Szépirodalom

3 NÁDASDY ÁDÁM versei: Torony, gólyahíd, raktár; Általános témák
4 FECSKE CSABA versei: Kívánság; Elsőáldozási kép; Szakítás
5 KRUSOVSZKY DÉNES versciklusa: Életrajzi kísérletek (A csörtetés; Márványdaráló; Ennyire egyszerű; Kicsi, fehér)
8 VISKY ANDRÁS: A térképről nem lehet lemenni, regényrész (versesregény-részlet)
12 GYUKICS GÁBOR versei: séta az égi ösvény felé; az érzéketlenség felismerése; erőszakos utazás; halvány képtelenség
14 POÓS ZOLTÁN verse: A tenger
15 ECSÉDI ORSOLYA versei: hibátlan; törmelék; felismerés
17 MARTON-ADY EDINA: Pubi (regényrészlet)
20 SZEPESI KORNÉL: Lulu az álmairól beszél (novella)
22 VILLÁNYI LÁSZLÓ versei: Árvíz; Honvéd
24 ZSEMBERY BORBÁLA: Oxigénhiány (novella)
27 HÁY JÁNOS verse: Öregkori versek
29 GÉCZI JÁNOS verse: Vers egy Aczél-sor töredékével
31 CSEHY ZOLTÁN verse: Ezek a furcsa kockák (Variációk Aczél Géza-verskockákra)
32 ORCSIK ROLAND verse: A térség grammatikája
32 BUDA FERENC verse: Köszöntő

Portré

33 KERESZTURY TIBOR: Az örököreg (Aczél 75)
34 Faltól falig (A 75 éves Aczél Gézával Juhász Tibor beszélget)

DIN

45 TÓFALVY TAMÁS: Egy like-tól a binge-ig (A figyelem gazdaságtana és stratégiái a digitális térben)
51 MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: Jelentéktelen állatok és megfigyelésük (A molylepke halála a modern prózában)
61 Panoptikum, szoros olvasás és a jó cukor (Kerekasztal-beszélgetés a figyelemről Molnár Gábor Tamás, Simon Attila, Tófalvy Tamás és Fodor Péter részvételével)
70 Térviszonyok, szövegterek (Kerekasztal-beszélgetés az Alföld-díjasokkal)

Tanulmány

80 GINTLI TIBOR: Egy toleráns szerzetes a numerus clausus évéből (Molnár Ferenc: A hattyú)

89 SCHEIBNER TAMÁS: Az érzelmesség társadalmi igazolása (Emigráció és vészkorszak Molnár Ferenc Útitárs a száműzetésben című művében)

Szemle

102 PÓTOR BARNABÁS: „Gyakran már csak az ismétlés a jó” (Aczél Géza: [szino]líra 3. – Torzószótár – Ama – Asztalterítő)
105 KOVÁCS FLÓRA: Visky-fragmentumok (Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé)
107 ÁGOSTON ENIKŐ ANNA: A foltok besatírozásának esetlegességéről (Ferdinandy György: Tambo)
111 VADERNA GÁBOR: Csomópontok (Debreczeni Attila: Szöveghálót fon az estve. Tanulmányok)
116 SZOLYKA HAJNALKA: A látómező kiterjesztése (Bódi Katalin: Látásgyakorlatok. Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz)
120 VARGA EMŐKE: Szövegbe foglalt kép (Révész Emese: Mentés másként. Könyvillusztráció tegnapról mára)
124 BALOGH LÁSZLÓ LEVENTE: A fáradtság dicsérete (Byung-Chul Han: A kiégés társadalma, ford. Miklódy Dóra, Simon-Szabó Ágnes)

• • • • • •

Képek: TORÓ JÓZSEF grafikái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Irodalmi Ügynökség 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

Nádasdy Ádám

Torony, gólyahíd, raktár

A felhők folyton változnak, mögülük
a Fárosz magas tornya integet,
mobilkuruttyolást áraszt magából,
görög nyelvtant, Debussy-s kvinteket.

A gólyahídon örökké meleg volt,
mezítláb állva odasült a talpam;
voltaképp soha nem használta senki,
csak állt a napsütésben, zengve halkan.

A raktárban sötét volt és hideg.
A súrlódásmentesség volt a lényeg,
az elképzelés állványrendszerébe
címkés fiókként passzoltak a tények.

Minden torony: tömény igyekezet.
Minden híd: tömény felajánlkozás.
A raktárban végre magam vagyok,
a fiókrendszert nem használja más.

Általános témák

Jön már, közeledik a nagy lovas,
fölvesz a nyergébe és vágtatunk.
Nos, szembesüljünk végre a jövővel.
Mozduljunk el immár az általános
témák felé – mert élet és halál,
lássuk be, kínosan privát ügyek.

Én is lehetnék, én is – szóval értjük –,
nekem is jutna, vagy hát legalábbis
lehetett volna, mint mindenkinek
(vagy merjem azt mondani: járt?),
de most már megnézem, bármilyen is,
bárhova torkoll, én bátor vagyok.

Egy pár év távlatában összeáll,
csak várjuk ki, a felszín elsimul.

Mert végtére is megtörtént velem
minden, amiről azt hittem: soha.
Ráébredek, hogy elég volt nekem
minden, amiről azt hittem: kevés.
Előbújnak a bogarak maguktól,
nem muszáj siettetni, nem muszáj
fölemelni a nagy, lapos követ.

Fecske Csaba

Kívánság

egy lagziban találkoztam vele
a terem félreeső zugában ült
tolószékében gubbasztva
vidám hangokkal összefröcskölve
látszott rajta hogy nem kíván részt venni
a mulatságban észrevétlen szeretett volna
maradni hogy senkit se zavarjon
tizennégy éves volt tudta jól
csak pár éve van hátra hazatoljalak
kérdezte az apja a fiú bólintott
de az udvaron meggondolta magát
szép derült nyári éjszaka volt
a nappali hőség már alábbhagyott
a borzongató hajnal még messze
a legalkalmasabb idő csillagok bámulására
ez még azelőtt volt hogy beülhetett Schumacher
kocsijába ugyanis régi vágya volt ez amit a
szülei valahogy elintéztek neki most már akár
meg is halhatok mondta örömtől elfúló hangon
ahogy apja kiemelte a kocsiból
nemsokára ez a kívánsága is teljesült

Elsőáldozási kép

egy falka angyalnak való
ünneplőbe öltözött gyerek
üdvözült mosollyal bámul
a fényképezőgép lencséjébe mielőtt az atya
elkattintja hogy majd ő rúgja az első gólt

a templomkertben mert mindig ő rúgja elvégre hazai pálya
és az isten a legjobb barátja neki sőt rokona körtefa az egyik kapufa
de ennek nincs jelentősége a gól az gól a kapufa meg kapufa
még ha a körtefa is meccs után majd visszaáll körtét teremni
az atya misézni hittant tartani mi meg szétszéledünk
ki meghalni ki élni odatartva arcát a sorsnak írja rá
szigorú kézzel árulkodó történetét melynek feledhetetlen
epizódját őrzi ez a megsárgult fotó

Szakítás

gyöngyöző testtel lépett ki
a fürdőkádból makulátlanul
mintha az anyjából bújt volna elő
hogy bennem vesszen el
a fürdővíznek erdőszaga volt
szuszogva lappadt le a hab
a bepárásodott tükörben maradt az arca
ilyen szép talán még sose volt
tudtam mit akar mondani
de végül nem mondott semmit
közben beesteledett
csillagok égették ki a retinámat
csorog belém szakadatlan a sötétség
nehéz vagyok mint egy koporsó
minden árnyék őt sejteti
én már szívesen megbocsátanék
de a megbocsátanivalók szavatossági
ideje lejárt hát megbocsátatlanok maradnak

Krusovszky Dénes

Életrajzi kísérletek

A CSÖRTETÉS

Az elhagyatott strandon éjszaka
mit kerestem, hullott levelek,
fehér és kék hullott csempék,
nevek, melyekre alig emlékszem,
hogy mi adta a fényt, nem tudom már,

de biztosan nem borult sötétbe minden,
hiszen láttam akkor, és még mindig látok,
repedésekből tört elő a gyomnövények vigasza,
viaszos cseppek ültek a fűre, betonra,
izzott minden, de szigorú titokban,
az elhagyatott strandon éjszaka,
üvegszilánkok szikráztak az aszfalt
sebhelyeiben, horkantások és visítások
szakadtak fel a bokrok közül,
nem mozdult el semmi, egy helyben reszketett,
és a csörtetés azóta is, az idő csörtetése,
felbuktam valamiben, de nem hagytak elesni,
lyukas drótháló, bedőlt kőkerítés,
mit kerestem ott, és mit keresek folyton,
azon az elhagyatott strandon éjszaka.

Márványdaráló

Egy márványdaráló dolgozik
a völgyben, mondta nagyapám,
amikor hajnalban felriadtam
a távoli robajra, miféle völgyben,
kérdeztem, papa, mi a síkságon élünk,
és márvány sincsen itt,
pedig darálnak, felelte nagyapám,
hallod te is, mi mást ropogtatna így
az a nagy gép odalent.

Ennyire egyszerű

Elfelejtkeztem a műanyag zacskóról,
amibe a meztelen csigákat
gyűjtöttem össze előző éjjel,
valamiért napnyugta után szeretnek előmászni,
a hűvös sötét vonzza őket,
vagy talán a kerti lámpák távoli fénye,
ahogy az éjszaka váratlan pontjain
egy-egy elhaladó macska
vagy ritkábban menyét
a mozgásérzékelő hatókörébe lépve
felgyújtja azokat,
a műanyag zacskót, amibe összeszedtem őket,
kint felejtettem a kerti padon,
a nyár legforróbb napjai voltak,
nem is emlékszem már, hová mentem,

a természet szinte önkívületben tombolt,
a növények burjánzása megállíthatatlannak tűnt,
a szomjúságtól nyögdécselt a sövény,
a csigák meg, gondolom, a saját váladékaikban
főttek meg a műanyag zacskóba zárva,
amikor hazaérve rájuk találtam,
tulajdonképpen nem is voltak már sehol,
a zacskót kibontva néhány körömnyi,
fekete, száraz görcsöt találtam csupán,
nem is kellett kidobni őket,
elég volt kiszórni a fűre,
nyomuk sem maradt,
ennyire egyszerű ez az egész, igen.

KICSI, FEHÉR

A baseballsapkájára pontosan emlékszem,
de a vezetékneve már nem jut eszembe,
valamilyen Krisztián,
nem is vele voltam igazán jóban,
hanem a bátyjával,
egy időben sokat kosárlabdáztunk együtt
a gimnázium aszfaltozott udvarán,
de neki már a keresztneve sem jut eszembe,
Krisztiánról annyit tudtam, hogy punk,
bár abban nem voltam egészen biztos,
hogy ez végül is mit jelent,
sárga és piros volt a sapkája,
és egy hímzett T-betű volt az elején,
úgy emlékszem, kicsit irigyeltem is azt a sapkát,
a már nem tudom, melyik városban lévő
szakközépiskola kollégiumi szobájában
egy elektromos kábelre akasztotta fel magát,
a temetésére is inkább a bátyja miatt mentem el végül,
Máté Pétertől az *Elmegyek* szólt a ravatalozóban,
nem tudom, mit gondolt volna erről,
egészen kicsi, fehér koporsója volt,
annyira apró, mintha halálában
összezsugorodott volna, pedig, ha jól tudom,
az ilyen fiatal halottak inkább nőni szeretnek.

Visky András

A térképről nem lehet lemenni, regényrész

153

a nagyváradi Securitate pincéjében kötöttünk ki, a Barátok utcája és a Fő utca sarkán, amikor leszálltunk a teherautóról, katonák álltak sorfalat nekünk a bejáratig, mi meg lehurcolkodtunk a szűk lépcsőn, a pincében Anyánk várt ránk Ferenc elsőszülött testvérünkkel, ezek a mi szekusaink már induláskor leadhatták a drótot, hogy nem találták otthon a kurva papnét, meg hogy elbaszták, és hogy Nagyváradon keressék Arany testvérnél, a bibliatudós zsidó órásnál, a Rimanóczy fürdő tőszomszédságában, és lehetőleg még éjszaka gyűjtsék be, nehogy a központ tudomására jusson, hogy rosszul organizálták a kitelepítést, Ferenc elsőszülött a pince földjén feküdt, égett a láztól, mellette bádogedényben víz, Anyánk Mária Magdolnát ültette mellé, hogy cserélgesse a homlokán a vizes zsebkendőt, imádkozz, hogy gyógyítsa meg az Úrjézus, mondta neki, jó, mondta Mária Magdolna, jó, meg fogja gyógyítani

154

a Securitatéval szemben, a másik oldalon, átellenben, szemközt, a másik oldalon, igen, a barátok templomának a tornyait téglapiros fénybe vonta a felkelő nap, egészen közel kellett menni a pince ablakához, hogy ki lehessen látni, a templomban Szent Ferenc éppen megkapja a Megváltó sebeit az Alverna-hegy ormán, Anyánk jól ismerte a templom oltárképét, sokat ült előtte Apánkra várva, akit kihallgattak közben a szekusok, vagy egyszerűen csak szó nélkül megkínoztak, rendszerint a templomban búcsúztak el egymástól, és a templomban találkoztak, amikor végre kiengedték, ha egyáltalán aznap kiengedték, ha viszont nem, Anyánk elnyúlt az egyik padon és kivárta a reggelt, a sekrestyés nem szólt hozzá, nem is nézett rá, egy fehér kendőben ételt hagyott neki az oltáron, és köszönés nélkül rázárta a templom nehéz ajtaját

155

Anyánk minden lehetséges megvilágításban látta már a nagyváradi Szent Ferencet a feszülettel meg a reves koponyával, de sehogyan sem tudta megszeretni a festményt, sokáig nem jött rá, mi taszítja benne, Szent Ferenc oldalvást, a válla fölött sandít fel Alverna gyűrött egére, mintha kunyerálná a Mindenhatótól Krisztus öt sebét, ez lehetett az, csakugyan, ha már Anyánk kérne vagy netán követelne valamit a Mindenhatótól, akkor biztosan nem sebeket, azt megkapjuk mi, emberek egymástól, kérés nélkül, ehhez nem kell semmiféle isten, sem egy, sem kettő, sem három, sőt több sem, a kunyerálás meg mindenképpen kizárt, nincs az az isten

156

feküdjetek le, verebecskéim, korán van még, hosszú út áll előttünk, aludjatok, így szólított bennünket Anyánk, verebecskék, ez volt a kedvenc szava, a nevünket, ha gyorsan akarta kimondani, mindig fölcserélte, Fe-Li-Hu, Pé-Ist-Pa, vagy hogy hívnak, a lányokét a fiúkéval, a fiúkét a lányokéval, utána meg mindig nevetett, milyen sokan vagytok, verebecskék, csodálkozott el olykor, mintha elkerülte volna a figyelmét, hogy mikor és hogyan jöttünk a világra, és hogy ehhez neki is valami köze volt, arra gyanakodott, hogy a Magasságban Lakozó őt is csak béranyának szemelte ki, mint Szűzmáriát, Anyánk a szerelmi beteljesülést egyedül Apánkkal, és nem a mi fogantatásunkkal és születésünkkel kapcsolta össze, Anyánk is a Szentlélektől maradt viselős, mint az istenszülő Szűzmária, és Anyánk is visszanyerte szüzességét minden gyerek megszületése után, mint ő, Apánk meg már a szülés másnapján nagy lendülettel nekilátott újra meghódítani Anyánkat, leste a kívánságait, meglepetésekkel halmozta el, verseket írt hozzá

157

azt tervezték, hogy úgy fogják leélni az életüket, mint Ábrahám meg Sára, vénségig tartó, viharos szerelemben, azzal a különbséggel, hogy Sárának csak késő öregkorára nyílt meg a méhe, és ekkor szülte meg a gyermekét, Izsákot, Anyánknak meg már a házassága második évében, de ez a szerelemhez mérten igazán elhanyagolható különbség, Anyánk hetet szült, Sára egyetlenegyet, ez is mutatja, hogy nincs is semmi eltérés, ugyan ki tudná megkülönböztetni a hetet az egytől?, senki!, még bizony Isten sem, akit Sára is és Anyánk is szépen kinevetett, ha csak tehette, de Isten nem haragudott meg ezért, ellenkezőleg, Sárától, úgy tudni, mosolyogni tanult meg, Anyánktól pedig kacarászni, nevetgélni, sőt önfeledten hahotázni, önmagán, persze, kin máson

158

egy fiatal szekus tiszt jött le a pincébe, frissen futott le a lépcsőn, mint akinek jól kezdődik a napja, vagy jól végződött az éjszakája, mi éppen a reggeli előtti imát mondtuk a zsírosbödön körül, előtte Anyánk bekente zsírral elsőszülött Ferenc testvérünk mellkasát és hátát, metilén kékkel megkenegette a torkát, Ferenc testvérünk szemmel láthatóan megkönnyebült, a szekus a lépcső alján megvárta a közös ámen, jó étvágyat kívánt, egyenek csak, mondta, ne zavartassák magukat, hosszú út előtt állnak, majd valami határozatot emlegetett, és hogy az ingyenes utazáshoz van papírjuk a belügyminiszter elvtárs saját kezű aláírásával, de ezt végül elmulasztotta megmutatni nekünk, Răchitoasa lágerbe telepítenek, közölte velünk, üres barakkot is találunk ott, ha szerencsénk van, de ha nem, építhetünk magunknak egyet, ne nyugtalankodjunk

159

magyarul beszélt velünk, ékes magyarság, sima modor, előzmény nélküli, különös otthonosságérzés, a mieink között vagyunk, egymáshoz tartozunk, azonos célok vezérelnek, csak annyi a különbség közöttünk, hogy ő a győztesek oldalán áll, a történelmet pedig a győztesek írják a vesztesek vérével, kihegyezett írószerszámaikat mélyen belemártják a vesztesek húsába

160

hol van ez a Răchitoasa?, kérdezte Anyánk, mutatom, mondta előzékenyen a szekus, elővett a belső zsebéből egy térképet, kiterítette, mi itt vagyunk, Nagyvárad, itt meg Feteşti van, látja, Feteşti-től nem messze, fölfelé valahol fogják megtalálni Răchitoasát a Duna árterületén, nincs a térképen, de a térképről nem lehet lemenni, ugyebár, ne aggódjunk, biztosan létezik Răchitoasa láger, a lágerparancsnokság tud magukról, már el is küldtük a táviratot, az érkezésig meg a mi foglyaink, ne féljenek, katonák fogják őrizni a családot a célállomásig, biztosan megérkezünk, higgyünk neki, nem ma kezdte a szakmát

161

akkor essünk túl a formaságokon, mondta, felolvassa a névsort, a szerelvény készen áll az Oradea Est pályaudvaron, időben ki kell jutnunk az állomásra, a cseléd az állomásig kísérhet minket, utána mehet, amerre lát, fejezte be mondanivalóját a tiszt, nem vagyok cseléd, vetette közbe Nényu, sohasem voltam az, erről most nem kíván vitát nyitni, mondta a szekus, tengernyi dolga van, elhihetjük, ő érti, mondta, a család az család, Deme Márika nevű személy viszont nem szerepel a listán, hanem csak a papné a hét gyerekkel, írjon fel engem is, erősködött Nényu, megőrült?, azt akarja, hogy magát is deportálják?, azt, válaszolta Nényu, velük megyek, velük megyek, velük megyek, ismételgette megállás nélkül, mint aki megtébolyodott

162

a szekus nem figyelt tovább Nényura, a listát nézegette, és hangtalanul számolt, Nényu kétségbeesetten átölelte Anyánkat, megindultak a könnyei, mint akit elárultak, akkor a fülkiszúrás az ajtófélfánál és az örökfogadalom csak szemkiszúrás volt?, súgta Anyánknak, nem, mondta Anyánk, biztosan nem

163

két gyerek hiányzik a hétből, szólalt meg a szekus, na tessék, ezt is jól elbaszták, gondolta, de nem mondta ki hangosan, lássuk csak, kik azok, mondta, Ferenc, jelen, István, jelen, Lídia, hiányzik, Pál, hiányzik, akkor hát ők azok, hol bujkálnak?, ezt is nekem kell megoldani, gondolta, a rohadt anyjukba, hogy lehet ezzel a csürhével megtisztítani az országot és lerakni a kommunizmus alapjait, jelenteni fogom, ha addig élek is, a legmagasabb helyeken, gondolta, ami sok, az sok, nincs kegyelem

164

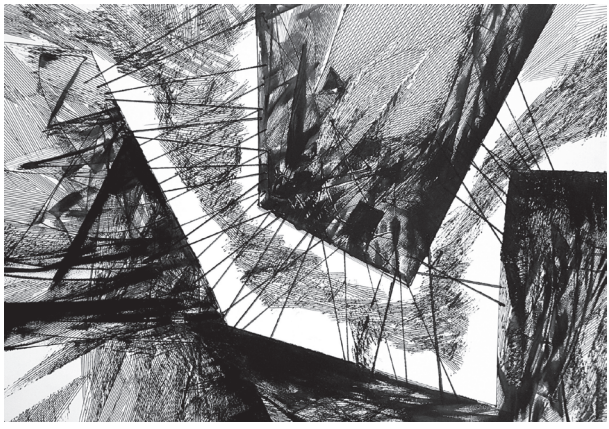
szedje össze magát, Deme diakonissza, ne szipogjon itt nekem, mondta, ezek az örökfogadalmas szűzek, ezek a legveszélyesebbek, gondolta, figyeljen rám, mondta, előkeríti a két szökevényt a föld alól is, utána leviszi őket Răchitoasára, ott jelentkezik a gyerekekkel a lágerparancsnoknál, várni fogják, ez parancs, megértette?, meg, válaszolta Nényu megkönnyebbülten, mint akit angyal szárnya érintett meg, megértettem, bejutok én is a lágerbe, gondolta boldogan, majd Anyánkra nézett, és a kifúrt fülére mutatott, vág az eszem, gondolta a szekustiszt, készüljenek, mondta, és magunkra hagyott bennünket

165

Nényu különbözik tőlünk, ő szabad, a személyiében sem szerepel a DO pecsét, ő nem deós, mint mi, mert szabad elhatározásból lett lágerlakó, mint Tereza asszony, aki a szerelmét követve jött a Bărăgani-ba, fényes nappal besétált Lăteşti lágerbe, mintha mindig is itt élt volna, mindenkinek köszönt, akivel találkozott, és kedves szavakkal a hogyléte felől érdeklődött, illedelmesen purpárlézott, mint az ismerősökkel szokás

166

Tereza megpróbált a börtönbe is a szerelme után menni, de ez a terve meghiúsult, pedig sikerült fölvétetnie magát a zsilávai börtönkórházba konyhás lánynak, a belügyesek viszont szagot fogtak, vagy valaki egyszerűen csak besúgta, nem derült ki sohasem, az első munkanapján kicsapták Terezát a konyhából, és súlyosan megfenyítették, de Terezának beszélhettek, szerelmes volt és eltökélt, börtönről börtönre, lágerről lágerre járva felkutatta a férfit, míg végül a mi második lágerünkben, Lăteşti-en találta meg, Romulus, így hívták Tereza szerelmét, valahogy tudtára is adta az érkezését, mert Romulus napokig a frissen meszelt barakk előtt várta a lányt egy hatalmas kékiringó csokorral, *Bine ai venit, Tereza!*, köszöntötte, amikor megjött, majd bementek a házba, magukra zárták az ajót, és napokig nem mutatkoztak



Gyukics Gábor

séta az égi ösvény felé

a hóhatár alatti temetéseken
a fák címere fölött
nincs szükség kötelező szabályokra
a kerület körvonalazására
felesleges kötelezettségeink meghiúsítására
szigorúságra
könyörtelenségre

csak az ösvényt kell megkeresni
egy sziklás orom hátán
követni egy sekély szakadékot
egy száraz hasadékot
dögevő madarakat hívni
a halottak földjére
hogy feldarabolt emberek
– kiknek lelke már felszállt az égbe –
testrészeivel táplálkozzanak
azt hiszed
egyikük te vagy

az érzéketlenség felismerése

eltévedt hajamban a szél
majd a föld másik oldalán
láthatatlan hidegben
árnyékomba hullt

kérdések lapulnak mindkét szememben
időnként elhalnak szerveim
rést üt a vízbe hiányuk
arcom nem mutatja gyilkos szándékomat
minden seb begyógyul az ismeretlen fákon
zöldes gallyaikon előtűnnek a jövő ívei

meztelen sötétség szaporítja vállam
mellkasom sáros levelek ágyasa

békák fürödnek lábnyomom tócsáiban
történetek fröccsennek a part homokjára

minden testrészem felbérelt üzenet
arcvonásom elveszett mosoly
agyagos latyakban

az égből fenyőtűeső záporoz
senki nem sír fel mást ért tűdöféstől
lavinát hordozok ujjbegyeimen
és
amikor a föld szárnyakat növeszt a hegyoldalakra
felrepül a testét élettel megterhelő csillagokhoz

a neveinkkel teleírt kövek
nem tartoznak
nem vonzódnak
semmi árnyalakhoz

égő nyírfakéreg füstje
színezi bőröm
könnyezteti szemem
teszteli testem nyílásait
felhőgyökerek kígyóznak bélrendszeremben

az éjszaka elfelejtett álmain
múlik ártatlanságunk
sziluettünk padlástere
leárnyékolja döntéseinket
a farönkök moraja áthatol milliónyi pergamenen
viszonyunk meghatározhatatlan

erőszakos utazás

az ellopott órák napjai
rövidnek tűnnek
ezen a nem tervezett utazáson
egyszerre dobjuk le csomagjainkat
tele vándorlásaink válogatott terheivel
ha pihenni megállunk
néhány keserédes pillanatra

halvány képtelenség

hitelesítse elvárásait
mielőtt kisétál a forgóajtón
mikor meglátja
a rugalmatlan lángok szennyét
a hamut fuldokolni
a tisztásra néző kandalló téglaporában
és kitalálja mire jó a tarajos sül tüskéje
nehogy közömbösséget színlelve
valaki más tegye meg

mintha az a másik is olvasna
a közeli tenger hullámaiban
látná amint a könyörtelen patak
elnyeli a pedáns nőgyűlölő
véres maradványaitól
eldugult aljas darálót
aki
vándorbotját a halotti kunyhóban
a szűz koldusnőben feledte
kivehető harmadik szemével együtt
ami
lehunyva nem volt soha

Poós Zoltán

A tenger

Örülni olyan, mint amikor besüt a nap,
mégis felkapcsolva hagyod a villanyt.
Egy régi fotót nézel, családi ebéd –
az eszcájgon most élesebb a fény.
Feltűnik egy tekintet is, ami képes
kisimítani a tengert, de nem bír el
a gyűrött asztalterítővel.

Örülni olyan, mint nyugtázni a kerten
átvonuló rovarok forgalmát. Felismerni
a fát az erdődben, amely elsőként
küzdötte fel magát a talajból, hogy

aztán a kezdet legyen
a megsokszorozott fényben.

Olyan vagy, mint aki kinövi a gyászt,
és épp nyúlna valami cél felé, de akkor
rájön: minden helyrehozhatatlan, és
már csak az önfeláldozás segíthet.
Körülvesz a gyomok növényi dühe.

Örülni olyan, mint felismerni a tengert
a kád vizében. Dédelgetni egy kis
örömöt, amiről tudod: nem nő fel soha,
mégis örülni. Örülni annak, hogy egy-
valamire megtanítottak. Hogy óvatosan
azzal a tengerrel. Nincs az a tiszta
víz, amibe ne lehetne belefulladni.

Ecsédi Orsolya

hibátlan

mint repedések a hibátlan poháron
a zuhanás előtt egy fél pillanattal
így vagyunk mi is még önmagunk feleim
negyedeim nyolcadaim és a többi
egészek a törtben míg fehér karjaink
mint az orvosok némán összehajolnak
a gépen baljós képlet ábrázolódik
iksz egyenlő valamivel de nincsen ok
aggodalomra várjunk míg többet tudunk
pár adattal és a te lelkeddel és a
te lelkeden száradó nedves szemekben
némán összehajoló törött bizalom
töretlen a nyugalmi energiában
mindig a hallgatás a hibátlan válasz
az ígéret hogy felszabadul időben
feleződő nyolcadaim negyedeim
feleim önmagunk pár adat vagyunk és
pár repedés ami hibátlanra kövül
a föld ma is megfordul önmaga körül

törmelék

a szerelmem szürke ruhában jár
mindennap csak szürkében és néha
felsöprik őt a többivel együtt
por törmelék azbesztszál közt határ
terület az én szerelmem néma
belenyugvással egy közöttük fűt-
fát ígérek hogy közöttünk legyen
egy felkavarja mindig a téma
orra lekonyul a szomorúságtól
szeme dróthálón fennakadt madár
szája kicsavarodott fonéma
az én dolgom hogy boldoggá tegyem
ne keressek semmi színt semmi vért
bogarásszam ki porból meg sárból
mondjam milyen jól áll neki és ma
csak kettőnk között legyen egy ha már
minden szürke szemétdomb megkísért
és ha azt feleli hogy majd máskor
ne nyúljak azonnal a partvisért

felismerés

tegnap éjjel álmomban te voltam
lassan jöttem rá csak azután hogy
elmentem pisilni és megláttam
a farkam nyilván élve vagy holtan
megismerném az se kell hogy álmodj
ébren is menne halálra váltan
álltam mégis megfogni se mertem
fogalmam sem volt a ruhám hol van
kuporogtam pucéran a kádban
és mert te voltam rám emlékeztem
arra hogy még mindig nem értem min
dühödtem be annyira hogy aznap
a ruháim bőröndbe pakoltam
hogy neveztem szemétnek rohadtnak
magamat jöttek a képek sorban
mennyi szó mennyi bugyi mennyi kín
fura volt hogy még mindig így hatnak
arra keltem folynak a könnyeim
annyira hiányzom önmagamnak

Marton-Ady Edina

Pubi

Anyám csirkenyakat dob a hideg vízbe. Az előbb vágta darabokra. Csak a csont ropogása hallatszott a konyhában. A test már vértelen. A víz magasra fröccsen, kis tócsák a törött járókövön. A mosogató alatt egy lefedett, piros zománcos edényben vár a csirkevér. Azt külön süti ki, később, amikor már mindenki degeszre tömte magát. A sámlin ülök. Kopott, öreg darab. Nyikorog, amikor mozdulok. Anyám morog, ne zsizsegj, maradj nyugton, készen leszel-e még ma? Nem válaszolok. A kés apró, belesimul a tenyerembe. Hajszálvékony, jelöletlen penge csillan benne. Szeretem. Lassan melegszik át a bőrömtől, csendesen harsan egyet, amikor belemártom a következő karalábé feszes, zöld burkába. Ez a sikamlós, nedves reccsenés, ez csak az enyém. Mindegy, hogy a hatalmas tálból krumpli, gyökér, répa vagy hagyma kerül. Vékonyan hámozok. Régen nem ment ilyen jól. Évek kellettek a rutinhoz, meg az a mese. Egy buta esti mese miatt gyakoroltam odakint, a gesztenyefa alatt. Elnézek, a szobám felé, mintha átláthatnék a falakon, arra gondolok, ahogyan ott gubbasztok kint, az ablakom alatt, fejem fölött susognak a hatalmas tenyérre emlékeztető levelek, én pedig kinyújtott nyelvvel koncentrálok a kezeimre. Apám elcsent svájci bicskájával hámoztam meg mindent, amit találtam a kertben. Frissen hullott gesztenye, ágdarab, földből kihúzott, különös gumók, göcsörtjeikben arcok, formák, nézd apa, mutattam lelkesen, apám meg hümmögött, hátra sem fordulva, de én csak szólongattam tovább, apa, apa. Mérgesen fordult meg, a hangja élesebb volt, mint a bicska ezüstösen fénylő éle. Így tudta meg apám, hogy a gesztenyefa alá valaha valaki csicsókát ültetett. Később, amikor már alkalmasnak találtak a konyhai munkára, így, a sámlin ülve, hámozva a mellém rakott tálban várakozó, évszakok szerint változó nyesnivalót, egy darabig még elhittem, hogy ez kell a királyfiknak. Hogy a hártyavékonyan hámozott krumplitól beleszeretnek egymásba az emberek. Aztán ahogyan a sámli is egyre szűkösebb lett, kinőttem a mesekönyveket. A dolgos, szorgos lányok képei, akik pedáns munkájukkal, csinos arcukkal, jóságukkal elnyerik a sármos, dúsgazdag férfit, mint a hajnali köd, felszálltak. Jött helyettük Jean Valjean, Mr. Darcy, Jane Eyre. Napról napra, hétről hétre új lakók érkeztek a szobámba, és én mindig rácsodálkoztam, hogy a könyvek a leglehetetlenebb helyzetből is kihoznak valami boldog véget, pont, mint a gyerekmesék. Egy répáért nyúlok éppen, amikor anyám leguggol mellém. Elsimítja a szemem elől a hajamat, közelről nézve már láthatom a megereszkedő arcvonalakat, az idő harapásait a bőrben, a szemzugban, az orr hajlatában. Az ujjának nyers csirkehús szaga van. Feltolul torkomban az epe, hánynom kell. Tapasztaltan nagyokat nyelek, sokszor, egymás után, mosolygok, és ő nem veszi észre.

– Megint nagy lett ez a lobonc, te lány – sóhajt. – Úgy nő rajtad minden, mint a bolondgomba. Holnap itt elöl ezt levágjuk, ne zavarjon, elromlik a látásod még a végén. Ma nincs rá idő, de majd holnap.

A hangja ott marad a magasban, zümmög körülöttünk, mint egy házilégy, még egy pár pillanatig bámulja az elkapott tincset az ujjai közt. Nem hozzám beszél. Nem érdekli, mit szólok a tervhez, egyszerűen csak memorizál. Próbálja megjegyezni,

milyen ügye van velem. Ezt a szokást akkor vette fel, amikor ideköltöztünk. A régi házban nem csinálta, a kongó, mindig hűvös lépcsőházban, a Duna-parti sétákon, a tágas utakkal szaggatott nagyváros zegzugos utcáiban, a felfelé nyújtózó házak árnyékában nem kellett hangosan kimondania a dolgokat, de itt, a kisváros szétfolyó kockaházai között, az egymásba kapaszkodó udvarok tyúkkerítéses valóságában úgy kell neki a hangos szó, mint egy bója. Így tervezi a nyári táborokat, a ruhaszekrényem tartalmának átvizsgálása is így zajlik, egy nadrág, új melltartó, bugyi, mormolja, mint valami ráolvasást, és én néha azt várom ilyenkor, hogy a kinőtt ruháim hirtelen megnyúlnak. Minden ráolvasás egyértelmű célja a vita elkerülése apámmal. Egyszerűsít. Ezért is ilyen nevetségesen kócos a frizurám.

Néha az anyám kukából kilopott, rózsaszín fedeles, lepattant szélű piperetükrében vizsgálom magam. A púderrész már üres, csak a barna portól elszíneződött szivacs van a helyén. Úgy teszek, mintha bepúderezném az orromat. Az illata nagyon kellemes, szinte nőnek érzem tőle magam. A tükör azonban kíméletlen. A hajam a jobb oldalon kétujjnyit rálóg a fülemre, a másikon egy ujjnyira nyisszantotta el a szabóolló. Anyám otthon, az udvaron vágja a hajamat. A kerítés előtt elhaladnak a népek, olykor megállnak, leginkább az idősek, mélyen ülő szemükkel hunyorítva figyelik anyámat, aki ilyenkor mindig odaköszön. Szép napot, Manyi néni, hogy van Katóka, hangja mélyen remeg ilyenkor, ez az udvarias hangja, az, amivel a munkahelyén tárgyal. Az olló csattog, én pedig arra gondolok, hogy itt már örökre mi maradunk a díszpintyek a kalitkában, mindegy, még hány évig maradunk, pedig milyen egyszerű volna a rideg fejbólintások helyett azt válaszolni, szép napot magának is. Nincsen fodrász a faluban. Miska bácsi, aki a polgármesteri hivatal melletti kis házban dolgozik, csak borbély, nők be sem tehetik a lábukat az üzletébe. Állítólag egyszer, amikor a polgármester pesti rokonai itt voltak, a sógornője, egy rézhajú, karcsú asszony bement hozzá igazíttatni, de az idős férfi feltartott pengével kergette őt be a hivatalba, miközben magából kikelve üvöltött. Nem tudom, igaz-e ez a történet, mert amióta mi itt lakunk, nem volt hasonló eset. Persze ettől függetlenül Miska bácsiból simán ki lehet nézni ezeket a dolgokat. Olykor, amikor apámért megyek a kocsmába, ha meglát, a szeme elszűkül, és olyan mérhetetlen megvetéssel bámul rám, mintha meztelencsigát látna egy salátalevélen. Itt sót szórnak rájuk. Borzalmas halál. Iszonyatos. Mint Miska bácsi mélyen ülő, fekete szeme. El is szoktam kerülni. Sokszor kértem anyámat, vigyen be magával a fodrászhoz. Még nem, mondta mindig, én meg csak megrántottam a vállamat. Mi mást tehetek.

Kunkorodnak a tincseim, természetesen kifelé. A fülem egy kicsit eláll. Rózsaszín, ha rásüt a fény. Mátyás szerint, aki a legjobb barátnőm ikertesója, szép. Olyan, mint egy rágóból fújt lufi, annak van ilyen színe, mielőtt rárobbanna az arcodra. Ezt mondta a szünetben, meg hogy ő igazán szeretné, ha egyszer rárobbannék az arcára, higgyem el, nem akarna onnan lekaparni. Persze mindenki röhögött. A többi srác azt mondta, szar az ízlése, de Mátyás csak vállat vont, és megnyalta húsos, vastag ajkát. Rá akartam szólni, de Klári megfogta a könyökömet, és elrángatott. Hülye fiúk, mondta, és nevetett. Mátyás gyakran megérint. A folyosón, vagy ha elmegy a padom mellett, a keze hozzáér a tarkómhoz, vigyorog, aztán úgy tesz, mintha véletlen lett volna, de soha nem kér bocsánatot. Klári miatt nem szólok rá, meg mert a húga szerint a Mátyás halálosan szerelmes belém. Lehetetlen. Engem a faluban mindenki fiúként kezel, de Klárit nem

lehet lepattintani erről a témáról. Úgy ismételgeti, mint egy beragadt kazetta: a Matyi rólam beszél otthon, az anyjának, mert szerinte én vagyok a legizgalmasabb lány, mióta csak ideköltöztünk, mindenki engem figyel, mi lesz a következő lépésem, mit mondok órán, mit teszek szünetben, mert olyan furcsa vagyok a hülye könyveimmel, nem beszélek senkihez és senkivel. Fiúkkal valóban nem beszélek. Átvágok a tömött iskolafolyosón, kígyóként siklok a hangos, folyamatosan mozgó fiú- és lánytestek között, igyekszem senkihez sem hozzáérni. Mikor megérkeztünk, a falu apraja-nagyja eljött hozzánk. Volt, aki hatalmas tálakon süteményt hozott, frissen levágott csirkét, de voltak olyanok is, akik csak a kerítés mellett állva, sötéten izzó szemmel bámultak be ránk. Az új tanár, az idegen tanár, akinek itt se kutyája, se macskája, nem köti ide a föld, sem a család, kíváncsivá tette az embereket. Átküldték a gyerekeiket, hívjanak el játszani, de én nem akartam menni, más volt itt minden, másként beszéltek, mint akiket hátrahagytam, másként mozdultak, kemény, sötét szemük elborzasztott. Mire feloldódtam, a látogatások elmaradtak, a könyvek maradtak, és az oldalvonal.

A hűvös könyvtárban mindig boldogan ülök le a nyugdíjasok közé, a leghosszabb asztal második székére, ami pont az ablak alatt áll. A kedvenc helyemről éppen rá lehet látni a hatalmas tölgyfára a könyvtár udvarán. A fatörzsön van egy hasadék. Másodikban, a költözés után, mikor még azokat a krumplipucolós sztorikat olvastam, azt képzeltem, ez az az odvas fa, ami elrejtette a királylányt, míg rá nem talált a királyfi. A királyfi, aki kimentette a királylányt a rengetegből, és helyrebillentette a világ rendjét, mikor hülyét csinált az öreg királyból. Anna, a könyvtáros később elmesélte, gyerekkorában sokszor játszottak ennél a tölgyfánál. Akkor még nem volt beépítve az utca, földút futott keresztül a mezőn, lovaskocsin hajtottak erre a falukörnyéki gazdák, a piac felé haladtak, a főtérre. Az út szélén keskeny facsemeték álltak, a rét közepén a tölgy. Rétnek hívták, pedig valójában csak egy hátsó kertnyi földterület volt, amit senki sem kaszált, és ahol így vadon és gazdagon burjánzott a pitypang, a katáng, a pipacs és a mezei szarkaláb. Egy májusi viharban érte villámcsapás a fát. Nem gyulladt ki, nem hasadt ketté, csak megnyílt a törzse, mint egy virág, szélesre tárt borsóhüvely forma született benne, az égett fa fekete illatával. Már réges-régen felnőtt, de ő még mindig érzi az ellobbant füst zamatát, nevetett Anna, zavartan tűrte el a haját a füle mögé. A madarak nem szállnak rá a tölgyfára, hiába maradt életben, mondja, soha nem látott rajta egyet sem, csak a szél borzol bele a kócosra növő levelekbe. És tényleg. Én sem láttam rajta soha madarat, de a fa minden évben gazdag lombot növeszt, és vár.

Szepesi Kornél

Lulu az álmairól beszél

Azt mondja, álmában képtelen megenni a csirkeszárnyat. A panír alatti bőrös hús belecsomósodik a szájába, a hányinger kerülgeti. De nem ébred fel rá, a kukába köpi az egészet. A panírmorzsák kopognak a sörösüvegeken. Az apja dobja oda a betétdíjas üvegeket, amelyeket neki kell reggel kihalászni, és a CBA mögötti visszaváltóig elcipelni. Fütyül a szél a lakásban. Az ablakok nem jól szigetelnek, a párkányra matracszivacsból vágott csíkok nikotinsárgák. Az apja rágyújt a konyhában, az olcsó cigaretta szaga kátrányos, mintha cserépkályhába gyújtottak volna be. Álmában ő nem cigizik, még gyerek, nincs a kezében a mozdulat, ahogyan körömmel kihúzza az ember a dobozából, a szájába teszi és a lángba tartja. Aztán már nincsen kint és nincsen bent, álmában megszűnik a külvilág, eltűnnek a linóleumra köpködött húsdarabok is, csak maguk vannak, az apja meg ő, az üres térben, ahol a hideg és a sötétség születik kék cigarettafüstben.

Ki az a barom, aki még álmában is cigizik, kérdi tőlem Lulu, miközben az ágyban fészkelődik. Nem látja, hogy lerúgom a cipőm és a lyukas zoknim takargatom. Lulu közben az álmairól beszél. Arról, hogy sokszor az ébrenlét is olyan, mintha álmodna. Nem tudhatja biztosan, felébredt-e. Reggelente bizonyítékokat keres, tárgyakat tapogat a sötétben, hogy meggyőződjön a valóságosságukról. Vagy itt van a fájdalom. Azt mondja, a fizikai fájdalom is megerősít. Lulut álmában az apja kilöki az ablakon. De a zuhanás nem fáj. Mikor ezt meséli, kiemeli a párnából a fejét, és már nem olyan fojtott hangon mondja, mint azelőtt. Vörös a feje, a szemöldökét elnyomta, az orra taknyos. Az biztos, hogy ez álom, mondja, mert még itt vagy. Mosolyog. Te is itt vagy, mondom neki, ez pont ugyanannyira az én álmom is. Rágyújt, majd tovább folytatja. Hogy visszatérő, mondja, az a legrosszabb. Már rohadtul unja. Finoman szólva. Mikor másnak meséli, soha nem mondják ki az emberek, amit valójában gondolnak. Finomkodnak. Nem mondják ki, hogy te bolond, te szerencsétlen. Bárcsak lenne már vége. Kényelmetlen két világ között létezni. Lulu nagyot szív tüdőre, lent tartja, majd az orrán ereszti ki a kék füstcsíkot. Családok sétálnak körülöttünk, anya, apa, gyerek, senki sem szól egy szót sem. Nem mondják ki, finomkodnak. Nem akar ő véget vetni az egésznek, dehogy akar, Lulu csak az álmairól beszél. Az Ikeában nem lehet rágyújtani bazmeg, mondja, és kisétál a berendezett szobából, mintha színpadról tenné. Itt nem lehet rágyújtani, hajtogatja.

Hétfőn, munka után Lulu elé megyek. Az általános iskola szuterénjéből tányércsörömpölés hallatszik. Rutinszerű beugrani az ételhordókért, leülni a szegecselt, műbőrrel húzott székre, az ujjaimmal kitapintani a lyukat, ahonnan a szivacs tör elő a pirosra lakkozott párnából. Takarásban ülök, mert nem jó, ha látják, hogy idegenek járnak be a konyhára. A mosogatóból villák csörömpölését hallom, a nehéz fém merőkanál fulladozik a habok közt. Hagymás krumpli volt a menü, szaftos karajjal. A lányok kapkodnak, klumpájuk formátlanra szabta lábfejüket. Valaki moppol, a felmosóvíz szúrós szagától csöpög az orruk, szipognak szabályos időközönként, szívják a taknyot, egy idő után már fel sem tűnik. Közben Lulu jön elém, hallotta, ahogy kihú-

zom a széket. Onnan tudja, hogy én vagyok. Ahogyan kihúzom ezt a széket. Lulunak tejbe áztatott kenyér szaga van, még az állaga is olyan a bőrének. Mikor elém jön, és megcsókol, száraz könyöke serceg a viaszosvásznon. Megtapintja az arcom, tudni akarja, mosolygom-e. Lulu az apjára hasonlít, én az anyámra. Lulu apja úgy gondolja, ha arra kerülne a sor, nem tudnám megvédeni a lányát. Hogyan is tudná az az ember, akinek még az is nehezére esik, hogy bármivel megkínálja az apósát. Lulu a mobilját keresi az asztalon. A kezébe adom. Három ötvennyolc, mondja egy férfi hangja a telefonból. Négy harmincig maradunk, mondja Lulu, majd a kiázott tenyerébe teszi az arcomat. Ujjai nyirkosak, marka erős, hegyes orrát hozzám szorítja. Tekintete a végtelenbe réved, mintha kiszívták volna onnan a fényt.

Mióta az apja rendszeresen átjár, tartok otthon egy kis Jégert. Ha látogatóba jön az öreg, ne érje panasz a ház elejét. Lulu elengedi az arcom, aztán Omniát főz kotyogósban. Monopol helyzet, hatnegyven a százforintosban, de hozza a többszörösét. Saját zsebre, ez benne a pláne. Az meg csak plusz, hogy a tanárok imádják a feketéjét. Lulu így nem csak az, aki az ételt osztja, hanem valaki, akiben feloldódnak a pletykák. Mint kockacukor a kávéban, a keserű az édessel. A termoszban meg minden eláll uzsonnáig, nem kell duplán dolgozni.

A moslékos pontban négykor csapja az ajtót, mint mikor lejár a mikrón az időzítő. A szaftos hús szaga még a vastag alukannákon keresztül is érződik. Mielőtt felpakolná a moslékot, körbevonul, zsebre dugott kézzel mászkál az asszonyok között. Vén marha, tartják a Gyuriról, akiről az a pletyka is járja, hogy már negyedszerre nősült. Nem bír magával. Nem tudja a gatyában tartani. A takarásból hallgatom az élcelődést a lányokkal, közben Lulut figyelem, a testalkata asszonyos lett, pedig nem régóta asszony. A párkányon repedezett sarokra való kenőcs, Lulu íratta fel a könyökére. A moslékos Gyuri csípőre tett kézzel áll meg mellettem, seggéből kiszedi a melegítőbélést, úgy mutogat rám, ugyanazokkal az ujjakkal, édesapa, hajtogatja, aztán vigyázz az asszonyra, vidd el a hétvégén valahová, ezek a nők ki vannak éhezve a törődésre. Bólogatok, nem vitatkozom. A kannák bivalynehezek, én meg gyenge vagyok. A Gyuri úgy görgeti ki őket, mint féltett boroshordókat a pincébe. Mikor kiér, megint csípőre teszi a kezét, pihen, szuszog, aztán rágyújt. A dohányfüst bekúszik a konyhába.

A következő vasárnap meglepő látvány fogad az Ikeában. Mások fekszenek a kanapénkon. Lulu kérdezi, mi a baj. Semmi, mondom, elfoglalták a kanapét. Menjünk még egy kört. Nem megyünk sehova, feleli, és idegesen tapogatózik az ágy felé. Egy ajakpiercinges srác meglöki Lulut, aki elveszti az egyensúlyát, és leborít egy éjjeli lámpát. Figyelj már az orrod elé, baszod, mondja neki, majd a haverjára néz, aki meg Lulut figyeli a földön. Nem látod, hogy vak bazmeg, mondja a piercingesnek, majd elmennek. Az apjának van igaza, gondolom, miközben felsegítem Lulut. Nem tudom megvédeni, a zuhanás nem fáj, csak az, hogy közben soha nem ér földet.

Erről a mutogatásról jut eszembe az, ahogyan a piercinges mutogatott az előbb. Mikor Lulu apja legutóbb nálunk járt, ugyanígy mutatott. Miután kilépett az ajtón, visszafordult, a vállamnál fogva húzott közelebb, hogy csak én halljam, amit mond. Ujjaival karikát formált, úgy súgta, diszkréten: és Lilla, bazdmeg, nem Lulu.

Villányi László

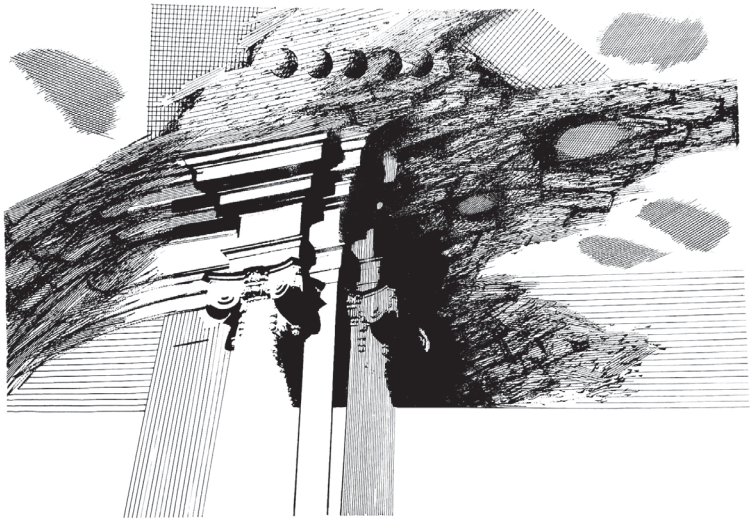
Árvíz

Debrecenen, Mátészalkán át Jánkmajtisra vitt vonatunk,
az Isten áldjon meg benneteket, rebegték felénk
az összeomlott házak közül a fejkendős nénikék,
egy félénk kisfiú, Borbély Szilárd, olyan kíváncsisággal
állt az út porában, mint tíz év előtt én a beregszászi utcán,
tizenhét évesen kalandosnak tűnt katonaruhát viselni,
még sapkát is adtak hozzá, kevertük a maltert, hordtuk
a téglákat, olyan büszkeséggel, mintha mi építenénk
az új otthonokat, néhány nap alatt a hatalmas sátorban
hozzászoktunk a sodronyos ágyhoz, a latrina
deszkájához és bűzéhez, egy éjjel arra ébredtünk,
hogy vérző fejjel, részegen dülöngélve ordít kísérőnk,
Kovács Pisti, aki már őszülni kezdett, azt hajtogatta,
ő ebből nem kér, ő látta meghalni az apját, a boltban,
ahol ismerősen „aóztak", akár Beregszászban,
speciált kértem, nem értették, pedig ünnep volt,
ha jutányos áron édesanyám hozott egy kiló tört
speciált, a végén kanállal ettem a finom morzsalékot,
el kellett magyaráznom, nápolyit szeretnék venni,
s azt is, hogy nem Diósgyőrből, messzebbről jöttem,
újra a másik Győr vasútállomására sétálunk Szilárddal,
most derűs, nem depressziós hullámokról beszél,
a Párizsból érkező Szomory Dezsőre várakozunk,
hogy együtt, át Magyarországon, az eltűnt időről tűnődve,
utazzunk a régi Szamos menti tájba, egy éber hajnalon
befogatunk, a Tiszához közeledve mutatom, a távolban,
a haragoszöld határon túl, fölsejlik a beregszászi hegy,
lábánál, a Csaba utcában épített házat kőműves nagyapám.

Honvéd

Tizenkilenc éves se voltam, s megkaptam behívómat,
a névsorolvasásnál felálltam, félrehallva a „lányi"-t,
a két év alatt nem ez volt az egyetlen tévedésem,
a részeg őrmester hőzöngött, pisztolyával hadonászott,
megváltásnak tűnt, hogy az ország másik végébe,
Debrecenbe visznek kiképzésre, egy szolid tizedes
a Kisalföldben olvasta verseimet, nem osztott be

WC-t pucolni, teljes menetfelszerelésben futottunk
végig a városon, valahogy sikerült összeszednem
magamat, ha úgy éreztem, már nem bírom tovább,
kispályán fociztunk, azonnal tekintélyem lett,
mert a félpályáról átemeltem a labdát a kapuson,
egyszer durván letalpaltak, a röntgen semmit
sem mutatott ki, de évek múltán is megmaradt
a fájdalom, Fertőszentmiklóson egy szőke
fiú öngyilkosságának híre várt, Debrecenben
az a cigány fiú akasztotta fel magát, akinek tanulni
segítettem, az elmélet nem okozott gondot,
a lokátor kezelése annál inkább, képtelen voltam
megjegyezni a repülők mozgásának adatait,
Bölény, az öregkatona, leleményes humorral
borvidékinek hívott, gyakorta felmosatta velem
a folyosót, az ólból kihúzhattam a döglött disznót,
hajnalonta, miután magömlésre ébredtem,
a konyhai szolgálat várt, esténként az őrség,
olykor állva elaludtam, egy éjszaka meghúztam
a ravaszt, keserűségemben a csillagos égbe lőttem,
vigasztalt Miskin herceg és József Attila,
az Adriano Celentanóra hajazó Társ Misi
kezembe adta Szentkuthy *Szent Orpheus*ának
egyik kötetét, tiszta időben, a laktanya mellől,
egy másik világ szimbólumaként, látni lehetett
a fehér Schneeberget, a századparancsnok az utolsó
sorakozónál sajnálkozott, hogy honvédként szerelek le,
de megnyugtattam: engem másfajta rang vár odakint.



Zsembery Borbála

Oxigénhiány

Az arcomat nézem a képernyő jobb felső sarkában. Sárgás, puffadt, mintha nem lenne semmi tónusa. A szemem alatti területet elpattant, kitágult erek színezik zöldeslilára. A hajam lapos. Régen szőkére festettem, de egy éve nem jutottam el fodrászhoz. Széles, mindig zsírosnak ható sávban nő le a festék, lassan a halántékomig ér. Ha összekötöm, szemből barnának, hátulról szőkének nézek ki.

Egy kollégám beszél, engem is érint a dolog, ha jól értem. Fejlesztések, átalakítások és az ezekkel járó új szabályok. Minden újítás korlátozást is jelent. Nem tudok figyelni, magamat nézem. Észrevettem, hogy akkor is magamat nézem, amikor beszélek. Bekapcsolom a mikrofont, hogy válaszoljak. Látom, ahogy kinyitom a számat, enyhén felvonom a szemöldököm. Hallom a hangom, gördülékenyen beszélek. Ahogy megszólalok, mögöttem Tomi is rákezd. Nyöszörög, torokhangon gurgulázik, két kézfejét csuklóból előre hátra csapkodja. Minél többet beszélek, annál hangosabban csinálja. Nézem az arcom, rezzenéstelen. A többiek szemöldöke meg-megrándul, többször visszakérdeznek, nem hallják, amit mondok. Megismétlem a lényeget, lenémítom a mikrofont. Az említett linket elküldöm a közös chaten. Most már végképp nem figyelek, fókuszálatlanul járatom a szemem a monitoron.

Tomi oxigénhiánnyal született, júniusban lesz kilenc éve. Egyedül mentem be a kórházba, amikor jöttek a fájások. Nem igazán tudtam, mire számítsak, anyámmal sosem beszéltünk ilyesmiről. Semmiről, aminek köze van a testhez. Annak idején, amikor megjött a vérzésem, annyit mondott, hogy majd elmúlik. Aztán feltápászkodott, kiment a fürdőszobába, és egy nejlonzacskóval jött vissza, amiben nagy köteg vatta volt. Ebből tegyél a bugyidba, ez majd felfogja. Később az osztályban persze kiröhögtek érte. Körülbelül ennyire voltam felkészülve a szülésre is. Nem nagyon izgatott a dolog, azt gondoltam, nem lehet annyira bonyolult, ha egyszer ennyi ember van a Földön. Húszéves voltam, és nem törődtem semmivel. Abban a félévben, amíg a barátom nem volt itthon, mert Finnországban tanult, sokat leveleztünk, minden nap skype-oltunk. Szerettem nézni az arcát az íróasztali lámpa fényében, és arra gondolni, hogy akár a szomszéd szobában is lehetne. Az is tény persze, hogy nem voltam teljesen hűséges, de, gondolom, ő se. Ki bír ki fél évet? Máté mindenesetre úgy tudta, hogy övé a gyerek. Nem volt elragadtatva, de nem is dobott ki azonnal. Mire rájöttem, hogy mi a helyzet, már elég nagy volt a magzat. Gondoltunk rá, hogy elvetetjük, de aztán nem voltunk képesek meghozni a döntést.

Mátéval még akkor is együtt voltunk, amikor Tomi megszületett. A nevét is együtt találtuk ki. Ma már néha szégyellem, ha rágondolok, de Tomit valójában félig viccből az egyik tanárunk után neveztük Tamásnak. Furcsa, rideg figura volt, de mi nagyon kedveltük. Okos volt és megközelíthetetlen. Szerintem Tomi is okos, csak nem tudja úgy kifejezni magát, ahogy a legtöbben. A kitolási szakaszban valamiért beszorult a szülőcsatornába, nem tudni, pontosan hogyan történt. Csak arra emlékszem, hogy üvöltök, szedjék ki belőlem. Arra emlékszem még, hogy lóg az orvos kezében, véresen, csapzottan és némán. Visszatartottam a lélegzetem, és csak néztem. Mintha

ő is visszatartotta volna a lélegzetét, a szeme csukva volt. Egyre kékebb lett, én meg már szédültem. Amikor kinyitottam a szám, hogy levegőt vegyek, ő is felsírt. Régen gyakran eszembe jutott ez a pillanat, főleg olyankor, ha nagyon nehéz volt vele. Amikor elegem volt belőle. Ha belegondolok, több éve nem idéztem fel ezt a képet.

A kollégáim még mindig beszélnek, én majdnem teljesen lehalkítottam a hangjukat a gépen. Hátranézek a vállam felett. Tomi mesét néz a telefonomon, az arcára mintha ráfagyott volna a féloldalas mosoly. Halk, zümmögő hangokat ad, az ágyon ül. Az anyám kint zörög valamit az edényekkel, közben hangosan sóhajtozik. Hamarosan kiviszi Tomit sétálni, és hetek óta először végre egyedül maradok egy órára.

Tavaly márciusban költöztünk ide a nyolcadik emeletre az anyámhoz, amikor egyértelművé vált, hogy nem lesz egyhamar vége a járványnak. Határozatlan időre bezárt a fejlesztő intézet, ahova Tomi jár, minket pedig hazaküldtek az irodából. Vihettünk haza monitort meg fülhallgatót. Két hónapig bírtam, aztán muszáj volt lépnem. Tomi nagyon gyorsan fejlődött vissza, szinte egész nap a telefonomon lógott, én meg az értekezletek alatt ebédet rendeltem, pakoltam a ruhákat vagy a híreket görgettem. Egy idő után már csak a címeket olvastam el, később már azokat se. Egyszer láttam egy képet valami madárról, aminek a lába belegabalyodott egy eldobott maszkba, és állítólag emiatt pusztult el. Elsőre megrendítőnek találtam, de amikor sokadjára jött szembe a kép álszent alcímekkel, bezártam az egész oldalt.

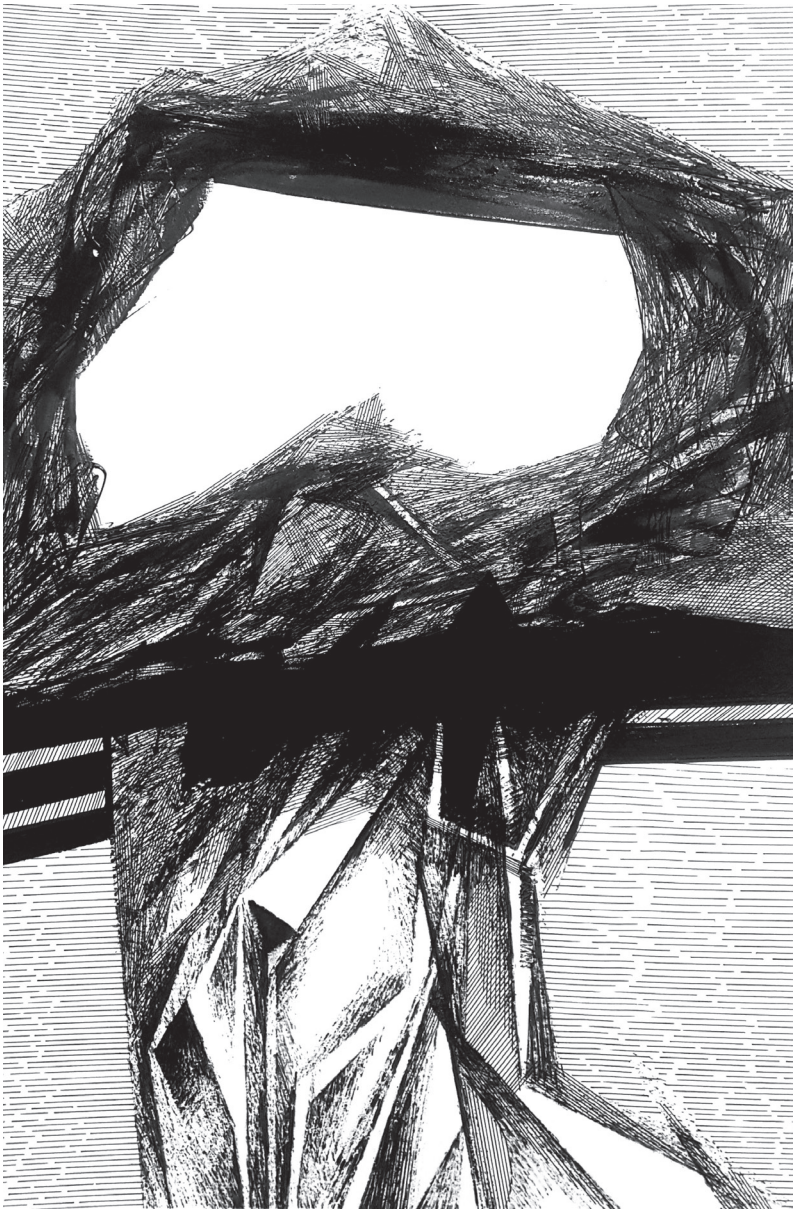
Tomi nem tűri meg magán a maszkot, visítani kezd, ha rá akarom adni. Szerencsére később bevezették, hogy nem kötelező nekik, de azt se szeretném, hogy beteg legyen, szóval sakk-matt helyzet. Amióta anyámnál vagyunk, időnként elmennek együtt sétálni, bár egyre ritkábban.

Én nem is tudom, mióta nem voltam utcán. Ülök anyám nappalijában, dolgozom, ha végeztem, próbálok játszani valamit Tomival, de ha lehetőségem van rá, átülök az ágyra a laptoppal az ölemben, és értelmetlen videókat nézek. Klipeket éneklős meg főzős műsorokból. Néha megpróbálok elolvasni egy könyvajánlót vagy filmkritikát, de a legtöbbször a felénél abbahagyom, mert rájövök, hogy fogalmam sincs, miről olvasok, arról meg pláne nem, hogy miért. Nincs hozzá közöm. Nincs közöm semmihez.

Lassan talán véget ér a megbeszélés, lesz ma még legalább kettő. A fennmaradó időben meg dolgoznom kéne, de érzem, hogy nem fog összejönni. A képernyőn látom, hogy a hátam mögött nyílik az ajtó, anyám pisszeg meg integet, gondolom, indulna Tomival. Egy percre kikapcsolom a kamerát, a fülhallgatóval a fejemen hátrafordulok, és elkezdem nógatni Tomit, hogy menjen pisilni a nagymamával, aztán sétálhatnak. Nem akar menni, pedig látom, hogy fogdossa magát, be fog csinálni, ha így megy tovább. Tudom, hogy meg fog rémülni, mégis nagyot tapsolok, és rákiáltok, hogy húzzon már kifelé. Anyám meglepve néz rám, de nem szól semmit, kirángatja Tomit a szobából, hallom, hogy suttogva, de határozottan magyaráz neki, a gyerek meg csak nyöszörög. Egy női hang valami szűk határidőről beszél a fülembe.

Veszek egy mély levegőt, és visszakapcsolom a kamerát. Nyolc apró, rezzenéstelen arc a képernyőn. A menedzser összegzi az elhangzottakat és a legfontosabb feladatokat, aztán végre elköszön. Többen integetnek, én azonnal rányomok a piros telefonkagylóra. Felugrik egy ablak: Értékelje a megbeszélést. Lezárom a képernyőt, és felállok. Még éppen hallom, ahogy anyám a zárral vacakol, majd elindulnak.

Megdörzsölöm a szemem, kinyújtózom, ropog mindenem. Egy hosszabb megbeszélés után mindenkinek jár a szünet, de nekem nem jut eszembe semmi, amit csinálhatnék ebben a tíz percben. Teszek pár lépést a szobában, aztán az ablakhoz lépek, kinézek. A szemben lévő fán egy madarat látok. Nincs a lábán semmilyen maszk, óvatosan, oldalazva lépeget. Kinyitom az ablakot, abban a pillanatban el is repül, amíg lehet, követem a szememmel. Kihajolok, amennyire csak tudok, egyre jobban, szinte az egész felsőtestem kint van. Lehunyom a szemem, és visszatartom a lélegzetem.



Háy János

Öregkori líra

Aczél Gézának születésnapjára szeretettel,
gondolva sok-sok jókedvű vagy épp szomorkodó együttlétre

1.

Az öregkori líra akkor születik, amikor a költő öreg, vagy nem öreg, de az olvasó szempontjából régen meghalt, esetleg fiatalon. Így válnak öregkori vagy kései versekké az életkorban még idősnek egyáltalán nem tekinthető költők versei is. Az első versszak erről a kormeghatározásról szól, vagy arról, hogy idejekorán már abba az életérzésbe jutott az alkotó, hogy képessé vált öregkori verseket írni, negyven vagy netán harminc éves korában is, esetleg fiatalabban. Lehet, hogy a halála után az alkotót még nem tartják olyannak, aki öreg, következésképp az öregkori verseket sem tekintik öregkorinak, de egy bizonyos idő elteltével már senki nem tudja elképzelni, hogy az az alkotó valaha volt fiatal is, legfeljebb a fiatalkori versek idején, amelyeket adott esetben csak néhány év választ el az öregkori versektől. És az öregkori, valójában fiatalkori versekből, már az első versszakból, történetesen épp ebből érzi az olvasó, hogy ez nem lehet más, csak számadás.

2.

A második versszak arról szól, hogy az alkotó összefoglalja az eddigi életét, főként a rosszakat sorolja fel, ha jókat sorol, akkor csak azért, hogy az elmúlásuk miatt sajnálkozzon, hogy elmúltak, s mennyire hiábavaló, hogy voltak, mert mára nem maradt belőlük semmi, arra nem gondol, hogy, ha kihúzná ezeket az eseményeket az életrajzából, akkor úgymond lenne ott egy üres rész, magyarán már akkor írhatott volna öregkori verseket, amikor ezek az események elkezdtek megtörténni, csak azért nem írhatott, mert például a második versszakba nem tudta volna, mit írjon, hiszen ezek a most sajnálkozásra okot adó események még nem történtek meg. Ha csak két versszakos volna ez a vers. (Ezt már csak azért írom, hogy formailag, magyarán legalább szemre egyforma hosszú legyen ez a versszak az elsővel, hogy látszódjék, ez egy formakötött költemény. Öregen az ember már nem ír szabad verset, mert tudja, a nemzeti emlékezet, már ha ezt egy nemzet részeként, vagy törzsi emlékezet, ha egy törzs tagjaként írja az alkotó, csak a formakötött verseket tekinti versnek, a többit béna ügyetlenkedésnek, amikor az alkotó a szakmai hiányosságait formabontással leplezi. Vizuális öregkori költemény meg eleve számításba se jöhet, hát az már tényleg olyan, mintha festetné az ember a tökén a szőröket.) Most látom, ez a versszak hosszabb lett az elsőnél, szóval épp a formakövetelmény kielégítése során lett formabontó, mindegy, majd az elsőbe beleírunk még valamit. Amíg tartalmilag lehet bővíteni a versszakot, addig nem csak érdemes, hanem kell is.

3.

A harmadik versszak, különösen, ha nem szánunk a versbe több versszakot, mert eleve hosszúversszakos költeményként képzeljük el az öregkori lírát. Lehetne esetleg rövidversszakos öregkori lírában is gondolkodni, de a hosszú versszak jobban tükrözi az elmúlt életet, pláne akkor, ha az nem is volt túl hosszú, mert, mondjuk, huszonhat évesen kell megírni ezt a költeményt. Egyben azt is mutatják, hogy az öregkori tapasztalatok határtalan áradnak ki az alkotóból, hiába koncentrál arra, hogy rendkívül tartalmasan és koncentráltan fogalmazzon, egyszerűen mindenről eszébe jut valami, s mivel nem emlékszik, hogy miről jutott az épp közölt gondolat eszébe, újabb gondolatok után kutyagol, a maga öreges (merthogy öregkori líráról van szó), a maga öreges módján. Ebben a hosszadalmas versszakban a halál mint az öregkori líra záróakkordja kerül szóba. Afféle végső számvetés az élettel, netán búcsú azoktól, akik olyan mocskok, hogy életben maradnak, természetesen mindenfajta minősítés nélkül, nehogy megharagudjanak az életben maradók, s haragjukban kifelejtsék az öregkori líra szerzőjét a tankönyvekből, s az egész közösségi emlékezetből. Amikor a szerző ezzel is megvan, szimbolikusan, majd hamarosan valóban is lecsukja szemét, azon gondolkodik, hogy ezt az öregkori lírát még nem teszi közzé, mert még akar egy kicsit élni, végre olyan állami támogatásban részesül, hogy írnia sem kell, nyugodtan elvonulhat a világ elől, ami ez esetben épp az ellenkezőjét jelenti, mert eddig volt elvonulva, amíg az öregkori líráig elvezető költemények sorát írta, most épp ez az elvonulás a világi életet jelenti neki, végre élhetek, nem kell azokkal a kurva rímekkel és ritmusokkal szarakodni egyedül, egy nem túl kényelmes lakásban, és akkor belevetette magát ez az öregkori alkotó az életbe. Ennek következtében azonban az öregkori líra korábban aktualizálódott, mint gondolta, mert a szabados életmód, alkohol, gyógyszerek felelőtlen beszedése és más gyógyszerek elhagyása meghozta az öregkori lírához várva várt halált. Már csak az maradt hátra, hogy az öregkori líra második versszakában ellenőrizze, hogy azok közül, akiktől elbúcsúzott, nem halt-e meg valaki közben. Azt még kihúzza, mert a pontosság a költemény, különösen az öregkori költemény legfőbb erénye. Emiatt elolvassa még egyszer ezt a néhány évvel az aktuális időpont előtt megírt verset, és elkönnyezi magát, hogy milyen szépen megírta, és hogy milyen kár, hogy tényleg megtörténik, hogy meghal.

Géczi János

Vers egy Aczél-sor töredékével

A rózsák színe sosem tűnt el.
A piros rózsák pirosak maradtak,
a fehér rózsák fehérek maradtak,
a sárga rózsák sárgák.
Fogyatkoztak előlünk a sivár bakterházak.

A sor fölé görnyedten
folytattam a munkát, szaggattam a gyepet,
a lósóskát, s eszembe jutott,
hogy 1997-ben, avagy korábban,
1983-ban tűnt fel,
majd évre rá el.
Olykor így, s olykor úgy,
félévekkel váltva.

Időnként darabokban bukkant elő,
ahogyan a lófejnyi gyökérrögök a földből.

2010-ben ugyanúgy volt.
Előkerültek a darabok,
a részek és részletek a legkülönbözőbb helyekről.
Összefüggéseket kerestem
az el- és feltűnések között.
Valahogy minden,
mondjam, a mindenség,
úgy rövidült le, ahogyan egyre-másra
előzőleg az övé.

Tépve a sorokból a gyepet, a lósóskát,
a szabály az, hogy betűről betűre haladva,
a lényeges eltérések ellenére
összefüggünk.

Folytattam a sorok fölé hajolva
a feladatot,
ahogyan az egyenesre beültetett növényeket
sorolja az ember,
ahogyan vonattal keresztül a sík földön bevégzi

az utazást,
amikor minden állomás előtt
parkrózsák nyíltak.

Az első virágzás 1983-ban
májusban kezdődött, miként 1997-ben is,
s a köztük levő években ugyancsak.
A vadhajtások nem,
a virágok mindig újra nőttek.
Rózsák közéből indult,
s közéjük érkezett mindegyik szerelvény.
Rózsák a sötétben és a napfényben.
A tiszta ég alatt,
s a kéményfüst kormától elsötétülve.

Mindig nyilvánosságra került,
mely sorok között görnyedünk.
És mely sorok mellett
szívódik fel a tettes
gyepet tépve, lósóskát cibálva,
s mikor jelenik meg
hold híján az égen egy véraláfutás.

Járunk a történelemben.
A rózsák színe sosem tűnik el.
A piros rózsák pirosak maradnak,
a fehér rózsák fehérek maradnak,
a sárga rózsák sárgák.

Appendix

De jó, hogy túl az Empyriumon
madárnak nem való a test,
s azt visszahagyva a szemre bízza
birtokolni csodálatát.
A test igyekszik ahhoz a sorshoz,
hol lenni kell, ahová aláhelyez
a zuhanás, ott fenn pedig, két szárny
nyomán, egy pillanat, a fény marad,
majd a tömény fényhiány.

Csehy Zoltán

Ezek a furcsa kockák

Variációk Aczél Géza-verskockákra

Ezek a furcsa kockák, a bedobozolható létezés,
az örökös küzdelem a kockacukrokba csempészhető
édességdózissal a keserűség ellen. Instant leveskockák,
a forróvíz permanens hiánya. A költő az ízek
költöztetési szolgáltatója. Persze, geometriailag
ezek legfeljebb „csak" négyzetek, téglalapok, négyszögek,
bár az egyik oldaluk még így is reménytelenül cakkos.
Ha viszont a kockás füzetből indulunk ki, akkor térképzetek
nélkül is sokkal közelebb kerülünk az írás mértékegységeihez.
A keresetlenség lexikonában a címszavak váratlansága.
A csomagolás alatti csomagolás csomagolása,
a kikapart recept fölé írt receptbe átszivárgó történelmi íz.
A vegetatív szisztéma megértése az örök kockásodás felé tart:
a bukolika tetves, körömfájós báránykái
hexameterkarámok közt áznak a kulturális savas esőben.

A szó viszontlátásának esélyeit latolgató szöveg
avantgárd tengelyferdülésében máshogy tükröződik
egy ilyen közlés is. A mitológia köbmétereibe pakolt betűkre
bízott íz transzfere. Amíg ezt a szöveget írom, Nino Rota *Firenzei szalmakalap* című operája szól: csupa tisztelet és fintor,
ebben is esni kezd az eső, parádésan bomlik ki a zenei
zivatar, nincs túlkomponálva, mégis elfogadhatatlanul
harmonikus, a tátott száj, a hullámzó mellkas
vérellátása, a hangszálak hangellátása zavartalan,
akárcsak a kottavonalaké, a vízcseppek megfelelő
víztartalmát az aszfalt melege folyamatosan igazolja vissza.

A jelentés *trópusi esőként zuhog az apára,*
a kicsi nem ért semmit, még az ölelések foglya.
Az eső eleredése mindig poén, benne
van a vegetáció és a vegetálás esélye:
a fű-fa életéből kivonható víz maga a létezés.
És mi lehet a poéta dolga várt vízben, nem várt esőben?
A szavak ölelésének kicsi kis foglyát apaként
nevelgetni, terelgetni a biológiai börtön
ablakából látszó, végtelenbe vesző fénysugár felé.

Orcsik Roland

A térség grammatikája

-nak

Miért nem megy sohasem hallod
lassíts mert nem megy éjjel
nappal a szervezetben a só a vér a lég
nyomás kopnak az erek a szív köpd
koppan a kavics lassíts mert nem megy
sem előre sem hátra fékezz tolat a
vonat vizes kancsó az asztalon
töltsél miért nem lassít hajtsd le
az ablakot sohasem hallod nézz
körül ott a tó partján szólít
hajítsd el csobban a kavics
nyomában táguló körök
rajzok a lúdbőrös vízen
a szürke a barna a zöld az év
nem én az én a ki nem ír-
tott se kinn- se benn-
szülött

Buda Ferenc

Köszöntő

Aczél Gézának

Lám csak: az első 75 lepergett!
Sok más ilyenkor csöndben elseperget,
Te meg tempósan szántasz, vetsz s aratsz.
Irigyelhet sok (párt)munkás, műparaszt,
ki a rizsát ontja ránk félfövetlen.
Győzd hát e klímasokkot is töretlen,
s hanyatt ne lökjön semmiféle szél.
Maradj, Gézám, mindvégig jó acél!

Keresztury Tibor

Az örököreg

Aczél 75

Már öreg volt fiatalon is. És persze nagybeteg. A fél város gézabácsizta, holott még be sem töltötte a negyvenet. Itt fájt, ott fájt, itt szúrt, ott szúrt, sokat sejtető, jelentőségteljes arckifejezéssel nyomogatta a hasát. Felszisszenve jelezvén környezetének, amikor – s ez meglehetősen sűrűn előfordult – fájó pontra, beteg szervre talált, netán egyenesen egy jól körülhatárolható, a mérete miatt immár operálhatatlan rákos daganatot sikerült kitapintania. Hasnyálmirigy, mondta síri hangon, utolsó stádium, máskor meg csak annyit, hogy: máj. Prosztata, jelentette be egy ködös délelőttön, ahogy a gyászhíreket szokták, megfellebbezhetetlenül, a nyomaték kedvéért bólintva is hozzá. Készen vagyok, jófiú. Nagy a baj.

Több mint negyven termékeny éve tart nála az utolsó stádium.

Rossz alvó volt, a szerkesztőségbe pontban nyolckor érkezett, átfutotta a megyei napilap halálozási rovatát. A többsége fiatalabb nálam, állapította meg, pusztán csak a tények kedvéért. Hamarosan én jövök. Az idei az utolsó olimpiám. Úgy tudta felvenni a telefont, és belemondani, hogy *Alföld*, hogy a hívó fél azon nyomban kötelet, kést, pengét kezdett el keresni – abban a hangsúlyban összefoglalólag benne volt a zsákutcás magyar történelem, az elbaltázott keleti sors évszázados fájdalma, a tájhaza megannyi megaláztatása, rá mért szenvedése. A végtelenbe vesző Hortobágy. A periféria. Ki ide telefonálsz, hagyj fel minden reménnyel, sugallta a földmélyi rétegekből feltörő, sóhajszerű *aaalföld*, legyen bármi is a terved, az igyekezet hiábavaló.

Nem pozőr, mint a magamutogató, önmagukba szerelmes szerencsétlenek. Autentikusan modoros. Eredeti. Karakteres. Hiteles.

A nyolcvanas éveket a város átaludta, téli álmába dermedt Debrecen. Vastagnyakú, suk-sükölő párttitkárok őrizték a rendet, a legizgalmasabb esemény az volt, hogy időnként átdöcögött a Vöröshadsereg útján az 1-es villamos. Ebben a közegben készült az *Orange* presszó számára fenntartott sarokasztalánál miniatűr gyöngybetűkkel egy puha fedelű füzetbe, sort sor alá tapogatva a Kassák-nagymonográfia. Tíz éven át. Ha esett, ha fújt, meg kellett a napi penzumnak lennie. A lapszerkesztés fortélyain túl ezt a kíméletlen munkamorált is el lehetett lesni tőle a sokat emlegetett kishivatalnok szülők örökségeként.

Meg mennyi mindent még. 1978 óta dolgozott az *Alföld* szerkesztőségében, jelentős hányadában főszerkesztőként, a lap progresszív megújulása döntően neki volt köszönhető. Mindent tudott a szakmáról, az eltelt évtizedek tapasztalatai a korszak legjelentősebb irodalmi szerkesztőinek sorába emelték. Verseskötetei méltatlanul kevés visszhangot kaptak, holott az ezredfordulót követő, könyvek sorával demonstrált, látványos költői megújulása kortárs költészetünk egyedülálló, hasonlíthatatlan verstípusát teremtette meg. Nem kell szemérmesnek lennünk, bátran kimondhatjuk: Aczél Géza a jelenlegi mezőny legjobb költőinek egyike.

Kereken húsz évet töltöttem vele. Délutáni egészségügyi sétáink során bebolyongtuk a várost a *Kishalász*tól a *Loki Klub*ig, a *Fehér Holló*tól a *Söröző* fantázianevet

viselő sörözőig, a piaci bádogpultoktól a vizezett sört csapoló füstös pincehelyiségekig. A visszatartott nevetéstől könnyes szemmel hallgattuk a *Mupett Show*ból előlépett hatalmas figurák összefüggéstelen történeteit, zagyva monológjait, téveszméit, világmegváltó terveit. Bár panaszai egyre szaporodtak, az orvosoktól való páni félelme okán szóba se jött, továbbra se, hogy egészségügyi ellátásnak vesse alá magát. Nehogy még a végén helyben hagyják, megerősítsék saját diagnózisát. Egyszer aztán átszakadt a gát mégis, rámosolygott a szerencse egy, a *Lilla* bárban rendelő orvos személyében, aki ott helyben kivizsgálta: megnézte a torkát, megkopogtatta a hátát, megmérte a vérnyomását a bárpulton, s azonnali halálokot nem diagnosztizált. Rögtön meglett a bizalom.

Mostanában ritkán látom. Nehezen mozdul, nehezen mozdulok. Mondják, megöregedett. Jómagam nem érzékelem ennek jeleit alkalmi találkozásainkon. Mindig is ilyen volt hiszen. Öreg. Egy fanyar humorú, mélyérzésű, melegszívű ember, aki egyenes gerinccel, elvtelen alkuk, kompromisszumok nélkül betegeskedte át az elmúlt évtizedeket. Jobbulást, drága Géza, ne érjen baj és ne fájjon semmid – ezt kívánom erős kötődéssel, szeretettel a születésnapodon.

Faltól falig

A 75 éves Aczél Gézával Juhász Tibor beszélget

Juhász Tibor: Szerkesztőként, főszerkesztő-helyettesként, végül pedig főszerkesztőként voltál alakító részese az *Alföld* folyóirat történetének. 38 éven át gondoztad a lapot, nyilvánvaló, hogy szerkesztői pozíciód mellett ez idő alatt több minden változott a pályádon. Visszatekintve milyen összefüggések mutatkoznak meg előtted e változásokat illetően? Az alkotói praxisod hangsúlyainak elmozdulásai például egybeestek-e a laphoz fűződő feladatköreid alakulásával?

Aczél Géza: Erre a bonyolult kérdésre valóban csak a pálya vége felől lehet némileg hiteles választ adni. Némileg, mondom, mivel ez a közel négy évtized nemcsak az ember magánéletében, hanem az ország társadalmi-politikai és művészeti szférájában is számos változást hozott. A szerkesztésbe néhány évig a Magyar Intézet munkatársaként már az egyetemen belekóstolhattam, mikor az iskolateremtő Barta János professzor úr famulusaként a *Studia Litteraria* tudományos évkönyvének olvasószerkesztője lettem. Később pedig megromlott látása miatt utolsó tanulmánykötetei szövegét gondoztam. Fontos évek voltak. Közelről figyelhettem egy nagy szellemi formátumot, kinek szigorúsága, értéktisztelete és szakmaszeretete tőlem sem volt idegen. Tehát ha valamiféle konstans értékrendet vihettem későbbi szerkesztői pályámra magammal, nagyjából ezek lehettek azok. A lapszerkesztést mindig is önálló műfajnak tekintettem, a folyóirat szerintem 20. századi irodalmunk vezérfonala volt. Az 1978-ban alakult új szerkesztőség, úgy hiszem, egységesen lépett túl a jelentős vidéki folyóiratokat állandóan rémisztő provincializmuson és dilettantizmuson, s vált hivatalos szakmai körökben vidéken szerkesztett országos fórummá. A rendszervál-

tást követően megbolydult az ország teljes művészeti élete. A zavaros pártok özönöltek, a szabadság ihletett éveiben pedig újjáéledt a látensen mindig is meglévő kultúrharc, az ideológiai szakadék a korábban népi és urbánus ellentétek mentén szélsőségesen tovább mélyült, a támogatási rendszer szétesett. A kádári ízlésuralom után viszont több évtizedes lemaradásunk a nyugatról beáramló tudományos elméletek és korszerű szépirodalmi életművek hatására gyorsan csökkenni kezdett, itthon alig ismert irányzatok hálózták be a kulturális életet, és színre lépett egy nagyon erős fiatal nemzedék. Az irodalom paradigmaváltásnak nevezett időszakát éltük. Mikor rangidősként, a hivatalos szervek támogatásával szó szerint nyakamba szakadt a szerkesztőség összes gondja, úgy láttam, a lap stabilitása, értékeinek megőrzése és további korszerűsítése az elsődleges feladat. Ebben olyan felkészült és ambiciózus kollegáim segítettek, mint Mészáros Sándor, Keresztury Tibor és Szirák Péter. Ugyanakkor a nagy szellemi kavarodásban, a különféle irányzatok szorításában úgy éreztem, a várható végeláthatatlan belső viták, személyes ízléselfogultságok konfliktusai helyett szándékaim ellenére most az egyszemélyes irányítás és felelősségvállalás felé kell terelni a munkamódszereket. Részemről nyilván számos kisebb-nagyobb hibával, feszültséggel, de azért nem minden konszenzus nélkül. Gondolom, hasonló helyzeteket főszerkesztő társaim is bőven átéltek szerte e hazában. De a legfontosabb mégiscsak az volt, hogy folyóiratunkat kételyek nélkül továbbra is a műfaj élvonalában jegyezte az autentikus szakma.

Juhász Tibor: Miért döntöttél úgy 2015-ben, hogy átadod a főszerkesztői posztot?

Aczél Géza: Kicsit korábbról indítanék. A ’70-es évek második felétől kezdtek függetlenedő kis szellemi szigetekké válni a különböző fórumok. Érdekes módon elsősorban a vidékiek, mintegy óvatos kísérleti terepekké az elbizonytalanodó kultúrpolitikában. Elsősorban az *Alföld*, a *Tiszatáj*, a *Jelenkor* kezdte magába építeni az addig jóformán tiltott határon túli magyar és a nyugati szórványirodalmakat, tudományos fórumokon is fel-felbukkantak a hazai kulturális életet erősen bíráló dolgozatok, évtizedes késésekkel a korszerű filozófiai-esztétikai irányzatok, a szocreál ellenére sokáig a könyvterjesztésből elterelt világhírű remekművek. Igen ám, de ez a nyitás a rendszerváltás igényével fokozatosan a figyelem előterébe került, így a politikai közéletet élénkítette, kétségtelenül az irodalom kárára is, mely addig a háttérben saját vállán cipelte a lázongásra ingerlő életkörülményeket. Ez önmagában természetes, de a közös súlytól megszabadulva elemi erővel szakadt szét az emberiség alantas ösztöneitől hatalomra és vagyonra áhítozó tömeg, gyorsan újra nyíltak rendszeralakító fejekben az egymást régtől gyűlölő pártok, a haszonszerzés illúziója nélkül még magam is megbódultam a lakiteleki őszben. Márpedig ebből a közegből a laikus testvérek és a moralitásra hajlamosok hamar kihullottak, a táblára nagy számban törtetők és gengszterek zuhogtak. Mai napig is egyfajta naivitással mormolom magamban, ki volt az az őrült, aki egykor kiirthatatlanul a pártokat mint olyanokat kitalálta, elvtelen gombnyomkodásra és a személyiséget romboló szervilizmusra kárhoztatva múltat és jövendőt. Sokan kezdtünk elhúzódni, természetesen elsősorban az idősebbek, ettől az idegen világtól, elfáradtunk, és nem kis fásultsággal kezdtük átértékelni elszállt életünket. Az átlagos nyugdíjashoz képest nekem talán az adott megkönnyebbü-

lést, hogy az embert mindig is elsősorban biológiai lényként fogtam föl, hisz ez az az egyetlen tény, mely születéstől az elmúlásig egész létezését lefedi. A közbeeső téblábolásokat most hagyjuk.

Juhász Tibor: 2013-ban a *Litera*nak adott nagyinterjúban elárultad (Jánossy Lajos, Keresztury Tibor: *Ac[z]élváros, avagy a keleti nyitás – Nagyvizit Aczél Gézánál*, Litera.hu, 2013. október 31.), hogy az identitásodra vagy a legbüszkébb. Arra, hogy az évtizedek alatt sikerült megőrizni a lap szellemi függetlensége mellett a sajátodét is. Egyébként szembetűnő, hogy az autonómiára formált jog visszatérő eleme a válaszaidnak akkor, amikor egy-egy interjúban erkölcsi alapelveidről kérdeznek. Az említetteken túl milyen tapasztalatok voltak azok, amelyek ennyire fontossá tették a függetlenséget a számodra?

Aczél Géza: Közhelyesen már célozgattam rá, milyen apokaliptikus viszonyok között vergődött a nemzetünk. Nemzedékünk szerencsére két diktatúrával megúszta, egy harmadikról is vannak sejtéseim, de erről itt nem szólok, hátha csak téves költői vízió. Annyit viszont az ó-kínai bölcsességek közül megjegyeztem, hogy a nagy kék ég alatt káosz uralkodik. Ez elől szinte egyetlen menedék a kis független ideológiai centrumok kialakítása volt, az identitás megőrzése, mely még a legvadabb időkben is úgy-ahogy működött. Ebben a légkörben formálódtunk, s szakmai megegyezés volt abban, hogy hasznosabb a kulturális értékek továbbmentése, mint kancsal rímekkel lövöldözni a tankokra. Itt is a morális kérdések a legbonyolultabbak. Esetenként vajon ki dönti el, hogy megannyi kompromisszum önös érdekekhez kötődik-e, vagy a közérdek megbecsüléséért kötik. Leghasznosabb, ha mindkettőért. Mivel az egyensúly megbomlásával gyakran ránk szakad a frusztráltság kevéssé kívánatos lavinája.

Juhász Tibor: Az évtizedek során megrendült-e benned a hit, amely a szakmai értékek kizárólagos képviseletére indíttatott?

Aczél Géza: Ez a hit bennem sosem volt túl erős. Mármint ami a megszállottságot és a kánonhoz való ragaszkodás kényszerét illeti. Botladozó költészetem elindulásával viszont, némi kispolgári attitűddel tűzdelve, természetesnek vettem, hogy immár kikerülhetetlen, hogy szakmámat lehetőségeim szerint minél alaposabban elsajátítsam, ebből adódó feladataimat tisztességgel ellássam. Olykor talán ötletgazdagon is, ám ezeket a szikrákat gyakran felelőtlenül szétszórtam a megmaradt mezőkön. Közben pályám az irodalmi közegben hol alásüllyedt, hol túlemelkedett, én a kettő között érzem a magam helyzetét reálisnak, s ebből a nézőpontból szemlélem a mai verstenger hullámzásait. Szimpatizánsaim olykor féltően szóltak: hajts, öreg, mert lemaradsz. Egyre gyakrabban kérdeztem vissza: honnan?

Juhász Tibor: Ajakon születtél, Nyíregyházán érettségiztél, Debrecenben szereztél diplomát. Itt doktoráltál és telepedtél le, holott saját elmondásod szerint egész életedben hegyek közé és vizek mellé vágytál. Mikor tettél le arról, hogy más tájakon keress magadnak otthont? Mi hajtott? Mi marasztalt?

Aczél Géza: Egy kis abszurdot még hozzáteszek: egész életemben víz- és tériszonyom volt, hiszen ez a tájék nem éppen változatos domborzatáról híres. A szorongást valószínűen a diákkori élmények írták felül, iskolai kirándulásaink bevált terepe, Tokaj, ráadásul tiszta időben intézményünk tetejéről a Kopasz csúcsa is odakéklett. Helyben pedig az összetalálkozó Tisza és Bodrog esztétikai előképzés nélkül is megérzett harmóniája. Számomra külön büszkeség volt, hogy a hegycsúcsra való felfutást rendszeresen én nyertem, ameddig nagy barátunk '56 után a rádióadásokat zavaró óriási lokátorait oda nem telepítette. A továbbiakat már a kényszer szülte. Egyetemi éveim alatt társammal összeházasodtunk, gyorsan született két gyermekünk, a többit a társadalom úgy ismeri: röghöz kötés. Ám mai napig a tévé „független" politikai adásai helyett a világ káprázatos hegyvidékeiről és folyóiról készített kisfilmeket bámulom, és szomorkodom.

Juhász Tibor: A veled készített interjúkat olvasva feltűnt az is, hogy az életed és pályád leküzdendő nehézségeiről beszélve megkülönböztető jelentőségűnek tartod a vidékiséghez és a kisvárosban való élethez köthető tapasztalatokat, azok minden pozitívumával és negatívumával együtt. Az identitásodnak még ma is fontos elemei ezek?

Aczél Géza: A vidék emlékezete életem első két évtizedéhez kötődik, a debreceni évtizedeket már nem tekintem ide tartozóknak. Normális esetben ez az időszak csak a gondtalan ifjúságot, a családi összetartozás melegét, a kifogyhatatlan diákcsínyeket, az aprócska szerelmi lángolásokat, a virtuális rivalizálásokat jelenti az adódó nehézségekkel együtt. Gondolom, ezek az élmények a legáltalánosabb emberi sorsokba is beletartoznak. A mélyebb összefüggések az eszmélkedés korszakához köthetők, mikor az ifjú neveltetését, korábbi szokásait szembesíti egy idegen valósággal. Ha közelebb hajolunk az irodalmi életművekhez, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy irányzatoktól szinte függetlenül, realisztikusan vagy különböző stílbravúrok mentén a szerzők sem tudnak végleg elszakadni a gyökerektől, önmaguk állnak a tükörbe, létük lényegét kutatva és magányosan. Az említett identitást tudatosan kerestem, azzal az utólagos felismeréssel, hogy az alkotói lejtmenetben gyakran túlerőltettem és a monotonság felé tereltem.

Juhász Tibor: Az intézményrendszeri viszontagságok miatt legtöbb munkád csak késve jelenhetett meg, ennek következtében például az értekező prózáid szemlélete, a bennük mozgósított szaknyelv bizonyos értelemben már a kiadáskor meghaladottnak tűnt. Költőként és szerkesztőként a saját munkáddal kapcsolatban valaha felfigyeltél hasonló csúszásra, diszkontinuitásra?

Aczél Géza: Irodalomtörténeti munkálkodásom külső körülményei elég szerencsétlenül alakultak. Pályám a '70-es évek elején indult, olyan irányzatok színrelépésével, mint az irodalmi strukturalizmus, a dekonstruktivizmus, korunk biológiájának nyelvi forradalma, az első számítógépes szövegkísérletek, a modernizált folklór, a neoavantgárdban továbbgondolt századeleji formabontó törekvések, a szemiotika, a konkrét költészet szemantikai szempontú szövegelhagyása és számos más korsze-

rű törekvés oldalvizében. Ezek már csak részben voltak feldolgozhatók számomra. Mégis úgy éreztem, Kassák hatalmas életművének felgyűjtésével, a rengeteg fehér folt lehetséges feltárásával, némi ideológiai bátorsággal ezt a munkát kissé lekezelő maghaladottnak minősíteni. Ha nem is mindig az elődök színvonalán, de a pozitivista irányba tolt jellegével sem sokkal ütött el az akkor igen rangosnak számító Akadémiai Kiadó Irodalmi Könyvtár monográfiáinak természetétől. Nem beszélve a forgácsokról, melyek egyik terméke egy Tamkó Sirató-kismonográfia és a vizuális költészet iránti érdeklődés. A magyar avantgárd líra történetének megírása meg nem valósult kedves terv maradt ugyan egy majdnem befejezett Barta Sándor-kismonográfiával együtt, ám a szovjet földön kivégzett költő külhoni anyaga természetesen hozzáférhetetlenné vált. Erre a késésre jött még 4-5 év, mikor a kiadónak holland tulajdonosa lett, s úgy hírlett, csak a lexikonokat és a szótárakat favorizálja. Úgyhogy a házon belüli támogatóim menet közben azzal vigasztaltak: nyugi, a kézirat még az udvaron álló nagy konténerben lapul, nem reménytelen. A költő és a szerkesztő viszonya az egy más történet. Itt majdnem azt mondom, nincs érdemleges diszkontinuitás. Bár az irodalomelmélet közben szinte önjáróvá vált, rengeteg korszerű felismerésével az adott művek gyakran csak terepgyakorlatoknak tűntek, mint a szakmai önigazolás fontosabb állomásai. Erre az irodalmi közélet kezdetben jóformán nem is reagált. Igen komoly és felkészült szerzők a róluk írt tanulmányok, monográfiák után riadtan szaladgáltak körbe-körbe: nem értem, most akkor jó vagy rossz író vagyok? Persze, az izgalmas új szellemiségnek jórésze minden bizonnyal beépül egy alakuló modern civilizáció vérkörébe. De ehhez még két adalék. Érdekes módon, recenziós vagy előadói állapotban a mai szakma is emészthetőbben fogalmaz, s nem mindig találja a témához az új ihletettség bekódolási módozatait. A másik: a vaskosabb kritikákkal sokszor magam is egyetértek, s ha némi empátia is követi azokat, megtiszteltetésnek veszem.

Juhász Tibor: A ’80-as években nem volt egyértelmű, hogy megmaradsz-e a költészet területén. Ugyanis a ’83-ban megjelent *A mánia terjeszkedése* című versesköteted után úgy tűnt, a filoszi pálya mellett kötelezed el magad, és ezen a ’90-es években megjelent két versesköteted sem változtatott. Mesélj, kérlek, erről az időszakról! Költőként valóban az elhallgatás fenyegetett?

Aczél Géza: Intézeti éveimben a tudományos környezet és a hatalmas köteles könyvtár hátterével komoly választás elé kerültem. Az oktatók többsége hagyományosan az *Alföld* szerkesztői is voltak, s alig várták, hogy a tehetségesebbnek tűnt hallgatókat bevonják a folyóirat kritikusi körébe. Kaszaboltam is rendesen, a pályakezdő művekről írtam elsősorban sorozatot, megalapozva ezzel néhány életre szóló befagyasztott barátságot. A filoszos áttörés viszont Barta professzor felől érkezett. Egyszer háromórás legendás szemináriumai egyikén, melyeket a 19. századi irodalomról tartott, a vacogóknak kiosztva a témákat, váratlanul rám tekintett, s imígyen szóla: Kassák Lajos: *A ló meghal, a madarak kirepülnek.* A keletkező döbbenethez hasonlókat bizonyára sokan átéltek már. Innentől vége lett a meglehetősen lazára fogott diákoskodásnak, az író fellelhető művei, tanulmányok és kutatószobák következtek, nem minden nehézség nélkül. Hiszen a szerző még éppen csak visszatért belső száműzetéséből, az avantgárd a hivatalos politikában szitokszónak számított, korszerű

szakirodalom nélkül. Az irányjelző a Nagy Testvér, ha jól emlékszem, *Modernizmus* című tanulmánykötete volt (ők sokáig így nevezték az avantgárdot). Beköszönő mondata valahogy így hangzott: A modernizmus a rothadó kapitalizmus terméke. Mintha csak mai hangokat hallanék. Erőlködéseimet a '70-es évek elején ráadásul néhány apró siker is követte. A pécsi diákköri konferenciának Kassák-verselemzésekkel egyik nyertese lettem, korai korszakából hamarosan ledoktoráltam, s kezdtek érkezni a témakörhöz kapcsolódó megbízások. Ezzel szemben állt vékonyka lírám bizonytalan útkeresése, a versszerkesztők némileg ironikus kérése: ha megírtad az idei versedet, nekem küldd el. Magam is úgy éreztem, ez együtt nem megy. Fel-feltűntem még a poézis mezején, de már nem ez volt a fontosabb.

Juhász Tibor: A 2000-es évek eleje óta azonban sorra jelennek meg a verseskötéteid. Az 1999-ben napvilágot látott Kassák-monográfiád kiadása után, a címükben zárójeles szóösszetételeket tartalmazó könyveid megjelenésekor viszonylag hamar világossá vált, hogy nem költői visszatérésről, hanem egy olyan megújulásról van szó, amely újrapozícionálja a korábbi verseskötéteidet. Mi történt a költészetedben a 2000-es évek elején? Lezajlottak vagy inkább elkezdődtek azok az alakulások, amelyek a líranyelvedet illetően is változást hoztak?

Aczél Géza: A föntebb vázolt nyüglődések után hamar rájöttem, rosszul döntöttem. Részben a szakma imponáló erősödése, másrészt a nyelvekhez való viszonyom bizonytalanított el. Lehet azt mondani, hogy a géniuszok életük bármely szakaszában képesek a megújulásra. Lehet. Én tágabb köreimben úgy láttam, a fogékonyabb fiatal időszakban kialakult ízlésvilág, társadalmi szemlélet, szociális érzékenység vagy életfilozófiának nevezhető bölcselkedés az emberrel marad, ezeket tudja hitelesen tovább vinni. Az értékképződés problémája a nemzedékek egymást követő iramában eléggé csalafinta dolog, hiszen látszólag mindig a túlélő az okosabb. De nem sokáig, jönnek majd a következő nemzedékek. Nem véletlen, hogy ekkor már, részben tudat alatt, a nyelveket kezdtem kerülgetni. Éreztem, a tudósi pálya komoly nyelvtudás nélkül csak amatőrként folytatható. Holott voltak vonzalmamnak előzményei. Gimnazista koromban több jelentős verseny döntőjébe jutottam, de hát az orosz esetében a mezőny tele volt az ideiglenesen hazánkban állomásozó tisztek gyerekeivel (akiknek ekkortájt nagy tömegekben adták át az öröklakásokat), latinból pedig a katolikus papjelöltek már akkor csomagoltak, mire a sporttárs megértette a gyönyörű kérdéseket, melyek 10-15 sorosak voltak, s többnyire a szöveg közepén kezdődtek. Mivel azonban iskolánk igazgatója a munkás-paraszt hatalom igen elszánt harcosa volt, mindenkit szuszakolt volna továbbtanulni a Szovjetunióba. Én, naiv lélek, el is határoztam, megpróbálkozom a keleti nyelvek szakjával. Együtt hasalhattam volna a sivatagi homokban Chrudinák Alajossal. De a sors kegyes volt, abban az évben csak egyetlen bölcsészfélének mondott kurzus indult, Leningrádban a kenyérgyártók és tésztapirítók szakja. Szóval kezdtem visszakívánkozni a műfordításhoz. Orosz szakosként elég sokat fordítottam a feltörekvő új hullám tagjaitól, Jevtusenkótól Rozsgyesztvenszkijig, Voznyeszenszkijtől Bella Ahmadulináig. Kezdtem kapni világirodalmi fórumoktól a megbízásokat, ám hamar kiderült, a fordítói világban valóságos maffia uralkodik. Nem tudom, hogy mostanában mi a helyzet, de akkor néhány kiváltságos mester 20-30 évre összeszedte

a tervezett anyagokat, csak hogy más hozzá ne férjen. Elakadtak az ambícióim. Némi frusztráltsággal az angolt és a franciát gyorsan abbahagytam, mivel nagyképűségnek véltem, hogy egy szót kétszer kell megtanulni: leírva és kiejtve. A németben irracionálisan sok a mássalhangzó, a spanyol egy perui ösztöndíjjal majdnem összejött, de épp akkor űzték ki az inkák földjükről a kommunistákat. Így nemhogy Lomb Kató nem lettem, vénségemre már a magyar nyelvvel is küszködöm. De hát valahol ezekbe a kalandokba már kezdett visszatérni néhány lírai attitűd.

Juhász Tibor: A recepció szinte egybehangzó állítása szerint a fordulat leginkább abban a poétikai elmozdulásban jelölhető ki, hogy a 2003-as *(ablak)(szakács)* című kötettől kezdve egyre körültekintőbben rögzíted a versbeszélő pozícióját. Te magad hogyan látod ezt? Mi az, ami elválasztja az ezredforduló előtt és után írt verseidet? Mi teremt mégis kapcsolatokat közöttük?

Aczél Géza: Én annak idején eléggé szentimentális alanyi költőnek indultam. Ha másért nem is volt hasznos a több évtizednyi irodalomtörténeti kutakodás, arra mindenképpen elegendő, hogy lassan megfogalmazódott bennem egy sokszínű intellektuális költészet igénye. Baráti közelségben is ezt tapasztaltam: Orbán Ottó, Tolnai Ottó, Petri György, Oravecz Imre (aki egy ideig sógorom is volt), Tandori Dezső és többek törekvéseiben, még akkor is, ha utóbbival a kilométeres telefonbeszélgetések és a kazalnyi levelezés ellenére személyesen sosem találkoztam. A gondolati költészetben maguktól adódnak az önreflexiók, melyekben elméleti élményeiről a költő önmagával eltársalog, mintegy kiegyenlítve a személyesség és a tárgyiasult lét ellentmondásait. Ebben a folyamatban emberileg és ideológiailag szinte revelációként hatott Vajda Mihály filozófiai intézetének megalakulása, mely megmozgatta a konzervativizmusba ragadt városi elit fantáziáját is. Főszerkesztőként ezért is ragaszkodtam egy olyan liberális főmunkatárshoz, aki további szemlélettágító kapcsolatot teremthet a fővárosi műhelyek és a lap között. Végül ezt a partneri viszonyt az egyetemre az Irodalmi Intézetből lejáró Angyalosi Gergely vállalta. A korábbi költészetem és az említett kötet közötti kapcsolatot az egykori tematikai tájékozódás és az előre mutató formai kísérletezések előzményei alapozhatták meg.

Juhász Tibor: Érdekes megfigyelni, hogy a költészetedben hogyan válik dominánssá egy belső rímekkel telített, margótól margóig (a recepciód és a te szóhasználatoddal: „faltól falig") tartó sorokból álló verstípus. Mintha kezdettől fogva létezne egy meghatározó versidom a pályádon, és egymás után olvasva a köteteidet, az avantgárd képalkotású hosszúversek, a makámaszerű prózaversek, az akár szabadszonettként is leírható költemények sorát, nem tűnik alaptalannak a feltételezés, miszerint te időszakosan alakítottál ezen a versidomon. Milyen a viszonyod a formához?

Aczél Géza: Először talán az írás technikai részleteit kell végiggondolnunk. Képzeljünk el egy olyan emberöltőnyi folyamatot, melyben gyorsan változnak az önkifejezés eszközei. Én még az '50-es évek körül bátyám palatábláján firkálgattam, majd jött nagyapám zsírceruzája mint a mozgópostás igazi fegyvere, s konszolidáltabb állapotban az egyszerű színes vagy fekete ceruza. Iskolába jutva hamar előkerült

a mártogatós toll, melynek időszaka még nem tartozott semmilyen egyéni alakításhoz, de legalább fejünk búbjáig tintásak lettünk valamennyien. Majd következett egy kisebbfajta forradalmi változás, a magyar találmányú golyóstoll, mely első hullámában majdnem annyira folyt, mint a tinta. Nos, írogatásom valahol ezidőtájt indulhatott. Az albérletek, szabad terek, vendéglátóhelyek pontosan fedték a készülő művek formai lehetőségeit, hiszen, mondjuk, eposzt ritkán ír az ember egy korcsmaasztalon. Viszont már valami kis gyanú ébredezni kezdett bennem, mikor édesanyám hivatalában hártyapapírra lekopogtam a kéziratot, hogy ez ilyen formában valami más. Lelkesülve el is küldtem őket különböző szerkesztőségekbe, hogy legyen nekik mit visszaküldeni. Majd egyetemi és egyéb intézményi lehetőségeimmel élve egyre gyakrabban került elő az írógép. És meglepetésre formát alakított. Sokszor csak azzal, hogy beragadt, nem engedett a sorhosszúságoknak, máskor a klaviatúrajáték szabadított fel költői ötleteket. Még némi morális gondot is okozott, ha az önteltebbje már gömbfejűvel püfölte a tamtamot. A számítógép felbukkanásáról sok szót nem is ejtek. Jó ideje már csak azon tudok írni, s nem csak ízületeim kopása miatt. Hihetetlenül kitágította a művészvilág kifejezési bázisait is, szinte a korábbi konvencionális lét értékeit megkérdőjelezve. De sci-fibe nem bocsátkozom. Tény, hogy a kérdésben érintett verstípusok időszakos átalakításai pontos megfigyelésre utalnak. Lényegében épp az előbb említett írásmódszerek változásai miatt. A forma meghatározó rangúvá válik az alkotáslélektani mikrovilágban, a befogadó státuszának növekedésével, melyek rejtelmeiről változatlanul igen keveset tudunk. Az alkotói szándék kibontakozása mellett egyre inkább az idom kialakulására is figyelünk, mivel nélkülözhetetlen ugyan az üzenet, de esztétikai értelemben legalább olyan értékteremtő szempont, hogy hogyan. Ahogy számítógép nélkül nem született volna meg a galopp-kötetek életrajzi eposza és a „faltól falig" érő prózavers domináns jellege, úgy a makáma belső rímekkel tűzdelt jelenléte sem, melyek a nehézkes prózajelleget voltak hivatottak fellazítani.

Juhász Tibor: Az avantgárdot, amely az irodalomtörténészi és költői érdeklődésedet alapjaiban határozza meg, az új kifejezési formák keresése érdekében kezdeményezett szétszerelési műveletek is jellemzik. Ezzel szemben a te költészeted a formaválasztást illetően inkább tömbszerűséget mutat, pláne, ha elfogadjuk az imént említett, kontinuitást teremtő versidom létezését. Azért is említem ezt, mert sokáig avantgárd költőnek tartottak, és ez mintha egy kicsit rajtad maradt volna, pedig a költészeted egy jó ideje már kibújt a hasonló címkék alól. Jól sejtem, hogy téged elsősorban nem a formabontás érdekelt? Mi volt az, amit átmentettél az avantgárdból a költői praxisodba?

Aczél Géza: Avantgárd irodalom lényegében a '30-as évektől már nem létezett, talán csak a szürrealizmus védte hadállásait. Ám formai újításai és a technikai forradalom után egy más világszemlélet igénye napirenden maradt, nem beszélve az aktivista irányzatoknak a kor szociális feszültségeit ostromló ideológiájáról, mely jócskán megérintették a következő nemzedéket. Vagy beépültek egy születő nagyrealizmus textúrájába, vagy a korszak társadalmi problémáival keresték a kontinuitást. Ami az én szerepemet illeti – nem túl pontos fogalmazással – kintről olykor a kispolgári lázadás kategóriájába soroltatott, nem is indokolatlanul, hiszen szinte minden rokonom hivatal-

nok, tanító, pénzügyi ember volt, így aztán az osztályharcban már az iskolai naplóban is járt nekem a nagy A betű, minthogy alkalmazott fajta. A környezet mentalitásának nyomatait persze nem lehetett végleg letörölni, de nem is nagyon akartam. Viszont talán az sem véletlen, hogy sokáig avantgárd költőnek tartottak. Származhatott ez az izmusokkal való korai találkozásomból, irodalomtörténeti írásaim tematikájából, még verseimben is fel-feltűntek gyakran a formabontásra utaló jegyek. Pozíciómat csak erősítette, hogy a vizuális „terror" idején, melynek a párizsi *Magyar Műhely* szerkesztői voltak akkor nem becsült zászlóvivői, főleg a Kassák-kutatások hatására magam is érdeklődtem a vizuális költészet iránt, s *Képversek* címen antológiával bővítve önálló könyvet adtam ki. A témától való távolodás fő oka az volt, hogy maga a vizuális költészet is kimerült, kivándorolt a reklám és az alkalmazott grafika területére, s alkotóit egyre inkább már csak a hűség és az enyhe dilettantizmus élménye motiválta. S mivel vén avantgárd nemigen létezik, inkább kissé nevetséges is, hiába köpködte állítólag tele Kassák perzsaszőnyegét a renitens öreg Tzara, a modernizmus nosztalgiáit cipelve csak elindultak az érintett alkotók egy számvetést biztosító, nyugodtabb élethelyzet felé.

Juhász Tibor: Soha nem egy-egy versben gondolkodtál, mindig a nagyobb szerkezetek érdekeltek. Sőt, az utóbbi két évtizedben a kötetciklusok foglalkoztatnak: a galopp-kötetek például önéletrajzi trilógiát alkotnak, a szino-kötetek is hármas kötetblokká álltak össze. Miért a nagylélegzetű szerkezetekben való gondolkodás bizonyul termékenyebbnek a számodra?

Aczél Géza: Valószínűleg avantgárd ihletettség az is, hogy a nyelvi precizitásban hívő, műveiket hosszan csiszolgató írók művészeti eszményе helyett az izmusokban a teljesség igézete, ahogy Kassák is írja: a részletek elkerülésével az egy élet igenlése a jövő irodalmának követendő feladata. Egyéni hangzatokkal, de egy meghatározott stílusrend vonzáskörében. Noha a ciklikusság gondolata indulásom idején sem volt távol tőlem [*Mi görögök, Kallódások, Paletta* stb.], a tudományos pályáról történő elkanyarodással a már említett önéletírás ötlete kezdett foglalkoztatni. Mivel nem tartozom az önpusztító, a hétköznapi kegyetlenségektől sem megriadó, naturalista szemléletű alkotók közé, s a lírai késztetésektől is nehezen szabadultam, a prózavers egyéni változatának kialakítása tűnt leginkább ösztönzőnek. Több variációban megírva színesebbé és termékenyebbé válhattak azok a nem túl látványos történések, melyek korábbi életkörülményeimből adódtak. Ebben jelentősen ösztönzött a marxi értelemben kispolgári osztálynak nevezett népcsoport megvetése és kiszolgáltatottsága, történetileg mégiscsak szerény etikai normáiban a Tízparancsolat közelségével. Vallásról most ennyit, mivel a kapcsolatom vele, olykor beleérző kellő alázattal, nem sokkal több, mint hogy egy feszült politikai rendezvényen nyugtatni igyekeztem egy idegesen körbejáró egyházfit, kezdve a tiszteletteljes Atyámmal, mire ő zordan: fiam, mi azt nem úgy mondjuk. Szóval a csatornák ezekben a töprengésekben nyíltak meg, s olykor túl is csordultak.

Juhász Tibor: A költészetedről való beszéd során tájékozódási pontként Kassák Lajos, Juhász Ferenc és Nagy László munkásságát szokták kijelölni [igaz, utóbbit leginkább az első verseskönyveiddel kapcsolatban említik], és költőként te vállalod is a kö-

zösséget ezekkel az életművekkel. Különböző mértékben bár, de az imént említett szerzők munkáinak teljesítőképességével kapcsolatban rendre fellángol a vita a szakma berkeiben. Irodalomtörténészként hogyan vélekedsz ezeknek az életműveknek a státuszvesztéséről?

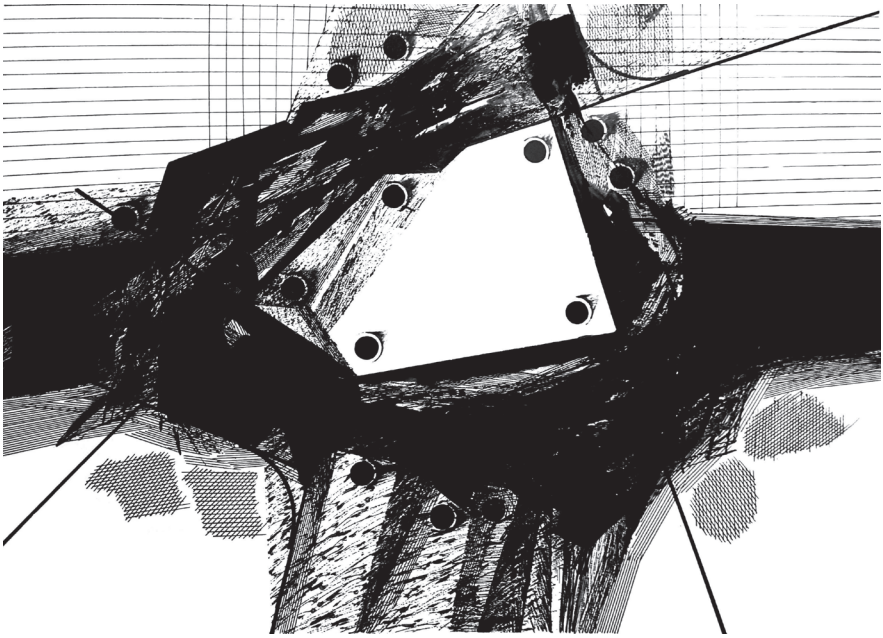
Aczél Géza: Nagy Lászlót jelentős költőnek tartom utóéletében is, de ízlésvilágom eléggé elütött az övétől. Inkább hosszúénekeinek friss hangja fogott meg, ami felé gyakran én is igyekeztem. Az időleges vagy végleges státuszvesztés természetes állapot. A történelemben maradnak ugyan érinthetetlen szobrok, hogy egy példát mondjak, ilyen Milton, akit az utóbbi évtizedekben itthon tíznél többen talán kézbe se vettek. Egy közelebbi példa. Nagytudású professzor barátom mondta egyszer rezignáltan néhány fennmaradt felvilágosodáskori bőtollú poétáról, hogy szerinte hatalmas terjedelmű műveiket a megszállott Szauderen kívül végig talán senki sem olvasta. Ezeket az extrém példákat csak azért említem meg, mert megítélésem szerint a státusz igazából egy mulandó állapot, még értékítéleteiben is megbízhatatlan. A szerzők recepciója az utókor szellemisége által erősen determinált, helyzetüket különösen az egykori idollá válásuk is irritálja. Persze, akadnak időleges visszatérők, sorakoztathatjuk az ellenpéldákat, de biztos előrejelzéseket nehezen adhatunk. A közelmúlt literatúrájában gondoljunk csak arra, hogy az értekező próza fél évszázaddal ezelőtti teljes vezérkara eltűnt a hivatkozási jegyzetekből, a túlfavorizált kisregényeknek nyoma sincs, a lírában, mint látjuk, a posztmodern után szétszerelnek. Ilyen háttérrel nehéz meghatározni a Kassák- és Juhász Ferenc-vonzalmak lényegét. Az avantgárd mester intézményszerű működése a visszatérők egyik példája lehet, hiszen műhelyéből számos világhíresség került ki több művészeti ágban, s az ő érintettségük rendre visszautal a hazai pályakezdésre. Juhász bizonyos fokig mostanában nyelvünk ismert nagyvilági korlátjainak és a hazai hatalmi harcoknak az áldozata. A korábbi rendszerhez való kötődése miatt nem kétséges, hogy zavarta a demokratikus érzelmeket, és ezért az utána jövők gyorsan el is követtek két megmagyarázhatatlan szakmai hibát. Talán egyedüliként rögtön betiltották az előző évtizedek egyik legszínvonalasabb folyóiratát, az *Új Írás*t, másrészt – époszainak esztétikai megítélésétől tekintsünk most el – egyesek mintha tolókocsiban méregették volna az egykori világbajnok rúdugrót. Holott 60–70-es évekbeli kompozíciói modern természettudományos világképükkel, egyetemes létértelmezésükkel, eredeti látomásos képszerűségükkel legalábbis egyenrangúak voltak újgörög, latin-amerikai, északi, dél-amerikai kortársainak Nobel-díjas produkcióival. A sok zaklatás után egyik utolsó találkozásunkon nagyon fáradt szemekkel széttekintve azt kérdezte: mondd, most jobb? Nem tudok hiteles választ adni, mivel egész pályámon nagyon elfogult voltam vele kapcsolatban.

Juhász Tibor: Tavaly jelent meg a *(szino)líra* harmadik része, amely egy lehetetlen vállalkozás zárlata is egyben. Egy trilógiáról van szó, amelynek részeiben 200-200, döntően 12 soros verset vettél fel. Ezek a sorok a címeikkel, azaz egy sajátos szójegyzék alfabetikusan rendezett szavaival létesítenek értelmezői párbeszédet és/vagy asszociatív kapcsolatot. Miért ezekre a szavakra esett a választásod?

Aczél Géza: Annyit helyesbítek, hogy mindhárom kötet versei 12 sorosak, de ezeket is érinti az a régi dilemma, amely a sorhosszúságokra vonatkozik. Olykor a laptükör mérete, a tördelés lehetősége szabadkezet ad a nyomdai előkészületekhez, melyek néha akaratlanul is sértik az alkotói szándékot. Az ideális megoldás persze az lenne, ha a szerző munka közben is fejben tartaná az alaki feltételeket, no de nemigen ez a felismerés ösztönöz az ihlet bekerítésére. A *(szino)líra* megszületése a látszatnál egyszerűbb. Meddő időkben valami abszurd ötletet kerestem egy megszakadó őszike-folyamhoz. Az az elbocsájtó közhely valahogy mindig idegesített, hogy a távozó teljes életet élt, kerek életművet hagyott maga után, és így tovább. Végül a megoldást a véletlen hozta, egy általam kreált mozaikszó formájában. Kezembe akadt az Akadémiai egykötetes szinonima szótára, melyet alkalmasnak találtam erre a célra. Viszont a szavakat nem válogattam, ez a 600 vers a szótár első 600 címszója.

Juhász Tibor: A *(szino)líra 3.* valamennyi recenzense úgy véli, hogy költészeted az évtizedfordulóval ismét közel került az elnémuláshoz. Erre sejtelmesen Te is tettél már utalást akkor, amikor tavaly egy interjúban azt állítottad, hogy több mint egy éve nem írtál verset, majd az egyik „művelt ismerősöd" megszólalását idézted: „öregember miért ír még egyáltalán verseket?" (Jánossy Lajos: *Mindig elégiára hajló alkat voltam*, Litera.hu, 2021. április 8.) Valóban közel állsz az elnémuláshoz?

Aczél Géza: Mit lehet ehhez hozzáfűzni? Minden 75 éves alkotó közel áll hozzá. E kor fölött már nem a teremtő szándék az elsődleges, hanem az a fajta biológiai kiszolgáltatottság, melyben tulajdonképpen egész életünk során létezünk.



Tófalvy Tamás

Egy like-tól a binge-ig

A figyelem gazdaságtana és stratégiái a digitális térben

Az utóbbi egy-másfél évben egyre több hazai online hírportál kezdett el olyan üzleti modellre támaszkodni, amely az olvasóik közvetlen anyagi hozzájárulására is épít, avagy a hétköznapi nyelven szólva, a lapok pénzt kérnek a felhasználóktól. A modell maga különböző formákban ugyan már régóta létezik, de az utóbbi időben jelentősen felgyorsult a terjedése: egyre több lap kísérletezik vele, és ami még fontosabb, egyre nagyobb sikerrel. Az első belépők mellett, mint például az *Átlátszó* vagy a régi *Index*, ma olyan lapok adnak egyre nagyobb teret a fizetős modelleknek, mint a *Telex*, a *444* vagy a *hvg360*. Az, hogy online tartalmat bármilyen módon pénzért kínáljanak hazai tartalomszolgáltatók, és hogy az olvasók fizessenek is érte, pár évvel ezelőtt még elképzelhetetlen lett volna. Mi történhetett időközben?

Vajon az, hogy a piac és az olvasók egyaránt hirtelen rádöbbentek – ahogy Friderikusz Sándor fogalmazott nemrég[1] –, hogy az ingyenes online médiafogyasztás morális értelemben tulajdonképpen a kiflilopással azonos értékű és előjelű cselekedet, és mint olyan, elítélendő és beszüntetendő? Ez a forgatókönyv két okból sem valószínű. Egyfelől azért nem, mert az ingyenes online média fogyasztása nem olyan, mint a kiflilopás. Részben azért, mert a média nem igazán olyan, mint a kifli: a média minden nap más termékben ölt testet, ráadásul sokszor még gyorsabban megromlik a polcon, mint egy kifli.[2] Részben pedig azért, mert ha azzal a feltétellel adnak ingyen egy kiflit, hogy nézzünk meg egy plakátot a pékségben, és közben az adataink is felírják, akkor valójában már egyáltalán nincs ingyen az a kifli – ahogy senki nem gondolná lopásnak az utcán osztogatott ingyenes, de hirdetésekkel teletömött újság elvételét sem. Másfelől azért sem valószínű ez a forgatókönyv, mert az online médiától senki nem lopta el a tartalmait. A tartalomszolgáltatók önként, senki által nem kényszerítve döntöttek úgy a kora kilencvenes évektől kezdve, hogy az azóta tradicionálissá vált hirdetésalapú modellt követik, és a reklámok mellett elhelyezkedő tartalmakat ingyen bocsátják az olvasók rendelkezésére. Ez a kollektív döntés, illetve annak következménye az, amit Ethan Zuckerman az internet eredendő bűnének nevez.[3]

A baljóslatú elnevezés nem véletlen, hiszen erről a modellről egy ideje nyilvánvalóvá vált, hogy nem működik – illetve nem igazán működik, vagy ha mégis, akkor hosszú távon nagyon valószínűen fenntarthatatlanná válik majd. Magyarország szűkebb régiójában ennek legalább három, egymással összefüggő oka van: egyfelől az úgynevezett globális platformok (mint a Google és a Facebook) térnyerése, másfelől az állam piactorzító beavatkozásai, és még egy harmadik, médiafogyasztási tényező.

1 Kiflilopáshoz hasonlítja a Friderikusz Produkció műsorai ingyenes fogyasztását. Kreatív Online, 2021. október 26. https://kreativ.hu/cikk/egyelore-veszteseges-a-friderikusz-podcast-kozossegi-finanszirozasban-biznak

2 Ezúton köszönöm Máth Andrásnak, hogy felhívta a figyelmem a média romlékonyságának jelenségére.

3 Ethan Zuckerman, *The Internet's Original Sin*. The Atlantic, 2014. augusztus 14., http://theatlanticcom/technology/archive/2014/08/advertising-is-the-internets-original-sin/376041/

A figyelem gazdasága

A szóban forgó harmadik tényező az online figyelemgazdaság természete: avagy nem figyelünk, nem úgy figyelünk az internetes tartalomra, mint más felületeken, és ennek megvan az ára a hirdetési piacon. A klasszikus hirdetésalapú modell lényege arra a tapasztalatra támaszkodik, hogy a hirdetők üzenetei nem érdeklik a fogyasztókat, ezért a hirdetőknek szüksége van egy olyan közvetítő segítségére, amelyhez a fogyasztók önként mennek tartalmat fogasztani, és akiknek a figyelméből a hirdető részesülhet valamilyen mértékben. A közvetítő maga a média, az olvasói figyelemmorzsák összeszedegetését pedig a reklámok kísérlik meg: több vagy jellemzően kevesebb sikerrel, hiszen a hirdető üzeneteit – tartalmuk és formájuk miatt egyaránt – potenciálisan nem tartalomként észlelik a fogyasztók, ezért a legkülönbözőbb módokon igyekeznek azokat elkerülni. Azok a médiafelületek tudják ezt a modellt a legsikeresebben alkalmazni, amelyek kellő mennyiségű és minőségű olvasót tudnak elérni, és főleg biztosítani azt, hogy a hirdetésekre is essen megfelelő mennyiségű figyelem anélkül, hogy a felület hitelessége sérülne. Ez az interneten egyre nehezebben kivitelezhető feladat. Nem csak azért, mert nagyon sok felhasználó radikális reklámkerülő, azaz reklámblokkolókat használ, és így nem is látja a hirdetéseket, hanem azért is, mert még ha látja is, felületesen észleli őket. Nem véletlen, hogy egyre inkább terjednek a digitális médiában is a korábban elképzelhetetlen, csak az offline médiához, például a tévéhez társított, megkerülhetetlen és átugorhatatlan reklámformátumok, akár egy YouTube videó közepébe illesztett reklámfilm formájában.

Ez az összefüggés elvezet minket a figyelemgazdaság fogyasztói és szolgáltatói stratégiáinak konfliktusaihoz: hogyan navigálunk a figyelmünkkel az online tartalomtérben, és a média (a tartalomszolgáltatók) milyen stratégiákat alkalmaznak arra, hogy megragadják a minél hosszabb távú figyelmünket? Bár a figyelemgazdaság egyértelműen egy mai *buzzword*, azaz divatos kifejezés, sem a figyelemgazdaság maga, sem annak stratégiái nem újak: ahogy például Tim Wu a *Figyelemkufárok* című munkájában[4] bemutatja, a figyelem felkeltésének ma ismert módozatai több száz éve léteznek, amióta média és reklám létezik (és gyökerei természetesen még messzebbre vezetnek vissza). Ami viszont már újszerűnek nevezhető, az az, ahogy a figyelemgazdaság újraszerveződik a konvergens digitális média-ökoszisztémában. Hogyan történik mindez, és milyen összefüggésekre irányíthatja a figyelmet a média és társadalom viszonylatában?

Konvergens tartalomfolyamok

Az analóg világban számos tér összekapcsolódott egy-egy kitüntetett médiatípus fogyasztásával, sokszor még dedikált idősávokhoz is társulva. Ilyen összefonódás alakult ki a rádió és az autó között, különösen az otthonról munkába és a munkából haza történő reggeli és koraesti vezetés idejében (drivetime), vagy a nappali helyisége és a televízió között, ahol a fókuszáltabb fogyasztás az esti főműsoridőre esik, de hasonló módon töltötték ki exkluzív módon az időt a nyomtatott újságok, könyvek

4 Tim Wu, *The Attention Merchants. The Epic Scramble to Get Inside Our Heads*, Knopf, 2016.

és később a hordozható zenelejátszók a vonaton vagy más tömegközlekedési eszközökön. A mai, analóg-digitális kevert világban ezek a terek továbbra is léteznek, de velük párhuzamosan jelen van a digitális tartalomközvetítés jelenleg legelterjedtebb eszköze, az okostelefon is, amely, szemben az eddigiekkel, minden térben jelen van – és mindenféle tartalom elérhető rajta. Az eszköz által megtestesített konvergencia folyamata[5] egyfelől azt jelenti, hogy egy képernyőn minden elérhető, másfelől pedig azt, hogy sok képernyőn elérhető ugyanaz: akár egy telefonon, okostévén vagy konzolon is meg tudom nézni ugyanazt a YouTube videót.

Ennek a dedikált tereken átívelő kompatibilitásnak és egyfelé tartásnak az egyik következményeképpen ma minden ugyanott és egyfolytában versenyez a figyelmünkért. A figyelemért való szakadatlan versengés egyik legfőbb formátuma és tere a *feed*, azaz a tartalomfolyam. A folyamatosan frissülő, az újabb és újabb tételeket a fogyasztó figyelmébe ajánló tartalomfolyamok a központi elemei a digitális tartalomipar legnagyobb mai platformjainak. Erre a megoldásra épít a Facebook, a Twitter, a Netflix, a TikTok, a Spotify, sőt egy időben még a Tinder is kísérletezett a felhasználók frissítéseiből összeállított tartalomfolyammal. Ami közös ezekben a feedekben, az egyrészt a súrlódásmentességre[6] való törekvés, azaz úgy alakítani a fogyasztói élményt és viselkedést, hogy a felhasználó minél kevésbé észleljen töréseket a szolgáltatott tartalomban, és minél beavatkozás- és megszakításmentesebben fogyassza el a felkínált tartalmakat. Mindezt a munkát a szolgáltatók oldalán emberi tervezés és kontroll, és olykor beavatkozás segítségével,[7] de alapvetően algoritmusok végzik el.[8] A felhasználók viselkedésének automatizált rögzítésére és elemzésére alapozva algoritmizált ajánlórendszerek kínálják fel az újabb és újabb tartalmakat a feedben, arra optimalizálva, hogy a felhasználó minél több időt töltsön a felületen, valamint lehetőség szerint minél reaktívabb, interaktívabb legyen, hogy a rendszerben elhelyezett hirdetések a megrendelői igényeknek megfelelően, illetve minél jobban teljesítsenek. Ami különbözhet az egyes feedekben, az az, hogy milyen tartalmat hogyan, mire kínálnak fel, mi a céljuk, és milyen tartalmak versenyeznek egy tartalomfolyamban. Ebből a szempontból a talán legradikálisabb figyelemgazdasági versenypályát megnyitó feed a Facebooké, ahol az összes formátum (szöveges, képi és audiovizuális) és szinte minden tartalomtípus (a kemény hírektől kezdve a cicás

5 Tófalvy Tamás, *Konvergencia a digitális médiatérben: a cross-media jelensége és a multiplatform vállalat, az iparági határok elmosódása, az ellátási lánc módosulása (5.9. fejezet) = A média gazdaságtanának kézikönyve*, szerk. Gálik Mihály – Csordás Tamás, Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság, Budapest, 2020, 250–255.

6 Rónai András, *Frictionless Platforms, Frictionless Music. The Utopia of Streaming in Music Industry Press Narratives = Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem*, szerk. Tófalvy Tamás – Barna Emília, Palgrave Macmillan, 2020, 97–113. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-44659-8_6

7 Tiziano Bonini – Alessandro Gandini, *„First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic". Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation*, Social Media and Society, 2019/október, 1–11. DOI: 10.1177/2056305119880006

8 Tófalvy Tamás – Barna Emília, *Nem csak egy playlist. A humán és algoritmikus ajánlórendszerek szerepe a digitális zeneipar társadalmi egyenlőtlenségeinek újratermelésében = Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*, Bárány Tibor – Hamp Gábor – Hermann Veronika, Typotex, Budapest, 2020, 150–168.

videókon át a mémekig) egyetlen felületen kerül a fogyasztó elé – ezzel sokszor alaposan megzavarva a különböző hírek és tartalmak eredetének, jellegének észlelését.[9]

Ennek a tartalomfogyasztás-rutinnak megvan a saját figyelemgazdaságtani és -stratégiai szabálykönyve: a fogyasztás maga a platform és az eszköz (az okostelefon) természetéből adódóan alapértelmezetten *multitasking* üzemmódban zajlik, azaz a felhasználók eleve megosztott figyelméért versengenek az egyes tartalomdarabok. Amelyeknek előnyére válhat ebben a versenyben, ha rövidek, gyorsan befogadhatóak, vagy legalábbis annak tűnnek, hogy akár a tényleges befogadásuk előtt vagy közben máris adatosítható reakciót tudjanak kiváltani. A gyors, gyakran tizedmásodpercek alatt meghozott döntések következményei jellegzetes mozzanatokban és mozdulatokban öltenek testet, amelyek a digitális popkultúra ikonikus metaforáivá váltak. A *like* mint a villámgyors, és éppen ezért nem feltétlenül megfontolt vagy éppen jelentésteljes vagy különösebb elkötelezettséget kommunikáló tetszésnyilvánítás aktusa, a hüvelykujj jobbra vagy balra húzása mint azonnali ítélethozatal a tetszés vagy nem tetszés vonatkozásában a randiappokon, a feed görgetése a jellegzetes lehajtott fejjel és görnyedt testtartással, amely egyszerre közös élménye minden okostelefon-tulajdonosnak, és gyakran felmutatott elrettentő reprezentációja a digitális világ dehumanizáló hatásától tartó technopesszimistáknak vagy -szkeptikusoknak. A figyelemgazdasági verseny átalakulásával pedig – többek között a tévéfüggőséget és a számítógépes játékfüggőséget tematizáló korszakok után – újra előtérbe kerül a médiafüggőség diskurzusa, ezúttal a tartalomfolyamok és az azokkal összekötött végtelen számú értesítések által kiváltott felhasználói függőséggel a középpontban.[10]

Az osztatlan figyelem terei

A digitális konvergencia tehát elkerülhetetlenül azzal jár, hogy többé semmire sem figyelünk két másodpercnél hosszabb ideig, és elvesztettük az esélyét is a nagyívű és időigényes tartalmak befogadásának? Még ha a közvélemény hajlamos is sokszor ezt gondolni, egy másik divatszó nagy karrierje rávilágíthat arra, hogy ez nem feltétlenül van így, sőt, a jelenlegi digitális világ az előzőekkel egyenesen szembemenő trendeket is hozott magával. Ez a bizonyos kifejezés a *binge watching* – amely azt jelenti, hogy a néző egyhuzamban, szünet nélkül tekint meg egymás után több audiovizuális tartalmat, legjellemzőbben egy sorozat epizódjait. A *binge watching* jelensége már évtizedekkel ezelőtt is létezett, hiszen meg lehetett nézni a teljes *Csillagok háborúja* trilógiát is VHS-kazettán egy hosszú éjszakán, vagy egy filmfesztiválon is lehetett egyik teremből a másikba esve megnézni egy tucatnyi filmet, a digitális technológiai közeg mindössze karnyújtásnyi távolságra hozott több százezer tételt, amelyekből online válogatva sokkal könnyebb ténylegesen megvalósítani a mindig is vágyott zsinórban való fogyasztást, így válhatott ez a mód szintén a kortárs populáris kultúra egyik ikonikus reprezentációjává. És egyben a legnagyobb, saját tartalomgyártásra is specializálódott audiovizuális platformok (mint például a Netflix, az Amazon, a Hulu,

9 Antonis Kalogeropoulos – Richard Fletcher – Rasmus Kleis Nielsen, *„News Brand Attribution in Distributed Environments. Do People Know Where They Get Their News?"* New Media and Society, 2019/3., 583–601. https://doi.org/10.1177/1461444818801313

10 Jeff Orlowski, *The Social Dilemma*, Netflix, 2020.

az Apple TV vagy az HBO Go és a Disney+) központi stratégiájává és üzleti modelljük egyik alapjává: a „televízió új aranykora" is arra épít, hogy a marketingkampányokkal és algoritmikus ajánlórendszerekkel a felhasználó számára felkínált tartalmak elfogyasztása behúzza a nézőket a folyamatos, súrlódásmentes tartalomfogyasztásba.

Ezen a ponton kanyarodunk vissza az esszé gondolatmenetének kezdetéhez – hiszen ezeket a szolgáltatásokat alapvetően az emeli ki az online tartalomszolgáltatók nagyobb köréből, hogy alapértelmezetten pénzt kérnek, és mindig is pénzt kértek a tartalmaikért. Túl azon, hogy ezzel a modellel többletbevételhez jutnak a fogyasztóktól, és hogy hosszabb távon átrendeződik a piac szerkezete, áthelyezve a hangsúlyt a tradicionális üzleti modell hirdetésközpontúságáról a fogyasztói hozzájárulásra, ennek az átalakulásnak a figyelemgazdaság szempontjából is fontos tanulságai vannak.

Azáltal, hogy többek között a Netflix és a többi video streaming szolgáltató megvásárolható, hozzáadott értékként pozicionálja a termékét, olyan terek jönnek létre, ahol újrastrukturálódik a figyelem. A felhasználó nem az egyes feedek, szolgáltatók között ugrálva fogad be különböző rövid tartalmakat, hanem egyetlen platformon tölt el hosszú órákat, akár napokat, miközben folyamatosan újabb viselkedési adatokkal látja el a számára azok alapján újabb tartalmakat felkínáló algoritmikus ajánlórendszert. Ebben a térben az osztatlanabb figyelem okán – ha van – a hirdetés is többet ér, még azon az áron is, hogy összességében jellemzően kevesebb fogyasztóhoz ér el az üzenet.

Nem zárható ki az sem, hogy a Spotify, a Netflix és más szórakoztatóipari szereplők által elindított folyamat – miszerint a fogyasztók bizonyos szolgáltatásokért hajlandóak pénzt adni akár az interneten is – hozzájárulhatott hosszú távon ahhoz, hogy ez a művelet nem csupán lehetőséggé vált más tartalomszolgáltatók számára is (mint például az online hírportálok), hanem potenciális új iránnyá az üzletileg fenntarthatóbb működés biztosításában.

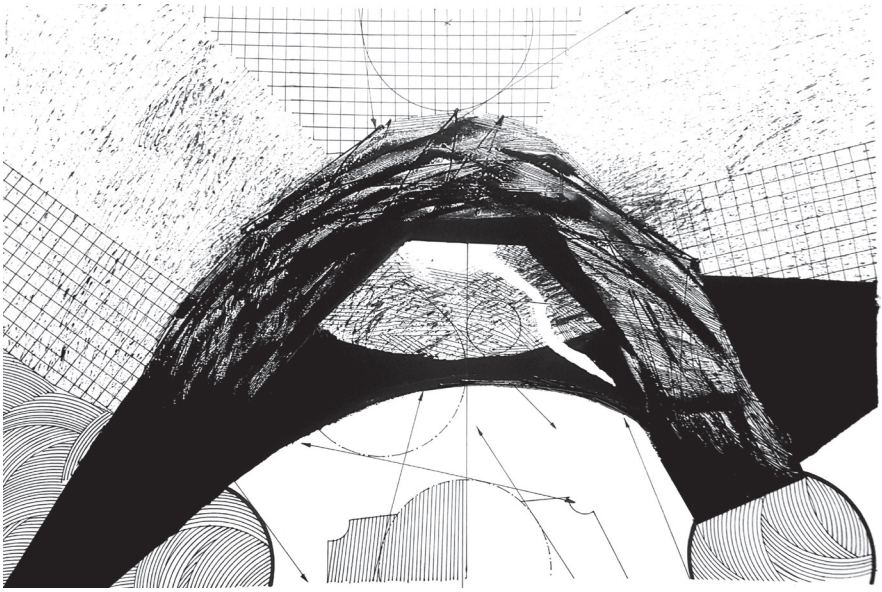
A figyelmetlenség disztópiái

A digitális média üzleti modelljeinek átalakulása és az online figyelemgazdaság újabb stratégiáinak kiépülése nem csak a gazdaságban és a tartalomfogyasztásban, de annak megítélésében, a kulturális és morális térben is következményekkel jár. Ilyen következmény például egyfelől a digitális technológia és az emberi viselkedés közötti egyirányú, ok-okozati összefüggés feltételezése: miszerint az okostelefon okozza azt, hogy a figyelemstratégiáink radikálisan átalakultak, és azt is, hogy más tartalmakat más módon fogadunk be. Azonban ahogy ezt az eddigi példák is mutatják, ez a feltételezés nem feltétlenül megalapozott. A digitális tartalom-ökoszisztéma sokrétű és színes, és viselkedésünk is az: bárhol lehetünk a *like*, a *swipe* és a *binge* között, azaz ugrálhatunk ide-oda tartalomtöredékek között, és befogadhatunk egy tízórás filmfolyamot is egy ülésben, egyetlen eszköz nem determinál egyetlen viselkedéstípust, ahogy azt sem, hogy éppen melyik opciót választjuk a sok közül.

A technológiai determinizmus elképzeléséhez jellemzően kapcsolódnak másfelől olyan morális természetű ítéletek is, amelyek az egyirányú hatást egyszersmind

a társadalmi jó vagy rossz minőségével ruházzák fel.[11] A digitális figyelemgazdaság vélt társadalmi következményei leggyakrabban ez utóbbi minőségben – gyakran morális pánikok formájában – jelennek meg a közbeszédben, egyszerre vádolva a kulturális hanyatlást elősegítő platformokat, és az egyre silányabb tartalmakat egyre figyelmetlenebbül fogyasztó felhasználókat. Mindezek az attitűdök és vélekedések mindig is szerves részét képezték a média társadalmiasulási folyamatának, olykor elősegítve, olykor hátráltatva egyes médiatechnológiák terjedését: hasonló konfliktusok voltak megfigyelhetőek szinte minden új kommunikációs és médiatechnológia megjelenése során.

Tudunk figyelmetlenek lenni az offline térben és tudunk figyelni az online térben is: nem a totális figyelmetlenség korszaka, inkább a figyelmetlenség disztópiája által kísért sokféle figyelem időszaka köszöntött ránk, amelyben a legkülönfélébb platformstratégiák és fogyasztói viselkedések keverednek egymással. Ebben a folyamatban fogyasztói döntéseink – hogy figyelmesen vagy figyelmetlenül lakjuk-e be a digitális tereket – nem pusztán személyes preferenciák kinyilvánításai, hanem üzleti és gazdasági következményekkel bíró cselekvések, végső soron pedig újabb adathalmazok az ajánlórendszerek számára.



11 Tófalvy Tamás, *A technopesszimizmustól a digitális utópiákig. A kommunikációs és médiatechnológiák kulturális megalkotása*, Információs Társadalom, 2014/4., 113–138.

Molnár Gábor Tamás

Jelentéktelen állatok és megfigyelésük

A molylepke halála a modern prózában*

„[A harmadik] lepke elkábult a szeretettől,
és belezuhant a tűzbe; az első lábaival átfogta a lángot,
és örömmel egyesült vele. Egészen magába szívta,
és teste piros lett, mint a tűz. A bölcs éjjeli lepke,
aki a távolból figyelte őt, látta, hogy a láng és a lepke egynek látszik,
és így szólt: »Megtudta, amit tudni akart; de csak ő érti ezt a titkot.
Többet nem lehet mondani.«"
(Ferid ed din Attár, *A madarak tanácskozása*, Nádassy László ford.)

„Téged messzeség se tör le,
szomjazod a fényeket
szállsz, pillangó megbűvölve,
s már a láng elégetett."
(Goethe, *Üdvözült vágy*, Vas István ford.)

„Ne csináljunk szimbólumot a pilléből.
Elég, ha a címbe bekerül, noha mit se tudunk róla.
De hogy egyedül van, nagyon egyedül, az bizonyos."
(Mészöly Miklós, *A pille magánya*)

„Néhanapján, amikor egy ilyen szobámban
elpusztult pillét látok, megkérdem magamtól,
vajon miféle félelmet vagy fájdalmat érezhetett eltévedésekor."
(W. G. Sebald, *Austerlitz*, Blaschtik Éva ford.)

Aligha lehetséges meghatározni a figyelemnek az irodalmi olvasásban betöltött szerepét a teljes olvasáselmélet vázolása nélkül. Mivel ez utóbbira egy rövid írás aligha vállalkozhat, ezért inkább demonstratív módon, szövegek (össze)olvasásán keresztül igyekszem megvilágítani a probléma néhány, a saját vizsgálódásaim szempontjából jelentős vonatkozását. Olyan témát választottam, amely alkalmasnak látszik arra, hogy a figyelem a diskurzus több szintjén is játékba kerüljön, a szövegek tematikus, nyelvi és kontextuális vonatkozásait, a modern irodalmi diskurzusok önreflexióját, valamint az általam gyakorolt szakmai olvasási mód néhány következményét is megfigyelhetővé téve. Az alább tárgyalandó szövegek ugyanis magának a megfigyelésnek a gesztusát viszik színre, az elbeszélést megelevenítő leírással és kommentárral is vegyítve. Az olvasás egyik kérdése ebben az esetben az lehet, hogy a tematikus hasonlóságok és eltérések milyen egyéb nyelvi-poétikai sajátosságokkal és etikai vonatkozásokkal kapcsolódhatnak össze. Milyen figyelmes olvasóra számítanak a szövegek, illetve

* A tanulmány megírását a *Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban* című NKFIH pályázat (K 132113) támogatta.

(megfordítva) mi tárulhat fel akkor, ha olyan összefüggésre is felfigyel az olvasó, amely nem szerepel a szöveg explicit jelentésajánlatai között? Egyáltalán: mennyiben lehetséges és mennyiben szükségszerű a szövegek figyelemirányítási utasításait követnünk, és mennyiben felelőssége az olvasásnak, hogy a szövegek vakfoltjaira, latenciáira, netán lapszusaira vagy véletlennek látszó összefüggéseire is felhívja a további olvasók figyelmét?[1]

Közelebbről: két olyan esszészerű irodalmi szövegről lesz szó, amely állítása szerint egy-egy haldokló molylepke közvetlen megfigyelésén alapul. A szövegek saját fikciójuk szerint nem kitalált eseményt mondanak el, hanem egy természeti jelenségről számolnak be a maguk módján. Virginia Woolf *A pille halála* című esszéje utolsó, már posztumusz megjelent esszékötetének, valamint magyar nyelvű esszéválogatásának is címadó darabja, tartalmilag könnyen kapcsolatba hozható a szerző öngyilkosságával is. Annie Dillard hasonló című szövege a Harper's magazinban jelent meg 1976-ban, majd a *Holy the Firm* (kb: A Szent: alapzat) című autofikciós-esszészerű kötet részeként jelent meg. A két angol nyelvű szöveg összevetése nem az én találmányom: a Samuel Cohen szerkesztette *50 Essays* című antológia is egymás mellé rendeli őket, összehasonlításukat lehetséges irodalmi esszéfeladatként adva ki főiskolai hallgatók számára, kérdésekkel is segítve az összevetést.[2] A mottóként választott idézetekből azonban már kitűnhet, hogy a két kis szöveg egy jóval tágabb világirodalmi korpusz részeként is olvasható, amelyben a molylepke[3] szinte törvényszerűen a halandóságot és törékenységet jeleníti meg, sokszor a fényt követve, gyakran a gyertya vagy mécses lángjában lelve halálát. Giorgio Agamben – különösebb kifejtés nélkül –

1 Kézenfekvő volna a luhmanni rendszerelmélet fogalmaival a szövegek elbeszélőjét elsődleges megfigyelőnek, a kritikai olvasót pedig olyan másodlagos megfigyelőnek tekinteni, aki már elsősorban a megfigyelés aktusaira összpontosít. Amennyiben a megfigyelés módja reflexió tárgyát képezheti, akkor a megfigyelt dolog eltérő reprezentációinak lehetősége is a figyelem előterébe kerül. A másodlagos megfigyelés művészetelméleti vonatkozásairól ld. pl. Palkó Gábor, *Niklas Luhmann = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel, Ráció, Bp., 2017, 443. „[A másodlagos megfigyelés] a világ megfigyelhetetlenségének tapasztalatát feltételezi és eredményezi, hiszen éppen azt tapasztalja meg, hogy minden másképpen is megfigyelhető."

2 *50 Essays. A Portable Anthology*, szerk. Samuel Cohen, Bedford / St. Martin's, Boston – New York, 2007, xxi, 142–143. A Woolf-szöveg angol nyelvű betoldásai, a Dillard-szöveg lapszámai erre a kiadásra utalnak (Dillard: 139–142, Woolf: 467–470).

3 A figyelmes olvasónak feltűnhet, hogy a magyar nyelvű mottókban sehol nem találkozik a *moly* vagy a *molylepke* szóval. Ez a furcsaság a referenciális-rendszertani és a konvencionális-szimbolikus terminológia feszültségét hozza felszínre. A perzsa *parvāne* szó általában vett lepkét jelent, de az evvel a szóval megjelölt állatok a költészeti hagyományban szinte sehol nem színes nappali lepkék, hanem etológiai értelemben molyként azonosíthatók, annyira szorosan a fénykeresés és a lánghalál misztikus motívumkörébe tartoznak (I. Jalal Matini, *Parvāne va sham'*, Irān-Shenāsi, 1995/4, 780–794.). Goethe közel-keleti költészet által ihletett versében a lángban elégő rovarra a *Schmetterling* szót használja, amivel mintegy megismétli a perzsák rendszertani eltévelyedését. Sebald az *Austerlitz*ben olvasható hosszú passzusban a *Falter, Nachtfalter, Motte* megnevezésekkel él, ezeket Blaschtik Éva váltogatva a „lepke", „moly", „molypille", „éjjeli lepke" szavakkal magyarítja. L. W. G. Sebald, *Austerlitz*, ford. Blaschtik Éva, Európa, Budapest, 2007, 99–104, 130, 178–179. A magyar *pille* szó (a *pillangó* rokona) hangulatfestő jellege a TESz szerint „elsődlegesen a lebegő, rezgő mozgásra, másodlagosan a meg-megvillanásra, csillogásra, fény vibrálására" való utalásból adódik (3. köt. 193.). A jelek szerint az itt idézett magyar fordítók és szerzők ezt a hangulatfestő szót részesítik előnyben a szláv eredetű *moly*jal szemben, amelyről – mint Sebald elbeszélője egy ponton megjegyzi – mindenkinek a megrágott ruhák és a naftalinszag jut az eszébe. A főszövegben nyomon követett angol nyelvű szövegek előtt nem áll nyitva ilyen lexikai kitérő: *a moth is a moth is a moth.*

az *unio mystica* szimbólumának nevezi a lánghalált lelt lepke képét, egyszersmind azt állítva (Heideggerhez kapcsolódva), hogy ez a misztikus jelentés a modernségben inautentikusként lepleződik le.[4] A mottóban idézett Attár-szövegrész megerősíti a misztikus jelentést (amelynek szövegszerű jelenléte a közel-keleti irodalomban a legkönnyebben kitapintható, Európában inkább csak a Goethe *Nyugat-keleti díván*ját követő orientalizmusban válik magától értetődővé[5]), az ehhez való viszonyulás az itt olvasandó két szöveg közötti különbségeket is nagyban meghatározza.

A megfigyelt állat megjelenített képe tehát már valamilyen kulturális vagy irodalmi konvenciórendszerbe illeszkedik, ezért óhatatlanul feszültség keletkezik a szövegek színre vitt referencialitása és a téma megjelenítése között. A szövegek éppen ezért többé vagy kevésbé jelölten szembesülnek a szimbolizáció, a figurativitás és az ennek való ellenállás problémájával is, melyet egészen különböző módon oldanak meg. Ez a különbség a szövegek világnézeti hátterének eltéréseire is visszavezethető: míg Woolf modernista diskurzusában csekély szerepet kap a közvetlen vallásos motiváció, addig a teológiai végzettséggel rendelkező Dillard nyíltabban kapcsolja össze a természetet a teremtettséggel, így a megfigyelés és az olvasás közötti összefüggés is nyilvánvalóbb.

A szövegek tehát színre viszik a szimbolizáció, a figuralitás, illetve az annak való ellenállás problémáját: jelentőségüket abban alapozzák meg, hogy valami jelentéktelenről, nehezen észrevehetőről, figyelemre nem méltóról emlékeznek meg, azt méltatják kitüntetett, a részletekre összpontosító figyelemre. A parányi ízeltlábúak megfigyelésének, e megfigyelés elbeszélésének és kontextusba ágyazásának poétikai stratégiái mindkét esetben (eltérő módon) a figuratív nyelv sajátos önreflexióját alapozzák meg, amely az irodalmi diskurzusformák jelentésteremtő potenciálját és az ennek tulajdonítható jelentőséget állítja előtérbe. A jelentősség önprezentációja a jelentéktelenségre irányuló figyelem ethoszából táplálkozik. Ennek egyik velejárója a megfigyelt esemény egyediségének és mégis általános érvényűségének a kettőssége: a megfigyelésből következtetni lehet valamilyen közvetlenül nem észlelhetőre, nem megtapasztalhatóra (pl. a beszélő saját halálára, természeti törvényekre vagy akár misztikus igazságra), de ez az általános szabály vagy igazság csakis a megfigyelt esemény kiiktathatatlan egyediségén, szingularitásán keresztül juthat érvényre. Ebből érthető meg a megfigyelt dolog és az irodalmi megjelenítés paradox kölcsönviszonya

4 „A szimbólum itt megmutatja saját elégtelenségét, mivel a zoológusok szerint a molylepke pontosan a szabadjára-engedő gyűrű nem-nyitottságára marad teljesen vak. Míg a misztikus tudás lényegében egy nem-tudásnak és az elrejtettségnek mint olyannak a tapasztalata, az állat pedig nem képes a nem-nyitottra vonatkozni, [így] pontosan az elrejtettség és az el-nem-rejtettség lényegi konfliktusának területéről marad kizárva." Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, 60–61. Magának a fénykereső állati viselkedésnek a figyelem kulturális ökológiáival való összekapcsolását nyomon követni itt nincs mód. Jussi Parikka a rovarok médiaelméletéről szólva felveti, hogy „talán a rovarra jellemző pszichotikus, rendellenes belebocsátkozás [*immersion*] a környező térbe a médiakultúra modern szféráját is jellemzi". Jussi Parikka, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2010, 104.

5 A motívum eltérő ikonográfiai megjelenítéséről az iszlám és az európai művelődéstörténeti hagyományban l. az alábbi remek blogbejegyzést Studiolum (Sajó Tamás) többnyelvű blogjáról: *Égi és földi szerelem*, A Wang folyó versei, 2009. 07. 17., http://wangfolyo.blogspot.com/2009/07/egi-es-foldi-szerelem.html.

is. Minden irodalmi szöveg ugyanarra a szingularitásra törekszik, amelyet a haldokló, haldoklásában individualizált lepke jelenete is színre visz. Az irodalmi szöveg csak annyiban irodalmi, amennyiben megismételhetetlen egyediségre tör, miközben éppen ezen a szingularitáson keresztül részesül az irodalmiság definitíve megragadhatatlan általánosságából.[6]

Virginia Woolf szövegének[7] nyitánya mindjárt a megfigyelésnek mindenféle irodalmi és kulturális konvenciótól való függetlenségét jelzi, ugyanakkor a nyelvi kategóriarendszer alkalmatlanságára is utal: „A nappal röpködő pilléket [moths] tulajdonképpen nem is volna szabad pilléknek nevezni".[8] Ezeket a nappali molylepkéket Woolf beszélője megkülönbözteti mind a „vidám" nappali pillangóktól, mind pedig a szerinte „komor" [sombre] éjszakai rokonaiktól, a voltaképpeni molylepkéktől. Nem teszi egyértelművé, hogy az éjszakai molylepkék mitől keltenek komor benyomást, és nem utal a fény számukra ellenállhatatlan vonzerejére sem. Azonban világosan látszik, hogy a beszélő szobájába berepülő nappali moly sajátos mibenlétét két, konvencionális hangulathoz társítható rokonától való eltérése alapozza meg. Hogy a beszélő tudatában van a témáját érintő irodalmi konvencióknak, az éppen abból sejthető, ahogyan kivonja beszédét e konvenciók hatálya alól. Ez a megkülönböztetés, a konvencionális jelentés hiánya teszi lehetővé, hogy a beszélő a parányi lényt a dolgozószoba ablakából megfigyelt őszi délelőtt látványából áradó „élettel" azonosítsa, és ezzel az erővel magyarázza a molylepkére irányuló figyelem ellenállhatatlanságát: „Lehetetlen volt nem figyelni rá [One could not help watching him]" (38–39.). Az állítás személytelensége az eredetiben és a fordításban másképp fejeződik ki: a rövid esszében Woolf felváltva használja az egyes szám első személyű névmásokat, valamint a „one" harmadik személyű névmást, ezáltal az egyéni megfigyeléseket általános érvénnyel kapcsolja össze.

Mindjárt az előbb idézettre következő két mondatban a szánalom érzését is személytelen állítások jelentik be, amelyet az elbeszélő a kinti világból besugárzó élet és öröm, valamint az életből a molylepkének jutó „pillényi rész, [...] ráadásul nappali pillényi rész" és az ebből adódó „csekélyke lehetőségek" közötti kontraszttal magyaráz. A szánalmat ugyanakkor ellensúlyozza is a csodálat érzése, amely ugyancsak a kicsinységből, pontosabban a méret és az életteliség kontrasztjából adódik: egy ponton a beszélő a molylepke testét „a tiszta élet egy apró gyöngyszeme[ként]" (39.) azonosítja. A tiszta élettel való azonosítás tehát közvetve összekapcsolható a lénynek a rendszertani kategóriáktól és a konvencionális kulturális jelentéstulajdonításoktól való eltérésével, az ebből adódó szingularitásával.[9] Azonban fontos lehet, hogy a magyarul gyöngyszemként fordított szó nem az organikusan keletkező *pearl,*

6 Ez a meghatározás mindenekelőtt Derek Attridge (jórészt Derrida által inspirált) szingularitás-elképzelésére támaszkodik. Ehhez l. az azonos című kötet címadó fejezetét. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, London – New York, 2004, 63–78.

7 Itt egyetlen esszé olvasására kerülhet csak sor, azonban Woolf több művében találni a motívum jelentőségét alátámasztó passzusokat, így a magyarul *Messzeség* címen olvasható első regényében vagy a *Jacob szobájá*ban is. Talán a legjelentősebb adat, hogy a *Hullámok* egyik munkacíme *The Moths (A molylepkék)* volt. Vö. Claudia Olk, *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*, De Gruyter, Berlin, 2014, 61, 67–68, 156.

8 Virginia Woolf, *A pille halála*, ford. Vajda Tünde = Uő, *A pille halála. Esszék*, vál. és szerk. Bécsy Ágnes, Európa, Budapest, 1980, 38. A soron következő idézetek lapszámait ld. a főszövegben.

9 Woolf egy jóval korábbi, 1916-os esszéjében beszámol lepkegyűjtő tevékenységéről is, az itt olvasott szöveg azonban egészen eltekint a tudományos gyűjtés és rendszerezés kategóriáitól,

hanem láncra fűzhető, de mesterséges vagy élettelen anyagból is előállítható *bead* – a tiszta és individuális élet metaforája valami potenciálisan élettelen és ismételhető, sorba rendezhető és sorozatban gyártható dolog is lehet. „Mintha valaki fogta volna az életnek egy apró gyöngyszemét, leheletfinom pihével és bolyhokkal kicsinosította volna táncolni és cikázni, hogy megmutassa nekünk az élet igazi arcát [the true nature of life]. Így, közszemlére téve, az ember [one] nem győzött csodálkozni, hogy milyen különös" (uo.). A szöveg az életet mint valamiféle szubsztanciát gondolja el, amelyet itt körbevesz és feldíszít a molylepke csinos alakja, a következő mondatban pedig „meggyörnyedve, kificamítva, fölcicomázva vagy agyonterhelve [humped *and* bossed *and* garnished *and* cumbered]" látunk viszont, mely metaforák az életet testi és materiális összefüggésekbe helyezik, a particípiumi alakok az élet valamiféle külső ágenciának való kitettségét hangsúlyozzák. Az írás talán ezen a ponton válik a leglátványosabban figuratívvá, miáltal a biopoétika egyik alapproblémájával is szembesít: miként beszélhet az irodalom arról, ami közvetlenül nem megjeleníthető, mondjuk magáról az életről? Az irodalmi konvenciók és absztrakt nyelvi kategóriák eltávolítása aligha vezethet egy tisztán rámutató, referenciális nyelvhez, amennyiben a tiszta életet a szöveg metaforikusan, a fénylő gyöngyszem élettelen analógiájával tudja színre vinni.

A „tiszta élet" szövegbeli megjelenése készíti elő a terepet az esszé második felét meghatározó, allegorikus konfliktusra az élet és a halál között, melynek színtere a moly teste lesz. A moly agóniájának első jelei aggodalommal töltik el a beszélőt, aki az ablakon kitekintve is a korábban mindenütt jelenlévő élet elcsöndesedését regisztrálja. A mezőgazdasági munkában bekövetkező ebédszünet a szemlélőben fenyegető hangulatként jelenik meg, amelyet a világban gyülekező új, pusztító erő jelzéseként érzékel. Ez az erő grammatikailag ugyanaz, mint amelyet korábban az élet és az öröm látványaként érzékeltünk („De azért az erő nem szállt el, ott vesztegelt, közömbösen, személytelenül" – 40–41.), azonban váratlanul ellenkező előjelűvé válik, és a molylepke ellen fordul. A beszélő hirtelen olyan hatalmas destruktív erőként azonosítja, hogy „ha kedve tartja, egész várost elpusztíthatott volna, s nemcsak a várost, hanem emberek tömegeit is – tudtam, a halállal szemben semminek sincs esélye" (41). A következtetés itt aligha magából a megfigyelt látványból adódik, a hirtelen léptékváltás arra emlékezteti az olvasót, hogy az esszé a második világháború alatt, az előbb az angliai városokat pusztító, majd a szövetséges légierő által folytatott légiháború időszakában keletkezett. A pille harca ezzel az ellenállhatatlan erővel szemben „rendkívüli erőfeszítésként", „mindent fölülmúló" és „heves" [extraordinary, superb, frantic] ellenállásként mutatkozik meg, amely a beszélőt ismét állásfoglalásra kényszeríti: „A szemlélő természetesen az életnek szurkolt [One's sympathies, of course, were all on the side of life]."

A személytelenség a beszédhelyzet paradoxonjaira is felhívja az olvasó figyelmét: „Az is olyan furcsán megindító volt [moved one strangely], hogy ezzel a jelentéktelen kis pillével senki se [nobody] törődik, senki se veszi észre, s ő mégis milyen gigászi erőfeszítéssel küzd egy ekkora hatalommal szemben, hogy megtartsa azt, amit senki más [no one] nem értékel, és nem kíván megtartani. És ismét az életet, annak egy tiszta gyöngyszemét láttam [one saw]" (uo.). Az élet tisztasága, gyöngyszemszerűsége ismét

az élet általánosabb fogalma köré szerveződik. Erről l. Simone Schröder, *The Nature Essay. Ecocritical Explorations*, Brill–Rodopi, Leiden–Boston, 2019, 138 skk.

a jelentéktelenség és a magára-hagyottság összefüggésében kerül elő. Az esszéíró azonban nagyon is törődik a molylepkével, megfigyeli és példaértékűvé változtatja a haláltusáját vívó állatot. Ez a különös átváltozás az angol szövegben nyelvileg is megjelenik, amikor a szöveg a magyarul „senki más"-ként visszaadott fordulatban megismétli a személytelen mondataiban állandóan visszaköszönő névmást: „no one else". Még ha az egyéb „one"-ok, az egyéb testek vagy személyek nem is figyelnek, mégis akad egy olyan „one", egy olyan valaki, aki figyel és törődik, és talán éppen ez a figyelem és törődés változtatja őt első személyből általános alannyá, akinek helyzetével az esszé olvasója is kényszerűen azonosul, aki az olvasó figyelmét is irányítja. A szöveget záró mondat, amelyet a beszélő – megkerülhetetlenül irodalmi konvencióval, a *prosopopoeia* alakzatával élve – az immár halott molylepkének tulajdonít, így egyszerre az esszé beszélőjének és az olvasójának hangján is kimondható: „Mintha ezt mondta volna: hát igen, a halál erősebb nálam". A minden élő teremtményre vonatkoztatható kijelentés a szó klasszikus értelmében közhelyes ugyan, pátosza mégis meghat és megütközést kelt. Ennek oka talán az esszé közben felépített összetett struktúra váratlan összeomlása: az egyszerre személyes és általános érvényű kijelentés úgy hagyja jóvá a parányi molylepke példaértékét, hogy egyszerre vissza is vonja ennek a példaértéknek a lehetőségfeltételeit: a lény teljes szingularitását, jelentéktelenségét és mindenfajta figyelemtől való érintetlenségét.

Annie Dillard hasonló témájú – és címében is egyértelműen a Woolf-szövegre rájátszó (*Death of a Moth*) – írása másféle hagyományokból táplálkozik, bár a beszédhelyzet is sok szempontból hasonló. A teljes (egészében is karcsú) kötetben[10] az amerikai transzcendentalizmus természetkultusza, a keresztény misztika és a művészregény hagyománya is szerepet játszik, olykor nehezen követhető képzettársítások révén kapcsolódva egymáshoz. A Cohen-féle antológiában kiemelt, a molylepke haláláról szóló szövegrész szorosabb koherenciát mutat: egy jelenidejű leírásba illeszkedik két visszatekintő elbeszélés. A második, rövidebb és kisebb hatósugarú analepszisben egy írószemináriumi jelenetet olvasunk, az első, terjedelmesebb és messzebbre vivő analepszis tartalmazza a molylepke halálát. Akárcsak Woolfnál, a moly megjelenése itt is kizökkenti a beszélőt szellemi munkájából, noha itt nem az állat hatol be az emberi kultúra által birtokba vett térbe (a megművelt földekre néző dolgozószobába), hanem az ember szakít ki magának egy *kultúrányi* területet, egy mécsesnyi fénykört a természetből. Dillard önéletrajzi elbeszélője elvonul a hegyekbe, de *olvasni* megy a természetbe, mintegy újraalkotva Petrarca híres Mont Ventoux-i aktusát (katolikus szerzőről lévén szó, a Szent Ágoston-párhuzam nem volna egészen elhibázott). Az olvasás aktusa ráadásul – még ettől az előzménytől eltekintve is – többszörösen is áttételes vagy megkettőzött: a beszélő James Ramsey Ullman Rimbaud-ról szóló életrajzi regényét (*A Day on Fire*) olvassa újra, saját korábbi olvasatát próbálva újraélni, amelynek hatására kamaszkorában elhatározta, hogy író lesz. A megkettőződés egyszerre időbeli és személybeli: a beszélő Ullman könyvén keresztül olvassa Rimbaud költészetét és korábbi önmagát. Nyitott kérdés marad, hogy a könyvet immár érett fejjel újraolvasó beszélő milyen inspirációt képes meríteni a kamasz költővel és kamasz önmagával való ilyen áttételes szembesü-

10 Annie Dillard, *Holy the Firm [1977]*, Harper Collins e-Books, 2007.

lésből. Annyi azonban egyértelműnek látszik, hogy Rimbaud a gyertyát két végén égető, lánggal égő művész megtestesítője: a szövegrész második felében a beszélő az írószeminárium hallgatóit arról faggatja, hogy képesek lennének-e teljes életüket a művészetnek áldozni. Woolf szövegével szemben Dillard nem csinál titkot abból, hogy a címbe emelt lepke itt eleve szimbolikusan előkészített mezőbe érkezik. Míg Woolfnál a figurációval szembeni (jórészt hiábavaló) ellenállás adta a szöveg kreatív energiáinak jelentős részét, Dillard írása más típusú izgalmakat kínál.

A természet normál működése szerint keretezi és alátámasztja az olvasás tevékenységét, nem zökkentve ki az elbeszélt én olvasásra összpontosító figyelmét: poszáták és férgek rajzanak körülötte, éjszaka baglyok huhognak, és még a rendszeresen a gyertyalángba repülő, szárnyukat megpörkölő molylepkék is csak pillanatnyi kiszakadást jelentenek az inspirációt kutató olvasásból, így a segítő szándék is beletörődő közönybe fordul: „Ezeket egy bot apró mozdulatával ki tudtam szabadítani; reggelre főzőeszközeimet molylepkeszárnyak leszakadt darabkái díszítették, az alumíniumon itt-ott fényes por háromszögei. Csak olvastam, vizet forraltam, kicseréltem a gyertyákat, és olvastam tovább." (140.) Egyetlen molylepke halála azonban olyannyira jelentős eseménnyé válik a szövegben, hogy három bekezdés terjedelmű megelevenítő – helyenként morbidba hajlóan részletes – leírást érdemel, és úgy szakítja félbe az erdei olvasás jelenetét, hogy az már nem is tér vissza, csak egyetlen pillanatra. Részletes parafrázis helyett a lepkehalál jelenetét itt egészben idézem, műfordítás híján saját magyarításomban:

> Egy éjjel egy molylepke belerepült a gyertyalángba, foglyul esett, kiégett, és teste a lángban maradt. Talán éppen a gyertyába bámultam, vagy csak felpillantottam, amikor egy árny átsuhant a könyvlapon; akárhogy is, de végignéztem az egészet. Egy aranyszínű nőstény moly – nagyobbacska, vagy öt centis szárnyfesztávolsággal – beleszárnyalt a tűzbe, hasát a nedves viaszra ejtette, és beleragadt; lángba borult, sisteregve megsült egy pillanat alatt. Mozgó szárnyai papírzsebkendőként lángoltak fel, amitől a tisztáson a fénykör megnőtt, és a sötétből kiemelte pulóverem hirtelenkék ujjait, a mellettem lévő nebáncsvirág zöld leveleit, egy fenyőfa rongyosvörös kérgét. A fény hirtelen újra összehúzódott, és a molylepke szárnyai finom, de rossz szagú füstben tűntek el. Ugyanekkor mind a hat lába karommá görbült, megfeketedett, és mindenestül eltűnt. Feje rángatózni kezdett, fröcsögő hangokat adott, antennái fellángoltak és megsültek, vergődő szájszerve pedig pisztolylövésszerű hangokat hallatott. Amikor vége lett, a feje – amennyire meg tudtam állapítani – egészen megsemmisült, akárcsak szárnyai és lábai. Fiatal volt, vagy öreg? Párosodott már, és lerakta a petéit, elvégezte a feladatát? Mindössze torának és potrohának kürt alakú váza maradt meg, egy foszló, összeesett aranyszínű cső a gyertya kerek viaszmedencéjébe állítva.
>
> Azután ez a molyesszencia, ez a látványos csontváz kanócként kezdett viselkedni, és tovább égett. A viasz szintje megemelkedett a molylepke testében a viasztócsában ázó potrohtól a toron át egészen odáig, ahol a fejnek kellett volna lennie, és lánggá szélesedett, sáfránysárga lánggá,

amely a földhöz szegezte, mint egy önmagát felgyújtó szerzetest. A gyertyának most két kanóca volt, két egyforma magas lángja egymás mellett. A molylepke feje tűz volt. Két óráig égett, mielőtt elfújtam.

Két óráig égett minden változás, elhajlás vagy elgörbülés nélkül – csak belülről ragyogott, mint egy falon keresztül, árnyjátékként látott épülettűz, mint egy üreges szent, mint egy lángoló arcú, Istenhez járuló szűz, amíg én olvastam a lángjánál, magam is lángtól lelkesítve, miközben Párizsban Rimbaud ezer költeményben égette ki agyát, és miközben az éjszaka nedves tócsává gyűlt a lábam körül.

A részletesen megfigyelt és leírt molylepke itt – Woolf nappali pilléjével ellentétben – nem jelentéktelenségével tűnik ki. Már viszonylagos mérete is kiemeli faj- és rendtársai közül, képes árnyékot vetni az olvasott könyvlapra, az elbeszélő képes nőstényként azonosítani, ezzel specifikus nemi feladatot és részleges azonosulási mintát is találva benne, továbbá bekapcsolva a kötet tágabb motívumrendszerébe. A kötetben rendre megidézett referenciális párhuzam egy Julie Norwich nevű kislány, aki egy kisrepülőgép-szerencsétlenségben olyan súlyos égési sérüléseket szenvedett, hogy arca felismerhetetlenné torzult. Az elbeszélő a kislányt – fanyar, dacos iróniával – az Isten iránti szeretet lángjával égő apáca képzetével, valamint az önmagát soha fel nem emésztő lángként égő Isten ezoterikus-misztikus képzetével hozza összefüggésbe.[11] Továbbá a moly egyedi módon végbemenő, egyszerre groteszk és mély értelmet sugalló halálának köszönhetően táplálni is tudja az olvasást lehetővé tévő gyertyalángot.

A szövegrész retorikai felépítését jól mutatják a bekezdéstörések: az első bekezdés a lánghalál megfigyelésének fizikai-biológiai fókuszú leírását tartalmazza, amelyben a figuratív nyelv leginkább a direkt megjelenítés és a hatáskeltés célját szolgálja, amint ez kitűnik a rendszeresen használt parallelizmusokból és fokozásokból („pulóverem hirtelenkék ujjait, a mellettem lévő nebáncsvirág zöld leveleit, egy fenyőfa rongyosvörös kérgét"), a hasonlatokból („papírzsebkendőként lángoltak", „pisztolylövésszerű hangokat hallatott") és a csak az eredetiben megfigyelhető alliterációkból és egyéb hangalakzatokból (pl. „flapped into the fire, dropped her abdomen into the wet wax, stuck, flamed, frazzled and fried in a second"; „her six legs clawed, curled, blackened, and ceased"). A második bekezdés folytatja a még természeti, de szokatlanságánál fogva szimbolikussá változó látvány leírását, ennek megfelelően a metaforikus azonosítás válik a központi alakzattá: a kitinváz kanóc lesz, a fej pedig láng, miáltal a beszélő – és az olvasó – a gyertya különös megkettőződésének lesz tanúja. Az eggyé válás (*unio*) azáltal valósulhat meg, hogy az egyből kettő lesz: két gyertya és két kanóc. A hasonlat itt már nem a leírás megelevenítésére,

11 Ezek a motivikus összefüggések több teológiai olvasatot inspiráltak, a közelmúltban pl. John McAteer, *Silencing Theodicy with Enthusiasm. Aesthetic Experience as a Response to Evil in Shaftesbury, Annie Dillard and the Book of Job*, The Heythrop Journal, 2016, 792–793.; illetve Kristen Dahos, *Nailed and Aflame. Annie Dillard's Bonaventuran Mysticism*, Religion & Literature, 2019/2, 91–112. Az utóbbi értelmezés szerint „[s]uffering, death, and abandonment coalesce in this image of victim turned religious, and through the picture, the mystical flaming moth/nun emerges. (A szenvedés, a halál és az elhagyatottság olvad össze a vallásossá vált áldozatnak a képében, és a kép révén áll elő a misztikus molylepke/apáca)." *Uo.*, 106.

hanem egy, a látványon túlmutató képzettársításra, vagyis a látvány megkettőzésére szolgál, ahogy a lánghalált halt molylepke megidézi az önmagát felgyújtó szerzetes vallási-politikai képét. A harmadik bekezdés tovább többszörözi a képet, ugyanakkor ez a multiplikáció egy egynemű és egyneműsítő médium, a láng szétterjedéseként is érthető: mintha a lángtól átvilágított kitinpáncél árnyjátéka mutatná fel a szent és a szűz vallási képzeteit, és a moly vázából kicsapó láng itatná át az önmagát olvasás közben megjelenítő elbeszélő lelkét, az általa olvasott könyv költő-főhősét, valamint az olvasás jelenetét keretező, gyertyaviaszként elolvadó éjszakát. A jelenet figuralitásában tehát sajátos ellentmondás figyelhető meg: miközben minden lángra lobban, a tűz egynemű közegében oldódik fel, a megjelenítő nyelv szintjén ezt éppenséggel a megtöbbszörözés alakzatai teszik érzékelhetővé.

Egyfelől világosnak látszik, hogy Dillard szövegében a molylepke csakugyan az *unio mystica* szimbólumaként jelenik meg, amit a kötet számos más, a keresztény misztikára és általában ezoterikus motívumokra utaló szöveghelye is megerősít.[12] Noha Dillard nem nevezi meg közvetlen forrásait, a lepke-képzetnek az európai keresztény misztikus hagyományon belüli legismertebb forrása Avilai Szent Teréz önéletírása, akinél a molylepkeként csapongó lélek kiteljesedését jelenti az isteni lánggal való egyesülés.[13] A molylepke lánghalálának leírása azonban ennél merészebb és távolibb képzettársítást is megenged. Dillard kiemelt molylepkéje itt ugyanis nem csupán elhamvad a lángban, mint a szárnyukat és életüket is feláldozó jelentéktelen sorstársai, hanem képessé válik arra, hogy legalább átmenetileg táplálja is a lángot. Ennek a motívumnak az olvasása közelebbi figyelmet is kíván, ugyanakkor távoli, interkulturális párhuzamot is előhívhat. A leírás ugyanis rendkívüli módon hasonlít a szúfi misztika egyik alapszövegében, Ahmed Ghazali *Sawāniḥ* című, a 12. század elejéről származó könyvének 39. fejezetében leírt jelenetre, amely a mottóban idézett Attár-idézet forrása is. Az „égi vagy földi szerelemben" szenvedő lelkek fájdalmát részletező könyv a szeretett lény metaforájaként használja a lángot, amely ebben a fejezetben a molylepkét vonzó gyertya- vagy mécseslángként jelenik meg. A szerelmest és a szeretett lényt a „táplálék" (*qūt*) metaforája kapcsolja össze: a molylepkeként kerengő szerelmest távolról táplálja és szárnyalásra ösztönzi a láng fénye és melege, ám ez az erő csak addig szükséges, amíg a láng közelébe nem ér. Innentől fogva a viszonyuk megfordul, és a szerelmes molylepke válik a láng táplálékává. Az inverzió pillanata mutatja fel a szerelmes lény létcélját és a viszonyba foglalt megkerülhetetlen aszimmetriát: „Egy lélegzetvételnyi pillanatra a saját szeretettjévé válik. Ez az ő tökéletessége. És

12 „Or is [God] a holy fire burning self-contained for power's sake alone? Then he knows himself blissfully as flame unconsuming, as all brilliance and beauty and power, and the rest of us can go hang (Vagy Isten vajon önmagában való, csak a hatalom kedvéért égő szent tűz? Ha igen, akkor boldogan ismeri önmagát mint soha meg nem szűnő lángot, mint csupa ragyogást és szépséget és hatalmat, mi többiek pedig felköthetjük magunkat.)" vagy: „There is no such thing as an artist: there is only the world, lit or unlit as the light allows. When the candle is burning, who looks at the wick? When the candle is out, who needs it? But the world without light is wasteland and chaos, and a life without sacrifice is abomination. (Művész mint olyan nem létezik: csak a világ van, megvilágítva vagy sem, ahogy a fény engedi. Ha ég a gyertya, ki néz a kanócra? Ha elaludt a gyertya, kinek van szüksége a kanócra? De a fény nélküli világ pusztaság és káosz, az áldozat nélküli világ pedig botrány.)" Dillard, *Holy the Firm*, lapszám nélkül.

13 L. Studiolum korábban idézett blogbejegyzését.

az egész szárnyalása és kerengése ezért a pillanatért volt"[14]. Ugyanakkor a továbbiak világossá teszik, hogy az egyesülést a szeretett lény (a láng) attribútumai teszik lehetővé, a létezésével a távolságot megtestesítő szerelmes lény csak a megsemmisülés (*al-fanā, nīstī*) révén járulhat hozzá az egyesüléshez.

A Dillard által leírt jelenet némely mozzanata mintha dramatizálná, látványosan érzékelhetővé tenné és alkalmanként kritikailag is olvasná a perzsa misztikus által meglehetősen absztrakt módon felidézett motívumokat. Elsőként a molylepke életfeladatára, a szaporodásra való utalást érdemes kiemelni, amely egyszerre alkot analógiát és kontrasztot is az állat végső megsemmisülésével. Sebaldnál válik explicitté az a (lepkékhez társított irodalmi konvenciók megfigyelési alapját is képező) motívum, hogy számos fajnál a kifejlett állatok egyedüli célja a szaporodás:[15] a voltaképpeni táplálkozást egészen elhanyagolják, és szaporodás után elpusztulnak. A szemelparitásnak nevezett biológiai jelenség szövegbeli összekapcsolása a lánghalállal alátámasztani látszik a misztikus sóvárgásnak az erotikus vággyal való analógiáját. Az elbeszélő szónoki kérdései ugyanakkor szembe is állítják ezt a kettőt, amennyiben aggodalmat fejeznek ki: vajon az állatnak volt-e elég ideje és alkalma beteljesíteni a biológiai reprodukció feladatát, mielőtt a lángnak adta életét? A szentekkel és szüzekkel való párhuzam vélhetőleg nem is szorul további magyarázatra.

Ez a kettősség összefüggésbe hozható a szöveg nyelvének ellentmondásosságával. A misztikus egyesülés pont- és pillanatszerűségének ugyanis ellentmondani látszik az, ahogy Dillard figuratív nyelve – lángszerűen – több tematikus kontextusra is kiterjeszti a láng metaforáját. Lánggal ég a világi elnyomás ellen tiltakozó szerzetes, az isten iránt lángoló szent, a költészetbe teljes énjével belebocsátkozó fiatalember, valamint a francia költő életrajzát olvasó, ihletet kereső kései íróutód is. A lángmetafora maga is lángként terjed az egyes konkrét vonatkozások között, mintegy illusztrálva Gaston Bachelard-nak a tűz pszichoanalíziséről tett megfigyeléseit: „a szexualizált láng a minden szimbólumot egyesítő vonás. Egyesíti az anyagot és a szellemet, a bűnt és az erényt. Idealizálja az anyagi tudást és materializálja a szellemi tudást. Egy nem minden bájt nélkülöző, lényegi ambiguitás elve, amelyet azonban fel kell ismerünk és pszicho-analizálnunk kell ahhoz, hogy ellenkező oldalról bírálat

14 „Yik nafas ū ma'shūq-i khud gardad. Kamāl-i ū īn ast. Va ān hami-yi parvāz va ṭavāf kardan-i ū barāyi īn nafas ast." A kerengés (*ṭavāf*) szó a mekkai zarándoklatot is felidézheti, ezzel tovább konkretizálva a motívum vallásos jelentését. A szövegrész angol fordítását ld. Aḥmed Ghazzālī, *Sawāniḥ. Inspirations from the World of Pure Spirits*, ford. Nasrollah Pourjavady, KPI, London – New York, 1986, 54. A láng-lepke motívum kultúr- és poétikatörténetéhez ld. Pourjavady kétrészes tanulmányát: *Parvāne va ātesh: seyr-e taḥavvol-e yek tamthīl-e 'erfānī dar adabiyāt-e fārsī (A lepke és a láng: egy misztikus allegória átalakulásainak útja a perzsa irodalomban) 1-2,* Nashr-e Dānesh 1378[1999]/2, 3–15. és 1382 [2003]/2, 6–18. A vonatkozó idézet az 1. rész 8. lapján található.

15 Dillard legismertebb művében, a Pulitzer-díjjal is jutalmazott *Pilgrim at Tinker Creek (Zarándok a Tinker pataknál)* című, a természetbúvár megfigyelő tudományos érdeklődését teológiai megfontolással keretező kötetben külön fejezet szól a szaporaság (*fecundity*) visszatetsző, undort keltő aspektusairól, amelyek fő megtestesítői a rovarok. Egy másik fejezet a rovarok ösztönszerű viselkedésének mechanikus, rögzített vonatkozásait emeli ki (a fejezet címe: *The Fixed*) – jórészt a 19. századi francia entomológus, Jean Henri Fabre megfigyeléseit követve –, amelyek az Agamben által is idézett heideggeri megfontolásokkal is összekapcsolhatók. Annie Dillard, *Pilgrim at Tinker Creek*, Harper & Row, New York, 1974, 54–71, 159–181. Az utóbbi, a szaporaságról szóló fejezet egyébként két molylepke párosodásának megfigyelésével indul.

alá vonhassuk mind a materialistákat, mind pedig az idealistákat".[16] Miközben a láng egységesíti a leírás hangnemét, másfelől fel is hívja a figyelmet a közös kontextusba bevont elemek széttartására és ennek következtében a lehetséges hatásvesztésre is. Ha minden viszony leírható lángként, mi marad a láng misztikus jelentőségéből? A kérdés megválaszolásához érdemes lenne a kötet egyéb, az isteni mibenlétét illető passzusait is közelebbről megfigyelni, amire azonban itt nincs lehetőség. Azt azonban már láttuk, hogy a lángbeli egyesülés pillanatát gyanúsan sok megkettőződés és megsokszorozódás övezi ahhoz, hogy misztikus értelmét szó szerint lehessen venni. Az antológiában is szereplő szövegrészlet is olyan irányból kanyarodik a molylepke leírásához, amely jelzi a beszélő ironikus bevonódottságát a jelenetbe: a molylepke első említése egy pók leírásához kötődik, a pókháló alatt heverő tetemeket pedig a beszélő azért képes molytetemként azonosítani, mert egyszer „segítettem megölni" egy molylepkét. A rovar testétől táplált láng megerősödése megkönnyíti az olvasást, a passzus pedig jelzi az olvasás idejét: a lánggal való egyesülés nem egyetlen misztikus „lélegzetvételnyi pillanat" erejéig, hanem két óráig tart, és az elbeszélő saját kreatív lángjának többszörös áttételen keresztüli újjáéledéséhez járul hozzá. A másik – a parányi rovar – áldozata az én-elbeszélő önzését táplálja, az alakzat szó szerinti és áttételes (pl. a művészet mint önfeláldozás) jelentései közötti szakadékot tágítva. Míg Woolf elbeszélője a személytelenségbe visszahúzódva, látszólagosan eszköztelen prózában mutatott rá a rovar halálának általános példaszerűségére, addig Dillard szövegében ez a példaszerűség a kulturális-vallási szimbólum konkretizációján, a lánghalál fiziológiai részleteinek megjelenítésén, a motívum részleges szekularizálásán és ironikussá hangolásán keresztül valósul meg, a figuratív nyelv képességeire és egyszersmind korlátjaira irányítva a figyelmünket.

Panoptikum, szoros olvasás és a jó cukor

Kerekasztal-beszélgetés a figyelemről Molnár Gábor Tamás, Simon Attila, Tófalvy Tamás és Fodor Péter részvételével*

Fodor Péter: A Debreceni Irodalmi Napok hívószavának média- és irodalomtudományi megközelítésmódjai már szóba kerültek Tamás és Gábor előadásában, s természetesen a beszélgetésünk is igyekszik majd a fölvetett kérdésirányokhoz visszatérni, viszont kezdésként kontextusbővítés végett nézzünk ki a bölcselet területére: mivel járult hozzá a filozófia a figyelem jelenségének megértéséhez?

Simon Attila: A különös éppen az, hogy milyen kevéssel. Szórványosan persze elő-előjön, például Arisztotelésznek a figyelemkonfliktus jelenségére vonatkozó

16 Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, ford. Alan C. Ross, Routledge, London, 1965, 55.

* A beszélgetés a *Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban* című NKFIH pályázat (K 132092, K 132113) támogatásával készült.

megfigyeléseitől Descartes figyelemirányító előírásain át Leibnizig, aki a tudatossá válás eseményeként (tehát nem tudatos aktusként) fogja föl. De ezek a tematizálások egészen a legutóbbi időkig – ha kicsit lazábban vesszük, akkor is mondjuk a 20. századi fenomenológiáig – inkább sporadikusak. Persze mondhatjuk azt is, hogy ebben nincs is semmi különös. Mert miközben a figyelem az én és a világ közötti közvetítő instanciák egyik legfontosabbika, ha (jól) működik, akkor éppenséggel észrevétlen és észrevehetetlen. A figyelmet nehéz hétköznapi működése közben megragadni: mert akkor már nem a dologra, hanem a figyelemre figyelünk, vagyis elvétjük a figyelmet – amely a dologra figyel. Miközben az kézenfekvő, hogy figyelem nélkül a tapasztalat érzetadatok strukturálatlan halmazaként lépne föl, az érzékszerveket túlterhelő és összezavaró káoszként, mely végül a tapasztaló én megsemmisüléséhez vezetne. A fenomenológiában mindenesetre, Husserltől kezdve, a legfontosabb törekvés az, hogy elkerüljék mind az empirista, mind a racionalista redukcióját a figyelem jelenségének: a figyelem nem az empirikus adatok puszta felbukkanása (mondjuk a látás hozzájárulása nélkül), de nem is puszta aktus, amely a már tudottra irányul (Descartes-nál arra, amit tisztán és elkülönítetten belátok). A figyelemnek ez a felfogása érthetően a testet, az érző test *(Leib)* tapasztalatát helyezi a középpontba vagy alaphelyzetbe, amely mögékerülhetetlen – ugyanakkor önmagában ugyancsak megragadhatatlan, nem közvetítés nélküli – instanciaként lép viszonyba a figyelem közvetítő moduszaival. Ezért mondhatja Bernhard Waldenfels, aki a kétezres évek elején a figyelem fenomenológiáját talán máig a legérvényesebb módon kidolgozta, hogy a figyelem jelenségének kielégítő megragadásához nem elegendő csak a kultúrára összpontosítani (az egyoldalú „konstruktivista" és „kulturalista" felfogások virágkorában vagyunk), hiszen ez ugyanúgy az ember igazolhatatlan megrögzítése volna annak „második természete" felől, mint a biológiai esszencializmus. Ugyanakkor, s ebben viszont a kultúraközpontú megközelítések jótékony hatását fedezhetjük föl a fenomenológiára, Waldenfels is kiindulópontként veszi, hogy én és másik, mi és a dolgok között sokféle köztes instancia közvetít, vagyis nem adódik magától és nem közvetlen ez a kapcsolat. A figyelem maga is egy ilyen köztes instancia, s maga is komplex jelenség: megszerveződését és működését technikák, médiumok, társadalmi gyakorlatok, sőt gazdasági és politikai tényezők hatják át. A figyelem mint közvetítés kultúra és természet metszéspontján megy végbe, s éppen ennek a khiasztikus viszonynak az emblémája az érző test. Ami pedig Waldenfels talán legfontosabb kontribúcióját illeti a figyelem kérdésköréhez, ez abban ragadható meg, hogy a figyelmet mint eseményt jelenetezi: a figyelem köztes esemény, amely természet és kultúra, külső és belső, szubjektum és objektum, én és világ között játszódik le, szcenikus események *(szenische Ereignisse)* formájában. A figyelem megragadása innentől csakis egy olyan sajátos nyelven keresztül történhet, amelyben a cselekvések, célok és szabályok mellett, sőt ezeket fölülmúlóan, az események, mozgások, irányok és irányváltások, időviszonyok, erők és nehézkedések is szerepet játszanak, s ezzel egyszersmind a váratlan, a kalkulálhatatlan is belép a figyelem megragadásának terébe. A figyelemnek tehát történés jellege van, a tapasztalat szcenikus eseménye, amelyben szubjektum és objektum, aktív és passzív, külső és belső, tudat és világ határai elmosódnak, pontosabban nem lehet szabály- és rendszerszerűen elszigetelni őket egymástól: a figyelem által kitagolt tapasztalat tudat(osság)ot és világot egyaránt eredendően föltételez. Végül

az is említést érdemel, s ez lenne Waldenfels másik fontos hozzájárulása a figyelem teoretikus kidolgozásához, hogy a figyelmet ebben a megközelítésben nem is csak képesség/aktus és történés, cselekvés és elszenvedés kettőssége jellemzi, hanem hogy a figyelem kötelesség, adomány vagy ajándék is – vagyis a kognitív mellett megjelenik benne az interszubjektivitás etikai, sőt politikai mozzanata is. Tanulságos lenne az is, ha végigkövetnénk, hogy a magyar nyelv hogyan tesz tanúságot minderről, de most csak az utóbb szóba hozott etikai mozzanatot említem, mert ez nemcsak például a német *achten, Achtung* sajátja: a *figyel valakit* és *figyel valakire* különbségét, vagy a *figyelmes* és *figyelmetlen* szópár többértelműségét, vagy éppen az olyan kifejezéseket, mint *figyelemben* részesít *valakit* vagy egyenesen *figyelmet* szentel *valakinek*.

Fodor Péter: Az amerikai művészettörténész, Jonathan Crary *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Az érzékelés felfüggesztései: Figyelem, látvány és modern kultúra) című könyvének kiinduló tétele szerint az a mód, ahogyan valaki valamire figyel, valamit hallgat, valamit megtekint, nagyon mélyen történeti jellemvonásokkal bír. Vagyis – állítása szerint – a figyelem természete korról korra változik. Miért válik a modernitásban a figyelem kiemelt fogalommá és praxissá? Hogyan függ össze a műalkotásra irányuló kontempláció gyakorlata azzal a biopolitikai figyelemmel, amelyben – leginkább Michel Foucault történeti elemzéseiből tudhatóan – az élet mindennapi rutinjai, vagy például a testmozdulatok részesülnek annak érdekében, hogy a társadalom fegyelmezhető és szervezhető legyen, s az emberi testben rejlő energia a leggazdaságosabban legyen kiaknázható a futószalag-technikára épülő tömegtermelésben?

Simon Attila: Crary valóban nagyon sokban támaszkodik Foucault munkáira, módszertani értelemben is: ő is egyfajta archeológiát művel. Tematikusan pedig ott van a kapcsolódás, hogy Crary a 19. század második feléhez köti azt, hogy a figyelem kitüntetett jelenséggé válik a tudományban, a művészetekben, az iparban, és itt nyilvánvaló a kérdésben is fölidézett kapcsolat azzal, amit Foucault fegyelmező hatalomnak, fegyelmező társadalomnak nevezett el, és aminek a megfigyelésen alapuló felügyelethez kötődő teljes kibontakozását a foucault-i értelemben vett modern kor kezdetére, vagyis a 18. és a 19. század fordulójára teszi (ennek lesz jelképe és modellje a Bentham-féle panoptikum). Ennek az összefüggésnek az egyik, talán a leglátványosabb aspektusa éppenséggel a gazdasági, tehát a termelőtevékenységre irányuló figyelem. A figyelmet természetesen a céhes tevékenység sem nélkülözhette, ám az ezt fölváltó, majd a sorozatgyártásban kiteljesedő tömegtermelésnek az egy munkafolyamatra koncentráló, gépiesen fegyelmezett figyelme 19. századi eredetű. Ez az összefüggés egyébként a magyar nyelvben jelen van: a 'figyelem' a legvalószínűbb etimológia szerint a 'fegyelem'-mel függ össze. Azt, hogy a figyelem és a fegyelem összetartozik, Crary azzal magyarázza, hogy a modernitás társadalmában, ahol a hagyományos közösségeknek az összetartó ereje és az egyént szabályozó ereje megroppan, az egyénnek a fegyelmezettségére és az összpontosító képességére, a valamire figyelmet fordítani tudó képességére esik a hangsúly. Ez teszi az egyének magatartását a tradíció meglazult illesztékei között kiszámíthatóvá, megjósolhatóvá, integrálhatóvá, adaptálódásra alkalmassá. S ez a folyamat máig tart. A szubjektumról

való gondolkodás mai formája eredendően a figyelem képességéhez, kimüveléséhez és irányíthatóságához kapcsolódik. A leglátványosabban ezt a pszichológia tudja talán megmutatni. A pszichológia mint tudomány megszületése éppenséggel elsődlegesen a figyelem vizsgálatához kötődik a 19. század második felében, gondoljunk például Helmholtz vagy Fechner munkásságára. Amikor elkezdik tudományosan vizsgálni az úgynevezett lelket, akkor az a figyelmen, a figyelem képességén és működésén keresztül történik meg. Ez is egy fontos jele annak, hogy ettől kezdve az egész tudományos környezet, társadalmi és kulturális környezet (beleértve az oktatást is), technikai-ipari környezet valahogyan a figyelem – egy hatékonyan berendezett és instrumentalizált, termelőképes figyelem-diszpozitívum – körül rendezhető el. Manapság, hogyha egy gyermek unja azt, ami unalmas, akkor mindjárt kéznél van a diagnózis varázsszava: figyelemzavar.

Fodor Péter: Az irodalmi olvasásmódnak az a válfaja, melyre Gábor előadása hozott szép példát, vagyis amely a szöveg tüzetes vizsgálatát tűzi ki célul, olyat, melyben éppen úgy szerepet kap a szöveg retorikai-szemantikai olvasása, mint a lehetséges kontextusok gondos felépítése, az intertextuális konnexiók föltérképezése, maga is kapcsolatba hozható az Attila által összefoglalt történeti változássorozattal. Van-e a figyelem képességének kimondottan az irodalmi szövegek olvasása által tanítható-elsajátítható változata? Az irodalom figyelme és az irodalomra irányuló figyelemnek van-e manapság olyan sajátszerűsége, melyet a multimediális környezetben élő kortárs ember számára sem pótolhat más közvetítő közeg?

Molnár Gábor Tamás: Amikor Tamás előadása végén a televíziós sorozatok fogyasztását jellemző binge-watching jelenségét hozta szóba, azon gondolkodtam, hogy ez a jelenség kiterjedtségében, hosszában emlékeztethet például az irodalom olvasásának tapasztalatára. Órákig benne lenni egy sorozat világában vagy egy regény világában: van hasonlóság a két tapasztalat között. De rögtön föl is merült bennem az, hogy mintha a figyelem minőségében mégis lenne valami eltérés a kettő között. Irodalomtanárként és irodalomtanárokat képző egyetemi oktatóként persze az a kérdés, hogy ha már egyszer ráneveltük a sorozatnézésre a gyerekeket, akkor onnan vezet-e út az irodalom olvasásához. (Vagy éppen a hasonlóság miatt kizárhatja, helyettesítheti egyik tapasztalat a másikat.) Érdemes gondolkodni azon, hogy mi a hasonlóság és a különbség a kultúrafogyasztás efféle gyakorlatai között. A kérdésben megfogalmazott normatív mozzanatra (kell-e figyelemre tanítani az irodalom révén a gyerekeket és az őket majdan tanítókat) reagálva: amíg célként tűzzük ki, hogy irodalmat olvasókat neveljünk, addig valószínűleg alapfeladata az irodalomtanításnak, hogy a figyelem valamiféle minőségét hozzuk létre azokon az alkalmakon, amikor irodalmi szövegekkel foglalkozunk. De hogy ez pontosan miben is áll, azt nagyon nehéz meghatározni. Talán az alkalmak közös jellegét is érdemes kiemelni: az iskola nemcsak a magányos olvasásra, hanem a szövegekről való közös gondolkodásra, a jelentésadás társas gyakorlataira is nevel. Nyilván a retorika felől is lehet egyfajta definícióval próbálkozni, mi az, amit észre kell vennünk egy szövegben ahhoz, hogy megértsük, miként működik, értelmet tudjunk neki tulajdonítani, hogy irodalmi módon tudjuk olvasni. Ha történetileg, kritikai távlatból akarunk arra

kitérni, amit Craryre és Foucault-ra támaszkodva Attila is kifejtett, azt mondhatjuk: az az irodalomtanár, aki erre a figyelemre neveli a gyereket, az maga is ágense annak a modern intézményrendszernek, amely a szubjektumot a figyelem köré próbálja fölépíteni. Én ehhez egy olyan történeti dimenziót tennék hozzá, amellyel akkor találkoztam, amikor digitális irodalomtanítással kapcsolatos tanulmányokat folytattam. Adam Hammondnak van egy könyve, amely a 20. század eleji modernség bizonyos fordulatait próbálja párhuzamba állítani a mai digitális forradalommal. Több helyen találkoztam azzal, hogy az angol-amerikai „új kritikának" a szoros olvasásra irányuló pedagógiáját mai nézetből médiatörténeti összefüggésben próbálják megragadni, tudniillik egy olyan összefüggésben, mely párhuzamot mutat a mi korunkkal: a 20. század első évtizedeiben kialakuló médiakonkurenciával, vagyis a tömegsajtónak és a rádiónak az elterjedésével ezek a konzervatív, jobbára déli értelmiségiek megpróbálták az irodalomra irányuló figyelemnek a minőségét úgy meghatározni, hogy az megkülönböztethető legyen az egyre inkább tért nyerő modern tömegmédiumoknak az ökonómiájától. És a szoros olvasásnak a módszertanát, amelyhez valamilyen módon az én előadásom is kapcsolódott, pontosan azért dolgozták ki, hogy azt próbálják megmutatni, hogy az irodalom mibenléte mennyiben más, miért olvasunk másként szépirodalmat, mint amikor egyszerűen átfutjuk az újságcikket és információt keresünk benne, vagy kíváncsiságból elolvasunk egy történelemkönyvből egy fejezetet, vagy éppen – manapság – „ledarálunk" egy sorozatot. Talán nem véletlen, hogy ez az irányzat szinte egyidejű az Attila által is kiemelt fenomenológiával, amelynek az irodalomtudományi alkalmazása szintén a „műimmanens" szövegértelmezést, az irodalmi műalkotás rétegzettségének olvasói rekonstrukcióját domborította ki.

Fodor Péter: Irodalmi és mozgóképi szövegek befogadásmódjának összevetésekor eszünkbe juthat Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című tanulmányának az a megállapítása, mely szerint a film nem hagy időt az elidőzésre, a kontemplációra, mivel a képek változása folyton lebontja és újrarendezi a néző asszociációs láncolatait. A manapság rendkívül népszerű televíziós sorozatok mesterien fölépített dramaturgiája, mely nem engedi a nézőt fölállni a kanapéról ,föltehetően más természetű vonzerővel bír, mint azok az irodalmi szövegek, melyek interpretációja azért tűnik végtére bevégezhetetlen folyamatnak, mert a szöveg összetettsége, közlőképessége mintegy kimeríthetetlennek mutatkozik az interpretátor számára. Balázs Béla közel száz esztendeje arra figyelmeztetett, hogy a film megváltoztatja a néző érzelmi életét azáltal, hogy a nyelvről a gesztusokra tereli a figyelmet. Tamás előadása viszont épp az efféle médiumdeterminista megközelítésmód érvényességét bizonytalanította el.

Tófalvy Tamás: A médiatörténeti összefüggések előtt hadd fűzzek néhány megjegyzést ahhoz, ami eddig a beszélgetésben elhangzott. Tudható, hogy a nyugati és a keleti tudományfejlődés különbözőségéhez egyebek mellett az is hozzájárult, hogy teljesen mást gondoltak nagy felfedezésnek, másra figyeltek az égen, mást és máshogyan írtak le a világból, s ebből következően más fogalmi rendszereket hoztak létre. A nyugati társadalomtudományok szempontjából nagyon fontos pillanat volt, amikor a figyelem elkezdett a társadalom felé irányulni, s ez korábban – a 19. századot meg-

előzően – nem igazán volt jellemző. Az antropológusok elkezdték leírni az akkoriban egzotikusnak számító kultúrákat, majd ez a figyelem mintegy visszakerült a sajátra, a saját társadalom lett a figyelem tárgya. Ha szociológiai perspektívából tekintünk az általad hivatkozott Benjamin-szövegre, létrejöttének társadalmi kereteire, akkor lehet tudni, hogy ez egy partikuláris politikai-technológiai kontextusban, a fasizmus és nácizmus '30-as évekbeli előretörésének időszakában született, amelyben kvázi nem volt más lehetősége a szerzőnek, mint hogy ezt a determinisztikus narratívát megfogalmazza. Azokban a szövegekben, amelyek megkérdőjelezik a technológiai determinizmus ismeretelméleti létjogosultságát, Walter Benjamin tanulmánya intő példa szokott lenni arra, hogy lám-lám miképp válik a technológia és a társadalom interakciójára való rátekintés, az arra való figyelem egy oksági lánc feltételezésévé. Mivel a társadalomtudományokban a hatásmérés igen sok kérdést vet föl, a technológiai determinizmussal kapcsolatban én szkeptikus vagyok. A különböző médiatechnológiákhoz kötődő értékítéleteket ma is könnyen tetten lehet érni pl. abban a nagyon egyszerű diskurzusban, amely azt állítja, hogy vissza kell hoznunk az olvasást, mert az olvasás jó. S közben fölmerül bennem, hogy vajon minek örülnék jobban: ha a gyerekem a telefonján a *New York Times*-t olvasná, vagy ha kézbe venne egy rettenetesen silány regényt. Persze könnyen lehet, hogy húsz év múlva azon fogunk nosztalgiázni, hogy az akkor fiatal generáció tagjai már azt sem tudják, milyen felemelő volt egy telefon képernyőjét nyomkodni. A nosztalgikus narratívák mindig új tartalommal, de hasonló narratív formában visszatérnek.

Simon Attila: Egy megjegyzést szeretnék fűzni ahhoz, amit Gábor mondott olvasás és figyelem összefügéseiről. A művészet és a figyelem között általában véve is elemi kapcsolat van. Platónnak van egy szerintem általánosítható, korokon átívelően érvényes megfigyelése. Az *Ión* című dialógusa középpontjában az istennel való eltelés, a megszállottság (az *enthusziaszmosz*) jelensége áll, és ezt nagyon sokszor hajlamosak vagyunk úgy érteni, hogy egyszerűen valamiféle önkívületi állapotot vagy elragadtatottságot jelent – s Platónnál valóban vannak olyan megfogalmazások és jelek, amelyekből arra következtethetünk, hogy ezt így *is* érti. De van egy nagyon érdekes jelenet, amelyben arról van szó, hogy Ión, amikor valaki az ő jelenlétében valamilyen más költőről, tehát nem Homéroszról ad elő – a rhapszódosz tevékenysége magában foglalhatta az efféle nem performanszszerű, hanem diszkurzív, kritikusi-interpretatív előadást is –, akkor elalszik, elbóbiskol. Viszont ha Homéroszról van szó, akkor Ión fölébred, éberré válik és figyelni kezd. Érdekes itt maga a figyelemre használt görög kifejezés is: *proszekhein ton nun* – vagyis hogy az érzékelést, a felfogást, az elmét (a *nusz*t) odafordítani, odatartani valami felé *(prosz-ekhein)*. (Az indoeurópai nyelvekben egyébként ez a térbeli mozzanat, az odafordulás mozzanata erősen hozzákötődik a figyelemhez, nemcsak az előbb jelzett módon a görögben, hanem a latinban is, ahol az *attentio* az *attendere*ből jön: 'valami felé irányulni', de ugyanígy az *animadverte*ében is: 'a lelket odafordítani valamihez'; és innen azután francia közvetítéssel az angolban is [*attention*]; a németben pedig az *aufmerken, aufmerksam sein* alakokban szereplő *-merken* az Althochdeutschban *bezeichnen, abgrenzen* jelentéssel bírt, vagyis a térbeli kijelölés, az elhatárolás jelentésmozzanata volt benne. A figyelem, amellyel – ezt magyarul is mondjuk – *odafordulunk* valamihez, amikor *figyelmet*

fordítunk valamire, illetve amely kimetszi azt a valamit a háttérből.) Tehát amikor Ión meghallja, hogy Homéroszról van szó, akkor hirtelen megpezsdül, fölserken, s akkor tud igazán odafigyelni arra, ami előtte lejátszódik. De a figyelemnek a művészetben való megjelenésében nem is csak ez a koncentrálás, az odafeszülés van benne a szoros olvasásnak a praxisában (épületek és képek olvasásakor is), hanem valamiféle oldottság is. Ión képessé válik a figyelemre, rendben, de ez ugyanakkor egybeesik az elragadtatással – tehát éppen azzal, ami elvarázsolja, valóban önmagán kívülre ragadja őt. Ez a kettősség van benne az olvasás tevékenységében is; ezt manapság újra kezdik fölfedezni pl. az immerzió fogalmával, amelyet az olvasásra is alkalmaznak. Vagy akár a flow jelenségét is említhetjük, amely egyszerre jelent koncentrációt, a dolognál való teljes ottlétet és egy könnyű áramlást. A flow fogalom kidolgozója, Csíkszentmihályi Mihály is megkapta egyébiránt azt a vádat – ezzel részben a Crary által a termelés és a figyelem összefüggéseiről mondottakra is visszautalok –, hogy a flow egész elmélete nem másra szolgál, mint hogy a neoliberalizmus ideológiájának és gyakorlatának támasza legyen, egyszerűen szólva arra, hogy szeressél dolgozni, *érezd jól magad* munka közben, hiszen ez megkönnyíti az önkizsákmányolást.

Molnár Gábor Tamás: Amikor a flow élményt a gamifikáció módszertanában igyekeznek létrehozni – ami arról szól, hogy a hétköznapi munkafolyamatoknak, a pedagógiában az unalmas vagy annak látszó tanulási folyamatoknak az izgalmassá tételére használják a játékosítás módszerét –, akkor valóban közel kerülünk az önkizsákmányolás lehetőségéhez. Ellenben – ha jól emlékszem a flow pszichológiájának eredetére –, akkor egyrészt ott nem az átlagemberről, hanem kiemelkedően sikeres emberek tanulmányozásáról volt szó. Másrészt ami az egyik legizgalmasabb a flow fogalmában, az az, hogy ez egy játékhelyzetet vagy kihíváshelyzetet jelenít meg: a flow ideális állapota az, amikor a képességek és a kihívások egyensúlyban vannak. Ha túl nagy a kihívás (akár a művészetbefogadás vagy az irodalmi szövegek olvasása során), akkor frusztrálóvá válik a tapasztalat, ha túl kicsi, akkor viszont unalmassá. Ha ezt a figyelemre és a kulturális termékek fogyasztására visszaforgatjuk, akkor azt kell mondjuk: a flow élménye a passzív befogadásban nem elérhető, mert nem éri elég vagy megfelelő kihívás az ember képességeit. Hogy az efféle kihívást ki milyen médiumban találja meg, az más kérdés, én nem merném kategorikusan kijelenteni, hogy erre csak az irodalom alkalmas, a televíziós sorozatok meg nem. De a befogadás módjának aktívnak kell lennie, hogy a befogadó valamilyen módon próbára tegye a képességeit, mert akkor tudja megtapasztalni ezt.

Tófalvy Tamás: Nyilván nem kerülhetjük meg a függőség fogalmát sem, ami egyre erősebb ebben a diskurzusban. A *The Social Dilemma* című (ironikus módon: Netflix-)film arról szól számos nagy információtechnológiai cég, platform munkatársát megszólaltatva, hogy a Facebook, a Twitter és hasonló platformok miképpen ácsingóznak állandóan a mi figyelmünkért különböző notifikációkkal. S ha újfent fölvesszük a diskurzusanalitikai szemüvegünket, akkor láthatóvá válik az a különbség, hogy míg az olvasó emberre nem mondanánk azt a 21. században, hogy könyvfüggő, addig arra, aki gyakran néz sorozatokat vagy épp videójátékokkal tölti idejét, könnyen ráfogjuk, hogy függő. S ebben a kérdésben nagyon nehéz igazságot tenni, mert az ilyesféle

patologizáló diskurzusok mindig nagyban függnek attól, hogy miképp gondolkodunk a szóban forgó médiafelületekről. Hány olyan sztorit ismerünk, hogy gyerekkorában játékfüggőként tekintettek rá, s aztán felnőttként világhírű játékfejlesztő lett. Az általatok említett konstruktív és aktív befogadás különbségének jelentőségét azért nehéz megítélni, mert a kognitív folyamatok megfigyelése és értékelése korántsem könnyű. Nyilván a film befogadása is lehet alkotó folyamat, ahogy a zenéé és az irodalomé is. A függőség fogalmát használó, patologizáló beszédmódok abból erednek, ahogy megítéljük, jellemzően hogyan csinálják az emberek pl. a binge-watchingot: bedőlve az ágyba, s halogatva a befejezést, még hajnali egykor, kettőkor és háromkor is elindítva egy újabb epizódot, aminek következményeként majd reggel rossz állapotban kénytelenek fölkelni. S ennek van egy mintázata: „Jaj de táskás a szemed, mit csináltál alvás helyett?" „Megnéztem az egész évadot az X sorozatból." És így egymás mellé rakódnak azok az elemek, amelyeket a függőségreprezentációkban szoktunk látni, mintha kábítószert használna, mintha inna.

Fodor Péter: A függőséghez és a közösségi média által lehetővé tett hiperkonnektáltság jelenségéhez kapcsolódóan jut eszembe, hogy a már sokat emlegetett Jonathan Crary *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Éjjel-nappal: Későkapitalizmus és az alvás vége) című, 2013-ban napvilágot látott, tehát már nem is annyira friss könyve azt tanúsítja, hogy a figyelemtörténész figyelme az alvás irányába fordult. Az áttekintés abból a statisztikából indul ki, hogy az átlag amerikai ember napi alvásmennyisége előbb 10 óráról 8 órára csökkent, ma viszont már alig 6 óra. Ha jól értem, Crary az alvásban a korhangulattal szembeni lázadás lehetőségét látja: aludjunk minél többet, s akkor fölrúgjuk azt a paktumot, amit Mark Zuckerberg kötött a Facebook-felhasználókkal és a Netflix a binge-watchingolókkal. Mi ebből a váltásból (figyelem helyett nem figyelem, éberség helyett alvás) a tanulság számunkra?

Simon Attila: Elképzelhető, hogy ez az alváslázadásra bujtogatás a magas fokon űzött és egyre nagyobb politikai-gazdasági és esztétikai jelentőséggel bíró figyelemmanipuláció visszahatása lehet. Tiltakozás az ellen a folyamat ellen, amelyet Byung-Chul Han úgy határozott meg, mint ahol a „lakozás" helyét (Han itt Heideggerre utal) a versengés és a reklám – a figyelem tőkéjére alapuló és azután arra vissza is ható profittermelés – foglalja el. Ennyiben az alvás a figyelemgazdaság ellenhatása: kivonni magad a figyelem állandó fenntartására irányuló hatásmechanizmusok kényszerei alól. A visszahatás ehhez hasonló – bár többszörös kereszteződést vagy visszahajlást is felmutató – effektusa a szórakozás mint tömegkulturális jelenség esetében is megfigyelhető. Ez utóbbi épp az összpontosítás ellenpontja, amely szétszórja az embert (a *szór*akozás szavunk ténylegesen ezzel a szétszórással van kapcsolatban, a német *sich zerstreuen* mintájára). Walter Benjamin és mások írnak arról, hogy a 19. századtól kezdődően (vagyis éppen akkortól, amikor a figyelemmel elkezdenek szisztematikusan foglalkozni) lesznek ennek a szétszóródásban megvalósuló, a műalkotásban való elmélyedésre állítólag képtelen szórakozásnak is egyre tömegesebb, egyre látványosabb szcenáriói, Kulcsár-Szabó Zoltán találatát kölcsönvéve: megjelennek a „szórakozott tömegek". Ez a történeti folyamat, már főként a 20. század első felére összpontosítva, erőteljes bírálatban részesül később a Frankfurti Iskola kultúripar-elem-

zéseiben, amelyek ugyanakkor, egy különös khiazmust föltételezve, arra is felhívják a figyelmet, hogy a szórakoz(tat)ás is valamiféle figyelemirányítás, amely éppenséggel a termelésbe való visszakapcsolódást segíti (voltaképpen tehát a soha el nem szakadást a termeléstől). Mindenesetre Adornónál végtére is oda jutunk el, hogy az a jó művészet, amelyik nem szórakoztat, még véletlenül sem, hanem amely megrendülést vált ki és teljesen felforgat (Adorno egyenesen a szubjektum megsemmisüléséről beszél ebben az összefüggésben), hiszen egyedül ez válthatja ki a fennálló tagadását.

Fodor Péter: A magam részéről nem vagyok abban biztos, hogy a jóformán megszakítás nélküli sorozatnézés alanya arra vágyik este 8 és hajnal 3 között, hogy megrendüljön – itt tehát az esztétikai tapasztalatszerzésnek egy másik válfajával érdemes talán számolnunk, s nem azzal, amit a frankfurtiak jóformán egyedül elfogadhatónak tartottak. Vagy ha magunk elé idézzük azt a régi hermeneutikai tanítást, hogy a szöveg igényét az képes meghallgatni, akit saját létének kérdése mozgat, tesz érdekeltté a megértésben, akkor fölmerülhet, hogy ez a reflektált dialógus vajon fenntartható-e órákon át egy médiaszöveg által a kanapéhoz bilincselve.

Molnár Gábor Tamás: Gadamer az ünnephez hasonlítja az esztétikai tapasztalatot, s mindennap természetesen nem lehet ünnepelni – mert akkor éppen a hétköznap és az ünnepnap közötti különbség törlődne el. A hétköznapi kultúrafogyasztás tehát szinte törvényszerűen számolja fel az esztétikai tapasztalat megrendítő vagy kizökkentő, defamiliarizáló jellegét. Érdekes ugyanakkor, hogy ez az észrevétel nem csak a népszerű kultúrára vonatkoztatható. Joyce *Finnegans Wake*-jének elbeszélője egy ponton úgy jellemzi saját művét, mint „az ideális álmatlanságban szenvedő ideális olvasónak szóló" alkotást. Tehát a modern irodalomnak ez a szinte befogadhatatlanul komplex, nagy műve is az alvás hiányával kerül összefüggésbe: az tud egy ilyen művet igazából végigolvasni, aki nem tíz órát alszik egy nap, hanem minden percét az olvasásra, a szöveg tanulmányozására szánja. Itt persze emlékezetünkbe idézhetjük az olvasásfüggőségről szóló diskurzusokat is, amelyek a 18–19. században, az otthoni (és főleg nők általi) regényolvasás hatására alakultak ki. Joyce modernista szövegében talán ennek a diskurzusnak a kései szatíráját is viszontláthatjuk. Ha ellenben elfogadjuk, hogy nem lehet minden ébren és kultúrafogyasztással töltött pillanat megrendítő, akkor az olvasásnak is lennie kell más funkciójának azon kívül, hogy megrendít, hogy ünnepként kiemel a hétköznapokból az esztétikai tapasztalat révén.

Tófalvy Tamás: Sokféleképpen föl lehetne vázolni a különböző kulturális divatok történetét. Az alvás fontosságának kortárs hangsúlyozása egy séma lehet arra, hogy nincsen igazából új a nap alatt: amit korábban kevés embert csinált, egy későbbi időszakban nagyon sokan szeretnék csinálni, s el is kezd tömegessé válni, ennek ellencsapásaként persze megjelenik az a törekvés, hogy akkor mi viszont keressünk egy másik tevékenységet, amit kevesen csinálnak épp. A szórakozás beilleszthető ebbe a sorba: ott volt az arisztokrácia, akinek lehetősége volt évszázadokon keresztül arra, hogy szórakozzon, s akik el voltak hűlve akkor, amikor megszületett a szabadidő és a hétvége fogalma a 19–20. században a munkásság számára, s meg is jelent az így tömegessé váló szabadidős tevékenységek szociokulturális bírálata. Ma meg

egyre erősebbek azok a diskurzusok, amelyek arról szólnak, hogy az a figyelmünk, amely korábban arra irányult, hogy pl. a munkában kiteljesedjünk, alkossunk valamit, híresek legyünk (azaz megannyi egyéb neoliberális álom megvalósítására), addig ma egyre többen vannak, akik arról írnak könyveket, hogy hogyan ne csináljunk semmit, hogyan ne legyünk híresek, hogyan ne legyünk stílusosak. Nekem ez nagyon szépen beleillik ebbe a visszacsapás-áramlatba: annak, hogy gazdag, szép és híres legyen valaki, az volt az ára, hogy egyre kevesebb ideje volt aludni, de nem úgy, ahogy a gyári munkásnak nem volt, akit a munkabeosztása nem hagyott pihenni, hanem saját döntéséből – most pedig ennek mond ellent egy diskurzus, amikor az alvást propagálja, vagyis újfent egy régi kor „kisebbségét" teszi normává, azokat, aki megtehették, hogy sokat aludjanak. Kérdés persze, hogy megteheti-e 7-8 milliárd ember, hogy visszatér a 10 órához.

Térviszonyok, szövegterek

Kerekasztal-beszélgetés az Alföld-díjasokkal

Áfra János: Balajthy Ágnes *„Egy eredendő máshol" – Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában* (2019) című monográfiája az utazás tapasztalatának színrevitelét 20–21. századi irodalmi művek összefüggésében vizsgálja. A könyv megjelenése óta a vírushelyzet az utazáshoz való viszonyunkon és a térélményünkön is változtatott. A mozgásterünk a hozzá kapcsolódó intézkedések során alakul, 2020-ban például nem volt lehetőségünk díjátadót tartani. Ebben a helyzetben talán még inkább tudjuk értékelni a közös térbe lépés lehetőségeit – így a díjátadó 2021-es megvalósulását –, amelyhez ugyanakkor jó eséllyel veszélyérzet és szorongás is társul. Az irodalmi térbe lépés, illetve a közegben mozgás kérdéskörére terelve a szót: melyek voltak számotokra a pályára kerülés meghatározó eseményei, kihívásai? András, neked Erdélyből indulva nyilván speciális akadályokkal is szembe kellett nézned, első – még avantgárd gesztusokkal is dolgozó – versesköteted, a *Partraszállás* (1984) a bukaresti Kriterion Kiadónál jelent meg, ma viszont már nemzetközi térben mozogsz, európai és amerikai színházak egyaránt adaptálják darabjaid. Dramaturgi munkád, színházelméleti kutatásaid is számottevőek, és nemcsak a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemnek vagy professzora, de tanítasz a tengerentúlon is. Hogyan emlékezel vissza a kezdetekre, milyen jövőképpel, ambíciókkal indultál el a pályán?

Visky András: Nagyon messziről jöttem, a kor politikai viszonyait tekintve mindenképpen, mindig is outsiderként tekintettem magamra, és nagyjából ekként tekintek most is, ha jól meggondolom. '89-ig valójában csak a saját szűkebb közösségemben mozogtam – ez nyújtott is valamiféle biztonságot nekem –, készen arra, hogy ismét elhurcolják az apámat, engem meg az anyámmal és a testvéreimmel együtt kényszerlakhelyre szállítsanak valahova.

Később, a '80-as években már arra készültem, hogy saját jogon engem is bebörtönöznek majd, de hát erre nem lehet felkészülni senkinek, mármint a sza-

badságvesztésre, viszont ez a napi rutin a szabadság és a fogság határmezsgyéjén tartott, állandó egyensúlykeresésben, karrierillúziók és életpályaambíciók nélkül, de semmiképpen sem örömtelenül. Volt egy másik, mondhatni föld alatti életem, és az volt az igazi, ez a szűknek szűk, de olykor mély és kifejezetten igényes nyilvánosság, amely azonban egyedül a folyamatos tanulást, azaz a szellemi létmódot méltányolta, és nem a felmutatható vagy mérhető teljesítményt, amely mások fölé helyez és új pozíciót kínál a hierarchián belül. Ez a protestáns antihierarchia azóta is fontos számomra, radikális, azaz mélységesen emberi tanításon nyugszik, amit nagyon sokszor hallottam a szüleimtől: „De nem így van közöttetek, hanem aki naggyá akar lenni közöttetek, az legyen szolgátok; és aki első akar lenni közöttetek, az legyen mindenki rabszolgája."

Amikor publikálni kezdtem, középiskolás koromban, meglepett a nyilvános megszólalás tágassága, még a legsötétebb elnyomás idején is. Szerkesztői válaszok érkeztek az *Utunk,* a *Korunk,* az *Igaz Szó* munkatársaitól, írásaim megértő és elfogadó kommentárjai hamar meggyőztek afelől, hogy az irodalom amolyan szabadidős írogatásként vagy a kisebbségi lét nyelvi kompenzációjaként nem fog valódi téttel bírni számomra. Ez a vagy-vagy-érzés nehéz, olykor kifejezetten egzisztenciális válsághelyzeteket teremtett számomra, hiszen azzal a politikai megbélyegzettséggel, amivel éltünk, én végül nem a bölcsészettudomány felé léptem, hanem mérnöki diplomát szereztem, és noha az első három egyetemi év az elméleti tantárgyak kihívásai miatt álomszerű volt, később nagy nehézséget okozott a gyakorlati tárgyakkal folytatott küzdelmem, és nem azért, mert nehezek lettek volna, sőt, hanem mert egészen másfajta érdeklődést követeltek, amivel én nem rendelkeztem, és nem rendelkezem azóta sem.

A kultúra területén nem dolgozhattam, erre született egy személyemre szóló végzés, amiről én nem tudhattam, de azóta megtaláltam a titkosszolgálati irataim között. A szocializmus idején a kultúra kiváltságos és kiemelten dotált területnek számított, ezt még a szerkesztőségi büfék ellátottsága is jól megmutatta. Nagyon hamar, még az egyetemi évek alatt kezdtem színházi előadásokról és könyvekről írni, verskísérleteimben sokféle megszólalási módot kipróbáltam, nehezen találtam meg a saját szavaimat, mondataimat, ha ugyan megtaláltam egyáltalán. Ez, mindent összevetve, csak ritkán frusztrál, de azért olykor igen.

Nekem a tanítványi attitűd áll a legjobban, abban érzem magam a legkiteljesedettebbnek. Ha olyan stúdiumot kell elvégeznem, amit addig sohasem, vagy olyan rendezővel dolgozom dramaturgként, aki a színházat a társadalmi reflexió módjának tekinti, és ebből az önreflexiót vagy az ég visszfényeit sem hagyja ki, ha tehát valódi gondolatokkal bíró alkotó ember és nem előadásmester, akkor máris, csaknem észrevétlenül, tanítvánnyá változom, körbe-körbejárok, megnyitom és odaadom magam, és nem félek a nevetségessé válástól sem.

Áfra János: Ha már „tanítvánnyá válás", meg kell említenem, hogy a Pilinszky János-centenáriumhoz kapcsolódó 2021/10-es *Alföld*-összeállításban jelent meg Visky Andrásnak a – *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című művet idéző – fiktív beszélgetése, *A kudarc*, amelyben épp egy mester-tanítvány dialógus bontakozik ki. Gál Ferenc írásművészetében is érezhető az újholdas lírai hagyomány hatása, és különösképp Pilinszkyé, akinek a mondatait helyenként szintén alludálják sorai, de a posztmodern

szövegválogatás technikái nála sosem váltak programszerű eljárássá. Ferenc, az, hogy Nemes Nagy Ágnes is felfigyelt a tehetségedre, mennyiben határozta meg a költői indulásod? Nehezítette a boldogulást ekkoriban az, hogy a '90-es évek elején egy, a te imaginatív, mikrotörténésekre érzékeny versvilágodtól markánsan eltérő – inkább a nyelvjátékokra és az intertextuális összefüggésekre építő – beszédmód került az irodalomkritikai figyelem homlokterébe?

Gál Ferenc: A tárgyilagos válaszok e kérdésekre: semennyire nem határozta meg; illetve: nem tudom, hogy nehezítette-e. Kezes beszélgetőtársként hozzátehetem, hogy Nemes Nagy Ágnes a verseimet tartalmazó borítékra jegyezte fel, mit is gondolt a szövegekről. A boríték azután bekerülhetett a Nagy Kupacba vagy a Legalsó Fiókba, ahol a hagyaték gondozójaként Lengyel Balázs megtalálta, és elküldte nekem, feltételezve, hogy örömet okoz vele. Igaza volt, és az örömelven túl mindjárt idéztem is a jegyzetek egy mondatát a második kötetem, az *Újabb jelenetek a bábuk életéből* (1998) borítóján, reklám gyanánt.

De, és itt már ráfordulunk a kérdés második felére, Nemes Nagy Ágnes alakja nem azért szerencsés kiindulási pont, mert holtában arra kényszerítettem, hogy szóljon néhány jó szót értem, hanem azért, ahogyan a versről, a költészet mibenlétéről gondolkodott. Folytatva egy hagyományt, megismétlem: folytatva egy az időben régóta létező költői irányt, amit a következő idézetben éppen Rilkéig vezet vissza: „Határainkon megvetjük a lábunk, / – S a Névtelent magunkhoz tépjük át". E költészeteszményt Nemes Nagy, immár a saját szavaival, úgy mutatja be, hogy „a verset nem merítik ki tartalmi vagy formai jellemzői. Marad benne valami, amitől verssé lesz, s amit – úgy gondolom – pszichikai létünk nem ismert tartományaiból tép ki magának." Lezárásként pedig, és ezt külön figyelmébe ajánlom mindenkinek, aki versekről kíván szólni: „A vers sugárzó képességét ismert anyagai nem indokolják".

És ez a megközelítés, a folyamatosan változó határokat mintegy befelé kutató költői tradíciónak a továbbélése, folytathatóságának miléntje érdekel, motivál engem is. Vagyis az általad említett, az irodalomkritika homlokterébe került beszédmódokhoz sok közöm valóban nem volt.

Áfra János: Balajthy Ágnes a doktori disszertációjában éppenséggel Nemes Nagy útinaplóival is foglalkozott, a kortárs líra- és prózairodalom kritikusaként végzett munkájáért pedig már Bodor Béla-díjjal is elismerték. Csoporttársaként láttam, hogy a sárvári Diákírók és Diákköltők Találkozóján szerzett tapasztalatok és elismerések után milyen jelentős kortárs irodalmi tájékozottsággal érkezett a Debreceni Egyetemre, és inspiráló volt, amikor közösen gondolkozhattunk egy-egy szemináriumon, később pedig a *Szkholion* szerkesztőiként. Ági, középiskolás korodban tanulmány és széppróza kategóriában is első díjat nyertél Sárváron, jelentek is meg novelláid, végül mégis az értekező prózát, illetve az irodalomtudományos pályát választottad, és az egyetemi évek alatt Európa-szerte számos helyen megfordultál ösztöndíjasként. Milyen utazási és olvasmányélmények terelték a figyelmed a térpoétika kérdéseire, illetve milyen együttállások hatására döntöttél úgy, hogy az utazási irodalom kutatója leszel?

Balajthy Ágnes: Hát arra a „jelentős kortárs irodalmi tájékozottság”-ra valójában úgy tettem szert, hogy a sárvári kocsmázások során bólogattam, mintha ismerném a beszélgetésekben röpködő neveket és könyvcímeket, aztán, amire emlékeztem, felírtam valahova, majd hazatérve ezekkel a papírcetlikkel indultam el a megyei könyvtárba. Az egyetem elején még inkább frusztrált, hogy mennyire esetleges és részleges mindaz, amit a kortárs irodalmi szcénáról tudok, és nagyon vágytam arra, hogy olyan magabiztosságra tegyek szert, mint amilyen sok (azóta szép pályát befutó) sárvári figurából sugárzott. Az viszont tény, hogy kamaszként minden évben elképesztően felszabadító érzéssel ajándékozott meg az írótáborban töltött néhány nap, és ennek a tapasztalatnak a hatására döntöttem el végleg, hogy irodalommal akarok foglalkozni.

Hogy kezdő irodalmárként miért éppen a térpoétika és az utazási irodalom kutatása mellett köteleztem el magam, az nyilván magyarázható a lelki alkatomból fakadó, eredendő kíváncsisággal, és visszavezethető annak a szakmai közegnek az iránymutatására is, amely itt, Debrecenben a kezdetektől körülvett, és amelyért nem tudok eléggé hálás lenni. Egyszerűen mindig lenyűgözött az irodalom arra való képessége, hogy helyeket hozzon létre: hogy egy szeretett gyermekkori olvasmány tereiben (legyen az a Zöldmanzárdos ház, a Megye vagy épp Roxfort) szó szerint otthon érzem magam; hogy a nyelvi képzelet milyen tágas vagy éppen kísérteties világokat képes teremteni.

De ma sem szűnő izgalommal tölt el az a különös, feszültséggel teljes viszony is, mely a valós, kézzelfogható, általam is bejárható helyek és irodalmi reprezentációjuk között létesül. Egyetemista olvasmányaim közül Térey János *Protokoll*ja szembesített nagyon erősen az irodalmi szövegek téralkotó-alakító potenciáljával: lebilincselt, ahogy ez a verses regény a jelenkori Budapestet és a főhős által felkeresett idegen tájakat jelenítette meg. Habár a kritika nem lelkesedett érte túlságosan, nekem mégis ez a kedvenc Térey-szövegem. Abban, hogy értelmezői nyelvet és szempontrendszert találjak a Téreyéhez hasonló alkotások vizsgálatához, sokat segített a Berta Erzsébet által jegyzett, illetve ajánlott, kölcsönadott térpoétikai szakirodalom, és szívesen böngésszgettem a részben általa szerkesztett, azóta is fájóan hiányzó *Debreceni Disputa* építészeti-urbanisztikai írásait. Az útirajzokkal kapcsolatban pedig természetesen egyetemi és PhD-témavezetőm, Szirák Péter nevét kell megemlítenem, akinek *Ki említ megérkezést?* című kötetéből rendkívül sokat merítettem. Ha jól emlékszem, a mesterképzés elején ő ajánlotta, hogy foglalkozzak a *Hahn-Hahn grófnő pillantásá*val, amely az Esterházy-életmű egy kevésbé kutatott, ámde izgalmas darabja. Ennek a Duna-regénynek az elemzéséből lett egy OTDK-dolgozat, majd az első *Alföld*ben publikált tanulmányom, aztán egy disszertáció- és végül egy könyvfejezet, közben pedig beleszerettem az utazási irodalom témájába: mind kultúrtörténeti vonatkozásai, mind az idegenségtapasztalatról való gondolkodás számára nyújtott tanulságai miatt.

Ráadásul a magyar mellett a másik szakom az angol volt, az angolszász akadémiai közegben a travel writing studies pedig egy kifejezetten virágzó kutatási terület. A grazi egyetem angol szakán el tudtam végezni egy travel writing studies kurzust, majd később a bécsi és berlini könyvtározások során alaposabban bele tudtam magam ásni a német és angol nyelvű szakirodalomba. Egy-egy ilyen ösztöndíjjal kapcsolatban persze nemcsak a kutatási lehetőségek izgattak, hanem maga az idegenben lét: hiszen – nagy közhely, de – mint oly sokan, én is imádok utazni,

és a húszas éveimben (az olcsó fapados járatok környezetkárosító hatását boldogan ignorálva) ezt még viszonylag könnyen megtehettem. A hosszabb-rövidebb külföldi tartózkodások alatt természetesen sokat foglalkoztatott az, hogy voltaképpen én is annak a kulturálisan kondicionált szerepnek egy bizonyos változatát performálom, melyet az általam vizsgált szövegek szerzői, főhősei és/vagy elbeszélői.

A Berlinben töltött félév alatt kifejezetten törekedtem arra, hogy minél többet elolvassak abból, amit a városról írtak: szédítő érzés volt Christopher Isherwood zseniális *The Berlin Novels*ével a kezemben kószálni Schönebergben, vagy a saját lakhelyemként is megismert, teljesen dzsentrifikálódott, kávézókkal és óvodákkal teli Prenzlauer Berg frissességtől ragyogó utcáiban ráismerni a *Párhuzamos történetek* omladozó, salétromos, szomorú épületeire. Lássuk be persze, hogy amit én kalandként éltem meg (többnapos gyalogtúra a csíki havasokban, vonattal és kisbusszal eljutni Szarajevóba) annak mégoly kevés köze volt az ősfeminista Mary Wollstonecraft kockázatvállalásához, aki a 18. század végén férfikíséret nélkül, a kisbabájával jutott el Skandináviába, hogy később remek könyvet publikáljon útjáról; vagy az osztrák–magyar expedíció tagjainak a bátorságához, akiket Ransmayr örökít meg *A jég és a sötétség borzalmai*ban. Gyáva és kényelmes utazóként az általam olvasott, kutatott szövegek tehát folyamatosan a saját határaimra figyelmeztetnek.

Áfra János: A kritikáid arról tanúskodnak, hogy nagy figyelmet fordítasz egy-egy mű értékelésekor a szerkezeti-poétikai sajátságokon túli, nagyobb összefüggések tisztázására, az *Alföld* 2020/12-es számában te tekintetted át a magyar prózairodalom elmúlt évtizedének eredményeit, nemrég pedig megjelent *A kortárs magyar irodalom* című tankönyv, amelynek Bódi Katalin és Szirák Péter mellett te vagy az egyik szerzője. Milyen kihívásokkal és nagyobb figyelemre számot tartó felismerésekkel szembesített benneteket ez a vállalkozás?

Balajthy Ágnes: Az *Alföld* számára írt áttekintés elkészítése során nagy segítséget nyújtott – legyen bármennyire formális is – a tíz éves időkeret, a könyvfejezetek megírásakor viszont azzal szembesültem, hogy „kortárs irodalmi tankönyv"-et írni voltaképpen lehetetlen vállalkozás, hiszen a műfajából adódó elvárás, hogy viszonylag rögzült kanonikus pozícióval rendelkező életműveket mutassunk be, hogy egy-két évtizedig jól használható legyen a kiadvány, miközben a kortárs irodalom mint olyan folyamatosan történik, változik, alakul. A líra esetében különösen intenzívnek tűnnek ezek a folyamatok. Már a kézirat első változatának megszületése és könyvformában való publikálása között eltelt idő is elegendő volt arra, hogy bebizonyosodjék: azok az új kezdeményezések, melyekről nem mertem benne részletesen írni, mert nem voltam meggyőződve arról, hogy tartós hatást fognak gyakorolni, igenis érdemeltek volna egy saját bekezdést. A kortárs mező tagolása sem egyszerű feladat: a „fiatal" költészettel foglalkozó fejezetet a Telep Csoport költészetével indítom, hiszen az ő nevük megkerülhetetlen, ha a 2000-es, 2010-es évek lírájáról beszélünk, de van olyan távlat, amelyből már inkább azok a különbségek látszódnak, melyek a telepes szerzők első köteteit a legfrissebb poétikai tendenciáktól elválasztják. A fejezetek megírása nyelvileg is kihívást jelentett, hiszen egy olyan igényes és szakszerű nyelvet kellett bennük működtetnem, melynek értelmezése ugyanakkor egy elsőéves

egyetemista számára sem okoz nehézséget. Az kifejezetten módszertani döntés volt a részemről, hogy minden fejezetben elhelyeztem néhány mikroelemzést – ezek nem applikálhatóak olyan közvetlen módon, mint az általános, átfogó jellemzések, viszont ragaszkodtam hozzájuk, mert annak idején hallgatóként is azokat a munkákat éreztem a leghasznosabbaknak, amelyekből szorosan, sorról sorra olvasni tanultam.

Áfra János: Gál Ferenc nyelvi gazdaságosságról tanúskodó, szikár debütáló verseskötete, *A kert, a város és a tenger* (1991) az elmúlt évtizedek egyik legszebb kortárs magyar lírai vállalkozása. Ha nem is vált széles körben ismertté ez a kis füzet, mára kultikus darab. Én körülbelül egy évtizede fénymásoltam le magamnak, és azóta – a szamizdat terjesztésnek köszönhetően – újabb replikák találtak gazdára. A most 30-as, 40-es éveiben járó költőgenerációk egyik visszatérő hivatkozási pontjává vált a Gál-líra, ugyanakkor kissé meglepő, hogy a recepció nagyrészét a pályatársi reflexiók adják, miközben kifejezetten kevesen próbálták mélységében elemezni az életművet, vagy akár szoros olvasásnak alávetni az egyes verseket. Te mennyire követed nyomon a munkáid befogadástörténetét? Visszahatottak-e valaha a praxisodra a kritikai reflexiók, illetve az, hogy a költői életműved sajátszerű nyelvi teljesítményként milyen hullámokat vetett a fiatal irodalmi közegben?

Gál Ferenc: Néhány „figyelemelterelő" mondat után, úgy látom, visszakanyarodsz a recepcióhoz – immár azon sajátossága felől, hogy köteteimet szinte kizárólag olyanok értékelik, akik maguk is írnak verset (a kivételek közé tartoznak kiváló női kritikusaim, ha ilyen kijelentés ma még egyáltalán megkockáztatható), így hát feljogosítva érzem magam, hogy én is visszakanyarodjak az iménti válaszomhoz, és lényegében ott folytassam, ahol abbahagytam – a vers sugárzóképességénél. Ahol a hozzám hasonlók keresgélik a szavakat, a fogalmi apparátusukat gördülékenyen és lehengerlő módon működtetőkkel szemben. Ami nem azt jelenti, hogy ne léphetnénk tovább az említett sugárzás eredetét, hátterét keresve. Azt gondolom, erről beszél példának okáért Heidegger, amikor azt írja, hogy saját világunk elsődleges felfedését, megismerését „a puszta hangulatnak kell átengedni". S hogy e hangulatok (nehogy bárkinek az úgynevezett hangulatköltészet jusson itt eszébe!), illetve megismerésjellegük evidenciáját nem lehet kétségbe vonni pusztán azért, mert az a logikai megismerés kritériumainak nem felel meg. A vers minden eleme (hangja, szava, mondata) e „névtelenül" is megismerő hangulatok jegyében, általuk egyénítve van jelen, egymásutánjuk így határozza meg a költői hang, a stílus, és nem nehéz belátni, a prozódia milyenségét. Mindezt azonban csupán az elsődleges befogadói tapasztalat – ha tetszik: az esztétikai tárgy – felől lehet megközelíteni. A költők pedig, főként a fiatalabb nemzedékekből, úgy tűnik, hajlamosabbak olvasmányélményük felől megszólalni.

És ennyi csupán – vagy az illendőnél már ez is több –, amennyit szövegeim fogadtatásáról én elmondhatok, az elméleti ballasztért mindjárt elnézést kérve. S hogy a kérdésekre teljeskörűen megfeleljek: a kritikai reflexiót nem csak követem, de fel is használom. A könyvek borítójára az előző kötet kritikáiból válogatok, lehetőség szerint összefüggő szövegként is olvasható részleteket. Ezeknek azonban hatása – tudatos hatása legalábbis – nincs arra, amit és ahogyan írok, azt gondolom, hogy igazából nem is lehet.

Áfra János: Nem vagy tagja irodalmi szervezeteknek, Szentendrén dolgozol, kvázi elvonultságban, az online és az offline nyilvánosságot – és ezzel az irodalmi, közéleti csatamezőket is – kerülöd. Milyennek látod mintegy külső szemlélőként a mai kulturális helyzetet? Kitartóan egyműfajú szerzőként tudatosan ellene tartasz a piaci igényeknek, ha jól sejtem, a művészetközi kísérletezések sem foglalkoztatnak, az énmárkaépítés problémája pedig kifejezetten irritál. A szerzői imázsod ilyen tekintetben – épp ezen alapvetések nyomán – nagyon is markáns jegyekkel bír. De tudsz-e azonosulni azzal a remeteszereppel, amit sokan a nevedhez társítanak?

Gál Ferenc: Gáláns kérdéscsokor, kezdjük a remeteség felől. Ez a túlhordott ruhák szagát is megidéző képzet ismételten felbukkan velem kapcsolatban. Ezért iskolás kijelentést engedek meg magamnak: az irodalmi élet határain kívül kerülve nem az űrbe jutunk, ahol csak az elaggott Ádámot pillanthatjuk meg, amint éppen Lucifernek szegezi a kérdést: „Őrjöngő röptünk, mondd, hová vezet?". Nem. A határon túlra merészkedő hétköznapi létezés – ha nagyon haza akarok beszélni, a ház körüli munkák, az élet sűrűjének – világában eszmél. Aminek tapasztalatai lényegtelenek persze, ha elméleti alapjaink szilárdak, és olyasmit állítanak: az Ember meghalt, világa immár törlésjel alá került, vagy eljutott fejlődése azon stádiumába, hogy művészete mindenekelőtt e művészetre magára, annak létfeltételeire fókuszáljon. De: az én elméleti alapjaim, pláne olvasmányélményeim (ugyan, ne legyenek már elhanyagolhatóak!) sem gyöngébbek, és rájuk támaszkodva állítom: nem árt, ha a művek gyökérzete az említett tapasztalatokig nyúlik (igen, már megint ama kisugárzás hátterénél járunk). A döntő mozzanat a „felszívódás" miléntje – nálam ez éppenséggel olyan, hogy újra meg újra megkapom: verseim nem kínálnak egyértelmű kapaszkodót az értelmezőnek.

Az iméntiekből is érzékelhető szerintem: van bennem igyekezet, hogy az általad „énmárkaépítésnek" nevezett valami ne csússzon teljesen félre. Ha már egyszer odáig jutottam, hogy javakorabeli, cselekvőképességük birtokában lévő emberek – mint hallom – a 2010-es években(!) fénymásolatban olvassák egyik vagy másik könyvemet. Ezt nehéz lenne mondjuk elfuserált mesékkel, internetes jelenléttel fokozni, nyitva azok felé, akik arra várnak, hogy szívecskés kapucsínót posztoljak ozsonnaidőben.

E ponton viszonylag kényelmes átkötés kínálkozik a kulturális helyzet kérdéséhez, amit épp az imént idézett Madách-műbe illőnek látok, a történelem korszakváltó konfliktusai közé besorolhatónak tehát. Amikor is az általad említett külső szemlélők és nézőpontok kényszerűen egyre fogyatkoznak. Ami nem feltétlenül baj. Mert az ilyen küzdelemnek – az ideológiai, illetve kultúrharcnak – nem csupán az a sajátossága, hogy a Kisgömböchöz, a fekete lyukhoz vagy épp az anyaföldhöz hasonlatosan elnyelne mindent, ami nem képes szökési sebességre szert tenni. Sajátossága az is, hogy így készülnek a kataklizmák. E készülődést pedig – üssük csak fel Dosztojevszkij *Ördögök* című művét – a „boldog békeidők" embere hajlamos a kalandot kanapéjáig hozó ajzószerként, szellemi pezsgésként érzékelni. Egészen addig (és itt a nyugalom megzavarására alkalmas kép következik), amíg azután – közbülső fordulatokat, elvetélt katarzisokat és jó sok a Dunán lefolyó vizet követően – arcunkba nem hörög az a bizonyos Herder-zombi. És akkor ahelyett, hogy Nemes Nagy Ágnest kissé módosítva azt mondhatnánk, a magyar líra még mindig fontos, mindarra, amivel itt mi foglalatoskodunk, Doderer megfogalmazása lehet majd igaz: „alapjában véve mindez merő ripőkség".

Áfra János: Nemcsak a természetközelségben élő Gál Ferenc költészetének váltak visszatérően tárgyává az épített és a természeti környezet összefüggései, határhelyzetei – különösképp a debütáló kötet és a még kiadásra váró *Ház körüli munkák* versei esetén –, hanem Visky András költészete is rendre visszatér a tájélmény lefordíthatóságának problémájához, a biopoétikai összefüggésekhez, ahogyan azt a legutóbbi, *Nevezd csak szeretetnek* (2017) című verseskönyv is teszi. Ugyanakkor a hitélmény, illetve a bibliai történetekkel való párbeszéd egyre nagyobb teret nyert írásművészetében, különösen a drámai művek esetén. Félrevezető lenne egyfajta panteisztikus világszemléletet feltételezni a kettős érdeklődés mögött, András? A természeti erők megismerésével közelebb kerülhetünk-e az isteni megértéséhez, illetve az istenihez való közelítéssel a saját természetünk és a környezetünk megértéséhez?

Visky András: A természettel mint erővel a Bărăgani keleti szélén ismerkedtem meg, a szétterülő, nagy kiterjedésű Duna és a végtelen sztyeppe határvidékén. Ezt a szószerkezetet, „természeti erők", soha nem használtam még, kérdésednek köszönhetem, hogy a számra veszem most. Leginkább az őszi puszta félelmetes gyönyörűsége maradt meg bennem, ahogyan a keleti szél kitépi a nálam magasabb ördögszekereket és nyugat felé kergeti őket, a lenyugvó nap ellenfényében. Ha nem tértem ki előlük, összekarmolásztak fémes csillogású tüskéikkel. Panait Istrati világa, minden szavát értem, mert a szó előtt ez a borzongató szépség nyűgözött le, ami az én esetemben a kiszolgáltatottság, sőt nem egyszer a halálközelség szcenográfiájává lett egyszersmind. A tél azután fennségesen volt szörnyűséges és kibírhatatlan, a hó sokszor elborította a barakkunkat, a crivăţ pedig olyan erővel tombolt, hogy a fagyhalál tűnt a téli kínlódásaink legkíméletesebb befejezésének.

A hideg a lelkiállapotom kérdésévé vált számomra, belülről szoktam meghűlni, sohasem az alacsony hőmérséklettől. Attól tartok, hogy a természeti erők nem ismerhetők meg, legalábbis abban az értelemben semmiképpen sem, hogy megszelídíthetőek volnának, ezen felül vagy belül az emberi természet sem szelídíthető meg, a lehető legváratlanabb módon szabadul el és tombol, és még a törvényes kereteit is meg tudja teremteni ennek a háborgásnak – ezt nevezzük, bizonytalan jelentésű szóval, történelemnek.

Pál apostol, akit nagyon szeretek, a tüneményes *Római levél*ben amellett érvel, hogy az ember a teremtésben megpillanthatja a Személyesen Létező „láthatatlan valóját, azaz örök hatalmát és istenségét" – nos én ebben, irigykedve persze, kételkedem, az erőt viszont mindenképpen megtapasztalom, ezt a bizonyos „örök hatalmat", amit ő is emleget. Nem az erő, hanem a Lélek megismerésére, megtapasztalására és befogadására törekszem, az erő csak engem megszüntetve fogad be, az erőtől és az erőszak bármilyen formájától inkább csak félek és iszonyodom, a Lélek viszont a gyöngét, törékenyt és esendőt is magáénak tudja tekinteni. A gyermekkori rettegéseimet élem át most is mindannyiszor, amikor az erő eszkalációjával találkozom, mindegy, hogy a természet vagy az ember erőivel találom szembe magam – nem utolsósorban persze önmagamban is. Erre való a költészet, a költészet mint igazságbeszéd, azaz a megszólalás és a megszólítás, az odaadó figyelem és a hallás, mármint a Lélek érzékelésére. A költészet áramlása politikai kérdés.

Áfra János: Lelkész édesapádat az '56-os magyar forradalom utáni erdélyi megtorlás során börtönbe zárták, benneteket pedig édesanyáddal együtt a Duna-deltába száműztek, drámai életművednek és egyre inkább a verseidnek is visszatérő problémája lett ez a traumatikus esemény, illetve a hit és a gulágtapasztalat közti feszültség. Újabban pedig – mint az a 2021/5-ös *Alföld*ben közölt részletből is tudható – egy verses regény formájában dolgozod fel édesapád történetét. Hogyan jutottál el a költészettől a drámán keresztül a félig prózai formához? Mit képes megmutatni a színpad, ami a vers figyelmén kívül esik, és mi válik láthatóvá egy összetett narratív szerkezet által, amit a színpadi játék képtelen volna érzékeltetni?

Visky András: A műalkotás közösségi karaktere érdekel a leginkább, és a színházban sokat tanultam a közös jelentések megszületésének, befogadásának és eltűnésének a természetéről. A templomtérben is persze, ahol leginkább apám szószéki performanszait követtem nyomon, gyakran révülten, nos, ott is részesültem ebben a tapasztalatban, de a színház sokat tett hozzá ehhez, mert egy laikus, posztreligiózus, sokkal heterogénebb térben lehetett megfigyelni a jelentések mozgását. A szent szövegek arra szólítják fel az olvasót és a hallgatót, hogy lépjen túl a szöveg diszkurzív természetén és váltsa cselekvéssé a szavakat, vagyis az olvasó maga legyen a jelentés. Nos, ez az, amit a színház is tud, legalábbis nyomokban még képes emlékezni erre. A közénk szakadó, leginkább a (természeti) kataklizmákhoz hasonló szétterülése a jelentéseknek egyszerre részesít a születés és megsemmisülés tapasztalatában, és ehhez szükséges, és az a gyanúm, hogy elengedhetetlen is az esemény közösségi természete. Sok, de legalábbis több nyelven hallottam már a darabjaimat megszólalni különböző színházi terekben és esztétikákban, szinte minden esetben lenyűgöz a színháznak a legtöbbször öntudatlan törekvése a jelen idő érzékelésére, ez a tragikus „drive" az isteniből való részesülésre.

A modernitásban a vers hajlamos megfeledkezni arról, hogy nem a magányos olvasás, hanem a vers nyilvános mondása és a közös hallgatása, sőt a közös recitálás a tulajdonképpeni lényege. A magányos részesülés esetében is egy hang vagy a hang ér el bennünket és szólít nevünkön, ha szerencsénk van, és a felismert hang teszi lehetővé, hogy létrejöjjünk és belehelyezkedjünk saját életünk valódi terébe. Ezért is volt és maradt rendkívül érdekes és inspiráló számomra, amikor az *Alföld,* leginkább te, úgy érzékelem legalábbis, verses regényként „kanonizálta" a születendő könyvet a publikált részletek alapján, engem ugyanis nem a műnemi vagy a műnemen belül megjelenő műfajok kérdésének a tisztázása foglalkoztatott, hanem a megszólalás pozíciója, valamint a ki és a honnan beszél kérdése, a bennem élő múlt feltárásának az esélye tudniillik. Talán mert monomániásan a szöveg téralkotási képessége érdekel, mármint a történő és megtörténő szöveg epifániája, engem leginkább a hangos megszólalás, a függő beszéd, a kimondás, az elhallgatás és a visszhang összekapcsolódása, mindezek együttes vizsgálata foglalkoztat, mialatt ezt a könyvet írom. Azt hiszem, de most még nem tudom teljes bizonyossággal, leginkább összegyűjtött homíliákból, és még csak nem is egy, hanem több hang gyűjteményéből fog állni a könyv, beszédekből, előadásokból, tanításokból, megszólalásokból, klipekből és powerlesspointokból.

Áfra János: Ági, te továbbra is a térpoétikai kérdésekkel foglalkozol, és ha jól tudom, szeretnél egy nagyobb lélegzetvételű munkát szentelni Térey János életművének, akinek két évvel előttetek posztumusz is odaítélte szerkesztőségünk az Alföld-díjat. Kezd már pontosabban körvonalazódni, milyen korpusszal szeretnél dolgozni? Milyen kérdéseket állítasz előtérbe, és mely összefüggésekre koncentrál majd ez a vállalkozás?

Balajthy Ágnes: Az elmúlt két évet kisgyerekes szülőként, óvoda- és bölcsődebezárások közepette csináltam végig. Ezekkel a tapasztalatokkal a hátam mögött csak nagyon félve beszélek a terveimről, mert minduntalan azzal szembesülök, hogy el kell odáznom őket. Egyrészt valóban tervben van egy olyan kötet, melyben az első könyvembe be nem került, illetve azóta íródott tanulmányaimat és nagyobb lélegzetvételű kritikáimat gyűjteném össze. Sok szálon kapcsolódna az eddigi kutatásaimhoz, hiszen szerepelnének benne a 20. századi és kortárs brit utazási irodalomról szóló munkáim, és olyan friss magyar útirajzokról készült írásaim, mint amilyen például Csehy Zoltán remek *Grüezi!*-je. Másrészt valóban évek óta foglalkoztat egy Térey János életművéről szóló könyv gondolata is. Egyelőre elsősorban nem hagyományos monográfiaként képzelem el, hanem olyan fejezetek füzéreként, melyek kifejezetten térpoétikai szempontból vizsgálnak majd egy-egy Térey-szöveget.

Gintli Tibor

Egy toleráns szerzetes a numerus clausus évéből

Molnár Ferenc: *A hattyú*

Molnár Ferenc *A hattyú* című vígjátéka, amelyet 1920. december 18-án mutatott be a Vígszínház, a szerző legsikerültebb darabjai közé tartozik. Dramaturgiája dinamikus, a cselekmény bonyolítása ötletes, a dialógusok szellemesek és szórakoztatóak, az alakok elevenek és karakteresek. A vígjáték cselekménye akörül forog, hogy a trónja vesztett würtenbergi uralkodócsaládból származó Alexandra hercegnőt elveszi-e a náluk vendégeskedő Albert herceg, egy, a darabban közelebbről meg nem nevezett, német anyanyelvű királyi család trónörököse. A 35 éves Albert nagyon jól érzi magát vendéglátóinál, de nem látszik észrevenni a feltűnően szép és intelligens, húsz év körüli Alexandrát. Az özvegy Beatrix királyné, aki mindenáron ismét királyi trónon szeretné látni családját, anyai kétségbeesésében jól ismert praktikához folyamodik. Elhatározza, hogy féltékennyé teszi Albertet, aki ennek hatására bizonyosan felfigyel majd Alexandra szépségére és vonzó személyiségére. A célra Ági Miklóst, tizenéves fiai nevelőjét választja ki, aki azonban titokban szerelmes a hercegnőbe. Beatrix utasítja lányát, hogy az aznapi estélyen óvatosan ugyan, de tüntesse ki érdeklődésével a fiatal tanárt. Teszi ezt annak ellenére, hogy látogatóba érkezett bátyja, Jácint atya figyelmezteti: erkölcsi szempontból elfogadhatatlan a másik embert eszközként felhasználni, s arra is felhívja a figyelmét, hogy a tervezett manőver veszélyes következményekkel járhat. A fiatal hercegnő és a tanár között lezajlott rövid beszélgetés szemtanújaként ugyanis észrevette, hogy a tanár intenzív érzelmeket táplál Alexandra iránt. Pater Hyacintus jóslata később beigazolódik, a hercegnő, akit mélyen sért kiszemelt vőlegénye vélt érdektelensége, nem marad érzéketlen a fiatal tanár szenvedélyes vallomásának hallatán. Albert herceg ugyanakkor felismeri, hogy riválisa akadt, elegánsan gúnyos megjegyzései nyomán szópárbaj alakul ki a két férfi között. Miután a trónörökös megtudja Beatrixtól, hogy Alexandra az ő utasítására tüntette ki figyelmével Ági Miklóst, a manőverre tett fölényeskedő utalásaival szándékosan megsérti a tanár önérzetét. Alexandra lelkiismeret-furdalástól, szánalomtól és a lassan felébredő szerelemtől vezetve – némi tokaji bor hatása alatt – szenvedélyes és kétségbeesett tettre szánja el magát: Albert jelenlétében megcsókolja a tanárt. A helyzet menthetetlennek tűnik, annál is inkább, mert másnap érkezik a herceg erélyes anyja, Mária Dominika azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy fia számára megkérje Alexandra kezét.

A megoldhatatlannak tűnő szituációt Jácint atya bölcsessége és találékonysága megnyugtató végkifejlet felé tereli. Ági Miklós ugyan kilép nevelői állásából, azonban mielőtt távozna, Albert herceg felkeresi, mi több megöleli és megcsókolja. Utóbbi gesztusával nyilván Alexandra általános megbotránkozást kiváltó tettének jelentőségét igyekszik csökkenteni. A tanár végül nem megalázva, hanem kiengesz-

telve távozik állásából. Jácint atya pedig olyan agyafúrt módon adja elő az esti történéseket, hogy elbeszélése során mintegy Mária Dominika szájába adja az események Alexandra számára kedvező értékelését. A hercegnő tettéről ezzel kimondatik a döntő szó, melynek értelmében előző este nem történt semmi rendkívüli, csupán Alexandra különleges empátiája nyilatkozott meg, amikor emberbaráti érzéstől és részvéttől vezérelve megcsókolta a tanárt. A botrány elmarad, megtörténik a lánykérés, győzedelmeskedik a Molnár-darabokra jellemző okos kompromisszum. A darab ugyanakkor nem zárul teljes happy endinggel, Alexandra nem szerelmes Albert hercegbe, csak nagyrabecsülést és szeretetet érez iránta. Jácint atya azonban azt jósolja az ifjú párnak, hogy kettejük viszonya új fogalmat vezet majd be a párkapcsolatok történetébe: a házasság után kialakuló szerelemét.

Bár *A hattyú* Molnár Ferenc legjobb vígjátékai közé tartozik, mégsem sikerült dramaturgiai megoldásairól szeretnék szólni, hanem azokról az áthallásokról, amelyek keletkezése időszakának társadalmi és politikai viszonyaihoz kapcsolódnak. Molnár Ferencre általában nem jellemző, hogy drámái közvetlen utalásokat tennének történelmi vagy politikai eseményekre, illetve jelenségekre. Ebből a szempontból írásom közelítésmódja akár szokatlannak is tekinthető. Meggyőződésem azonban, hogy egy ilyen jellegű kontextuális vizsgálat jelen esetben korántsem jogosulatlan.[1] Az 1920-as esztendőben meghatározó jelentőségű történelmi események zajlottak le: június 4-én Magyarország aláírta a trianoni békediktátumot, szeptember 26-án a képviselőház elfogadta a numerus clausus néven elhíresült törvényt, amely a zsidóságot nemzeti kisebbségnek nyilvánítva meghatározta az egyetemekre felvehető izraelita vallású hallgatók maximális számarányát. Az előző évek történései ugyancsak alapjaiban rázták meg a magyar társadalmat: a háború elvesztése, az őszirózsás forradalom, majd a proletárdiktatúra, illetve az erre következő fehérterror olyan történelmi sokkhatást okoztak, amely több évtizeden át rányomta bélyegét a magyarországi közgondolkodásra, valamint a közéleti és politikai viszonyok alakulására. Ezért nem is olyan meglepő, hogy ezekben a rendkívüli időkben a politikai és közéleti kérdésektől óvatosan távolságot tartó Molnár Ferenc korábbi szerzői gyakorlatától eltérő magatartást követett. Megszokott óvatosságát ugyanakkor most sem adta fel, nyílt állásfoglalás helyett a többé-kevésbé áttételes utalások eljárásával élt. Ezek a célzások három aktuális kérdést érintenek: (1) a társadalmi osztályok közötti konfliktusok problémakörét; (2) A Habsburgok és Magyarország tisztázatlan közjogi viszonyát; (3) a numerus clausust és a körülötte kialakult antiszemita közhangulatot.

Az első témakört az őszirózsás forradalom és a proletárdiktatúra, illetve a

1 Muntag Vince *A hattyú* színreviteleit elemző színháztörténeti tanulmányában kétségbe vonja, hogy a darabnak a történelmi szituációra vonatkozó referenciális utalások tulajdoníthatók. (Vö Muntag Vince, *Hattyúdal. A történelemtől a szöveg történetiségéig és tovább Molnár Ferenc* A hattyú *című műve kapcsán = Üdvözlet a győzőnek. Tanulmányok 1918 mikrotörténelméről*, szerk. Kappanyos András, Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2020, 323–324.) Közelítésmódját azért tartom leegyszerűsítőnek, mert a történelem reprezentációját kizárólag egy, a dráma egészét átfogó allegorikus struktúra keretében tartja elgondolhatónak. Érvelése azt sugallja, hogy a társadalmi-politikai vonatkozások feltételezése csak abban az esetben indokolt, ha a drámát nem vígjátékként, hanem allegorikus politikai szatíraként értelmezzük. Megítélésem szerint a történelmi vonatkozások érvényesítésére számos lehetőség kínálkozik egy drámai műben, s ezek közül csak az egyik a történelmi tematikát a középpontba állító allegorikus jelentésképzés. *A hattyú* valóban nem történelmi szatíra, hanem a közönség önfeledt szórakoztatására vállalkozó vígjáték, amely ugyanakkor gyakran él az áthallás, az aktualizálás lehetőségével.

Horthy-rendszer ezekre adott agresszív, autoriter és a merev társadalmi hierarchiát anakronisztikus módon konzerváló válasza tette időszerűvé. Ezt a problémakört Ági Miklós figurája kapcsolja be a cselekménybe. A darab első jelenetében a fiatal tanár éppen történelemórát tart növendékeinek, szenvedélyesen, a kultikus tisztelet hangján beszél Napóleonról, láthatóan eszményképként tekint rá, akárcsak Molnár egyik kedvenc regényének, a *Vörös és feketé*nek[2] főhőse, Julien Sorel. Napóleon élete mindkét fiatalember számára az alulról jött tehetség érvényesülésének példaértékű története. Ági Miklós nem is leplezi arisztokrata tanítványai előtt a francia polgári forradalom iránt érzett lelkesedését, s az ebben az arisztokrata közegben tabunak számító forradalom szót sem fél kimondani: „A forradalom kavargása dobta felszínre, ezeknek az időknek a vihara edzette meg, és nyitott előtte olyan lehetőségeket a kibontakozásra, aminők normális viszonyok között el se képzelhetők."[3] Elveit páter Jácint előtt sem titkolja, aki azonban arisztokrata származása ellenére nemhogy hibájául rója fel ezt, hanem nagyra értékeli Ági Miklós őszinteségét. Ugyanakkor egyik megjegyzésével nyilvánvalóvá teszi, hogy elfogult lelkesedését fiatalos túlzásnak tartja:

> Ági: Én objektíve adtam elő Napóleon történetét.
> Jácint: Akkor maga eljön velem, fiam, én magát bemutatom a londoni történelmi kongresszuson mint világcsudát. Mert ilyet ott még nem láttak. Az ember vagy szereti Napóleont vagy gyűlöli.[4]

A tanár forradalmi nézetei a dráma cselekményében tettekben is megnyilvánulnak. Amikor a trónörökös fölényesen ironikus megjegyzéseket tesz túlzott önérzetére, Ági szópárbajba bonyolódik a herceggel, s a csillagászat fogalmait allegorikus nyelvként használva világossá teszi, hogy nem fogadja el a születési előjogok elvét, s nem becsüli kevesebbre magát a trónörökös személyénél.

> Ági: *bátran.* [...] Én csillagász vagyok: ott tanulja meg az ember, hogy nem szabad lenézni a legkisebb pontot sem. *Célzatosan.* Azok a kis pontok az égen, az mind egy-egy nagyvilág.
> Albert: Mind?
> Ági: *bátran.* Mind.
> Albert: *kissé élesen.* Talán csak hiszik ezt azok a kis pontok.
> Ági: *még bátrabban.* Ó, én tudom, hogy a nagyurak ezt nehezen tudják elképzelni. Ők úgy beszélnek: tízmillió lakos, kétmilliós hadsereg... pedig az mind külön-külön egy szuverén világ, amit nem szabad összetörni.
> [...]
> Albert: [...] Kis pontok az égen. Csillagászat. Romantika. Csupa frázis.
> Ági: *hévvel.* Nem frázis, fenség.
> Albert: De igen. Mégpedig hölgyek számára való frázis. Imponálni vele.

2 Sárközi Mátyás, *Színház az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete*, Osiris–Századvég, Budapest, 1995, 18.
3 Molnár Ferenc, *Színművek*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 416.
4 *Uo.,* 424.

„Minden csillag egy szuverén világ."
Ági: *agresszíven.* Nem minden csillag, fenség.
Albert: Nem?
Ági: Nem. Az a nagy fehér Hold például, az nagyképű és fényes, pedig neki magának nincs is fénye. Csak attól ragyog, amit a Naptól kap. Viszont az a kis Vega, amit le méltóztatik nézni, az nagyon messzi, nagyon pislogó szerény csillag, az a maga alázatosságában pont ezerszer fényesebb, mint a Nap!
[...]
Ági: *nyíltan, támadóan.* Önöknek, fenség, pislog. De nekem, aki tudom, hogy ő kicsoda, felragyog az ő igazi értéke, és én büszkén vallom, hogy fényesebb, mint a Nap és ez a nagy fény, ez az örök fény, az övé, fenség, mert ezt közvetlenül ő kapta Istentől. *A mellére teszi a kezét.* Ő maga.[5]

Az estélyen tehát kisebbfajta palotaforradalom zajlik le, a hierarchia alján elhelyezkedő nevelő és a csúcsán álló trónörökös között nyílt konfliktus alakul ki. Az összeütközés azonban Jácint jótékony közbelépése nyomán nem éleződik ki, hanem feloldódik. A cselekmény ilyen bonyolítása nyilván nem független a vígjáték műfaji tradícióitól, ugyanakkor a rivális udvarlók élesen megrajzolt osztálykonfliktusa arra enged következtetni, hogy a dráma állást foglal az osztályok közötti összeütközés, ha tetszik, az osztályharc kérdésében. A sugalmazott, helyes beállítódást a rezonőri szerepkört betöltő Jácint atya magatartása képviseli, továbbá a drámai akció alakulása is jelzi. Pater Jácint határozottan szimpatizál Ági Miklóssal, a darab folyamán háromszor is kezet fog vele, s jóllehet az estélyen tapasztalt heveskedését nem helyesli, nagyra értékeli nyíltságát és becsületességét. A második felvonás végén, amikor a krízis csúcspontjára érkezik, „Jácint komolyan, sőt fenyegető tekintettel indul Ági felé, szigorúan megáll előtte, azután hirtelen megcsókolja, és elsiet balra Alexandra után, kedves mosollyal."[6] Jácint nem helyesli a nyílt konfliktust, ugyanakkor az emberi méltóság elvét képviseli, melynek értelmében a társadalmi rangban alattunk állókat is megilleti a minden embernek kijáró tisztelet. Nem ringatja magát a teljes társadalmi igazságosság megvalósításának illúziójába, de a társadalmi szinten érvényesülő méltányosságot a szociális béke alapjának tekinti. A darab utalásaiból olyan társadalomfelfogás rajzolódik ki, amely nem követel abszolút tekintélyt a társadalmi rangnak, amely úgy véli, hogy az emberek értékét szándékaik és tetteik határozzák meg, de amely ugyanakkor nem üzen hadat a kialakult társadalmi viszonyoknak sem. Konfrontáció helyett méltányosságot, indulatok helyett józanságot és türelmet hirdet.

Már a korabeli kritika is érzékelte, hogy a vígjáték arisztokrata szereplői kapcsolatba hozhatók a Habsburg családdal.[7] A szöveg számos részlete tartalmaz ilyen utalást. A cselekmény Magyarországon játszódik, s bár a Habsburg családnév egyetlen alkalommal sem hangzik el, az elszórt információk félreérthetetlenné teszik a célzásokat. A két rokon királyi család egyaránt német ajkú, de beszélnek magyarul

5 *Uo.,* 466–467.
6 *Uo.,* 482.
7 Sárközi, *i. m.,* 92.

is. A trónörökös édesanyja, Mária Dominika Bécsből érkezik, ahol pragmatikus gondolkodása miatt a köznyelv csak szakácsnénak nevezi. Ez a familiáris bennfentesség arra utal, hogy a bécsi közvélemény a trónörökös családjára egyfajta összetartozástudattal tekint. Alexandrát korábban Xixinek becézték, ez a névalak a megtévesztésig hasonlít a Sissi becenévre, ahogy Erzsébet királynét szólították szűkebb családi körben. Ági Miklós a Sas csillagképről ad elő Alexandrának, s éppen ezt a beszélgetést zavarja meg a trónörökös. Ebben a két jelenetben többször is elhangzik a sas szó, ami kézenfekvően idézi fel a Habsburgok címerállatát, a kétfejű sast.

Az egykorú kritikusok egy része Habsburg-ellenessége miatt rótta meg a darabot.[8] Ez az értelmezés a magyar Ági Miklós és a trónörökös konfliktusára hivatkozhat érvelése során. Bár a két szereplő között kialakuló összeütközés elsősorban rivális férfiak küzdelme, másodsorban pedig osztályok közötti konfliktus, a nemzeti szembenállás sem hiányzik alkotóelemei közül. Ági magyar, Albert osztrák, ami már önmagában is ad némi nemzeti kiterjesztést összeütközésüknek.[9] Ennél konkrétabb az a szövegszerű utalás, hogy Albert több ízben rebellisnek nevezi Ági Miklóst. Ez a minősítés egyfajta történelmi aurával rendelkezik, a „rebellis magyar" jelzős szerkezet szinte összeforrott szókapcsolatként utal a magyar történelemnek arra a vonulatára, amelyet a kurucos hazai szemlélet abban a formulában szokott összefoglalni, hogy a magyar történelem forradalmak és szabadságharcok története. A két szereplő konfliktusából azonban elhamarkodott lenne azt a következtetést levonni, hogy a vígjáték egyértelműen Habsburg-ellenes éllel bír. Első ellenvetésként megjegyezhető, hogy a darabban nem történik nyílt szakítás a felek között, nem haragban válnak el egymástól. Ráadásul Jácint, aki olyan nagyra becsüli Ági Miklóst, ugyanannak a királyi családnak a tagja, mint Albert. Másrészt a vígjáték korábban említett Habsburg-utalásaiból kitűnhetett, hogy ezek nem kizárólag Albert családjához köthetők, hanem megoszlanak Alexandra és a trónörökös családja között, amelyek egyébként is közeli rokonságban állnak egymással.

A darab cselekménye akörül forog, hogy Alexandra királyné lesz-e vagy sem, hogy detronizált családja személyében ismét trónra léphet-e. Ehhez a szituációhoz több szempontból is hasonlít IV. Károly exkirály helyzete. Az őszirózsás forradalom idején Magyarország kinyilvánította függetlenségét, és kilépett az Osztrák–Magyar Monarchiából, amely államalakulatot a békeszerződések később megszűntnek nyilvánították. A tanácsköztársaság leverését követően Magyarország államformája ismét királyság lett, annak egy sajátos formáját valósítva meg: a király nélküli királyságot. Ennek az állapotnak az ideiglenes voltát az is hangsúlyozta, hogy Horthy Miklós kor-

8 Sárközi, *i. m.,* 90. Az egyértelmű Habsburg-ellenességet a dráma fogadtatástörténete sem igazolja. Ha az egykori uralkodócsaládra, illetve a monarchikus államformára vonatkozó kritika ennyire nyilvánvaló lenne a darabban, aligha arathatott volna Bécsben zajos sikert. (A darab nemzetközi fogadtatásáról lásd Nagy György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, Tinta, Budapest, 2001, 95–96.) Ez a közeg ugyanis a nagyhatalmi státus elvesztése és a hirtelen rászakadt kisállami lét miatt meglehetősen érzékeny volt a boldog békeidőket és az annak emblémájaként felfogott Habsburg családot érintő iróniára. Valószínű, hogy a Burgtheater közönsége sokkal inkább a Monarchia iránti nosztalgiát hallotta ki a darabból, mint a történelmi iróniát. Vélhetőleg a befogadó közegnek ez a sajátossága is szerepet játszott abban, hogy míg Berlinben inkább fanyalgással fogadták a vígjátékot, Bécsben nagy sikert ért el.

9 Györgyey Klára is megjegyzi, hogy Ági Miklós „a magyar jellemet szimbolizálja". Györgyey Klára, *Molnár Ferenc*, Magvető, Budapest, 2001, 153.

mányzóként töltötte be az első számú közjogi méltóság tisztét. (Kormányzót a történelmi hagyományok értelmében csak olyan rendkívüli esetekben lehetett kinevezni, mint a király kiskorúsága vagy hosszas távolléte. Így lehetett kormányzó Hunyadi János a kiskorú V. László mellett.) A trianoni békeszerződés nem tartalmazott olyan explicit kitételt, amely kimondta volna, hogy a Habsburgok nem térhetnek vissza a magyar trónra. Az arisztokrácián és a hadseregen belül meglehetősen nagy volt a royalista meggyőződésűek tábora, különösen azokban a katolikus körökben, amelyek a református középbirtokos Horthyt nem tartották méltónak a legmagasabb állami tisztségre. IV. Károly pedig korántsem mondott le arról, hogy visszatérjen a magyar trónra.

A hattyú bemutatója után alig több, mint két hónappal, 1921. február 26-án került sor az ún. első királypuccsra. Ennek során IV. Károly Szombathelyen találkozott Teleki Pál miniszterelnökkel, majd Budapestre utazott, ahol Horthyval tárgyalt a trónra történő visszatéréséről, amit azonban a kormányzó határozottan visszautasított. Áprilisban az antant hatalmak jegyzékben közölték, hogy nem ismernék el a Habsburg család restaurációját, és ennek bekövetkezése esetére katonai lépéseket helyeztek kilátásba. Ennek ellenére IV. Károly ismét megpróbálkozott a magyar trón visszaszerzésével, ezúttal fegyverrel. Az ún. második királypuccs idején, 1921. október 21-én Sopronban kormányt alakított, majd október 23-án a budaörsi csatában megütközött a Horthyt támogató erőkkel. Bethlen István eközben Budapesten tárgyalt az angol nagykövettel, aki közölte vele, hogy az antant elutasítja a Habsburgok visszatérésének lehetőségét. Károly csapatai vereséget szenvedtek, az exkirályt és feleségét a tárgyalás végkimenetelének ismeretében Tatán letartóztatták, majd Baján átadták az antantnak. 1921. november 6-án a nemzetgyűlés törvénybe iktatta a Habsburg-ház trónfosztását.

Ez a rövid történelmi áttekintés azt volt hivatva szemléltetni, hogy a darab írásának, illetve bemutatásának idején még korántsem volt eldöntött tény, hogy a Habsburgok nem térhetnek vissza a magyar trónra. Márciusban a royalista meggyőződésű Teleki Pál miniszterelnök Szombathelyre utazott, hogy találkozzék az uralkodóval, s a meghiúsult visszatérési kísérlet után benyújtotta lemondását. A fegyveres erővel megkísérelt második királypuccs idején Bethlen István miniszterelnök az angol nagykövettel tárgyalt az antant álláspontjáról. Mindez azt mutatja, hogy a nemzetközi politikában jártas vezető politikusok egy része sem tekintette képtelenségnek IV. Károly trónra lépését egészen 1921. november 6-ig, ami azt jelzi, hogy a darab születése idején a közvélemény sem tekinthette lezárt ügynek a Habsburg család restaurációjának kérdését.

Molnár vígjátékának cselekménye Alexandra családjának trónra történő visszatérése körül forog, amit a harmadik felvonás a hivatalos lánykéréssel befejezett tényként állít be. A hercegnő családja otthon érzi magát Magyarországon, erről rögtön az első jelenetben értesülünk Ági Miklós tanítványaitól.

> György: Én sajnálnám itt hagyni ezt a kedves falusi életet. A magyarok olyan kedvesek hozzánk. A megyei urak is, a parasztok is. Olyan jó kis életünk van itt.[10]

Ez a mozzanat arra a politikai gondolatra utal vissza, amely már a reformkorban fel-

10 Molnár, *i. m.*, 417.

vetődött. Az országgyűlés Budára költöztetésének szándéka mögött az az elképzelés munkált, hogy a Habsburg Monarchia súlypontja fokozatosan keletre helyeződik át, ezért idővel Magyarország lehet a középpontja. Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik a Habsburgok magyar trónra történő visszatérésének elképzelése. Mindezek ismeretében kevéssé meggyőző a darabnak határozott Habsburg-ellenes beállítódást tulajdonítani.

Ági magatartását a vígjáték nem állítja a követendő példa pozíciójába, szimpatikus vonásaiban a maga nemzeti ellenzékiségét hangoztató, de nem feltétlenül Habsburg-ellenes magyar mentalitás megtalálhatta az önérzetéhez szükséges kuruc virtust, amely azonban nem zavarja meg a végkifejletben megvalósuló kiegyezést. (Talán csak véletlen egybeesés, de a vígjáték kulcsfigurájának, páter Jácintnak a civil keresztneve ugyancsak Károly, mint az utolsó magyar királyé.) A Habsburg Monarchiával szemben a századelőn a magyar polgárság korántsem táplált ellenséges érzelmeket. Az ipari forradalom és a polgárosodás Magyarországon a kiegyezést követő időszakban zajlott le, ennek a társadalmi csoportnak a megerősödése és felemelkedése a dualizmus korszakához kötődik. Másrészt a Habsburg Monarchia többnemzetiségű államalakulat volt, amelyet létében fenyegetett a nacionalizmus, éppen ezért soha nem vált hivatalos állami ideológiává az etnikai hovatartozás miatti gyűlöletkeltés. A Vígszínház közönségének jó részét zsidó származású polgárok alkották, s maga a szerző is közéjük tartozott. A Habsburgok nacionalizmusellenes politikája egyfajta garanciát jelentett az idegengyűlölet eluralkodása ellen, ami ugyanakkor nem zárta ki a polgári szemléletmód bizonyos mértékű idegenkedését a születési arisztokrácia mentalitásával szemben. *A hattyú* nem foglal egyértelműen állást a Habsburgok visszatérésének kérdésében. A függetlenségpárti nézők Ági Miklós alakjában találhatták meg azt a figurát, akiben saját meggyőződésük megtestesülését láthatták, a Habsburg-pártiak ezzel szemben a trónra történő visszatérés mozzanatában és a Jácint által képviselt mentalitásban fedezhették fel álláspontjuk párhuzamát. Ha a cselekmény végkifejletét és Jácint atya rezonőri szerepkörét tekintjük, a Habsburgok iránti szimpátia némiképp talán nagyobb hangsúlyt kap, jóllehet a szerző ügyel arra, hogy határozott politikai állásfoglalásával ne idegenítse el a közönség más meggyőződést valló részét.[11]

A numerus clausus eredeti formájában csupán azt a célt szolgálta volna, hogy az egyetemekre ne vegyenek föl több hallgatót, mint amennyinek a minőségi képzését a felsőoktatási intézmények el tudják látni. Az antiszemita közhangulat következménye volt, hogy mintegy hetven képviselő olyan módosító indítványt nyújtott be a törvényjavaslathoz, amely a Magyarországon élő népfajok arányában maximálta a különböző nemzetiségű hallgatók létszámát. A törvény nyilvánvalóan antiszemita jellegű volt, hiszen az ország kétharmadának elcsatolása után a hazánkban

11 Muntág Vince korábban hivatkozott tanulmányában úgy véli, hogy IV. Károly visszatérésére azért nem utalhat a darab, mert ez a kérdés túlságosan is megosztotta a korabeli közvéleményt. (Muntág, *i. m.*, 324.) Csakhogy Molnár vígjátéka olyan módon tesz célzást az aktuális történelmi helyzetre, hogy eközben nem kötelezi el magát nyíltan egyik álláspont mellett sem, így a nézők úgy érzékelhették a referenciális vonatkozást, hogy közben nem kellett azzal szembesülniük, hogy a darab az ő véleményükkel ellentétes pozíciót foglal el. A közönség mindkét része értékelhette az aktuális célzás szellemességét, miközben egyiknek sem kellett úgy éreznie, hogy a darab kétségbe vonja álláspontjának jogosultságát. Az aktuális utalás ténye ezért nem veszélyeztette a közönségsikert.

élő nemzetiségek létszáma radikálisan lecsökkent. Az intézkedés egyértelműen annak az ideológiának a következménye, amely elsősorban a magyar zsidóságot tette felelőssé a közelmúlt történelmi kataklizmáiért. Már a háború idején megkezdődött ez a folyamat, amikor antiszemita körök azzal vádolták a zsidóságot, hogy ügyeskedéssel kivonja magát a harcokból, miközben a hadsereg ellátásán nyerészkedik. Ezek a vádaskodások a forradalom és proletárdiktatúra után kibővültek a judeobolsevizmus teóriájával, amely azt hangoztatta, hogy a forradalom és kommün nem volt más, mint a zsidóság hatalomátvételi kísérlete. Ez a militáns és populista szólamokban bővelkedő, önmagát keresztténynek nevező ideológia harcot hirdetett a saját hazájukban úgymond háttérbe szorított keresztények vezető szerepének visszaállításáért és a zsidóság befolyásának visszaszorításáért. A keresztény egyházak nem határolódtak el egyértelműen a keresztény vallás antiszemita célokra történő felhasználásától, sőt egyes prominens képviselőik, valamint számos keresztény sajtóorgánum jelentős szerepet játszott az antiszemita hangulatkeltésben. A zsidóellenes „keresztény" propaganda legismertebb alakja Prohászka Ottokár székesfehérvári püspök volt, aki parlamenti képviselőként maga is aláírta a numerus clausushoz benyújtott módosító indítványt. A politikai antiszemitizmus másik katolikus vezére, Bangha Béla jezsuita szerzetes pedig a Központi Sajtóvállalaton keresztül gyakorolt meghatározó befolyást a katolikus, illetve konzervatív lapok irányvonalára, s emellett nagyhatású publicistaként is működött.[12]

A hattyú ebben a társadalmi közegben keletkezett, amikor a közhangulatot a keresztény kurzus militáns retorikája határozta meg. Molnár Ferenc a vígjáték központi figurájaként egy szerzetest léptetett föl, aki tökéletes rezonőrnek bizonyul.[13] Valamennyi konfliktust pater Jácint simítja el, nincs az a reménytelennek tűnő szituáció, amelyet ne fordítana jóra. Ágai Miklós és Albert herceg konfliktusa nagyrészt neki köszönhetően rendeződik, s Alexandra családja is az ő leleményességének köszönhetően kerül vissza a trónra. Vajon Molnár Ferenc engedményt tett volna a közhangulatnak, óvatos szerzőként gesztust gyakorolt volna a keresztény kurzus felé? Aligha képzelhető el. A Vígszínház törzsközönsége nem azonosulhatott a militáns antiszemita kurzussal, s a zsidó polgári családból származó szerző önérzetét, emberi méltóságát is mélyen sértették azok a teóriák, amelynek mindegyike egyfajta zsidó összeesküvést gyanított a magyarországi történelmi események hátterében.

Értelmezésem szerint Molnár Ferenc azzal válaszolt a kereszténység nevében fellépő kirekesztő ideológiára, hogy vígjátékában felmutatta a jézusi szeretet elvét érvényesítő, valódi keresztény erkölcsöt, ezzel mintegy szembesítette a kereszténység nevében a gyűlölet nyelvét beszélő ecclesia militans képviselőit a krisztusi tanítással. Egy olyan szerzetest állított színpadra, aki a megértést, a türelmet és a józanságot képviseli, akinek a legfontosabb érték az emberi méltóság. Abban a jelenetben, amikor Jácint tudtára adja Beatrixnak, hogy nem helyesli azt a manővert, amellyel az özvegy királyné lánya trónra kerülését kívánja előmozdítani, az emberi méltóság tiszteletét szerzetesi fogadalma egyik legfontosabb tartalmaként jelöli meg:

12 Gyurgyák János, *A sajtóapostol. Bangha Béla* = Uő., *Magyar fajvédők*, Budapest, Osiris, 2002, 77–79.
13 Gajdó Tamás, *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei*, Színházi Szemle, 2004, (35), 24.

Jácint: Tehát egy ilyen szegény tisztességes fiú nem arra való, hogy vért csapoljanak belőle, és aztán kidobják.
Beatrix: Szóval te tanárpárti vagy.
Jácint: Emberpárti vagyok.
Beatrix: Szóval neked az ő esetleges két-három napos kis melankolikus felhőzete drágább, mint a testvéred és a niece-ed boldogsága és a családod történelmi szerepe.
Jácint: Te már annyiszor láttad rajtam ezt a ruhát, hogy észre sem veszed. Énnekem az emberi szív méltósága drága; nekem semmi se drága, csak a szeretet és az egészséges fiatal érzés; nekem nem drága a te terved és az Albert trónja, nekem nem drága az Alexandra koronája – nekem drága az ember, aki nem eszköz, hanem Isten gyermeke.[14]

Jácint szerzetesi öltözetének jelentésére hívja fel testvére figyelmét, azaz szerzetes mivoltával magyarázza, hogy számára a legfontosabb érték az emberi méltóság és a szeretet.

Néhány rövid megjegyzés erejéig érdemes elidőzni ennél a szerzetesi ruhánál, annál is inkább, mivel a szereplő fellépésekor a színpadi utasítás nagyon konkrétan fogalmaz Jácint öltözékével kapcsolatban: „*Jácint egyszerű szerzetesi ruhában van, mely a karmeliták öltözékéhez hasonló.*"[15] Felmerül a kérdés, hogy mi a jelentősége ennek a viseletnek, miért nem elégszik meg a szerző egyszerűen a „szerzetesi ruhában" instrukcióval? Ráadásul a karmeliták nem tartoznak az olyan közismert rendek közé, mint a bencések, a ferencesek, a domonkosok vagy a piaristák. A szerzetes konvencionális színpadi jelmeze legtöbbször a ferencesek viseletét idézi, s a klasszikus drámákban is többnyire ferencesek tűnnek fel a szeretetre méltó barát szerepkörében. A karmeliták öltözékét a mai olvasók túlnyomó többsége nem ismeri, ugyanakkor a 20. század elején, amikor a hittan kötelező iskolai tárgy volt, az előadás nézői minden bizonnyal a mainál kiterjedtebb vallástörténeti ismeretekkel rendelkeztek, ezért elképzelhető, hogy egy részüknek határozott képe lehetett a karmeliták rendi viseletéről. Miért szerepel a darabban egy ennyire konkrét instrukció, amely egy meghatározott szerzetesrend viseletének felidézését írja elő? A karmelita rend a 12. században alakult a Szentföldön, Kármel hegyén, a hagyomány által Illés próféta forrásaként számon tartott patak kútfőjénél. A rend eredethagyománya szerint a karmeliták az ószövetségi próféták követőiként tekintettek magukra. Talán ezzel hozható összefüggésbe, hogy címerük egyik változatában három hatágú csillag szerepel. (Egy másik változaton nyolcágú csillagok láthatók, de olyan ábrázolás is ismert, amelyen a csillagok ötágúak.) A hatágú csillagot a köznyelv Dávid-csillagnak nevezi, a címernek ezen a változatán tehát az egyik legfontosabb zsidó jelkép látható, ami a két vallás kapcsolatának jeleként is olvasható.

A drámában szereplő instrukció értelmezése szempontjából az is jelentőséget nyerhet, hogy még a rend történetéről szóló legrövidebb ismeretterjesztő összefoglalók is megemlítik azt a konfliktust, amely a karmeliták és a jezsuiták között ala-

14 Molnár, *i. m.*, 440.
15 *Uo.*, 422.

kult ki, s amely végül annyira elmérgesedett, hogy 1698-ban XII. Ince pápai rendelettel tiltotta meg a két rend vitájának folytatását. (A vita tárgyát – s talán ez sem lényegtelen a színpadi utasítás értelmezésének szempontjából – a karmeliták eredethagyománya és skapulárviselete képezte. Azaz a konfliktus a rendi öltözék egyik kellékének a rend ószövetségi prófétáktól származtatása körül zajlott.) Molnár Ferenc a rezonőr szerepkörében egy olyan szerzetest léptetett fel, akinek öltözéke a karmelita rendre utal, arra a szerzetesrendre, amely a múltban elkeseredett vitát folytatott azzal a jezsuita renddel, amelynek egyik tagja, Bangha Béla 1920-ban a keresztény kurzus antiszemita ideológiájának egyik legismertebb képviselője volt. Jácint atya alakja és az öltözetére vonatkozó színpadi instrukció ezért úgy interpretálható, hogy a vígjáték a keresztény kurzus ideológiáját mintegy megtestesítő jezsuita Bangha Béla ellenpárjaként lépteti színre a karmelita páter Jácintot, akinek szemléletmódja minden ízében elutasítja a magyar jezsuita szerzetes elveit.

Scheibner Tamás

Az érzelmesség társadalmi igazolása

Emigráció és vészkorszak Molnár Ferenc *Útitárs a száműzetésben* című művében

Az 1930-as és 1940-es években a nácizmus térnyerése miatt az európai értelmiség és művészvilág egyik legnagyobb kivándorlási hulláma zajlott le, s a háborútól megkímélt Egyesült Államok a népszerű célpontok közé tartozott. Az ország bevándorlást korlátozó politikája (Emergency Quota Act, 1921; Johnson–Reed Act, 1924), a gazdasági világválság és a nyomában tovább szigorított, bevándorlást korlátozó intézkedések miatt ugyan ebben az időszakban összességében jelentősen visszaesett a hosszabb tartózkodásra az országba belépők száma, de ez elsősorban az ipari és mezőgazdasági dolgozók kiszorulása miatt volt így.[1] Magyar viszonylatban az évi egy-kétezer bevándorló számottevő része értelmiségi foglalkozást űzött, s minden második zsidó származású volt.[2] A magyarok bevándorlása szempontjából az Egyesült Államok hadba lépése cezúrát jelentett: ettől fogva minimálisra csökkent az ellenséges országok állampolgárainak száma a beutazók között.

Az Egyesült Államokba az Ellis Island immigrációs hivatalán keresztül vezetett az út, és az érkezők jelentős része a partra érés helyszínén, New Yorkban igyekezett boldogulni. Különösen igaz volt ez a művészekre és értelmiségiekre, akik reménykedtek abban, hogy foglalkozásukat nem kell feladniuk. Számukra a soknemzetiségű metro-

1 Dorothee Schneider, *Crossing Borders. Migration and Citizenship in the Twentieth-Century United States,* Harvard University Press, Cambridge, 2011, 58–59. Kifejezetten a magyar bevándorlásról az Egyesült Államokba lásd Frank Tibor, *Kettős kivándorlás. Budapest, Berlin, New York, 1919–1945,* Gondolat, Budapest, 2015, 134–191.

2 Katalin Kádár Lynn, *Hungary = East Central European Migrations During the Cold War,* szerk. Anna Mazurkiewicz, De Gruyter Oldenbourg, Berlin, 2019, 168–192., itt: 169.

polisz élénk kulturális élete, színházai, sajtója, illetve a helyi diaszpóra szociokulturális összetétele több reményt nyújtott az önfenntartásra, mint a legtöbb más, bevándorlók által előszeretettel választott célpont. Sokan tartózkodásukat nem tekintették véglegesnek: az újrakezdés szándékával letelepülők mellett szép számmal voltak olyanok, akik a tengelyhatalmak bukását és a hazatérés lehetőségét várták,[3] s már csak ezért is New York (vagy New Jersey) ígérkezett számukra a legmegfelelőbb lakhelynek.

A politikailag tevékeny emigránsokat ezen kívül az is New Yorkban tartotta, hogy a számukra érdekes társadalmi-politikai szervezetek többnyire itt működtek. Márpedig az 1930-as évek közepétől az emigrációban élő, illetve a nácizmus elől ide menekülő írók és művészek politikai aktivitása egyre növekedett. Az emigrációs szereplehetőségekről az írók többféleképpen vélekedtek. Az egyik álláspont szerint alkotás és politikai tevékenység nem összeegyeztethető, és Amerika épp ennek a különválasztásnak a fenntartását, a szellemi függetlenség megőrzését garantálja. Mások úgy gondolták, hogy az íróknak morális kötelességük az Európában maradt, politikai nyomás alá helyezett, s különösen az üldözött vagy deportált társaikkal szemben, hogy bekapcsolódjanak valamilyen formában a Harmadik Birodalom és szövetségesei ellen folyó politikai küzdelembe. Ennek mértéke és konkrét formája természetesen nagyban különbözött, de az ekkor születő írásművekben a társadalmi és politikai kérdések felé fordulás egyre nagyobb mértékben jelentkezett. A fikciós művekre is igaz ez, de a műfajok tekintetében ugyancsak eltolódás érzékelhető, amennyiben megsokasodtak az esszék és az önéletrajzok. Ez a tendencia a háború után is kitartott. Amint azt a német emigrációt kutató Helmut Pfanner megállapította, az emigráns szerzőket élénken foglalkoztatta saját múltbeli tevékenységük, s korábbi életpályájuk mérlegre tétele, tetteik felülvizsgálata az egyik legfontosabb késztetés volt önéletrajzi írásaik mögött.[4]

Molnár Ferenc 1940. január 12-én érkezett New Yorkba, eredetileg egy évre, a Columbia Egyetem meghívására, s innentől haláláig a nagyvárosban élt.[5] Helyzete alapvetően különbözött a legtöbb európai művészétől és értelmiségiétől. Bár a felsőoktatási intézmények, különösen a Columbia és a New School for Social Research előszeretettel alkalmaztak Európából érkező emigránsokat, ez egy szűk elit számára volt elérhető: többségüknek komoly kihívást jelentett a megélhetés biztosítása. Molnár azonban az eliten belül is a kiemelkedő kategóriába sorolható, olyanok társaságába, mint Erich Maria Remarque, Kálmán Imre vagy Max Reinhardt, akik szintén ekkortájt érkeztek a városba. Nem jelentett anyagi megterhelést számára, hogy az egyik legelegánsabb hotelben, a Plazában rendezkedjen be hosszú távra: megtakarításai ekkor egy orvos vagy egyetemi professzor éves jövedelmének mintegy hússzorosára,[6] mai értékén

3 Helmut F. Pfanner, *Exile in New York. German and Austrian Writers After 1933,* Wayne State University Press, Detroit, 1983, 151.

4 *Uo.*, 130.

5 Molnár Gál Péter, *Molnár Ferenc Amerikában,* Színház, 1992/9., 1–11., itt: 1. Molnár amerikai éveiről részletesen lásd még többek közt: Széchenyi Ágnes, *Exile in the Hotel Plaza. The Twilight Years of Ferenc Molnár (1940–1952),* Hungarian Studies, 2009/június, 77–105.; Csordás Lajos, *Molnár Ferenc,* Elektra, Szeged, 2004, 125–146.

6 „Folyószámláját (Guaranty, Trust et. Chase National Bank, NYC.) még 1931-ben nyitotta meg harmincezer dollárral. 1941-ben nyolcvankétezer dollár félretett pénze van" – írja az idézett helyen Molnár Gál. Vö. *Occupational Outlook Handbook*, Bulletin No. 940, United States Department of Labor, Washington, 1948, 36; 45.

számolva több mint másfél millió dollárra rúgtak.[7] Számos New Yorkba érkező írótársához hasonlóan nyelvi nehézségekkel ugyan neki is meg kellett küzdenie,[8] de titkárnője segítségével angol nyelven is dolgozott, főként korábbi darabjait átírva. Molnár társadalmi közege emellett meglehetősen egyhangú volt: a jómódú és visszahúzódó életvitel révén alig találkozott kiszolgáltatottabb rétegekkel. Míg a New York-i művész emigránsok memoárjai a szegénység és a nyomor, illetve a rasszizmus jelenlétéről is hírt adtak, nincs jele, hogy Molnárt ez a problémakör különösképp foglalkoztatta volna.

A társadalmi és politikai kérdések iránti érzékenység hiányát a legkülönfélébb szerzők rótták fel Molnárnak. Az antifasiszta harc perspektívájából Lukács György 1947-ben született kritikája jelölte ki Molnár helyét az „igazi" irodalmon kívül az angolul írt *Farewell My Heart* magyar fordítására reflektálva.[9] Az *Isten veled szivem* Lukács számára az általa egyébként saját bevallása szerint nem ismert életmű állandóságát bizonyította az utoljára olvasott *Andorr*al (1918) összevillantva. Molnár voltaképp csak alkalmat jelentett Lukács számára, hogy egy egész társadalmi réteg, a budapesti „zsidó" polgárság felett pálcát törjön. Az írót mint egyfajta irodalmi Chorin Ferencet mutatta be, aki a kapitalizmus és a fasizmus folytonosságát testesíti meg, s így a Molnár által reprezentált irodalom mint a demokrácia megteremtésének gátja és az antiszemitizmus egyik oka jelenik meg.[10] Ilyen sarkos vélemény után nem meglepő, hogy Molnár a Rákosi-korszakban tiltás alá esett.[11]

A Kádár-korszakban, immár a művész halála után és az 1956-os forradalmat követő kultúrpolitikai átrendeződés nyomán egymás után jelentek meg válogatott művei, nem kis részben a zenés vígjáték és a kabaré felértékelődésével párhuzamosan.[12] Molnár újraértékelését szorgalmazva 1960-ban Nagy Péter annyiban bírálta felül Lukácsot, hogy kijelentette, „az első világháborúig Molnár Ferenc vitathatatlanul a feudális Magyarország elleni harc szövetségese volt",[13] s ezzel kijelölte az egyik fontos paramétert, amely alapján a kádári irodalompolitika rehabilitálta a szerzőt.[14] Az antifasiszta értelmezési keret azonban nem változott: monográfusa, Vécsei Irén, azt is sietett leszögezni, hogy száműzetésben töltött évei, „céltalan ténfergése" és

7 Az író megtakarítására vonatkozó adatokat az alábbi történeti statisztikai kalkulátor segítségével válthatjuk át mai értékére: Inflation Calculator. *U.S. Official Inflation Data,* Alioth Finance, https://www.officialdata.org/.

8 Györgyey Klára, *Molnár Ferenc,* ford. Szabó T. Anna, Magvető, Budapest, 2001, 54; 225.

9 Lukács György, *Egy rossz regény margójára. Molnár Ferenc*: Isten veled szivem [Forum, 1947. június] = Uő., *Új magyar kultúráért,* Szikra, Budapest, 1948, 189–194.

10 Amint Lukács jellegzetesen összefoglalja: „Aki komoly magyar demokráciát akar, tehát olyat, amelyben *ne is lehessen antiszemitizmus*, miután a Vörös Hadsereg fegyverei szétzúzták a Szálasi-diktatúrát, segítsen megtörni a Fellner–Ullmann-diktatúrát." *Uo.*, 193. Ez természetesen Lukács részéről képletesen értendő, hiszen Fellner Frigyes közgazdász Mauthausenben pusztult el, Ullmann György és családja pedig a nácik elől Svájcba emigrált.

11 A Rákosi-korszak kultúrpolitikája és Lukács felfogása közötti összetett viszonyról lásd: Scheibner Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953,* Ráció, Budapest, 2014, 145–260. Lukács filozófiája, irodalomtörténeti ítéletei és felfogása akkor is hatott, amikor személye és filozófiája éles bírálatban részesült – nem ritkán a személye elleni támadás kendőzte el, hogy gondolatait felhasználják.

12 Talán érdemes megjegyezni, hogy ekkor a zenés vígjátékokon dolgozó Kertész Imre is Molnárt tartotta iránymutatónak. Vö. *Kertész Imre kéziratos naplója*, 1961. szeptember 19-i bejegyzés, Akademie der Künste, Berlin, Imre-Kertész-Archiv, Kertész-Imre, 22.

13 Nagy Péter, *Molnár Ferencről*, Irodalomtörténet, 1960/4., 377–382., itt: 380.

14 A másik tényező az emigráció nyomorúságának bemutatása volt, melyre szisztematikusan törekedett a rendszer, különösen 1956 után.

„külföldön menedéket kereső boldogtalansága" nem mérhető se a „harcos" kommunista emigráció megpróbáltatásaihoz, se a polgári humanista emigránsok (Thomas Mann, Bartók Béla) nyílt kiállásához.[15] Utóbbiak a klasszikus antifasiszta logika szerint azért is magasabb erkölcsi szintet képviseltek, mert nem származásuk miatt, hanem tudatos politikai döntésből kifolyóan váltottak lakhelyet.[16] A társadalomkritikai attitűdöt ugyan az első világháború utáni időszakra vonatkozóan számonkérték,[17] hanyatlásként ábrázolva Molnár pályáját, a kiadást azonban ez már nem akadályozta.

Molnárhoz egészen más világnézet felől közelített az 1956-os emigráció egyik tevékeny alakja, Györgyey Klára. 1980-ban megjelent monográfiájában a társadalombírálat hiányát nem terjesztette ki az egész életműre, inkább hanyatlástörténetként láttatta azt, alkotóerejének gyöngülésével párhuzamot vonva: „Molnár művészi és társadalmi lelkiismerete nem működik többé" – állapította meg az Amerikában töltött bő évtizedre utalva.[18]

Nem alaptalanul. Molnár egyrészt valóban távol tartotta magát az emigrációs politikától, a látványos tiltakozásoktól.[19] Másrészt, bár Lukács egész életműre kiterjesztett sommás ítéletével nehéz azonosulni, a korszak regényeit illetően igaza van, az *Őszi utazás* (1939) és az *Isten veled szivem* (1947) politikai utalásai, melyek a középpontban lévő banális szerelmi történetek tág történelmi kereteit érzékeltetik, inkább kínosnak tekinthetők: „az 1940-es események [...] túlnagyok ahhoz, hogy riport-kulisszái legyenek egy érdektelen privát történetnek."[20] A társadalomkritikai megközelítés ugyan nem kritériuma az irodalmi értéknek, Molnár kései regényei kapcsán rendkívül nehéz lenne bármilyen szempontrendszert találni, mely alapján nagyra értékelhetnénk e műveket: ennek a tanulmánynak sem az értékítélet felülbírálata a célja. Ugyanakkor megítélésem szerint tévedés Molnár utolsó alkotói korszakát a politikai-társadalmi kérdések iránti általános érdektelenség jegyében leírni. Épp ellenkezőleg: az alábbiakban azt szeretném megmutatni, hogy Molnár 1947 és 1948 folyamán született, angol fordításban 1950-ben közreadott, majd később *Útitárs a száműzetésben. Jegyzetek egy önéletrajzhoz* címen magyarul is megjelent[21] műve egyáltalán nem támasztja alá a kritika eddigiekben bemutatott vélekedését, sőt a mű arra tett kísérletként is olvasható, hogy újrapozicionálja az életművet annak társadalmi funkciója szempontjából.

Az *Útitárs...* olvasataira a várakozások, vagyis az, hogy Molnárt eleve apolitikus, társadalmi kérdésekkel nem foglalkozó szerzőnek tekintették, mélyen rányomták a bélyegüket. Jobbára „lazán összeférc elt önéletrajzi elégiának" tekintették, a művet a zilált, zavaros, összefüggéstelen jelzőkkel írták le.[22] A szöveg túlnyomó részét valóban anekdoták gyűjteménye teszi ki, és ezek közül a legtöbb nem szolgál másra,

15 Vécsei Irén, *Molnár Ferenc,* Gondolat, Budapest, 1966, 122–123.
16 *Uo.*, 123.
17 A Spenót aranymércéjét lásd: Osváth Béla, *Molnár Ferenc = A magyar irodalom története VI. A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, főszerk. Sőtér István, szerk. Szabolcsi Miklós, Akadémiai, Budapest, 1966, 824–826.
18 Györgyey, *i. m.*, 229
19 Vécsei, *i. m.*, 123.
20 Lukács, *i. m.*, 191.
21 Molnár Ferenc, *Útitárs a száműzetésben. Jegyzetek egy önéletrajzhoz*, ford. Stella Adorján, Táncsics, Budapest, 1958. A szövegben szereplő oldalszámok nem erre, hanem egy későbbi kiadásra vonatkoznak: Pallas, Budapest, 1999.
22 Vécsei, *i. m.*, 120; Györgyey, *i. m.*, 230–232.

mint Molnár írói megbecsültségének a bizonyítására, aki saját munkásságának értékét illetően folyamatosan kétségekkel küzdött. Szép számmal találhatók azonban olyan szövegrészletek is, amelyek tágabb kulturális-társadalmi kérdéseket feszegetnek, s ezek némi koherenciával ruházzák fel az asszociatív szerkesztésmódú írást.

A művet legalább négy visszatérő téma szövi át: egyrészt a zsidóüldözés és *avant la lettre* a holokauszt kérdése, másrészt az emigráció ezzel összefüggésbe hozott idegenségtapasztalata, harmadrészt a Molnár-életműben központi szerepet játszó szentimentalizmus igazolása. Az *Útitárs…* mindezen kérdéseket egy olyan társadalmi-politikai vonatkoztatási mezőben helyezi el, melynek rendkívül fontos része a vallás: ennek vizsgálatával fogom az alábbiakban az elemzést kezdeni. Természetesen mindezeken túl a koherencia legnyilvánvalóbb eszköze a címszereplő, Bartha Vanda figurája: Molnár a műben megfogalmazottak szerint 1947-ben öngyilkosságot elkövetett titkárnőjének kívánt emléket állítani, s egyben saját arcát a nő jelentette tükörben (a Vanda által vezetett naplófejlegyzéseket felhasználva) megjeleníteni. A (több mint) titkárnőről mintázott nőalak nem árnyaltságával tüntet, ami az író nőfiguráinak ismeretében cseppet sem meglepő. Ahhoz azonban, hogy a műben betöltött szerepét mérlegeljük, nem is a valódi Vanda élethű ábrázolását kell számon kérnünk,[23] sokkal inkább az a kérdés, hogy milyen funkciót tölt be. S ebből a szempontból kétségtelen, hogy Vanda figurája rendkívül gazdag szimbolikával rendelkezik.

Vanda egyik legfontosabb jellemzője mély vallásossága. Későbbi öngyilkossága ellenére, azzal éles kontrasztba állítva, a nő jóformán a katolicizmus élő megtestesítőjeként jelenik meg a műben. Az elbeszélő Vandát evangéliumi értelemben „a legkeresztényebb kereszténynek" nevezi, akivel életében találkozott. (69.) Leírása szerint a nőt nagylelkűség, lemondás, szerénység, hűség és humanitás jellemezte: Jézusnak „fogékony tanítványa", aki „igaz módon követte az ő tanításait" (70–72.) .Efféle beállítása azért jelentős mozzanat, mert segít felismerni, hogy Molnár kötődése Vandához nem pusztán világi, nem egyszerűen egy férfi kötődése a szeretett nőhöz: a mű folyamán szakrális vetületet kap. Amint az alábbiakban látni fogjuk, a zsidó Molnár a szintén zsidóból áttért Vandához való viszonyulása a katolicizmushoz való útkeresését is megjeleníti.

Molnár közeledése a katolicizmushoz mindenekelőtt a *szenvedés* tapasztalatának középpontba állításán keresztül vezet. Ez az elbeszélő és Vanda számára egyaránt két tényezővel, a szeretett lény – Molnár esetében Vanda, utóbbi esetében a holokausztban elpusztult fivér – elvesztésével és az emigrációval kapcsolódik szorosan össze. A veszteség fájdalma, ahogy a szöveg hangsúlyozza, mindkettőjük „belső halálához" vezetett. Ezáltal az emigrációba menekülés a növekvő antiszemitizmus és a nácizmus fenyegetése elől Molnár szerint nem jelentett valódi megmenekülést. Ahogy írja, „ez csupán néhány esztendőre hosszabbította meg életünket." (16.) Vanda esetében ez azt jelentette, hogy valamivel később értesült testvére elvesztéséről, de a Bartha-fiú halála áttételesen Molnár életére is pecsétet ütött: az említett belső halál eljövetelére utal ezen a helyen, melynek bekövetkezte legfeljebb elodázható volt, valójában azonban „elkerülhetetlen és végzetes csapásnak"-nak bizonyult. Életük do-

23 Györgyey Klára (*i. m.*) például kifogásolta, hogy a valódi Vanda helyett egydimenziós Molnár-rajongóként ábrázolja őt az írás.

minószerű összeomlását, az összefüggő eseménysor sorsszerűségét Pázmány Péterre hivatkozva magyarázza Molnár: az isteni terv szerint az egyénre osztott szenvedés nem kerülhető el – ha valaki mégis mentesül egy darabig a nagyobb szenvedéstől, arra később egyben szakad rá.

Az elviselhetetlen szenvedés átélése tehát az, ami összeköti Vanda és Molnár alakját, s ami Vanda halálához és Molnár belső halálához vezet. Az *Útitárs…* az önszánalom kérdésköre kapcsán újra és újra Jézus Krisztus alakját idézi meg, aki a kereszten elhagyatottságában így kiáltott fel: „Éli, éli, lamma szabaktani!" vagyis „Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?" (Mt 27,46; Mk 16,34) E szavak egy zsoltárt idéznek, melyben a beteg, betegségének utolsó fázisában, halála óráján fordul ekképp Istenhez (Zsolt22,2). „Mi volt ez?" – kérdezi Molnár – „Mi volt ez, ha nem minden idők legmeghatóbb és legmaradandóbb példája az önszánalomra?" (220.) A saját sors felett érzett fájdalom kendőzetlen kinyilvánítása Molnár megközelítésében olyan evangéliumi gesztus, mely egyáltalán nincs ellentétben a kereszténység szellemével, sőt értelmezése szerint az efelett érzett szégyen az, ami pusztán a protestantizmus (puritanizmus) nyomán kialakult társadalmi kényszer. A kereszten szenvedő Krisztus szavait a *Bibliá*t olvasó Molnár olyan szöveghelyként látja, mely hatást kelt, megható: együttérzést kelt a haldoklóval, akinek a társtalanságot, a totális magányt, az együttérzés teljes hiányát kell átélnie.

A fájdalom megélését és ami épp ennyire fontos, láthatóvá tételét Molnár az *Útitárs…*-ban számos helyen kiemeli mint feladatot – az *imitatio Christi* motívumai nehezen eltéveszthetők. Az író élénk érdeklődése és rokonszenve a katolicizmus iránt persze nem újkeletű. Az 1930-as években az *Újszövetség* rendszeres olvasmányává vált, de már korábban is élénken foglalkoztatta a kereszténység.[24] Közvetlenül az első világháború után már nekilátott két színdarab írásának, az egyik egy megváltástörténet (az 1933-ban befejezett *Csoda a hegyek közt*), a másik arról szól, hogy egy ortodox zsidó hogyan tér meg az *Újszövetség* hatására Jézushoz (a végső formáját csak 1941-ben angolul *The King's Maid* címen elnyerő, New Yorkban bemutatott színmű).[25] Bár egyik darab sem aratott osztatlan sikert – az előbbi alkotást a katolikus Babits Mihály például melodrámának találta, és épp az érzelmi hatásvadászat miatt vetette el[26] –, ez nem tántorította el Molnárt. A katolicizmus felé tájékozódásnak számos apróbb nyoma van az *Útitárs…* oldalain. A mű megemlékezik például Molnár csodálatáról XI. Pius pápa iránt, aki ítélete szerint „halálos betegsége ellenére szenvedélyesen harcolt Hitler ellen." (148.) A szöveg két anekdotát is felidéz vele kapcsolatban, melyek azt ábrázolják, hogy a pápa a zsidók és a katolicizmus élhető, humorteli viszonyát kereste a bizalom és a türelmes megértés jegyében. A pápai áldást a zsidó újságírókra is kiterjesztő történet, illetve a pápai áldást a velencei diakónusnak közvetítő zsidó bankár esete a katolicizmus olyan képzetét idézi, melytől éppúgy idegen a kirekesztés mint az erőszakos térítés, de jelzi, hogy a katolikus közösség senki előtt sem zárt, a megtérés lehetősége adott.

Azt, hogy Molnár miként vélekedett zsidóság és katolicizmus viszonyáról saját életére vonatkoztatva, a legpontosabban az *Útitárs…*-ban felidézett velencei jelenet

24 *Uo.*, 53.
25 *Uo.*, 53, 233–234.
26 Babits Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933. szeptember 1–16., 251–258.

nyomán érthetjük meg, s ez teszi egyúttal azt is világossá, hogy a holokauszt kérdésköre – és ezen keresztül a „belső halálé" – miként kapcsolódik a vallás problematikájához. A mű egy helyén Molnár és Vanda dialogikus formában emlékeznek európai utazásaikra, s kiemelt figyelmet kap ennek során az elmúlás jegyét viselő muzeális hely. Velence a halott írók panoptikumaként és Márk evangélista sírboltja fölé épült városként jelenik meg, s épp ez teszi vonzóvá a számukra. Az élettelen város kitüntetett pontja a csak temetőből álló sziget Velence és Murano között, ahol az elbeszélő azt tervezgeti, hogy közös sírhelyet vásárol kettőjüknek. A zsidó író és a katolizált nő örök nyugalma egyazon sírban az ó- és újszövetségi Isten, a héber és keresztény hagyomány harmóniáját volt hivatott megjeleníteni: „Isteneink velünk lesznek; a maga kedves kis Jézusa magával és velem az Istenem, a Bosszúálló Isten. Egymás mellett fogunk pihenni ketten, millió és millió esztendeig." (79.) Ezt az ábrándot azonban Vanda erélyes tiltakozása oszlatja el. Ő ugyanis hasonló megbékélést nem tart lehetségesnek, csakis akkor, ha a holokauszt áldozatává vált fivérét is melléjük temetik: „ha elégették, nem tudom, hová hintették a hamvait a németek, akik megygyilkolták Auschwitzban. Ha tudnám, megkérném magát: keressük meg, és mind a hárman együtt pihenjünk békében" (80.). Addig azonban Vanda számára nincs jelentősége, ki mellett és hol fekszik: megnyugvásra nincs lehetőség.

Ez a szöveghely a holokausztot olyan eseményként tünteti fel, mely megbontja az európai kultúrának a zsidó-keresztény hagyomány *Biblia*ban formát öltő egységét, és az európai kultúra folytathatóságát az áldozatok kegyeletben részesítéséhez köti. Hogy ez lehetséges-e egyáltalán, azt nyitva hagyja a történet, hiszen a támasztott feltételek szó szerinti teljesülése nyilván lehetetlen: nem lehet megkeresni többé fivére hamvait. Ha azonban nem teljesülhet, akkor voltaképpen a holokauszt azt az idegenségérzést terjeszti ki az örökkévalóságig, amelyet a mű több helyen az emigráció alaptapasztalataként mutat be. Ahogy Vanda mondja a történet lezárásaként, ha kívánsága nem teljesül, nem temethetik el egyetlen más szeretett személy társaságában sem, csak „két idegen között" (80.). Az idegenség ily módon kerül szoros összefüggésbe az üldöztetéssel és a holokaussztal.

Az idegenség tapasztalata azonban néhány sorral lejjebb már az emigráció egyik legfontosabb élményeként jelenik meg. Ezt a kapcsolatot nyomatékosítja a New York-i utcákon a várostól, lakóitól és egymástól is elidegenedve kóborló, kirakatokat üveges tekintettel bámuló európai emigránsok képe, akik belső fájdalmuktól függetleníteni próbálják testüket, hogy kívülről ne látszódjék megrendülésük. „Ezeknek az asszonyoknak és férfiaknak legdrágább véreit gonoszul meggyilkolták, ezeknek az életét gonoszul összerombolták. Most már nem is zokognak." (81–82.) Míg az előző oldalakon az áldozatok zsidósága hangsúlyt kap, itt már nem ez a helyzet. A zsidó szenvedés etnikai-kulturális karaktere eltűnik, és feloldódik a második világháborús európai szenvedés sokféleségében, s ezt itt az emigrációs tapasztalattal közvetlen összefüggésben mutatja fel a szöveg.

Jól ismert Molnár kései publicisztikai írása, mely Göndör Ferenc *Az Ember* című lapjában jelent meg, és különféle címeken bejárta a hazai és az emigrációs sajtót, s amelyben az emigrációt betegséghez hasonlította. A német nyelvű emigráns közegben ez közkeletű felismerés volt, nemcsak Thomas Mann, Stefan Zweig vagy a történész Leo Spitzer említhető itt, hanem Molnár egyik New York-i sorstársa, a bécsi

színházrendező Ernst Lothar is. Lothar többször felbukkan az *Útitárs…*-ban: Molnárral nem futólag volt kapcsolatban, ő is az 58. utcában töltötte ideje nagy részét. Lothar emlékirataiban (*Das Wunder des Überlebens*) hasonló tapasztalatról számol be, azzal kiegészítve, hogy az emlékek visszatérő betörése az ember lelkébe megannyiszor halált hoz.[27] Ehhez hasonlóan, a halálról mint az „utolsó nagy emigrációról" ír Molnár mindazokra az üldözött művészekre emlékezve, akik 1948-ban már nem éltek (68.).

A belső halál tehát valamiképp az idegenséggel, a magánnyal, a szenvedéssel és természetesen a valóságos halállal függ össze, illetve a zsidó-keresztény európai kultúra vélt harmóniájának megbontásával, mely arra készteti Molnárt, hogy megpróbálja azt legalább szimbolikus módon helyreállítani, s így nyugalomra lelni.

Ezzel összhangban bontakozik ki Vanda alakjának egy másik, a katolicizmuson túlmutató jelképes értelme: a szöveg megannyi kisebb-nagyobb mozzanata nyomán fokozatosan Európa pótlékaként jelenik meg. Amikor Molnár először próbálja bővebben érzékeltetni a nő alakját a műben, olyan angyalhoz hasonlítja, aki az 1930-as években egy álomvilágot teremtett köré, miközben a valóságos Európára a nácizmus és a háború árnyéka vetült. Az európai társadalmakból kiábrándult Molnár ugyan a Grand Tour hagyományos helyszíneit Franciaországon, Svájcon, Olaszországon és Ausztrián át bejárja és belakja, az „emberiséghez" fűződő kötődését az utazás során a Vandával kialakított kizárólagos viszony veszi át. „Magányos, hallgatag, vándorló pár voltunk, vonatokban, kiskocsmákban, szállodákban és kávéházak járdateraszain." (41.) Az otthontalanság és a magányérzet Vanda társaságának köszönhetően, mint Molnár kifejti, nem vált fájdalmassá, sőt nehezen volt akkor észrevehető számára. Vanda személye sikerrel pótolta mindazt, amit az elvesztett Európa és ezen keresztül a társadalom Molnár számára jelentett. Jellemzően az európai kultúra ikonikus képéhez, a Mona Lisához hasonlítja (40.). „Ő jelentette számomra az egész emberiséget és egész nemzedékemet, a helyett az emberiség és nemzedék helyett, amely teljes szégyent hozott önmagára, és amelytől mint társas lény tökéletesen elfordultam" (41.) – összegezte az író. Vanda későbbi elvesztése ennek fényében az Európától történő elszakadás véglegessé válását is jelentette számára.

Az *Útitárs…*-ban Európa nemcsak mint Molnár élményeinek színtere és Vanda alakjához kapcsolt szimbólum jelenik meg, hanem az elbeszélő értelmezésében maga a szöveg is egy archaikusabb európai kultúra visszaidézésére tett kísérlet. Egy olyan vállalkozás, mely szembefordul a modern világ íróinak tömeg iránti érdeklődésével, és az egyént mutatja fel, ahogy az evangélium és a görög, latin és héber auktorok (71–72.). A közösség vállalása és az európai „haza" iránti vágy, illetve a tömeg elutasítása egyszerre működött Molnárnál, akinek eszményét ez alapján egyfajta társas individualizmusnak nevezhetnénk. Az örök Európa helyreállításának feltétele ennek a társas individualizmusnak az újrateremtése, ez azonban Molnár megközelítésében a nyelvi kifejezőkészlet problematikájával függ össze.

Molnár kortünetként azonosítja a nyelvi kifejezőerő gyengülését, melyet a tömeggel szembeni szorongása táplál, és megint csak az egyén vereségeként értékel. „A mai, háború utáni zavaros időkben az emberek és az újságok többsége az egész világon mintha elvesztette volna az érzékét a világos, kemény, éles kifejezések iránt."

27 Ernst Lothar, *Das Wunder des Überlebens: Erinnerungen*, München, Verlag, 2021, 211–212.

(83.) A jelszavak és a propaganda rátelepedett a nyelvre, kiüresített és elferdítette a szavak jelentését, melyek „nyelvi prostituáltakká váltak." (83.) Példaként Molnár két olyan szót hoz fel – *hisztériás* és *szentimentális* –, melyek a 19. század végétől az orvostudományi viták során szorosan hozzákapcsolódtak a zsidó „karakterhez", sőt esetenként – mint például a New Yorkban a zsidó etnográfia kiemelkedő kutatójává vált Maurice Fishbergnél – kifejezetten a kelet-európai zsidó jellemzőjeként azonosították.[28] Molnár ezeket az antiszemita szótár részévé vált szavakat, különösen a szentimentalizmust, az elérzékenyülés kifejezésének szabad lehetőségét, az egész műben visszatérően rehabilitálni kívánja.

> Főképpen azok a középszerűen intelligens jelszókedvelők használják ezeket a szavakat (és még gyakrabban élnek vissza velük), akik magasabb rendűnek érzik magukat, ha emberi szenvedés megnyilvánulásait látva vagy olvasva, meggondolatlanul ezeket a szavakat alkalmazhatják rájuk, tekintet nélkül e szavak igazi értelmére. De visszaélnek ezekkel a szavakkal intelligens emberek is, akár azért, hogy megmutassák beteges közönyüket a mások bajával szemben –, vagy pedig egyszerűen rosszakaratból, hogy másokat nevetségessé tegyenek. (83.)

Értelmezésében a szentimentalizmusként megbélyegzett és széles körben elutasított kifejezőeszközök a közönnyel szemben az együttérzés megnyilvánulásai. Az együttérzés pedig Molnár szemében hidat képez a katolicizmus és az európai közösség felé.

Az érzelmes kifejezőkészlet megbélyegzése és ezáltal kiüresítése nem pusztán a szellemi elszegényedés lenyomata a mű szerint. Azáltal, hogy a nyelv alkalmatlanná vált az együttérzés megindító kifejezésére, a halottakkal szembeni kegyelet lehetősége is drasztikusan csökkent. A szabatos nyelv és pontos fogalmazás helyreállítása, és ezáltal a szavak valódi értékének visszanyerése Molnár művében a halottak testével való törődés kontextusában vetődik fel. A halott testével kapcsolatos spirituális gyakorlatokat „ősi egyiptomi, zsidó és római" (84.) mintákra hivatkozva az emberiesség általános jellemzőjeként mutatja be, mely az olyan szélsőséges helyzetben mint a háború, felfüggesztődik. Ahogy a halott katonák csizmájának lehúzásáról szóló első világháborús történet segítségével illusztrálja, ekkor a másik halott testének tiszteletét érzelemmentes racionalitás veszi át, a kegyelet és az együttérzés érzelmes gesztusai pedig nevetségessé válnak.

Az európai kultúra helyreállítása, illetve a Vandával annak halála után történő újraegyesülés ábrándja, melyet a velencei temető gondolatfutama jelenít meg, egyaránt a halott test iránti kegyeleti gesztusok révén válik elérhetővé, ehhez pedig a szentimentális kifejezőkészlet normalizálása, a nyelvi kapacitás kulturális örökséghez visszanyúló és abból merítő megújulása szükséges.

A szenvedés iránti együttérzés Molnár Ferenc számára, mint már az eddigiekben is jeleztük, összekapcsolódott a kontinentális Európa kulturális örökségével.

28 Maurice Fishberg, *Jews. A Study of Race and Environment,* Macmillan, New York, 1911. Idézi Sander L. Gilman, *Wandering Imaginations of Race and Hysteria. The Origins of the Hysterical Body in Psychoanalysis = Performing Hysteria. Images and Imaginations of Hysteria,* szerk. Braun Johanna, Leuven University Press, Leuven, 2020, 41–60., itt: 44.

„Közép-Európában születtem, a tizenkilencedik században nevelkedtem, és a francia, orosz és hazai irodalom emlőin nőttem fel. Szánalomra és emberi együttérzésre, sőt érzelgősségre is hajlamos nép között élve" (220.). Az érzelmek kimutatása és a szentimentalizmus a kulturális otthonosság képzetéhez kötődik, s lényeges mozzanat Molnár utalása a temporális dimenzióra is, hiszen a szóban forgó örökséget az európai társadalmak a 20. századra, a mű más szöveghelyeinek tanúsága szerint, maguk mögött hagyták. (Innen a csalódás Európában.)

Az önfegyelem ezzel szemben, melynek bensővé tett kényszerítő erejével Molnár sokszor küzd a szövegben, az író számára olyan társadalmi-kulturális norma, mely az együttérzés elfojtásához és így káros lelki folyamatokhoz vezet. Következményei mellett eredete is fontos elemzésünk szempontjából: egyszerre fakad a már említett közöny divatjából és – egy másik szöveghely szerint – az angol nemzetjellem más népektől idegen, mégis konformitásra kényszerítő erejéből. S ez az emigrációs helyzet szempontjából megint csak lényeges vetület. Amerika új otthonná válása ugyanis éppen azért nem lehetséges, mert a Molnár által feltételezett autentikus amerikaiságot eltorzítja az angol kulturális imperializmus. Mint írja: „ha száz évig élnék, akkor sem tudnám magamévá tenni az emberi szenvedéssel szemben tanúsított cinizmust, amely nem amerikai, semmi esetre sem kontinentális, hanem határozottan brit magatartás" (220.). A kontextus alapján gyanítható, hogy a brit szó használata felületesség, az angol kulturális befolyást érti Molnár rajta, de árulkodó pontatlanságról van szó, sejthetően a Brit Birodalom keltette asszociáció. „Nem tudok mást feltételezni," magyarázza Molnár, „mint hogy egy rejtett és hatalmas pénzügyi, politikai vagy katonai erő kényszeríti a különben gyöngéd szívű amerikai népet erre a magatartásra." (220.) A következő bekezdésben Molnár elárulja a feltételezett titkos összeesküvés ágenseit: a 16. századi puritánok szellemi örököseiről van szó. A „New England Mind", hogy Perry Miller Molnár Egyesült Államokba érkezése idején publikált tudományos bestsellerének címét idézzük,[29] a korszak amerikai sajtójának gyakori témája volt akkoriban, és az amerikai identitás meghatározó eleme. Molnár azonban ebben a hagyományban épp az érzelmek elnyomását és a szenvedéssel szembeni együttérzés hiányát véli felismerni, és ezt jelöli meg mint az emigránsok otthonra találásának akadályát.

Az érzelmesség rehabilitálására tett felhívás nemcsak a nyelv, hanem más médiumok kapcsán is előkerül a műben. Az *Útitárs*... kétszer is visszatér egy George Patton tábornokról készült fényképre (218., 221.), mely azt a pillanatot örökíti meg 1945. június 7-én, amikor a második világháború emblematikus alakja, a kőkemény legendás katona, aki legyőzte a tengelyhatalmakat, meghatottságában könnyeivel küzd a bostoni Copley Plazában a tiszteletére rendezett banketten. Molnár szemében kortünet, hogy a jelenetet és a fotográfiát egyaránt nevetségesnek ítélte a közvélemény, balesetként és kínos eseményként emlékezve meg arról. Az önszánalom megnyilvánulásaként bemutatott jelenet kapcsán Molnár ennek az érzésnek a természetes, nem mesterkélt voltára irányítja a figyelmet. „Úgy látszik, hogy a tudomány fejlődése ellenére is még jókora időbe telik, amíg nem fogunk fitymáló és gúnyolódó megjegyzéseket hallani olyan jelenségekre, amelyekről bármelyik orvos megállapíthatná, hogy az idegrendszer

29 Perry Miller, *The New England Mind. The Seventeenth Century*, Macmillan, New York, 1939.

megbetegedései" (218.) – összegzi véleményét Molnár. Világos, hogy az érzelem és egész pontosan az önszánalom nyílt átélése számára nem önmagáért fontos (mint az egyén feszültségoldó, felszabadító reakciója), hanem társadalmi keretben nyeri el jelentőségét mint az együttérzés közösségi megélésének – többnyire elszalasztott – alkalma.

Az angol szellem rabságában szenvedő New York Molnár számára alapvetően idegen terep. Vanda figurája azonban ebből a szempontból is központi jelentőségűnek mutatkozik. Molnár már európai életük ábrázolása során is úgy jeleníti meg Vandát, mint aki a valahova tartozás érzetét biztosítja számára – mint az európai társadalom „pótléka". Az író New York-i életterének bemutatása ugyancsak a nő alakján keresztül történik. Nemcsak azáltal, hogy a felidézett társasági események többsége Vanda szemszögéből és a tőle kölcsönzött szavak által kerülnek elénk, hanem azáltal is, hogy a városi tér elemei azáltal nyerik el jelentőségüket, hogy amíg élt, érintkezésben voltak Vandával – vagy a soha át nem vett Vanda hímzésű, Molnár által a nőnek meglepetésként szánt kendők esetében épp az érintés elmaradása révén.

Az egész kötet egyik leghosszabb egybefüggő bejegyzése (224–233.) azzal indul, hogy „hazaként" nevezi meg az állandó lakhelyül választott szállodát (The Plaza), s innen kiindulva, házról házra haladva tárja az olvasó elé az 58. utca Fifth Avenue és Sixth Avenue közé eső részét a Midtown északi részén. A kötetet fordító operettíró-humorista Stella Adorján, aki feltehetően keveset koptatta a manhattani flasztert, a könyv szellemiségéhez végeredményben illeszkedő megoldással a Midtownt a pesti olvasó számára érthetően „belvárosnak" fordította (félre). Pontosan erről, New York domesztikálásáról szól ez a rész, s minden épület Vanda alakjának felidézésére ad ürügyet az elbeszélő számára. Azonban „Vanda utcája", ahogy Molnár nevezi, nem egyszerűen azért érdekes, mert az akkor már halott nő alakján és egykori tevékenységén keresztül válik értelmezhetővé, hanem azért is, mert az egyes házak az oly nagyon hiányolt Európára nyitnak kaput.

A saroképület a Habsburg Monarchia területeihez kötődik: megtudjuk róla, hogy Oscar Karlweis bécsi színész, akinek menekülnie kellett a nácik elől, ebben a házban vett ki lakást. Alatta a csemegebüfé (*deli*) öt nyelven beszélő osztrák állampolgárságú kiszolgálója, Herman minden New Yorkban nehezen hozzáférhető élelmiszert képes volt beszerezni. Egy másik ház a történelmi Magyarországot és a Mediterráneumot idézi: eleinte délvidéki, majd olasz éttermet látogattak itt. Egy másik olasz étterem kissé arrébb évekig a törzshelyüknek számított: Mona Lisa volt a neve, mely újra Vandához kapcsolja a helyet, hiszen a mű elején Molnár épp a La Giocondához hasonlította a nőt. A tömb végére érve Molnár felidézi Vanda séta közben rendszeresen elhangzó szavait, melyeket keletre mutatva szokott mondani: „Amott van a Welcome szálloda kávéházi terasza... Franciaországban... Villefrance-ban... közel a mólóhoz, ahol a hadihajók horgonyoznak... és Beaulieu-sur Mer csendes kis indóháza... és ott messzebb a velencei Szent Márk tér... ezer és ezer vasasztalkával, és ha behunyom a szememet, még a négy bronzlovat is látom a Szent Márk tér homlokzatán..." (229.) Ily módon teljesedik ki az utca és Európa folytonossága Vanda személyén keresztül.

Vanda emlékét rögzíteni az elbeszélő számára azt jelenti: emlékét egyszerre leírva dokumentálni, „értelmetlen részletességgel", és a városi térhez kötni. Ez azonban eleve kudarcra van ítélve: se a város rendjébe betagozódni, se a felejtés törvényének ellenszegülni nem lehet. Vandát és önmagát a Central Parkból a szél által kisöpört

őszi falevelekhez hasonlítja, melyek rendre az ő utcájukon sodródnak keresztül: „nem tartják be a közlekedési szabályokat, amely egy irányú forgalmat rendel el nyugatról keleti irányba", s mindegyik „előbb vagy utóbb végleg elröppen [...] ebből az utcából, és elröppen a világból." (225–226.) Vanda emlékével minden megtett lépésnél szembesülni kénytelen Molnár – a nőt ravatalozó, szintén a bemutatott utcában található temetkezési vállalat üzlethelysége csak a legfájdalmasabb mementó. Ugyanakkor képtelen szabadulni az emlékekbe történő, egyszerre fojtó és kéjes alámerülésből, melyet az elmúlás és az emlékek elvesztése elleni végső, kétségbeesett küzdés reflexe vezérel. Molnár azzal zárja a részt, hogy képtelen elköltözni, lehetetlen számára máshol élni, mint ebben az utcában.

Az utca: csapda. Ígéretének azonban, hogy igenis menedéket nyújt, nehéz ellenállni. Egyrészt az üldözöttek menedékhelye (Karlweis és ők maguk valóságos, illetve Ruttkay György és B. barátjuk képzelt menedéke), másrészt olyan hely, ahol lehetővé válik a kapcsolattartás az elszakadt, Európában hagyott, illetve az üldöztetésben meghalt családtagokkal is. Az egyik ház ugyanis arról nevezetes, hogy Vanda itt vásárolt minden nap kis csokor virágot, amelyet szerettei, s köztük a holokausztban elpusztult fivérét ábrázoló fotógyűjtemény („drágáim arcképcsarnoka") elé helyezett. Az elhunytakkal való kapcsolattartás – vagy inkább ennek illúziója – teszi természetesen Molnár számára is fontossá és elhagyhatatlanná az utcát.

A városhoz való viszony ily módon kettős: New York domesztikálása, sajáttá válása bizonyos fokig Vanda halálával válik Molnár számára valósággá, ugyanakkor Vanda eltűnése annak a védőhálónak is a lebomlását jelenti, amely a valóság ridegségével szemben önértelmezése szerint megvédte az írót. Az *Útitárs...* olyan emlékállítási kísérlet, mely Vandát az írói önéletrajz minden mozzanatába és a belakott térbe, a leírt tárgyakba helyezi át, s e projekció révén igyekszik fenntartani a Vanda teremtette „álomvilágot", miközben az örökre elveszett és Molnár belső halálához vezetett.

A könyvet záró darabtöredék egy háromfelvonásos színmű: ez a Molnár-alteregónak is tekinthető férfi és a Vanda-alteregónak is látható ápolónő halálával végződik. Ennek ellenére a béke megtalálásának szólama a hangsúlyos: ez a béke abban a felismerésben összegződik, amelyet az orvossegéd képében megjelenő Krisztus közvetít a zárlatban az angyallá visszaváltozó halott ápolónővel folytatott dialógus során. „Mellé fognak temetni. Ez lesz a földi emlékezete annak, hogy két idegen, idegen ember, akik hosszú esztendőkig nem is tudtak egymás létezéséről, egyszer csak menedéket találtak egymásban, és együtt maradtak ebben a szörnyűséges világban. De lehetséges, hogy az idegen országban, ahol aludni fogsz, ezt senki nem fogja tudni, csupán a sírások, akik parancsot kapnak, hogy temessenek egymás mellé két embert, akik nem egyforma nevet viselnek." (285.) A velencei temető kapcsán már tárgyalt közös sír vágyképét a darab szimbolikusan beteljesíti. Ez nemcsak az élet legfőbb értékeként mutatja fel a valódi társra találást a világ közönyének közepette, de – visszakapcsolva most az elemzés egy korábbi témájához – azt az ígéretet is hordozza, hogy a társadalmi megbékélés, zsidóság és kereszténység közösségének helyreállítása lehetséges.

Az *Útitárs a száműzetésben* egyik legfontosabb tétje az önfegyelem beidegződött gesztusaival történő szembefordulás: az írás nem egyszerűen egy introspektív lelki gyakorlatként jelenik meg, hanem az érzelmek szabad közvetítése iránti igény

felmutatása is egyben. Nehezen képzelhető el, hogy ez a törekvés független lenne Molnár recepciójának bizonyos ismétlődő toposzaitól: már az író életét is végigkísérte a kifogás, hogy elveszti a mértéket, és művei szentimentalizmusba fulladnak.[30] A kritikai fogadtatásra rendkívül érzékeny Molnárt „önéletrajzi jegyzeteiben" visszatekintve pályafutására az önigazolás is motiválhatta. Ez egyúttal arra is lehetőséget teremtett számára, hogy egy másik (egyre erősödő) kritikára is reagáljon: a társadalmi kérdésektől való elfordulás miatti bírálatokra. Amellett, hogy egy többé-kevésbé koherens társadalmi és morális összefüggésrend keretében értelmezi saját életét, zsidóságát és a zsidóság sorsát, az ebből fakadó eltávolodását az európai társadalomtól, az emigráció tapasztalatát, egyszersmind műveit is átpozicionálja. Ha ugyanis az érzelmesség ellehetetlenítése a modern világ egyik legfőbb jellemzője – márpedig Molnár kultúrkritikája pontosan erre irányul –, abból az következik, hogy saját művei a szentimentalizmus kifejezőkészletének fenntartásán keresztül az érzelmesség és együttérzés társadalmi gyakorlatát fenntartó alkotásokként szemlélendők.

Mindez persze aligha teszi jobb regénnyé az *Őszi utazás*t, egyik-másik melodramatikus színdarabját vagy Molnár bármely más, kevésbé sikerült alkotását. Arra azonban felhívja a figyelmünket, hogy a szentimentalizmus nem jelent elfordulást a társadalmi felelősségvállalástól, amiről mintha a Molnár-kritika időnként megfeledkezne. Éppenséggel a szentimentális szubjektum felbukkanása nagyon is jelentős társadalmi tétekhez kapcsolódott.[31] Ha a 18. századi antropológiai és irodalmi fordulat idején az érzékenység kapcsán a legfőbb tét értelem és érzelem megfelelő egyensúlyának keresése, úgy ez a program Molnárnál nem az egyén gyakorlatán belül valósul meg, hanem épp az egyén túlzása által. Azáltal, hogy Molnár és figurái gyakran teljesen alámerülnek érzéseikbe, illetve az irodalmi szöveg olyan modalitásban szólal meg, mely felad minden tartózkodást, és mindent alárendel a hatáskeltésnek, az élénk érzelmi reakciók társadalmi normalizálását ösztönzi, legfőképp persze a színház nézőterén. Molnár végül is a társadalmi tett mibenlétét kérdőjelezi meg, felmutatva, hogy az érzelmességet fenntartó gyakorlatok a kultúra működésének és megújulásának feltételei közé tartoznak, s nem egyedül az aktív és közvetlen, konkrét célra irányuló társadalmi cselekvés tekinthető morálisan elfogadhatónak. Végső soron, ha az *Útitárs*... motívumait felfejtjük, Molnárt a társadalmi-politikai kérdések felvetése szempontjából az emigráns irodalom legtöbb képviselőjétől mégsem tekinthetjük olyannyira különbözőnek.

30 A már említett Lukács és Babits mellett számos írást sorolhatnánk fel, mely ezt kifogásolja Molnár szövegeiben, de itt most hadd utaljak csak az egykorú kritika kiemelkedő – emellett a kor jegyét erőteljesen magán viselő – darabjára: Barta János, *A Molnár Ferenc-probléma*, Debreceni Szemle, 1928/3, 153–160.

31 Az érzékenység társadalmi programokkal való összefüggéséhez lásd: Debreczeni Attila, *„Érzékenység" és „érzékeny irodalom"*, Irodalomtörténet, 1999/1., 12–29.; Vaderna Gábor, *Élet és irodalom. Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében*, Ráció, Budapest, 2013; Laczházi Gyula, *Társiasság és együttérzés a felvilágosodás magyar irodalmában*, Ráció, Budapest, 2014.

„Gyakran már csak az ismétlés a jó”

Aczél Géza: *(szino)líra 3.* – *torzószótár* – *Ama* – *Asztalterítő*

A tavaly megjelent harmadik *(szino)líra*-kötettel – a fülszöveg tanulsága alapján – lezártnak tekinthető Aczél Géza indulásakor is csak abbahagyhatónak, de nem befejezhetőnek tervezett torzószótárprojektje: a kötet utolsó, *asztalterítő* című darabjának elvágott zárlata és az utána következő megjegyzés („*A kézirat itt megszakad. A szerk.*”) is erre a szándékolt félbehagyásra utal. A *(szino)líra 3.* a korábbi két kötethez hasonlóan 200 darab tizenkétsoros, a makáma és a szabadvers közötti „faltól falig” formájú szöveget tartalmaz, melyek sorai – s ez a digitális/nyomtatott szöveg formaalakító medialitásának szempontjából is izgalmasnak mutatkozik – 12-es betűmérettel, Times New Roman betűtípusban, balra igazítva és a normál margóbeállítások mellett a szövegszerkesztőben is éppen egy sor hosszúságúak. A soráthajlások azonban kisebb jelentőséggel bírnak a *(szino)líra 3.* esetében, mint Aczél Géza néhány korábbi kötetének összefüggésében, helyettük inkább a belső rímek, illetve a szövegnek a kisbetűs írásmód, valamint a központozás hiányából adódó „hömpölygése” tűnik meghatározóbb nyelvi-poétikai eljárásoknak. A versek címei a szinonimaszótár szócikkei szerint haladva ábécésorrendben következnek egymásra – a kötet első szövege *ama* cím alatt szerepel, a *(szino)líra 3.* tehát éppen onnan folytatódik, ahol az előző, 2018-as verseskönyv az *ám*-mal abbamaradt. A megadott címekkel, valamint a szorosan kötött formával tehát látszólag szűk mozgásteret teremt magának a kötet, ugyanakkor Aczél Géza versei maximálisan igyekeznek bejátszani a rendelkezésre álló közeget, amennyiben a szövegek csak laza, asszociatív viszonyt létesítenek a címben szereplő – és rendre az adott vers főszövegében is feltűnő – fogalmakkal, és változatos témákat, problémákat érintenek. A *(szino)líra 3.* versei ebből adódóan – az inspirációként használt szótárforma szócikkeivel ellentétben – épphogy nem tekinthetők generalizáló vagy deskriptív jellegűnek, hanem sokkal inkább a szubjektív karakter, személyesség jellemzi őket.

A versek megszólalója azonosítható az előző kötetekből (és itt tulajdonképpen nem csak a *[szino]líra*-könyvekre lehet gondolni, hanem Aczélnak a kétezres évek elejétől megjelent szinte összes kötetére) ismerős öregedő, fanyar humorú és kissé mizantróp vidéki költő-értelmiségi, a szerzői énnel is szoros kapcsolatban álló figurájával. Aczél Géza a *(szino)líra*-kötetekből kibontakozó nagyvolumenű költői vállalkozása tehát szerves folytatása annak a poétikai programnak, melynek megjelenését, elindulását a 2003-as *(ablak)(szakács)*-hoz szokás kapcsolni az életműben. A versekben felfedezhetjük a leginkább a *galopp*-könyvekből (*[vissza]galopp*, 2007; *[kontra]galopp*, 2009; *[búcsú]galopp*, 2012) ismerős szubjektum élettörténetének részleteit, a nyírségi gyerekkor képeitől a nyugdíjasévekig, melyeknek a debreceni panellakás nyújt hátteret. Az emlékképek, illetve a hétköznapi élethelyzetek és -problémák mellett a szövegek az öregkori betegségek megélését, az elmagányosodást, a költői-szerkesztői-irodalomtörténészi pályára történő visszatekintés jeleneteit, valamint a közéleti-politikai kérdéseken való lamentáció helyzeteit viszik többnyire színre.

A *(szino)líra 3.* egyik legalapvetőbb poétikai tétje s egyben legnagyobb erénye is, hogy képes kialakítani egy olyan nyelvet, melyen mindenfajta pátosz nélkül, kendőzet-

lenül, olykor az olvasói szimpátia elvesztését vagy a kevésbé sikerült megoldásokat is kockáztatva tud szólni az öregség állapotáról – mindez természetesen nem új keletű fejlemény az Aczél-lírában, ugyanakkor a mostani kötetben talán minden eddiginél látványosabban kerül fókuszba. Az öregkor léthelyzetének megjelenítésében a *(szino)líra 3.* legfontosabb, a megszólaló által is megemlített előképei változatlanul Arany János őszikéi, illetve Füst Milán kései költeményei, de a szövegek párbeszédbe lépnek a pályatárs, Oravecz Imre legutóbbi verseivel is. A szövegek kíméletlenül őszintén szólnak egyrészt a biológiai test hanyatlásáról: a „romlásnak induló fogak"-ról (*arculat*), a gyengülő látásról (*archeológus*), a magas vércukorszintről (*aszalt*), a fogyatkozó férfiasságról (*apad*), a görcsös mellkasszorításról és arról, hogy egy bizonyos kor után „a dagadt bokának a legbőszebb / ellensége lesz a zokni" (*apad*), vagy a megjelenő májfoltok és gyanús anyajegyek keltette riadalomról (*anyajegy*). Másrészt a szövegek tudósítanak az öregkori magányról (amely nem mindig feltétlenül negatív előjelű, mivel a versbeszélő mizantróp alkatából is következik), az elvesztett szülőkről (*amely*; *áruló*), az elhunyt barátokról (*arcvonal*; *arról*), a nyugdíjaslét unalmáról (*asszó*), de beszélnek a szellemi értelemben vett magányosságról is, az új szakmai-irodalmi irányzatok idegenségéről („verset ír rég nem figyelve már / a trendre a slágertémákat eleresztve" – *amellett*) vagy a versszubjektumot körülvevő világ érthetetlenségéről, a korszellem furcsaságairól. Utóbbi szövegek nem minden esetben a kötet legjobban sikerült darabjai, például a megszólaló szerint túlzásokban menően tetovált, „feltapétázott gusztustalan testrészekről" beszélő *arcfesték* némileg megmosolyogtató „boomer-attitűdöt" sugall, míg akadnak egyéb szempontokból kételyeket keltő versek is, mint például a felütésében a homoszexualitás elfogadása mellett érvelő, de később a perverz papokat is a témába keverő *arra*. Ugyanakkor ezek a versek tanúskodnak egyrészt bizonyos generációs különbségekről, konfliktusokról, illetve hitelesnek tűnően visznek színre egy olyan – bár kissé talán pejoratívan sztereotipikus – hozzáállást, mellyel az idősebb korosztályok azon tagjait szokás jellemezni, akik szerint saját fiatalkorukban minden jobb volt. És sajnos érdemükön felül kapnak nagy teret a kötetben azok a versek is, melyek a politika, a celebek, a média vagy az „újgazdag"-réteg irányába intézett dohogásról tudósítanak, és inkább tűnnek öncélúan dühösnek, mint poétikailag sikerültnek (sajnos ezen az alapvetően ironikus hangoltság sem mindig tud javítani), bár tagadhatatlanul hozzájárulnak a lírai szubjektum alakjának pátoszmentes kialakításához, ahogyan például azok a „futamok" is, melyek az olyan piaci árusokat kárhoztatják, akik a túlérett árut is rátukmálják a vevőre. A versek megszólalója a felpanaszolt jelenségekkel, az őt körülvevő világ érthetetlenségével a gyerekkor téridejét állítja szembe, egy olyan, már csak az emlékezés által rekonstruálható (s így persze kétségesen objektív szűrőn keresztül látott, láttatott) mikrokozmoszt, mely átláthatóbbnak és barátságosabbnak tetszik. De az egyhangú, unalmas hétköznapoknak, az ismétlődően végzett tevékenységeknek, szokásoknak is megvan a gyakorlati, praktikus hasznuk, hiszen a csökkenő kísérletezőkedv mellett kiismerhetőséget, biztonságot nyújtanak, annak belátásával, hogy „gyakran már csak az ismétlés a jó" (*apad*).

A *(szino)líra 3.* legizgalmasabb, legerősebb és leginkább megrendítő szövegei mindezzel összefüggésben azok lesznek, melyek az öregkorról mint a világtól való elidegenedés tapasztalatáról beszélnek. Hiszen átalakult a gyerekkori emlékképekben élő családi otthon („a saroktól harmadik ház amely legfogékonyabb éveimnek adott

örök élményeket s menedéket / már idegen sehol hatalmas diófája nem fut oldalban a vadszőlő lombos árja s kihaltak ablakai" – *amely*), az elvesztett rokonok, barátok hiányában az ismerős terek is idegenné válnak („minden / évben [...] valaki közelit el kell temetni [...] és az üresedő tereken kezd arcnélkülivé válni a világ" – *arc*), és nincs kivel osztozni az egyébként is megbízhatatlan emlékekben („társak nélkül a kihűlt emlékeknek nincs hova ez a végső elidegenedések kora" – *archaizál*). A lírai szubjektumnak a fogyatkozó szemtanúk miatt (is) van szüksége arra, hogy számot vessen a múlttal, a versek ezáltal archívumként, sajátos leltárként (lásd például az *ász* című szöveget, melyben a megszólaló azt veszi sorra, hogy milyen idősek lennének most elhunyt ősei) is működhetnek, melyek az elmúlás ellen dolgozva a maradandóság, a bármikor történő előhívhatóság illúzióját keltik. Talán emiatt is lehet szükség a versben történő rögzítés a hétköznapi apróságokra, a legkisebb bosszúságokra is kiterjedő igyekezetére, az életesemények lírává alakításának – melynek adott alaphelyzetéről, körülményeiről számos szöveg beszámol – eljárására.

Pedig az irodalmi közegről alapvetően gunyorosan, ironikus távolságtartással nyilatkozik a megszólaló (jellemzően az *áporodott* szócikk alatt megjelenő vers is erről a szcénáról tudósít), és bizonyos szövegek tanúsága alapján már a versírás sem okoz olyasfajta örömet, kihívást számára, mint egykoron. Például az *aránylik* érzékletesen ábrázolja azt az állapotot, melyben a test hanyatlása párhuzamba kerül az újabb irodalmi-szakmai áramlatok iránti csökkenő fogékonysággal: „idővel a biológiai diktátumok felé hajlik le az én magasságában pedig már fontosabb / a koleszterinszint a fogazat hiánya fél szemmel dante rejtelmes pokla mint az újabb nemzedék / kellemetlenül értelmetlen áriája egyszóval egész életedben menekültél előle ám egy stációban / csak rákapsz zsigerből gyalázkodva a napi politikára". Azonban a versbeszélő identitásának egyik legalapvetőbb, sarkalatos pontjának tűnik az, hogy az őt ért élményeket, tapasztalatokat már mindig a költői megszólalás felől érti, és az által regisztrálja. Ennek a markáns lírikusidentitásnak a jele a kötet nyitóversének felütése is, amely a pályakezdést idézi fel: „*légy vagyok de ne legyek ha megérdemlitek hogy legyek legyetek zümmögte pimasz úr a légy / erény* szavamra így kezdődött egykoron humorpályázatra egy kis klapanciákkal terhelt apró / költemény vagy inkább zengzemény" (*ama* – kiemelés az eredetiben). S a megfogalmazódó intellektuális kétségek, az alapvetően (kultúr)pesszimista távlat ellenére a lírai szubjektum számára a művészet misztériuma, a (vers)írás az, amely képes lehet kiszakítani az embert a biológiai testbe vetett, halálba torkolló létezés kilátástalanságából: „mikor már kezded magadat meggyőzni / az egész erőlködés semmirevaló a tudatod alá beúszik néhány kitörölhetetlen vizuális élmény / delejes ritmus s a fáradó agyban olykor már be sem azonosítható szókapcsolat ilyenkor lépsz / ki a vegetatív szintről hisz éned bár semmit sem akar a színfalak mögött valami *ápol s eltakar*" (*ápol* – kiemelés az eredetiben). (*Jelenkor*)

PÓTOR BARNABÁS

Visky-fragmentumok

VISKY ANDRÁS: *MIRE VALÓ A SZÍNHÁZ? ÚTBAN A THEATRUM THEOLOGICUM FELÉ*

Visky András drámaírót, dramaturgot, színházi gondolkodót visszatérően súlyos kérdések foglalkoztatják kiemelten a színház kapcsán. Ezek közé sorolhatjuk a találkozás, a szabadság, a szakralitás problematikáját, amely természetszerűleg az adott művészeti ágon kívül is lekötik a kolozsvári szerző figyelmét, ugyanakkor ő jó érzékkel a színházban találja meg sűrítetten a jelenségeket. Visky több kötetében jellemezte már a fentiekhez való viszonyulását, így a *Megváltozhat-e egy ember*ben is. Úgy tűnik azonban, hogy a nyomdából legutóbb kikerült elméleti munkájában, a *Mire való a színház?*-ban mintha kissé paradoxnak tűnő módon a gyökerekhez visszatérve kísérelne meg újítani. Ez a szemlélet nem idegen a szerzőtől, bár nagy kockázatot hordoz vele, hiszen a megújulás folyamatosságát sejtetve vállalja elmélete be-nem-fejezettségét, fragmentumszerűségét, amelynek pozitív jegyeit nem lehet eléggé aláhúzni.

Viskynek éppen az előbbiek miatt lehet központi fogalma a megszületés/visszaszületés kettőse, magában foglalva a frissülés értelmét. A teátrum kontextusában a szöveg testté levése, megtestesülése ebben a vonatkozásban fogható fel: „[é]s ne a szöveget kövessék – ami majd magától meg- illetve visszaszületik bennük és közénk, ha, persze, szerencsénk van –, hanem a szituációban mélyüljünk el, azaz saját életünk megértésében a szerep közvetítő teste révén" (162.). Az individuum állandó alakulóban levése, Gilles Deleuze-i szóhasználattal *leendése* (le devenir) szükséges a folyamathoz. Az egyén a művészeti ághoz közeledésével, azaz az előadás megnézésének (látásának) paktumába lépéssel – és a játszó pozíció felvételével még inkább – a leendést fokozottan veszi magára. A színház ünnep-attribútuma hangsúlyos: mindannyian az ünnep átmenetiségének rítusában vagyunk; leváltunk a megelőző státusunkról, de még nem értünk az új állapotunkhoz. („A katarzis, alapértelmezését tekintve, nem pusztán a felnőttekre és legkevésbé valamiféle elitre vonatkozó esemény: a maszületettek, visszaszületettek és újjászületettek tudása. Nem a szó megszüntetésének az eseménye, hanem valóságossá válásának bizonyossága.", 163.) Ehhez viszont a jelenben szükséges lennünk.

A jelen idő nem választható el a színháztól, lévén, hogy lényegi eleme pontosan pillanatnyiságában, a megcselekedett szövegben, szóban rejlik („a jelen idő beáradását jelöli meg a múlt és a jövő közötti résben, amely, nézetünk szerint, a színházi szerződésnek is a centrumában áll", 25.). Nem tekinthető véletlennek, hogy Visky teológiai diskurzusra alapozó beszédmódjával ismételten kitér a *tett* terminusára. A tett, a cselekedet, a létrejövés, azaz a születés csak és kizárólag a jelenben mehet végbe. Lényegtelen tehát, hogy „maszületésről", „visszaszületésről" vagy „újjászületésről" esik szó.

Mind a három „születés" tudja a Visky által olyannyira kedvelt kizökkentséget képviselni. A szóhasználattól nagy nehézség volna elvonatkoztatni. William Shakespeare *Hamlet*jének Arany János-féle, máig kultikus fordításában szerepel a kifejezés. Kappanyos András számos átültetést elemezve ezt a megnevezést találta a lehető legtalálóbbnak az időn kívüliség szempontjából (Kappanyos András: *A kizökkentség*

története). Visky az újjászületés/visszaszületés átmenetiségében valami hasonló lényegire tapint, tekintve, hogy két állapot között találja magát az individuum, a leendésben van. A kizökkentséget viszont a tér kapcsán szintén érdemes szemlélni, mint ahogy a szerző is tette Thomas Ostermeier, berlini rendező elgondolásaira alapozva. A térkezelésben megtapasztalható kizökkentségnek színházművészeti és társadalmi okai lehetnek: „ő maga [ti. az egyén – K. F.] nem ott van, ahol a teste" (99.). A szabadságmegvonás mellett – mely a Samuel Beckettre támaszkodó, Visky kidolgozta barakkdramaturgia egyik fázisa – az idő jegyeinek térbe transzponálása sem felejthető el. (Ezt a Bocsárdi László rendezte, Tamási Áron *Énekes madár*-színjátékát felhasználó, *A csoda* című sepsiszentgyörgyi előadás remekül mutatja be.) A művészetek mindegyike törekszik arra, hogy a térbeli kizökkentség megteremtődjék. A színház ezt még intenzívebben igyekszik elérni: a kolozsvári társulattal rendszeresen együtt dolgozó Mihai Măniuţiu rendező elméletének meghatározó eleme a színész és a néző egymáshoz kapcsolódása, hiszen a két fél felismeri önnön lehetséges aktualizációját a szerep felvételének köszönhetően. Ennek az oda-visszahatásnak a térbeli (és valamelyest időbeli) említett sajátosság a feltétele.

Visky kereséseinek, csakúgy, mint a rendkívül revelatív măniuţiui rendszernek a kizökkentség és a vele összefüggő találkozás lehet az egyik kulcspontja. Az előadás megtekintése nem hagyhatja érintetlenül a nézőt. Akár befogadja és vegyíti a sajátjaival az individuum a tőle eltérő Másik attribútumait, akár nem, a Másik eltérésének felismerése megtörténik a színházban („A színház a Másik különbözőségének a felismerése és a tőlem különböző Másik életben hagyásának az eseménye", 75.). Az egyén elutasítja vagy nem a feltárt jegyeket, a találkozás létrejött. Ez esemény után már nem folytatódhat ugyanúgy, mint addig az életút: az elutasításban és a befogadásban nyoma van a változásnak. A kizökkentség a találkozás pillanatában valósul meg.

Úgy tűnik, hogy a kolozsvári szerző ezt a momentumot kísérli meg felfedezni, nem egy művészeti ágban. Az irodalomban mintha a színházhoz való közelség okán találná meg viszonylag hamar, s nem esetlegesen Beckett, Anton Pavlovics Csehov és Kertész Imre írásaiban: „az irodalmi műalkotás az olvasót a mű színháziasítására, a színházi olvasási módra, más szóval megcselekvésére és beteljesítésére hívja meg, olyan tettre tehát, amely túlmutat a művön, az olvasói megértés verbális-mentális tere közvetlenül érintkezik az olvasó mindennapi életének a terével" (32.). A kötet a szobrászat esetében a találkozást a befogadó tényleges kimozdulásával, „kizökkenésével" tudja aláhúzni: „[a] műalkotás legkevésbé sem tárgy, hanem bizony önmagát megsokszorozó találkozásesemény [...] A látásra szólít fel, mert a maga egészében nem látható, és a mozgásra, mert ő maga mozdulatlan" (233.). Jó esetben a művészeti produktum tartósan kizökkent minket, az átmenetiség élményében részesít, azaz újjászületünk/visszaszületünk. A nyitottság állapotába kerülünk a találkozásnak hála.

Tanuláshoz, bármiféle tudásszerzéshez hasonlóban van részünk. A szakralitástól ez nem áll távol, sőt a hozzá kötődő tanítványi létet ezért említi Visky: „[sz]ínházat csinálni, ha szerencsések vagyunk, nem egyéb, mint tanítvánnyá lenni. Visszatalálás ahhoz az eredendő nyitottsághoz, amikor a lélek megtöltekezik azzal a hiányzó résszel, aminek a létezéséről nem is tudott. Nem műveltségszerzés vagy a hatalmi pozíciónkat megerősítő tudásrablás ez, hanem az emberi mivolt gazdagodásának útja" (139.). A tanítványi létből önnönmagunk kiegészítése, rész-létünk egyre az egé-

szebb felé törekvő, ám a soha nem kész állapot, a befejezetlenség kíváncsisága tölti el érdeklődéssel az írót. Ennek az állapotnak a fenntartása és színházi interpretációi bírnak számára igazi érvénnyel.

Az a színház köti le Viskyt, amely önmaga elismeri „egésztelenségét", más szóval átmenetiségét, valamihez kapcsolódó rész voltát („a világ kozmikus karakterére emlékeztető, ezt visszhangozó színházat a *theatrum theologicum* szóösszetétellel illetem", 12.). E szemlélet talán egyik következménye, hogy a szerző sem törekszik egységes elméletet, jól kidolgozott rendszert tárni elénk, hanem egymástól merőben eltérő alkotók munkáit vizsgálja a bennük feltűnő, néhol mitológiákra emlékeztető jegyek alapján. A kiemelt színházi alakok között olvashatunk többek között Georges Banu, Nagy József (francia környezetben Josef Nadjként szerepel), Mihai Măniuţiu, Thomas Ostermeier, Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Urbán András, Robert Wilson meglátásairól, tevékenységeiről. Visky nem rémül meg ekképpen a rész-, a fragmentumszerűség attribútumának teóriába applikálásától sem, tekintettel arra, hogy hasonlóan cselekszik a drámaíró pozíciójában. Színházi, szépirodalmi írásaiban szintén az elmondhatatlanság, a történet egészében vett elmesélhetetlensége jelenik meg. Mind a híres *Júlia*, mind *A szökés* című emblematikus dráma szerkesztéséből ez a tanulság vonható le.

Visky András a *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* című könyvében hasonló kérdések foglalkoztatják, mint eddigi szövegeiben. A megújulás azonban az összpontosításban lelhető fel. A nyitottság, a kizökkentség, a találkozás kulcsfogalmai markánsan mutatkoznak meg. A rész-lét a befejezetlenség nyitottságával ellentétben üdvözítően megmaradt a koncepcióban. (*Károli Gáspár Református Egyetem — L'Harmattan Kiadó*)

KOVÁCS FLÓRA

A foltok besatírozásának esetlegességéről

FERDINANDY GYÖRGY: *TAMBO*

Fiktív pihenőhely megvalósítására ad alkalmat Ferdinandy György *Tambo* című kötete, melynek címe a kecsua indián nyelvből származik, pihenőt és raktárt jelent. A különböző nyelvek és kultúrák közti átjárhatóságban létrehozott (szöveg)tér teremti meg az emlékezés, az újraolvasás, a kiegészítés és az írás folyamatára való reflexió alkalmát. Az emlékezés egy centrális szereplő életéből villant fel pillanatokat a gyerekkortól a pandémia jelenéig. A *Tambo* egy olyan magyar író életének jeleneteibe mutat betekintést, aki emigránsként külföldre kényszerül, és különböző országokban tölti hétköznapjait, vissza-visszalátogatva szülőhazájába, Magyarországra. Családi titkok felderítésére, érzelmi viszonyok elmesélésére, írói és irodalmi dilemmák fejtegetésére vállalkozik a narrátor. Mindeközben folyamatosan átjárja a leírt eseményeket a hovatartozás és a megértés kérdésessége. A kötetkonstrukció a forgatókönyv, a

rövidprózák és a feljegyzések műfaji használatával töredezettséget kelt, de a főszereplő, Gyuri életének tematikája hidat képez a különböző egységek között. Nemcsak a főszereplő az összetartóerő, a Ferdinandy-életmű ismerője felfedezheti a korábbi kötetekre tett utalásokat is. Mintha nem is csupán egy élet pillanatai válnának láthatóvá, hanem egy életműé, mely felidéződik és kiegészíthetővé válik az eddig kifelejtett szövegrészekkel. Ezért is írja a *Tambo* szerkesztője, Navarrai Mészáros Márton az utószó első mondatában, hogy „Ferdinandy György új kötete Ferdinandy György régi kötete" (211.). Ez a megállapítás központi kérdésfelvetésre ad alkalmat, ahogy felvillantja a már említett szövegjavítás és kiegészítés, valamint az új és korábbi művek relációjának problematikáját. Az utómunkák és szövegközi diskurzusteremtés milyen minőségű pozícióba helyezik a jelen kötetet? A „tambo", vagyis a megszólalás terének létrehozása, a hang pozíciójának lokalizálása a gyújtópont a kérdés megközelítéséhez, a további szempontok felvetéséhez.

A nyelvi integráció lehetetlenségét *A fordulat éve* című forgatókönyv viszi színre. A nyelvi integráció kérdésköre a kultúrák, a fonetika és a jelentés ütközőpontjaira kerül. A kulturális kódok működésbe hozzák a gyarmatosítás- és a nyugati civilizációs (tév) eszmét, melynek civilizálatlan oldalára sodródik Gyuri, a Balkánról (Magyarországról) érkező kisfiú. A magyar nyelv nem értése vezet a civilizálatlanság kódjához, melyet olyan jelenetek érzékeltetnek, mint a hangosbemondóban rosszul ejtett nevek, vagy Gyuri nemzeti identitásának téves azonosítása. A beolvasztás az örökbefogadás, a nyelvelsajátítás és a gyarmatosítás metaforáinak érintkezési pontján lokalizálódik. A gyarmatosítás-metafora a forgatókönyv végén teljesedik, amikor a belga lány, Lise angol udvarlója az indiai kultúra civilizálatlanságának és civilizálása közösségi példáját párhuzamba hozza Gyuri egyéni sorsával. A brit szereplő által készített, az indiai gyarmatokról szóló filmről (*Song of Ceylon*) folytatott diskurzusban az indiai kultúra (látens módon a nyelv) zeneként értelmeződik, tehát konvencionális szemantikával fel nem ruházható jelrendszerként azonosítódik. A nyelv szempontjából a fonetika és a szemantika, a jelölő-jelölt kapcsolat létrejöttében válik otthonossá a tér a kultúrák közötti átjárhatóság biztonságában. Ezt viszi színre a toll magyar feltalálójára vonatkoztatott megnevezés („bireau" – bíró) és a „Zsozs, Gyuri, Georges" közül a belga lány által választott „Dju-ri", amely egy nemzeti nyelven kívül eső, köztes térbe helyezhető identitást nyújt a főszereplőnek. A két nyelvszemlélet érzelmi alapon is kontrasztba kerül, ahogy Lise a szerelmet, az udvarló pedig ennek ellenkezőjét váltja ki Gyuriból. A forgatókönyvet a nyelvszemlélet perspektívaváltásai forgatják, azok váltják ki a drámai feszültségeket.

Az említett hangalaki hasonlóság és értelemfelruházás szerint valósul meg az elfogadás, amely inkább egy közös világ metszéspontját hozza létre, mint az integrációt. Ez a pont lehet a keresett „tambo", azonban Gyuri hazatérésével a határátlépésnél a nyugati tárgyakat elkobozzák a fiútól, szimbolikusan érzékeltetik: a nyugati kultúra és nyelv nem elfogadott. A határ éles, nincs átmenet. Ezt jelzi a szöveg vizuális formázása is, ahol a kurzivált idegen nyelvű egységek nem olvadnak be a magyar nyelvbe. A *Tambo* cím a forgatókönyv koncepcióját, a kultúrák és nyelvek között keresett metszéspont kiterjesztését kísérli meg. Egy olyan fiktív tér létrehozására törekszik, amely referenciálisan jelölt (München), de a kecsua indián szó jelentése mint 'pihenő' (amely a *Tambó*ban nem egyenlő az „óhazával") transzkulturális kódrendszerbe helyezi

a vágyott teret, amely a nyelvek és a kultúrák átmeneteiből jöhet létre. Egy olyan hely létrehozását célozza meg a fiktív (és valós) szerző (is), ahol az irodalomnak, az elmondhatónak „otthont" találhat, vagyis ahol a megértés létrejöhet: „Az alaphangja változatlanul Tamási Áron gondolata: azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne. Pontosabban, hogy szavainknak, mondanivalónknak helyet találjunk benne." (192.) Ez a szövegek, a nyelvek átjárhatósága szerint valósul meg. Ennek szimbolikus példája, hogy a „transzatlantico" teszi lehetővé a „tambóhoz" való eljutást. Egy idegen kifejezés segíti az átjárást, melyben a „transz" a fordításra, az átmenetre is reflektál.

A rövidprózák és feljegyzések folyamatosan visszautalnak a bizonytalanul rögzíthető élmény referenciális hátterére, amely a többször megírt szövegváltozatok mögött rejlik. Prózapoétikailag erre utalhat a kötet elejére helyezett, a többi szöveg műfajától határozottan eltérő forgatókönyv. A kamera látószögére írt szöveg egy olyan objektív, személyről leválasztható pozíciót jelez, amely az események megtörténésére alludál. Olyan emlékké tehető történetsorozat, amelyet a benne lokalizált Gyuri a forgatókönyv utáni rövidprózákban egyes szám első személyben, szubjektív perspektívából a leírhatóság, újraírhatóság visszatérő problematizálásának légkörében megfogalmaz. Ugyan ez leginkább a kötet elején válik dominánssá a forgatókönyv és az első rövidpróza (*La patrie belge*) tartalmi azonosságában és a perspektivikusság, műfajiság kontrasztjában. A többi rövidprózának nincs objektivált forgatókönyve, de a kötet a kezdéssel kijelöli a szubjektív perspektíva lehetséges külső referenciáját. Mintha a forgatókönyv szerzőfüggetlen lenne. Azonban a kötetben három szerzőt észlelhetünk: egy emlékező, a rövidprózában jelen levő fiktív szerzőt; egy második jelenben (mivel a két jelen között paradox módon időkülönbség érzékelhető) létező második fiktív szerzőt, aki a postscriptumokat is írja a rövidprózákhoz, feljegyzéseket hagy maga után a kötet második felében, és az írás problematikus aspektusait fejtegeti; valamint a valós szerzőt, Ferdinandy Györgyöt. A három szerző hierarchikus viszonyba állítható. A második szerző az emlékezésből kiemelt, az emlékezésre reflektáló szereplő. Ez a viszony akkor válik még izgalmasabbá, amikor a *La patrie belge* főcím alá írt *Postscriptum* alcím is működésbe lép. Érdekes a forgatókönyv, vagyis az objektív valóság leírására reflektáló problémakijelölés, ahol az utólagos megfogalmazás mindig másodlagos és változó a referenciához képest. Így válik ez a másodlagos postscriptum harmadlagossá és kiegészíthetővé a második fiktív szerző által. Ez a szerzőkonstrukció párbeszédbe kerül a tematikailag megjelenő újraírással, valamint az eddig megírt emlékek kiegészítésével: a „foltok besatírozásával". Végezetül a harmadik szerző maga Ferdinandy György, aki a forgatókönyv és a két fiktív író, a fiktív referenciák mögött észrevétlenül, de omnipotens összefogóként rejtőzik.

A kötet a referencialitás kérdéskörét az önéletrajziság és/vagy a szerző korábbi művei és a *Tambo* között működő dialogikusság irányába tolja el. A recepcióban Ferdinandy művei kapcsán gyakran felmerülő életrajzi interpretáció azért is válik vonzóvá a *Tambo* esetében is, mert a fiktív szerző folyamatosan az írás aktusára reflektál, és a szerző biográfiájában felbukkanó referenciális adatokra hivatkozik. A szöveg elbizonytalanítja a fiktív és a valós szerző elválaszthatóságát. A konkrét személyek megnevezése és egy ponton az egyikőjük megszólítása (*Egy nyolcévtizedes emlék*) szinte poétikusan aposztrofikus gesztusként hat. A megszólítás nem egyszeri, a szereplők létezését erősíti, megteremti és beemeli őket a szövegtérbe az olvasás

folyamatában. Az *Egy könyv története* című feljegyzés ironikusan reflektál a biografikus értelmezés megalapozhatatlanságára. A kritikus ezen a ponton összerezzen a szöveg önreflexiós performatív koncepciójától, amely kijátssza a referenciális én jelenlétképző aktusát: a fiktív én élő jelenléttel figyeli az interpretáció processzusát. Ferdinandy a referenciális azonosságokat kihasználva teremt hitelességet a kötetének, de ennek szerepe inkább a jelenlétre vonatkozik, mint az életrajz hangsúlyozására. A recepció életrajzi olvasatának tévedéseire Szilágyi Zsófia is több nézőpontból rámutat a monográfiájában: a novellákat nem az életrajz eseményei, hanem a szimbólumok kötik össze; fellelhetők bizonyos eltérések a biográfia és a szöveg között; valamint a szövegek tartalmilag eltérő változatai is az életrajziság ellen szólnak (Szilágyi Zsófia: *Ferdinandy György,* Kalligram, 2002). Ennek fényében inkább az a kérdés merül fel, hogy a *Tambo* fragmentális koncepciója a korábbi művek dialógusa nélkül is működőképes-e. A fiktív szerző többször is utalást tesz a korábbi „üresen hagyott helyek besatírozására", amelyre a *Tambo* ad alkalmat, tehát a fragmentumok szerepére explicit módon is reflektál a kötet, és a kötetcímekkel, valamint a megírt történetek említésével a korábbi művekre is visszamutat a szöveg.

Az emlékezés és a kiegészítés aktusát az újraolvasás kísérlete, az újraolvashatatlanság eredményezi. Ennek metaforikus példája az édesapáról írt könyv újraolvasása, vagyis annak ellehetetlenülése, minthogy a nyelvi jelek torzulnak és az oldalak számozása zavarossá válik, így megszűnik a lineáris olvashatóság. (*Kenesétől Kiskatóig*) A szöveg torzulása felveti a kérdést, hogy a korábban írt szövegek kiegészítése vagy helyreállítása valóban megvalósítható-e a teljesség jegyében a jelen kötettel? A *Tambo* fiktív életrajzi diszkontinuitása, a befejezhetetlenségre, a végérvényes rögzíthetetlenségre reflektál, ahogy a jelenbeli fiktív szerző írásról szóló elmélkedései megtörik az időben egyébként sem lineáris mnemotechnikát. Az emlékezés vonalát a családfa nyújtja, ahogy elsőként a szülőkkel kapcsolatos pillanatok idéződnek meg, majd az elveszettnek hitt Sárika, az apai testvér rejtélyének, a családi történet üresség-ének kitöltése következik. A felelevenítés folytatódik a házasságokkal, gyerekekkel, unokákkal, végül kiterjed a perspektíva a barátok és ismerősök körére is. Azonban ennek a családfacentrikus linearitásnak ellentmond az idővonal nem folytatólagos követése, a téridőben való szabálytalan ide-oda lépegetés. A rövidprózákat asszociációhálózat köti össze, hogy a felidézett történetek ne váljanak inkoherenssé: az emlékek kapcsolódnak és a jelenbeli fiktív emlékező én jelenlétéből hálóznak ki.

Ferdinandy György korábbi művei cím szerint is megjelennek (például: *A bolondok királya*, *Egy sima, egy fordított*, *Kagylócska*, *Fortuna szekerén*), ezzel az olvasót visszairányítják a korábbi szövegekhez, amelyek párbeszédbe állíthatók a *Tambo* töredékeivel. Ahogy arra a szövegek önreflexiói rávilágítanak: a jelen kötet funkciója az életmű kiegészítése. Ebben az esetben kérdésessé válik, hogy ezek a visszautalások a jelen kötet kiegészítéseivel együtt hatnak-e az életmű korábbi, megjelölt darabjaira, esetleg módosítják-e azokat a diskurzusban. Felmerülhet, hogy a kötetmegjelölések teszik töredékessé az egyébként önmagában koherensen is működtethető *Tambo* emlékkonstrukcióját. A korábbi kötetek szövegei és a *Tambo* rövidprózái közti reláció ismételgetése hozza létre a besatírozható foltokat. Azonban ezek a kötetutalások hiányérzetet teremtenek abban a befogadóban, aki a *Tambó*t az életműből kiemelve olvassa, mivel a korábbi szövegek hozzáolvasásának kényszerét ébresztik fel az allú-

ziók. Ez a konzekvens prózapoétika tekintetében sikeres megoldásként is felfogható, ahogy a töredezettség, az üresség a kitöltés kontrasztjával együtt az írás befejezetlenségét, egy mű teljességének lehetetlenségét viszi színre. Paradox módon a fiktív író művelete sikertelen, de sikeresen kifejezi az írás, egy életmű lezárhatatlanságát. A lezárhatatlanságot erősíti az is, ahogy a beszédmód formailag az írottság érzetét kelti a rövid, kimért szintaktikai szerkezetekkel, a kötőszavak ritka használatával. A fiktív szerző kijelöli magának az írói szerepet, és reflektál a szöveg folyamatos írására, újraírására. Mindeközben meglepően sokszor fordul elő a kimondás, a nyelv artikulálásának élőbeszédszerű alakzata. (Például: „márpedig erről beszélek".) Az írás rögzítése és a mondás eseményszerűsége között feszülő paradoxon arra a veszélyre irányítja a figyelmet, hogy a *Kenesétől Kiskatóig* című rövidprózában megjelenő *A bolondok királya* című kötet újraolvasásához hasonlóan ellehetetlenül, vagy legalábbis az író által rögzített szöveg eltorzul az újbóli befogadás alkalmával.

A *Tambo* megtévesztő biografikus referencialitása, a koherenciát megtörni látszó, hiányt teremtő megoldások a kötet problémás pontjait villantják fel. Azonban ezek az elsőre dilemmát okozó technikák a szövegek előnyére fordulnak a nyelv és kulturalitás átmenetei, a beszédmód kivitelezése, az emlékezés, a szövegek performativitása, a szerző(k) pozicionálása, az írás reflektív kérdései irányából. Izgalmas példáját láthatjuk annak, amikor az életrajziság kijátszása a jelenlétteremtés javára szolgál. Az életmű korábbi köteteire való utalás pedig olyan üres foltokat alakít ki a *Tambó*ban, amelyek a befogadó kitöltő aktivitására adhatnak alkalmat. (*Magyar Napló*)

ÁGOSTON ENIKŐ ANNA

Csomópontok

DEBRECZENI ATTILA: *SZÖVEGHÁLÓT FON AZ ESTVE. TANULMÁNYOK*

Monstruózus kötet Debreczeni Attila tanulmánykötete, mely huszonnégy 1995 és 2020 között született szöveget tartalmaz. Mivel a szerző inkább tekinthető monografikus alkatú tudósnak (eddigi önálló kötetei, most nem számítván a kritikai kiadásokat, egytől-egyig monográfiák voltak), így joggal tarthatjuk ezt a vállalkozást az elmúlt negyedszázad szakmai összegzésének. E pálya kereteit, ha tetszik, szélső értékeit az első és az utolsó szöveg jelöli ki. E két szöveg nemcsak azáltal lóg ki a kötet többi tanulmánya közül, hogy megjelenik bennük Debreczeni Attila személyes viszonyulása szakmájához, hanem azáltal is, hogy megmutatja, mihez képest értékelhetőek a kötet írásai. A bevezető a fiatalon elhunyt pályatárs, Borbély Szilárd irodalomtörténészi tevékenységét mutatja be. Ebben említi meg azt, hogy bizony Borbély számára sokszor szűkösnek bizonyult a filológus szerep (11.), s ennek is köszönhetjük azokat az inspiráló, az értelmezhetőség határait kutató különös és szellemes elemzéseket, melyek hosszabb távon inspirálóak lehetnek a korszak kutatói számára. Az utolsó esszé (*Tisztelet az elődöknek*) pedig a szerző debreceni egyetemi szobájában található könyvtári könyvbejegyzést idéz fel: Petrik Géza 1903-ban dedikálta monumentális bibliográfiájának egy példányát, s ironikusan bejegyezte az első kötetbe,

hogy éveken keresztül alig aludt, s még az ünnepnapjait is nagy művének áldozta. A bejegyzés persze ironikus (legalábbis remélem), mindenesetre egy másik szélső pontot mutat fel: a teljes filológiai alázatot. Ez a két szélső pont (a filológiából kitörő értelmezéskényszer és az értelmezést elkerülő aszketikus filológia) látszólag létrehozza értelmezés és filológia ellentétét. Csak látszólag. Debreczeni Attila ugyanis egész pályája során annak az előfeltételezésével tevékenykedett, hogy a filológia nem megelőzi az értelmezést, hanem a filológiai műveletek az értelmezés részei, s ily módon e két terület csak együtt és egymás összefüggéseiben létezhet. A kimért, nyugodt hangütés és világos érvvezetés, mely a szövegek összességét jellemzi, erre a mértékletességre, az egyensúly keresésére vezethetőek vissza.

A kötetben vannak bizonyos csomópontok, melyek olykor egy-két tanulmányt fűznek össze, olykor vissza-visszatérnek. Ezek közül fogok nyolcat kiemelni.

1) A kötet egy műfaj, a pásztoridill értelmezésének kérdésével indul (*„Pásztori Múzsa" a XVIII–XIX. század fordulóján*). A tanulmány azt a folyamatot mutatja be, ahogyan az idill műfaja elterjed a 18. század végi irodalomban, s amiként a Kazinczy Ferenc által fordított Gessner-idillek világa egyre inkább viszonyulási pont lesz. A gazdagon adatolt hatástörténeti vizsgálat arra fut ki, hogy míg Csokonai Vitéz Mihály belül tudott maradni a Kazinczy által kezdeményezett úton, addig Pálóczi Horváth Ádám – nyilván a populáris kultúra iránti vonzalmai okán – már túl is lépett a gessneri idillek körén. (Debreczeni csak felveti, de nem gondolja tovább azt a komoly kultúrszociológiai kérdést, hogy az alapvetően elitista, egy új elit létrehozását megcélzó neoklasszicista kultúra adaptálható-e egyáltalán a populáris kultúrában. Tovább lehetne vizsgálni, hogy milyen kísérletek történtek erre akár Pálóczi Horváthnál, akár Verseghy Ferencnél, akár Kis Jánosnál, akár Fazekas Mihálynál.) A következő tanulmány mintha emelné a tétet. Debreczeni Attila Radnóti Sándor nagyszerű Winckelmann-könyvéhez (*Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése,* 2010) fűz egy kommentárt. Amellett hoz fel megfontolandó érveket, hogy amiként a görög szobor lett Winckelmann nyomán a paradigmatikus képzőművészeti forma, úgy ennek irodalmi megfelelője az idill volt. Nyilván nem független e gondolat Friedrich Schillernek *A naiv és a szentimentális költészetről* írott esszéjétől (1795), ahol ugyan az idill nem feltétlenül és kizárólagosan irodalmi forma, ám mégiscsak arról esik szó, hogy általa ragadható meg leginkább a modern (Schillernél szentimentális) ember vágyakozása arra, hogy a kultúrája miatt elvesztett természetességét a kultúrája által nyerhesse vissza. Ez a rövid kommentár Radnóti könyvéhez az előző tanulmány műfajtörténeti megfontolásait általánosabb eszmetörténeti szinten fogalmazza újra.

2) Van egy másik tanulmány, amely egy jelentős szakmai teljesítményhez írott kommentárként született meg: Debreczeni Attila Nádasdy Ádám *Bánk bán*-fordításának egy helyéhez fűz megjegyzést (*Tantalosz, Endümion és Melinda*). Voltaképpen egyetlen szó („vég-czél") értelmezésénél időzik el, s ebből bontja ki a szöveg mögött megbúvó mitológiai vonatkozásokat – jelesül azt, hogy Bánk és Melinda viszonya, illetve ahogyan a két szereplő e viszonyról beszél, a Tantalosz- és Endümion-mítosz segítségével érthető meg. Szintén a rejtett mitológiai utalásokra mutat rá Vörösmarty Mihály *Remény és emlékezet* című költeményének elemzése: itt az Endümion-történet sejlik fel a szöveg mögött. Amellett, hogy a Vörösmarty-vers ilyetén értelmezésének komoly irodalomtörténeti tétje is van (hiszen – egybehangzóan Szilágyi Márton 2021-es

Vörösmarty-könyvével – az derül ki, hogy Vörösmarty lírája a 18. század költészete felől is megérthető, s Vörösmarty nem annyira megtörte, mint inkább folytatta a korábbi költészeti hagyományokat), ez a tanulmány is ahhoz a Schelling művészetfilozófiájából ismerős mítoszkritikai megközelítéshez kapcsolódik, miszerint a „mitológia minden művészet szükséges feltétele és első alapja" (idézve: 56.).

3) Vannak a kötetnek inkább eszmetörténeti jellegű tanulmányai. Debreczeni Attila korábbi könyvének (*Tudós hazafiak és érzékeny emberek,* 2009) érdeklődése köszön vissza abban a két szövegben, melyek a nemzet problémájával foglalkoznak. Az egyik Dugonics András *Etelka* című regényének különböző változatait veti össze, s számot vet a regény műfaji (kulcsregényként való) olvashatóságával éppúgy, mint a mitológiaképzés kérdésével. Állítása, hogy a regény egymást követő változatai során egyre feszültebb a viszony a történeti emlékezet és a fiktív történet között, a következő, Batsányi János nemzetfogalmáról szóló tanulmány tükrében nyer általánosabb értelmet. Ez utóbbi szövegben (*Nemzeti nagylét, nagy temető és – Batsányi*) Debreczeni bemutatja a nemzetnek azt a katalógusszerűen felépülő fogalmi hálóját, amely a korszak nemzetkarakterológiai gondolkodását olyannyira jellemezte (itt ugyebár a nyelv csak a katalógus egyik eleme az öltözék, az ételek, a viselkedés stb. mellett). Batsányi és kortársai (Etédi Soós Márton, Baróti Szabó Dávid, Virág Benedek és mások) gondolkodásában ehhez szorosan kapcsolódik az a mentalitás, melyet Debreczeni idézett könyvében bontott ki, s melyet ő tudós hazafiságnak nevez. Ebben összekapcsolódnak a vitézi erények és a kultúra művelése, s így lesz kitüntetett jelentőségű nemzeti király Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás (e hagyományban mindig így: párban). E leírást e tanulmányban Debreczeni Attila egy igen fontos megfigyeléssel egészíti ki: szerinte a visszavonás problémája (és az ehhez kapcsolódó narratív elemek) úgy épülnek be a katalógusba, hogy szűkítik az abban szerepeltethető lehetőségek körét, miközben az emlékezés maga egyre inkább reflektálttá válik. Ez azt jelenti, hogy a historizmus új nemzetfelfogása (S. Varga Pállal szólván: a hagyományközösségi paradigma) nem paradigmatikus fordulatként törli el a korábbi nemzetfelfogást, hanem a kora-újkori nemzetfogalmak saját logikájukon belül alakulnak át. Jelentős hozzájárulás ez a nemzetfogalom történetének etno-szimbolista leírásához.

4) A kötetben egy egész blokk foglalkozik Kazinczy Ferenccel. Az életmű bonyolultságára és átláthatatlanságára utal már a kötet belső ironikus címe is: *Kazinczy és Kazinczy.* Őt ugyanis nehéz megkerülni, s miként azt az itt található tanulmányok is bizonyítják, nem könnyű úgy nézni Kazinczyra (és kortársaira), hogy nem Kazinczyn keresztül, az ő nézőpontjából lássunk. Hogyan is jött létre ez a helyzet azon a közhelyen túl, hogy a grafomán Kazinczy olyan mennyiségű (és igen jól megírt) szöveggel öntötte el kortársait, hogy folyton belé ütközünk? Debreczeni Attila a kérdésre többféle választ is ad. A Kazinczy-költészet kritikai kiadásának (2018) általa készített jegyzeteiben lévő tanulmány méretű kommentárok már korábban megmutattak valamit abból, hogy Kazinczy nemcsak folyamatosan változtatta szövegeit, hanem értelmezésekkel, olykor egymásnak is ellentmondó olvasási ajánlatokkal árasztotta el ismerőseit. A Kazinczy alkalmi költészetéről írott tanulmány (*Kazinczy, az alkalmi költő*) szisztematikusan veszi számba, hogy a Gelegenheitsgedichtéktől teoretikusan irtózó Kazinczy miként tartotta mégis elképzelhetőnek alkalmi versek írását. Ez az írás a *Daimón* című verset elemző tanulmánnyal együtt ezeket a jelenségeket sza-

badkőműves kulturális gyakorlatként értelmezik. Arról van szó, hogy a vers világába való belépés Kazinczy felfogásában valamiféle ihletett beavatottság, s így szükség van a közösségbe fogadás rituális gesztusaira is. Bár a „hermetikus referencialitás" fogalma nem biztos, hogy a legszerencsésebb a kulturális gyakorlat megragadására, az mindenesetre figyelemre méltó, hogy a szabadkőművesség értelmezésében Debreczeni jóval túllép a szakirodalomban nem egyszer előforduló módszeren, amely megelégszik annak megállapításával, hogy az illető tagja volt-e valamely páholynak vagy sem. És – teszem hozzá – talán még ez sem volt szükséges ahhoz, hogy a „hermetikus referencialitás" technikája működhessék. Berzsenyi Dániel, aki jelenlegi tudásunk szerint nem volt szabadkőműves, éppen a Kazinczynak írott ajánlóversében használta ezt a technikát, s oly sikerrel, hogy saját kortársai is felfigyeltek rá, hiszen ezen gúnyolódott már a *Mondolat* (1813) is, s Kölcsey Ferenc nevezetes kritikájában (1817) e verset is azok közé sorolta, „melyek hasonlítanak azon alakhoz, melyek a Laterna magica visszasugárzása által a falon mozogni látszanak ugyan, de valósággal ott nincsenek" – azaz a jelentésük az érthetetlenségig homályos. Mindez azt mutatja, hogy Kazinczy versíró technikája a kortársak számára is felismerhető volt – ám mivel Berzsenyi kulcsot nem adott hozzá, ez esetben a beavatás is elmaradt.

5) A kötet minden egyes tanulmányáról elmondható, hogy elemzett szövegeinek, anyagának filológiai jellegű analízisét is elvégzi. Minden esetben alaposan körbejárja azt a hagyományt, ahogyan egy-egy irodalmi szöveg (változataival együtt vagy azok híján) megképződött. Vannak olyan szövegek, ahol a filológiai feltárás nem egyszerűen egy értelmezés előszobája, hanem magának a tanulmánynak a tétje is. A Fazekas-életművet feltérképező alapos, a kéziratokat is ismertető tanulmányban épp a teljes körű textológiai feltárás és az anyag teljes újrapozicionálása teszi lehetővé magát az értelmezést; a *Tövisek és virágok* 1811-ben kiadott kötetének értelmezését megelőzi annak a bemutatása, hogy hogyan alakult ki ez a szöveg (mellesleg e kötetnek is hatáseszköze volt a már emlegetett „hermetikus referencialitás"). És vannak Debreczeni Attila tanulmánykötetének olyan írásai is, ahol maga az archiválási gyakorlat lesz a vizsgálódás tárgya. Kazinczy ebből a szempontból külön figyelmet érdemel, amennyiben tudatosan hozta létre saját költészetének archívumát: rendezte iratait, másolta és témák szerint kiválogatta papírjait, gyűjtött kéziratokat másoktól, kivágatokat rendszerezett. Erre a kulturális gyakorlatra már Czifra Mariann Kazinczy-monográfiája is ráirányította a figyelmet (*Kazinczy Ferenc és az ortológusok. Árnyak és alakok az 1810-es évek nyelvújítási mozgalmában,* 2013), s folyik a Debreczeni Attila által vezetett kutatócsoportban a *Pandekták* sajtó alá rendezési munkája. Itt három tanulmány is a materiális filológiának ebbe az irányába tesz lépéseket (*Kazinczy emlékállító archívuma 1802–1803-ból; Kazinczy, a dokumentátor; „Szenczi Molnár Albert' keze"*).

6) A Kazinczy-hagyaték vizsgálata során fogalmazza meg Debreczeni Attila azt a tézisét, hogy Kazinczy valamiképpen saját maga muzeológusává vált (240–241.). Mindez azt mutatja, hogy Kazinczyt rendkívüli mértékben érdekelte az emlékezet megőrzésének problémája. Különös emlékállító gesztusa volt Széphalom megalkotása. Olyan emlékhelyet kívánt létrehozni, mely mintegy garantálja saját maga és kulturális gyakorlatainak történeti megőrzését. Debreczeni Attila végigveszi a Széphalom-koncepció különböző megfogalmazásait, az ehhez kapcsolódó eltérő képzeteket (dicshalom, sírhalom, magyar Weimar). Amennyiben ma itt áll a Magyar

Nyelv Múzeuma, Kazinczy emlékhelyet alapító törekvése sikerrel járt, ám – sok más tekintetben – a magyar Weimar mégsem jött itt létre. Ennek egyik oka talán az lehetett, hogy – miként Debreczeni elemzése is megmutatta – a hely létrehozása során, nyilván a pillanatnyi helyzet igényeinek megfelelve, igen sokféle képzet keveredett egymással. A Kazinczy-levelezés másik konstruált helye, afféle negatív emlékhelye: Debrecen. Természetesen Debrecen városa létezett Kazinczy előtt is, sőt viszonylag jól körvonalazható kulturális identitással rendelkezett. Jelentős iskolahelyként Debrecen mindig is jelentett valamit. Kazinczy nagy energiával vetette bele magát a debreceniség fogalmának újraalkotásába, s ezzel mintegy eltörölte a hely kulturális identitásának egyik lényeges vonását, ti. a különböző tudományos paradigmákra való nyitottságot. Miközben Kazinczy létrehozza a vaskalapos, kálvinista, ortológus Debrecent, éppen elfedi azt, ami talán a leginkább zavarta őt a debreceni kulturális hagyományokban: ha Csokonait vesszük példaként, akkor elfedi e költészet több regisztert megszólító sokszólamúságát. Persze ebben az esetben sem arról van szó, hogy Kazinczy egyetlen Debrecent talált volna ki: az itt olvasható nagyszabású tanulmány (*A debreceniség*) mindazon lehetőségeket átnézi, melyek során egy hely létrejön.

7) A debreceniségről írott tanulmány módszertanilag példaértékű. Úgy elemez egy vitát, hogy folyamatosan tekintetbe veszi, hogy ki mikor mit mondott kinek – azaz: azt a kommunikációs helyzetet, amelyben a beszédaktus történt. Debreczeni Attila folyamatosan figyel a tudás áramlásának kontextusaira, arra, hogy milyen nyilvánosság jut éppen információkhoz, s még arra is, hogy mely pontokon vesszthetett el a történész információkat a feltételezhető szóbeli közlések ismeretének hiánya miatt. Mindez azt jelenti, hogy Debreczeni a történeti tudást filológiailag nyeri vissza. Amikor szövegeket elemez (és akkor itt essék szó a kötet verselemzéseiről), akkor is kapcsolódási pontokat keres, s az elemzett költeményeket más szövegek hálójában helyezi el. A Csokonai-elemzésekre (*A Magánossághoz; A Hafiz sírhalma*) ez éppúgy igaz, mint Fazekas *Cs. et F.* című költeményének olvasására.

8) Merthogy Debreczeni Attilát alapvetően a kapcsolódási pontok érdeklik. Különböző diskurzusok hálózatában helyezi el vizsgált tárgyát, s legyen szó műfajtörténetről, mítoszkritikáról, materiális filológiáról, eszmetörténetről, emlékhelyek megalkotásáról, vendégszövegek játékáról – ezek mind hálózatba rendeződnek. Az utolsó egység a digitális bölcsészet új kihívásaira adott reflexiókat tartalmaz. Ma már közhely, de talán nem árt hangsúlyozni, hogy a digitális filológia nem egyszerűen egy új, minden eddiginél hatékonyabb eszközt adott a filológus kezébe, hanem alapvetően változtatta meg a vizsgálat lehetséges fókuszát, sőt tárgyát magát is. A kötet címe (*Szöveghálót fon az estve*) ironikusan értelmezi e viszonyokat: egyfelől egy modern verssorba ért bele egy ismert Csokonai-címet, és így régi és új folytonosságát hangsúlyozza, másfelől e vendégszövegek mégiscsak átalakultak e játékban, s egy hálózat részei lesznek maguk is. Debreczeni Attila tanulmánykötetéből kirajzolódó pályaképe azt mutatja, hogy talán azért is lehet éppen ő az egyik legjelentősebb digitális bölcsészeti műhely vezetője, mert már eleve és mindenütt e kapcsolódási pontokat és hálózatosságot kutatta. (*Reciti*)

VADERNA GÁBOR

A látómező kiterjesztése

Bódi Katalin: *Látásgyakorlatok. Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz*

A 2019-es megjelenésű *Éva születése* címet viselő, 2021-ben Artisjus-díjjal jutalmazott tanulmánykötet után nem kellett sokat várnunk Bódi Katalin következő könyvére. A *Látásgyakorlatok* a vizuális tapasztalat, a képzőművészet és a neoklasszicizmus hívószavai köré épülő értelmezései a szerző előző köteténél kevésbé esszéisztikusak, ám a szerzőtől megszokott gördülékenység és olvasmányosság jellemzi őket. A jelen írásban tárgyalt opus abban a tekintetben is illeszkedik Bódi Katalin korábban publikált munkáinak sorába, hogy egyik fő tárgya kép és szöveg médiumának sokrétű kapcsolata. Vizsgálódásai, értelmezései során ezúttal is számos, látszólag távoli kontextust működtet meggyőzően, gyakorlatával hatékonyan gazdagítva a diskurzust és tágítva az interpretáció határait.

A *Látásgyakorlatok* az Irodalomtörténeti füzetek 184. darabjaként jelent meg Fórizs Gergely szerkesztésében. Borítóján Joseph-Benoît Suvée *A rajzművészet feltalálása* című festményéből, Kazinczy Ferenc árnyképrajzából és kézírásából létrehozott montázs sűrítve mutatja fel a kötet fő témáit. Az alcím (*Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz*) kijelöli a könyv két nagy egysége közötti kapcsolat viszonyát, a főcím pedig háromféle értelmezési-olvasási lehetőséget is kínál, melyek egymás mellett is érvényesek. A látásgyakorlatok egyrészt az olvasót tanítják „tisztánlátásra", a hagyományozódó értelmezési keretek felülbírálására, jó tanítóként nem igyekeznek azonban a tanuló-olvasó gondolati munkáját megspórolni. Nem arról van szó persze, hogy a kötet tanulmányai lezáratlanok, vagy hogy a lényegi kérdésekben magunkra hagynának minket. Inkább arról, hogy Bódi Katalin szövegei több irányba nyitják meg az értelmezést, és inkább ajánlatokat és szempontokat kínálnak, mintsem hogy elköteleződésre buzdítanának egyetlen megoldás iránt. A látásgyakorlatok emellett érthetőek a főként a kötet első szakaszában jelen levő, a látást mint kultúrtörténeti, antropológiai jelenséget vizsgáló szövegek összefoglaló neveként. Ezen írások többsége a látás tevékenységét, gyakorlatát különböző gondolkodók és áramlatok látásmódjának tükrében vizsgálják. Harmadrészt a látás Kazinczy Ferenc műveket szemlélő tekintetére is utal, illetve a látásmód–meglátás–világlátás értelemben is szerepe van, például a különböző vélemények ütközéséből kialakuló irodalmi viták tárgyalásakor (Árkádia-per, Iliász-per).

A tanulmánykötet, ahogyan arra fentebb már utaltam, két jól elkülöníthető szakaszból áll, melyek a *Látásgyakorlatok,* illetve a *Kazinczy és a művészetek* címet viselik. E két szakasz külön-külön is megállja a helyét, a második rész alaposabb megértéséhez azonban sok segítséget nyújtanak az első szakaszban található, kontextualizáló tanulmányok. A Kazinczyt vizsgáló egységben rendre visszaköszönnek az első szakaszban kibontott fogalmak, dilemmák és értelmezési keretek, biztosítva a párbeszédet a két egység között. Az első egység inkább elméleti problémákat jár körül nemzetközi kontextusban, és a számos magyar és idegen nyelvű munka következtetéseinek összevetése rámutat a szerző témabeli jártasságára is. A második

erősebben támaszkodik forrásszövegek elemzésére, gazdag példaanyagának tárgyalásakor pedig gyakran használja a diskurzuselemzés eszköztárát.

A kötet bevezetőjében a szerző elsőként Kazinczy és a képzőművészetek vizsgálatának sajátos státuszáról beszél a Kazinczy-filológiában, ami eddig nem kapott monografikus feldolgozást. A kötetben később is több helyen figyelmeztet arra, amit itt is leszögez: Kazinczy képzőművészeti reflexióit nem dolgozta ki tézisekben, csupán elszórt gondolatokból, listákból, levelekből vonjuk ki meglátásait, így a spekuláció veszélye mindig fennáll az ezt a témát körüljáró szövegekben. Itt mutat rá arra is, hogy Kazinczy szövegei, vitapozíciói gyakran érthetetlenek bizonyos képzőművészeti kontextusok ismerete nélkül, ennek főként epigrammáinak olvasásakor lesz kiemelt szerepe, de irodalmi vitáinak értelmezésekor is elemi fontosságú észben tartanunk ezt a jellegzetességet. Rámutat, hogy Kazinczy működése abban az időszakban zajlik, amelyben a modern művészet és a modern múzeum fogalma is születőben van. Végezetül rögzíti vizsgálatának kettős fókuszát: egyrészt a neoklasszicizmust kívánja bemutatni „a látás és az érzéki recepció gyakorlatának antropológiai szempontú vizsgálatával a műalkotás befogadásának eseményében" (16.), a külső fókusz után pedig Kazinczy szövegvilága felől közelít „a neoklasszicizmus látásgyakorlata, hagyományfogalma és diszkurzív praxisa szempontjából" (17.).

Az első nagy egység három alfejezetre oszlik. A három tanulmány (*A látás színrevitele; Médiumváltás és hagyományfelejtés a neoklasszicista művészetben – a belvederei Apollón példáján; A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban*) a neoklasszicizmus fogalmi problémáit, gyakorlatát és képzőművészeti hagyományokhoz való viszonyát vizsgálja, illetve Diderot és Winckelmann látásfogalmait veti össze. Az első tanulmány Johann Zoffany *Az Uffizi Galéria Tribuna-terme* című festményét *conversational piece*-ként interpretálja, amely értelmezésben a kép illusztrációja lehet a neoklasszicizmus gyakorlatának, mert a régiség befogadását látható aktussá alakítja. Itt Bódi Katalin a muzealizáció folyamatát is érzékletesen mutatja be a *tribuna* mint tér és fogalom jelentésrétegeinek változásán keresztül. Fogalomhasználati áttekintés is a szöveg, amely arra kíván rávilágítani, hogy a neoklasszicizmus kijelölt nézőpontként elbeszélhetővé és összegezhetővé teszi az életmű különféle műfajú írásait. Utal a fogalomhasználatban hangsúlyossá váló testi-érzéki bevonódásra és Winckelmann kiemelt szerepére.

A második tanulmány először a belvederei Apollón vizsgálatával próbál közelebb kerülni a neoklasszicizmus fogalmához, rámutatva arra, hogyan használja fel az antik képzőművészeti örökséget és mossa el formakultuszával az antik történetek eredeti jelentéseit. A szerző ezután Mengs *Perszeusz és Andromeda* című festményében mutat rá a neoklasszicizmus dekontextualizáló, muzealizáló gyakorlatára, Mengs ugyanis a belvederei Apollón látványát Perszeusz alakjába emeli át a tárgyalt képen. A tanulmány utolsó szakasza Canova Napóleon-szobrának vizsgálatával a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlatának kiüresedését mutatja be. A hőst ábrázolni hivatott, ám végül a bukásnak emléket állító szobor történetén keresztül láthatóvá válik a muzealizációs törekvés komikumának lehetősége.

A harmadik tanulmány veti össze Diderot és Winckelmann látásfogalmait. Ebben az alfejezetben Bódi Katalin a winckelmanni autopszia- és utánzáselvű művészetelmélet, illetve a diderot-i természetes természet fogalmából kibontott, antropológiai

irányba megnyitott emberábrázolás-értelmezés bemutatásával érzékelteti a két gondolkodó álláspontjainak különbözőségét. A kötet egyik legizgalmasabb szövege ez, amely az összehasonlító olvasás során rámutat az egy korban jelenlévő elméleti megfontolások közötti távolságra, a látás gyakorlatát pedig számos kontextusban megvilágítja. A látásról mint élményről, a tanult, iskolázott tekintetről, illetve a metaforikus vakságról (csak látó, de nem értő tekintetről) és a vakság mint episztemológiai és nyelvi probléma feldolgozásáról egyaránt szó esik. A tanulmány exkurzusában a látás sokrétű értelmezése után az annak hiábavalóságára is rámutató Philippe Mercier *A látás érzéke* címet viselő festményéről írtakkal zárja kötetének első nagy egységét.

A második nagy egységben öt tanulmány (*Kazinczy Ferenc görögös epigrammái a neoklasszicista művészet kontextusában; Kazinczy a múzeumban: Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú cikkeinek értelmezési esélyeiről; Gólyafészek és angolkert: Az Árkádia-per kontextusai Kazinczy Ferenc folyóiratközleményeiben és levelezésében; Az Iliászi per képzőművészeti vonatkozásai; A portré műfajai Kazinczy életművében*) kapott helyet. E tanulmányok azokat a szövegcsoportokat tárgyalják, amelyeken keresztül Bódi Katalin összegezhetőnek tartja a képzőművészet kérdéskörét a Kazinczy-életműben. Az első írás Kazinczy görögös epigrammáinak vizsgálatával egy olyan szövegcsoport feldolgozását vállalja magára, amely kifejezetten ellenáll az olvasásnak – a kapcsolódó képzőművészeti kontextusok ismeretének hiányában. A szerző Kazinczynak a neoklasszicista kánon közismert alkotásairól írt ekphrasztikus költeményeit elemzi, melyekben az alkotások megjelenítése mellett a költő önreflexiója is jelen van. Bódi Katalin először a szövegekkel kapcsolatos filológiai problémákkal (számos szövegforrás és szövegállapot jelenléte) vet számot, majd az elemzésre kiválasztott epigrammák értelmezésével folytatja, azt tűzve ki célul, hogy az epigramma önmeghatározását, a látás és érzékek működését, illetve a lélek halhatatlanságának tematizálását követi végig bennük. Tanulmánya lezárásában sürgeti a képzőművészeti tárgyú Kazinczy-írásoknak az életmű szerves részeként történő vizsgálatát, hiszen azok eddig nem feltárt vonatkozásokra mutathatnak rá.

A második tanulmány Kazinczy képzőművészeti tárgyú cikkeit veszi górcső alá, melyek heterogén szövegcsoportot alkotnak, tételesen tehát nem bontható ki belőlük szerzőjük művészetelmélete és az általa elismert kánon. Az írás elején időrendbe szedi és röviden jellemzi a vizsgált szövegeket. Először a *Mesterségek. Festés, faragás nálunk* című cikksorozatot, ezután a könyvismertetéseket tartalmazó közleményeket és legvégül a recenziókat tárja fel, hogy a bennük megtalálható képzőművészeti reflexiókat a Kazinczy-kutatás számára hozzáférhetővé tegye. A *Mesterségek*-cikksorozatban a szerző rámutat Kazinczy portrékra irányuló kiemelt figyelmére, mely az életmű számos pontján megjelenik. A recenziók értelmezésében szerepet kap Kazinczy Landon-kommentárja, amelynek abban rejlik a jelentősége, hogy Kazinczy Landon Árkádia-koncepciójában saját Árkádia-felfogását látja megerősíttetni. Bódi ezt a szöveget az Árkádia-pert lezáró aktusként értelmezi, amely perről a következő fejezet szól részletesen.

A harmadik tanulmány az Árkádia-per olyan kontextusait veszi tekintetbe, amelyekkel Bódi előtt nem számoltak a kutatók. Az Árkádia-per vizsgálatában jellemző a kontextusok folyamatos bővülése és a perhez tartozó szövegkorpusz történetté alakításának nehézségei. Hiába dialogikus jellegű ugyanis, a felek elbeszélnek egymás

mellett, illetve mindig valami másnak az ürügyén szólalnak meg. A vita kontextusait tovább bővíti, hogy benne esztétikai hagyományok, ideológiák, hagyomány és nyelvszemlélet kérdései, illetve a vitázó felek győzni akarása is megjelenik. A tanulmány a szövegkorpuszhoz a legenyei gólyák és a hotkóci angolkert cikksorozatait is hozzárendelik, a szerző elemzésében azonban végigköveti a per egész történetét. A legenyei gólyák allegorézise és a hotkóci angolkert bejárásának Kazinczy személyes gyászából kibontott története, valamint az angolkert elméletéről készített munka is beemelődik tehát az Árkádia-per szövegei közé. Bódi Katalin rámutat arra, hogy a per körvonalai csak a folyóirat-közleményekre fókuszáló olvasás esetében tűnnek élesnek, a levelezés bevonásával és a kapcsolati hálók összetettségével való számvetés folyományaként feltárul egy bővebb szövegvilág.

A negyedik tanulmány az Iliászi per képzőművészeti vonatkozásain keresztül mutatja be Kazinczy nézeteinek meghaladottságát a korban, akinek fordítási gyakorlatát kritika éri Szemere Pál részéről, aki Kazinczy racionalista nyelvszemléletével szemben a tartalom és a forma függetlenségét képviseli. Az *Élet és Literatúra* (később *Muzárion*) folyóirat sajátos szerkesztési elveinek taglalásán keresztül tárja elénk a vita Szemere által mozgatott, megbolygatott szálainak egymásba kapcsolódását, a Iliász-per összetettségének példáján pedig a szerzőközpontú kiadás szigorúságán való lazítás fontosságára mutat rá, hiszen az ilyen komplex szövegegyüttesek vizsgálatáról teljesebb képet kaphatunk a határok fellazításával.

Az ötödik, egyben utolsó tanulmány a portré műfajait vizsgálja Kazinczy életművében. Kazinczy a portréműfajjal kapcsolatban fontosnak tartja a hű ábrázolást, mert az arc olvasása által az emberi jellem olvashatóságának lehetősége teremtődik meg. A panteonizációs, idealizációs törekvései mellett a szerző a tanulmányban a fiziognómia, médiumváltás és az autopszia terminusaival is vizsgálja Kazinczy portréfogalmát. A korban általában, és Kazinczy számára is kiemelt jelentőséggel bírt a portré, a képi ábrázolásra az utókor emlékezését segítő eszközként gondoltak, ezért volt fontos, hogy a jeles emberek arcképét híven megörökítsék. Ennél azonban, ahogy Bódi Katalin is rámutat, összetettebb a portré fogalma, jelentősége. Kazinczy saját portréírói gyakorlatát például a kép pótlásaként tematizálja, úgy véli tehát, hogy a szöveges portré helyettesítheti a hiányzó képet. Kazinczy írott portréiban emellett gyakran a portrékat néző szemlélődő alakja is megjelenítődik, játékba hozva ezzel az autopszia gyakorlatát. Tanulmányát, és egyben a kötetet is a Dürer Ádám és Éva-metszetéről írt exkurzus zárja, amely arra mutat rá, hogy a képi és nyelvi reprezentáció válságával terhes jelenünkből való visszatekintés hozzáférhetővé teheti számunkra a jelen kételyeitől mentes, azok előzményeiként létező kort.

A *Látásgyakorlatok* két nagy egysége, ahogy arra recenzióm bevezetőjében is utaltam, jól kiegészíti, kibővíti és értelmezi egymást, az egységeken belüli tanulmányok pedig, a hatalmas, magyar és nemzetközi, értekező és lírai formákat tárgyaló, mediálisan diverz merítés ellenére szintén párbeszédre lépnek egymással. A tanulmánykötet szövegei esetében is igaz az, amire Bódi Katalin több elemzésében is rámutat: az együtt-olvasás termékeny, új kontextusokat, illetve belátásokat hoz magával. (*Reciti*)

SZOLYKA HAJNALKA

Szövegbe foglalt kép

Révész Emese: *Mentés másként. Könyvillusztráció tegnapról mára*

A *Mentés másként* című kötet a mai napig megíratlan magyar illusztrációtörténethez épít fontos pilléreket, életművekre, kulturális-történeti szempontból meghatározó eseményekre helyezve a hangsúlyt, és mintát, mércét adva metodikai vonatkozásban is. Szigorú értelemben ugyanis az első, a könyv terjedelmének felét kitevő, karakterében leginkább historikus fejezet miközben elsősorban az éppen fókuszba helyezett látási forma bemutatását tekinti feladatának, és lényegében a magyarázati elv rangjára emeli az értelmezett korszak látásmódját mint olyat, azonközben a 21. század vizuáliskultúra-kutatásainak innovatív szemléletrendszerét is érvényesíteni képes. Az írásokat javarészt tehát nem a kép objektív tartalmába történő belefeledkezés jellemzi, horizontjukat az ikonikus tartalmak megnevezése, deklarálása mellett több helyütt jelentősen kitágítják a képi jelentésre vonatkozó reflexiók. E jótékony kettősség ugyanakkor még kevéssé jellemző a fejezet korábban született és korai történeti-kulturális korszakokat bemutató írásaira (lásd a Ráday-arcképről és a Heckenast-kiadványokról szóló tanulmányokat), meghatározóvá inkább a 2010-es évek derekán és végén publikált, a századfordulós és a 20. századi illusztrációtörténeti eseményeket tárgyaló tanulmányokban válik (lásd a PIM 1958-ban megrendezett kiállításáról és a Kass János illusztrációiról szóló szövegeket). Az előbbi tanulmánytípus értékét főként az a gazdag tényanyag, valamint az az irodalom- és sajtótörténeti perspektívákat a művészettörténeti kutatások nézőpontjaival viszonyba állító szemlélet adja, melynek következetes érvényesítése révén fontos adalékokkal gazdagodhat a nemcsak az adott tanulmány címében megnevezett életműre, de az illusztráció differencia specifikájának történeti kérdéseire vonatkozó ismeret is. Gondolhatunk itt például az utalt szövegekkel jelentős szemiotikai distanciát képző, azokhoz utólag társított, az ábrázolási elveket folyamatosan az idealizálás irányába kibillentő, Ráday-portrékról szóló, kötetnyitó írásra (*Egy irodalmi kultuszporté nyomában*). Az itt bemutatott illusztrációk ugyanis nemcsak széles denotációs mezejük miatt feszegetik a „műfaj" fogalmi kereteit, de azért is, mert egyes változataik (lásd a *Magyar Hírmondó*, 1792 és a *Kazinczy Minden Munkái, V.,* 1815 képeit) az interreferenciális viszonyt magában a képben, annak fizikai keretei között hozzák létre, lényegében a kép vizuális elemévé avatva a betűképet (lásd az arc köré és alá applikált feliratokat).

A feltett művészettörténeti kérdéseket a kötet második tanulmánya (*„Külső csínjának emelésére sem kímélém a költséget"*) is részletesen megrajzolt irodalom- és sajtótörténeti háttér előtt mutatja be. Heckenast Gusztáv kiadói működésére fókuszálva adatolja azt a termékeny és fordulatot hozó illusztrációtörténeti korszakot, amely a kvázi tartalmi megfelelésen alapuló, úgynevezett utótársított képet a szövegreferenciát többrétűen kiépítő, originális képpel cseréli fel. „Heckenast első illusztrált irodalmi évkönyve azáltal vált ki a hasonló kiadványok sorából, hogy mind nagyobb gondot fordított eredeti és hazai tárgyú képek közlésére." (67.) Részletesen, több évtizeden átívelve tárgyalja a tanulmány az illusztrációk befogadásának szociális hátterét (az életkori sajátosságokkal, a női olvasók ízlésével, az előfizetők anyagi helyzetével

kapcsolatos kérdéseket), a technikai megvalósítások problémáit (lásd az acél- vs. fametszet választásának szempontjait), továbbá azokat a munkatársi kapcsolatok keretein túlmutató perszonális viszonyokat, melyek közvetve-közvetlenül az illusztrálás művészi tevékenységének nemcsak minőségi elveire, de az illusztrálás mint olyan funkcióira is kihatással voltak. Ezzel kapcsolatban Barabás és Heckenast együttműködéséről például ezt olvashatjuk: „Barabás ideális partnere volt Heckenastnak, pontosan és megbízhatóan dolgozott, éppúgy járatos volt a portrérajzolásban, mint az újabban kelendő életképi kompozíciókban, és mindezeket a kis méretű metszetek vonalrajzára könnyen lefordítható, egy-két szereplős jelenetekben oldotta meg. Az almanachok apró, intim szemlélésre késztető képi világa Barabás pályájának indulásában is nagy szerepet játszott." (68.) „Barabás megnyerése Heckenast korai képes vállalkozásai számára igen hasznos volt [...]. Barabás nevet és további illusztrációs megrendeléseket szerzett általa, Heckenast pedig olyan alkotótársra lelt benne, aki európai szinten értette saját kora képi törekvéseit, biztonsággal mozgott a biedermeier szentimentalizmus és a romantikus képi toposzok vidékén, nem utolsósorban pedig hajlékonyan követte megrendelője intencióit." (70.)

Az első fejezet legösszetettebb szerkezetű (csaknem egy önálló könyvnyi terjedelmet kitevő) írása Zichy Mihály illusztrátori tevékenységét mutatja be. Bár a cím „csak" az Arany János balladáihoz készült alkotások tárgyalását ígéri (*Zichy Mihály illusztrációi Arany János balladáihoz*), valójában az írás perspektívája ennél jóval tágabb. A jelzésszerű, az egyébként talán túlzottan is redukált alcímek arányosan tagolják a szöveg egészét. A felvetett kérdések tehát széles perspektívát nyitnak (és ebben lényeges szerepe van az alapos lábjegyzet-apparátusnak), lásd például az Arany-balladák kiadására vagy a Shakespeare-díszkiadásokra vonatkozó információkat; a szöveg és a kép művészi „összehangolására" irányuló törekvések bemutatása apropóján felvázolt stílustörténeti tendenciákat; a második rokokó és az angol „gothic revival" szinkron jelenlevő irányzatairól írt bekezdéseket. Ugyanilyen hasznos „epizódokként" értékelhetőek az Arany János balladáit irodalomtörténeti nézőpontból vizsgáló szövegrészek vagy a balladáról mint a nemzeti önreprezentáció részeként felfogható műfajról szóló megállapítások. A tanulmány fókuszában ugyanakkor a 19. századi kritika irodalmi illusztráció-felfogására vonatkozó megállapítások és a Zichy Jenő Arany-interpretációinak jellemzőit tárgyaló érzékeny elemzések állnak. „Míg Arany színgazdag, az atmoszferikus jelenségeket nagy pontossággal elemző, a balladákban gyakran az érzelmi állapotot is tükröző természeti képei Zichyt nem érintik meg, szereplőinek plasztikus megformálása annál inkább segítségére van az illusztrációk készítésekor. Riedl Frigyes a ballada-illusztrációk elemzésekor külön felhívja a figyelmet arra, hogy Arany szereplőinek lélekállapotát, megrendülését a metakommunikáció pontosan megfigyelt eszközei, testtartások, gesztusok, arckifejezések révén jeleníti meg: »a lelki jelenségeket testi hatásukban is rajzolja, lelket és testet egyszerre lát, úgyhogy a lélek állapota egyszersmind fiziológiailag is fel van tüntetve«. Különösen igaz ez a szélsőséges lélekállapotok esetében, amikor Arany a belső meghasonlást a külső fizikai jegyekkel fejezi ki: »a lelket csak a testen át, a testi jelenségek révén jellemzi. Csupán a test pathológiáját adja mint a belső dúlás kifejezőjét«." (170.)

Az 1958-ban a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett illusztrációkiállítás történeti-kulturális hátterét a PIM Adattárának dokumentumait is felhasználva mutat-

ja be az első fejezet *A könyvillusztráció mint a „biztonsági modernizmus" új terepe a Petőfi Irodalmi Múzeum 1958-as magyar költészet – mai magyar grafika kiállításának példáján* című tanulmánya, mely azzal, hogy meggyőzően bizonyítja, az irodalmi illusztráció a század derekán „felértékelődik", rangjának megváltozása kultúrpolitikai okokkal magyarázható, ismét csak jelentősen járul hozzá egy, a fentebb már hivatkozott, potenciális magyar illusztrációtörténeti munka megírásához.

A művészettörténet-írás metódusát a művészettörténeti hermeneutika elveihez leginkább a Csók István és a Kass János illusztrációiról írt tanulmányok viszik közel (*Csók István irodalmi illusztrációi a századfordulón; „Tanúja és krónikása vagyunk a korunknak"*). Ezekben az írásokban az értelmezés elve ugyanis legalább annyira a tárgy speciális sajátosságaiból indul ki, mint amennyire a történeti-historikus eredőkből. A szerző „eleven viszonyba" lép Csók István festményeivel, miközben tisztázza a képi ábrázolási elvek fő irányvonalait, és lényeges következtetésekre jut többek közt a szöveggel „asszociatív, társult viszonyt" létrehozó, a referencia irányának „könnyed" megfordítását lehetővé tevő illusztrációval, vagy az autonóm művészi kompozíciókat a napi politika eseményeinek alárendelő, ötletszerű társítási elven alapuló szerkesztői eljárással kapcsolatban.

Az értelmezői eljárás a választott tárgy „sajátszerűségének és produktivitásának" megfelelő a Kass János művészetének hatvanas éveit tárgyaló – az oeuvre-rel kapcsolatban jó hangsúlyokat kialakító – tanulmányban is. A szerző helyesen mutat rá Madách Imre *Tragédiá*jának Kass János életművében betöltött szerepe fontosságára, ihletetten elemzi a képeket, ugyanakkor egy, az értelmezés menetében többször visszatérő szó használatát vitathatjuk. Kass motívumvándorlásai, a rézkarcok margóin vagy akár a képek kompozicionálisan kiemelt pontjain előforduló „ismétlések" nem „csapongás" eredményei. Kassnál az újra és újra felbukkanó emblémák, az ikonikus jelölők önreflexivitásán túl, inkább a reprezentáció művészi aktusára történő következetes „rámutatásnak" adják a példáit.

A kötet dereka metodikai és műfaji szempontból az „átváltozás" helye: itt ugyanis a szintetizáló-összegző, a diakónia elvének a témákat határozottan alárendelő írásokat a szinkron szemléletű, összefoglaló tanulmányok, valamint az egy-egy alkotásra koncentráló (szintén leíró szemléletet érvényesítő) kritika váltja fel. A kettősség nemcsak a 2–4. fejezetben, de az egyes tanulmányokon belül is jellemzővé válik. A tárgyból adódóan a kritikai attitűd ismét csak kettős, hiszen az írások mind az irodalmi kritika, mind a műkritika kérdésfelvetéseire alapoznak, például akkor, amikor Esterházy Péter írásáról és Szűcs Miklós képeiről vagy Császár László verseiről és Szurcsik József grafikáiról szólnak, avagy a kortárs könyvillusztráció és a kortárs bibliofília kiemelkedő jelentőségű példáiról (*Senki semmit; Négykézláb; Bolondok hajóján?*).

A *Mentés másként* kötet egyik fontos értéke tehát a témához rugalmasan alkalmazkodni tudó kritikusi-tudósi attitűd. Hogy az írások az értelmezés gyakorlata, módszerei és elmélete révén milyen példaértékűen megfelelnek a tárgy sajátszerűségének és produktivitásának, ezt többek közt a *Képeskönyv felnőtteknek?* vagy *Az illusztrált könyvek szerepe a gyermekkor egyes szakaszaiban* című átfogó tanulmányok bizonyítják. Az előbbi, a Budapesti Illusztrációs Fesztivál tervét (illetve a tanulmány első megjelenésének idején még csak egy lassan körvonalazódó ötletét) felvető írás például irodalomszociológiai nézőpontokat is érvényesít, az utóbbi pedagógiai és

pszichológiai kérdéseket is érint. De ide sorolhatjuk *A macska a veréb háza. Magyar gyermekvers-illusztráció – különös tekintettel a kortársakra* című tanulmányt is, mely miközben értékes mikroelemzésekkel gazdagított példatárát adja a kortárs gyerekkönyveknek, közben, a szöveg–kép-elméletek áttekintésével és működésbe hozatalával, klasszifikál is. Mindez nem zárja ki azt, hogy a szerző eleven viszonyba lépjen a művekkel, a viszony létrejöttét, helyenként legalábbis – az objektív-tudományos nyelvet elhagyva – esszéisztikus-poétikus szövegrészek beékelésével deklarálja. „Az akvarell olyan anyag, amely rést nyit a véletlennek, teret enged a homálynak. Hagyja beszivárogni a kiszámíthatatlant, enged szertelen játékának, öntörvényű útjainak. Organizmusának uralása, természetének szabályozása az alkotó kihívása. A papír őrzi az egymásnak feszülés nyomait, gazdatest vagy aréna – ahogy tetszik. Benne lassan pulzáló televény a festék: terjeszkedik, szétfolyik, összehúzódik, zsugorodik. Előre nem modellezhető matériájának működését éppúgy a többszörös véletlenek szabdalják, mint az író történetét." (311.) „Azt gondolhatnánk, a könyvillusztrátor kényelmes foglalkozás, mert sosincs egyedül, nyugodtan hátradőlhet, hiszen mindig ott áll mögötte az író, aki bizonyosan elkapja, ha túl magasra szállna. Aki szöveg nélküli képeskönyv (képkönyv) rajzolására vállalkozik, az eloldja magától az előre megírt szöveg stabil bázisát. Olyan kicsit ez, mint a zenekari kíséret nélküli énekhang vagy a szöveg nélküli filmetűd: egyetlen művészi kifejezőeszközre koncentrálódik minden figyelem, mint a triplaszaltót ugró légtornászra." (552.)

Az összefoglaló, a témát történeti és tágabb kulturális kontextusba helyező írások után az utolsó egységben (*Képvarázs – világkép: kortárs gyermekkönyv-illusztráció*) a kötet olyan rövidebb terjedelmű, olvasmányos recenziókat és könyvismertetőket tartalmaz, melyek bár megőrzik az előbbiek alapelvét (a kritikus vezesse a tekintetét a választott tárgyon túlra), inkább a képi megjelenítés, a kompozíció, a képi idő, a szövegreferencia stb. kérdéseit pragmatizálják, a képi eszközökkel és az általuk megjelenített dolgokkal foglalkoznak. A szemlélet és a befogadás problémáit érintik például akkor is, amikor Takács Mari *Londoni mackó*inak új variációit a könyvkiadás kérdéseinek viszonylatában mutatják be, vagy amikor a *Barna hajnal* illusztrációit és szemiotikai játékait, kitágítva a látószöget, a témairodalomba tartozó (lásd például a diktatúrákra vonatkozó politikai kérdések detabuizálását), más, aktualitást nyert alkotásokkal párhuzamban értelmezik (*Az ellenség*, *A házi csoki íze* stb.).

Révész Emese 41 írást tartalmazó, közel 600 oldalas, névmutatóval ellátott, keménytáblás, igényesen megtervezett kötete impozáns bőségben és változatossággal tárgyalja az illusztrációtörténet és -kritika kérdéseit. Bár a tanulmányok korábban különféle kiadványokban már napvilágot láttak (erről néhány helyen átfedő/ismétlődő mondatok árulkodnak), a jelen kötet kiadását, az illusztráció mint olyan hazai reflektáltságának hiányosságai mindenképpen indokolják. A kötet mint önálló entitás megszületésével fizikális értelemben is lehetővé vált az „összeolvasás", a tanulmányok reflektív viszonyba állítása, melyben jelentős szerepe van a jó szerkesztésnek, a témákra tagolás arányosságának.

A tanulmánycímek a humor, a metaforikusság, a nyelvi ötlet okán külön figyelmet érdemelnek (például *Piroska Kiberiádában, Senki semmit, Négykézláb, Ki ette le a könyvet?*), nem különben a szemiotikailag rétegzett főcím: *Mentés másként*, mely utal a digitális képi dokumentumok megőrzésének opciójára; önreflektív értelemben

maguknak a tanulmányoknak önálló kötetbe rendezésére, újra megjelentetésére; még inkább pedig arra, hogy az elfeledett vagy nehezen elérhető képeket szavakkal is meg lehet menteni, fel lehet idézni, avagy szavak közé ékelve, újra, új könyv illusztrációiként, sokszorosítani. Sőt – vissza a kiindulóponthoz – az elbeszélésre hivatott szavak referens képekben élhetnek, működhetnek tovább. Révész Emese kötete, írásainak nívója és sokszempontúsága okán a jelzett perspektívák bármelyikét játékba tudja hozni. (*Tempevölgy*)

VARGA EMŐKE

A fáradtság dicsérete

Byung-Chul Han: *A kiégés társadalma*, ford. Miklódy Dóra, Simon-Szabó Ágnes

Minden bizonnyal elmúltak már azok az idők, amikor társadalomfilozófiai témájú könyvek egyik napról a másikra bestsellerré váltak, és komoly olvasói tömeget mozgattak meg. Az évtizedek óta Németországban élő és németül író koreai filozófus Byung-Chul Han eredetileg 2016-ban megjelent könyvét azonban néhány hét alatt elkapkodták, és azóta több kiadást és számos fordítást élt meg az alig több mint két ív terjedelmű kötet. A népszerűségre magyarázatot adhat a nagy német napi- és hetilapokban megjelenő sok pozitív és nem ritkán lelkendező kritika, de valószínűbb, hogy a kötet sikere a témaválasztásra és a kifejtés erejére vezethető vissza.

Han bevezető tézise ma különösen aktuálisan cseng: „Minden kornak megvan a maga vezető betegsége. Így létezett egykoron a baktériumok kora, ami azonban, legkésőbb az antibiotikumok feltalálásakor, véget ért. Annak ellenére, hogy tagadhatatlanul tartunk egy influenzajárványtól, ma mégsem a vírusok korában élünk. Hisz azt az immunológiai technikának köszönhetően már magunk mögött hagytuk. A kezdődő 21. századot patológiailag nem a baktériumok és nem is a vírusok, hanem a neuronok határozzák meg. Az idegi alapú betegségek, úgymint a depresszió, a figyelemhiányos hiperaktivitás-zavar (ADHD), a borderline személyiségzavar (BPD) vagy a burnout-szindróma (BS) alkotják a 21. század eleji patológia tájképét. Ezek nem megfertőződések, hanem összeomlások; nem az immunológiailag külsődleges negativitása, hanem a pozitivitás túltengése váltja ki őket." (9.) Amikor Han egy adott kort alapvetően jellemző „vezető betegségről" beszél, akkor valójában egy társadalmi rendet és működési mintát ért alatta. A modern társadalmat a 20. századig jellemező immunológiai minta elválasztáson alapult, amely világos és egyértelmű különbséget tett az egészséges és az egészségtelen között. A bakteriális korszakot a klasszikus barát–ellenség séma jellemezte, amely az elhatárolás hagyományos eszközeivel határozta meg a bent és kint, saját és idegen pozícióit. Alapelve a határok kijelölése és mindenáron való megvédése volt, politikai paradigmája pedig a hidegháború. Ez a társadalom a tilalmak társadalma, amelyet Michel Foucault fegyelmező társadalmával azonosít. Han szerint ez a minta a globalizáció folyamatával már nem volt összeegyeztethető, ezért szükség volt a társadalomszervezés új módjára, amely nem ismerte a korlátokat és határokat. Ebben a világban éppen ezért nem a másság

a meghatározó, hanem az ugyanaz. Az immunológiai minta negativitását felváltotta a határtalanság pozitivitása, az ugyanaz túltengése, amely azonban nem kevésbé nyomasztó, nem kevésbé frusztrál, és nem kevésbé betegít meg. Az új korszaknak leginkább a teljesítményelvű társadalom képe felel meg, amely folyamatosan feszegeti saját határait azzal, hogy a hatékonyság és termelékenység növelésével kitolja határait. „A fegyelmező társadalom a negativitás társadalma. A tilalmak negativitása határozza meg. [...] A teljesítményelvű társadalom lépésről lépésre megszabadul a negativitástól. Épp a fokozódó dereguláció törli el. A határtalan *lehet* a teljesítményelvű társadalom pozitív modális igéje." (22.)

Az átmenet persze nem jelenti azt, hogy a modern társadalom ne lenne a fegyelemnek elkötelezett, de azt már nem kívülről kényszerítik rá, hanem maga teszi saját cselekvése elvévé. A tiltások és parancsok helyére a kezdeményezés és a motiváció léptek (22.). De amíg a fegyelmező társadalom rendelleneseket – őrülteket és bűnözőket – eredményezett, akiket az egészségesektől el kellett különíteni, addig a teljesítményelvű társadalom depresszív és kudarcos embereket hoz létre, akik köztünk élnek, és minden tekintetben normálisnak tűnnek. A hatékonyság növekedésének kulcsa, hogy az emberek magukra kényszerítik a teljesítménynövelés kényszerét, de annak önként alávetve magukat megmarad számukra a szabadság illúziója, ami valójában láthatatlanná teszi a kényszert. „Az uralkodó hatalom kiesése [...] nem eredményez szabadságot. Sokkal inkább hagyja a szabadságot és a kényszert is darabokra hullani. Így a teljesítő alany átengedi magát a *kényszerítő* szabadságnak – vagyis a teljesítménymaximalizálás *szabad kényszerének*." (26.) Az ezen alapuló önkizsákmányolás mindig sokkal hatékonyabb, mint bármilyen külső kényszer, és a teljesítményorientált egyén lesz a gazdaság legelkötelezettebb mozgatója, a rendszer folytonosságának garanciája. Eltűnik a tevékenységek közötti különbség, hiszen akinek nincs munkaideje, az mindig dolgozhat, önértékelésének pedig teljesítménye lesz a legfontosabb mércéje. Aki a teljesítménykényszer nyomása alá kerül, állandóan ingereknek, információknak és impulzusoknak van kitéve, amelyek egy idő után olyan súllyal nehezednek rá, hogy képtelen lesz megszabadulni tőlük, de lényegében függővé is válik tőlük. Az önkizsákmányoló ember úgy kondicionálja magát, mintha önmaga főnöke és alkalmazottja lenne egyben. Ez azonban végül szükségszerűen az ember önrombolásához vezet, mivel minden hiányt és zavart kudarcként azonosít és él meg. „A teljesítő alany hirtelen önmagával hadakozik. A depresszív ember végül saját belső harca sérüléseibe rokkan bele. A depresszió annak a társadalomnak a betegsége, amely a túltengő pozitivitástól szenved. Az önmaga ellen háborút viselő emberiséget tükrözi vissza." (26.) Az ember túlterheli saját magát, és ebbe változatos módokon bele is betegszik. Változatos és előkelő neveken nevezi meg azokat a jelenségeket, amelyektől lényegében szorong, de amelyektől az elismerést is várja. Látszólag valami jobb világ felé rohan, miközben egyre kevésbé érzi jól magát a bőrében.

Byung-Chul Han diagnózisa sok szempontból kétségtelenül helytálló és pontos. Nem állíthatnám, hogy minden tekintetben nagyon eredeti lenne, de mégis érdekes és releváns összefüggésekre hívja fel a figyelmet. A könyv érdeme nem az újszerűségében rejlik, hanem abban, ahogyan bizonyos jelenségeket és folyamatokat egymással összekapcsol. Minden további nélkül összeköti a politikai, gazda-

sági és kulturális aspektusokat, amelyekből a mai ember általános rossz közérzete származik. Időnként elmerül a kultur- és társadalomkritikában, de megmarad inkább melankolikusnak, mintsem hogy valamilyen ressentiment-ba meneküljön. Ugyanakkor vannak írásának kifejezetten gyenge pontjai, amelyek kapcsán érvelése elveszti meggyőző erejét. Ezek egy része interpretációs pontatlanság és egyoldalúság, más része pedig érvelési életlenség és következetlenség. Előbbi különösen Arendt és Foucault értelmezése kapcsán tűnik meglehetősen problémásnak. Arendt munkáról szóló gondolatait nem tartja összeegyeztethetőnek a teljesítményelvű társadalom dolgozó egyedével, ugyanakkor ezáltal csak különböző aspektusait világítja meg a modern embernek, aki egy állandó termelésből és fogyasztásból álló körforgás részévé válik. Azt is Arendt szemére veti, hogy a *vita activá*t és a nyilvánosság előtti életet felmagasztalja, miközben figyelmen kívül hagyja, hogy Arendt a magánélet védelmét elengedhetetlenül fontosnak tarja a *conditio humana* szempontjából. Foucault esetén az értelmezés egyoldalúsága talán még inkább szembeötlő, hiszen csak a fegyelmező társadalom szempontjait veszi figyelembe, miközben a *governmentality* azt árnyaló és kiegészítő aspektusait teljesen figyelmen kívül hagyja. Han Foucault gondolatait egyáltalán nem metaforikusan értelmezi, hanem tényleges hatalomgyakorlásként, ami erősen torzítja a hatalomgyakorlás forrásai és módszerei közötti összefüggéseket, és ezzel megnehezíti ezek feltárását. Úgy vélem, ha ezeket a szerzőket nem egyszerűen hivatkozásként használta volna fel a gondolataihoz, akkor érvelése is meggyőzőbb és plauzibilisabb lehetett volna.

Han érvelése következetlen abban a tekintetben, hogy úgy tekint a modern teljesítményelvű társadalomra, mint a mentális, vagy ahogyan ő fogalmaz, neuronális betegségek közvetlen kiváltójára, s a párhuzamba állításból arra következtethetnénk, hogy a virális és bakteriális fertőzések a fegyelmező társadalom tilalmaira vezethetők vissza. Ez nyilvánvalóan abszurd állítás, és Han sem mondja ezt, de ennek alapján mégis belátható, hogy a korszakokat jellemző betegségek és a társadalmi formációk közötti összefüggések semmi esetre sem kauzálisak, inkább metaforikusan tartoznak össze, még ha kapcsolatuk nem is teljesen esetleges. Az, hogy Han neuronálisnak, azaz idegi természetűnek tekinti a lelki betegségeket, mintegy naturalizálja is azokat, miközben éppen azt akarja hangsúlyozni, hogy alapvetően a társadalmi berendezkedésből adódó problémákkal van dolgunk, még ha ennek gyakran közvetlen fizikai következményei is vannak.

Van még egy szempont, amit Han figyelmen kívül hagy, és az utóbbi két év fejleményei miatt mindenképpen fontos megemlíteni, de ennek hiányát semmi esetre sem vethetjük a szemére. Han úgy vélte, hogy a virális betegségek korszakát felváltotta a neuronális betegségek korszaka. Ez nem azt jelenti, hogy a virális betegségek korában nem léteztek lelki eredetű problémák, vagy hogy a neuronális betegségek korában ne lehetnének járványok. Természetesen nem erről van szó, de a kronológiai elkülönítés mégiscsak egyfajta sorrendiséget feltételez, ami manapság a COVID-19 kapcsán nem igazolódik. Éppen ellenkezőleg, azt tapasztaljuk, hogy a fegyelmező társadalom mintái minden különösebb nehézség nélkül keverednek a teljesítményelvű társadalom mintáival, ami csak még inkább kiélezi és súlyosbítja a mentális betegségeket. Nem arról van szó, hogy a kettő azonos lenne, de a mai járvány és a rá adott politikai és társadalmi reakciók éppen azt bizonyítják, hogy nem igazán vagyunk képesek elsza-

kadni azoktól a társadalomirányítási és hatalmi mintáktól, amelyeket a modernitás óta az emberiség elsajátított. Ezek a gyakorlatban sohasem váltak el, jóllehet az értelmezés érdekében megkülönböztették a társadalomtudományok. Ma éppen az látszik, hogy az elválasztáson és elhatároláson alapuló immunológiai modell helyére nem tudunk mást állítani, miközben nem vagyunk hajlandók lemondani még átmenetileg sem a teljesítményelvű társadalom értelmezési és viselkedésmintáiról. Bármennyire példa nélkülinek és nagy hatásúnak tűnik is az, ami ma történik, úgy tekintünk rá, mintha csak egy rövid üzemzavar lenne, ami után minden mehet tovább változatlan körülmények között, és természetesen ugyanazzal a sebességgel. Ennek következménye, hogy a neuronálisnak nevezett lelki betegségek az új körülmények között még inkább terjednek, és még inkább rámutatnak társadalmunk patologikus vonásaira.

Az írás nem véletlenül zárul a kontempláció felmagasztalásával, aminek előfeltétele a fáradtság, illetve annak időbeli dimenziója, a lassulás. „A fáradtság sajátos lelki derűvel, egy higgadt semmittevéssel ruházza fel az embert. Ez nem egy olyan állapot, amiben minden érzék eltompul. Sokkal inkább különleges látási viszonyokat ébreszt." (63.) Ez egy olyan kifáradás, amely nem lehetetlenné, hanem éppenséggel lehetővé teszi, hogy tegyünk valamit azután, hogy valamit már abbahagytunk. A teljesítménytársadalom éppen a teljesítmény és hatékonyság fokozása érdekében állandóan automatikusan zajló, ciklikusan ismétlődő és folytonosan gyorsuló folyamatokban gondolkodik, amelyeket azonban a kifáradó ember már azzal megakaszt, hogy megáll és nézelődik. Nem egy konkrét céllal, hanem azért, hogy elidőzzön, és megélje a pillanatokat. Ezek a pillanatok szolgálnának arra, hogy az élet szépségeit és mélységeit megtapasztaljuk, de ezeket elfedi a tömegkommunikáció zaja és a termelés kényszere. Kétségtelen, hogy ezekre a szó szoros értelmében kitüntetett pillanatokra ma egyre kevésbé van lehetőségünk, mivel a hétköznapok egybefolynak az ünnepekkel, így azok már nem jelentik az idő folyamának megállítását, legfeljebb más funkciókat látnak el, de ugyanúgy a termelés és a fogyasztás logikájának vannak alávetve. „Jelen világunkból kiveszett minden isteni és ünnepi. Egyetlen hatalmas áruházzá lett. [...] Telepakoljuk a világot olyan dolgokkal, amelyeknek egyre rövidebb a szavatosságuk és érvényességük. A világ belefullad ezekbe a dolgokba. [...] De egyvalami lényeges hiányzik, mégpedig a világ. A világ elvesztette összhangját, a saját hangját, bizony, színtelen lett. A kommunikáció lármája megfojtja a csendet. A dolgok elburjánzása és tömegessé válása kiszorítja az ürességet. A dolgok elárasztják az eget és a földet. Ez az áruvilág már nem alkalmas arra, hogy benne lakozzunk. Minden kötődést elveszített az istenihez, a szenthez, a titokhoz, a végtelenhez, és mindenhez, ami magasabb rendű és fenséges. A csodálkozás bárminemű képességét is elvesztettük. Egy áttetsző áruházban élünk, amelyben áttetsző ügyfelekként figyelnek és kezelnek minket. Óriási szükség lenne arra, hogy kitörjünk ebből az áruházból. Az áruházat újra otthonná kéne alakítanunk, mégpedig az ünnepek házává, amelyben valóban megéri élni." (110–111.) Mindez kívánatos, de hogy hogyan lenne megvalósítható a fenti diagnózis ellenében, arra Han egyáltalán nem ad választ. Így marad a halvány remény, hogy tevékenységeink között valamilyen kényes egyensúlyt leszünk képesek teremteni, mielőtt még mindannyian végleg bele nem betegszünk. (*Typotex*)

BALOGH LÁSZLÓ LEVENTE

• • • • • •

Felelős 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
Felelős 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 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.