az antropológiai létkérdéseket már az 1960-as években is feszegető múzeumantropológia képviselői a kritikai fordulat, illetve annak előzményének tárgyalásakor, vagy a posztkoloniális államok elméletet és alkalmazást szét nem választó antropológiái.

A reflexivitásnak és a kritikai szembenzésnek a Bevezetőben megismert foka, aminek remek példája magának az antropológiatudomány létjogosultságának kétségbe vonása, módszeresen végigkíséri a könyvet. Ez a fajta hozzáállás azonban az antropológiatörténet legjelentősebb szereplőinek, műveinek és elméleteinek kritikai újraolvasásán kívül nem terjed ki a szerző szerzőségének kérdésére. Rendkívül izgalmas lett volna, ha Biczó Gábor az előszóban említetteken túl szisztematikusan láthatóvá teszi az olvasó számára azt az „adott pozíciót vagy strukturális helyzetet” (Rosaldo 2003: 274.), aminek köszönhetően (élet- és tudományos tapasztalatok, tudománytörténeti beágyazottság és kontextus, kor, nem, státusz stb.) sajátos látószögből szemléli a dolgokat, másokat pedig vakfoltként nem, vagy kevésbé lát, illetve láthat meg. A könyvben is tárgyalt, az antropológia antropológizálásának (Rabinow 1986: 241.) nevezett folyamat számos, többek között az etnográfiai írást is érintő kritikai felismerést eredményezett, és mára az antropológiai megértésfolyamat része a tudatosan kimunkált reflexió az értelmező-elemző szociokulturális beágyazottságára és a szituált tudástermelés folyamatára. Egy szerző saját pozicionáltságának átláthatóvá tétele, a kortárs értelmezés szerint, nemcsak erősíti a „hitelességet” és az érvényességet, hanem etikai értelemtartalmú döntés és egyben elvárás is (vö. 199.). Ugyanakkor kérdés, hogy a természetéből adódóan szelektív tudománytörténeti munka esetében vajon mennyiben szükséges a szerzőnek a kortárs antropológiagyakorlatból ismert reflexiók eljárásokat önmagára vonatkozóan alkalmaznia annak érdekében, hogy minél nagyobb mértékben tegye megismerhetővé a megértésfolyamat során a saját gondolkodását és hozzáállását is alakító szociokulturális folyamatokat (pl. élet- és munkatapasztalatok, strukturális helyzet, változó kontextusok)? Lehet egyáltalán ily módon antropológiatörténetet írni? És vajon mennyiben nyújtott volna lehetőséget a jelen könyv ahhoz, hogy a magyar antropológiatörténetet nemzetközi összefüggésekbe helyezze?

Az előbbi felvetések egyáltalán nem befolyásolják azt, hogy Biczó Gábor alaposan átgondolt, szisztematikusan felépített és gondosan megírt tudományelméleti

és -történeti munkája sikeresen teljesíti célkitűzését és értékes „hozzájárulás lehet a tudásterület hazai ismertségének és elismertségének a növeléséhez” [22.]. A munkát minden bizonnyal haszonnal forgathatják majd a különböző képzések [kulturális antropológia, kultúratudomány, média- és kommunikációtudomány, szociológia, néprajz és filozófia] keretében változatos mélységben antropológiát hallgató egyetemisták, kutatók és oktatók, valamint a társstudományok képviselői is. [*L'Harmattan – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék*]

LAJOS VERONIKA

A mesekönyv metamorfózisa

VARGA EMŐKE: *INTERAKTÍV KÖNYV. TEÓRIÁK ÉS PÉLDÁK*

Varga Emőke a L'Harmattan Kiadó gondozásában megjelent *Interaktív könyv. Teóriák és példák* című kötete a szerzőjétől megszokott tudományos igényességgel aktuális és komoly hiányt tölt be az irodalomtudomány, a könyvészet és a pedagógia terén is. E képi, hangzó és nyelvi elemeket ötvöző mediális hibrid, a filmek és a számítógépes játékok sajátosságaival egyaránt operáló interaktív könyv új utakat nyitott mind a készítői, mind a befogadói oldalról. Olvasója [felhasználója] kilép a passzív mesehallgatói szerepkörből, és a történetformálásban cselekvőleg vesz részt. Az új műfajban rejlő lehetőségekkel a könyv másra és másként lesz használható: olyan új felhasználói élményt nyújt, mely korábban nem kapcsolódott a könyvhöz és a könyvből való meséléshez. Varga Emőke kötete nyitottságra, az interaktív könyvek hatásának tudományos vizsgálatára hív. Árnyalja azt a – sokszor leginkább információhiányból fakadó – preconcepciót, miszerint a művészet- és kultúraközvetítésnek ez a módja alkalmatlan feladata betöltésére, ugyanakkor kellő körültekintésre int, és kritikai szemléletre ösztönöz.

Az interaktív könyvvel és a használatából fakadó újfajta felhasználói élménnyel/ szerepkörrel, különösen annak a gyermeki percepcióra gyakorolt hatásával a külföldi szakirodalom már foglalkozott az elmúlt néhány évben [például Betty Sargeant munkáiban], de magyar nyelven [magyar szerzőtől] mindezidáig nem volt elérhető a teljesség igényével megírt tanulmány, amely tudománytörténeti nóvumainak köszönhetően nemcsak a szakirodalom magyar nyelvű tudományos összegzését, de új értelmezési és elemzési szempontokat is nyújt. Ilyenek a kötetnek a medialitás kérdését vizsgáló és a kommunikációelméleti szempontú elemzése, illetve a felvázolt, az interaktív könyvek hatását mérhetővé tevő metodológia. Az *Interaktív könyv. Teóriák és példák* előzményének tekinthetjük a témával a hazai szakirodalomban elsőként foglalkozó *A könyvek életre kelnek. Bevezetés az interaktív könyv elméletébe és gyakorlatába a Bookr Kids alkalmazásaival* című, Varga Emőke által szerkesztett kötetet [Móra–Bookr Kids, Budapest, 2018], mely tananyagként szolgál a SZTE JGYPK által akkreditált pedagógus továbbképzésben és az óvodapedagógus képzés gyermekirodalmi tárgyú kurzusain is.

Az interaktív könyv igen fiatal, alig tíz éves digitális irodalmi műfaj, melynek még a terminusai sem honosodtak meg az irodalomtudományi szaknyelvben, így a kötet bevezető fejezetében a szerző ezeknek a kérdéses pontoknak (a médium helyes megnevezése és definiálása) tisztázására fekteti a hangsúlyt.

A kötet médiumokra vonatkozó és kommunikációelméleti fejezeteiben fontos megállapításokat tesz. Az interaktív mesekönyv kommunikációs modellje merőben eltérő a hagyományos, illusztrált mesekönyvétől; a szerző–mű–befogadó háromszöge is átalakul. Így az interakció nemcsak mint kommunikációs, hanem mint narratológiai fogalom is értelmezhető az interaktív könyvek esetében, hiszen a gyermek maga is társszerzőjévé, alakítójává válik a történetnek. Mediális szempontból a szöveg azzal együtt, hogy háttérbe szorul, láthatóvá is válik. Varga Emőke egy olyan mediális modellt dolgoz ki, amelyben a vizsgálat tárgyát (hangzó és képi) módusok szintjén szegmensekre tagolja, és elemzésébe jelelméleti kérdéseket is bevon. Az interaktív könyv mediális viszonyrendszere a hagyományos könyvekhez képest megváltozik. A szöveg elveszti központi szerepét, és a vizuális elemekkel függőségi kölcsönhatásba kerül. Ebben az új rendszerben a médiumok egyensúlyban tartott, közel egyszerre való megtapasztalhatósága is segíti az értelemképzést.

Varga Emőke nemcsak a fentebb említett (mediális) szempontból definiálja az interaktív könyv minőségi kritériumait. A megfelelő etalon kialakításában a nehézségek közt említi a műfaji tradíció hiányát, illetve a kommercializálódás folyamatának eleve kedvező szociokulturális közeget és a problémamentességet kommunikáló giccs töretlen népszerűségét. Ugyancsak probléma, hogy az alkalmazások szöveg- és képanyagát (így a meseszöveg és a mese végének gyakori és értelemzavaró lerövidítését) rendszerint nem lektorálják. Ez nem teljesen igaz az iOS alapú fejlesztésekre, amely kiszűri például a korlátozott interaktivitású fejlesztéseket. A minőségbeli eltéréseket így a piaci tényezők is árnyalják. Varga Emőke felhívja a figyelmet az értelemzavaró, szövegreferenciát nélkülöző képek vagy a csupán egyetlen sémán alapuló mozgást lehetővé tevő elemek kártékony voltára, és hangsúlyozza – e bámulatosan egyszerű, ámde annál fontosabb kritérium – a szöveghűség fontosságát. Évszázados hagyomány és kiforrott sémák híján is megállapítható, hogy a képeskönyvekéhez hasonlóan az interaktív könyv meseközvetítési módja az egyes elemek (jelen esetben képi, szöveges, hangzó) egymás közti, mással nem pótolható kapcsolatára épül. A műfajhatárokat erősen feszegető új médium esetében a „színes-szagos” közvetítő gyakran épp a közvetítés tárgyának rovására megy; Varga Emőke tehát óvatosságra int: a játéknak és az effekteknak narratíva szolgálatába állítása az interaktív könyvek esetében kulcskérdés.

A kötetet két esettanulmány is gazdagítja. Az elsőben Varga Emőke *A tücsök és a hangya* című mese interaktív könyveken való megjelenését veszi górcső alá. A példa rendkívül alapos vizsgálata során a képi előzményeket a jelentésképzés szempontjából kutatja (így említi Jean-Jacques Grandville antropomorfizált állat-mesehőseit és Gustave Doré emberalakban feltűnő figuráit). Kanonikus szövegváltozat híján maga a textus módosulása és a karakterek újragondolása (így a hangya vagy a tücsök képviselte értékrenddel azonosuló szövegvariánsok alkotása és az egyik vagy másik szempontot erősítő dialógusok utólagos betoldása) jelentős különbségeket okoz a történet mondanivalójában. A jelentésképzés folyamatába zavaróan

tud beavatkozni egy nem következetesen felépített [interaktív] mesekönyv. Súlyos károkat okozhat a szövegértésben, ha a mese szerepköreinek megváltoztatásába még a felhasználót is bevonják [például a tücsök – kerülendő – viselkedésének megjutalmazását kérve]. A szerző igen finoman fogalmaz, mikor azt mondja: „a The Ant and the Grasshopper-alkalmazások befogadása/közvetítése körültekintést kíván meg a felhasználótól és az őt segítő felnőttől”. Mindezt empirikus felmérésekkel is alátámasztja. A vizsgálat – nagyon körültekintően – a mese és az eszköz előzetes ismeretére is kiterjed. Feltérképezi, hogy az új médium összetettsége okán hatékonyabban közvetít-e, és hogy a médiumok divergens jelentésképzésekor a gyermek melyik médiumra hagyatkozik inkább. A konkrét példa esetében mérésekkel is igazolja annak fontosságát, hogy a képi megjelenítés és a hangzó módusok egyértelműen referáljanak a szövegre, ennek ellenkezője ugyanis részben vagy teljesen ellehetetlenítheti a történet megértését, felidézését. A mediális divergencia kártékonyosságát fokozza a történethez nem kapcsolódó töltelékfigurák megjelenése, az értelemképzést nehezítik a csupán hangulati elemekre kiterjedő interakciók. Noha néhány részletbe menő megállapításon túl a vizsgálatok meglepő eredménnyel nem zárulnak, a jelenség tudományos igényű, méréseken alapuló leírása az első lépés lehet az interaktív könyvek értő és elemző szemléletű tartalomformálása felé.

A *tücsök és a hangya* című mesét feldolgozó alkalmazások kapcsán felvázolt lehetséges tévutak és negatív példák után különösen fontos és példaértékű a következő esettanulmány, *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*. Az interaktív mesekönyv a MOME Techlabjával együttműködésben készült, a minőségi kritériumoknak több, az elmélet és a gyakorlat területén dolgozó szakértő bevonásával igyekeztek megfelelni [a fejlesztésben Varga Emőke is részt vett]. A *kiskakas gyémánt félkrajcárja* 2013-ban, a hazai interaktív könyves piac alakulásakor készült, mintegy követendő példát állítva a későbbi fejlesztéseknek. A Ruttkay Zsófia vezette vizuális kivitelezés lényeges szempontja volt, hogy a ceruzával készült grafikák archaikus stílusúak legyenek, és az ehhez a technikához illő animálással [például papírkivágásos, stilizált mozgásokkal] készült, a felhasználás során előidézhető interakciók zöme a narratívához kapcsolódjon. Ezek az interakciók ugyan késleltethetik a történet szükségszerű kimenetelét, de meg nem akadályozhatják azt [például a gyémánt elvételét a kiskastól]. Nem vetették el teljesen a hangulati elemek használatát, és a mesén keresztül a gyermekek ismereteit is igyekeztek szélesíteni [például a csörlős kút működési elvének bemutatásával]. Az elemzés itt is felsorakoztatja a képi előzményeket így olyan, a történet és a mesetípus szempontjából lényeges pontok vizuális megjelenítésére hozva példákat, amelyekkel a műfajspecifikus formai jellemzők [például a keretes szerkezet] hangsúlyozhatóak. A kép és a szöveg kölcsönösen tisztteletben tartja egymást [akár azzal az egyszerű, de sokszor mellőzött kitételrel, hogy nem takarja ki egyik a másikat]. A *kiskakas gyémánt félkrajcárja* jó példa arra, hogy az archaikus [jelen esetben ráadásul fekete-fehér] ábrázolás létjogosultsága a legmodernebb eszközökön is igazolható. Az alkalmazás nélkülözi a zenei aláfestést, és csak a narrált szöveg [ki-/bekapcsolható] hangjával vagy a mozgások természetes zöreijével operál. A fejlesztést empirikus vizsgálatok és a gyerekek visszajelzései után tovább finomították [például csökkentették a sokszor ismétlődő interakciók számát]. A vizsgálatok résztvevői azokat az interakciós lehetőségeket értékelték po-

zítívan, amelyek megerősítették a szöveg jelentését, vagy betöltötték a szabadon hagyott jelentéspotenciálokat.

Az interaktív könyv. Teóriák és példák egyetlen [formai] hiányossága, hogy a példaként felhozott és vizsgált eseteknél – a hagyományos könyv formátumában eleve nehezen rekonstruálható – interaktív könyvekbe a kis fekete-fehér indexképek kevés betekintést engednek. Nehezíti a kérdést, hogy a jó példaként említett interaktív könyvek [a *BeeGang Piroska és a farkasa* vagy a fentebb leírt *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*] frissítések híján ma már nem elérhetőek, és azokról csak trailerek nyomán tájékozódhat az érdeklődő. Bár a kötet címe külön nem utal rá, de már csak az interakció és a ludológiai szempontok okán is az interaktív mesekönyvet teszi az elemzés tárgyává. Tekintve, hogy az ilyen irányú fejlesztéseknek túlnyomó többségében a 3–12 éves korú gyerekek a célközönsége, és technikai sajátosságai okán is a rövidebb szövegek feldolgozására alkalmasak, ez különösebb magyarázatra nem szorul. A kötet tudományos körökben megkerülhetetlen; a kevésbé tudományos körök és a közvetlen felhasználói csoportok számára azonban kevésbé érthető és elérhető. Ezért is fontos, hogy a képzőhelyekre eljusson, és tananyagként szerepeljen, hogy a pedagógusok munkagyakorlatában – helyes értékítélettel! – szerepeljenek az interaktív könyvek. Ezért a kötet első és egyben megalapozó lépése annak, hogy az új műfajtól való – történelmi folyamatában abszolút adekvát – kezdeti idegenkedést nyitottságra váltsa, és kellő szakmai figyelemre, körütekintésre buzdítson. [L'Harmattan]

MARGITTAI ZSUZSA

• • • • •

Felélős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felélős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401–3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk 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.