Szépirodalom

3 MARNO JÁNOS versei: Ne kerteljünk; A hajótörés vonzereje; Ha ellenben
5 NAGY MÁRTA JÚLIA verse: Szanálás
8 GYŐRFFY ÁKOS: Sötét angyal (regényrészlet)
13 VÖRÖS ISTVÁN: Harc az egyetemért (12. ének – versesregény-részlet)
20 MÁRTON ÁGNES versei: Engem vigyen; Josephine
21 HARCOS BÁLINT versciklusa: Széria
26 TALLÉR EDINA: Jacobsvilli horror (Se éhers, se szomjas, se fáradt, se boldog – regényrészlet)
28 LÖVÉTEI LÁZÁR LÁSZLÓ versciklusa: Lapok egy útinaplóból
31 KÜRTI LÁSZLÓ versei: ezotéria; felfogni jöttünk; telihold
33 BECK TAMÁS: Jöttment (novella)
34 FELLINGER KÁROLY verse: Körteíz
36 PÉNTEK IMRE versei: Egy jó nap; Nyálas ótvar; Lakoma; Estebéd
38 NYIRÁN FERENC versei: Neve?; Valamire várva
40 STERMECZKY ZSOLT GÁBOR versei: kettő közt; dekonstruktív part
42 TŐZSÉR ÁRPÁD versei: Heidegger-marginániák; Villanella abakuszra és komputerre

Kilátó

44 SÁNDOR IVÁN: A korszakadék és az író (Thomas Mann, W. G. Sebald és Thomas Bernhard üzenetei a huszonegyedik századnak)
53 THOMAS STANGL: Forradalom és vágy (A múlt lehetőségterében)

Tanulmány

70 OSZTROLUCZKY SAROLTA: „mért volna ismerős a némaság?" (Szabó Magda lírai ars poeticái)
83 NAGY CSILLA: „Tűnik a tér" (Szabó Magda: Szüret)
95 GINTLI TIBOR: A jelentéstulajdonítás mozgástere Szabó Magda A Danaidák című regényében
104 SZILÁGYI ZSÓFIA: „Mint maga a szabálytalanság" (Iskolák a Szabó Magda-regényekben)

Szemle

117 VÁSÁRI MELINDA: A dunai táj (vissz)hangjai (Nádas Péter: Rémtörténetek)
125 SZEMES BOTOND: Egyszerre és egyik sem (Nádas Péter: Rémtörténetek)
129 BARANYÁK CSABA: Kötéltánc (Tóth Krisztina: A majom szeme)

133 LIMPÁR ILDIKÓ: A Jövő már itt van – hol a minisztériuma? (Kim Stanley Robinson: A Jövő Minisztériuma, ford. Farkas Veronika)
139 MEZEI GÁBOR: A nyelv határai (Lőrincz Csongor: Hallgatag hangolások. Nyelvi események – irodalom – antropológia)

• • • • • •

Képek: L. RITÓK NÓRA grafikái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális 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

Marno János

Ne kerteljünk

„Viccel a halál!”

Nem viccelek, meghalok. Nem halok meg,
csak viccelek. Gyomorszájam behorpad,
mint egy bádogkanna locsolófejjel,
locsolórózsával, emlékezetemben
a rózsát eszegeti a rozsda –
közhasználatra lett odadobva
a parcellák közé. Ott unatkoztam
nyaranta a legelviselhetőbben,
5-6 évesen, olvasni azonban
már egész ügyesen olvastam, szinte
folyékonyan. Folyékonynak láttam
a levegőt is a déli hőségben,
meg lehetett főni benne a kövön
ülve, követve egy kövér csiga
jobbra-balra nyújtózkodó, higgadt
araszolását. Most eszeltem-e ki,
vagy valóban ezt láttam egy táblába
bevésve: FŐ A NYUGALOM – és sem pont,
sem felkiáltójel a végén; hanem folyt,
folyt odafent a madárcsicsergés
kertszerte s azon túl, megszegve ha-
tárait is, folyt a fülemből ki,
a fülembe be, tagolatlanul, és
titkolhatatlanul, a kedvemre
valóan, valóban.

A hajótörés vonzereje

Valamiért egyre gyakrabban megy
világgá az ember kedve ezen
a világon. A világ maga, persze,
elmegy magától is, szó sincs róla,
elmúlik, hogyne, mondhatja több könyv-
tárnyi irodalom az ellenkezőjét.
Tudományos akár, népszerűsítő,
akár szépirodalmi, gyerek-kemény-

fedelű, az piszokul megéri, egy
piszokkal az egér és a szalonna-
bőr. A bőrkötésű, sörtés, harmad-
napos, ha a játszótér felől balra
fordulsz, és kijutsz a Roham utcához,
nyert ügyed van, a szavamat adom.
A szavamat, amiről nem akárki,
a költő beszél, köztünk szólva, elég
hülyén, mintha nem is volna olyan neki.
Vagy még nem hűlt ki benne a remény.

Ha ellenben

Robinsonra gondolok, a kecskét
látom gondolataiba merülve,
s áldom a vihart, hogy hajótörésre
ítéltettünk. A többiek vízbe fúltak
volna? Víz alatti termekben nyújtanak
bőséges és egzotikus lakomát
a halnak, ráknak, polipnak és hal-
madárnak, mely úgy csúszott ki költőnk
száján, mint nyelvét villantva a kígyó.
Mit sem tudva egykori létezéséről,
a halmadár szellemformát öltött,
kissé kísértetiest, melyhez költőnk
viseltes akváriumot kölcsönzött,
majd a szellemlénynek dermedt szempárt,
mely a tekintetünket nemhogy ember-
számba, semmiféle számba nem veszi.
A kecske azonban más. Egyedül ő jártas
a feneketlen bánatban, abban, amit
nem szennyez be semmilyen érzelem.
Így megy végbe, az üvegen keresztül,
a párzás közöttük, hibátlan ésszel,
hogy szénné sülve süllyedjenek össze
a zavartalan, tömött sötétségben.

Nagy Márta Júlia

Szanálás

I.

Most még hársfakócosak, zsivajgók a reggelek,
tompa morajlás a fülben a kocsmasláger, a nyár,
mint színes nejlonfüggöny, gondtalanul libeg.

Letört fülű faunkölyök vigyorog le rám,
mintha súgná, mit kell ilyenkor mondani.
Kutyaólportálok, galambdúchomlokzatok
meseerdeje hullatja leveleit, a hársak lombja
összeér, fullasztó illatárkád.

Mint egy absztrakt festményen, magamra öltöm
a nő álarcát, aki nem én vagyok – színjózanságban,
dekázva gondot, kuporgatva némi örömöt.
A napnyugtasávban a ruha precízen metszett leander,
piruló virága, mint betonkalodában a pálmafák.
A nap alvadt vére az aszfalton, szégyenlősen
elfüggönyözött, akkurátus világ.

Az általtásnak ezek a lugasai. Kéken, rózsásan harsogó
szarkalábágyás egy barackszínű házfal előtt, bukszus, pampafű
decens eleganciája a jómód udvarában. A trópus oda költözött,
ahol az épített táj a legdísztelenebb.

A lovak elővágtatnak a múlt századból, szétszóródnak
az autók. Ekkor dermedt köd ül a felszínre.
Mindenki úgy szorongatja vágyait, mint a hálós szatyorba
pakolt piaci almákat, körtéket. A szalmatáska szálai felfeslenek,
ahogy a nap lassan kihuny, és abban a pár órában a legszebb,
akkor özönlenek ki a legtöbben. Acélos óráitól mindenki menekül.

A tettetésnek ezek az árnyékzugai. A meghatározhatatlanná
állott ablakdíszek kagylóforma keretében majomarc
vagy civódó ikerpár, dülledt békaszem pislog
azonosíthatatlanná kopott szomszédjára –
apró koponyák kéklenek ki a pusztulásból, a tető felnyög
a romlás súlya alatt. A szemgolyók fölött kagylóhéj
szegélye fodrozódik, félig elmerül az elvetemedés
tengerében, partjain irgalmatlan újjáépítés.

Elfoglalja a szárazföld a vizet, eltömíti.
A fákat talán megkímélik mementóul, de inkább önzés ez:
árnyék még az irgalmatlanoknak is kell.

A kisközösség fő intézménye rég rohad,
cégérén a rozsda vércsíkjai. Egy hajó ring
a pusztulás ellenszelében. Gálickék portálon
hullámzik a tenger, elnyeli az előző világot. Valami
azóta is értelmezhetetlen, álomból szökött fénysűrűsödés
körülötte. Állaga, mint a gyantáé, ami megköt,
és idővel borostyán lesz.

Kinek is volna ereje, kedve toldozni-foldozni ezt a szitává
lőtt tájat, összehegeszteni a roncsokat, kitölteni
a réseket valami gyorsan kötő anyaggal,
amikor egyszerűbb lerombolni, és helyére újat,
kevésbé kényeset építeni?

Velünk együtt tűnik el ez a világ,
egy buldózer, egy szívlapát
markolja fel a törmeléket,
tenyeredben egy marokkő
burgundi színezete, a vakolat fölött
a sminkelt házak.

Velünk együtt tűnnek el a tárgyak,
ahogy az üregbe fordul a göröngy,
és porlik szét, ahogy a nyomán növény
hajt ki. Aztán letaposssák vagy lenyírják,
új házat pakolnak a szűzzé nyilvánított földre.
Láttam azt, ami volt és ami lesz belőle,
ahogy a meghittség tégláit, a mézeskalácsház
kupacát feldúlják daruk és szívlapátok,
hogy a teret megtisztítsák.

Ábrándozni jobban szeretsz,
mint élni, hát miért zavar,
hogy ezek a helyek nem élnek?
Miért kell neked a működés,
amikor a saját működésed sem érted?
Vakok vagyunk, mint a múlt,
a test lett az új lélek.

II.

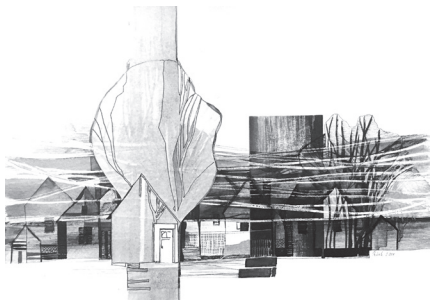
Bóbiskolnak az ifjak, viháncolnak az öregek,
mert nem félnek többé, hatalmuk
az alkonyulás lett. Bíborokat és bársonyokat
húznak el a szemünk előtt, és kettéoszló
horizontba lengetik, mielőtt igazán szeretnének.
De kiflipuhaságúra sütik az értelmét mindennek,
tehát a gyomor jól van, a szív meg maradjon nyugton.
És mielőtt pálmafaformára tupírozzuk az akácsort,
győződjünk meg előkertjeink tisztaságáról, mondják.

Nincs fontosabb a napi rutinnál. Ha nem
lennénk a szabályokba zárva, nem működnénk.
Ilyenkor tör ki a háború hajadonok és házasok
között. A végén békét kötnének,
de addigra már kizsigerelték egymást –
a norma mégsem terelte a nyájat a civilizációba.

A puszta geometria nem élet,
és a józanság sem megváltás.
A nyomor végül e tájat szétcincálja.
A romlás beköltözik a legapróbb zugokba,
alattomosan terjed, hajszálrepedéseken át.

Velünk együtt tűnik el ez a világ,
ahogy a meghittség tégláit, mézeskalácsházak
kupacát dúlják fel daruk és szívlapátok,
mert a rend nem tűrheti a fraktális káoszt –
visszhangzanak a baljós károgások,
úgy élsz, mintha nem lenne holnap,
aztán kiderül, hogy nem is volt.

Lennék én, ha még lehetne lenni,
de hogy lehetnék, ha nem vagyok.



Győrffy Ákos

Sötét angyal

Félkörben álltunk, szemben a hozzátartozóinkkal. Mintha egy színházi előadás lett volna egy rémálomban. Egyetlen arcra sem emlékszem. Az emlékeim egy részéhez nem tudok hozzáférni. Mintha kiradírozták volna belőlem. Mások emlékeznek, én nem, a múlt létezésére alig van bizonyítékom. Amikor emlékezni próbálok, olyan, mintha kinyitnám a szemem a víz alatt. De nem a tengerben, hanem a Dunában. Legfeljebb apró, kavargó szemcséket látok, derengést. A derengés talán a legpontosabb szó. Van ott valami, de nem kivehető. Tényleg, mintha nem én álltam volna ott, abban a félkörben, a hozzátartozók előtt. Az emlékeim elvesztek, az emlékek mögötti derengés maradt csak, ezen a derengésen át látok. De nem is látás ez, nem átlátok, inkább átérzek az elsüllyedt emlékeken.

Egy belvárosi lakás. Tágas, valaha szebb napokat látott lakás. Fogalmam sincs, anyám hol hallhatott erről az emberről, aki most előttünk áll, háttal nekünk, és magyaráz valamit az egybegyűlteknek. Oroszul beszél, egy nő fordítja a szavait. Azt mondja ez az ember, hogy az elmúlt egy hét csendjében bizonyosan megtörtént a csoda, a gócpontok pedig, az addig a beszédünket megbénító és széttördelő negatív hatások, eltűntek, mintha sosem lettek volna. És erről az eltűnésről nemsokára mindannyian meggyőződhetnek. Egy hétig valóban csendben kellett lennem, nem is mentem iskolába. Nem tudom, anyám mit mondhatott az osztályfőnökömnek, hogy mivel indokolta egy hetes távollétemet. Azt mégsem mondhatta, hogy a fiának most csöndben kell lennie, mert egy orosz hipnotizőr épp feloldja azt a gócot benne, ami a dadogását okozza. Azt sem mondhatta, hogy egy hosszú, fémből készült pálcával jeleket írt a levegőbe a fia körül, s ezek a jelek végzik most épp titokzatos munkájukat. Ilyesmiről anyám nem beszélhetett senkinek, és amúgy is képtelen lett volna rá. Első alkalommal egyfajta állapotfelmérés történt, az orosz férfi a résztvevőkkel felolvastatott néhány mondatot egy mesekönyvből. Hallgattam a többieket, ahogy a saját dadogásuk szégyenét tárják fel. Ki így, ki úgy dadogott, nem volt két egyforma dadogás. Személyre szabott dadogások voltak, mindenkinek a magáé. Amikor rám került a sor, alig tudtam megszólalni, dadogásom a szokásosnál is erőteljesebben tört elő. A nálam idősebbek nem mertek egymásra nézni, lehajtott fejjel álltak. Középkorú férfiak és nők, néhány gyerek, és néhány kamasz, mint én. Ha azt mondom, megsemmisülve álltunk ott, talán nem túlzok. Démonaink elszabadultak, és ott keringtek körülöttünk az áporodott levegőben. Életünk rejtett titkait tártuk fel egymás előtt, az erőlködve kipréselt szótagok mintha egy különös szertartás liturgikus töredékei lettek volna. Nem is egészen emberi szavak voltak ezek, közelebb álltak az állati nyüszítéshez és morgáshoz. Emlékeztettek az emberi beszédre, az emberi beszéd groteszk utánzatai voltak. Ami odalent, az utcán senkinek nem okoz gondot, amit észre sem vesznek, ami magától értetődő, mint a lélegzetvétel, az itt, ebben a lakásban valamiért nem működött. Itt gyűlt össze ez a tucatnyi különös lény, itt morogtak és nyüszítettek egymás előtt. Itt álltak eltorzult arccal, az artikuláció útvesztőiben, különféle kényszeres mozgással kísérve erőlködéseiket, miközben csak néhány kurva mondatot akartak

felolvasni egy mesekönyvből. Kis híján elröhögtem magam, ahogy hallgattam őket. Nem tudom, kinek vagy minek szólt volna az alig megfékezhető röhögésem. Mert nem őket, a sorstársaimat akartam kiröhögni, nem is a sírással küszködő anyámat, aki a szoba egy távolabbi sarkából nézte ezt az alvilági előadást. Talán a leginkább magamat akartam kiröhögni, de ennek a készülődő, a torkomban kavargó röhögésnek a világon semmi köze nem volt semmiféle jókedvhez. A közeledő tébolyhoz annál inkább.

Téboly, téboly. Amikor nem marad más, mint az üres, céltalan röhögés, aminek nincs indoka és célja, csak egy legvégső, nyers reakció, ki tudja, mire. Azokban az időkben meghalt egy osztálytársam anyja. Az egész osztály ott volt a temetésen, és valamiért nekem kellett kivinnem a koszorút a sírhoz. Vagyis nekünk, az egyik osztálytársammal. Amikor megfogtuk a koszorút, tudtuk mindketten, hogy mi lesz a vége. Az elhunyt fia mögöttünk állt és halkan kuncogott. Mint akinek épp egy hosszú viccet súgnak a fülébe. Állsz az anyád koporsójánál, és halkan kuncogsz. A különös az volt, hogy egyáltalán nem éreztem botrányosnak a helyzetet. Mi mást tehetne, erre gondoltam, mi mást tehetne egy gödör közvetlen közelében, amibe az anyja testét eresztették le az imént. Attól féltem, hogy majd rám néz a fiú, akivel együtt fogtuk a koszorút. Mert ha rám néz, nem lesz visszaút, mindkettőnkből egyszerre robban ki majd a röhögés. Elindultunk a frissen betemetett sír felé, egyszerre léptünk, mintha valami katonai szemle résztvevői lettünk volna. Folytak a könnyeim az elfojtott röhögéstől, amit az egybegyűltek láthatóan a megrendülés jelének gondoltak. Valahogy eljutottunk a sírig, letettük a koszorút, és azonnal berohantunk a szomszédos sírkő mögé. Ott guggoltunk a sírkő mögött, és végre röhöghettünk, folyt a taknyunk, nyüszítve röhögtünk sokáig. Amikor végre lecsillapodtunk valamennyire, kilestem a sírkő mögül. A halott fia még mindig kuncogott, az apja mellett állt, a földet nézte, és kuncogott, közben az inggallérját morzsolgatta. Látszott, hogy fehér inggallérjának mindkét csücske mocskos már a sok morzsolgatástól. Később azt mondta, azért kuncogott, mert szégyellte, hogy meghalt az anyja. Amúgy is az osztály hülyéjének számított, bizonyos értelemben velem együtt. Én a csendes, dadogós hülye voltam, ő pedig a harsány, rossz vicceket és poénokat elsütő hülye, aki ráadásul nevetségesen is öltözködött. Szégyellte, hogy az anyja itt is csődöt mondott, hogy ilyen korán halt meg, ezzel is csak megerősítve egyetlen fia kitaszítottságát. Mintha a halálával – és főleg a temetésével – is gúnyt űzött volna a fiából. Haragudott az anyjára, amiért ilyen kellemetlen helyzetbe hozta őt. Lemezlovas szeretett volna lenni, de ilyen külsővel és a rossz vicceivel a legkevésbé lemezlovasként tudtam elképzelni. Kövér volt, már akkoriban kopaszodni kezdett, és olyan ruhákat hordott, mint az apám. Csíkos, műszálas ingeket mellénnyel, kordbársony nadrágot. És tavasztól őszig egy szandált, fehér zoknival. Kerültem őt, rosszul éreztem magam a közelében, de amikor azt mondta, hogy szégyelli az anyja halálát, az tetszett. Becsültem azért, hogy ki merte mondani ezt a botrányos mondatot. Soha életemben nem hallottam ilyen mondatot addig. De mivel mindenestül olyan volt, mint régen az udvari bolondok, akiknek meg volt engedve, hogy bármit kimondjanak, természetesnek is tűnt, hogy ezt mondta. Ő mondhatott ilyeneket, másoknak tilos volt. Rá nem vonatkoztak az egyezményes szabályok. Azt én is tudtam, hogy rám sem vonatkoznak, de ilyesmit soha nem mondtam volna ki hangosan, legfeljebb leírtam volna valamelyik jegyzetfüzetembe. Mindketten kita-

szítottak voltunk, én ezért, ő azért, de ez a közös tapasztalat semmiféle kapcsolatot nem teremtett közöttünk, inkább viszolyogtam tőle. A világomon kívül állt, a lányok sem foglalkoztak vele, levegőnek nézték, legfeljebb röhögtek rajta. De ezzel együtt mégsem tűnt soha magányosnak, nem éreztem körülötte a magányosokra jellemző hideg ürességet. Ma már látom, hogy sokkal érettebb volt a legtöbb osztálytársamnál, de erről az érettségéről ő maga sem tudott. Vagy nem foglalkozott vele. Egyszerre volt jelen benne valami sötét mélység a röhejes kényszerképzeteivel. Egy lemezlovasnak készülő szerencsétlen, aki mániákusan gyűjti a lehető legrosszabb aktuális slágereket, nem mond ki ilyen mondatokat. Mégis kimondta, miközben otthon, az elfüggönyözött lakásban, saját magának rakott össze műsorokat, kétkazettás magnón váltogatta a slágereket, rábeszélt a zenére, mint egy rádiós műsorvezető. Mindezt az üres lakásnak játszotta, legfeljebb a lépcsőházban hallhatták az arra járók. Átlépett egy határt ezzel a mondatával, kilépett valahová. Amiért irigyeltem. Szinte mellékesen mondta ki, nem látszott rajta, hogy különösebben foglalkoztatná a mondat jelentése. Magától értetődő volt számára, semmi különös hangsúlyt nem adott neki. Mintha azt mondta volna, hogy holnap káposztás tészta lesz ebédre. Rám felszabadítóan hatott, bár ezt nem mondtam neki. Ne is lássa rajtam, mennyire lenyűgözött vele. Képtelen lettem volna elviselni, hogy még előtte is kiszolgáltatottnak tűnjek. Hogy még ő is fölém kerekedjen a mondata delejes hatásával. Csak az mondhat ilyeneket, aki hülye, akit a többiek nagy ívben elkerülnek, ez világos volt. Én az otthon rejtegetett noteszeimbe írtam hasonló mondatokat, de azokat a világért sem mutattam volna meg senkinek. Nem szívesen néztem bele ezekbe a füzetekbe. Miután leírtam valamit, azonnal el is rejtettem a könyvespolc mögé az éppen aktuális noteszt. Ne is lássam. Verne Gyula könyvei mögött volt a rejtekhely.

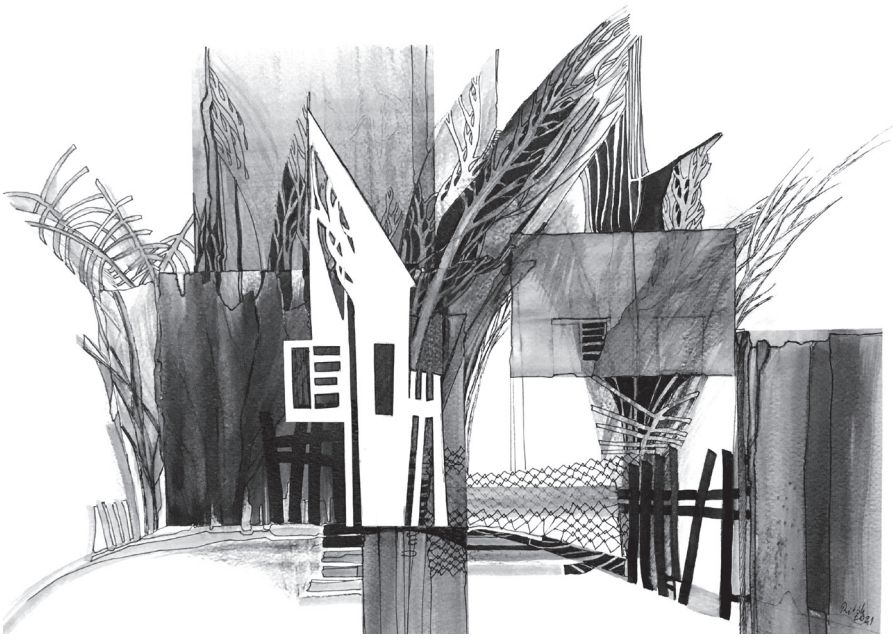
Ott álltam egy hét hallgatás után, ami nem egy hét hallgatás volt, mert sokkal korábban elkezdődött már. Ez az egy hét a legális hallgatásé volt, amikor végre nem kellett magyarázkodnom miatta. Miért nem beszélsz. Biztosan rossz kedved van. Aki nem beszél, az biztosan rosszkedvű. Otthon mutogatással érintkeztem a családdal. Ami röhejes volt, mintha süketnéma lennék. A kívülről rám mért hallgatást nehezen viseltem. Ha ez nincs, akkor sem beszéltem volna sokat, de azt legalább valami homályos, belső parancs irányította, nem pedig egy orosz férfi a pálcájával. Tudtam, hogy semmi értelme nem volt az egésznek, mintha meg sem történt volna. Vagy csak rosszabb lett tőle minden. A pálcával levegőbe írt jelek nem tettek velem semmit, nem hatoltak át a bőrömön, nem merültek bele a lelkembe. Volt, aki összeesett, amikor az orosz a pálcájával megállt előtte. Mintha egy szekta beavató szertartásán vett volna részt. Tisztában voltam vele, hogy ez az egész lepattan rólam, meg sem érint. Csak anyám kedvéért vettem részt benne. Hogy legalább erre a rövid időre reménykedjen valamiféle csodában. A lelkemnek azt a területét, ahol a dadogásom sötét angyala fészkelt, ilyen ócska ceremóniák meg sem közelíthették. Zárt és alig megközelíthető terület, mint egy tengerszem magasan az erdőhatár fölött. Vagy mint egy föld alatti tó, amit még soha senki nem látott. Anyám szerint az egész akkor kezdődött, amikor hároméves koromban egy mandulagyulladás miatt egy hetet egy kórházban töltöttem, és valamiért vízfejű gyerekek közé fektettek be. Kopasz, velem egykorú gyerekek, a fejükön hosszú, élénkvörös vágások. Mintha egy csata túlélői lennének. Némelyikük kezét az ágy rácsaihoz kötözték, nehogy

kárt tegyenek magukban. Egy bizarr gyerekhadsereg, akik harcolni voltak valahol, ahol szörnyek vagy gonosz manók ellen küzdöttek. Aranyszőke, hosszú és göndör hajam volt, mindig a hajamat bámulták. Nem féltem tőlük, csak nem értettem, miért van ilyen hatalmas és furcsa formájú fejük. Mintha lenne még valami a fejükben az agyukon kívül, vagy mintha az agyuk lenne a miénknél sokkal nagyobb. Ami miatt biztos sokkal okosabbak is nálunk, de ez mégsem látszik rajtuk. De ezt leginkább csak utólag gondoltam, akkor nem jutott eszembe ilyesmi. Nem egészen evilági lények voltak. Évekkel később, amikor valamilyen filmben földönkívülieket láttam, eszembe jutottak azok a gyerekek. A hatalmas, kopaszra nyírt, sebhelyes koponyájuk. De amikor rájuk gondoltam, soha nem éreztem félelmet, nem támadtak rossz érzéseim. Csak mintha álmodtam volna őket, vagy valahogy átkerültem volna az ő világukba egy időre. A kórterem ablakain nem lehetett kilátni, az odakinti világból csak matt, piszkosszürke fény szűrődött be, ami miatt úgy tűnt, mintha egy akváriumban lennék. De az is lehet, hogy mégis szörnyű volt, nem tudom. De nem ez a forrás, nem ez a kezdete az egésznek. Hanem az a ragyogás otthon, a házunkban, szüleim szobájában.

Téli délután, ülök a szőnyegen, kint talán havazik is. A mennyezet alatt egyszer csak megjelenik valami, ami ragyog. Az alakja nem hasonlít semmire. Talán mint egy miniatűr felhő, ami belülről világít. Tenger fölött világítanak így olykor a felhők, amikor közvetlenül naplemente után még őriznek magukban valamennyi fényt. Ott lebegett ez a belülről világító gomolyag a mennyezet alatt, nem történt semmi, nem szólt hozzám, csak lebegett egy ideig, aztán szétfoszlott. Nem volt benne semmi félelmetes vagy rémisztő, lenyűgöző volt, idegen és érthetetlen. Soha senkinek sem beszéltem róla. Mégis mit mondhattam volna. Hogy láttam egy belülről világító, felfújható strandlabda méretű felhőcskét a szüleim szobájában, talán négyéves koromban? Mégis mintha akkor kezdődött volna minden. Mintha akkor érkezett volna a sötét angyal.

Álltunk félkörben abban a tágas lakásban, valahol Budapest belvárosában, és vártuk, hogy elkezdődjön az előadás. Mintha egy diákszínjátszókör éves vizsgaelőadásán lennék. Némelyik résztvevőn látszott, hogy készült rá. Előkerültek a máskor csak a színházban vagy esküvőn viselt zakók, a nők ajkán rúzs, a frizurák rendbe szedve. A közönség izgatott volt, látszott rajtuk, hogy nagyon várják már a csodát. Anyám arcán leginkább félelmet és beletörődést láttam, mintha előre tudta volna, hogy ő nem lesz részese ennek a csodának, ahogy én sem. Ránk ott nem vonatkozott a csoda. Megint ugyanaz a mesekönyv, mint múltkor, mindenkinek ugyanazt a bekezdést kellett újra felolvasnia. A többség tényleg folyékonyan, minden elakadás nélkül olvasta fel a szövegét. Mosolyogtak, büszkén keresték hozzátartozóik tekintetét, akik közül jó néhányan sírva fakadtak. Készülődött a csoda, vagy már jelen is volt. Egyikük, egy kopasz, ötven körüli férfi, aki legutóbb alig tudott kinyögni néhány szót, most felszabadultan, nagy hangon olvasott, alig akarta abbahagyni. Aztán rám került a sor. Álltam, kezemben a mesekönyvvel, az orosz mágus asszisztense vörösre festett körmével rábökött arra a bekezdésre, amit nekem kellett volna fennhangon, tagoltan, jól artikuláltan felolvasnom. Néztem a szöveget, nem szóltam egy szót sem. Nem tudtam megszólalni. Talán tényleg csak anyám kedvéért megpróbálkoztam az első szóval, de nem kellett volna. Ugyanaz a görcs, a mássalhangzók – talán épp a rettegett cs – egymásra torlódtak, fel is adtam hamar. Visszaadtam a könyvet az asszisztensnek. A többiek nem néztek rám, nem akartak a kudarc részeseivé válni, már

ünnepeltek volna, türelmetlenek voltak. Anyám sírt. Mivel előre tudtam, hogy ez lesz, szinte nyugodtan álltam ott, de legalábbis üresen, és alig vártam, hogy eltűnhessek végre onnan. Az orosz férfi a tolmácsával odament a még mindig szipogó anyámhoz, és elmondta neki, hogy tízből mindig van egy-két olyan páciens, akinél nem működik a módszere, mert náluk túl mélyen van a góc, olyan mélyen, hogy még ő sem tudja elérni. A befizetett pénzt természetesen nem áll módjában visszaadni, nagyon sajnálja. Nem tudom, a többieknél meddig tartott a csoda, talán másnapra elmúlt, vagy kitartott még egy ideig. Átfurakodtunk az egymás nyakába borulva, zokogva ünneplők között, és kiléptünk a sötét lépcsőházba. Anyám a kezemet szorongatta, de nem mondott semmit. Nem is vártam tőle, hogy mondjon valamit. Én sem mondtam semmit. Azt pedig végképp nem tudtam volna elmondani neki, hogy az a bennem fészkelő, sötét angyal jó helyen van ott, ahol van. És hogy valójában szükségem van rá.



Vörös István

Harc az egyetemért

„A cégtáblákat, cégéreket leszerelő és más utcákba elhurcoló, csínytevő diákok 1451-ben egy tekintélyes özvegyasszony, Bruyères-né háza elől kiástak egy nevezetes mérföldkövet, melyet tréfásan régóta »pet-au-diable«-nak (ördögfingnak) neveztek. A követ elcipelték és ünnepélyesen fölállították a diáknegyedben. Az asszony panaszt tett, és visszakövetelte a követ. A város rendőrkapitánya, Robert d'Estouteville (...) igazságot akart szolgáltatni, a diákoktól elkobozta követ, s a Királyi Palota udvarában helyezte biztonságba."
(Szegi Pál)

12. ÉNEK
IGAZSÁGOSZTÓ RÉMÜLETBEN

1

A rendőrök hadserege
váratlanul, hogy visszalopja
az ördögforma nagy követ,
összeállt dühös csapatokba,
indulnak, ha a király mondja.
Ami itt készül, őrület,
de ez is csak a király gondja.
Végén a nép közé lövet?

2

Új katonák is a seregben,
pár újoncnak patája van,
igazságosztó rémületben
törnek a jóra annyian!
A jobbszárny előre rohan,
angyal repül az égen át,
harc az egyetemkapuban.
Csak lökdösődés a világ.

3

A többség azt se tudja, mit,
és senki se tudja, miért,
ha a parancs megrészegít,
a meszely bor hozzá elég.
Lehet akármi semmiség,
most már a tekintély a tétje,
nem állítja meg szentbeszéd,
vad munkakedv száll a pribékre.

4

A feladat is egyszerű,
a mázsás követ megtalálni,
az ismert, ördögszél nevűt,
arcot formál, bár durva gránit.
A hatalom ilyesmit áhít.
Nem volna mindegy az egész?
A rendőrfőnök bár aláírt
ilyen parancsot, tévedés,

5

ez biztos tévedés lehet csak,
ez a hely nem ránk tartozik,
kár plusz bort adni a csapatnak.
Hogy bunkók vagyunk, azt hiszik.
Néhányan tényleg élvezik,
hogy végre újra van egy kis hecc,
az erőszak fontos nekik,
mert a tenyerük folyton viszket.

6

Ott hányódik az ócska gránit,
nem bunyó kell itt, csak erő.
Kussban lopni, nem kiabálni,
talyigára kerül a kő.
Ördögöt állítunk elő
az egyetemi rabságából.
Egy részeg hordánkba belő,
aztán megijed önmagától.

7

De nem történik semmi baj,
az államot a törvény védi.
Itt végeztünk elég hamar,
a kocsmában fogjuk mesélni,
hogy hova lett az ördög régi
képmása. Hát a palotába!
A király így tudja elérni,
hogy rút pofáját mindig lássa.

8

Mert angyalarcot ad a templom!
Meg a szép udvarhölgyek is,
a jó nem fékezhet a tempón,
a testük bárki élvezi,
megmarad némi éteri
a szűzies nyögdécselésben,
nem mond senki nemet neki,
de a sikere mégse érdem.

9

Erre szolgál a megkísértés,
és mi csak a királyt szolgáljuk,
az ördöggel már megbeszélték,
hogyan osztják ketté a nyájuk.
Önhittség ad lovat alájuk,
de nekünk hinni nem szabad,
a parancsokat mind kivárjuk,
nem alkotunk szabályokat.

10

Az elkobzott kő a királyhoz,
a palotájába kerül,
ott ördögködik, ott kiáltoz
szolgájaként, idétlenül.
A törvény így időtlenül,
de mindörökre megváltoztat
mindent a palota körül,
már sejtjük, mennyi újat hozhat.

11

A hátsó udvarba vigyétek,
parancsol a palotagondnok,
a súlya egyre jobban éget,
a hatalom titkán szorongok,
ha tudod, abból vannak gondok,
ha nem, akkor csak buta vagy,
az emberek ezért bolondok,
biztonságból kihagy az agy.

12

Túl bolond világ ez, miben
egyesével mindenki józan.
A törvényekről azt hiszem,
elég volna pár árva szólam,
ami fontosat mond valóban,
nem hagyománnyá szépült önkény,
ha az igazság búcsuzóban
lemond önmagáról önként.

13

De nem okoskodom tovább,
viszem a hírt a sértett nőnek,
az oldalunkra visszaszállt
a kő. Az igazság is győzhet.
A palotakertben meggyőződhet:
az Ördögfing újra szabad,
ahogy kaptuk, egyetlen tömbnek
mutatja a szabályokat.

14

Mert ebben volt útmutató:
az Istentől mért távolságot,
mi máshol fel se fogható,
egy lendületből ott meglátod.
De nem mindig az a barátod,
ki bűbájoskodik veled,
a hízelgés elrejtett átok,
tönkreteszi az életed!

15

„Még szemem elé mer kerülni?
Nem tartotta ígéretét!”
„Az ördög igazsága földi,
az enyémben ott van az ég!
Nem állított meg a szemét,
veszélyes és huligán banda,
nem kérem ezért a kezét,
viszont pár aranyat adhatna.”

16

„Adtam korábban, nem emlékszik?
De hálából magával alszom,
hogyha előtte felkészít,
mit kell elhinnem, mit akarnom,
persze, ha majd ott lesz a sarkon
a kő, ahogy azt megbeszéltük.
Az ígéretet én megtartom,
mint kopasz ember törött fésűt.”

17

De nem folytatták szócsatájuk,
betoppant a kőfaragó.
„Leszállítottam az árut,
már ott is áll, hová való.
De úgy érzem, hogy áruló
lettem a diákokkal szemben,
a lelkiismeret: adó,
mit magamból kell megfizetnem.”

18

A ház előtt valóban ott volt
egy kővé vált ördögszekér,
beárnyékolta az oszlopsort,
amely a Szajnáig elér.
Ez az árnyék mindent megér,
az egykori utca nem látszott,
a sok új háztól, mi összeér,
s elfedi a régi világot.

19

Most minden titok látható lett,
hogy több a jelennél a múlt,
hogy mi a jótett, mi a gaztett,
s hogy megérteni bonyolult.
A kő bírónak bizonyult,
s mindkét férfi csontváznak látszott,
egy elfutott, egy elvonult.
A megbízónő kacarászott.

Ballada a zsákutcákról

A zsákutcákat miért járjuk
rendszeresen, mondd meg, miért?
A józan eszünk eldobáltuk
a semmiért, a semmiért.
Ha az alagútból kiért
az ország, minek fordult vissza?
Előre kell menj a hitért –
az igazat senki se tudja.

A kérdések összezavarnak,
a válaszokat nem hiszem.
Néha fejjel megyek a falnak,
bár kemény, mégis átviszem.
Megnyílt a tévedésüzem,
a szlogenjét mindenki fújja,
persze én akkor se hiszem,
az igazat senki se tudja.

Vagy ha tudja, nem keresi
a módot rá, hogy kihirdesse –
esetleg föl se ismeri,
és úgy néz, mint egy pestisesre,
az egyetlen igaz lélekre,
a jó helyekről meg kitúrja,
bár nem örökre, de évekre:
az igazat senki se tudja.

Ajánlás

Ajánlom, fontold meg nagyon,
mi is a jövő legjobb útja,

aztán ne döntsél, angyalom!
Az igazat senki se tudja.

Ballada a kétségekről

A biztos jövő unalom,
az élet hazárdjáték inkább!
Csörtess a járatlan úton,
alig hiszem, hogy azt megunnád.
És nem izgalmas a valóság,
mindig a tényekkel van gondja,
hidegen hagy az, amit más lát –
az igazat senki se unja.

A válaszok összezavarnak,
a kérdésekre nem figyeltem.
Néha füle is nő a falnak,
fekete az érdekes jellem.
A régi zászlót eltüzeltem,
nincsen fényes szél, ami fújja,
hazugság alszik a közelben,
az igazat senki se unja,

vagy ha unja, csak bölcsen hallgat,
és nem hiszi, hogy az igaz,
mit a nagyszájúak akarnak,
vagy a szerények vallanak.
Mindkettő unalmas csapat,
csapnivaló az a kultúra,
amit egymásról vallanak.
Az igazat senki se unja...

Ajánlás

Nem ajánlom, hogy ezt megértsd,
a butaság a tiszták útja,
a valóságra is ellenérv!
Az igazat senki se unja?

Márton Ágnes

Engem vigyen

Küszöbnyi jószág: csecsemő,
mint egy vájni bágyadt
púderszín működöm.

Átlépni vagy sem.
Vagy rátaposni. Korcogna-
e a talpam alatt.

Végül egy húsdeszkát
teszek rá pallónak.
Nem látszik, ahogy roppan.

Amit nem látok, az nincs.
Mint a szárnyasok
szegycsonttaraja,

a villacsont. Előbukkan
később a falatból, eltöröm.
Ilyenkor kívánni kell.

Bárcsak lehetnék iramtól
siketült csíta, ne pircegjen
alattam filigrán

avar. Szaladnék,
mint tomtalan Jerry,
akinek az epizódjait

végigpörgetik egy hétvégén,
akiből kikopik a csend.
Volt-nincs tömítés. Inalt

hüvelykpiszoknyi gyermek-
kívánságom is. Felkaptak,
engem, engem!

Utólag káromk, csak ez jutott.
Csüngtem, lifegett
bennem a görcs, még, már ne,

mint amikor a fogyasztás-
mérő túlpörög, túl-sok-
túl-kevés, bódít és zavar.

Josephine

Mama mosónő volt, papa vaudeville dobos,
én pedig Fullasztó Majom, így hívtak a kórusban.
Ojjé, King Kong és banánlevél-szoknyácska!

Baker-bőrömet hiába krémeztem, hogy
elhalványítsam a csúfolódók dühét.
A Park Avenue-n cselédajtón slisszantam át

tízdolláros pink rókabundában.
Kubában nem engedtek be a Nacionalba,
felhólyagzott az Ave Maria.

Kátrányplafont kapott az utca,
nyújtóznom kellett, hogy tollas fejdíszemmel
simogassam a feketébe olvadó csillárokat.

Franciábban, mint a franciák, de Gaulle-lal jártam
a Champs-Élysées-t, és ezt dudorásztam: *Si j'étais
blanche.* Csúcs és Vénusz, mint valami
strassz, beragyogtam az Olympiát.

Harcos Bálint

Széria

21

Véget ért –

De: végső?

„Nem volt több lépcső."

Itt, a léptekért –

Az urak
kifújni se magukat –

(fent ácsorgás, értetlenül)

„Hogyan tovább?” *(De ő meg)*

„Csak ennyi volt?” *(leül)*

„Helyet az újabb érkezőknek…!”

(és)

„A keretezés…”

(kiválaszt egyet a rámák közül.)

22

Nap.

A tenger egy lap.
Az ég: félgömb.

(„Szélcsönd?!”)

Árnyékod: *volna.*

Itt. Magadra hagy.
Magára maradt forma

vagy.

23

A tengernél: a formák.

Forma, formát, formai
stb.

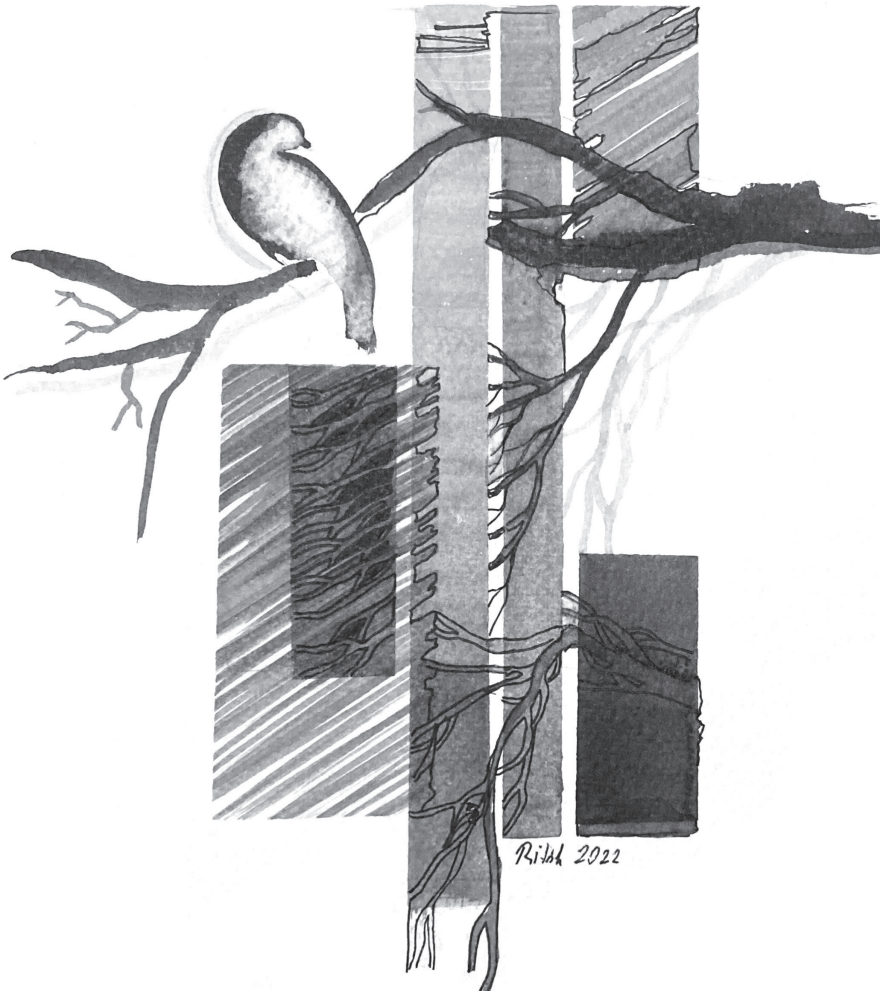
„A Napot…”
(festett?)

Testek.
Alakok.
A tér foglyai.

Szél, víz a Napba forr át –

[Követ, vasat kimar.]

Semmi-senki-vihar.



Tallér Edina

Jacobsvilli horror

Se éhes, se szomjas, se fáradt, se boldog

Hétfő reggel hét után tíz perccel indul a kecskeméti busz Kiskunhalasról, nyolc óra ötre ér a jakabszállási Nádas Vendéglő melletti megállóba. Dénes már vagy negyedórája fagyoskodott a mínusz három fokban. Egész testében remegett, kóválygott a feje, émelygett a gyomra, szemét elvakította a ragyogó, fehér hó. Kétpercenként újra és újra böngészni kezdte a megállóban egy bádogtáblára erősített menetrendet. „Hétköznapokon: 4:57, 5:42, 6:57, 7:10, 8:05, 9:00, 14:05, 16:15, 17:05, 18:23". Reggel hét és kilenc között normálisan jár, utána meg elvétve, fogalmazta meg magában a látottakat. Ünnepnapokon összesen négyszer áll meg itt a busz, hétvégén meg reggel kettő, egy dél körül, kettő délután. Estefelé, héttől már semmi. Ezért ragadtunk mi is itt azzal a félhülyével tegnap este, vonta le a végső következtetést a férfi. A félhülyén Idegzsábát értette.

Fázott, szédült, émelygett. Jöjjön már az a kurva busz, gondolta. Újra ránézett a menetrendre, és nagyjából ugyanazokat a következtetéseket vonta le a látottakból, mint két perccel azelőtt. Topogni, ugrándozni kezdett, hogy kicsit kimelegedjen, de hamar abbahagyta, mert éles fájdalom hasított a fejébe. Szar volt az a tegnapi pálinka, ki tudja, miből csinálta a félhülye, gondolta Dénes. Újra belehasított a fájdalom, melyet néhány pillanatkép követett, emlékek kivetülései a tegnap estéről. Az Opel felnyitott motorháztetője, kuplungtárcsa, sáros motor. Le kéne mosni valamikor az autót, mindegy, majd, ha megcsináltattam, jutott eszébe egy pillanatra a valóság, aztán újra jöttek a furcsa emlékképek a tegnap estéről: a pacalozóból a pincér tálcán hozza a parkolóba az italokat. Igyunk, hogy legyen hugyunk! Egészségünkre! Idegzsába a motorháztető előtt tanácstalanul vakargatja a fejét. Hát ebből nem lesz ma este utazás, az biztos, mondja.

De miért annál a lepukkant pacalozónál parkoltunk le tegnap, töpreng a férfi, miért nem itt, a Nádas előtt? Ez egy normális hely, biztos finom a kávé, és lehet, hogy szállást is kaptunk volna. Elgondolkodva hol a vendéglőre néz, és méltatlankodva a fejét csóválja, hogy miért nem itt álltak meg tegnap este, hol a havas országutat kémleli, reménykedik, hogy megpillantja végre a távolból közeledő buszt. De a busz sehol.

Újabb emlékek ugranak be, félig kész, betonszínű kockaház, hideg kívül-belül, fáznak, Idegzsába bekapcsolja a radiátort.

Hogy a fenébe kerültünk ennek a félhülyének a házába? Ki vezetett? Miért mentünk oda? Ki fizetett a pacalozóban? Egyáltalán, merre van az a pacalozó? Már akkor részegek voltunk, amikor átmentünk a házba, miért ittunk tovább? Mennyit vedeltünk?

A valóságos és jogos kérdéseket újra és újra elnyomja a férfi agyában keletkező emlékek áradata. Pálinka, bor, sör. Sörre bor, mindenkor! Koccintás. Pálinka! Koccintás. A felesége felnevet. Egészségünkre! Mikor hallotta utoljára önfeledten nevetni a feleségét? Hónapokkal ezelőtt? Vagy már évek is eltelhettek azóta?

Újra ránézett a menetrendre, majd az órájára. Hét óra ötvenhárom. Még bő tíz perc, és itt a busz. Csak azt nem értem, mit jelent a felkiáltójel a „8:10" mellett, morfondírozott a férfi.

Épp abban a pillanatban, hogy szeme rátalált a „JELMAGYARÁZAT” feliratra a tábla alján, újra hasogatni kezdett a feje, és jöttek a tegnapi pillanatképek megint. Borra sör, meggyötör! Egészségünkre. Koccintás, nevetés, felesége a szoba közepén táncol, a fejét rázza, haja lobog, belehullik az arcába.

Tíz évvel ezelőtt ismerte meg a nőt egy rockkocsmában, Budán, a Klub 202-ben. Milyen jó hely volt az, sóhajtott a férfi. És milyen gyönyörű haja volt Margitnak, sóhajtott még egyszer. A legszebb nő, akit valaha láttam, emlékezett vissza a tíz évvel ezelőtti nőre Dénes. Azt hittem, nincs több huszonötnél, pedig már harminchét volt. Margitnak olyan szép az arca, hogy nincsen kora, gondolta a férfi, és megint sóhajtott. Mikor megismertem, azt hittem a Széparcú nem is a vezetékneve, hanem ő maga.

Elmosolyodott, szívét meleg járta át. Próbálta felidézni azt az első találkozást, a felesége selymes, hosszú haját, mosolygós babaarcát, de az erőlködéstől agya gyorsan előállt egy idillinek szánt, ám még csak félig kész, eltorzult álomképpel. Margit táncol a Klub 202-ben, a többi ember csodálattal nézi és tapsol, a nő boldogan pörög, forog, szép arcát az ég felé fordítja, kezei, mint a szárnyak, mozognak fel és le, és fel és le, és fel és le, haja selymesen hullámzik, lobog, egyre hosszabb és több, belengi a táncteret, gyarapszik, úgy nő ki Margit fejéből a hatalmas hajkorona, mint a rajzfilmekben az égig érő paszulyból szerteágazó indák, átsző mindent és mindenkit, belekúszik a kiszögellésekbe, mélyedésekbe, repedésekbe, a tapsoló, rajongó tömegek szájába, fülébe, fuldokolnak tőle az emberek, miközben Margit nevetve táncol.

A férfi megszédül, levegő után kapkod, megkapaszkodik a hirdetőtáblában. Aztakurva, de másnapos vagyok, gondolja.

A busz végre megáll előtte.

Kinyílnak az ajtók, hömpölygő páraként árad szét a csípős, friss novemberi téli tájon a jármű túlfűtött, levegőtlen belsejéből ömlő áporodott kárpit, füstölt kolbász, fokhagyma és álmos emberek szaga. A középső ajtónál két fejkendős asszony száll le, az egyik valami vicceset mesélhetett épp, mert mindketten hahotázva, könnyeiket törölgetve indulnak el a falu központja felé.

– Kecskemétig kérek egy teljes árút – mondja a férfi.

Szerencsére az első ajtó melletti két ülés szabad. Lehuppan az ablak melletti székre, így szemmel tarthatja a sofőrt is, az utat is, minden megállónál beleslukkolhat a friss levegőbe, amint kinyílnak majd az ajtók. Így talán nem hányok, nyugtatja meg magát. Végülis tizenöt-húsz perc, és ott vagyunk.

– Helvécia! – kiált hátra a sofőr, negyven perc múlva. – Tizenöt percet állunk! – Kinyitja a busz összes ajtaját, majd gyors mozdulatokkal leugrik a buszról, rágyújt és eltűnik a ködben.

Mi van? Dénes döbbenten néz körül. Hol a bánatos, büdös francban vagyok? Helvécia? Az egy város? Ránéz az órájára. Mindjárt kilenc. A telefonjában Margit számát tárcsázza. „Édesem”. Így van elmentve a felesége. Megvárja, míg a kicsengő hang egyenletes foglalt jelzésbe vált. Talán még alszik, gondolja Dénes. Lekászálódik a buszról, megborzong a hideg télben, de jólesik a friss levegő. Nagyokat sóhajt. Az elmúlt negyven percben valóság és álom összemosódott az elméjében. Körülbelül Jakabszállás után öt kilométerrel döbbent rá, hogy a buszjárat, amire felszállt, minden második bokornál megáll, hogy összeszedje, majd szétszórja a környék tanyavilágának lakóit. Ezt jelentette a felkiáltójel, amelynek nem olvasott utána a jelmagyarázatban.

Mikor erre rájött, először a pánikroham kerülgette, azonnal le akart szállni, de aztán meggondolta magát, semmi értelme kinn a jeges prérin fagyoskodni és megvárni a következő, normális buszt, akkor inkább itt a melegben zötykölődik. Előbb-utóbb csak elérek Kecskemétig, gondolta, a hátizsákjából előkotort egy papírzacskót, szája elé tette, mélyeket lélegzett, miközben magában a „Hej, Dunáról fúj a szél" kezdetű népdalt énekelte végig négyszer, hogy lenyugodjon. A pszichológusa ajánlotta ezt a technikát még tavalyelőtt, amikor először kapott pánikrohamot a munkahelyén. Dénes földrajz–rajz szakos tanár egy tizenegyedik kerületi általános iskolában. Pár évvel ezelőtt, közvetlenül a tavaszi szünet utáni első tanítási napon történt. Lyukasórája volt, a hetedikesek föcidolgozatát javította a tanáriban, amikor hirtelen, a semmiből csapott le rá a roham. Pedig még fáradt se volt. Se ideges. Se éhes, se szomjas, se semmi. Egy szimpla, nyugodt reggellel indult a nap, és a harmadik órában dolgozatjavítás közben egyszer csak mintha elfogyott volna a levegő, Dénes megszédült, zihálni kezdett. Zsibbadt a jobb keze, megsajdult a szíve, a látótere beszűkült, míg végül elsötétült minden. Most meghalok, gondolta. Néhány másodperc múlva, amikor kinyitotta a szemét és a sötétség kezdett feloszlani, három kollégája hajolt felé. Az egyik egy pohár vizet nyújtott, a másik egy szem Valeriánát kínált, a harmadik pedig aggódó tekintettel a fejét csóválta.

– Szerintem pánikrohamod volt, Dénes.

Az eset után pszichológushoz fordult, aki azt tanácsolta, hogy kerülje az alkoholt és egyéb tudatmódosító szereket, sétáljon sokat a szabadban, és legyen mindig kéznél egy papírzacskó. Ha érzi, hogy közeleg a roham, szívja és fújja a levegőt a zacskóba, figyelemelterelésnek pedig mondjon magában mondókát vagy énekeljen el egy dalt. Ha minden kötél szakad, szedjen be egy Valeriánát.

Hej, Dunáról fúj a szél, szegény embert mindig ér, Dunáról fúj a szél, énekelte magában Dénes a buszon. Sikerült lenyugodnia. Megadta magát a körülményeknek, egykedvűen bámult ki az ablakon, üveges szemekkel meredt a havas alföldi tájra. Néhány perc múlva eszébe jutott a *Madrapur,* kedvenc könyve, amit még főiskolai évei alatt olvasott. Nagy hatással volt rá, nem is a sztori, inkább a történet hangulata. Utazol, nem tudod, hova, kikkel, minek, meddig. Állj, parancsolt magára Dénes ennél a pontnál. Ilyesmire nem gondolhatok, mert megint rosszul leszek! Hej, Dunáról fúj a szél.

Kis idő múlva elszundított. Mikor újra magához tért, úgy érezte, órákig aludt, de nem. Mindössze nyolc percet. Fél kilenckor felhívta az autószerelőt, hogy késni fog.

– Az baj – hallatszott a telefonban a szerelő unott hangja. – Sajnos én be vagyok táblázva, nem fog beleférni félórás késés. Legyen akkor egy másik időpont. Szerda fél öt?

Leszarom az Opelt, ott rohadjon meg, ahol van, húzok vissza Pestre, gondolta Dénes, és elköszönt az autószerelőtől. Legalább kipihenem magam. Margit meg eldöntheti, hogy hazamegy az anyja házába, Halasra egyedül, vagy visszajön. Kurva elegem van már ebből az egészből. Egy hét szabadságot nem dobok ki az ablakon. Inkább pihenek otthon.

Dénes nemcsak az autószerelőt mondta le, hanem intézett magának egy helyet telekocsival Kecskeméttől Budapestig. Negyed tízre beszélték meg a találkozót a két másik férfival, akik egy Mazda 626-tal érkeznek, de ha sokáig dekkolnak Helvécián, még azt is lekési. Dideregve körülnézett a ködben. Hol van már a buszsofőr?

A sofőr pontosan érkezett, és kilenc után öt perccel elrobogott járművével Helvéciáról. Dénes újra hívta a feleségét, de hiába, nem vette fel, ki van kapcsolva. Mindegy. Talán jobb is így. Akkor ír neki egy sms-t. „Miért vagy kikapcsolva? Ez a kurva busz egy órán keresztül zötykölődött Kecsóig, úgyhogy le kellett mondanom az autószerelőt. Visszamegyek Pestre, és egyik haverral majd elhozom a kocsit valamelyik nap. Úgyhogy én offolom ezt a halasi kirándulást. Felbasztam magam. Kivagyok. Ne haragudj. Majd hívlak. Puszi."

Öt percet késett a megbeszélt találkozóról, de nem volt baj, a két másik férfi hanyagul a Mazdának dőlve várt rá.

– Ő Attila, én Peti – mutatta be mindkettőjüket a szakállas srác. – Attila fog vezetni. Nem gond, ha benyomunk valami zenét?

Sőt, nagyon is jó lenne egy kis zene, hogy lenyugodjak, válaszolta Dénes, miközben beült hátra a kocsiba, majd néhány mondatban elmesélte kálváriáját, amely tegnap este kezdődött.

– Fú, ez kemény! – mondta ledöbbenve Peti. – Bebasztatok este valami ismeretlen falulakóval, aztán otthagytad a feleséged meg a kocsid, és leléptél? Hát, haver, ez elég horror.

Miközben Attila vezetett, Peti a rádióadók kínálatából valami jó zenét keresett, Dénes pedig arra gondolt, hogy ez tényleg nem semmi. Nem érdekli, mi lesz az autójával, sem az, hogy mi lesz a nőjével. Fel kéne hívnia a pszichológusát? – Na, ez jó lesz – mondja Peti, és felhangosítja a zenét. A Petőfi Rádió a Hiperkarma zenekartól játszik le néhány számot. A dalok között egy férfihang az együttes múltjáról beszél. Peti, Attila és Dénes csendben, érdeklődéssel hallgatják a műsort. Mindhármójukat személyesen is érinti a téma, hiszen a régi zenekar fénykora nagyjából egybeesett a saját fénykorukkal.

– Azok voltak a menők! A kétezres évek! – töri meg a csendet Attila, majd felhajt az M5-ös autópályára, Budapest felé.

– Nyáron a Fishingen, hallod, ez a Bérczesi mit le nem nyomott! – vette át a szót Peti. – Hablatyolt mindenfélét. Imádom, ahogy beszél! Hallod, az egyik szövege úgy betalált, hogy gyorsan be is írtam a telómba, nehogy elfelejtsem. Ezt figyeld! – Peti előveszi a telefonját, rövid keresgélés után rátalál a szövegre. – Ezt figyeld! Azt mondja, hogy! – Lelkesen olvasni kezd a telefon kijelzőjéről. – Az élet egy játék. Nem olyan szar, mint a Mátrix, de legalább olyan magányos, mint a Minecraft. Tehát a tanulság: az élet szar, de jó a grafikája. – Rajongó mosollyal néz fel a telefonjából Dénesre. – Na? Ugye? Mekkora szöveg ez már! Nem? Annyira tetszett, hogy megjegyeztem, hallod! Fú, nagyon bírom a srácot, mondjuk inkább a régebbi zenéit, ezek a nyunnyinyünnyik annyira nem jönnek be nekem. De azért szeretem.

Dénes helyesel, hogy igen-igen, ő is nagyon bírja Bérczesit, főleg a régi zenéit, ezt például, ami épp most szól. Attila is helyesel, mindenki egyetért mindenkivel, ez tényleg kurvajó szám. Dénes egész testén szétárad a boldogság, végre érzi, hogy él, és ez a másik két srác mintha ezer éve a haverjai lennének. Jó hangulat van az autóban. A három férfi vidáman, önfeledten, fennhangon énekli a rádióból harsogó dalt, azt, hogy valami véget nem érő hídon át vissza Pestre, a metró, a nap, a Duna meg a hidak is a helyükön vannak, mi vagyunk tőlük messze.

Lövétei Lázár László

Lapok egy útinaplóból

„Beat poetry lives”

– ezzel a matricával
ragasztotta le valaki
egy denveri szálloda parkolójában
a „No smoking” feliratot,
óvatos reménykedésre feljogosító gesztus,
főleg a magamfajta megrögzött dohányosnak,
de titokban abban bízom,
hogy nemdohányzók is méltányolni fogják
a titokzatos ismeretlen lázadását –
ha másért nem,
legalább a költészet miatt.

Denver, 2022. július 21.

A Mount Evans csúcsán (4348 m)

Jártam az Istennél, autóval; s mormotahangon
szólt is az Isten, hogy: „Menj a pokolba, komám!”

2022. július 21.

A Colorado folyó Glenwood Springs-nél

Hadd „kanyarodjon” most magyarul be a hexameterbe:
angolul és spanyolul már eleget kanyarult.

2022. július 22.

100 mérföld sivatag Grand Junction és Moab között

ilyen lehetett
a depressziós Isten
teremtés közben:

hatalmas ugyan
de közben mennyi kétely
míg „látá hogy jó”

2022. július 23.

Egy bála széna ára Navahoföldön

Némi szerencsével
még ma is látni vadlovakat a völgyben,
mondja a navaho Harvey Stevens,
indián nevén Salt Runner,
a nagyapja nevezte el így,
mert folyton rohangált föl-alá,
később,
a „college”-ban meg is nyert minden futóversenyt,
aztán rodeós lett,
nincsen olyan csontja, hogy ne lenne összeszegecselve,
de még ma is hiányzik neki az adrenalin,
talán ezért fogta be saját kezűleg
„Destiny” nevű musztángját a dombon túl,
a völgyben,
kora délelőtt van,
ott állunk a diófenyőből-drótból összetákolt karám előtt,
Harvey bácsi pizsamában jött ki a házból,
ellátni a musztángot,
a fiam tenyérből eteti „Destiny”-t,
honnét szerzi be a szénát,
kérdi a feleségem,
hiszen egy szál füvet se látni sehol,
hát igen,
mondja Harvey bácsi,
22 dollárba kerül egy bála széna,
korábban,
amikor ide, Monument Valley-be, a felesége birtokára költözött,
mert navaho ugyan,
de ő,
mármint Harvey bácsi,
nem Utah-ból,
hanem kissé délebbről,
Arizonából származik,
akkor látta először a feleségét,
amikor a szülők összeboronálták őket,
szóval korábban juhokat-teheneket is tartott,
de egy ideje egyre kevesebb a széna,
most homokfestészettel-ékszerkészítéssel foglalkozik,
közlékeny a bácsi,
beinvitál a sátrába, a híres „hogan”-be,
megmutatni az ékszereit,
vegyünk valamit, hogy a bácsi
szénát tudjon vásárolni „Destiny”-nek,

súgja a fiam,
időközben előkerül az asszony is
ceruzával-füzetkével,
igazi business woman,
mi is tőle béreltük Airbnb-n
a sátorhelyet az udvarukon,
szerintem több pénzük van, mint nekünk,
gondolom magamban,
de nem mondom senkinek,
végül egy rakás csecsebecsével távozunk,
féltucat bála széna jut majd „Destiny”-nek,
a fiam nagyon elégedett,
én is az lehetnék,
hiszen végre testközelből láttam indiánt,
korábban csak írtam róluk,
hát ezután nem fogok,
gondolom magamban,
de nem mondom senkinek.

Monument Valley, 2022. július 27.

Templomlátogató turista könyörgése

Assisi Szent Ferenchez

Egy fénykép erejéig hadd vigyem én a kereszted!

Taos, 2022. július 31.

L.I.C. Bar

Tizenhat éve ennél az asztalnál készült az a fotó,
amit aztán évekig küldözgettem
különféle folyóiratoknak,
ha portrét kértek tőlem:
vasasztal,
szemüveg,
sör,
most is készülhetne egy ugyanolyan fotó rólam,
minden a régi,
csak én lettem egy kicsit viseltesebb,
szerintem még ma is az L.I.C. Bar New York City legjobb kocsmája,
igaz,
Manhattanbe idén még nem tettem be a lábam,

talán nem is fogom,
követem én is a világtrendet:
a helyismeret hiányában teszek
megfellebbezhetetlen kijelentéseket,
búcsúzni jöttem ettől a kocsmától,
s lám, mi lett belőle:
publicisztikának is rossz a vers,
de semmi baj,
ebben is követem a világtrendet.

2022. augusztus 2.

Kürti László

ezotéria

tudtuk, hogy egyszer véget ér, tervezgettük.
vagyis nem tervezgettük, de erősödtünk,
ha bejön a nagy szakításpróba, elporol
bennünket az élet, akkor majd legyen
hozzá erő, bátorság egymást végleg elengedni.
nem ürügyek kellettek, nem egy vétlen hiba,
vagy ostoba hazugságon kapni a másikat.
nem is egy hétvégi nagytakarítás. régen minden
könnyű volt, kivitted porolni a szőnyeget,
ha szakadt, kidobtad, vagy bevágtad a kutya
alá. vettél újat, ment tovább a verkli.
súlytalan önhit, felhőtlen áldozatvállalás:
futószőnyeg, folyóméterárban.
ma pedig gyűjtögetünk, rettegünk egymástól,
de mit kezdjünk a sok kicsorbult csészével,
elvékonyult ágyneműhuzattal, feslett
kárpitokkal, nyikorgó székkel? tele a lakás,
kacatok, kapaszkodás, szétmálló stafírung,
foltozhatatlanul eltelt élet.
a felújítástól, akár a haláltól, szakadástól
mindketten rettegünk. ezoterikus szarokat
olvasok a neten, magányt űző praktikákat,
gyenge vagyok védekezni ellened.

felfogni jöttünk

végeredményben egyetlen realitás létezik,
nem iszok már bele a poharadba. széthulló
személyiségjegyek, szertefutnak a betanult minták,
akár egy csürhe, iszákos, kelletlen banda.

ripityára esik, ami földet ér. amikor nem esik,
böllérkés, magától áll meg a levegőben,
hogy vége van. végeredményben rúzsod
a poháron, ami létezik. meg a reszketés,

ahogyan elvérzik belőlünk az a nagy állat.
de hogy kéne végre elfelejtenem az öledet, szádat?
végeredményben egyetlen realitás létezik:

a kocsma, a magány, a lassú alvadás. magadra
nézel, még mindenki itt van, a lüktető vért felfogni
jöttünk, egy kint hagyott, ócska bádogedénybe.

telihold

vártunk, hogy szakadjon magától,
kimondtuk majdnem, aztán maradt
a csend. gyógyulni, nevelődni,
hol senki sem vádol, fellegek alatt,
szakadozó tócsa ragyog. legelső telihold
az idei te vagy, gennyes januári gyülem.
feszít, éget, kifakad talán hajnalig.
farkasvonyító éjjeliedény, telitál.
sárgaréz szaga oxidált kilincseken.
becsorgó fények az ágak redőnyei
közt. oszló birtokok, telihugyozott
közterület, besárgult közvilágítás.
tiszta képlet, ki kéne mondani:
ennek a dalnak itt van a vége.

Beck Tamás

Jöttment

Móra Tibi megsárgult újságpapíron hámozza az édesburgonyát. A lap sarka szamárfüles, nem látni tőle a dátumot. Ahogy Móra Tibi a gumót farigcsálja egy rozsdamentes acélpengével, idomtalan héjdarabok omlanak az időjárás-jelentésre s a bűnügyi hírek közé. Özönvíz előtti ventilátor zúg a plafonon, a lakatlan pókháló újra meg újra megremeg a ruhásszekrény és a könyvespolc közé kifeszülve. Az elromlott készülékből kiáramló infrahang lehetetlenné tenné egy egyszerű számtani művelet elvégzését is a hatósugarában tartózkodóknak. Móra Tibi rendszerint ellenáll a kísértésnek, zöldségpucolás közben sohasem böngészi a gyászjelentéseket. Most mégis odatéved tekintete egy tragikus hirtelenséggel elhunyt iskolaigazgató portréfotójára, s azt mormolja magában: boldog ember! Pár pillanat múltán felszisszen, a vér pedig kiserken a késhegy nyomán mutatóujja begyéből. Néhány mélyvörös csepp épp egy haditudósításra hullik, elfeledettnek hitt emlékeket ébresztve Móra Tibiben. A férfi azonmód rosszul lesz a látványtól. A mahagóni étkezőasztal sarkába kapaszkodik, úgy próbálja felidézni, hány éve már, hogy... De nem megy a számolás. A hibás ventilátor részvétlenül ontja a zajt odafent, és nem is a páradús levegőt keveri meg, inkább Móra Tibi múltjának eseményeit zagyválja össze felismerhetetlen masszává. A férfi kiszalad a fürdőszobába ragtapaszért, és roppant férfiasnak találja, hogy a bojler őrlángjával gyújtja meg füstszűrő nélküli cigarettáját. Ha kitekintene futólag a nyitva felejtett bukóablakon, látná, amint egy porördög garázdálkodik néhány hektárnyi szántóföldjén. Így azonban nem tudja mire vélni az ebédidejét töltő kombájnos csodálkozó kiáltásait. Móra Tibi hanyag tartásáért a mosdókagyló fölé helyezett borotválkozó tükör a felelős. Nap mint nap le kell hajolnia hozzá, akár egy kisgyerekhez. Persze hogy Móra Tibi idővel megszokta ezt a testhelyzetet. Vállai előre estek, melle behorpadt. Ha kilép a kertkapun, a szemfüles környékbeliek máris a púpjára mutogatnak. Móra Tibi ezt a fogyatékosságát kompenzálná az állandó bagózással és a többhektáros földvagyonnal. Hátha befogadja a falu az emlékei elől menekülő jöttmentet.

Akik a közeli városban szemet vetettek társasházi lakására, mézesmázosan hízelegtek Móra Tibinek. Eleinte még azt követően is, hogy megkötötte velük az eltartási szerződést. Árpás szemhéját rügyfakadáskor kamillás főzettel borogatták, teniszkönyöke miatt magánklinikára cipelték a Zsigulijukkal. Hanem Móra Tibinek hónapok múltán sem akaródzott megdöglenie. Szó se róla, a kedvezményezettek mindent megpróbáltak. A járvány kitörése után célzatosan keresték a zsúfolt helyeket, hazatérve pedig nem mostak kezet, hátha átadják Móra Tibinek a koronavírust. Drága prostit hívtak a férfihoz, abban bízva, hogy szívinfarktust kap együttlét közben. Egyszer aztán felcsillant a remény. Móra Tibi székletmintájában vért mutatott ki egy rutinvizsgálat. A vastagbéltükrözés során a belgyógyászok azonban nyomát se találták daganatnak. Csalódott eltartói ezután verték agyba-főbe a férfit. Az igazságügyi orvosszakértő tucatnyi, egyenként is életveszélyes külsérelmi nyomot számolt össze Móra Tibi testén.

Vége lehet az ebédidőnek, mert a kombájnos odakint beindítja járművét. Móra Tibi a fürdőkád lefolyójába dobja a csikket, és visszasiet sziszifuszi munkájá-

hoz. Mániásan szeleteli a megtisztított gumókat, megállás nélkül. Már nem haragszik a borotválkozótükörre testtartása miatt. Kitagadott gyerekeihez is le kellett volna hajolnia annak idején, dacára annak, hogy esetleg egy életre meggörnyed. Persze, hogy nem válaszoltak vacsorameghívására. Ha mégis eljönnének: Móra Tibi reméli, szeretik olajban kisütve az enyhén összevérzett édesburgonyát.

Fellinger Károly

Körteíz

János mindenütt feltalálja magát,
egyedül otthon, a lakásában nem.
Amióta tudatosította ezt, már
nem tudja nem tényként kezelni, ezért

aztán évek óta ki nem mozdul a
lakásából, bárhova is ül, fekszik,
odaragad magához, legyökere-
zik, mint a tölgyfa, kiáll maga mellett.

Egyszer télen hatalmas hangzavarra
ébredt, éjjel volt, kereste a villany-
kapcsolót, eszébe jutott, az égő
kipislant. Szokásától eltérően

kinyitotta a fehér bejárati
ajtót, késztetést érzett, hogy a folyo-
só légyszaros ablakához menjen. Úgy
haladt, mint az óra kismutatója.

Váratlanul becsukódott a kitárt
ajtó, hallotta, valaki belülről
a zárat elfordítja. Csak magára
tudott gondolni, kire is másra. Csak

ő csukhatta be, zárhatta magára.
Lerohant a szűk lépcsőn, párosával
vette a lépcsőfokokat. Kiért a
tízemeletes panelből. Kint a hold

a szemébe világított, karácsony
éjjele volt. Láthatta, hogy a parkon
keresztül jött valaki, lábnyomai
még jól látszottak a ropogós hóban.

Minden egyes lábnyomba belelépve
távolodott a lakótömbtől. Hátra-
pillantott. Látta, szobájában ég a
villany. Csuklás közben körteízt érzett.

Péntek Imre

Egy jó nap

Ma nem műtenek meg,
nem jön érted a gurulós kocsi,
és alvászavarral sem küszködsz,
nem kell hashajtós vizsgálatra menned,
a legocsmányabb orvosi rendelésre,
nem reklamál a villanyműszolgáltató,
és csökken a tavalyi havi bűntetőkamat.
Még a kamatyolás sem kizárt ma
valamelyik pornócsatornán.
Kifogástalan a kiszolgálás a legzsúfoltabb délután,
megkapod a rég várt levelet,
melyben orákulumot rejtett el a hétpettyes boszorkány,
és e-mailed is zökkenőmentesen gördül
az interneten lapról lapra.
És csodák csodája: a vírusok is békén hagynak, nem másznak rád
alig láthatóan a géped csücskéből.
Ki tudja, mi lehet...
Mi ez a gyanús nyugalom, elferdült biztonság,
ja, ezt ki kellene egyenesíteni, csak semmi jajongás.
A pucolókefék is jól működnek,
az egész ropogás ma szelíd surrogássá alakul.
Hurrá, ma élhetőbb a világ,
ma kackiásabbak a kipedrett bajuszok,
jártodban-keltedben talán békén hagynak a nyomoraratók,
a téged piszkáló megszégyenítők,
a még nálad is nyavalyásabbak.
Egy tiszta nap ígérkezik,
az örömujjongások crescendóba mennek át,
és a megterített asztalon
a szeletelőn fekszik a rég áhított
rozscipó –
végül is, ha jól vesszük,
az utolsó karima kegyelemkenyér.

Nyálas ótvar

Ma nem vetettél semmit
az eloldalgó koldusnak,
kit gyorsszekéren elvitt

ez a sejtelmes, gonosz nap.
Mért nem csinál, hisz egyszerű,
éticsigából vacsorát,
nem fojtogatná régi düh,
mint ki részegen laborált.

Lejár neki, lassan lejár
foltos általvetője,
melyben egy lyukas fakanál
és némi lucskos lőre.

A hangulat azért remek
a szombat esti padnál,
balalajkák pengenek,
ha abbamarad, nagy kár.

Aztán beint egy nagyokos
füstölgő szálfarúddal,
hagyjál, úgyis megesz a kosz,
vagy társa, a nyálas ótvar.

Lakoma

Gyere hozzám, látogatóba,
a pindurlaki völgybe,
én hívlak, nem a ronda szolga,
a nagyvizsolyi törpe.

Leszen nálam is lakoma
a feneketlen tóból,
eljön a sajtos fapofa
és valamennyi sógor.

Frissen sütjük a bánatot
végtelen széles tepsiben,
adunk, ha kétszer is kapott,
kimérjük centivel.

Felfordul, ha belakott
az egész jámbor népség,
nem kell ide vén robot,
csak egy kicsiny részvét.

Estebéd

Dobverőre a hangulatot,
s jöhet a szalonzenekar,
elmélázik, ki jóllakott,
mielőtt lyukas zsákba varr.

Csattognak a fogpiszkálók,
mint ügyes harci stallumok,
hiába köpsz rám valami vádlót,
te leszel, aki elbukott.

Most kellene a jóstehetség
a nyakigláb foltos téren,
különben a bomba vet szét,
miért maradna tétlen?

S az imák is csendben maradnak
az elnémult cserepes ajkakon,
kinyílik ugyan pár vakablak,
de mit látsz bénán vagy félvakon?

Nyúlj be ügyesen, kényes kézzel
a zordon uborkásüvegbe,
nem mindegy, hogy épp ma lépsz fel,
vagy netán holnap este?

Ahogy előre félfüllel hallani,
nem marad el vastaps,
mi ez, ha nem olcsó hallali,
amibe bénán belebotlasz.

Nyirán Ferenc

Neve?

Eleinte csak lopakodva követett,
szinte félénken osont a hátad mögött.
Ezt teszi mindenkivel. Aztán vagy
szembefordul vele az ember, vagy
sosem látja meg az arcát, mert csak
megy előre vakmerőn, mint a vak ló.

Az utóbbi években egyre gyakrabban
érezted a jelenlétét, már nem csupán
a tarkódon landolt egyébként kellemes
lehelete. Ez meglepő, mert rothadás
bűzös szagát várná az ember, de lehet,
ez is csak valami csel. Meg-megérintette
ruhádat, sőt olykor a bőrödet is. Ez néha
bizsergető érzés, de legtöbbször inkább
fájó, s nyomában újabban kiserken
a vér. Hanem a minap úgy alakult,
hogy eléd keveredett. Talán te hívtad,
vagy magától merészkedett színed elé.
Vártál valami rettenetet, de oly ismerős
volt már a szaga, hogy meg sem lepődtél,
ahogy hátratolta kapucniját, és rád meredt
az az üszkös arc. Kezét nyújtotta, hogy
bemutatkozzon, de félreütötted azt
a karmos balt, mert sosem jobb kézzel
akar illetni. Ismerlek, mondtad neki.
Tudom a nevedet is.
Hagyj még kicsit.

Valamire várva

Átszervezted az életed, nem mehetsz
bárhová bármikor, igyekszel úgy intézni
mindent, hogy otthon legyél, elérhető,
nehogy akkor jöjjön az újabb baj, nehogy
úgy kelljen rátalálnod, amint vérző fejjel
fekszik a konyhakövön, ezért hajnalban
kelsz, boltba, piacra nyitáskor mész, hogy
mire felébred, mellette lehess, ismerősként
üdvözlitek egymást a hajnali kutyasétáltatókkal,
megvan a napi rutinod évek óta, reggel
ágyazás, este ágyazás, gyógyszerek kikészítése
napi három alkalommal, az étkezés nem egyszerű,
és már a járókeret sem biztonságos, ezért
kíséred mosdóba, vécére, felsegíted a fotelből,
hasznos találmány a nadrágpelenka is –
nincsenek már könyvbemutatók, dedikálások,
de még csak közönséges sörözések sem a
barátokkal, amióta egyszer épp akkor történt
meg a baj, mentők, sürgősségi, majd neurológia,

azóta szigorú napirend szerint élsz, persze, ne
tagadd, ennek is megvan a kényszerű előnye,
most be tudod pótolni restanciád az olvasásban,
évek óta csak gyűltek már egyre a könyvek, kis
utak, ösvények apró szobádban a polcokra már
fel nem fért Gutenberg-galaxis fényévei között,
közben veled egykorú vagy fiatalabb barátaid
sorra dőlnek ki mellőled, nyilván terve van még
veled alkotódnak. Nézheted, ahogy napról napra
maradoznak el a dolgok. Amúgy mit remélsz még?

Stermeczky Zsolt Gábor

kettő közt

Láng Orsolyának

a mozgás nulladik fázisa a kapkodás.
csak annyira számít hátrálásnak,
amennyire készülődésnek a rajthoz:
az egyik láb előrébb, mint a másik,
de vajon melyik legyen melyik?
(ez a kérdés persze csak a tudatlan szín-
játéka, a gyakorlott mindig ismeri a választ.)

lábbal és vonattal közlekedni ugyan-
azon evolúció egy-egy szakasza.
mindegy, melyik tart előrébb.
ülésen rostokolva úton lenni,
két sprintelés között meg-megállni,
kívülről hallgatva mások moraját
vagy fülessel takarva a belső zenét –
lényegében ugyanaz.

ami az egyiknek az útravaló,
a másiknak a belső zene.
torlasz a külső csend megtörésétől
való szorongás előtt.
a testben futó vér így is, úgy is
oldottá teszi az átmenetet.

a mai kapkodási szakaszban mégsem érzem
magam elég gyakorlottnak: a vonatot
választom, az ülésen rostokolást és
mások moraját. az ismétlés csak a szöveg

színjátéka. a változás mindig változik.
a helyiek integetnek, és ha a szájuk
mozdul, nem hallani, mit mondanak.
hegyek között, völgyek között,
végig nem érzékelt valóság
és érzékelt fikció határán zakatol
a gőzös. megy a masinisztával,
ismeretlen a létformájuk,
ezért jól bírják a gyűrődést.

a végállomáson a másik oldalon szállok le,
innen már viszi a lábamat a tudatlanok
magabiztos gyakorlatlansága.

dekonstruktív part

A szerelmesek ösvényéről letérve célba veszi az egyedüllétet. Ez a partszakasz arra szolgál, hogy aki idetéved, újraalkothassa távolságait. Ösztönből nézek utána, aztán arra gondolva, hogy talán nekem is erre van szükségem, diszkréten követni kezdem.

Amíg ő a vizet, én a parton szorgoskodó hangyákat figyelem. A nagy egész és a sok kicsi magukat keresik. A hangyák következetes útvonaláról eszembe jut, hogy tanácstalanságom talán csak álca, követési mániám rossz szokás. Újratervezés: büntetni akarom magam, valóban eltévedni.

El kell magam rejtenem a félreértések lehetősége elől, hogy megint magamra találjak. Pár pillanatig visszajutok a szerelmesek ösvényére, ahol megismertem az egyedüllétet. A bűntudat fokozatosan csökken.

Ugatás a part felől, kíváncsiságom visszatérít, de csak egy idegen kutya az. Mégis lent vagyok megint, ő pedig már bokáig vízben építi újra a határokat. A hangyák bűntudatát már jól ismerem, az ösvény helyett ezúttal én is a

víz felé menekülök.
Miközben fokozatosan hagyom magam merülni,
fejben szelíden ismételgetem a mantrát,
mely szerint nem egymást keressük,
csupán magunkat.

Bűntudatnak ezúttal nyoma sincs. Csak a víz
van, a part, és két szabad test. Hátradőlök, az
ösvény vonalával párhuzamosan visszafelé
kezdek úszni. Az átrendeződés megkezdődött.

Tőzsér Árpád

Heidegger-marginália

Jegyzet H. előéletéhez

A tübingeni kolostor konviktusában két
ágy áll egymással szemben: tézis és anti-
tézis. A huszonnégy éves Hölderlin az
egyikben, a huszonhárom éves Hegel a
másikban. Ha délre nyíló ablakukon ki-
néznek, a meßkirchi templomtoronyra
látnak, melyben épp a mínusz százéves
kis Heidegger ministrál. A csodás kék-
ségben viruló bádogtetős torony szá-
munkra is ismerős: Hölderlin már 1800
körül meghatározza egy versében (mint-
ha csak a későbbi Heidegger számára!)
e torony metafizikájának hosszúsági és
szélességi fokát, H. aztán ennyi kozmi-
kus finomhangoltság közepette lehet-e
más, mint Istennel vitatkozó Heraklész?

Jegyzet H. utóéletéhez

A filozófus 1942. április 3-án, úgy déltájt,
feketeerdei tanyája kútjánál épp merőleges
napsugarakat ereszt vödrébe, mikor a pos-
tás olyan beszédes mozdulattal nyújt át ne-
ki egy gyanús csomagot, mintha a kút szer-
kezetéből hiányzó alkatrész volna benne. A
csomagot a bélyegző szerint 2002-ben, Bu-

dapesten adták föl, s a feladó V. I., költő. A csomagban könyv van, s benne ajánlás: *M. H. postamester úrnak, 1915-be.* S lejjebb: *Jön utána világ, mint egy kutya.* Heidegger az asztalára helyezi a kísértetkönyvet, egy bölcsességfog alakú papírnehezéket tesz rá.

Villanella abakuszra és komputerre

*J'ay perdu ma tourterelle** – tudom,
most még villanellám nem az, ami
lesz majd. De lassú az abakuszom –

neki készsége nincs, nekem szuszom
versem röpívét kiszámítani.
S lassan már a sok rímet is unom! –

Öt évszázada így sóhajt vala
egy gall költő, sejtve: nyűgös dala
valamiképp a jövő műfaja.

*

Ma a villanellát nem abakusz, hanem ballisztikus
komputer írja. A kilőtt mű tolóereje párhuzamosan
programozott, a futó szál ívét olyan mutatók

határozzák meg, mint a szélirány, refrénegyüttható,
rímsúly. Ennek ellenére a vers röpíve egyre laposabb,
a sorok néha már a csőtorkolatnál lefittyennek.

Az ilyen villanellát az Occam-borotva
úgy vágná ketté, hogy a „szükséges" oldalon
csak a cím és a cím előtti emlékek maradnának.

Az utolsó célbaérő villanella a szélirányról szólt.

* A *J'ay perdu ma tourterelle* (*Elvesztettem gerlicémet*) cím alatt ismert, 1574-ben írt, a későbbi korokban nagy hatású villanellának (a szakirodalom a műforma archetípusának tartja) egy Jean Passerat (1534–1602) nevű humanista francia költő a szerzője. A párját gyászoló gerle dala manierista szerepvers: a költő az akkor uralkodó III. Henriknek (s mintegy az ő nevében) írta, akinek az egyik hőn szeretett kedvese 1574-ben belehalt a szülésbe.

Sándor Iván

A korszakadék és az író

Thomas Mann, W. G. Sebald és Thomas Bernhard üzenetei a huszonegyedik századnak

„A naplementék és a nemzedékek...
A kaleidoszkóp minden arabeszkje."
(Jorge Luis Borges: *Az okok*)

„S minden tudásban kerestem
egyre új tudást."
(Füst Milán: *Önarckép*)

Két múlt századi intelem. Segíthetnek válaszokat találni mai kérdésekre: miben élünk? Mit mond róla az irodalom?

Hálók – egységben látás?

Adolf Hitler *Mein Kampf*ját lapozgatom.

Cseng a telefon. R. M. jelentkezik Párizsból.

1944 őszén tizenkét éves volt. Együtt szorongtunk a pincében a bombázások idején. Együtt hajtottak bennünket az Óbudai Téglagyár gyűjtőbarakkjába. Együtt menekültünk, bujkáltunk.

Hetven éve él Párizsban.

Nézem az ukrán háborús képeket a televízióban, mondja, éjszaka a bombázásokról álmodtam... halottakról... a menekülésünkről... mi ez már megint?

Kilencven éves. Álmodja magát tizenkét évesnek.

A történelem egymásra csúszó rétegei.

Látom magam előtt a gimnáziumi magyartanáromat, a korszakban a publikációs lehetőségekről letiltott, iskolai tanárnak kényszerült Komlós Aladárt. 1945 májusában csontig soványodva, de pettyes nyakkendővel belép a bergen-belseni lágert túlélt hazatérőként az osztályunkba. Csak ennyit mond: szervusztok, hol is hagytuk abba? Petőfivel folytassuk.

Mit lehet itt abbahagyni? Mit kell folytatni?

Leveszem a polcról *A tölgyek és a hegedű* című utolsó, már halála után megjelent verskötetét.

A bergen-belseni lágerben írja 1944 utolsó heteiben:

Alacsonyan szálló, sötét fellegek.
A holland táborban valaki üvölt.
Az őrtornyon fegyverrel áll az őr
s lesi a ténfergő csontvázakat.
A hazánk gyilkosok tanyája lett,
emléke úgy szakad le rólunk

véres és sáros rongyokban.
Kialudt hamu voltunk,
már nem tudtunk se gyűlölni, se fájni.
De néha a barakk priccsén a hátizsákból
magyar verseskönyv villan a szemünkbe:
a Száz Vers, Ady, Vörösmarty Összes.
S akkor az ember megrezzen.
Hallgat, megáll egy percre.
A tábor köddé foszlik hirtelen
s messze a köd mögött egy ország földereng.

Milyen ország? Mi az író viszonya a mindent elborító ködtengerhez, amelyben él? Látja-e, hogy miben él?

Thomas Mann, W. G. Sebald és Thomas Bernhard műveiben keresek támpontokat. Személyiségük, sorsuk, műveik különbözőek, mégis *egységet* láttatnak.

Előbb két kép „üzenete".

Festmények a XV. század végéről

Pontosabban két festmény részlete két könyvborítón.

Születési idejük: 1490. Nagy tudományos, szellemi teljesítmények ideje. A fizika, a matematika új felismerései. Leonardo da Vinci. A Sixtus-kápolna freskói. A vatikáni könyvtár kódexei. Közben véget nem érő háborúk, járványok, spanyol–mór harcok, zsidóüldözések, lobogó máglyák. Fény/sötétség – egységben.

Az egyik kötet címe: *Az Ember Városa*. Ajánlatok a jövőnek 1940-ben, miközben a világban háború tombol. A másik Földényi F. László kötete, a szellem, a művészet, az irodalom látképe az ezredfordulón.

Az Ember Városa Urbinóban készült *Vita ideale* címmel. Festője Piero della Francesca, habár kutatói szerint az alkotó személye bizonytalan, a kép közös munka is lehet.

Mindkét képen tökéletes építészeti terv. Oszlopfők, épületek, szimmetriák. Mintha ugyanaz a gondolat foglalkoztatta volna festőiket: milyen a TÉR, amelyben élnek?

Ha huzamosabban figyeljük mindkettőt, megjelennek a különbözőségek.

*Az Ember Városá*n az épületkonstrukcióval körülvett, megvilágított térségen: alakok. Nyugalmas lépések. Hasonló öltözékek: peripatetikus sétájuk Athén Agórájára emlékeztet.

A másik Francesco di Giorgio Martini képe. Címe: *Építészeti látké*p. Az építmények itt is tökéletesek. Azonban, írja Földényi F. László, „mellbevágó az üressége, a csendje, de különösen a mozdulatlansága [...] egészében van valami roppant nyomasztó. Mert bár minden motívuma emberi kézre utal, az embernek mégsem látni sehol nyomát. De nem úgy, hogy emberek éppen most nincsenek jelen, hanem mintha egyáltalán nem is léteznének."

Holott, sugallja a kép, *valamikor* léteztek. Épületeket terveztek. A szellem teljesítményeivel rendezték be az élet tereit.

Ha tovább figyeljük ezt a borítóképet, a háttérben felfedezhető egy távolodó vitorlás. Mintha Lót utódai menekülnének rajta.

Ennek a kötetnek a címe: *Az eleven halál terei*.

Az ember önpusztításának helyszínsorozata a témája a korszakok folyamatosságában.

Mindkettő képek szavaival üzen.

Búcsú a szellemtől – fohász az országért (Thomas Mann)

1930. Thomas Mann már pálya csúcsán. Előző évben a Nobel-díjat is megkapta. Túl a polgárság, a polgári értékek bomlásának regényein. Belenéz a jövőbe: mi várható?

Érzékenység–értelem–tapasztalat. A *Mein Kampf*ot is ismeri. Az alantas erők gyülekezését. Az értelem megvetését. A lelkes tömeggyűléseket. A sötét ösztönök feltörését. A beteges ujjongással fogadott, az emberi jogokat eltörölni készülő szónoklatokat.

Érzi, hogy mi készül, vagy tudja? Azt hiszem, nemcsak sejti, már művé transzponálja. Ez a *Mario és a varázsló*.

Nem kétséges, hogy kiről mintázza Cipollát, aki elvarázsolja, magával rántja a nézőit. Uralkodik felettük, elbűvöli őket. Játékszereivé sorakoztatja őket a nyaraló gondtalan világában. A nyaralón túl a história veszélyzónájában.

1930. Hitler három év múlva kancellár. Megválasztása után tizenkét évvel öngyilkos. Vesztett háború. Német összeomlás. Ötvenmillió halott Európában. Gázkamrák. Ez a hagyatéka.

Időben kellett volna észrevenni – gondolható – a végzet bekövetkeztét. (Akkor is, előtte is, utána is.)

A *Mario és a varázsló* a korszak egyik legtöbbet elemzett novellája, de figyelmet többnyire Cipolla figurája kapott. Akivel végül Mario pisztolylövése végez. De mi történik 1930, aztán 1933 után? Mi történik Mario pisztolylövése után?

Szörnyű felfordulás a nyaralóban. Zokogó hölgyek, kiáltozások rendőrök után. Elözönlik a pódiumot. Marióra vetik magukat. Cipollát siratják.

A (mindenkori) nyaraló még napfényes. Kérdés: mit jelent az „előbb kellett volna észrevenni. Még Cipolla színrelépése előtt"?

Thomas Mann írógépe fölé hajol. Írja a *Szózat az értelemhez*, majd az *Európa, vigyázz!* című kiáltványát. A tömegek már őrjöngve ünneplik a Vezért. Az értelem hangja a füstbe száll. „A tömegek megszervezhetők – írja –, s kiderül, hogy még hálásak is mindenféle megszervezésért, tekintet nélkül arra, milyen szellemű az, még ha az erőszak szelleme is hatja át..."

Nemrégiben foglalkoztam a nagy sakkozók módszerével: visszabontanak több lépést, kialakítják a struktúrájukat, abból következtetnek a várható lépésekre. A történelmi folyamatokra, benne a várható eseményekben bekövetkező emberi helyzetre is alkalmazható ez a módszer. Thomas Mann visszabontva az előzményekhez érzékelte a közeljövőt.

Válaszolt rá: emigrált.

Az Egyesült Államokban dolgozott tovább. Közben részt vett a korszak tizenhat nagy szellemi alakja által megfogalmazott *Nyilatkozat*ban: a jövő emberi városáról.

1943 tavasza. Túl a Don-kanyari katasztrofális vereségen. Túl a második világháború leghosszabb házról házra folyó véres harcán Sztálingrádnál.

Figyeli az eseményeket. Feljegyzi: „Dortmund ellen rendkívül súlyos bombatámadás, több mint ezer repülőgéppel. Egész Európa inváziós lázban. Parancs a norvég (német) megszálló erőkhöz, hogy az utolsó emberig küzdjenek... Várjuk az olaszországi partraszállást..."

Közben esti beszélgetések. Találkozások Schönberggel és Sztravinszkijjel. Faggatja, főképpen Schönberget, alkotói módszeréről. Jegyzeteket készít egy felsejlő regény számára. Egyik vacsoravendégéről, aki hallgatja az eszmecseréket, írja: „időnként felkiáltásokban kitörő érdeklődéssel igazolta az öröm és a szenvedés ígéretét, amelytől terhes volt a sebes szavakkal elhadart regényötlet(em). A legnagyobb hatást valószínűleg a kultúra változásának nehézségeiből az ördöggel való paktumba való menekülés tette rá, a büszke, meddőség fenyegette szellem sóvárgása a bármi áron való felszabadulás után, s a romlást hozó összeomlásban az eufória és a népek fasiszta mámorának párhuzamba állítása...

1943. május 23-án, egy vasárnap reggel hozzá láttam a *Doktor Faustus* írásához."

Leverkühn alakjával a szellemi ember küzdelméről, a szellem bukásáról szól a történet.

A fasizmus bukását nem a szellem, hanem az erő, a fegyverek, a mérhetetlen véráldozatok hozzák el. A reményt, hogy a szörnyeteg (legalábbis Európa szívében) ne kúszhasson újra elő, majd a halálos ítéletek sorozatával a nürnbergi per, s a német talpra állást a Marshall gazdasági terv biztosítja.

Thomas Mann még a reménytelenség idején is dolgozik Krónikásként, Zeitblom professzor alakjában önmagát is beépíti a regénybe. A krónikás mindvégig követi Leverkühn küzdelmét, bukását. Azzal is szembenéz, hogy mi készítette elő a század katasztrófáját, amelynek a szellem is áldozata. Szereti hazáját, de gyűlöli a fasizmust. A dilemma megoldhatatlan. Egyszerre?...

Thomas Mann ezzel is szembenéz: „Németország akkor lázasan, kipirultan, gaz diadala tetőfokán támolygott, s a világ meghódítására tört – írja –, ma démonok rántják a mélybe".

A mélység felé vezető út – mint már 1930-ban leírta – Cipolla megjelenésével indult. Azzal, hogy az elvadult „nézők" őt siratták és Marióra vetették magukat. Thomas Mann még próbálkozott, megírta két nagy nyilatkozatát.

A *Doktor Faustus*ban Zeitblom professzorként figyeli, hová vezetett a lejtő: „iszonyodva kémleli a szörnyű valóságot, úgy zuhan kétségbeesésből kétségbeesésbe, (országa) vajon mikor éri el a meredély legmélyét".

Szeretet/gyűlölet feloldhatatlanságát „regényfohásszal" oldja fel: „egy magányos öregember így szól: Isten legyen irgalmas árva lelketeknek, Barátom, hazám."

A kráter mélyén izzó múlt (W. G. Sebald)

Mikor 1944-ben Sebald egy kis bajor faluban megszületik, Thomas Mann a *Doktor Faustus*on dolgozik.

A Wertach nevű falu közelében már a fasizmus elleni szövetséges haderők bombái égetik a városokat.

Sebald később úgy gondol vissza erre, hogy világégésben született. A *Légi háború és irodalom* című kötetében nemcsak Drezda és a többi német város földig

rombolását írja le, a német ember frusztrációit is, a múltjával való szembenézés hiányát, elfojtásait is.

Emlékei határozzák meg örökös útonlétét abban a világban, ahol sehol nem talál otthonra.

Örökös kérdése: mivé lett Németország, a német lakosság? Mi maradt vissza a világégés zsarátjaiból a lelkekben? „A fizikai és morális megsemmisülésnek az egész országra jellemző valós állapotát valamiféle hallgatólagos, mindenkit egyaránt jellemző közös megállapodás alapján nem volt szabad leírni". Tudomásul kellett volna venniük, írja, hogy Hitler és az őt követő németség provokálta ki a pusztítást. „[É]s ha Köln és Drezda tűzvörös éjszakáira gondolunk, akkor azt is idézzük emlékezetünkbe, hogy 1942 augusztusában, mikor a hatodik hadsereg csúcsa elért a Volgához és sokan arról ábrándoztak, hogyan telepednek majd le a háború után a csendes Don melletti cseresznyéskertekben egy birtokon, akkor Sztálingrád városát, amelyet akkoriban ugyanúgy elárasztottak a menekültek, mint később Drezdát, ezerkétszáz repülőgép bombázta, és a támadás alatt, amely boldogsággal töltötte el a túlparton álló német csapatokat, negyvenezer ember vesztette életét."

Sebaldot Thomas Mann *Doktor Faustus*ának végső fohásza után negyven évvel is az foglalkoztatja, hogy a múlt sötét eseményei miképpen maradtak családi titokká, tabusított időkké, mit hagyott maga után a világégés, mi öröklődött. Alakjai romvilágból menekülnének, a feltárást, a fel nem tárást mint véget nem érő útonlétet formálja regénnyé.

Epikai elemei látszólag egyszerűek: fotók, dokumentumok, újsághírek, családi okiratok. Emléknyomokat halmoz egymásra, eseményeket rekonstruál. Mintha tényregénybe invitálná az olvasót. De: néhány *históriai tény* rögzítésén túl mindezek fikciók. A „fikcionált tények" a láthatón túlit tárják fel. Kitágítják önmaguk epikai helyét – létértelmező dimenziójuk van.

Ehhez alakítja időfelfogását. Egyik regényalakjával, Austerlitz-cel foglaltatja össze: „Egyre inkább úgy érzem, mintha nem létezne az idő, hanem csak különböző, valami magasabb térgeometria szerint egymásba illeszkedő terek volnának, amelyek között elevenek és holtak attól függően, hogy milyen kedvük van, ide-oda járkálnának".

Az *Austerlitz* című regényében Austerlitznek elnevezett különös alakot veszi maga mellé múltat bejáró útjához kísérőként. Már a regény első oldalain olvasható, hogy milyen szellemút vezeti.

Antwerpenben betéved az állatkertbe. Érdeklődését azok az állatok keltik fel, amelyeknek feltűnően nagy a szemük és „merően fürkésző a tekintetük, amiként az bizonyos festőkön és filozófusokon megfigyelhető, akik puszta szemlélődéssel és puszta gondolkodással próbálnak áthatolni azon a sötétségen, amely körülvesz bennünket".

A bennünket körülvevő sötétség Sebald életművében a huszadik század.

A csatlakozó Austerlitz hozzá hasonlóan töprengő alkat (mint bizonyos festők és filozófusok). Örökösen jegyzetel, fényképeket készít, eredetüket kutatja – önmaga eredeteit, mert származásáról semmit nem tud. Erről nem beszél. De ismételt találkozásaik alkalmával felsejlik, hogy a szüleit keresi. Az Utazó (Sebald) szívesen követi. Saját Ariadné-fonalát gombolyítva.

A regénynyelvben kitüntetett helye van a „mondja, mondja" közvetítő szerepének. A szubjektum abban a téridőben, amelyben Austerlitz (élők és holtak között) jár, már

csak mondják-mondják azok, akiket felkutat, amit nekik is mondtak-mondtak. Mikor? Valamikor – az Idő homályos dimenziójú. Austerlitz próbálja összerakni az emléktöredékeket. Minduntalan szétesnek. Maradnak a fotók, a levelek, az emléktárgyak (az eltüntetett valóság fikcionált tárgyai), és főképpen a sejtések, az álmok.

Valójában azonban mindezt Sebald érzi-gondolja, s ebből alakítja a regény szöveglabirintusát. Ami (persze) nem más, mint a mindenkori létezés labirintusfikcióval létrehívott valósága.

Ehhez „igazítja" a nyelvről alkotott felfogását (persze ezt is Austerlitz szavaival): „Ha egy régi városnak tekinthetjük a nyelvet, utcák és terek szövevényes rendszerével, otthonokkal, melyek régi emlékeket idéznek, lebontott, szanált és újjáépített negyedeket [...] akiket én magam olyan emberhez hasonlítottam, aki már nem tudja, merre való a megálló, a megszokott dolgok nevei is, minden áthatolhatatlan, ködbe burkolódzott..."

Sebald negyvennyolc éves, amikor megírja első nagyobb munkáját. Verses regény: *A természet után*. Figyelemreméltó az alcíme: *Elemi költemény*. Meddig kell visszamenni a múltba – kérdezi –, hogy megtaláljuk a kezdeteket? Ezt keresi, új és új ismereteket, tapasztalatokat gyűjt. Készül a nagyregényre. Ez lesz az *Austerlitz*. Útitársul fogadja, vele indul a *kezdetek* kutatására. Abban a sötétségben járnak, amelyben az antwerpeni állatkert tágra nyitott szemű állatai, amelyek „bizonyos festőkre és filozófusokra emlékeztető szemlélődéssel és gondolkodással" próbálták a valóságot megpillantani.

A szülei sorsát kutató Austerlitz ismerteti meg azzal, hogy (a maga kutatóútján hallotta) az egyik lágerben, Theresienstadtban tíz hónap alatt a halottak száma meghaladta a húszezret, és a központi hullaházban olykor több mint ötszáz hulla feküdt több rétegben egymásra rakva.

Együtt bolyonganak a létlabirintust felidéző nyelv útvesztőin, véletlen újabb és újabb találkozásaikon Austerlitz „mondja, mondja", egy alkalommal beszámol arról, hogy múltkutatásaiban (akárcsak Sebald ama antwerpeni állatkertben) betévedt egy múzeumba, ahol a legkülönbözőbb állati preparátumok tárolótermében egy életnagyságú lovast látott, „akinek az anatómus és preparátor művészi tökéletességgel lenyúzta a bőrét úgy, hogy az alvadt vér színeiben a ló megfeszített izmainak minden egyes közege láthatóvá vált, s ugyanúgy a kék erek".

Austerlitz még azt is elmondja az eredeteket kutató regényutazónak (Sebaldnak), hogy a híres preparátor több mint háromezer tetemet preparált, közöttük emberi tetemeket is, hogy így őrizze meg az utókornak.

A regénynyelv a theresienstadti holtak és a múzeumi preparáltak *valóságát* (egyfelől) epikai vízióban, (másfelől) egymásra rétegezteti, akárcsak Austerlitznek azt az élményét, amely a szellem, a kultúra állapotát rögzíti (közel fél évszázaddal Thomas Mann Leverkühnjének bukása után).

Austerlitz „mondja, mondja", hogy szülei sorsának kutatóútján betévedt egy hatalmas könyvtárba is. A gyűjtemény darabjait, a legkülönbözőbb régiségeket, könyvek százait, képeket, több mint ötszáz régiségkereskedő, művészettörténész, restaurátor, asztalos, órás, szűcs rendezte, a kultúra kincseit, „amelyekről ma már senki sem akar tudni".

Felkutat egy fekete fotót. *Talán* az anyját ábrázolja. Apja után azon a pályaudvaron nyomoz, amelyről *talán* végső útjára indították. Kilátogat abba a temetőbe,

ahol a sírok között lépkedve az ember azt hihette, hogy egy mesébe lépett, amely akárcsak maga az élet, az idő folyásával szintén öregebb lett...

Eljön a Sebald-nyomkövető és az Austerlitz-idegenvezető búcsújának perce. Austerlitz egy könyvet ad át, amit az útján talált, a Jacobson család sorsáról. A Jacobsonok nemzedékei hányattatásaik után lejutnak egy dél-afrikai vidékre, ahol az egykori bányák nem voltak betemetve. Akinek volt mersze, oda mehetett az óriási üregek legszélső pereméhez és belepillanthatott a többezer lábnyi mélységbe. Nem volt átmenet: a perem egyik oldalán az élet, a másikon már a mindent elnyelő mélység. „A szakadék, amelybe semmilyen fénysugár le nem hatol, ez Jacobson képe családjának és népének letűnt régmúltjáról, amely, tudja jól, többé nem hozható fel odalentről."

Jacobson még leírja, hogy az oroszok a tizenkilencedik század végén egy erődrendszert építettek, amit börtönnek használtak. Később a német Wehrmacht a második világháborúban ugyancsak börtönnek használta az építményt, és három év alatt több mint harmincezer embert öltek meg. Haláluk előtt a bunker mészfalába néhányan még bevésték a nevüket, mások csak egy-egy dátumot.

A múltkövető Utazó az egykori erőd vizesárka mellett olvassa végig az Austerlitztől átvett könyvet. Visszaindul a szállására. „[A]kkor értem oda, amikor este lett."

Minden hidegebb lesz (Thomas Bernhard)

A kilencvenes évek elején amerikai-kanadai előadókörutamon betévedtem az egyik torontói múzeum Glenn Gould, a világhírű zongoraművész emléktárgyaival, fotóival, újságméltatásaival, kottáival, zongorájával berendezett emléktermébe. Híres játékának felvétele, Bach *Goldberg-variációk*ja, bizonyára a sok lemezlejátszástól, már nem tisztán szólt, így is lenyűgöző volt.

Mikor hazatérve elolvastam Thomas Bernhard *A menthetetlen* című kisregényét (Európa Kiadó, 1992), már az első mondatok felidézték a *Goldberg-variációk* mennyei hangjait: „Négy és fél hónap New Yorkban és mindig csak a *Goldberg-variációk* meg *A fúga művészete*."

A kisregény beszélőjének emlékezése szerint hárman tanultak Horowitznál, Glenn Gould, Wertheimer és ő. Közülük csak Gould vitte Bachot tökélyre, Wertheimer versenyezni kívánt vele, de alulmaradt. Nem viselte el a kudarcot, öngyilkos lett.

Bernhard 1992-ben három éve halott volt. Miként életében, úgy halála után is az európai irodalom egyik legelismertebb és legvitatottabb írója. Radikalizmusa nem egy hívét is taszította. Az egyik jelentős itthoni esztétakritikusunk is távolságtartással figyelte az életművét, *A meríthetetlent* tartotta befogadhatónak, epikai fúgaszerkezetének elismerésével. Véleménye szerint Wertheimer azért lett öngyilkos, mert nem bírta elviselni a második helyet Gould mögött.

De *A menthetetlen* nem erről szól. Próbáljuk megközelíteni, hogy valójában mitől juthatunk közelebb ahhoz az örökséghez, amit Bernhard a huszadik századról írva a huszonegyedikre hagyott.

Akkor született (1931), amikor Thomas Mann a *Mario és a varázslót* írta. Hét esztendős, amikor az őrjöngő tömeg Ausztriában is ünnepli Hitler bevonulását. A Kristályéjszakán vér folyik Bécs terein, következnek a könyvégetések. Tizennégy évesen Salzburgban tanul, miközben romra rom halmozódik, lángol a világ.

Ugyan Rotterdamban született, anyja éppen ott talált munkát, de a számára ismeretlen apja nem vállalja az apaságot. Mikor visszatérnek Ausztriába, anyai nagyanyja neveli.

Szigorú, rideg környezet. Megismeri azokat az embereket, akiket majd regényeiben, kisprózáiban, színdarabjaiban szerepeltet. Találkozik a múlt félresöprésével, a fasizmus, a zsidóüldözés hordalékaival. Színpadra is viszi majd botrányba fulladó drámájával, a *Heldenplatz* cíművel.

Magyar fordítói, értelmezői, Győrffy Miklós, Adamik Lajos és mások jó idegenvezetők az életműben. Bombitz Attila osztrák regénykurzusának (Kalligram Kiadó, 2001) már a címe is eligazít: *Mindenkori utolsó világok*. „Az európai kultúra (b)omlás sorozatának lehetséges világában a mindenkori maradék szubjektum számára a világ azért utolsó, mert mindegyikőjükre vár a maga utolsó világa. S mert a közös helyszín sem áll másból, mint utolsó világok virágzó romhalmazának sorozatából" – írja.

Bernhard munkáiban a szellem is végsorvadásra ítéltetik. Nyelvi zuhatag, fúgakompozíció az epikai formaelem. A *mindenkori* utolsó világok korábbi-korabeli-eljövendő szakaszait rögzíti.

A *Kulterer* című elbeszélése egy börtönbüntetését letöltő szabadulásának napjairól szól. Mindent részletez. A börtönvilág körülményeit, a szabaduló viselkedését, a rabokét, a felügyelőét, a börtönigazgatóét.

Kulterer a börtönben is jegyzetel. Rabtársai, a felügyelő, a börtönigazgató szavaira örökösen csak annyit mond: „Ja, tudom." Örökösen a „ja", örökösen a „tudom".

Cellájában mindenféle történeteket ír. Szabadulásakor rabtársai biztatják: add el őket, az újságok kapkodnak értük. Közlik-e a te történeteidet, az persze más kérdés, mondják, „Ja, ja – feleli Kulterer –, tudom..." A rabtársak is tudják, „nem egyszerű kimenni, mondták, a világ hideg."

Búcsúzik.

„Az udvaron át hallotta, amint a felügyelő összevert egy rabot."

Ja, tudom, gondolhatta. Tudja, milyen a világ, amitől távolodik, és a kinti, ami felé lépked. Ment bele „a szürke tájba, amely reménytelenségtől gőzölgött".

Egyetlen reménye maradt, hogy: ja, ja... tudja...

Bernhard nem kíméli a szellem emberét sem. Bemutatja, hová jutott. Már csak kultúrtörténeti maradvány. Mentsd meg magad attól a közegtől, amely az országod, írja a *Fagy* című műben. Ez itt olyan világ, amely azt állítja magáról, hogy van benne becsület, holott egészen nyilvánvalóan nincs benne becsület" – teszi hozzá *A mészégető*ben.

Pontosíthatunk: *A menthetetlen* sem arról szól, hogy Wertheimer, Glenn Gould barátja azért lett öngyilkos, mert nem viselte el a második helyet. A kisregény végén megrendel egy lehangolt zongorát. Üti, veri a billentyűket. Már nem fogja fel, mit sugall a *Goldberg-variációk*, megszólaltatni sem képes. Nem hallja a fényes fúgaüzenetet. A mennyei hangzást. Amire a korszaknak sincs már „füle".

Mikor a kisregény befejező mondatait többször újraolvastam, megjelent előttem a torontói múzeum Glenn Gould-emlékterme, ahol a látogatók az emléktárgyakat, fotókat, újságlapokat nézegették, talán nem is ért el hozzájuk a recsegő lemezről a *Goldberg-variációk*.

Ezt – a lehangolt zongora hangzását – hagyta utókorára Bernhard. Érdekes, hogy miközben annyian elutasították, sorra kapta a díjakat. Valamennyit elfogadta.

De a díjosztók elé járulva sem tagadta meg önmagát. Nem kívánt a rendszer struktúrájába belesimulni.

Láthatjuk, amint sötét öltönyben az emelvény elé lép: „ez a büntetés, gondoltam, most egy szintre süllyedtél velük, ezekkel, akik itt ülnek a teremben és képmutató fülekkel a miniszter őszentségét hallgatják. Most hozzájuk tartozol, te is egy csürhe vagy, amelyekkel soha életedben nem akartál közösködni".

Aztán egy újabb díj átvételénél hozzáteszi: „minden hidegebb lesz, egyre iszonyatosabb hideggel."

Egy mondat a sötétségről

Támpontokat kerestem a múltban mai kérdésekhez: miben élünk? Mit mond róla az irodalom? Milyen epikai változásokkal dolgozhat az író?

Thomas Mann értette a világ működését. A szörny eljövetelére időben figyelt. A szellem erózióját figyelemmel kísérte.

Sebald feltárta a sötétségben is látók igyekezetét. Lepillantott a krátermélységben izzó múltra.

Bernhard a korszak lényegében tekintette, hogy egyre erősödik a „hideg".

Azóta megváltozott a világ. Egyszerre érik a Földet az újabb megoldhatatlanságok: természeti katasztrófák, népvándorlás, menekült milliók, gazdasági válságsorozat, a nyugati világ, az Európai Unió válaszképtelenségei, a közép-európai államalakzatok – főképpen Magyarország – új egyeduralmi formációi, Oroszország törekvései, hogy a szovjet birodalmat reaktiválja, Kína ugrásra készülődése. A szellem, a kultúra általános visszaszorulása kis szigetekre.

Ebben a valóságban dolgozik az író. Ezt kell először is felfedeznie, hogy formát-nyelvet találjon az ábrázolására, miközben a piac kíméletlen parancsa a divattémák, a gyors siker, az eladhatóság felé szorítja, ahol a közönségízlés hat az íróra és nem a Mű az olvasóra.

Minderről sokat tudunk. Mi lehet az új tudás, amelyet a mottóban idézett sorok szerint egyre keresni kell(ene)?

Nemrégiben előhalásztam egyik dossziémból Borbély Szilárd évekkel előbb a *Literá*n megjelent írását (2009. március 11.).

Ha ama *2flekken* sorozatban megjelent mondatait figyelmesen olvassuk, találhatunk válaszokat is a MA kérdéseire.

„A megértésre csak utólagosan lesz mód – írta –, amikor túl késő bármilyen racionális cselekvésre. Azt hiszem, ez a háborús logika, vagyis az uralhatatlan és ellenőrizhetetlen kényszerek vezérelte kiszolgáltatottság."

Hivatkozott egyik írásomra. Váltottunk néhány levelet. Tovább erősítette a történelmi korszak felismeréséről szóló gondolatait, mint az író munkájának kiindulópontját: „Vajon az egyedi kielégülésre csak a gyűlölet mámorában élő tömegek miféle vezetőket képesek maguk fölé emelni? Vajon a gyilkos indulatok és béklyózó félelem között lehet-e még egyáltalán közösen és értelmesen cselekedni [...] a történelem a történelemhamisítás formáját ölti [...] az illúziók és vádaskodások ködében élő országot mi tarthatja ideig-óráig a lába alatt tátongó szakadék fölött?"

Nem sokkal azután, hogy ezt írta, meglátogatott a hajdani nyári munkaotthonomban a Badacsony északi lejtőjén. Keveset beszéltünk. Ültünk az öreg diófa

árnyékában. Néztük az alkonyban a vörös napkorongot, amint eltűnik a távoli Haláp peremén túl. Akárha egy kráter nyelte volna el az izzását.

Néhány pillanatra még visszavillant.

Esteledett.

Szótlanul intett, mintha azt mondta volna: hol a sötétség van, ott sötétség van.

Thomas Stangl

Forradalom és vágy

A MÚLT LEHETŐSÉGTERÉBEN

1. Gyermekjátékok

Fontos társadalmi események idején, véli Jean-Luc Godard, minden megáll, és „valóban látni lehet az időt, a dolgokat. Számomra – mondja – 68 májusának emlékéhez hozzátartozik, hogy hallani lehetett a gyalogosok lépteit."

Egyszer-kétszer átéltem olyasmit, ami minden szerénységével együtt és minden, a csak megközelítőleg forradalmi viszonyokon túl egyfajta „forradalmi pillanatnak" tűnt számomra: az epifánia egy pillanatát, emberek egy csoportjának együttes mozgását, ami úgy tűnt, megnyitja a politikai teret – ám ígért még egyebet is, valamit, aminek a megálláshoz van köze, a csendhez, amiről Godard beszél. Ezt a tapasztalatot *A tánc szabályai* (*Regeln des Tanzes*) című regényem egyik alakjának kölcsönöztem, magamat idézem. 2000. február 4-e az a nap, a fekete-kék szövetségi kormány beiktatásának napja és az ellene vonuló vad demonstrációké, amelyeken regényfigurám, egy diáklány részt vesz. „Bárhonnan is jön éppen, és bármi is lehetett öt perccel előtte, most ott van a Schottenringen, egy már kezdettől nagyobb tüntetőcsoportban, amit szinte ezer emberre becsülne; sötét van már; épp az jut eszébe, hogy megáll, amikor a menet eleje bekanyarodik a kilencedik kerületbe. Aztán összeomlik a jelenet. A tüntetők menete végeláthatatlannak tűnik, a lány hitetlenkedve nézi a mindenhonnan odaáramló embereket. Úgy tűnik, saját tüntetése egy kisebbel folyik össze, ami a rakpartról jön, s ezzel egy időben spontán módon egyre többen csatlakoznak a menethez, az áradat felveszi a véletlen járókelőket is, mindenki, akit a lány a körúton vonulni lát, egyszerűen magától értődően cselekszik, és csatlakozik. Ő maga percekig áll ott, nézi, hogy a tömeg egyre csak növekszik; aztán, gyomrában vadonatúj boldogságérzettel szalad tovább; nem érzi már a hátát, lábait, talpa már nem duzzadt, nem is izzad. Tiszta lett a levegő. Egyre többen integetnek az ablakokból, a Liechtenstein utcában (vagy az a Porzellan utca?) egy jugoszláv lokál mellett vonulnak el, a vendégek és a pincérek kijöttek az ajtóhoz, tapsolnak nekik. Sejtelme sincs, merre tartanak, teljesen mindegy is; a menetnek nincs eleje, és nincs vége. Egy pillanatig hisz a fordulat és a tökéletes szabadság lehetőségében: micsoda szégyen, gondolja, lakásban lakni, néhány szoba, kettő vagy öt, mindegy: mindig ugyanazon az úton járni. Micsoda szégyen, ablakból nézni az utcára, a világba, ahelyett, hogy az egész világot birtokba vennék. Ahelyett, hogy az egész világot elvennék. Micsoda szégyen az, ahogy ő maga is mindig élt,

házakban, maga körül a saját dolgaival; lehet minden az övé, lehet mindenkié, ugyanolyan egy ő, mint mindannyian, mindannyiuké lehet minden."

E hely végén az utópiának semmi köze a demonstráció politikai kontextusához – ami nem a társadalom valamiféle nagy változásáért történik, hanem éppenséggel egy bizonyos civilizatórikus standard megőrzéséért. És az utópiának, mint azt a regényhősnő maga is tudja, semmiképp nincs jövője, csak szinte ellenállhatatlan jelenléte. Lehet-e valamit „forradalmi pillanatnak" nevezni, ha nem következik belőle semmi? Több-e, mint pusztán magántapasztalat? És egyáltalán: nem csakis az én irodalmi tekintetemtől válik egyáltalán „tapasztalattá", és attól, hogy újraírok egy pillanatot, amit én magam, tizenhárom évvel ezelőtt, talán teljesen másként éltem meg – „tapasztalattá", és azzal mégsem pusztán valamiféle „magán"-üggyé? Hanem valamiféle valóban politikai vagy éppenséggel történelmi üggyé is? Miről beszélek, ha forradalomról beszélek? Politikáról, morálról, történelemről, irodalomról (vagy művészetről), gazdaságról, az egyéni tapasztalat bizonyos pillanatairól? Lehet-e egyszerre politikáról és irodalomról, morálról és gazdaságról beszélni; egyéni tapasztalatról és történelemről? Létezik-e olyan tér, amelyben találkoznak ezek a területek, a megfelelések pontjai? Nem vagyok biztos abban, hogy ma egy ilyen térben, ilyen megegyezésben hinni lehet. De kétségtelenül úgy tűnik, hogy egyszer – talán olykor, válogatott időkben – létezett ilyen tér, és újra meg újra nyílnak vagy nyíltak utólag (még ma [is]?) visszahatások korábbi, annak látszó vagy látszani vágyó, „valóban forradalmi" korszakokra.

Vagy ezen területeknek csak bizonyos fajta átfedése, az irodalom (vagy művészet) és politika (vagy történelem) egybeesése vagy felcserélése készteti-e az embert arra, hogy „forradalomról" empatikus és talán romantikus értelemben beszéljen?

Nem hiszem, hogy e kérdéseket meg fogom válaszolni; nem hiszem, hogy erre a kérdésre egyetlen nagy, összefüggő válasz adható. De lehet, hogy az ellentmondások érdekesebbek, mint az összefüggések. Lehet, hogy az ellentmondások ábrázolása többet mond, mint egy, pusztán ködösítések révén működő kísérlet, amely logikai összefüggéseket, valamiféle történeti elbeszélést igyekszik konstruálni.

2. Forradalom, ellenállás

Peter Weiss volt talán a német irodalom utolsó forradalmi írója. Forradalmi a 20. század irodalmi avantgárdja, különösen a szürrealizmus impulzusainak folytatójaként és forradalmi politikai elkötelezettségében is. Ez azonban azt is jelenti (másként engem nem is érdekelne), hogy Weiss az ellentmondások, a fájdalom, a kétségbeesés írója. 1964-ben adják elő Peter Weiss barokk című darabját: ez a *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása a charentoni elmegyógyintézet színjátszó csoportjának előadásában, De Sade úr irányítása alatt.* Az előadás helyszíne egy régi bolondokháza fürdője, egy vágóhíd vagy egy hullaház sejtetésével, de ami mégiscsak egy színház, színház a színházban, ahol bolondok és állítólagos őrültekként elzárt politikai foglyok játsszák el a francia forradalom ötven éve eltelt pillanatát. A politikai aktorokat és az elzárt őrülteket nem mindig könnyű megkülönböztetni egymástól, a politikai akciót egy, az őrülethez közeli erőszak előzi meg.

A darab a forradalom két formája és felfogása közötti konfliktus dramatizálása, egyik a politikai és végső soron szocialista felfogás, amit Marat képvisel, a másik

pedig az individuális, művészi, a „benső börtönökből" való totális szabadulást célzó szemlélet, amit Sade jelenít meg – ezzel egyidőben azt a konfliktust is megmutatja, ami egyfelől ragaszkodás „az elnyomottak fegyveres felkelésének szükségszerűségéhez az elnyomóival szemben", amint az később Peter Weiss Vietnám-diskurzusának címében is olvasható, másfelől pedig egy efféle felkelés apóriájáról és iszonyatáról való távoltartott tudás; emellett pedig a napóleoni Franciaországban bebörtönzött De Sade márki nézőpontjából egy forradalom örökségéről való tudás, valamint az arra következő árulás és dermedtség.

A forradalom Párizsa a darabban (vagy a darabban megjelenő darabban) olyan városként válik láthatóvá, ami fölött, mint egy vágóhídon, gomolyog a gőz, és csupasz hús hever az utcán. Az értelmet – a politikait –, ami a fürdőkádjában fekvő, bőrbajos Marat-ból szólna, testi kínok között elrabolta a láz; úgy tűnik, Marat fájdalmai, amelyekben írni és agitálni igyekszik, a „nép" szenvedéseinek felelnek meg (ő használhatja ezt a szót, nép. Újságjának neve: „A nép barátja"; a huszadik század hatvanas éveiben még éppenséggel tudni vélik, félig eszményképként, hogy mi az vagy – emfatikus értelemben – mi lehetne a nép vagy a nép ügye). A forradalom szükségessége, a cselekvést és a viszonyok megdöntését célzó impulzus nem közvetlenül politikai logikából fakad, és – magának a tett emberének is – hordoz magában valamit a kikényszerített csodából: „azon múlik minden, hogy képesek vagyunk-e saját hajunknál fogva fölemelni magunkat", mondja Marat, „önmagát belülről kifelé kifordítja", csak így születhet értelem.

A borzalom, ami a forradalmi erőszakot legitimálja, amint a darabban is megjelenik, nem egy bizonyos történelmi helyzet borzalma, hanem valami általánosabb, olyasmi, mint a történelem alapvonása. Az minden, csak nem politikamentesítés és pszichologizálás, ha ezt az általánost, ezt a borzalmat Peter Weiss életének és írásművészetének alapvető traumájával hozzuk összefüggésbe. A tapasztalat, amelyből Weiss ír, a harmincas és negyvenes évek tapasztalata, a száműzött tapasztalata, aki „saját helyeként" semmiféle szülővárost vagy szülőfalut nem akar elismerni, hanem csakis Auschwitzot, a helyet, amely számára kijelöltetett, és amelyből a saját közreműködése nélkül menekült meg. Ezen traumatikus jelen – vagy a hatvanas évekből nézve (és mennyire még a mából is?) szinte-jelen – felől mutatkozik meg a történelem iszonyata, amely, inkább az osztályharcok történeteként, az erőszak, elnyomás és a rövidesen elfojtott ellenállási kísérletek történeteként, valójában talán egy benjamini értelemben vett romhalmaz. Marat lázasan beszél, a kádban félig szétoldódott ember, ám e láz híján nem létezik értelem: „Simonne *a kiáltás bennem van* Simonne / én vagyok a forradalom. A forradalom belül van, énbennem."

Ez a mondat, amely elsősorban végtelen rémületet – s csak egészen árnyékszerű reményt vagy inkább reménynek tűnő, értelmetlen ellenállás-impulzust – áraszt, áll számomra a darab középpontjában.

Marat ellenjátékosa, Sade inkább fáradt és rezignált, semmint agitáló, engedélyezi az ellenvéleményt, ám ő az, aki a játékot vezényli; perspektívája a gúnyé, mindazokkal szemben, akik önmagukat és élvezetüket feláldozzák egy már eleve elveszett, általános ügyért. Azt is tudja tehát, hogy ő maga karmesterként (akárcsak egy szerző) nem minden értelmet képes ellenőrizni? Úgy néz ki.

Sade és Marat teljes emfázisban két összeegyeztethetetlen pozíciót képvisel: nem állíthatjuk, hogy Weiss ne foglalna állást, ellenkezőleg, de egy időben két dolog

mellett áll ki, abban a tudatban, hogy ezek a dolgok egymással nem összeegyeztethetők. Én a darabot a nyolcvanas évek elején olvastam, tizenhét vagy tizennyolc éves koromban, teljes lelkesedéssel, de úgyszólván levegőtlen térben: a forradalom szó lelkesített, az őrület, a vadság, a radikalitás; megértettem – ösztönösen és intellektuálisan egyaránt –, hogy felszabadításról van szó, de azt, amit én forradalomként elképzeltem, történetileg vagy konkrétan a jelenben, azt nem tudtam volna elmondani. Hiszen nem akartam volna látni valóságos emberek valóságos vérét folyni (és legyenek akár elnyomók; de kik voltak – egészen konkrétan – az én világomban az elnyomók? Valódi személyek? Vagy valami más, ami még mindig ott volt, de nem lehet személyhez kötni, még a távoli Nicaraguában brutálisan háborúzó, mélyen gyűlölt Reagan elnökhöz vagy egy Pinochet generálishoz vagy egy dél-afrikai apartheid-vezérhez sem. Engem, a magam levegőtlen terében, talán mindenekelőtt az összeegyezhetetlenség, a köztes tér vonzott.

A hatvanas évek második felében a Marat–Sade-darabbal késő sikert arató Peter Weiss, aki avantgárd írónak számított, miután ötvenévesen, nyilvános, szinte hivatalos hitvallást tett a szocializmus mellett a FAZ-ban és a *Neues Deutschland*ban, és agitáló, dokumentarista darabok szerzőjévé vált: Vietnámról, Angoláról, legutóbb Trockijról írt; megpróbálja önmagát saját irodalmából kioltani, és minden esztétikai igényt a forradalmi, politikai célnak alárendelni. A vietnámi háborúban, úgy tűnt – és nem csupán Peter Weiss számára –, a harmincas évek, a népi front, a spanyol polgárháború konflikusvonalai jelennek meg újra, azzal a lehetőséggel együtt, hogy *most* állást is foglalnak; a kubai forradalom, az úgynevezett Harmadik Világ felszabadítómozgalmai úgy tűnik, új életet lehelnek a forradalmi szocializmusba, az *Új Ember* gondolatába; úgy tűnik, a száműzött Peter Weiss számára, akárcsak, paradox módon, sokak számára az ifjabb németek, a tettesek lányait és fiait mint valamiféle második esélyt hozza el; hogy ezúttal mindenben helyesen cselekedhessenek. Visszatekintve (itt többre gondolok, mint '68 májusára, a Prágai Tavaszra vagy – felőlem – Woodstock-ra, a korszak filmjeire; valami olyasmire gondolok, amit én *Godard-elv*nek nevezek, s amiről nemsokára töprengek majd) minden összeillik, ha létezik olyasmi, mint egységes áramlat és egyértelmű ellenzők, valami olyasmi, mint a szabadság szelleme a maga sokrétű megjelenéseiben, akkor Peter Weiss harca annak egy része; viszont minél közelebb kerül hozzá az ember, annál több repedés és törés mutatkozik meg ebben az egységben, és annál zavarosabbá válik az időbeli utalások és projekciók játéka. Bármilyen határozottnak is tűnik Weiss elkötelezettsége, egyensúlyozás marad. Peter Weiss számára az élet és az írás nem választhatók el egymástól; vélhetőleg ebben is ő a német irodalom legutolsó forradalmi és avantgárd szerzője. 1970-ben, egy szívinfarktust követően, ami számára átfogóbban jelenik meg, mint pusztán fizikai értelemben vett radikális összeomlás, újra felfedezi önmagában Marat és Sade ellentmondásait. Bennem kiáltanak. Én vagyok a forradalom. Az álomnapló, amit írni kezd, és ami *Rekonvaleszenz* [Lábadozás] címen posztumusz jelent meg, ugyanakkor a politikai apóriák reflexiója, amelyben ő maga rejtőzködve látja önmagát, miután, pusztán azért, mert hozzáért a Trockij-tabuhoz, a sajátjának tekintett, az úgynevezett szocialista oldal törvényen kívül helyezte, sőt még az NDK-ba történő beutazását is megtagadta tőle. Szívinfarktusának éjszakájára különös nyugalommal emlékszik vissza, ami éppen akkor lett úrrá rajta, amikor meghallotta azt a mondatot: „Azt

tettem, ami helyes": ő maga nem biztos abban, hogy ez kétségbeesett kiáltás, vagy egy, a nyugalom állapotához tartozó mondat-e. Ebből a nyugalomból ébred fel úgymond a betegségének hetei alatt, beleébred az intenzív álmokba, amelyekben elhagyja az értelemmel bíró valóságot: minden tapintat, minden felelősség, minden társadalmi morál elfeledve merül alá „gyermekkorának és ifjúságának sötét régióiba". Ha eddig szemrehányást tett magának, hogy fiatalemberként, aki önmagát művészként értelmezte, éppen a valódi politikai cselekvés elől tért ki, most észleli: éppúgy felróhatja magának azt is, hogy politikai állásfoglalása révén valami mást, valami éppoly kötelezőt is elkerült: minden célirányzott cselekedet áldozatokat hagy a maga nyomában; toljátok félre, ami hasznot nem jelent – legyenek azok dolgok, műtárgyak, ideák vagy emberek. Ha Peter Weiss nem érzi (ahogyan ki meri mondani csupa pátosszal, és ahogyan ma már újra szégyelljük kimondani) a kitaszítottakhoz, a vesztesekhez és őrültekhez, kétségbeesettekhez, életképtelenekhez éppoly közel magát, mint a politikai harcosokhoz, akkor nem lesz-e a forradalom, amely a fantasztikust, a különutast, de a belső rémületet, iszonyatot is tagadja, máris az új erőszakuralom? A Marat–Sade-ambivalencia tovább folytatódik, és – saját személyében radikalizálódva, egy színpadi konstrukció védelme nélkül – ugyanakkor a halasztáshoz jut el; kettős a mozgása.

Olyan pillanatokra emlékezik, egy Vietnámba tartó utazás idejére (erre visszatérek), amikor „részvétele" a forradalomban „újra üres konstrukcióként" tűnt fel számára; ő maga az „uralkodó osztály" iránti változatlan dühvel és „az ügy" iránti szenvedéllyel elemzi a balosok belső harcait, szektaképzését és az állami kommunizmus dermedtségét, annak lehetetlenségét, hogy képviselőivel az NDK-ban és másutt nyílt beszélgetéseket folytasson, és velük egyáltalán közös nyelvet találjon; úgy véli, még tudja, mi is „az ügy", és azt mégis kénytelen megkonstruálni (elképzelni). „A jelenlegi feltételek között lehetetlen a forradalom" – írja a könyv 47. oldalán, és egy oldallal később, ugyanabban a jegyzetben: „az egyetlen érvényes törvény" lenne, „hogy a legvégletesebb erőszakkal érhető még el megújulás". Az erőszak éppen a lehetetlenből tör elő, az utolsó pillanatban; ez egy ellenerőszak, amely talán inkább gesztus, mint akció; a *legvégletesebb erőszak* tehát nem tévesztendő össze a brutalitással, az önmaga ellen forduló erőszakot is jelent.

Akárcsak a színmű Marat-ja számára, a politikai cselekvés egy szinte abszurd, túlerőben lévő nyomás ellen irányuló ellenállási gesztus; a valóságos felborítása: „Ezt a jelent mindig valóságnak kell nyilvánítanod a magad számára" – ha önmagától nem lenne az; önmagától – e magyarázat és nyilatkozat híján – a jelen valami megfoghatatlan és valami iszonyú volna, olyan világ, amelyben a haza és a megsemmisítés egyek; a legvégletesebb erőszakra van már szükség ahhoz, hogy itt rá lehessen találni egy nyelvre, hogy meg lehessen nevezni a helyeket, mondatról mondatra az erőviszonyokat, azok szövetét, az utolsó pillanatban valami itt láthatóvá – ahogy Weiss írja –, „fénylőn megfoghatóvá" válik. Még mindig és ezeknek az 1970-ből származó jegyzeteknek minden pillanatában a felszabadításról van szó, ám ami utólag egy forradalmi felkeléshangulat korszakának tűnik, közelről szívós, fáradságos konfliktusokká esik szét, tele a rezignáció és depresszió pillanataival – amelyek tisztánlátóbbnak bizonyultak, mint sok politikai elemzés: „talán a forradalmi szocializmus utolsó óráiban", áll egy másik helyen. Ha Weiss még mindig az „eljövendőt, a jövőbelit, a Guerrilleros-t" vélte is üdvözölni, „félbódultan", „európai romjaiból", mégis

fontosabb számára „a harc kezdetét még egyszer beteljesíteni… minden eljátszott lehetőséget életre hívni". Kísérlete kezdetén, hogy írását forradalmi elkötelezettség szolgálatába állítsa, 1965-ben az Auschwitzról és az Auschwitz-perről folyó vita áll Weiss *A vizsgálat* című oratóriumában; a könyv, amit összeomlása után (és mintegy annak következményeként) életének utolsó évtizedében ír majd, *Az ellenállás esztétikája:* visszatérés, a harmincas és negyvenes évek harci és emigrációs területének valamiféle intenzív újraelfoglalása.

Weiss műve mindig történelmi térben – pontosabban, történelmi kapcsolatok terében helyezkedik el; e tér belsejében azonban, így olvasom ma, eltolódás történik; mintha mostantól a forradalom ideája a múltba irányulna, az eredet felé, ahol – ahogyan *Rekonvalenszenz* (*Lábadozás*) című kötetében írja – „a politikai és az esztétikai forradalom egyek voltak", és a „totális" változás lehetségesnek tűnt – vagy éppenséggel közelinek ehhez az eredethez (ami, mint talán minden eredet, időben és térben egyáltalán nem meghatározható, ami, mint azt a szürrealizmusra vetett pillantás majd megmutatja, egyáltalán nem ténylegesen, csak olyan kísérletként létezik, amely kudarcot vallott az egymással idegen világok egyesítésében: egy kudarcon át, közel az eredethez). Csak „egyidejű mozgalmak utólagos szövetében" (mondja Burkhard Lindner az esztétikai vitákról *Az ellenállás esztétikája*ban) egyesülnek a művészet és a politika forradalmi mozgalmai „paradoxális egységgé", amire egyidejűleg esküsznek, és amit esztétikailag demonstrálnak: az ellentmondások megmaradnak, de új szolidaritás születik, új valóság a múlt lehetőségterében. Ehhez meg kell említeni, hogy a regény cselekményének idején, 1937-ben, tisztán történetileg tekintve a klasszikus avantgárd ideje elmúlt, a politikai értelemben vett forradalmi mozgalmak pedig valójában már – benjamini megfogalmazásban – a vészfék keresésénél járnak: ott is elmulasztották az időpontot. Mnémoszüné, véli *Az ellenállás esztétikája*nak egyik alakja, az egyetlen istennő, akire számíthatunk: az emlékezés a forradalmi megváltás helyettesítőjévé válik.

Ez kétségtelenül valami más, mint a „totális forradalom", amely az álom mélyébe le-, és azzal egyidőben a reális cselekvésbe kihat, de magában hordozza annak sejtelmét is: úgyszólván *a képben,* a regény jelenidejének utólagosságában. Az időbeni eltolódással egyidőben a történelmi projekció révén fogalomeltolódás is létrejön: a forradalomtól az ellenállásig. *Az ellenállás esztétikája* cím egyensúlyt jelöl, és két fogalom váltakozó áthatását, amelyek különböző világokhoz tartoznak: esztétika és ellenállás.

Az ellenállás egy megsemmisítő hatalom ellen irányul: a történelmi tapasztalat, az elnyomás testi közelségben van, és érezhető: a forradalom semmi más, mint kísérlet (volt), hogy feltartóztassa a történelem romboló művét. A művészet mint politikai cselekvés, újra és újra kísérletek sora, hogy végletes erőszakkal ezen megsemmisítő hatalom ellen forduljon – önmaga ellenében is; Weiss ezt montázsokban, a történelmen és a képkereteken túl mutatja meg, művészeti alkotásokban, mint a Pergamon-oltár, a Guernica, Gericault *Medúza tutaja* című képe: festmények, amelyek a realitásba vannak beleillesztve, ahogy a realitás is belevág a keretükbe, s ezeket jelenként szabja egymás mellé: egy mostban, a valóság birtokbavételének most-jában. A képen mindez egybetartozik; ennek az egy pillanatnak a képén. Egy idézet *Az ellenállás esztétikája*ból: „Nem volt annak különösebb jelentősége, hogy agyam a kert egy részének minden fűszálát, a repkénnyel borított fal minden levelét

magába fogadta, hacsak nem az életben-levés észlelésének intenzitása nyilvánul meg a kép világítóerejében, s ahogy a fal, az ösztövér körtefa, a szárítókötél oszlopai belém vésődtek, úgy most, a Hornsgata tetején minden élesen felvilággott, olyan volt, mintha a járművek és az elhaladók a tiszta levegőbe lettek volna belefaragva."

Lehet, hogy ez a pillanat, egy fiatal emigráns valóságmegértése – aki éppen pártja megbízásával van úton, s aki, bár nem szabad, észleli, hogy pártja mindazon jót, amit képviselhetne, brutalitásával és dogmatizmusával éppenséggel megpuccsolja –, forradalmi pillanat, a hatalom nélküli hatalomra kerülés pillanata, amely minden uralmat elutasít? Hallani lehet a járókelők lépteit.

És az elbeszélő, ez fontos, egy nem-én, nem a szerző (de talán árnyéka), nem személy, hanem valaki, aki konfliktusokban és színhelyekben, a történetben, sőt a történet hátterében lévő sűrű valamiben feloldódik. Nem ellentéte a politikának és a történelemnek, ami itt láthatóvá válik, hanem a *más*a: valami mögötte, ami nélkül a politikát és a történelmet ki sem lehetne bírni.

3. A levegő hírneve

Így lett most minden igencsak élesen világos, fénylőn megfogható. Peter Weiss forradalmi metaforáit (akárcsak az enyémeket) a szürrealizmus határozza meg. Ami őt érdekli, az a „vad feltételezés, hogy körös-körül minden fénylő megfoghatóságban szülessen meg", „ez a nagy lélegzetvétel, a felszabadult nevetés iránti, soha nem fékezhető vágy", az, hogy „előidézze az állapotot, amelyben az arc, a tekintet, a hang, a testtartás, a gondolkodás alapjaiban megváltozott." (Az idézetek a *Rekonvaleszenz* című művéből valók.)[1] „Minden szó – írja Paul Éluard – megszenteltetik, és ha majd megdöntik a realitást, az embernek csak a szemét kell behunynia, hogy a csoda kapuja kinyíljon." René Crevel, aki ezt a mondatot *Révolution, surréalisme, spontanéité* című könyvében idézi, kijelenti, hogy a szürrealizmus „konkrétan, metaforák nélkül élesztette újra a dolgok hulláját", nincsenek „már többé erős választófalak a külső és a belső világ között". Minden szó szentté válik, a dolgok hullája újjáéled, ebbe nem kell különösebb értelmet belelátni; a csoda megmutatkozik; de nemcsak egyszerűen így. „Intellektuális és érzelmi életünkbe minden újdonság csakis egy forradalom után jöhet el" – folytatja Crevel. – „Nem törődöm többé már azzal, hogy tudjam, áldozat vagy hóhér leszek-e vagy egyszer az egyik, következőkor a másik, de reménykedni akarok abban, amit Breton... a levegő hívásának nevez. Elképzelem e szokásosan katasztrofális meglepetések egyikét, amelyek arra kényszerítik az embereket, hogy önmagukká váljanak, mondataikat és cselekedetüket félbeszakítsák." Valódi forradalom esetében, meg kell mondani, efféle „következő alkalom" a lelőtt vagy lefejezett áldozat számára nem létezik; a radikális gesztus egy irodalmi álom része. De tíz évvel azután, hogy ezeket a mondatokat leírta, Crevel áldozattá vált, nem éppen a forradalomé, de egy kínzó konfliktusé, ami azok között zajlott, akik úgy hitték, a „jó oldalon" állnak, azon az esztétikai-politikai feszültségmezőn, amiről én egy

1 And what of pure poetry? Poetry's absolute power will purify men, all men. ‚Poetry must be made by all. Not by one.' So said Lautreamont. All the ivory towers will be demolished, all speech will be holy, and, having at last come into the reality which is his, man will need only to shut his eyes to see the gates of wonder opening. https://teifidancer-teifidancer.blogspot.com/2013/04/paul-eluard-14121895-261152-poetic.html

ideje beszélek. Ő maga, egy sikertelen kísérlet következményeként idegen világokat egyesít, miközben „A kultúra védelmében" című, 1935-ben Párizsban tartott antifasiszta írókongresszus idején magára nyitja a gázt, és hátrahagy egy cetlit, amin egyetlen egyszerű mondat áll: „Mindentől undorodom."

A szürrealista mozgalomban kezdetektől meghatározó a forradalom gondolata; a mozgalom számára releváns évek során, 1924-től (vagy ha a dadaista gyökereket hozzászámoljuk, 1917–18-tól) 1939-ig váltakozó közelségben és távolságban a politikai áramlatokhoz, azaz az anarchizmushoz és a kommunizmushoz, illetve a trockizmushoz. A mozgalom központi szervének névváltoztatása *La révolution surréaliste*-ról *Le surréalisme au service de la révolution*-ra szignifikáns (az utódfolyóiratok neve *Minotaure* és – a disszidenseknél – *Acephale:* fejetlen és labirintusszerű, tehát sokkal közelebb a realitáshoz, mint ahogyan mi ismerjük őket).

„Sürgősen megtanultuk – írja viszont André Breton 1929-ben a *Szürrealizmus Második Kiáltvány*ában –, hogy az ember felszabadításában, a szellem felszabadításának első feltételében csakis a proletár forradalomra számíthatunk." A kultúra védelmére szervezett kongresszus idején, hat évvel később Breton összetalálkozott az utcán Ilja Ehrenburg szovjet íróval, aki egy, első pillantásra fölöttébb siralmas, a legolcsóbb gyűlölködést célzó vitairatot jelentetett meg a szürrealizmus ellen: „amit elutasítanak, az a munka" – írja: „Megvannak tehát a foglalatosságaik. Például a pederasztiát kutatják és az álmokat [...] Egyikük azon iparkodik, hogy az örökségét, egy másik pedig azon, hogy a felesége hozományát elverje. [...] Az obszcén szavakkal kezdték. Közülük csak igen kevesen ismerik el, hogy egész programjuk annyiból áll, hogy lányokat csókolgatnak. Akik egy kicsit is kiismerik magukat, megértik, hogy ezzel nem lehet messzire jutni. A nők – ez a konformizmus számukra. Más programot képviselnek: onániát, pederasztiát, fetisizmust, exhibicionizmust, sőt szodómiát." Breton nyakon vágja Ehrenburgot; kizárják a kongresszusból; Paul Éluard (a későbbi sztálinista) késő este felolvassa a kongresszuson, szinte hallgatóság nélkül, Breton sztálinizmust kritizáló beszédét; Crevel, aki közvetítésen fáradozott, kétségbeesett, a forradalom szolgálatába állított szürrealizmus kísérlete pedig elbukott.

Azért idéztem Ehrenburgot ilyen részletesen, mert vitája – azonkívül, hogy szánalmas, ugyanakkor lényegében valószínűleg szimptomatikus, sőt bizonyos értelemben még érthető is: a munkások pátosza – azoké, akiknek a puszta létezésükért kell harcolniuk – itt valami olyasmivel áll szemben, ami polgári luxusnak és modoros bohéméletnek tűnik. Amit ez a pátosz, ez a munkára és a fegyelemre telepedő szigor (ami a szociáldemokráciára nem kevésbé volt jellemző, mint a sztálinizmusra) eredményezni képes, azt megmutatta a történelem – (aminek) a morális korlátoltság és kulturális egyhangúság csak az ártalmatlan oldala, a gyilkos megsemmisítésig terjed (aminek a következő években egyébként maga Ehrenburg is hajszál híján áldozatául esett). Mégis eltalált egyfajta bűntudatot, ami a művészek és az értelmiségiek, nem utolsósorban Peter Weiss elkötelezettségével mindig is összekapcsolódott: az az érzés, hogy az igazi, valóságos élet – és vele együtt az igazi, valóságos harc – valahol máshol van. Egy másik osztály harca, egy másik messzi tájé, vagy éppen egy másik kor harca.

Könnyű elképzelni a hatvanas évek becsületes, öreg szocialista emberét, aki ugyanúgy beszél a diákmozgalmakról és a hippikről, mint Ehrenburg a szürrealistákról. Ez a konfliktus ma már vagy még tárgytalannak tűnik, mert – némi maradék kivételével

– nincsenek már régi szocialisták, a politikai felszabadításnak tehát talán még mindig vagy újra és újra van szükségessége, de semmiképpen sincs alanya és koncepciója, és mert az, amit a benső (minden érzék, a szexualitás, a szellem) felszabadításának neveztek, nem utolsósorban a hatvanas és hetvenes évek mozgalmainak következményeként, a különböző iparok, az ezotériaipar vagy a pornóipar ügye lett. A bohémek pátosza (hogy egészen ómódúan fejezzük ki magunkat) ugyanúgy idegenné vált, mint a munka pátosza. Kivéve némi kis maradékot. És Mnémoszüné meglepő hatásáig.

Utólag nem arról van szó, hogy egyszerűen pártját fogja valakinek (ezt már Peter Weiss is észrevette, és közben, nekem úgy tűnik, ott van a köztes tér, az ellentmondás: egy diskurzus- és emlékezettér, amelybe ezeket a konfliktusok beemelték, csak hogy még fontosabbá váljanak). Amikor valaki, aki egyik vagy másik oldalról megkísérli, hogy az ellentmondást lezárja, és akár önmaga vagy akár egy ügy képviselőjeként egyszerűen csak *igaza legyen,* a hamis, az ideologikus, az erőszakos válik érezhetővé: hogy a hatvanas években maradjunk, Alejo Carpentier *Consagración de la primavera, Le Sacre du Printemps* című regényére gondolok, amelyben ugyanazokat a konfliktusokat követjük, mint *Az ellenállás esztétikájá*ban, ugyanazt a történelmi korszakot, de szürrealista múltjával Carpentier egyszerűen leszámol és megtagadja azt, regényét pedig a kubai forradalom vaskos-propagandisztikus apoteózisába hajlítja át. És ezzel a kerek, sima, pszeudorealisztikusan sikerült könyvvel szemben Julio Cortázar meghiúsult kísérlete, hogy az *Album Manuel számára* című művében politikai dokumentációt, a Latin-Amerikában és Vietnámban elkövetett kínzásokról szóló dossziékat játékos regénycselekménnyel egy alakba sűrítsen, ez éppen ezen kudarc miatt sokkal érdekesebb regény – és nem-regény. Ha a kísérlet sikerül, a könyv, akárcsak Carpentier *Consagración*ja elviselhetetlen lett volna: propagandaregény, amely az embereket példaként használja fel egy már eleve rögzített ideológiai séma kedvéért. A kudarcban emlékezni lehet a fájdalomra.

Idő- és térbeli distanciák és projekciók határozzák meg a köztes teret, amely a fájdalomra való emlékezésen kívül vélhetőleg tartogat még egy ígéretet. Kezdjük a bűntudatnál, és újfent Peter Weissnél, aki 1970-ben még megkísérli a történelem – konkrétan egy lehetséges szövetség egységes tárgyának, „az európai munkásosztály és a harmadik világ forradalmi mozgalmai azonos érdekeinek" illúzióját fenntartani. Miközben meglátogatja a háborút viselő Vietnámot, elszenvedi egészségének első összeomlását, és érzi (nem elemzi), hogy részvétele „újra vézna konstrukcióvá" válik; amikor pusztán önmaga, valaki, aki igazságokat szeretne papírra vetni, a forradalmi harc hátországában ott találja magát egy „abszolút idegen világban [...] légszomj tört rám... Azért jöttem ide, hogy megtanuljam, mi a forradalom, és először csak annyit tanultam meg, hogy ne tudjak megmozdulni." Természetesen szerencsétlen véletlen, hogy Weiss éppen a vietnámi útján kap vesekólikát, és hogy nem bírja a trópusi klímát; ám ez a véletlen utólag is szimbolikus jelentésű számára; de az is lehet, hogy csak utólag válik azzá. Beszélhetünk öngyűlöletről, de itt politikai és nem pszichológiai jelenségről van szó. „Mikor rántják ki végre a lábunk alól a talajt" – írja Peter Weiss 1970. november 24-én. „Minden erőnkkel azt kívánjuk", jelzik néhány évtizeddel előtte nyílt levélben a szürrealisták Paul Claudelnak, „hogy a forradalmak, háborúk és felkelések a gyarmatokon [...] elpusztítsák ezt a nyugati civilizációt." Nem teljesen ugyanazt jelentik ezek a mondatok: közöttük ott a második világháború, a soah és

egy valószínűtlen túlélés, mégis közös bennük, hogy a sajátot alapból hamisnak, romlottnak és elveszettnek tekintik.

A vietnámi harcosokat Weiss a szolidáris harag némileg kontrollálatlan kitörésében idézi meg: „hogyan harcolják itt *értünk* (az én kiemelésem) a forradalmat [...] miközben mi, saját rémületünkbe dermedve várunk és elrothadunk." Ennek az *értünk*nek hosszú a története, ami talán még mindig nem ért teljesen véget; bármennyire is a reális struktúrákhoz van köze. Talán nincs még vége, főleg abban, hogy úgy tűnik, számunkra, maiak számára is máshol van az igazi hely, aligha ott, ahol jelen vagyunk.

A 20. század döntő konfliktusai az európai értelmiség nézőpontjából tekintve a képviselet bizonyos formájában játszódtak le: a részben konkrét, részben metafizikus bűntudat arra kötelezi, hogy az őt képviselő harcosokat támogassa. A harc egyszerre másokat is képvisel: Vietnám a hatvanas évek Spanyolországát, az én időmben Nicaragua volt az, aztán, a hidegháború végével véget ért a játék, mert az identifikációk nem működtek többé, a bűntudat túlságosan diffúz, és egyáltalán, megváltást („az ügy" valódi győzelmét) senki nem remélheti többé. A spanyol polgárháborúban (osztrák, német baloldali vagy zsidó nézőpontból) érvényes volt a képviselet gondolata, ott az első háború egészen valóságosan folyt a fasizmus ellen, Vietnámban túlnyomóan a tömegmédia közvetítésével és intellektuális konstrukcióként működött, Nicaraguánál egy ismétlés ismétléseként, szinte csak morális impulzusként és nosztalgikus illúzióként. Az úgynevezett Nyugaton természetesen továbbra is léteznek háborúellenes mozgalmak, több vagy kevesebb jogosultsággal, például az iraki háború ellen, de ott már a képviseletnek semmiféle formájáról és semmiféle általános reményről nincs szó, amit bárki, aki némileg észnél van, Szaddám Husszeinbe vagy „az iraki népbe" helyezhetett volna. Nincs-e jelen még mindig a bűn gondolata, csak remény és az átvitel mechanizmusai nélkül? Nincs-e ott a tudat, különösebb saját cselekedet nélkül, hogy mások rovására élünk, pusztán az alig irányított gazdasági erőviszonyok és hatástörvények hatása révén? Bármilyen is az esemény iránti vágy, csak éppen nem viselheti többé a nagy forradalom nevét és tartalmát, és a világon semmiféle másholjában nem számíthat képviseleti mozgalomra, amely új világot teremt? Lehet azt gondolni, hogy túl későn érkeztünk; de valójában mihez is túl későn? Hiszen mégsem egy valóságos eseményhez, egy valóságos forradalomhoz – túl későn tehát az ellenálláshoz a valósággal szemben, amely még utólag is ellenállást követel, mert annyira félelmetes? Miközben a mai félelmek semmit sem követelnek már meg, és semmiféle elvárásokat nem ébresztenek? Túl későn egy forradalom illúziójához, amelynek valóságától – mindjárt mondok még néhány szót a forradalom valóságos valóságáról (már amennyire én ismerhetem) – azért még félhetünk?

Mardosó szorongás teszi lehetővé, hogy a vágyakozás a *rosszabbra* irányuljon – az utólagos(ság) terében vagy az úgynevezett Harmadik Világban el egészen az igazságtalanig (és Guerilleros szemében a lobogásig), összeforrva a komolyság, valamiféle egzotizmus pátoszával, az *események* pátoszával: ezek a „szokásosan katasztrofális", ugyanakkor mégis lélegzetelállító meglepetések, amelyek arra kényszerítik az embert, hogy „a mondatokban és akciókban félbeszakítsa önmagát". Amelyek megszakítják az idő múlását. Peter Weiss, mégpedig vietnámi elvtársai leírásában, egy „autentikus kultúráért" való felhívásában, „az ügyért való halálért", amit „a félig elhasznált Európában egyenként haldoklókkal" (vagyis saját magával) állít

szembe, s ő maga sem mentes az egzotizmustól – a klisészerűségtől, amely mögött mégis igazság, nevezetesen egy szükséges vágyakozás rejtőzik. A vietnámiak és a kubaiak arckifejezésében, gesztusaiban valami különöset észlel, éppúgy, mint általában az emberek filmjein és fotográfiáin a forradalom idejéből, vélhetőleg joggal, csakhogy a forradalom politikai tartalmáról ez nem mond el semmit, sokkal inkább szól „a nagy lélegzetvételről, a felszabadult nevetésről", az eufória módozatáról, ahogyan azt regényhősöm megéli, és ahogy például Thomas Pynchon a *Vineland*ben a tüntetés jelenetében hatásosan és általánosabb érvénnyel írja le: az érzés, hogy minden lehetséges lenne, hogy a pillanat kéjes bizonyosságának semmi nem állhat útjába: „individuals who in meetings might only bore or be pains in the ass here suddenly being seen to transcend [...] Some were in it, in fact, secretely for the possibilities of finding just such moments". Weiss úgy véli, hogy a *rendkívüli* még „a forradalmak elbukásakor, elfojtásakor" is tovább él azokban a népekben, amelyek megkísérelték a forradalmat. A *rendkívüli* továbbéléséről beszélek és akarok beszélni, nem a *népekről;* ha az elmúlt évtizedek sikeres vagy elbukott forradalmait tekintjük, minden bizonyíték ezen idealista illúzió ellen szól. Weiss maga a „régi kommunista" szerepében, amely nem mindig áll összhangban „antiimperialista" szerepével, a hasonló egzotimust korának európai maoistái példáján elemezheti: a kínai kultúrforradalom távoli eszménye teszi lehetővé számukra, hogy saját hazájuk viszonyainak bármiféle elemzésétől teljességgel eltekintsenek, vagyis vak radikalizmust, amely a realitásra vetett minden potenciális (vagy inkább szükséges) zavaró pillantást szigorúan mellőz. Némely európai baloldali számára a kínai kultúrforradalom, úgy tűnt, álmaikat teljesítette be, mások megcsinálták volna nekünk a forradalmat, a nyugati civilizációt, képviseletként és úgyszólván kívülről, elpusztították volna, megkísérelték volna a társadalom teljes újraalapítását a semmiből (amit egyébként, hasonló számú halottáldozattal, a legalizmus szellemében már több mint kétezer évvel ezelőtt véghezvitt az első kínai császár, Csin Si Huang-ti). 1974-ben Roland Barthes néhány, a maoizmussal többé-kevésbé szimpatizáló francia értelmiségivel Kínába utazott, a néhány héten át ott vezetett naplója nemrég jelent meg. A rendszerré vált forradalom józan belső látásmódját mutatja meg: szkepszissel és barátságos, hamarosan némileg kimerülő kíváncsisággal jegyzi fel Barthes üzem-, óvoda- és egyetemlátogatásai során ugyanazokat a formulákat és kifejezéseket, amelyeket, akárha a semmiből, egy megközelíthetetlen instancia teremt meg, s amelyeket a legkülönbözőbb beszélgetőtársak tárnak az utazók elé; valami, amit Barthes „briques"-nek nevez (amit éppúgy lehet téglának, mint modulnak fordítani), és amiben a teljes történelem és a teljes jelen mindig megragadható (miközben minden más megfogalmazás „revizionista" volna), a formulák és megfogalmazások azonban – ha egy pártfunkcionárius esetleg kiesne a kegyekből – periodikusan újfent más, hasonló vagy homlokegyenest ellenkező, akárha a semmiből érkező formulákkal helyettesíthetők. Barthes számára éppen a felszabadító nevetés, a személyes tekintet, az erotika teljes hiánya jellemzi kínai utazásának tapasztalatait, s naplója végén rezignáltan jegyzi le: „A forradalomért nekem mindazzal kellett fizetnem, amit szeretek, a diskurzus és az immoralitás szabadságával". Azt jelentené ez, hogy az epifánia, az ígéret, az idő mozdulatlansága egyszerűen becsapna, illetve hogy csak projekcióként működik, s egyébként kimerül egy önmagára vonatkozó gesztus üres ismételgetésében? És – hogy visszatérjünk a kezdet kérdéséhez – „a levegő hívására

való várakozás" pusztán esztétikai képzet, ki szólna ott más, mint a levegő, és hol máshol, mint a képzetben? Egy valóságos forradalom viszont csakis mint hideg erőszak vagy sajátságosan reménytelen téglakő-retorika mutatkozik meg?

4. Szabadság, halál

„A forradalom én vagyok". Ez a mondat a Marat–Sade-darabon kívül még felbukkan a 20. század másik szövegében, mégpedig Maurice Blanchot *Az irodalom és a halálhoz való jog* című művében. Itt de Sade márki az, akihez a mondatot intézik. A forradalomról való beszéd – a szürrealistáknál euforikusan, a kétségbeesés talajáról – ebben a láthatóan Heidegger-olvasmányok hatását hordozó, 1948-ból, Auschwitz utánról származó szövegben maga is a kétségbeesés mélyéből érkezik, halálos komolysággal. Minden eredet, amely „egyszerre esztétikai és politikai", a felszabadító élmény mindegyik eszméje radikális megfogalmazást kap itt, és egyfajta ontológiai ürességre vonatkozik.

> A forradalmi cselekvés [írja Blanchot] minden ponton hasonló ahhoz a cselekvéshez, amit az irodalom testesít meg: átmenet a semmiből a mindenbe, az abszolútnak mint eseménynek és minden eseménynek mint abszolútnak az állítása... Minden olyan író, akit maga az írás ténye nem juttatott el odáig, hogy azt gondolja: én vagyok a forradalom, egyedül a szabadság késztet írásra, az valójában nem is ír. 1793-ban él egy ember, aki tökéletesen azonosul a forradalommal és a Terrorral. Középkori kastélyának díszes oromzatához erősen kötődő arisztokrata, toleráns, inkább félénk, túlságosan is udvarias ember: de ír, nem csinál mást, csak ír, és hiába löki be újra a szabadság a Bastille-ba, ahonnan korábban kihozta, mégis ő érti leginkább a szabadságot, megérti, hogy a szabadság az a pillanat, amelyben a legelfajzottabb szenvedélyek politikai valósággá válhatnak, jogukban áll napvilágra jönni, ők maguk a törvény. Szintén ő az az ember, aki számára a halál a legnagyobb szenvedély és a legutolsó hitványság, mely úgy vágja le a fejeket, mintha káposztafejek lennének, olyan mérhetetlen közönnyel, hogy semmi sem valószerűtlenebb, mint az általa megjelenített halál, és mégis, nála nem érezte meg jobban senki, hogy a legfőbb hatalom a halálban rejlik, hogy a szabadság azonos a halállal. Sade a tulajdonképpeni író, aki egyesítette magában az írói lét minden ellentmondását. Egyedül van: minden ember között a legmagányosabb, és mégis közszereplő és fontos politikus. Folyton börtönben ül, mégis teljesen szabad, ő az abszolút szabadság teoretikusa és szimbóluma. [...] Az irodalom a forradalomban önmagát pillantja meg, a forradalomban nyer igazolást, és azért neveztük Terrornak, mert ez a történelmi pillanat az eszményképe, amelyben »az élet elviseli a halált, és fenntartja magát benne«, hogy általa nyerje el a nyelv lehetőségét és igazságát. Ebben rejlik a »kérdés«, mely az irodalomban igyekszik kiteljesedni, benne az irodalom léte nyilvánul meg.[2]

2 Maurice Blanchot, *Az irodalom és a halálhoz való jog* = Uő., *Kafkától Kafkáig*, ford. Szabó László, Kalligram, Pozsony, 2012, 32–33.

„Micsoda szégyen – mondja a regényhősöm – lakásban laknom, néhány szobában, ablakokon keresztül nézni az utcára, a világba, ahelyett, hogy az egész világot birtokba venném. Az övé lehet, mindenkié lehet minden, olyan, mint mindenki más, mindenkié lehet minden." A forradalmi szabadság sejtelmében lemond minden védelemről, s úgymond senkivé válik; minden lehetségesnek tűnik, tehát a gyilkosság és a meghalás is. De valóban ugyanazt sejtettem-e meg, miközben a jelenetet leírtam? És ki hiszi ma már, hogy „az élet elviseli a halált, és benne megtartja önmagát"?

Egy pillanatig, egészen hirtelen tűnhet így; egy, a történelemben olykor megismételt pillanatig. Ám amint ebből a pillanatból pozitív tartalom, rendszer születik, Sade világa és a kínai kultúrforradalmárok világa egymáshoz hasonlóvá válik: átgondolt, megvalósított rendszerük legyilkolja a történelmet, nem hisz a múltban, kitörli a történelmet és a kultúrát. Ha abszolúttá válik a pillanat, amelyben halál és szabadság egynek tűnik, akkor az erőszak és a törvény sem megkülönböztethető egymástól; ha az ellenerőszak törvénnyé lesz – a király helyett a libertinus Sade lesz az uralkodó –, az az uraltak számára semmiféle változást nem hoz. De Blanchot-tól még egy mondatot kell idézni: amiről, mondja, nem szabad elfeledkezni: az „eseménynek arról a részéről, amit az esemény megtörténte sem tud megvalósítani". Vagyis: nincs forradalom kudarc nélkül, a kudarcot mindig mellé kell gondolni; mindaz, ami – az utólagosság szövetében – kiteszi a 20. század forradalmainak értékét, része a kudarcnak, a beteljesületlen és talán soha be nem teljesíthető vágynak az (ahogy Peter Weiss fogalmazott) „egyszerűség, barátságosság, igazságosság iránt, amikről nem kell különbözőképpen gondolkoznunk".

De mit jelent ez a valóságban?

Három véletlen, egymásnak talán ellentmondó megfigyelést állítok egymás mellé.

1. Egy Addis Abeba-i egyetemi tanárnő mesél (szinte mellékesen, miközben kávé és sütemény mellett ácsorgunk) a 2005-ös etiópiai választási csalások elleni tüntetőkről, mesél a kampuszon lelőtt diákokról, a diákjairól, akiket a kampuszon holtan fekve látott; mások hónapokra eltűntek a tüntetések után, s utána senkinek nem tudták elmondani, hol voltak, és mit tettek velük. A tanárnő minderről egy másik afrikai egyetemen számol be, pátosz nélkül, válaszra nem várva, látom a kampuszon fel-alá rohangáló diákokat, el tudom képzelni; ez itt, ez itt, ez.

2. A 2011-es egyiptomi forradalom idején nézem, ugyanúgy, mint mások, lelkesen (azzal a szekundér lelkesedéssel, amit médiafogyasztóként még képes magára ölteni az ember), estéről estére a tévéhírekben a Tahrir tér képeit, keresem – ugyanúgy, ahogy több mint húsz évvel előtte a romániai hiteles beszámolókat kerestem a rádióban – az interneten az arab híradók élő jelentéseit. A lelkesedés és az iszonyat a feltétlen aktuálishoz kötődik. Egyszer rátalálok egy listára a forradalom halottainak nevével, életkorával, foglalkozásával és a halálnemmel. A többnyire fiatal emberek minden egyes, a kevés adatból kirajzolódó története elviselhetetlen. „Valamiért" haltak meg, de pusztán egyenként halottak. Aztán győz a forradalom (ami mindennek ellenére szükséges volt), aztán (ahogy arra számítani lehetett) következik a kiábrándulás a lehetőleg rosszabb új kormányok miatt, a neveket, a történeteket megint megkereshetném a hálón, nem teszem. Ami minden racionális politikából hiányzik – még inkább, mint a forradalmi lelkesedésből –, az az irtózás a halottaktól, a halottakról való félrenézéstől.

3. Nemrég néhány hétig Dél-Afrikában voltam, az egyik, bizonyos tekintetben forradalom utáni és – ahogyan néhányan folyton aggódnak vagy (a legtöbb tény

ellenében) aggódni szeretnének – talán akár forradalom előtti, demokratikus, baloldaliak által vezetett országban. Egy johannesburgi nagy szállodában reggelizés közben figyelem a vendégeket, szinte mind feketék, s megértem, mire gondolt Peter Weiss a különös arckifejezésen, a tekinteten és a mozgásukon, amiben még évek múltán is tükröződik a felszabadulás; azoknak a magabiztossága és természetessége ez, akik évszázadnyi elnyomás után birtokba vették az országukat. Az a telt nő a fülénél kiborotvált hajjal és ferdén álló, piros barettjében, mellette a férfi a kerek sipkájával, a másik asztalnál a fiatalember Che Guevara-pólóban, miért volna szükségük ránk, fehérekre, fenntartásainkkal, bebeszélt tapasztalatainkkal, ők nyerhetnek, talán iszonyatos hibákkal, de ebből az elégedettségből indulva, ami soha nincs a képben, az országukról szóló beszámolókban, amelyekben minket csak az erőszak vagy az éhezés érdekel. Én magam megfigyelőként lehetek ott, a reggelizőteremben, nem zavarok, szinte senki vagyok. A szálloda menedzsere fehér ember. Nem értem a szállodavendégek nyelvét, azok nyelvét, akik szombat délutánonként Sowetóban a házaik előtt beszélgetnek, a parkban heverésznek vagy táncolnak. Az autóablakon keresztül, a szegényebb negyedekben, a kisvárosokban, a township utcáin (amelyek szorosan egymáshoz nyomódott házaikkal, még ha azok a házak olykor villák is, és a tetőkön gyakran napkollektorok csillognak is, még mindig sejtetnek valamit a lágerekből) néha fiatalembereket látok ácsorogni, csoportokban, az utcák szélén, csak úgy egyszerűen állnak ott. Egy nemzeti park bejárata előtt egy gyermek úgy közelít a látogatók autójához, mint egy kung-fu harcos. Hallom, hogy a kormányzó ANK (Afrikai Nemzeti Kongresszus) ifjúsági szervezete radikálisabb irányvonalat követel, Zimbabwe mintájára, kisajátítást, alapvető gazdasági hatalomváltást. Azt olvastam, hogy a munkanélküliség megközelíti az ötven százalékot. Nézem ezeket a fiatalembereket, és azt hiszem, dühöt olvasok le az arcukról, dühöt az olyanok ellen, mint én, az autóablakok mögött, akinek magas falak, biztonsági ajtók, szögesdrót szavatolja a biztonságát. Érthető, gondolom magamban, ha ezek a férfiak semmi mást nem akarnak, mint odacsapni, elűzni a fehéreket, akik nagy autóikban, villáikban szögesdrótok mögé sáncolják el magukat, a forradalmaikat befejezik, mint ahogyan az is érthető, ha a fiatal spanyolok semmi mást nem akarnak, mint elűzni a hatalmasokat, akik az ingatlanbuborékért és a gazdasági válságért felelnek és abból gazdagodtak meg: de ez nem csupán egy gesztust jelent-e? Pusztán a nyomást, amint elhangzik *Az ellenállás esztétikája* végén: „egy félelmetes nyomást egyetlen gesztussal elsöpörni"? A puszta düh, nem a hit, hogy jobb lesz, csak az a titkos tudás, hogy rosszabb lesz. Mi van, ha egy ponton – a hatalomnak nincs centruma, még csak szimbolikus centruma sincs, nincs neki Bastille-ja, Téli Palotája – radikális, abszolút újrakezdésbe fogtak, és a szabaddá (ez épp csak annyit tesz: üressé) vált helyre azonnal új hatalmak áradnak be? És a halottak, a hátramaradók? De mindezt nem csupán azért gondolom, mert nem vagyok egyike sem ezeknek a fiatalembereknek (akik egyébként talán éppen futballról vagy lányokról beszélgetnek)? Nem ugyanaz-e az emberi jogok és a terror gyökere? Nem azok közé tartozom-e (tartozunk-e), házainkban és lakásainkban, amelyeknek ablakain, mint monitorokon keresztül tekintünk a világra, akik ellen irányulna egy forradalom? Szeretek lakásban lakni, sajtfélék és bormárkák százai között válogatni, minden megírt könyvet elolvasni, minden leforgatott filmet megnézni. A gyűlölet a saját élet ellen irányul, a fájdalom mások fájdalma – honnan való tehát a vágyakozás, és hová legyen? Milyen sebet lehet érezni?

Politikailag nézve például Dél-Afrikáról, szinte minden más országról „például" elmondható: a bonyolult politikai, szociális, gazdasági helyzet semmiféle forradalommal nem hozható „rendbe", *jobb* rendbe hozni is aligha; egy helyi forradalom a viszonyokat összezilálja, de tisztázást soha nem nyújthat; a döntő pontot soha el nem érheti. Egy másik, alapvető síkon viszont a kérdés (a seb) nyitva marad: a szélsőségre, a határokra való rákérdezés, arra a pontra, ahol a politika szabályai és a politikáról szóló közbeszéd nyelvi szabályai véget érnek. Egy másik összetartásról, másik szabadságról, másik igazságosságról faggatózni. A csalódás, akárcsak az epifánia, a forradalmi folyamat része; az epifánia, akárcsak a csalódás, a forradalmi folyamat része. Ha szerencsénk van, mindkettőt valódi terror, vér nélkül élhetjük meg. Mi van az én forradalmi pillanatommal „kicsiben", amikor a hősnőm vagy én magam is azt hittem, ezt az epifániát, ezt a szabadságot megéltem? Amilyen az ellenség, a fekete-kék kormányzat, a történelmi ellenség hasonmása volt, úgy a „forradalmi pillanatban" is volt valami idézetszerű, ha belegondolunk, nem lehet egészen komolyan venni, talán eleve a kezdetektől sem lehetett. Pedig valóságos volt: ugyanis, még az emlékezetben, valóságosabb a valóságosnál, csupa ígéret. Ugyanaz a megélés ez, mint a Tahrir tér tüntetői számára 1789-ben Párizsban, 1959-ben Havannában vagy '68 májusában, amikor hallani lehet a járókelők lépteit; a valóság képe, ahogyan ismerjük, felszakad, kitágul, az idő megszűnt, jól lehet látni – önmagunkból, saját, szokványos életünkből kilépve – a dolgokat. A külső valóság révén, ahogyan napról napra újságok, televízió, internet révén megkapjuk, mindig is ismert képekben és megfogalmazásokban, másodlagos világban élünk, kényelmesen és elégedetlenül, olyan világban, amelyen olykor repedések jelennek meg. A pillanat, amelyben hirtelen minden lehetségesnek tűnik, egy másik nézés pillanata.

5. *A Godard-elv*

Hogy mi a forradalom és a szabadság, úgy, ahogy egyáltalán valóság, a valóság többlete lehetne, először a mozi által értettem meg. És még most is: hatvanas és kora hetvenes évekbeli filmeket nézek, francia, cseh, brazil, szenegáli, japán filmeket, s azt hiszem, észlelek valamit, egy erőt, valamiféle szabadságot, ami a legkülönbözőbb terekben és történetekben válik láthatóvá; ami a médiumhoz tartozik, de a korszakhoz is: mintha ebben a 20. századi médiumban a szabadság szelleme rövid időre megtalálta volna a maga helyét: legalábbis *számunkra,* amennyiben ezt az erőt még éppen érzékelni tudjuk, a múlt lehetőségterében. A hetvenes évek végén mondja Godard, a mozi ma „az egyetlen hely, ahol változás lehetséges, sőt az is, amit forradalomnak neveznek": „ha a mozi megváltozik, akkor minden megváltozik... a látásmódunk."

Sokáig nem volt számomra világos, hogy pontosan mi is a *különleges* ezekben a – felületen olykor politikus, olykor apolitikus, néha könnyed, néha baljóslatú – filmekben, most azt gondolom, az ellentmondásokhoz és a köztes terekhez van ennek köze, ahhoz, ahogyan paradigmatikusan megjelenik Godard filmjeiben. Ahogy ő maga mondja *One plus one* című filmjéről: „zenélnek, eljátsszák a forradalmat, szövegeket mondanak fel. Egyik nem illik a másikhoz." Hang, írás és kép, kijelentés és megrendezés, semmi nem illeszkedhet egyszerűen a másikhoz. Ma benne élünk egy végtelen jelen terében, egy elbeszélés-és-diskurzus-és-elvárás összefüggésében, amely szilárd korlátokkal választ el bennünket a jövőtől és a múlttól (a történelem jövőjétől

és múltjától). Az elbeszélő- vagy diskurzus- vagy elvárásösszefüggés áttörésében, az egymás mellé szabott dolgok, a romok és idézetek közötti ürességben néhány pillanatra láthatóvá válik valami, a korlátok mögött a más korokkal való kereszteződés. Hangok, szövegek és képek kapcsolódnak egymás mellé új ritmusban, egy levegőtlen sáv, a tagadás síkja csúszik be minden kimondott mondat alá.

A ritmus és az üresség minden nézőnek (akárcsak a film alakjainak: ez a különbség már nem döntő) teret ad: lehetőséget, szabad teret a gondolkodásra és a látásra, mozgásteret, amely utólag még nyitva áll. És a néző, ez fontos, nem én vagyok, a néző egy nem-én, nem személy: valaki, aki az átmenetben, a köztes terek szabadságában önmagát elveszíti. Mint az álomban: a korlátok áttörése bővíti az észlelést; minden túl érthetővé válik, eltelíti az idő, a valóságos. Úgy tűnik nekem, mintha ez éppúgy lehetne Marat pillanata, mint Sade-é (a weissi Sade-é); mintha a szabadság, amelyben az egyes ember önmagát elveszíti, ugyanakkor egyfajta igazságosságot is ígérne: a filmben, amelynek formáját feltöri, a valóságban, amely – a forradalmi pillanat hirtelenségében – esztétikai formát ölt a határok átlépésében – ahogyan azokat *Az ellenállás esztétikájá*ban ábrázolva látjuk, képből a valóságosba, valóságosból a képbe.

Azt hiszem, ezek a rendezők a formán keresztül megértettek valamit, amit ideológiailag talán még egyáltalán nem fogtak fel, nevezetesen egy fundamentum hiányát; vagyis a realitás fundamentuma helyett valami mását, vagyis a kimeríthetetlenség és a dac alapját a képekben. Ez a valóságos ugyanakkor valamiféle megálmodott is; „a térbeliség szédületének" (ahogy Blanchot ismételten nevezi) szabadsága nem tisztán politikai és nem tisztán esztétikai: a morális, a politikai, az esztétikai soha nem azonosak, de találkoznak a kimeríthetetlen, dacos köztes terekben. Tisztán esztétikai meghatározásban a forradalmi pillanat rendkívüli állapota – az intenzívebbé vált realitás; egy tetszőleges tartalmat hordozó energiaállapot – egyébként nehezen megkülönböztethető a „háborútól", ahogyan az Ernst Jünger pátoszában megjelenik; amiképpen képlékeny a forradalmi tömeg és a lincselő csőcselék közötti határ is. De lehet, hogy egyáltalán nem művészetről *vagy* politikáról, esztétikai formáról *vagy* valóságról van szó, hanem arról, hogy ezek folyton beleavatják egymást a játékba: ez a feltörés, a határátlépés, a felszabadítás. A valóságos halál, a valóságos fájdalom, a valóságos nyomás és a valóságos igazságtalanság ezeket az átlépéseket kikényszeríti ugyan, de soha el nem éri.

Kesereghetünk a művészet, az irodalom, az intellektualitás jelentőségének elveszítésén, vagy azon, hogy látszólag semmi alternatívája a kapitalizmusnak, amelyről amúgy is lesiklik minden támadási kísérlet, sőt talán még a társadalom szétesésétől is tarthatunk, de mindenféle nosztalgiázás azon korok iránt, amelyekben élt még a világos politikai frontok illúziója, értelmetlen, mint ahogy annak sincs értelme, ha ma (egyik vagy másik oldalon) ezt az illúziót életben igyekszünk tartani, és ha minden konfliktusra valamiféle szimpla sémát próbálunk ráhúzni (mint ahogy például éppen a mai antiimperialisták és az ő antiamerikai ellenfeleik folyton teszik). A nem-egyértelmű is esély.

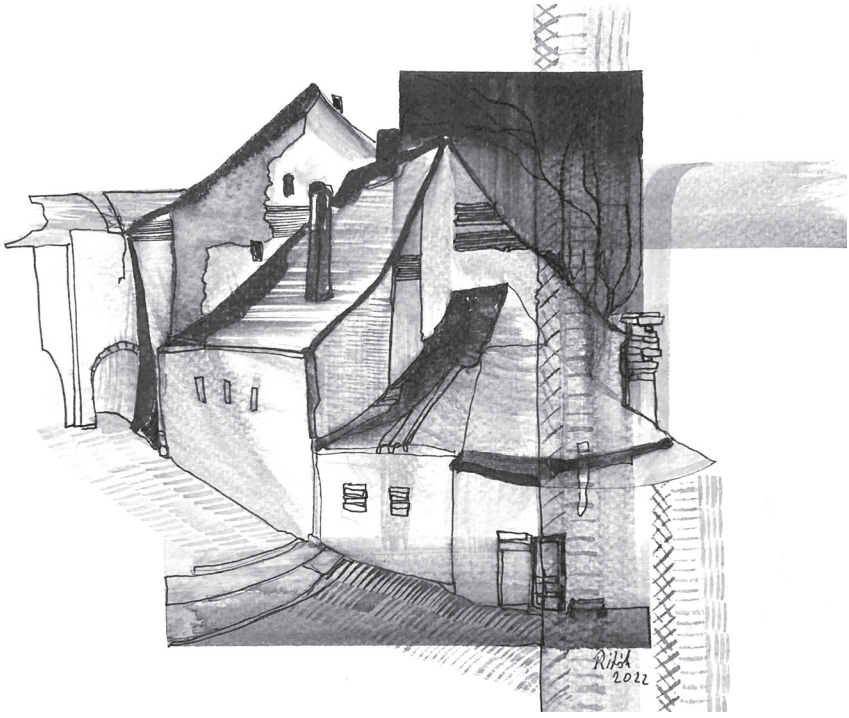
Kései filmjeiben Godard továbbfejleszti módszerét; az mintegy önmaga idézetévé válik, anélkül, hogy közben elvesztené összezavaró erejét. Az 1993-as, *Hélas pour moi* című filmben egyik szereplőjével – kissé megváltoztatva – elmeséltet egy Gershon Scholemtől átvett, haszidi legendát: „Ha az apám apja apjának valami nehéz elintéznivalója akadt, kiment az erdőbe egy bizonyos helyre, tüzet gyújtott,

elmondta az imáit – és minden úgy történt, ahogyan tervezte. Ha az apám apjának ugyanazt kellett tennie, elment arra a helyre az erdőben, s azt mondta: »Nem gyújthatunk többé tüzet, de ismerjük az imádságot« – és minden az akarata szerint alakult. Később apámnak jutott ugyanaz a feladat. Ő is elment az erdőbe, s ő is azt mondta: »Nem gyújthatunk többé tüzet, és az imádságokat sem ismerjük már; de ismerjük azt a helyet az erdőben, az legyen elég« – és elég volt. Ám amikor én álltam ugyanazon feladat előtt, otthon maradtam, és azt mondtam: »Nem tudjuk már, hogy kell tüzet rakni, nem tudunk már imádkozni, azt a helyet sem ismerjük az erdőben. De el tudjuk mesélni a történetet.«"

Számtalan szilánkra törött szét a történet, imádságok sem hangzanak már el, és nem is teljesülnek. És mégis, valahol tüzet kell gyújtanunk, a téves helyen, mondatokat kell mondanunk, téves mondatokat. Nem tudunk fundamentumra építeni, nem tudunk a piacgazdaság vagy a történelem törvényeire, nem tudunk erre vagy amarra az istenre, nem tudunk a népre, s legkevésbé saját magunkra. Csak a köztes terekre, ide, ahol valóban láthatóvá válnak képek, teljes, eleven gazdagságukkal.

„Az emberi fejlődés döntő pillanata folytonos" – mondja Kafka. – „Ezért van igazuk a forradalmi szellemi mozgalmaknak, amikor minden addigit semmisnek nyilvánítanak, hiszen még voltaképpen semmi sem történt."

BENKŐ GITTA FORDÍTÁSA



Osztroluczky Sarolta

„mért volna ismerős a némaság?”

Szabó Magda lírai ars poeticái

„[A] regények nem rólam szólnak, hanem arról, amit magam körül észreveszek, amiről azt szeretném, vegye észre más is. Ha engem keres, a versekben talál meg”.[1]

Mint ismeretes, Szabó Magda irodalmi pályafutását költőként kezdte. Versei a harmincas évek második felétől jelentek meg. Első kötetét *Bárány* címmel 1947-ben publikálta. Szépen ívelő lírikusi karrierje 1949 elején vett fordulatot, amikor a Baumgarten-díjjal kitüntetett szerzők listájáról (Révai József kultuszminiszter utasítására) az átadás napján törölték a nevét. Ezt követően évekig nem közölt verseket, az új lírai alkotásokat is tartalmazó *Neszek* című gyűjteményes kötetére 1958-ig kellett várni. Újabb verseket későbbi versválogatásaiban (*Szilfán halat, Szüret*) már csupán elvétve adott közre, jellemzően inkább csak néhány, a negyvenes-ötvenes évekbeli kötetekből kihagyott darabot vett fel a korábbi költemények közé. Költőként fokozatosan elnémult, pályáját az ötvenes évek végétől regényíróként folytatta.[2]

Szabó Magda terjedelmi szempontból is jelentékeny költői életművéből ezúttal csak néhány, az ars poetica verstípusához tartozó költeményt vizsgálok, remélve, hogy az egymással is párbeszédbe lépő olvasatok révén képet alkothatunk e félbemaradt költői pályaszakasz változó, módosuló költészetfelfogásáról és poétikai stratégiáiról. Az interpretációk a versek keletkezési időrendjének megfelelően követik egymást, vagyis a negyvenes évek elejétől az ötvenes évek elejéig született ars poeticákra koncentrálnak, a teljesség igénye nélkül.[3]

Az ars poeticák sorát a *Vedret a kút* című vers nyitja, melyet Szabó Magda feltehetően az 1940-es évek elején írt. Korai költemény tehát, amelyet egy óklasszikai periódus formafegyelme határoz meg. A híven követett metrikai minta, a „könnyed iga” az első arkhilokhoszi versszak volt, amelynek páratlan sorai hexameterek, páros sorai fél daktilikus pentameterek, ún. *hémiepeszek*. Ezek rímtelen váltakozására épül a *Vedret a kút*:

> Vers, neked is? Csobogó fecsegés? Tovagördül a csengőm.
> Én dobom, én, aki úgy
> játszom a rímmel, az égre gurítom a sort, hogy a forma
> könnyed igámba törik.

1 Balázs Ádám, *Táguló világ. Beszélgetés Szabó Magdával a szülőföldről,* Kortárs 1975/11., 1710.

2 Szabó Magda költői pályakezdéséről, illetve a lírai életmű alakulásáról és recepciós visszhangjáról bővebben lásd Pataky Adrienn, *Szabó Magda pályakezdése és szonettjei*, Partitúra 2017/1., 33–50.

3 Válogatásomban nem szerepel például Szabó Magda egyik legismertebb, *Ha édesedik az ecet* című ars poeticája. Ennek oka, hogy a tanulmányban elemzett költemények inkább a verstípus metapoétikus vonulatát állítják előtérbe, melyek közé az említett, jellegét tekintve inkább szerepkijelölő ars poetica kevésbé illeszkedik.

Most becsapom veretes pagodám kapuját, hogy a zárra
forrjon a bamba lakat,
és ki ne törjön a számon a balga öröm, s a sikolyt is
fojtsa a torkom agyon.
Vers, teneked? Buta rím vigye szét puha csókod a szádról,
szórja a hajnali fényt,
mely fiatal válladra csorog, hűsíteni húsod,
hogyha a számum elül?
Vers, neked is? Sohasem. Az enyém vagy, senki se lásson.
Törjön a tarka tükör.
Jöjj, felemellek a parton. Amott széttárul a tenger.
Kagyló, mélyre zuhanj!
Várj odalenn. Delejes testem majd felvon a mélyből,
úgy, mint vedret a kút.

A rímnélküliség hangsúlyozása ezúttal nemcsak azért fontos, mert a görög és latin költészet, melyek egyik versformáját használja itt sorvezetőként a költő – szemben a későbbi, rímes-időmértékes versformákkal –, nem használt rímeket, de azért is, mert a vers, mintegy ellentmondva saját, jól hallható rímnélküliségének, kétszer is szóba hozza a rímelést, mint a születőfélben lévő szöveg sajátosságát („játszom a rímmel", „Buta rím vigye szét"). Ez az ellentmondás annál is érdekesebb, mert egy metapoétikus, a versírás és a versbefogadás mibenlétére rákérdező költeményről van szó, amely Szabó Magda ars poeticáinak első darabjaként említhető, s azért is, mert a rím mint verstéma vagy versmotívum és a metapoétikus jelleg a költő több, későbbi ars poeticájában is kapcsolódik egymáshoz. Vizsgáljuk meg közelebbről is a verset!

A *Vedret a kút* szakozatlan mű, melynek 1., 9. és 13. sora egy-egy aposztrofikus kérdéssel kezdődik. Hogy ki a kétszeri „Vers, neked is?", illetve a „Vers, teneked?" sor megszólítottja: nem könnyű eldönteni. Azok számára, akik a művet hangzó szövegként fogadják be, magától értetődőnek tűnhet, hogy a versbeszélő a befogadót szólítja meg, vele folytat párbeszédet, hasonlóan az ars poetica verstípusának ősmintájához, Horatius *Költészettan*ához, vagy, megelőlegezve a késő modern utáni korszak dialogizáló, a közvetlen vallomástétel időszerűtlenné vált modelljét az olvasóval létesített gondolati interakció révén kikerülni szándékozó ars poeticáit. E szerint az interpretáció szerint a vers hallgatójának arra a kérdésre kellene válaszolnia, hogy az éppen most születő verset ő is versnek tartja-e. Ezt az értelmezési irányt főképp az bizonytalaníthatja el, hogy ha az egyes szám második személyű megszólítások a befogadóra vonatkoznak, hogyan értelmezzük azokat az ugyancsak vokativusi mondatokat, miszerint „Jöjj, felemellek a parton" vagy „Várj odalenn"?

Ha azonban a művet nem a hangzó utánmondásban, hanem írott szövegként fogadjuk be, a vesszővel tagolt nyelvtani szerkezet ellentmondani látszik az előbbi értelmezésünknek, hiszen a *vers* szó után kitett vessző arra utal, hogy a vers nem a nyelvtani értelemben vett alanya a kérdéseknek, hanem a megszólítottja. Ebben az esetben azonban nem világos, hogy mire vonatkoznak a „Vers, neked is?", illetve a „Vers, teneked?" kérdések, hiszen így ezekből maga a predikátum hiányzik.

Ha a könnyebb utat választva most mégis eltekintünk a vesszők nyelvtani funkciójától, és visszatérünk ahhoz a korábbi, a hangzó szöveget vizsgáló értelmezésünkhöz, amelyben a vers beszélője egy befogadót vagy – a kérdés iterabilitásából következően – több, különböző befogadót szólít meg, a költemény fennmaradó, válasz jellegű mondataiban izgalmas költészetmetaforákat találunk. A csobogó fecsegés, a tovagördülő csengő, az égre gurított sor, a könnyed igába tört forma, a lelakatolt veretes pagoda, a puha csók, a hajnali fény, a tarka tükör és a partról felemelt, tengerbe hajított kagyló mind egy-egy önértelmező metaforája az induló Szabó Magda költészetének, mely – attól függően, hogy hányféle olvasói elváráshorizonttal szembesíti önmagát – minden befogadónak más-más arcát mutatja. Ez a lírai sokféleség vagy többarcúság, illetve az ars poeticus lírának az a sajátossága, hogy a fogalmi önállítás és a poétikai önprezentáció feszültsége ebben a verstípusban nehezen leplezhető,[4] finom önellentmondásokat is előidéz a versben.

Az első két sor a líra medialitásának hangzó aspektusát teszi érzékletessé a „csobogó fecsegés" és a „tovagördülő csengő" markáns akusztikája révén, míg a 7–8. sorban, a lelakatolt kapu képe révén a szájon át kitörni kívánkozó öröm és sikoly elfojtásáról beszél a szöveg. E kétféle lírai attitűd persze önmagában még semmilyen ellentmondást nem hordoz, inkább a poétikai kísérletező kedv egyfajta megmutatkozásaként fogható fel. Érdekes azonban megfigyelni, hogy a második négysoros szerkezeti egységben megfogalmazott elnémító aktus szemantikai tartalmát a vershangzás többféle módon is aláássa. Egyrészt az 5–6. sorok palato-veláris ritmusa révén, hiszen a tisztán magas hangrendű *veretes* szó egy tisztán mély hangrendű sorpárba ékelődik be („Most becsapom veretes pagodám kapuját, hogy a zárra / forrjon a bamba lakat"), s ez az effektus nemhogy nem „néma", de nagyon is hallható, másrészt az olyan, a hangzósságukat elrejteni nehezen tudó paronomáziák révén, mint a „z*árr*a fo*rrj*on", a „*ba*mba–*ba*lga", a „törjön–öröm" vagy a „sik*olyt*–fo*jt*sa".

A paronomasztikus hangzásmetaforák és alliterációk jelenléte a vers több helyén is észlelhető, például a „*hű*síteni *hús*od", a „*szám*on–*szám*um", a „*tör*jön a *tark*a *tükör*" vagy a „delej*es* te*s*tem" szószerkezetekben. Innen nézve talán az a kezdeti ellentmondás, miszerint egy rímtelen vers beszélője aligha állíthatja, hogy „játszik a rímmel", szintén feloldhatónak tűnik, hiszen a paronomázia, vagyis a szó eleji, végi vagy szóbelseji hangzókapcsolat-ismétlődés felfogható egyfajta rímalakzatként, a belső rím egy határeseteként is.

A vers utolsó, hatsoros egységének értelmezésekor vissza kell térnünk a megszólítás, illetve a megszólított kérdéséhez. Az elhangzó válaszokból („Az enyém vagy, senki se lásson", „Jöjj, felemellek a parton", „kagyló, mélyre zuhanj") arra következtethetünk, hogy a versbeszélő aposztrofikusan elfordulva a befogadótól, itt magához a kagylóként megszólított vershez beszél. Azonban ebből a versvégi szituációból és a kagylómetafora felől újraolvasva a szöveget egy új értelemlehetőség is kibontakozni látszik. Elképzelhető, hogy a vers kezdeti megszólítottja és a versben felbukkanó, korábban már felsorolt költészetmetaforák is mind-mind a kagyló metafora átnevezései voltak. Ha a vers kagyló, akkor a „csobogó fecsegés" feltehetően a fülre

4 Erről bővebben lásd Molnár Gábor Tamás, *Ars/poetica: a költőiségen kívül és belül. Poétikai vázlat a modern költészet önreprezentációs lehetőségeiről*, Alföld 2015/3., 37–54.

szorított kagylóból kihallgatott tengermorajlással azonos, de formáját tekintve a becsukott kagylóhéjak felidézhetnek egy veretes pagodakaput vagy csukott szájat is. A gyöngyházfényű belső rész lehet az a prizma, amely „szórja a hajnali fényt" vagy maga a „tarka tükör". A kagylóból kifolyó tengervíz talán a vállra csorgó „hűsítővel" azonos. Az égre gurított kagylóval való játék vége a tengerbe vetett vers-kagyló, ami addig vár „odalenn", amíg fel nem vonják a mélyből, mint vedret a kút. S mivel a versvégi szószerkezet megegyezik a címmel, erre a felvonásra nem is kell sokat várakozni. A textuális visszacsatolás lesz az újraolvasás motorja: az a „kút", ami felvonja a vedret, vagyis a verset a „mélyből".

A következő ars poetica a *Válasz egy régi bölcsődalra* ciklus első s egyben címadó darabja, amely először a *Magyarok* 1946 májusi számában, majd a *Bárány* című 1947-es kötetben jelent meg, és a *Vedret a kút* számos motívumát újrahasznosítja.

Fagy a szó és fogy a szó. Árnyba fúl a mécses.
Füstbe hull és széttörik régi nevetése.
Fényt halászik, éveket, vet az óra hálót,
perc fakítja két szemét, soha meg nem álló.
Minden tarka szétomol, fekete takarja,
búvik pelyhes virradat fekete avarba,
teszi nyergét, jön az est, koppan már a patkó,
oltja holdas homlokát hamvas alkonyatkor,
könnyű testét engedi rendülő habokra,
ég meséi erdején sárga csipkebokra.
Hull kezéből, ami volt, elmarad mögötte,
fut előle, ami lesz, tejszínű ködökbe.
Zengjetek fel, vad hegyek, melyeken barangolt,
hasadj szóra, néma száj, hallja még a hangot,
zárulj, hétszer-hét kapu, várd meg, gyönge lába:
eldobom az éneket harmatos nyomába.

A széttörés, a tarkaság, a habokra engedett könnyű test, a néma száj, a záruló kapu és az eldobott ének mind-mind olyan kép- vagy hanghatás, illetve mozgásforma, amely – ha a verset a *Vedret a kút* kontextusában olvassuk – ugyancsak metapoétikus színezetet nyer. Ezt az értelemlehetőséget támasztják alá az 1. és a 14. sor *szó*, illetve az utolsó sor ének szavai is, amelyek hagyományosan a költői szó és a vers metaforái.

A költemény zenei hatását a bimetrikus verselés adja. Sorai egyaránt ritmizálhatók 7/6-os kétütemű tizenhármasként, illetve – az erős ütemhangsúlyos cezúra révén – egy negyedfeles és egy hármas trocheusi félsor kapcsolataként.

Közelebbről vizsgálva a vers az est beköszöntéről és lassú távozásáról szól, ezért is lehet „válasz" egy régi bölcsődalra. A lóháton érkező, a hamvas alkonyatból a vad hegyeken át a tejszínű ködökbe átlovagoló est leszálltának egyik jele – a kialudt mécses és az egyre sűrűbb feketeség mellett –, hogy elnémul a beszéd („fagy a szó és fogy a szó"), míg távozásakor szóra hasad a néma száj és felzengenek a vad hegyek. Az *ének*, melynek elkészültét az utolsó sor jelzi, már nem érheti utol a hétszer-hét kapun átlovagolt estét. Csak annyit tehet a beszélő, aki itt, a verszárlatban

vált át személyes én-beszédre, hogy énekét a távozó est nyomába dobja, mintegy „válaszul" a régi bölcsődalra.

Míg a dobás metaforikus cselekvésmozzanata a *Vedret a kút*ban még öncélú, *l'art pour l'art* jellegű játéktevékenység volt, addig ebben a versben a beszélő látszólag határozott céllal (vagy irányba) „dobja el" elkészült énekét. Az est beköszöntével elnémuló szóból a vers végére (hajnalra) hallható hang („hallja még a hangot"), ének válik. Hogy ezt a hajnali éneket, amely egy bölcsődalra vagy altatódalra adott válasz is egyben, meghallja-e az antropomorfizált este, nem tudható. Annyi bizonyos csak, hogy a hajnalhasadás a néma száj szóra hasadásának („hasadj szóra, néma száj"), a saját hang megtalálásának ideje.

Ugyancsak a *Bárány*ban olvasható az 1945-ös *Ma még enyém egészen* című Szabó Magda-költemény, amely onnan kapja metapoétikai színezetét, hogy valamely megnevezhetetlen lényegiség verssé válásáról, átlényegüléséről szól.

Ma még enyém egészen,
mint könny a pilla szélén,
köd és álom takarja,
s a titkokon lakat.

Mint magzatot borítja
az emlék gyönge burka,
beszélni nem tanult még,
gőgös és hallgatag.

Ma még enyém, de holnap
a rímek ráomolnak,
a hangok szertehordják
száz szomjas szájon át,

csengős bokák kerengve
megpörgetik ütemre,
a fátyla földre zizzen,
feltárja homlokát.

Hogy titkolnám, ha hagyna,
takarnám önmagamba,
ne tudjam én se, hogy van,
ne tudja senki se;

szemembe ül, kibámul,
részt kíván a világból,
ott villódzik szavamban
játékos szelleme.

A börtönét kitárja,
megvillan gyenge szárnya,
ma még enyém, de holnap
elnyeli a világ,

és ki magában óvja,
én leszek árulója,
dicsekvő, balga szókkal,
remegő rímen át.

Hogy pontosan mi is a két-két versszak hosszúságú versmondatok alanya, mi az a szubsztancia vagy név, amely újabb és újabb hasonlatok és metaforák révén körvonalazódik a versben: kimondás híján rejtély marad. Titokszerűsége („a titkokon lakat", „hogy titkolnám", „ne tudja senki se"), rejtett volta, takartsága („köd és álom takarja", „ha hagyna, / takarnám önmagamba"), bennfoglaltsága („[m]int magzatot borítja / az emlék gyönge burka") és hallgatagsága („beszélni nem tanult még, / gőgös és hallgatag") nyilvánvaló, de a megmutatkozni vágyás, a rejtettségből való kitörés állandó és közeli lehetősége („a fátyla földre zizzen, / feltárja homlokát", „ott villódzik szavamban", „a börtönét kitárja, / megvillan gyenge szárnya") ugyanúgy sajátja e titoknak. Szabó Magda versében is tetten érhető tehát annak a megnevezhetetlen, de kimondásra törekvő szó-titoknak a jelenléte, amely a Margócsy István által szó-poétikának nevezett, nagyjából az 1950-60-as évekre tehető poétikai tendencia egyik fő jellegzetessége.[5] Az ehhez a lírai sodorhoz tartozó versek alapgesztusa egy mágikus erővel bíró, névként funkcionáló szó keresése és sokféle módon való körülírása.

> E szóköltészetben – állítja Margócsy – a költő az, aki tudja a titkot, tudja a varázsszót, a varázsigét [...], a varázsige pedig szinte várja, hogy kimondassék. [...] Emiatt, a kimondás (talán aszimptotikus) közelítésének folyamatát érzékeltetendő, szerepelnek e költészetben oly gyakran az egymással ekvivalensnek feltüntetett kép- és metaforasorok, emiatt lesz e költészetnek egyik legfontosabb műfogása a variatív ismétlés, az újramondás: ugyanannak a feltételezett szubsztancialitásnak más-más (de egyformán nagy erejű, egymást erősítő, nem pedig csupán helyettesítő) szavakkal történő újraidézése.[6]

A hasonlatként és metaforaként történő újramondások révén a titok sokféleképpen válik érzékletessé, bomlik különféle vizuális és hangzó képzetekre Szabó Magda versében. Így lesz belőle könny a pilla szélén, gyönge emlékburok borította magzat, kerengve pörgő, csengős bokák diktálta ütem, földre zizzenő fátyol, börtönéből szabadult gyenge szárnyú madár. A képzetek azon csoportja, amelyben a bentlét, az elrejtettség és a némaság hangsúlyozódik: a jelenhez, vagyis a *má*hoz kötött.

5 Vö. Margócsy István, *„névszón ige". Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*, Jelenkor 1995/1., 18–30.
6 *Uo.*, 21–22.

A másik csoport, melynek képzeteiben a kívülség, a megmutatkozás és a hanghoz jutás dominál: a jövőbe vetül, és a *holnap* címszava társul hozzá.

A *ma* és a *holnap* mindig csak a konkrét beszédszituációban értelmet nyerő kétféle temporalitását ebben a költeményben a verssé válás eseménye választja el egymástól. A „ma még" saját, a bensőben óvott titok oly módon lényegül át verssé, és válik a „holnap" időbeliségében felszínre törő, majd a világ által „elnyelt" titokká, hogy megtanul beszélni, hogy rím és ütem társul hozzá („a rímek ráomolnak", „csengős bokák kerengve / megpörgetik ütemre"), s hogy függetlenedve a szerzőtől a közösségé lesz, az ő közvetítésükkel él tovább („hangok szertehordják / száz szomjas szájon át").

A verssé alakulás eseménye, a lírai metamorfózis folyamata a vers hangzó medialitására koncentrálva is nyomon követhető. Ami elsőként feltűnhet, hogy a vers rímszerkezete, amely versszakpáronként alkot ismétlődő egységeket, a költemény második felében, a 17. sortól válik letisztulttá, következetessé. A 17–24. sorig, illetve a 25–32. sorig tartó két egység rímtani jellegzetessége, hogy egy párrímet két olyan hívórím követ, amelyek egy újabb párrím beékelődése után találnak csak felelő rímre. Képletesítve: a-a-b-c, d-d-b-c. Ez a rímlogika azonban csak az utolsó négy strófában érvényesül hibátlanul, az első négy strófában a párrímek között is vannak következetlenségek, illetve becsúszik két vaksor (7. és 15.) is. A vers hangzó önprezentációja tehát a vers előrehaladtával egyre érzékletesebb. Nincs ez másképp a hangzósság egyéb területein sem: az alliterációk és paronomáziák száma éppen azokban a versrészletekben szaporodik meg, ahol az önmagát kimondó vagy kimondani vágyó nyelv kerül szóba: „rímek ráomolnak", „szertehordják / száz szomjas szájon át", „csengős bokák kerengve […] a fátyla földre zizzen / feltárja homlokát", „remegő rímen át."

A nyelvi önreferencialitás vagy poétikai funkció és az ars poeticára jellemző elméleti önreprezentáció között, ahogy erre Molnár Gábor Tamás 2016-os, nagy ívű tanulmánya is rávilágít, „egyszerre áll fönn egyfajta analógia (a költői nyelv mindkét esetben önmagára mutat) és ugyanakkor áthidalhatatlan feszültség is."[7] A *Ma még enyém egészen* című vers esetében a kétféle modell inkább erősíti egymást, a vers poétikai jegyei (például a hangzósság felerősödése) alátámasztani látszanak a beszélő mondanivalóját, miszerint az önmagát kimondó, a ritmuson és a rímen átszüremlő szó feltárja önmagát, nem rejthető vagy titkolható tovább.

A *Formátlanul* című, ugyancsak a *Bárány*ban közölt versben ezzel szemben nagyon is érzékelhető az önmagára visszahajló, önreferens líranyelv és a szöveg deklarált önértelmezése közötti feszültség. Ha az 1960-as évek végén tendenciává váló metapoétikus iróniáról beszélni még korai is volna e vers kapcsán, a költészet öndefiníciójának paradoxona és az ebből következő önellentmondások már jócskán tetten érhetőek a negyvenes évek második felében írt *Formátlanul*ban.

A szók szövetjét feltépem körömmel,
a rím ma botlik, ferdül és süket,
az égre szórom – pukkanó rakéták –
és gőggel nézem messzi fényüket.

7 Molnár, *l. m.*, 44.

Ütem ütemre roskad, szétfolyik.
A forma robban. Mosd szét, Végtelen.
Eddig siklottál, balga gyík, s a nyelved
enyvén tapadt az álnok szerelem.

Alázatos fejemre rázuhan
irtózatos súlyával az öröm.
A vers elindul, felbukom bele,
és térdelek narancsszín délkörön.

Mint bibliás nép, jámbor remete,
csak dadogok az égre egyedül,
gyámoltalan szentségben, együgyűn,
mezítelenül és rímtelenül.

A formavesztés tapasztalatát vagy, ahogy a vers 6. sora mondja, a forma „robbanását" érzékeltető képek egy olyan verseszményt állítanak a költemény középpontjába, amelyben a szavak „szövetje" sérül, a rím „botlik, ferdül és süket", az ütem „szétfolyik", a beszélő pedig „mezítelenül és rímtelenül" dadog. Az égre szórás vagy a feldobás gesztusa, illetve a rím motívuma már a *Vedret a kút*ban is megjelentek, de míg ott a kiszabadulás és a szóhoz jutás, itt a szétszóródás, a szétrobbanás és a szétmosódás mozzanatai válnak a metapoétikus önértelmezés fő motívumaivá.

Érdemes megfigyelni, hogy a vers széthullása, amit kezdetben a beszélő maga is óhajt (erre a Végtelenhez fordulás aposztrofikus gesztusa is utal), később milyen következményekkel jár, hiszen a megszólaló, akit a versfelütésben még gőgösnek láttunk, felbukik, míg végül „együgyűn, / mezítelenül és rímtelenül" dadog az égre. A gőgös égre nézést az alázatos térdeplés és az égre dadogás váltja fel, míg a rímtelenség a mezítelenséggel lesz egyenlő súlyú hiányállapot a vers végén. A forma- és rímvesztés folyamata, amelyről a lírai én tanúként számol be, a nyelvi önreferencialitás, vagyis az önmagára visszahajló nyelv felől vizsgálva inkább forma- és rímtalálásnak tűnik. Ez egyrészt a ritmusképlet, másrészt a rímelés esetében figyelhető meg. A vers első két szakasza hatodfeles és ötös jambikus sorok váltakozására épül, de az 5. sor megbontja ezt a szabályos rendet, hatodfeles helyett ötös jambust realizál. A 3. és 4. strófa ezzel szemben szabályosabb, minden sor ötös jambusi, mintha itt, a vers második felében találna tartható ritmusra a vers.

Rímelését tekintve a *Formátlanul* félrímes szerkezetű, vagyis minden páratlan sora vaksor, míg a páros sorok versszakon belül rímpárt alkotnak. Ezért is érdekes, hogy amikor a versben megszólaló hang a rím botlásáról és süketségéről beszél, feltűnik az első olyan hívórím (*süket*), amelyhez társul majd felelőrím (*fényüket*), vagyis ez a sorvég – a páratlan vaksorokkal ellentétben – nem marad „süket". Hasonló feszültség észlelhető a vers utolsó szava kapcsán, hiszen a *rímtelenül* szó (az *egyedül* hívórímre válaszolva) maga is egy rímet realizál, vagyis ez a versszó egyszerre tagadja és állítja önmagát.

Az önreferencialitás kérdésénél maradva nem hagyható figyelmen kívül, hogy a *Formátlanul* – hasonlóan a *Válasz egy régi bölcsődalra* című vershez – bimetrikus költemény, tehát nemcsak időmértékesen, de ütemhangsúlyosan is ritmizálható.

A 8/3-as és 7/3-as kétütemű sorok ritmikai mintázatától csupán két sor (a 11. és a 16.) tér el. Mivel e két szöveghely a felbukásról és a rímtelenségről szól, mindkét döccenés szimptomatikusnak mondható.

A rímtelenség vagy rímnélküliség témája az ugyancsak a negyvenes évek végén keletkezett *Szelíden és szilárdan* című versben is feltűnik, de már a *Formátlanul*ban megjelenő ellentmondás nélkül, hiszen ez a költemény valóban egy rímtelen szabadvers, amely az 1949-es *Vissza az emberig* című kötet első darabjaként, tehát a kötetkompozícióban betöltött helye alapján is ars poeticaként olvastatja magát. A korábbi ars poeticák motívumrendszeréből itt az eldobás, a rímnélküliség és a végtelen jelenik meg újra.

Ezt most olyan szavakkal, úgy szeretném
elmondani, ahogy fákhoz beszélek,
egyszerűen, rím nélkül, elhajítva
minden feleslegest, ahogy a holt
ágyánál nem lehet körmondatot
faragni: meghalt. Vagy a csecsemőt
feltartva karodon, a rémület
és az öröm nem bomlik mondatokká:
megszületett. Minek tovább beszélni?

Rím nélkül, mintha fáknak mondanám,
mondom neked, hogy én, aki körül
a gyűrűs idő bezárta magát,
most a talpammal érzem újra az
egyensúly törvényét: lehúz a földhöz.
El kell engednem az esőt, az éj
szelíd szörnyeit, mindent, amibe
kapaszkodtam, átlósan állva a
valóság és a látomás között:
szelíden és szilárdan vonsz a földre,
s ujjaim lesiklatod a végtelenről.

Szemem visszatágul az elhagyott
félgömb felé. Mit adsz a béke helyett,
kit pásztoroltam tág mezőn, s ha fáradt,
vállamra vettem, úgy vittem haza,
míg patakom tejét fenékig itta
a szomjas Medve csillag? És magam
helyett mit adsz nekem, akit
kiemeltél belőlem, s most üresen
várom, akár a korsó: tölts meg újra.

Látod, most azt is el tudom viselni,
hogy nélkülem is régi rend szerint
forgatják testüket a hűtlen égitestek.

A költemény első versszaka az egyszerű, mondatokká nem bomló, rímtelen (vers) beszéd iránti vágyat fogalmazza meg, melyre hasonlatként a halál és a születés pillanatában kimondott egyszavas megnyilatkozásokat vagy a fákhoz való beszédet hozza példának. Az ilyen beszédről való beszéd azonban egyértelmű csapdahelyzet, melyet magának állít az én, hiszen miközben éppen azt ecseteli, hogy milyen az egyszerű beszéd, válik a beszéde bonyolulttá, megterhelve hasonlatokkal és körmondatokkal. A versszak végi retorikai kérdés („Minek tovább beszélni?"), reflektálva a vershelyzet imént említett paradoxonjára, be is rekesztené a további beszédet, ám ennek épp az ellenkezője történik: a lírai én tovább beszél, de egy aposztrofikus fordulattal mostantól már egy *te*-hez szól („Rím nélkül, mintha fáknak mondanám, / mondom *neked*"). A megszólított ugyanúgy lehet egy másik, a transzcendens vagy akár maga a költészet is, aminek hatása vagy még inkább hatalma van az én felett. E hatalom egyik megnyilvánulása az én kiüresítése, melynek tapasztalata a benső újratöltésének vágyát hívja elő: „És magam / helyett mit adsz nekem, akit / kiemeltél belőlem, s most üresen / várom, akár a korsó: tölts meg újra." A korsó megtöltése felidézheti az első ars poeticus Szabó Magda-vers címadó hasonlatát, a kút mélyén felvonásra váró veder képét. Míg a *Vedret a kút*ban egy rejtett mélységből, a tenger vagy a kút szimbolizálta tudattalanból jut felszínre a születőfélben lévő vers (a kagyló vagy a veder), addig itt egy fordított folyamat megy végbe: a vers születésének az én kiüresedése a következménye (korsó-hasonlat). A későbbiekben azt is láthatjuk majd, hogy ez az ürességképzet a lírai életmű végén a némaság jelentésköréhez társul majd, és az elhallgatás gesztusában nyer végső formát.

Az ars poeticák időrendi sorában *A fiatal költőknek* című Szabó Magda-költemény a következő, amely a *Szelíden és szilárdan*hoz hasonlóan ugyancsak a *Vissza az emberig* című kötetben jelent meg, vagyis a negyvenes évek utolsó éveiben keletkezhetett.

Két part közt ível fiatal
gerincünk, s átrohan
rajtunk lazult patkóival
a hajszolt gondolat.
Mind: ősz bozont és csupasz áll,
antik fantázia.
Meredünk ifjan s öregen
Janus lánya, fia.

Vajúdik agyunk fövenyén
a forma és a tárgy,
magasra tartja, ég felé
mutatja magzatát.
Védelmezni az újszülött

mondatot útjain,
villog rozsdátlan pallosunk,
a rím.
Máskor köröttünk csorda jár:
fiatal szarvasok
emelik ágbogas fejük:
szelíd hasonlatok.
Ám megzendítik kürtjüket
a vadász ösztönök,
s csillan futásuk megriadt
kövek között.

De görnyedünk lámpák alatt is,
késünk magunkba vág.
Roppan koponyánk varrata,
s felvinnyogunk, kutyák,
hisz saját fészkünk madarát
kergetjük: a tudat
kocsonyás, szürke lábnyomát
a homlokcsont alatt.

Koordináta-rendszerek
s egyetlen ismeretlen:
mindnyájunk sorsa összefügg.
Párhuzamos körökben
gyűrűznek napjaink közös
törvény-szabta utunkon;
mint hegymászóknak, egy kötél
feszül a derekunkon.

S mert láttuk őt mind tankokon
zúdulni át a falvakon,
ki hajdan síkos talpakon
haladt a pun előtt az Alpokon,
ezért kiáltjuk szakadatlan
a hatalmast, ki hűlt nyomunkba lép,
ki a barmoknak füvet ad,
s az emberért,

mint egykor kardot annyi kéz,
békét ragad,
tág mezőkön legelteti a
századokat,
s bolygva a fövenyen, ahol
hasztalan habzott tengerünk,

a fénynek döntve homlokát
kimondja a nevünk.

Címe alapján olyan, a deskriptív vagy tanító jellegű ars poeticák műfaji hagyományát folytató műnek gondolnánk, amelyben a versbeszélő – híven a horatiusi gesztushoz – egy tapasztalt pályatárs szerepéből szól a fiatalabb generációhoz tartozó, induló költőkhöz. Szabó Magda ezidőtájt azonban csak harmincas évei elején jár, és mindössze tíz–tizenkét éve közöl rendszeresen verseket, így – ugyan költői praxissal rendelkezik már – egy tanító jellegű ars poetica megírására talán nem vállalkozott volna. A cím előhívta előzetes várakozást a versen végigvitt többes szám első személyű megszólalásmód is felülírja. A beszélő a fiatal költők táborához sorolja magát, és saját közösségéhez intézi beszédét, amely inkább metapoétikus, semmint szerepkijelölő jellegű.

A mesterséggel kapcsolatos, metaforikus vagy allegorikus képsorok versszakról versszakra más-más költői témát villantanak fel, érintve az emberi korok és nemek, a forma és a tárgy, a költői kép, a tudatműködés, a sors, a transzcendens, a történelem és az önismeret képzetköreit. A rím motívuma, ahogy korábban, a költő más ars poeticus verseiben, itt is megjelenik. Motivikus szerepe mellett ezúttal is érdemes a metafora versbeli jelöltjét, vagyis a mű rímszerkezetét és egyes rímeit megvizsgálni.

A vers négyes és hármas jambusi sorai félrímes szerkezetben kapcsolódnak egymáshoz, de a rímszerkezet kiépülése – akárcsak a korábban elemzett *Formátlanul* című költeményben – itt sem teljesen következetes. Az első nyolcsoros versszak keresztrímmel indít (a-b-a-b), ahol a páros sorok rímpárjai távoli asszonáncok csak, majd félrímre vált (x-c-x-c), és a rövidebb, páros sorokat kezdi rímekkel összekötni. A következő négy strófában marad ez a rímképlet: a négyes jambusi sorok vaksorok (vagy halvány, távoli asszonáncok), a hármas jambusok páronként összecsengenek. A 6. versszak első négy sora váratlanul bokorrímet realizál, majd a versszak második felében és az utolsó strófában visszatér a félrímes szerkezet. Mindez csak azért érdekes, mert a 2. versszak mitologikus színezetű „teremtéstörténetében" a forma és a tárgy nászából születő mondat védelmezője nem más, mint maga a rozsdátlan rím-pallos. Ha pedig a „rozsdátlanságot" egyfajta hibátlanságként, a pallos vagyis a rím tökéletes funkcionalitásaként értelmezzük, meglepődve tapasztaljuk a versbeli rímszerkezet következetlenségeit, a rímek esetenkénti kopottságát, „rozsdafoltjait".

A két utolsó versszakban egy megnevezetlen, egyértelműen nem azonosítható *ő* is megjelenik a versben („S mert láttuk őt mind tankokon / zúdulni át a falvakon"), egyfajta transzcendencia („a hatalmas, ki hűlt nyomunkba lép"), aki egyaránt lehet isten vagy a történelem. Az apokaliptikus zárókép tere a József Attila-i „homokos, szomorú, vizes sík"-ra emlékeztet, csak itt nem a reménytelenül magányos ember szembesül saját végességével, hanem a történelem utáni magára maradt isten döbben rá végzetes egyedüllétére. A tenger fövenyén „bolygó" transzcendens „fénynek döntve homlokát" úgy idézi meg teremtményeit, hogy kimondja a nevüket. A név kimondása teremtő aktus is egyben, a háború utáni fiatal költőnemzedék nyelvi világteremtésének metaforikus előképe.

Szabó Magda ars poeticus költeményeinek lajstromát az *Ősz* című verssel zárom, amely az ötvenes évek elején írt lírai darabokat egybegyűjtő, *Terítsd arcomra álmodat* című kötetben jelent meg először.

Ilyenkor már csak a felleg kövér
meg az eső, mely bő kontyát kibontja,
ám apad a víz a rakpart kövén,
s a hegyek és fák sorvadnak naponta.
Fogy az erdő, a színét váltja, bágyadt,
sovány a város, olyan egyszerű lett:
nyurgább a kémény, horpaszak a házak,
hajnal s alkony közt a rés egyre szűkebb.
A tömör levegő is lefogyott,
keskeny, hasít, és hajlik, mint a penge,
a szenvedély nem tombol, csak morog,
vackot keres, megbúvik a szívekbe.
A vidék is sovány. Diója csörren,
a mustja csorran, mégis ösztövér.
Benned nézem magam már, mint tükörben,
s oly mindegy, én sovány vagyok, kövér.
Köd birkózik az ideges szelekkel;
meddő az írás. Mégse voltam meddő.
Csörög a vers. A termésem kinek kell?
Te gyűjtöd be s a kékszemű jövendő.
Mit feleljek, ha megkérdez az ősz?
Kopár a hegy, vetkőzik a faág.
A visszhang sem volt sosem ismerős,
mért volna ismerős a némaság?

E költemény első olvasatra a tárgyias tájlíra hagyományához tartozó, kivételesen szép alkotás, melynek soraiban időről időre József Attila-reminiszcenciák sejlenek fel (pl. „az eső, mely bő kontyát kibontja" emlékeztet az *Anyá*ban megjelenő „őszi eső szürke kontyára", „a rakpart köve" „a rakodópart alsó kövére" *A Dunánál* című költeményből, „a tömör levegő" „a tömörebb sötétre" a *Külvárosi éj*ből). Az ötös és hatodfeles jambusi sorok keresztrímes váltogatására épülő, huszonnégy soros, szakozatlan vers 18. sorától a tájleírás képei közé finoman beúszik egy metapoétikus szólam. A képek közé beúszó szólam képzavarával szándékosan élek, érzékeltetni kívánva, hogy az erős képiség, amely a vers első felében dominál, a második felében egyre több hangzáseffektussal („diója csörren", „mustja csorran", „csörög a vers"), illetve hangzásra utaló metaforával (visszhang, némaság) egészül ki.

A vers képi szerkezete is többrétegű: az első réteg a sorvadásnak indult őszi táj, amelynek elemei (a kövér fellegen és az esőn kívül) a fogyatkozás és kifáradás jeleit mutatják („apad a víz", „a hegyek és a fák sorvadnak", „fogy az erdő", „bágyadt, sovány a város", „horpaszak a házak", „a tömör levegő is lefogyott", „a vidék is sovány [...] ösztövér"). Erre rakódnak rá a szívekben erdei állatként megbúvó szenvedély képei és hangjai („nem tombol, csak morog, / vackot keres"), melyekből egy személyesebb, én-te viszony is körvonalazódni látszik a tükörbenézés és a meddőség képeivel. A harmadik, metapoétikus réteg is a meddőség képzetéből bomlik ki („meddő az írás"), de a beszélő azonnal ellentmondva magának, a biológiai meddőséggel

a költői termékenységet állítja szembe („Csörög a vers. A termésem kinek kell?"). A költemény végén egy – Vörösmarty *Előszavá*nak zárlatát is megidéző – elképzelt jövőbeli szituációval, az antropomorfizált ősz számvetésre késztető megjelenésével és anticipált kérdésével szembesíti magát gondolatban a beszélő („Mit feleljek, ha megkérdez az ősz?").

Álljon itt végül a lírai én válasza, vagyis az *Ősz* némileg talányos, utolsó két sora mint Szabó Magda félbemaradt költői életművének önértelmező foglalata, amely a pályakezdők mintakövetésének metaforájaként is értelmezhető *visszhang* és a költői hang idő előtti elhallgatásaként is interpretálható *némaság* ismeretlenségét egy viszontválaszt nem váró, retorikai kérdés formájában mondja ki: „A visszhang sem volt sosem ismerős, / mért volna ismerős a némaság?"

Nagy Csilla

„Tűnik a tér"

Szabó Magda: *Szüret*

„Emlékeznél? Nem osztozom.
Enyém fénye, kálváriája."[1]

„Debrecen történeti önelbeszélése hamis közhelyekkel dúsan benőtt táj."[2]

Szabó Magda *Szüret* című, Debrecen 1944-es ostromát elbeszélő, biográfiai elemekből építkező verses regénye néhány évvel az eseményeket követően, 1948–49-ben jött létre.[3] Mintegy negyedszázad múlva, 1975-ben a *Szilfán halat* című gyűjteményes kötetben jelent meg először teljes terjedelmében, az összegyűjtött versekkel együtt,[4] ezt megelőzően az 1971-es, *Egyet lép az ősi város: Versek Debrecenről* című, Bényei József által szerkesztett Debrecen-antológiában[5] szerepelt belőle részlet. A kézirat története kapcsán Soltész Márton idézi egy tanulmányában Nagy Péter naplóját, amely szerint a mű az ötvenes évek első felében eljutott a Szépirodalmi Könyvkiadó vezetőjéhez, azonban az általa kért kétsornyi módosítást Szabó Magda nem hagyta jóvá, így nem került sor a közlésre.[6]

1 Szabó Magda, *Pontiusi levelek, Első levél* = Uő, *Szüret. Összegyűjtött versek*, szerk. Jolsvai Júlia, Jaffa, Budapest, 2017, 17.

2 Borbély Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József – Sebestyén Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 318.

3 Kónya Judit, *Szabó Magda*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 136.

4 Szabó Magda, *Szüret* = Uő, *Szilfán halat. Összegyűjtött versek*, bev. Kardos Tibor, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1975, 249–348. (Kiss Noémi tévesen jelöli meg az 1995-ös *Szüret* című válogatást [Trikolor – Intermix, Budapest] a verses regény teljes közlésének első helyeként. Ld. Kiss Noémi, *„Nem tudom, mit kezdjek magammal". Szabó Magda száz éve született = Szabó Magda száz éve*, szerk. Soltész Márton – V. Gilbert Edit, Széphalom Könyvműhely – Orpheusz, Budapest, 2019, 26.)

5 *Egyet lép az ősi város. Versek Debrecenről*, szerk. Bényei József, Debrecen Városi Tanács VB, Debrecen, 1971.

6 Soltész Márton, *Szélkakasok és széplelkek. A Nagy Péter–Szabó Magda-vonal*, ItK 2020/1., 115.

A *Szüret* az életmű egészét tekintve a Szabó Magda-recepcióban kisebb hangsúllyal jelen lévő és az esztétikai-poétikai érdeklődést csak ritkán kiváltó művek közé sorolható: ez egyrészt annak tudható be, hogy a szerző az ötvenes évek végétől a prózára helyezi a hangsúlyt, másrészt összefügg a regényekhez viszonyítva is megkésett publikálással, amely a befogadói pozíciót szükségszerűen a pálya későbbi, kanonikus darabjainak függvényében alakítja. Mind a szerző, mind pedig a kritika egyfajta átkötő, közvetett szerepet tulajdonít a verses regénynek: a lírai korpusszal együtt a tulajdonképpeni pályakezdés egy megelőző állomásának tekinti, amely mintegy előkészíti a prózanyelv kiteljesedését. Szabó Magda Károlyi Csabának adott interjújában férje, Szobotka Tibor megjegyzését idézi, amely a korai művet a regényírói stratégiákkal hozza összefüggésbe: „Amikor a *Szüret*et megírtad, így Tibor, én már akkor láttam, hogy neked regényt kell írni."[7] Egy Aczél Judittal folytatott beszélgetésben pedig így nyilatkozik: „Lírai költőként tartottak számon barátaim, kritikusaim, a *Szüret* már tömény epika volt, valami hídféle a líra és a próza között. […] A líra valahogy kikerült a látószögemből, Magyarország érdekelt, a társadalom felelete arra, amit szenved, egy nemzet elnyomásának az anatómiája."[8] Lengyel Balázs a *Freskó* megjelenését követő kritikai reflexiója mind az első regény méltatását, mind pedig egyes megoldásainak elmarasztalását összekapcsolja a lírai (és a női) látásmóddal: „Poénjai úgy robbannak, mint a jól időzített bombák. S ebben a szerkesztésen túl az anyaggazdagság és az a dolgokhoz való meleg és költői kapcsolódás segíti, amely a legjobb nőírókra, irodalmunkban Kaffka Margitra emlékeztet […]; az a költői képesség, amely minden eseményt, emléket valamiként összekapcsol a keze ügyébe eső tárgyakkal", azonban kívánatos lenne, „ha minden beleélése ellenére nem mintázná kissé tömbszerűen leegyszerűsítve hőseit, s ha nem azonosulna egy költő lírai erejét latbavetve főhősnőjével."[9] A *Szilfán halat* megjelenésére reagálva pedig mintegy megfordítva hozza létre a műfaji kontaminációt, értelmezésében Szabó Magda „megpróbálta kronológiába fogni és epikus versben kiírni a vele történteket vagy azoknak egy összefüggő darabját. Ez verses regénye, a *Szüret*, amely – ahogy vesszük – líra, regény és Debrecen utolsó háborús őszéről dokumentum is."[10] Az 1975 utáni további ismertetések hasonló módon a „határhelyzetet" hangsúlyozzák: Rónay László a verseket „irodalomtörténeti dokumentumoknak" tekinti (érzékeltetve a keletkezés és az interpretáció időbeli távolságát), és megállapítja, „[a] költő elhallgatott [s e hallgatás talán már ott érlelődött a *Szüret* című eposzban is 1949-ben, hiszen ebben már inkább a prózaíró látja és láttatja a világot)".[11] A mű G. Szabó László szerint is „a későbbi prózaíró erényeit" villantja meg,[12] Kónya Judit monográfiája az író lírai és prózai művei közötti „hídként" azonosítja,[13] Kiss Tamásnál pedig „[a] *Szüret* már valódi »nyersanyag«, csupa napi történet, szín, árnyalat, rengeteg megfigyeléssel […] benne is van az eszményt és a valóságot egyeztető, azt kerekké alakító regény is. S talán

7 *„Letesszük Isten térdére a kéziratot". Szabó Magdával beszélget Károlyi Csaba* = Szabó Magda, *Az élet újrakezdhető. Interjúk és vallomások*, Jaffa, Budapest, 2019, 177.
8 *Hit és korszerűség. Szabó Magdával beszélget Aczél Judit* = Szabó Magda, *Az élet újrakezdhető*, 114, 115.
9 Lengyel Balázs, *Freskó. Szabó Magda regénye*, Élet és Irodalom, 1958/13., 8.
10 Lengyel Balázs, *A lírikus Szabó Magda*, Élet és Irodalom 1976. március 13., 11.
11 Rónay László, *Szilfán halat. Szabó Magda összes versei*, Népszava 1975. november 16., 8.
12 G. Szabó László, *Szilfán halat. Szabó Magda összegyűjtött versei*, Magyar Hírlap 1975. november 13., 10.
13 Kónya, *I. m.*, 136.

abban sem tévedünk, ha innen datáljuk az »egyre jobban a magány felé táguló« költő átlépését az epikába, hogy mire a versek elnémulnak – 1958-ra, egy évtized múlva –, regények sora álljon jót az elhallgatott költőért."[14] A későbbi értelmezők közül Kabdebó Lóránt megfogalmazza, hogy „[a] költő tanította írni a prózaírót",[15] Lator László Szabó Magda pályaképét összefoglaló méltatásában arról ír, hogy „[a]z egész természetében epikus *Szüret* már a lehető prózaírót ígérte",[16] Pataky Adrienn szintén a próza felé történő elmozdulásra, valamint az emlékezet asszociatív működésére hívja fel a figyelmet,[17] Borbás Andrea a Szabó Magda-prózapoétikát keretező „önéletírói tér",[18] Kapus Erika pedig a világépítés motívumrendszere kontextusában elemzi a művet.[19]

A verses regény újrapozicionálásához, a Szabó Magda-kánon bizonyos mértékű átrajzolásához adhat kiindulópontot a korai írásokból Fülöp László kritikája, a kortársak közül pedig Térey János és Balajthy Ágnes írása. Fülöp László a térszervezés sajátosságára és a háború színrevitelének módjára hívja fel a figyelmet,[20] Térey fülszövege pedig a teljes lírai korpusz megjelentetésére vállalkozó, 2017-es *Szüret*-kiadásban,[21] valamint az *Alföld* folyóirat *Szabó Magda Törzsasztal*a[22] keretében is olyan értelmezési szempontokat kínál fel, amelyek az életmű vélt vagy valós fejlődéstörténeti „vonaláról" leválasztva, esztétikai és nyelvi szempontból a magyar irodalom folyamataival összemérve teszik értékelhetővé a *Szüret*et, egyrészt a műfajiság kapcsán, másrészt pedig Debrecen szövegtérként való megjelenítése okán:

> A versekkel induló Szabó Magda – Nemes Nagy Ágnes szellemi szomszédságában – még csak valódi költőnek sem tartotta magát, s a prózába emigrált. Pedig [...] verses regénye, a *Szüret*, a műfaj hazai remekléseihez, Arany János és László munkáihoz, illetve Somlyó Zoltán *Nyitott könyv*éhez méltó. Az ő leírásában máig elevenen él egy debreceni tér, amelyik a szeme láttára pusztult el. Ha kilépünk a már nem létező Nagyállomásról, balról a régi pályaudvari negyed raktárai, kisvendéglői és örömtanyái fogadnak, Tóth Árpád gyermekkori házával és az Ispotály-templom tornyával. Középen, a mai Petőfi-szobor helyén a nagyzsinagóga (leégett a hatvanas években) és a minisztériumnyi méretű törvényszéki palota (lebombázták).

14 Kiss Tamás, *Szabó Magda: Szilfán halat*, Alföld 1976/4., 61.
15 Kabdebó Lóránt, *Szabó Magda, az író és irodalomtörténész*, Irodalomtörténet 1997/3., 336.
16 Lator László, *Szabó Magda pályája* = Uő, *Szabad szemmel*, Európa, Budapest, 2016, 244.
17 Pataky Adrienn, *Szabó Magda lírája és recepciója = Szabó Magda száz éve*, 228.
18 Borbás Andrea, *Az önéletrajz mint arcrongálás. Encsy Eszter kétféle önarcképe = Szabó Magda száz éve*, 253.
19 Kapus Erika, *„Tükörarcú álmodás." Érintkezési pontok Czóbel Minka és Szabó Magda lírájában = Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*, szerk. Körömi Gabriella – Kusper Judit, EKE Líceum Kiadó, Eger, 2018, 179–192.
20 „Klasszicizáló utalások szomszédságában így jelenhetnek meg a hajdúsági tájak, a debreceni színterek és élmények különféle részletei. Ez utóbbiak legrészletesebb és különleges megidézése a *Szüret* [1949] című elbeszélő költemény [...] a háború idejének újszerű megörökítésével a költői életmű legfontosabb élményvonulatához kapcsolódik, annak a kifejezését teszi gazdagabbá és teljesebbé." Fülöp László, *Szabó Magda: Szilfán halat*, Kritika 1976/2., 23.
21 Szabó Magda, *Szüret. Összegyűjtött versek*, szerk. Jolsvai Júlia, Jaffa, Budapest, 2017. (A későbbiekben a verses regényt ebből a kiadásból idézem, és az oldalszámokat a törzsszövegben zárójelben közlöm.)
22 Térey János hozzászólása = *Szabó Magda Törzsasztal*, Juhász Anna, Kiss Noémi, Szirák Péter, Térey János beszélgetése, Alföld 2017/9., 59.

> Utóbbi hátsó szárnya ma is áll, ám igazából egyik sincs meg, az utcák sincsenek, az a Debrecen, az a pirospozsgásan szigorú cívisvilág sincs; és mégis megvan – őnála.[23]

Az idealizáltnak mondható Debrecen-kép helyett, amely Szabó Magda prózai és drámai munkáiban, de perszonális szövegeiben is gyakran megjelenik, itt a létezés és a pusztulás képeinek színrevitele, a látvány és a hiány érzékeny konstruálása válik hangsúlyossá. Balajthy Ágnes a Térey- és a Szabó Magda-féle Debrecen-értelmezés párhuzama alapján fogalmazza meg, hogy a *Szüret* hatástörténete, bár „megkésett, ám mégsem lebecsülendő, hiszen az irodalmilag tájékozott kortárs befogadó nemcsak a Kölcsey- és Csokonai-allúziókat, a Radnóti-reminiszcenciákat érzékeli, hanem – jó eséllyel – Térey János eddigi életművén keresztül olvassa a Szabó Magda-szöveget", amely „a Szabó Magda-kánonnak is csak a peremén helyezkedik el", és joggal állapítja meg, hogy „a kortárs irodalom bizonyos tendenciái felől akár párbeszédképesebbnek tűnhet, mint a szerző ismertebb alkotásai."[24]

A verses regény viszonylag rugalmas keretekkel rendelkező műfaj, amely – ahogy ezt Imre László monográfiája bizonyítja – változatos nyelvi és stiláris sajátosságokkal, tematikával valósulhat meg. Eszerint a műfaj legáltalánosabb tulajdonságai: a jelenkori téma színrevitele, a „regényszerű" ábrázolás, az empirikus világkép, a narráció azon sajátossága, hogy a költő szubjektív megjegyzései, lírai kizökkentései személyessé teszik az elbeszélést, eközben pedig a cselekmény laza kompozícióba rendeződik, és rendszerint stanzában vagy 12-es, 14-es sorokban íródik.[25] Emellett a líraiság nem kizárólag a verses forma függvénye, sokkal inkább „a költő állandó jelenléte"[26] hozza létre, a reflexiók és a költői megformáltság révén. Dávidházi Péter továbbá a többszempontúságot, az eszményekkel való teljes azonosulás fölbomlását, a fönntartásosságot, az egységes és homogén értékrendszer megrendülését, az értékpluralizmust említi, amely „játékos, öniróniával telített, elegáns és könnyed műformaként" jelenik meg, továbbá „kedveli a kesernyés humort, groteszk hatásokat, paródiát."[27] Gyulai Pál szerint pedig – aki elsőként alkalmazza a fogalmat – a verses regény, szemben a naiv műeposszal, szabad teret enged „a tájfestések, idylli érzések vagy az erős szenvedélyek, akár az irónia lyrai hangulatának".[28] A műfaj sajátossága lehet „a bizonytalan világkép, a válság kifejezése",[29] valamint az összegző jelleg is: az *Anyegin* a magyar szakirodalomban mint „az orosz élet enciklopédiája" említődik (Belinszkij nyomán), Margócsy István értelmezésében pedig nemcsak a *Toldi,* hanem Térey *Paulus*a is irodalmi folyamatok lezárásának, egybefuttatásának tekinthető, amennyiben

23 Térey János fülszövege = Szabó Magda, *Szüret*, 2017.

24 Balajthy Ágnes, *Költőszerep, debreceniség és a háború emlékezete (Szabó Magda:* Szüret*) = A debreceniség mintázatai. Városi identitás és a lokális emlékezet rétegei a kora újkortól napjainkig*, szerk. Bódi Katalin – Fazakas Gergely Tamás – Lapis József, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2020, 202–214.

25 Imre László, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990, 5.

26 *Uo.*, 15.

27 Dávidházi Péter, *Gyulai Pál Romhányija. Műfaj és értékelés*, ItK 1974/4., 496–501.

28 Gyulai Pál, *Szépirodalmi Szemle = Kritikai Dolgozatok 1854–1861*, Franklin Társulat, Budapest, 1908, 100., idézi Asztalos Emese, *„Verses regény" – egy fogalom története a 19. században*, Irodalomismeret 2013/2., 76.

29 Asztalos, *I. m.*, 80.

poétikailag magába sűrít megelőző tapasztalatokat.[30] Szabó Magda műve formai szempontból „félepikus, szellemesen lazított stanza",[31] a verses regény byroni formai hagyományát működteti, megidézi a *Bolond Istók* és *A délibábok hőse* hangvételét,[32] emellett a fenti kritériumok szinte mindegyikének megfelel. A háború mint generációs téma, az autobiografikus mozzanatok, az önreflexió, a hangsúlyozott líraiság (metaforika és intertextualitás), a társadalmi struktúrák láttatása, a háború mint etikai és egzisztenciális válság problematizálása, a karakterábrázolás humora és iróniája a táj- és városleírás hangsúlyozottsága a műfaj érvényes darabjává teszi. Szabó Magda verses regényében a komplexitásra, az összegzésre való igény egyrészt abban az értelemben jelenik meg, hogy a szerző Debrecen történetének egy fordulópontját, töréspontját ragadja meg, a mű a változás megörökítése, a jelen és a múlt konfliktusának lenyomata lesz; másrészt a nyelv sokrétűsége különböző, irodalmi, köznyelvi, adott esetben regionális kódok együttes jelenlétéből adódik, így a szöveg nemcsak a városról, hanem a háborúról, a hazáról, a veszteségről, az identitásválságról való gondolkodás, beszéd hagyományait is összegzi.

A tíz részből álló mű a második világháború egy fejezetét és helyszínét az én-elbeszélő nézőpontjából mutatja meg, aki Debrecen bombázása idején a szüleivel és egy nőrokonnal egy érmelléki bihari szőlőhegyre költözik (amelynek referenciális jelölője, hogy látszik róla a Réz hegység [219.]), majd néhány hét múlva visszatérnek Debrecenbe. A szöveg létrejötte idején, a háború után, a negyvenes évek végén Szabó Magda már Budapesten él: a biográfiai olvasat szerint a verses regény első fejezetében az emlékezés alapszituációját a budai hegyek és a bihari dombok vizuális párhuzama, idősíkokat egymásra vetítő, az emlékező és a felidézett én kettősségét megteremtő gesztusa hozza létre: „A hegy alja / mit idéz rám, micsoda fellegek / torlódnak a kén füstjéből? E tájon / mikor jártam már? Először ma látom. // A tájat. Azt először. Ám a hordó, / a prés, a szalag? Az út lefele?" (198.) A címadó motívum, a szüret egyrészt az emlékezés apropója az első fejezetben, másrészt biblikus utalásként, mint az el nem ért teljesség, a bejelentett, de elodázódó végítélet szimbóluma határozza meg a várakozást, az idő ritmusát a hegyen. A gyümölcsérés, a hordó, a kénszalag az idő (az elmúlás) és az emlékezés folyamatának, a sorsfonál kibomlásának (moirák) metaforájaként szerveződik: „Egy este ott jártam a Svábhegy alján, / elkésett szilvák loccsantak elém"; „a hordóból kikunkorul a kén / karcsú füstje, az öreg húzza-mártja / a sárga csíkot. Indulok. A kép / ott jön velem, ahogy leballagok, / látom a hordót, a kénszalagot."; „Milyen nehéz az elkuszált csomóból / kivonni azt a szálat, mely vezet, / hiszen a hegy, a csorranó bor / befejezése volt valaminek." (199.) A Svábhegy és a bihari hegy ezen a szöveghelyen nemcsak a biblikus Ararát motívumával fonódik össze (amit a szöveg megnevez), hanem József Attila *Ódá*jának csillámló sziklafalával is, és az emlékezés bergsoni fogalmát idézi.[33] Az emlékezés pillanatában, tartamában

30 Vö. „Térey művének ugyanis (úgy mint hajdan az Aranyénak) már majd minden gesztusa, majd minden mozzanata a megelőző irodalmi mozgások által szinte elő volt készítve". Margócsy István, *A posztmodern Gesamtkunstwerk = Erővonalak*, 93.

31 Kiss Tamás, *A lírikus Szabó Magda. Szilfán halat. Összegyűjtött versek* = Uő, *A főnix szárnya alatt*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 156.

32 Vö. G. Szabó, *I. m.*, 10.

33 Vö. „A tartam lényegében folytatódása annak, ami nincs, abban, ami van." Henri Bergson, *Tartam és Egyidejűség. Hozzászólás Einstein elméletéhez*, ford. Dienes Valéria, Pantheon, [h. n.], 1923, 60.

sűrűsödik a megélt, elmúlt idő: „A hajlat langyos még, estig nap érte. / Leülök, állam felvont térdemen. / Hány éve volt? Ez őszön épp öt éve. / Most egyszerre mind itt vannak velem [...]. // Egyszerre mennyi hang! Ők is beszélnek, / akik azóta elhallgattak végképp, / e hajlaton valamennyi feléled [...]." (199.) A kompozíció a műfaji konvenciónak megfelelően kiegyensúlyozott: az első fejezet az emlékezés szituációjának megteremtése, az emlékező és a felidézett én létrejötte, a múltbéli és a jelenbeli táj egymásra vetülése, a térelemek megkettőzése, és végül Debrecen bombázásának a kezdete. A második, harmadik és negyedik fejezet az út a szőlőhegyre, valamint az ott töltött idő összefoglalása, a szüretre való várakozás, kimerevített pillanat, a változás elodázása. Az ötödik fejezet az elbeszélő gyalogútja a faluba, a fordulat, a szembesülés, döntés a városba való visszatérésről. A hatodik, hetedik és nyolcadik fejezet a hazaút előkészítése, amely a kilencedik fejezetben meg is történik, míg a záró rész egyszerre viszi színre a város pusztulását és valamiképp egyfajta újjászületést az emlékezet révén. A kettősség többszörösen is meghatározza a szerkezetet: egyrészt a Debrecenről képet adó jelenetek keretet alkotnak, közrefogják a hegyi eseményeket, másrészt a bő szüret lehetősége és a közeledő apokalipszis ellentéte végigvonul a szövegen, két szinten „érik az idő" – a szüretre való készülődés a város végítéletének metaforája is.

A *Szüret* szövegterét – a tájlíra, a zsánerképek és a háborús költészeti hagyomány tekintetében – hangsúlyos módon meghatározzák a magyar lírából és a világirodalomból származó szövegelőzmények. A hegy leírásain Petőfi költészete, mindenekelőtt *Az alföld* emberi jelenlét által szerveződő dinamikus térpoétikája, antropomorfizált tájképe tűnik át: „A rét lucernás. Hordók dalmahodnak, / a prés körül guggolnak gálicon, / amott gyümölcsfák, iskolás sorokban, / málna tövükben és ribizli, som. / A hegy lábáig tőkék a homokban: Muskotály, Furmint, Chasselas, Cronichon." (218.). Máshol az *Itt van az ősz, itt van ujra...* érzékelhető pretextusként: míg a Petőfi-versben a nap tekint le meghatározott ritmus (a bolygók mozgásának rendje) szerint a földre, addig Szabó Magda művében a szüret és a hegy temporalitása határozza meg az emberi cselekvést, a néni rituáléját („Negyven éve járja már a hegy útját, / örökségképpen szállott rá a ház. / Ha jön a nyár, a tőkék szinte húzzák, / [...] Körbemutat. Úgy nézi a vidék / szép arcát, mint anya a gyermekét." [219.]) Ám legtöbbször a néni karakterének ábrázolása a népies helyzetdal és a zsánerkép hagyományát működteti (pl. „Sír magában, / hogy meglátja anyámat, letotyog / a három lépcsőn, onnan mutogatja, / hová csapott le a sarkon az akna" [205.]; „Demizson loccsan, még meg is kínálnak. / Sandít a néni, kortyolna nagyon. / Milyen bor ez, jobb annál, amit nála / terem a hegy? Ránézek, nem hagyom." [274.]) A kollégium ablakából kitekintve érzékelt háborús városkép, a szemmagasság alá kerülő horizont, valamint az alulnézetből kinyíló, önreflexív látószög oppozíciója Radnóti *Nem tudhatom* című versének perspektívaváltásait idézi: „Innen felülről oly tagadhatatlan / ami történt, s amit alul szemem / még szépítene magának riadtan, / vagy meg se vallana szemérmesen, / magát olyan kendőzetlen mutatja, / akár a csont a feltárult seben, / hogy elzsibbad kapaszkodó kezem, / míg egymást nézzük: én meg Debrecen." (288.) De tetten érhető Kosztolányi *Őszi reggeli*je az egyszerre pazar és baljós gyümölcskompozíciókban és a verses regény nyitó versszakában („Az idén hosszú volt az ősz. A nyárból / kevés jutott, hát annál ragyogóbbra / sárgult ritkuló lombjával a távol, / tömör fények között

a hegyek orma." [197.]); szállóige a *Macbeth* kontextusában („Gally alól kisejlő / sisakjuk villog: a birnami erdő." [289.]) és az antik irodalomból, például Horatiustól („*»Integer vitae…«* A latin sorokra / illesztgetem vacogó fogamat. / *»Sive per Syrtes…«* Tovább! A sarokra! Csuklik a vers, a nyelvem elakad, / ahogy az ágyú felvonít amott." [292–293.]); vagy éppen utalás a *Szózat*ra („A város egy rakás rom, / mégsincs helyünk másütt a nagyvilágon." [281.]). Különösen hangsúlyosan vannak jelen a Debrecen-kép poétikai előzményei, sztereotípiái, konvenciói: a város szimbolizáló jelentések hálózataként jelenik meg a *Szüret*ben, amely a rá vonatkozó kulturális kódok (így például a Csokonai- és Kazinczy-kultusz mozzanatai), a „cívis" és „kálvinista" identitásképző elemek és az emblematikus épületek rendszeréből (és azok hiányából) szerveződik. A háborús városkép létrejöttének traumatikus élménye, a kollektív emlékezetbe beírt törések szervezik az önéletrajzi teret: Szabó Magda műve minden bizonnyal az egyik első olyan irodalmi alkotás, amely Debrecen 20. századi, modern tragédiáját is implikálja a kulturális narratívák szövetébe.[34]

A háború reprezentációja feltételezi a női és a férfi szereplehetőség különbségéből adódó eltérő traumaélmény szituálását: míg a férfiak esetében többnyire a háborús trauma alapvető motívuma a frontélmény, addig a nők számára rendszerint az otthon maradás, a hátország vagy az ostromlott város keretei határozzák meg a traumatikus tapasztalatot. Menyhért Anna a második világháborús női memoárirodalom jellemzőjeként a biológiai, testi tapasztalat eltérése mellett az emberi kapcsolatok hangsúlyos ábrázolását, a mindennapi élet részleteinek megjelenését, a jelen és a (gyermeki) múlt perspektívája közötti szakadás színrevitelét, az erőteljes érzelmek kerülését, valamit a saját történet mások történetéhez való kapcsolódását nevezi meg.[35] A *Szüret* ebben az értelemben női háborús történetet mond el, az én-elbeszélő a felidézett események idején lábműtétből épül fel, és nem tud önállóan járni: a megerősödés folyamata a háborúval való szembenézéssel párhuzamosan alakul. A testi korlátozottság továbbá a gyermekkor és felnőttkor idősíkjának egymásra vetülését is lehetővé teszi, a gyógyulás a helyzethez való alkalmazkodás jelzése lesz: „Akárha gyermek volnék még, e nyáron / apám, anyám lépni tanítanak." (202.); „Hetek rohannak, újra gyors a léptem, / visszakaptam mozdulataimat […] // sebem a gyógyulás beszőtte, / ráhághatok a bomba verte földre." (234.) A cselekmény alapvetően nem a front borzalmai és traumái mentén alakul, hanem a kivonulás, a várakozás és a pusztítás utáni visszatérés stációi jelennek meg; a (női) narrátor által elbeszélt eseményeket a néni döntései alakítják, és az elbeszélő belső monológokból kibontakozó jelleme mellett az ő tulajdonságairól, motivációiról, kapcsolatrendszeréről, gondolkodásmódjáról értesülünk, amely egy társadalmi és történelmi keret felállítását is lehetővé teszi: az esemény konkrét megnevezése nélkül kontextualizálódik a trianoni trauma („Hagyjuk, merengjen hogy védte hazája / Mohin, Mohácsnál Nyugatot. A térkép / előkerül, összeborulunk hárman / Erdély felett. Számlálgatjuk, a lépték / hány kilométer. A néni csak árad, / csobog a száján a régi dicsőség; / mi meg tünődünk, meddig tart,

34 A Debrecen-kép alakulásához ld. mindenekelőtt Balajthy, *I. m.* és Borbély, *I. m.*; Sebestyén Attila, *„sírkert-forma város". Debrecen egy lehetséges költői szövete a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában = Szótér. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Fodor Péter – Szirák Péter, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2008, 7–16.

35 Menyhért Anna, *Női irodalmi hagyomány*, Napvilág, Budapest, 2013, 175–177.

hány hétig, / míg Debrecent az oroszok elérik." [247–248.]; „Amíg eszünk, a tengerről mesélget, / csak visszakapnánk már az Adriát!" [224.]); az életformák és a státuszok devalválódása („Estére csipkét borít a hajára, / s Ellához megy a néni." [248.]; „Teremtő isten! A grófnő! Ki látta? / Mindenki látta? / Ó, micsoda kegy! Ott lovagol! Mily egyenes a háta, / akár az esküvőjén." [231.]; „Ha mégis gyünnek *amazok*, a vére / folyik az úrfélének." [233.]; „Közel a front, jó, ha felébred, / ő *birtokos*. El innen, míg lehet!" [241.]).

A társadalmi rítusok, így az ünnepek, az évkör folklóreseményei, de a mezőgazdasági folyamatokhoz kapcsolódó tevékenységek is a kollektív identitás megerősítésében játszanak szerepet, ilyen értelemben a szüret és az utazás a hegyre egyszerre jelenti a polgári életforma és identitás feladását (a szöveg számos helyen humorral jelzi, hogy a szőlőben megfelelő olvasmány, rádió és kávé sincs), és egy új konvenció elsajátításának a lehetőségét is, a naponta ismétlődő cselekvések rendszere a széttöredezett világgal szemben egyfajta koherenciát teremt: „Itt ki-ki azt csinál, / mit negyven éve szab a *hegy szokása*." (215.]; „A hegy törvénye délutáni álmot / ró a lakókra." (223.]; „Hogy háború van? Városon." „Hol vagy idő? E házat kikerülted?" (221.] A hegy lábánál elterülő falu, valamint az elhagyott, de a figyelem középpontjában álló város képe azonban megmutatja, hogyan változnak meg a hétköznapi élet keretei, miként alakulnak a társadalmi rétegek közötti feszültségek és hierarchiák, hogyan válik az abnormalitás normává, vagy legalábbis akceptálhatóvá. A hegy állandósága, látszólagos autonómiája ellentétben áll azoknak az épületeknek a megjelenítésével, amelyek az idő, a történelem lenyomatát hordozzák vizuális megjelenésükben, funkcióváltásukban, nyelvi jelképeikben: a faluban a ház „homlokán a német / zászlót fújja a nyári szél." (237.]; „Útközben a kastélyba is benézek, / a fekvőszékben német tiszt hever [...] / Énekel / egy énekkar a rádióban: német / r-rek ropognak." (239.]; „a tantermekben, az alacsony padban / szorong vagy félszáz magyar katona" (239.] A bolt névtáblája palimpszesztként utal a vészkorszakra, a felülírás nem az elfedés, hanem a rétegződés aktusát hajtja végre: „Üzlete előtt ácsorog a boltos / áru alig van. [...] / Egy-két redőny lehúzva, sárga foltos, / egy másikon a név, *Berger Jenő*, / átüt az új festéken. *Nagy Csabá*t / mond a cégtábla, s Berger látszik át." (237–238.] Debrecenben pedig a „zenedében [...] a német tábori posta áll". (200.] A kollektív identitás térbeli kifejeződése a tér antropomorfizálása lehet: a történelmi traumák leírásának egyik konvenciója az országok és városok területviszonyainak leírása során a korporealizálás gesztusa. A megcsonkolt ország, a csonka Magyarország képe éppúgy ennek a jelzése, ahogy Szabó Magda művében Debrecen, valamint a debreceni emblematikus épületek antropomorfizálása, testtel való felruházása („Egy fél óra a város régi képét eltörölte: / az új vonásokat / a járókelő sírva mutogatja" [204.]; „térdre roskadt város" [208.]; „Nem nézek a házra, / hol gyermek voltam, hogy azt higgyem: ép még, / s rémült szemem véletlen meg ne lássa / szép homloka füstölgő törmelékét." [277.]) Jellemző kép a krisztusi áldozat (és ezen belül Debrecen címerállata, a bárány): „Engedelmes állat, / fel sem bődül kötélen Debrecen" [289.]; „kibontja sebzett testét a ködből városom" (287.], „a Kollégium öreg oldalát / átdöfték, rajta könyvtár buggyan át." (280.] A feloldás mint feltámadás a verses regény tapasztalata szerint nemcsak az újjáépülő (áldozatából feltámadó) város, hanem az emlékezésből új identitást építő, és a krónikás szerepét felvállaló elbeszélő én lehetősége is. Ezt az olvasatot erősíti a tükörben való megkettőződés, valamint a bárány ismételt megjelenése az utolsó

fejezetben: „Egy kirakat kiborult üvegében / megvillan képem. Nézem arcomat. / Tudom, utólszor látom magam is, / ki újra itt jár, más lesz már az is." (293.); „Tudom, ilyennek utólszor ma látlak, / ilyen félholtnak, Debrecen. Mire / a háború átlépi a puszta hátad, / s tavaszi hólé fut erdeiden, / címereden új gyapjat bont az Állat, / szomjas torokkal issza új vized". (294.) A küldetéses szerepfelfogásra való utalások („Városa kínját bámulja a költő, / s otthonában habzik a félelem" [292.]; „ne öld meg, háború, a krónikásod" [290.]) egyfajta ars poeticaként is működhetnének, azonban a szöveg a szubjektív kiszólások ellenére nélkülözi az etikai állásfoglalást, nem értékel, hanem lejegyez, ezáltal válik lehetségessé a háború által traumatizált én leválasztása arról az énről, amely az idő távlatában fordul az események és a város felé.

A beszélő kijelöli a saját „krónikás", tanúságtevő feladatát, olyan közérzeti elbeszélés jön létre, amely a világ fragmentáltságát mutatja meg, miközben a belső egység összetartását szolgáló elvonulás és rítusok ezt egyszerre opponálják és erősítik fel, az ember és a természeti tárgyak által mozgásba hozott táj, valamint a behatolás nyomait viselő város képe egyaránt dinamikus. Éppen ezért feltűnőek azok a szöveghelyek, amelyek kimerevített képekként láttatják az emlékeket: „Alig felette, mégis magasabban / most ott állok épp a legközepén / a falunak. Csak bámulom zavartan: / akár le is festhetném – *áll* a kép. / Ott a német, amott a kapualjban / szekerek és parasztok. Két tehén. / Még az is áll. Az asszonyok a kúton. / A boltosok könyökölnek a pulton." (238.); „Lenn a házak / akár egy festmény: *Parasztnők a kútnál*." (240.) Az idézetek az ötödik részből származnak: a narrátor ezen a ponton szembesül a háború sikertelenségével, szemtanúja lesz a faluban bekövetkezett változásoknak, így a történések a trauma hatására egyfajta villanófény-emlékként, pillanatnyi lenyomatként, a fotografikus reprezentáció előhívásaként íródnak be az emlékezetbe és a történetbe egyaránt.[36] Máshol azonban a háború képei mediális közvetítettség révén válnak hozzáférhetővé, rámutatva a sematikus emlékezet azon sajátosságára, hogy a történések fragmentumaiból a mentális forgatókönyveinkhez és kereteinkhez kötődő részletek maradnak fenn,[37] így például az idő távlatából a tárgyiasult, valamilyen hordozóhoz köthető, adott esetben vizuálisan rögzített részletek veszik át a valós – akár traumatikus – emlékek helyét: „A híradón úgy borzong ez a város, / mint a rémdrámán. Néha felsziszeg, / ha gépre találnak a fénynyalábok, / s ömlik a bomba tetők felett."; „Plakátokon egy kislány: roncs a karja." (200.) Az utóbbi sor nagy valószínűséggel konkrét alkotáshoz, Szennik György *Én is hadicél vagyok?* című 1944-es háborús propagandaplakátjához kötődik, amelyen Páger Antal lánya, Páger Juliska szerepel egy felrobbant játékbabával.[38] Ez a szövegalkotási stratégia, az eredeti mediális kontextusok szituálása azért is érdekes, mert nemcsak a propaganda, hanem a második világháború képi ábrázolása is 1947–48-tól a magyarországi

36 Vö. Alan Baddeley – Michael W. Eysenck – Michael C. Anderson, *Emlékezet*, ford. Racsmány Mihály, Akadémiai, Budapest, 2010, 228–229.

37 Vö. *Uo.*, 205–210.

38 Szennik György, *Én is hadicél vagyok?* (papír, színes kőnyomat, 1944), Magyar Nemzeti Múzeum online katalógus, https://gyujtemenyek.mnm.hu/record/-/record/MNMMUSEUM774909. Az ábrázolt jelenet bejárta a sajtót, utóbb kiderült, hogy a propaganda eszköze volt. Ld. Pataky Iván – Rozsos László – Sárhidai Gyula, *Légi háború Magyarország felett*, II., Zrínyi Katonai, Budapest, 1992 (*A légoltalom eseményei* című fejezet). https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/2vhSzakkonyv-magyarok-a-ii-vilaghaboruban-2/legi-haboru-magyarorszag-felett-6E95/

eseményekre vonatkozóan már korlátozott volt, egyrészt a képet közlő periodikák számának a háború utáni drasztikus csökkenése, másrészt a fotósokat, képszerkesztőket, újságírókat érintő ellenőrzés, és a feldolgozható témák korlátozottsága miatt.[39] A felidézés így a reflektálatlan kollektív emlékezet funkcióját is betölti, azzal együtt, hogy a hangulatkeltő plakát a személyes emlékezet képeit helyettesíti, a *Szüret* ugyanis nélkülözi a halál és a szenvedés plasztikus, érzéki képeit, a háború brutalitása csak jelzésszerűen jelenik meg a Debrecenről szóló fejezetekben. A halott test több helyen is a saját test látványával, érzékletével együtt jelenik meg: az utazás előtt az eleven test mezítelensége a holttest fedetlenségével lesz párhuzamba állítva, ahol a ruha hiánya a születés és a halál természetes állapotát feltételezi. „Mezítelen születtem, / úgy is megyek el egyszer, csupaszon: / két meztelenség törvénye felettem," (207.) A Debrecenbe való visszatérést követően pedig a kétféle testi való külsődleges hasonlósága ellenére tetten érhető különbsége a mozdulatlansággal szembeni aktivitás, az elmozdulásra, helyváltoztatásra való képesség regisztrálásában mutatkozik meg: „A fordulónál lassúdik a léptem, / halott hever az ecetfa alatt, / néz felfelé, szétnyílott balkezében / ott sárgul egy kövér málédarab. / Poros homlokán úgy nyílik a béke, / olyan nyugodt e nyugtalan falak / között, hogy lassan csontomból kiolvad / a félelem, míg bámulom a holtat." (293.) A párhuzamos kép (a halott kezében szorított málédarab, valamint a félelemtől megmerevedő emberi test) mindazonáltal plasztikusságában és metaforikusan is a kiszolgáltatottság kifejeződése lesz. Előfordul, hogy a szenvtelen elbeszélői hang regisztrálja a tárgyiasult testcsonkot: „A rom alól egy félláb / nyúlik elő, mellette egy kalap." (276.) Másutt a szöveg a publicisztika hangsúlyaival tudósít a tragédiáról („a járókelő sírva mutogatja: / több, mint háromszáz Debrecen halottja" [204.]); illetve csak sejteti a háborús bűnt anélkül, hogy a kimondással tanúsítaná („nincsen szó az égi fejezetben / arról: a front vissza miért mozog; / vagy mi sötétlik Auschwitz messzi kormán?" [202.]); a helyek, épületek eltűnését pedig – amely a verses regény nyitó fejezete és a tizedik rész közötti időben bekövetkezik – vagy a traumatikus beszédmódra utaló elhallgatással, vagy pedig a hiányra való rámutatással jelzi (a gettó és lakói sorsáról nem tudósít a szöveg, egyes utcák, épületek megsemmisülése viszont regisztrálva van).

„Író vagyok, az én otthonom a szó" – nyilatkozza Szabó Magda Kabdebó Lórántnak 1986-ban.[40] A beszélgetés a *Szüret* önéletrajzi hátterét képező helyeket is számba veszi, a feltárt események pedig egy referenciális olvasat számára lehetővé teszik az üres helyek kiegészítését, etikai értékelését, azonban további kérdéseket is felvetnek az elhallgatás, a kihagyás retorikai és poétikai funkciójával kapcsolatban. Ennek továbbgondolására a mű komparatív vizsgálata adhat lehetőséget. Egyrészt adódik a kapcsolódás Térey János műveihez: a *Protokoll* tájleírásai és a *Jeremiás avagy Isten hidege* Debrecen-konstrukciója egyaránt párhuzamba állítható a verses regénnyel.[41] Másrészt Térey *Szüret*-olvasata túlmutat azon az önéletrajzi szövegtéren, amely Szabó Magda művében megképződik, és kiegészül a városidő további dimenzióival, Térey

39 Lénárt András, *Az erőszak tere = Esemény–trauma–nyilvánosság*, szerk. Dánél Mónika – Fodor Péter – L. Varga Péter, Ráció, Budapest, 2012, 96–97.

40 Szabó Magda, *Elveszett otthonok* = Kabdebó Lóránt, *Elveszett otthonok*, Csokonai, Debrecen, 2003, 98.

41 Balajthy, *I. m.*

privát városélményének szegmenseivel,[42] amelyek nem függetlenek a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* című posztumusz önéletírás előmunkálataitól sem.[43] A város Szabó Magdánál implicit módon jelenlévő traumája, a tér múltat kitörlő átrendeződésének folyamata Téreynél explicitté válik, amikor arról ír, hogy „Debrecen épületeinek jelentős hányada nem arról nevezetes, hogy létezik, hanem hogy valami másnak a helyén áll".[44] Szükséges lenne feltárni a *Szüret* viszonyát Szabó Magda háborús verseivel (a *Nálunk hatalmasabb takácsok*, az *Érik-e már a pillanat* és a *Ha édesedik az ecet* egyaránt felidézi tematikusan a *Szüret* jeleneteit), továbbá az *Újhold* lírikusainak negyvenes évek végi háborús poétikájával.[45] Különösen indokolt lehet az összevetés Nemes Nagy Ágnes egy költeményével: a négyrészes *Mihályfalvi kaland* című, az 1944-es személyes emlékeken alapuló verses elbeszélés szintén a negyvenes évek végén (Ferencz Győző datálása szerint 1947-48-ban) született.[46] Nemes Nagy Kabdebónak adott egyik interjújában a művet saját poétikájának alakulása, változása felől közelíti meg (hasonlóan Szabó Magda *Szüret*re vonatkozó önkommentárjaihoz), költészetének „közvetlenebb – ha tetszik: realistább –, és az előzményekhez, tehát a Nyugat harmadik nemzedékéhez szorosabban kapcsolódó versstílusként", „az élményeknek impresszionistább, tényszerűbb" feldolgozásaként azonosítja.[47] A *Mihályfalvi kaland*ot a keletkezési idő, az életrajzi párhuzamosság, a szerzői önreflexió, a műfaji határhelyzet és a történetformálás igénye kapcsolja a *Szüret*hez, valamint az is, hogy egy történelmi trauma közbejöttével történik a személyes válsághelyzet szituálása.[48] Nemes Nagy költeménye is egy utazás eseményeit viszi színre; az emlékezés alapszituációja

42 Ld. pl. „Nincs már meg a régi Nagyállomás – Pfaff Ferenc tervezte, s úgy kell elképzelni, mint a szegedi vagy a pécsi mutációját. Nincs már meg a Nagyzsinagóga – ez túlélte ugyan a bombázást, de leégett a kupola a '60-as években, aztán eladta a hitközség, s az épületet lebontották. Nincs már meg a Törvényszék – abból egy töredék maradt egy mellékutcában. És nincs a közbülső háztömb: a Hunyadi és Deák Ferenc utcák zárták közre a most Petőfi térnek hívott közterületet. Ott állt a Royal Szálló, ahol Adyék tartottak matinét – érdekes, akkoriban tartottak irodalmi esteket délelőtt is. Ez az egész nincs, nincs a pályaudvari negyed az örömtanyákkal, kisvendéglőkkel. […] Nem maradt meg szinte semmi, mégis olyan elevenen él bennem ez a tér, mintha láttam volna – és nemcsak a létezésének, hanem a pusztulásának a képei is emlékezetesek." Térey János hozzászólása = *Szabó Magda Törzsasztal*, 59. és Térey János, *„Mit kerít az éber palánk?". Zsidó negyed Debrecenben*, Magyar Narancs 2014. 12. 18. https://magyarnarancs.hu/tudomany/mit-kerit-az-eber-palank-93034

43 A megállapításért Schein Gábornak tartozom köszönettel.

44 Térey János, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, Jelenkor, Budapest, 2020, 192.

45 Vö. „Nemes Nagy Ágnes verse, a *Kín formái*, Pilinszkyé, a *Harbach 1944*, Szabó Magda *Aki túlélte ezt a kort* c. költeménye összevetve a *Megy az ekével* más világból szól, ahol mindennél valóságosabb a pusztulás kísértete." Sík Csaba, *A költő Szabó Magda*, Kortárs 1975/11., 1716–1717.

46 Ferencz Győző a 2016-os *Összegyűjtött versek* jegyzeteiben rögzíti a keletkezés idejét, összefoglalja a kézirat és a publikálás körülményeit: eszerint a kéziratban fellelt négyrészes (I., II., III., IV.) verses elbeszélés IV. része a *Csillag* 1949/4-es számában jelent meg *Határon, 1944* címmel, a III. és IV. rész (1. és 2. számozás alatt) a *Szárazvillám* kötetben szerepelt először. A szöveget és változatait ld. Nemes Nagy Ágnes, *Összegyűjtött versek*, szerk., szöv. gond., jegyz. és utószó Ferencz Győző, Jelenkor, Budapest, 2016, 317–322. (I., II. rész) és 177–187. (III. és IV. rész). Ferencz Győző vonatkozó jegyzete: 629.

47 *Látkép, gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja* = Nemes Nagy Ágnes, *A gyufaskatulyától Prométheuszig. Összegyűjtött interjúk és beszélgetések*, szerk. Nemeskéri Luca – Lénárt Tamás, Jelenkor, Budapest, 2019, 67.

48 Ld. erről bővebben: Honti Mária, *A „tűnődő pallos" (I). Nemes Nagy Ágnes Három történetéről*, Holmi 2000/3., 294–307. és Honti Mária, *A „tűnődő pallos" (II). Nemes Nagy Ágnes Három történetéről*, Holmi 2000/4., 423–437.

a kontempláció helyzeteivel is összefügg; mindkét műben alapvető jelentőséggel bír a természet, a táj szembeállítása a közösségi világgal (a civilizációval és a háború civilizációtól elmozduló kereteivel egyaránt); egyfajta gondolatritmusként jelennek meg a front előrehaladására, a háború makrotörténelmi kontextusaira való utalások is. Továbbá mindkét elbeszélő kiszolgáltatott a történelmi események következtében beálló változásoknak, és egyénileg is esendő: a *Szüret* beszélője a műtét utáni lábadozása miatt, a *Mihályfalvi kaland* narrátora pedig ismeretlen vidéken és közegben, kvázi a civilizáció és a hátország normáin túl, katonai és férfiközegben mozog.

Szabó Magda *Szüret* című elbeszélő költeménye, bár a pályakép későbbi alakulásának kontextusában zárványként tűnik fel, valójában mind a nemzedéki poétikai törekvések, mind pedig a műfaji hatástörténet későbbi alakulása szempontjából szervesen illeszkedik az irodalomtörténeti folyamatokba, további vizsgálata éppen ezért nem kizárólag az egyedisége, határhelyzete, hanem a tipikus, tendenciózus megoldásai felől, a tágabb kontextusban is termékeny lehet.

Gintli Tibor

A jelentéstulajdonítás mozgástere Szabó Magda A Danaida című regényében

A Danaida recepciója szinte egyhangúlag poétikai visszalépésként értékelte a könyv elbeszélésmódját az olyan – a magyar próza kontextusában tekintve újszerű narratív megoldásokat alkalmazó – korábbi regényekhez képest, mint a *Freskó* vagy *Az őz*.[1] Ezzel az álláspontal száll vitába Kosztrabszky Réka értelmezése, amely a leggyakrabban kifogásolt narratív megoldást, a mindentudó elbeszélő alkalmazását poétikai indokokkal magyarázza. Úgy véli, a regény bonyolult időrendje, illetve a főszereplőnő személyiségének összetett alakulástörténete, valamint a többi szereplő nézőpontjának megjelenítése indokolttá teszi az omnisciens narrátor felléptetését.[2] Álláspontom szerint a regény narratív poétikája az említett két műhöz viszonyítva valóban hagyományosabb jelleget mutat, ugyanakkor a visszalépés egyoldalú hangsúlyozását is megtévesztőnek tartom. Kosztrabszky Rékának az a megfigyelése kétségtelenül helytálló, hogy a főhősnő belső beszéde idézett monológok formájában csak a második résztől jelenik meg, mint ahogy az a megállapítása is, melynek értelmében ez a megoldás összefüggésbe hozható önreflexiójának elmélyülésével.[3] Az anonim narrátor szólamában megjelenő idézett monológ mint tisztán szereplői beszéd valóban ennek a lassú öntudatra ébredésnek a jelzésére szolgál. Ez az érv elsősorban azokra a kritikai észrevételekre válaszolhat meggyőzően, amelyek *Az őz* elbeszéléstechnikai megoldásának folytatását kérték számon *A Danaida* szövegén.

Az persze korántsem állítható megalapozottan, hogy a lassú öntudatra eszmélés folyamatának megjelenítésére kizárólag a mindentudó narrátor felléptetése kínál lehetőséget, mint ahogy az sem, hogy erre csupán az elbeszélt monológ dominanciáját lassan megtörő idézett monológ révén nyílna mód. A szereplő önreflexiójában bekövetkező változást ugyanis elsősorban nem a belső beszéd közvetítésének módja (elbeszélt monológ/idézett monológ), hanem e belső beszéd jellege határozza meg, ezért a belső monológ struktúrájában bekövetkező változás

1 A Szabó Magda-életmű egyik legavatottabb értelmezője, Erdődy Edit is ezt az álláspontot képviselte: „A *Disznótor*tól kezdve – itt még csak csírájában – hibás tendencia kezd uralkodni a regény (sic!) ábrázolásmódjában. A belső monológoktól egyre több helyet vesz el az a fajta írói, objektív leírás, amely nem a külső világ érzékeltetésére, hanem a szereplők lelkivilágának hidegen tárgyszerű leírására törekszik. Ez a tendencia *A Danaidá*ban éri el csúcspontját, ahol a belső monológ már egészen visszaszorul. Az objektivitás érdekében az író egzaktságra törekvő nyelvezetet alakít ki. Objektivitása azonban ál-objektivitás, továbbra is belülről érzékeli hőseit, s ahelyett, hogy ezt a hajlamát hagyná érvényesülni, kívülről, objektív leírás módszerével kíséreli meg szereplői lelki és gondolatvilágának ábrázolását." Erdődy Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben,* Literatura 1974/3., 118.

2 Kosztrabszky Réka, *Az omniszciens elbeszélő szerepe Szabó Magda* A Danaida *című regényében,* Tanulmányok 2017/2., 56. https://tanulmanyok.ff.uns.ac.rs/index.php/tan/article/view/2177/2200.

3 *Uo.,* 63.

természetesen szintén alkalmas lehet a szereplő önreflexiójában lezajló átalakulás megjelenítésére. Faulkner klasszikus műve, *A hang és a téboly* olyan szereplő belső beszédét is idézett monológ formájában teszi hallhatóvá, aki gyengeelméjű, s annak az egyetemista figurának a szólamát is ezt a megoldást alkalmazva közvetíti, akit összetett és elmélyült önértelmezés jellemez. A belső beszéd koherenciája, elvontsági foka és egyéb hasonló jellegzetességei kellőképpen érzékelteni tudják a szereplői tudat reflexiós szintjét. Természetesen annak sincs semmiféle elvi akadálya, hogy mindez az elbeszélt monológ közegében valósuljon meg. *A Danaida* esetében választott megoldás funkcionális volta mellett ugyanakkor a korábban idézett megfontoláson túl további érv is említhető: a főhősnő személyiségének fontos vonása, hogy hallgat élettörténetének legfontosabb részleteiről. A hallgatás és a beszéd képessége tehát a személyiség alakulástörténetének kiemelten hangsúlyos dimenziója. A lassú öntudatra ébredés folyamatának megjelenítése autodiegetikus elbeszélő felléptetése esetén, illetve az egész narratívára kiterjesztett szereplői belső monológ technikájával is tökéletesen megoldható lett volna. Aligha érdemes azonban számon kérni a szerzőn, hogy miért nem tartott ki a korábbi regényeiben alkalmazott narratív eljárás mellett, mint ahogy azt is téves előfeltevésnek tartom, hogy az omnisciens narrátor alkalmazása esztétikai szempontból eleve alacsonyabb rendű megoldás lenne, mint a szereplői elbeszélő felléptetése. Még az sem állítható, hogy az elbeszélői mindentudás mai ízlésünknek kevésbé felel meg, mint a maga relatív megbízhatatlanságát explicitté tevő szereplői elbeszélés. A legfontosabb kérdés ugyanis nem az, hogy omnisciens-e a narrátor, hanem az, hogy ez a „mindentudás" mire terjed ki. A mindentudó elbeszélő kategóriája ugyanis nem egyetlen szerepkört takar, hanem különböző narrátori szerepek halmazaként fogható fel. Erre utal többek között az is, hogy a narratológia megkülönbözteti a korlátozott mindentudású elbeszélő fogalmát. A jelentéstulajdonítás nyitottsága-lehatároltsága tekintetében korántsem érdektelen, hogy mire terjed ki az elbeszélő „mindentudása", az a képessége, hogy többet tud, mint a narratíva szereplői. Csupán arra, hogy be tud számolni róla, mi történik ugyanabban az időpontban, két egymástól távollevő helyszínen? Abban, hogy képes előrevetíteni olyan jövőbeli történéseket, amelyekről a szereplőknek a cselekmény aktuális fázisában még nem lehet tudomásuk? Be tud számolni arról, hogy mi történik azon a helyszínen, ahol a szereplő magányosan tartózkodik, vagy netán belelát a figurái tudatába is? Ha átvilágítja a szereplői tudatokat, milyen gyakorisággal teszi ezt? Milyen mértékben alkalmazza a belső, a külső vagy a zéró fokalizációt? Csupán elbeszéli a történéseket, vagy terjedelmes kommentárok révén értelmezi is az eseményeket és a szereplők jellemét? Értelmezési ajánlata határozott, igazságként beállított értékrenden nyugszik, vagy nem zárja ki más szemléletmódok létjogosultságát sem? Ez a példaként említett néhány lehetőség jól szemlélteti, hogy a mindentudó elbeszélő terminus mennyire különböző narrátori magatartások összefoglaló elnevezéséül szolgál. Egy többnyire külső fokalizációt alkalmazó, a szereplők tetteinek, jellemének minősítésétől, saját ideológiai nézőpontjának definitív meghatározásától, annak igazságként történő prezentálásától tartózkodó korlátozott mindentudású elbeszélő például aligha szűkíti számottevően a befogadói jelentéstulajdonítás mozgásterét.

A fentiek alapján *A Danaida* narratív poétikája még a mai ízlésünk szerint sem kifogásolható pusztán azért, mert mindentudó elbeszélőt léptet fel. Ugyanakkor

aligha kétséges, hogy a regény ennek a szerepkörnek olyan változatát alkalmazza, amely több vonatkozásban is csökkenti a befogadói aktivitás mozgásterét. Az elbeszélői kommentárok és minősítések sok esetben nagyon határozott értelmezési ajánlatot fogalmaznak meg. A narrátor mind a főhősnő, mind a többi alak jelleméről gyakran tesz általánosító jellegű, összegző kijelentéseket, ami a szereplők egy része esetében a figurák személyiségének áttetsző voltát sugallja. Az anonim elbeszélő egyáltalán nem titkolja a szereplőkkel kapcsolatos ellenszenvét, illetve szimpátiáját. Az a sajátosság, hogy a heterodiegetikus narrátor távolságtartását feladva szakít az ezzel a narrátori pozícióval gyakran együtt járó objektivitással, akár teret is nyithatna az olvasói jelentéstulajdonítás számára, mivel a narrátor intenzív érzelmei arcot kölcsönöznek az elbeszélői szólamnak, s ezzel a narratívának ezt az anonim funkcióként felfogott alkotóelemét a személyiség bizonyos pszichikai tulajdonságaival ruházzák fel. A harmadik személyű elbeszélő ilyen pozicionálása nyomán felmerülhetne a viszonylagos elbeszélői megbízhatatlanság lehetősége annak ellenére is, hogy a narratológia vonatkozó szakirodalma általában csak szereplői elbeszélőkre tartja alkalmazhatónak ezt a kategóriát.[4] Ugyanakkor a szövegben nincs nyoma annak, hogy az absztrakt szerző és a heterodiegetikus narrátor nézőpontja között látványos rés nyílna. A személyes érzelmeit korántsem leplező narrátort a regény lényegében a helyes viszonyulás kinyilvánítójaként állítja be, aki mintegy az igazságot képviseli.

A narrátor pozíciója ebben a tekintetben a Móricz prózájában megfigyelhető hasonló jellegű elbeszélői magatartásnál is hagyományosabb. A szenvtelenség flaubert-i elvét érvényesítő szabad-függő beszéddel szemben Móricz prózája többnyire a narrátor érzelmi érintettségét érzékelhetővé tevő átélt beszédet részesíti előnyben. Ez az érzelmi involváltság általában az adott szereplői megszólalással történő azonosulással írható le, ritkábban az elbeszélői irónia érvényre juttatását szolgálja. Mivel ez az átélő azonosulás a szöveg különböző helyein más-más szereplőhöz tapad, Móricznál a mindentudó elbeszélő lokális érvénnyel nemegyszer egymástól jelentősen eltérő nézőpontokkal és véleményekkel azonosul. Ezzel szemben *A Danaida* elbeszélőjének értékítéletei, a szereplőkhöz fűződő érzelmi viszonya stabilnak mutatkozik, s ennek következményeként a magasabb rendű tudás pozíciójára látszik igényt tartani. A narrátor bizonyosnak látszik lenni saját ideológiai nézőpontja igazában, amin az sem változtat, hogy az értékes emberi személyiségről alkotott határozott elképzelésének olyan elvárások is hangsúlyos részét képezik, melyek a mai olvasó számára meglehetősen idejétmúltnak hatnak. Katalint többször is megrója az elbeszélő a társadalmi tájékozódás és a történelmi események iránti érdektelensége miatt.[5] A főhősnőnek az a vonása, hogy szinte kizárólag magánéletének kérdései foglalkoztatják, nem felelt meg a közösségi ember szocialista ideáljának. Ez a normatív elvárásként megjelenő követelmény mára elvesztette magától értetődő érvényességét, már csak azért is, mert mai nézőpontunk szerint olyan történelmi időszakban várta volna el a társadalom életében való aktív részvételt, amikor ennek

4 Vö. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago UP, Chicago, 1983, 158–159.; James Phelan, *Living to Tell about It,* Cornell UP, Ithaca–London, 2005, 12.; Uő, *Somebody Telling Somebody Else*, The Ohio State University Press, Columbus, 2017, 99.

5 Például: „Katalin még arra sem méltatta hazáját, hogy eltöprengjen rajta, milyen úton halad." Szabó Magda, *A Danaida*, Jaffa, Budapest, 2018, 177.

a tevékenységnek a kereteit pártutasítások határozták meg, ami nem igazán segítette elő az autonóm személyiség kibontakozását.

Az elbeszélő értékrendjének és ideológiai nézőpontjának előíró jellege nyomot hagy az alakok jellemzésén, ami a szereplők egy része esetében a leegyszerűsítő ábrázolás irányába mozgatja a megjelenített személyiséget. Így változik Nóra szinte idealizált alakká, míg Anyuci figurája többnyire a gúnyrajz sajátosságait mutatja, de Somos Aranka és Elek kapcsán is felvethető a megjelenítés egysíkú volta, bár utóbbi Melinda hatására kimozdulni látszik ebből a pozícióból. Más szereplők esetében ugyanakkor nem érvényesül ilyen látványosan ez a tendencia: a főhősnő, valamint Melinda megjelenítése összetettebbnek mutatkozik, s az olyan remekbe szabott mellékalaké is, mint Matild figurája.

A narrátori mindentudás egy másik – mai ízlésünk szerint kevéssé szerencsés megnyilvánulása – a szereplők egy részének fölényeskedő elbeszélői kezelése. A narrátor meglehetősen gyakran engedi meg magának, hogy egyes szereplők, illetve a főhősnő intellektuális horizontjáról, kulturális érdeklődéséről és ismereteiről lekicsinylően nyilatkozzon. Ez a magatartás azzal a sajátossággal összekapcsolódva, hogy a narrátori szólam a maga ellen- és rokonszenveinek kinyilvánításától korántsem tartózkodik, s ezáltal az anonim narratív funkció pozíciójából a személyiséggel rendelkező beszélő irányába mozdul, egyfajta fölényeskedés benyomását kelti. Jóllehet a narratológia egyik alapvető axiómája a narrátor és szerző elválasztása, a narrátori szólamnak ez a sajátossága azt a képzetet kelti, hogy ebben az esetben az elbeszélő és a szerző viszonyulása nem áll távol egymástól, márpedig a fölényeskedés nem igazán vonzó írói magatartás.

Az elbeszélői mindentudás tehát meglehetősen kiterjedt módon érvényesül a regény szövegében, ami több tekintetben korlátozza a befogadói aktivitást, hiszen a kommunikációt az egyirányúság felé tereli. Akár azt is mondhatjuk, hogy a szöveg egyfajta – igaz korántsem bántó mértékű – didaktikus jelleget mutat. Az azonban már korántsem egyértelmű, hogy ezt a sajátosságot esztétikai hiányosságként, vagy intencionált hatástényezőként fogjuk fel. Mai olvasói ízlésünk, amely a befogadót mintegy társszerzőként szereti felfogni, valószínűleg a hiányosságként történő értékelésre hajlik. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a regény születésének idején a létező hazai női magatartásmodellek közül a legelterjedtebbnek és tradicionálisan a legelfogadottabbnak a családi háttér biztonságát nyújtó, mintegy a férfi árnyékában élő, passzív szerep számított, ez a mérsékelt didaxis a társadalmi hatás igényének is betudható. *A Danaida* – számos más Szabó Magda-regényhez hasonlóan – a nő társadalmi emancipálását sürgeti, jelen esetben egy olyan regényalak élettörténetének elbeszélése által, aki végül nem képes megfelelni ennek az elvárásnak. Az irodalomtörténészek és a kritikusok általában szeretik azt hinni, hogy az irodalmi műveket nekik írják, s ők alkotják ezek leginkább autentikus közönségét. Ha azonban azt az intenciót feltételezzük, hogy a könyv minél szélesebb (női) olvasóközönséget igyekszik kimozdítani hagyományos felfogásából, amely a világ rendjeként fogja fel a maszkulin dominanciát, akkor valószínűleg nem tévedünk, ha úgy véljük, a mérsékelt didaxis és a szélesebb olvasóközönség körében kevésbé megszokott poétikai innováció visszafogása sokkal inkább növeli, mintsem korlátozza a regény társadalmi hatását.

A Danaida szövegében érvényesülő didaktikus jelleg egyébként sem túlhajtott, a modern regényeken iskolázott olvasónak sem kell úgy éreznie, hogy a szöveg megfosztja a kreatív befogadás lehetőségétől. Ennek a látszólagos ellentmondásnak, amely a befogadói aktivitás és az elbeszélő kiterjedt kommentáló-értelmező tevékenysége között mutatkozik, az egyik jellemző feloldását a regény narrációjának az a sajátossága adja, hogy a cselekmény valamely fontos mozzanatát képező esemény elbeszélését az annak jelentőségét kiemelő, illetve azt értelmező kommentár nem azonnal, hanem jelentős késéssel, akár egy másik fejezetbe helyezve követi. Az oldalak távolsága, illetve a befogadás folyamatában a szignál érzékelése és annak narrátori értékelése között eltelő idő lehetőséget kínál az olvasó számára, hogy még az elbeszélői kommentár elolvasása előtt felismerje az adott mozzanat jelentőségét, és megkísérelje annak értelmezését. Itt most csak két jellegzetes példát említek. Az egyikben arról értesülünk, hogy a Melinda befogadásának idején az egyébként egymástól már jó ideje eltávolodott, minden szexuális érintkezéstől tartózkodó Katalin és Elek ismét házaséletet kezdenek élni.[6] A meglepő jelenségnek a narrátor csak oldalakkal később adja magyarázatát: a házastársak mintegy Melinda szüleinek érzik magukat, s ez az illúzió – a közös gyermek képzete – átmenetileg ismét közelebb hozza őket egymáshoz.[7] A másik ilyen eseményre a *Faust* utolsó próbája alkalmával kerül sor, amikor az egyik hiányzó diáklányt Faust szerepében helyettesítő Elek megcsókolja a Margitot alakító Melinda kezét.[8] A jelenet szemtanúi jót derülnek a szituáción (a tanár kezet csókol saját diákjának), de aznap este Elek furcsán viselkedik. Ez a jelenet az első szignálja Melinda és Elek lassan kifejlődő, majd házassággal végződő szerelmének, amit azonban csak 15 oldallal később tesz explicitté az elbeszélés, ráadásul ezúttal nem is elbeszélői kommentár, hanem Melinda Katalinhoz intézett szavai révén, amelyhez csak később csatlakozik a narrátori szólam.[9]

Ahogy arról korábban már szó esett, a regény korabeli kritikai fogadtatása szinte egyöntetűen poétikai visszalépést regisztrált *A Danaida* megjelenésekor, s mint a fentiekben láttuk, nem is teljesen alaptalanul. Ugyanakkor mégis egyoldalú megközelítés lenne minden poétikai innovációt megtagadni a szövegtől, illetve túlhangsúlyozni az elbeszélői mindentudásnak a jelentéstulajdonítás mozgásterét korlátozó szerepét. Kétségtelen – ahogy arra Kosztrabszky Réka is felhívta a figyelmet[10] –, hogy az elbeszélés a prolepsziseknek köszönhetően gyakran él a lineáris időrend megbontásának eljárásával. Ez a megoldás az 1960-as évek elején még nem magától értetődő gyakorlat a magyar elbeszélő művekben, tehát abban az időszakban még korántsem veszítette el újdonságértékét. Ugyanakkor megjegyezhető, hogy a regény első részét követően a prolepszisek gyakorisága jelentős mértékben csökken, jóllehet alkalmazásuk egészen az utolsó fejezetig kitart. Kézenfekvő, hogy a történet kibontakozásával párhuzamosan az olvasó számára még ismeretlen jövőbeli

6 *Uo.,* 274.
7 *Uo.,* 281.
8 *Uo.,* 308.
9 „– Kati – mondta Melinda –, Elek szerelmes belém, és ha ottmaradok nálad, végképp bele fogok szeretni én is." *Uo*., 323.
10 Kosztrabszky, *I. m.,* 60.

események száma folyamatosan csökken, ami indokolhatja ezt a változást, ugyanakkor a szövegben előre haladva a lineáris időrend túlságosan is meghatározóvá válik. Az időrend intenzív megbontására törekvő narratíva természetesen az analepszist is alkalmazhatná erre a célra, amit a főhősnő erősödő önreflexiója is támogatna: minél inkább elmélyül saját élettörténetére vonatkozó értelmező tevékenysége, annál gyakrabban idézi fel élete korábbi eseményeit. A lineárishoz egyre inkább közelítő időkezelés tehát nem értékelhető kizárólag a narratív processzus természetéből szükségszerűen következő jelenségnek.

Bátran poétikai innovációnak tekinthetjük azonban azt a szokatlan címadási gyakorlatot, amelyet a regény fejezetei követnek. A fejezetcímek a főhősnő, Csanády Katalin hivatalos életrajzának egymást követő tagmondatai, szószerkezetei, amelyek összeolvasva rövid, formális autobiográfiává állnak össze. Csak az utolsó fejezetből derül ki egyértelműen, hogy ezt az életrajzot a protagonista akkor nyújtotta be, amikor áthelyezését kérte a törökdi könyvtárba. Ez a címadási gyakorlat nem csupán egy szellemes ötlet, hanem a regény alapproblémáját viszi színre. A narrációnak folytonosan ismétlődő formuláját képezi az a többféle változatban visszatérő megjegyzés, amely arról tudósít, hogy Katalintól mit nem kérdeztek meg sem a funkcionáriusok, sem az ismerősei, sem a válóperes ügyvédek. A regény szövege tehát két életrajzot nyújt: egy nyilvános, hivatalos curriculum vitae-t, és egy másikat, amelyik a regény narrációjából bomlik ki. Előbbi meglehetősen semmitmondó, mit sem árul el a főhős érzéseiről, félelmeiről és töprengéseiről, a másik éppen ezek bemutatására vállalkozik.

A hivatalos életrajz semmitmondó jellege jórészt éppen széttördeltsége révén válik olvasói tapasztalattá, hiszen nem csupán arról van szó, hogy a fragmentumok összeolvasása nyomán szűkszavú és személytelen szöveg áll elő, hanem arról, hogy így, darabokra tördelve még inkább szemléletessé válik az életrajz elégtelen volta. Egyrészt az egyes mondattöredékek közötti összefüggést a közéjük iktatott, általában 13-14 oldalnyi fejezetszöveg elhalványítja, nehezen követhetővé teszi, ráadásul a fejezetcímekben futó mondat többnyire több fejezeten át folytatódik, ami még inkább megnehezíti az olvasó számára, hogy értelmes mondatokká állítsa össze a címekbe emelt töredékeket. Az empirikus olvasók befogadási stratégiái nyilván sokfélék, korántsem elképzelhetetlen, hogy van olyan olvasó, aki eltökélten fellapozza valamennyi fejezet kezdő oldalát, és módszeresen összeolvassa a töredékes címeket. A regény azonban ideális olvasójával szemben aligha támasztja ezt az elvárást, hiszen ennek a megoldásnak legfontosabb hatáseleme éppen az a látványos kontraszt, amely az érdektelen – vagy önmagában esetleg teljesen értelmetlen – töredék és a fejezetben kibomló részletgazdag elbeszélés között mutatkozik. Az áthelyezéshez benyújtott hivatalos életrajz mindazoknak a visszaemlékezéseknek és mindazoknak az élettörténetét érintő kérdésekre adott válaszoknak az összefoglalása, amelyek Katalin szájából elhangzottak addigi élete során.

Az élettörténet elbeszélése a „ki vagyok én?” kérdésre adott válaszként fogható fel, egyes összefoglalásai az identitás aktuális meghatározásaiként értelmezhetők. Annak, hogy a főhősnő nem volt képes tartalmasabb elbeszéléssel szolgálni senki számára, több oka van. Az a visszatérő formula, melynek állítmánya a „nem kérdezték” szófordulat (illetve ennek valamilyen variációja), a külvilág érdektelen-

ségére utal, s ezzel Katalin sorsának arra a komponensére világít rá, hogy személyiségének alakulására környezetének érdektelensége döntő befolyást gyakorolt.[11] Ugyanakkor arra is fény derül, hogy Katalin nem egy alkalommal tudatosan hallgatta el élettörténetének olyan részeleteit, amelyekről úgy vélte, rossz fényben tüntethetik fel őt vagy családtagjait. A főszereplőnek ezt a stratégiáját a narrátor önfeladásként értékeli. A főhősnő saját életéről szóló beszámolóinak ezt az önfelszámoló vetületét a Nóra alakjához kapcsolódó fejezetek helyezik leginkább előtérbe, ahogy ez az alábbi idézetből is kitűnik: „[Katalin] nem bírta volna el, hogy Nóra »rosszat gondoljon róla«, s élete jelentős eseményeinek elhallgatásával körülbelül el is döntötte sorsát".[12] Bár ez a részlet határozottan a főhősnő felelősségét hangsúlyozza, mindez nem törli ki az olvasó emlékezetéből, hogy a narratíva korábban visszatérő módon, makacs következetességgel utalt a környezet érdektelenségére, s néhány alkalommal a most idézett szöveghelyet követően is alkalmazza ezt az eljárást. Mindez azt jelenti, hogy az elbeszélés nem foglal állást egyértelműen abban a kérdésben, hogy Katalin mennyiben tehető felelőssé önállótlanságáért, illetve mennyiben tekinthető ebben a vonatkozásban környezete áldozatának. A kérdés annak ellenére eldöntetlen marad, hogy a narrátor érzékelhetően nagyobb aktivitást várna a szereplőtől saját életének irányításában.

A mindentudó elbeszélő alkalmazása ellenére tehát nyitva marad a narratíva egyik alapkérdése: mennyiben tekinthető bűnösnek és mennyiben áldozatnak Katalin. Ez a kérdés egy újabb kérdéshez vezet: miben is áll a főszereplő bűne? Ha azokat a szöveghelyeket vizsgáljuk, amelyek ezt a kérdést explicit módon tematizálják, az apa ellen elkövetett bűn vagy a Nóra iránti hálátlanság adódik legkézenfekvőbb válaszként. A bűnösség kérdésének azt a vetületét, amely nem a másokkal, hanem az önmagával szemben elkövetett bűnre vonatkozik, nem tárgyalja narrátori kommentár. Ezt az aspektust a cselekmény menete, illetve a főszereplőnő belső alakulástörténetének rajza veti fel, nem kifejtett, hanem sugalmazott formában. Saját értelmezésem szerint Katalin „bűnei" közül a narratíva egésze éppen ezt az önmaga ellen elkövetett bűnt állítja be súlyosabbnak, mivel ez az önfeladás a regény egész cselekményét végigkíséri – ami alól az utolsó, Melinda nevét viselő rész sem kivétel –, míg az apa és Nóra ellen elkövetett bűn a történetnek csak egy-egy epizódját képezi. (Abban az értelemben is, hogy maguk is alkotóelemei, stádiumai az önfeladás folyamatának.) A regény mindentudó és többnyire nagyon közlékeny narrátora feltűnően hallgatagnak mutatkozik ebben a tekintetben, nem hozza szóba a bűnösségnek azt az aspektusát, amelyet a narratíva egésze viszont a szöveg középpontjába helyez. Ezzel a megoldással a szerző szerencsésen kerüli el a túlmagyarázás vagy a fölösleges didaxis veszélyét: nem hozza szóba azt, ami önmagáért beszél.

11 „ennyi volt közölhető a káderrel" (25.); „beszélnie kellene erről, de ugyan kinek" (64.); „Persze mindig mást tudakoltak tőle" (71.); „soha senki se tudakolta tőle, mi vezette a tanárszakosok közé" (78.)"; „Katalint születése percétől csendre szoktatták" (79.); „azt is elmulasztották megtudakolni Katalintól" (79.); „Mint ahogy soha senki meg nem kérdezte Katalintól" (80.); „senki se kérdezte Katalintól" (90.); „Ügyvédje ugyanúgy nem tudta kérdezni, mint a káderek" (187.); „Mit szólt volna a funkcionárius, ha elmondja neki" (218.); „Egyik ügyvédet sem érdekelte Katalin hegedűje vagy Elek irodalmi szakköre, pedig mindkettő hozzátartozott válópörük történetéhez" (226.); „és az ügyvéd (ezt sem kérdezte meg soha) nagyon meglepődött volna, ha kiderül" (288.); „felettesei közül [...] senkit sem érdekelt, ki volt az apja, hova tűnt Dániel" (345.)

12 Szabó, *I. m.*, 149.

A regény jelentésének túlzott transzparenciáját kifogásoló kritikákkal vitatkozva Kosztrabszky Réka joggal hivatkozott a mitológiai vonatkozások összetett voltára.[13] Elemzésében arra a meggyőző következtetésre jutott, hogy a címben szereplő Danaida név magába olvasztja mind Hüpermnésztra, mind a többi Danaida sorsának bizonyos aspektusait. Nem vitatva, hogy az apa ellen elkövetett bűn, illetve a körkörös szerkezet – amely a Danaidák alvilágbeli bűnhődését idézi fel – a 49 lány sorsának bizonyos aspektusait is bekapcsolja a regény szövetébe, megítélésem szerint a regény címe elsősorban mégis Hüpermnésztra alakjára utal. Kosztrabszky Réka megállapítja, hogy Katalin élete az esküvő után Hüpermnésztra történetének ironikus kifordításaként olvasható, mint ahogy az sem kerüli el figyelmét, hogy Nóra a házassággal kapcsolatban a mítoszbeli apa szerepének egyfajta inverzét képviseli.

E számottevő eredmények ellenére megítélésem szerint a cím mitológiai vonatkozásai további vizsgálatot igényelnek. Értelmezésem szerint Katalin önfeladó életmódja a házasságában éri el mélypontját, amikor is egyfajta cselédszerepet tölt be Anyuci és Elek mellett, s ebben a szerepkörben öntudatát mintegy szándékosan elaltatva boldog önfeledtséggel látszik feloldódni. Katalinnak saját identitása ellen elkövetett legnagyobb bűne tehát a házasság. A főhősnő sorsát a házasságkötés pecsételi meg, ezért íródik rá alakja arra az egyetlen Danaidára, aki nem ölte meg férjét a nászéjszakán. A címbeli határozott névelő is erre látszik utalni, hiszen a 49 Danaida olyan homogén csoportot alkot, amelynek tagjai esetében nincs értelme a határozott névelő használatának. A határozott névelős tulajdonnév választását az magyarázza, hogy arról *a* Danaidáról van szó, amelyik nem csupán egy a 49 közül, hanem az az egyetlen, aki másként döntött. Ezzel az érveléssel szemben felvethető, hogy az „Egy Danaida" címvariáns meglehetősen esetlenül hangzana, ugyanakkor a névelő nélküli „Danaida" változat esetében ez az ellenvetés sem merülhetne fel, ami arra enged következtetni, hogy a határozott névelőnek valóban nagy jelentőség tulajdonítható.

A másik érvet, amely amellett szól, hogy a regény címében elsősorban arra a bizonyos Danaidára tett utalást lássuk, aki házasságot kötött, egy másik mítoszi nőalak, Elektra nevének előfordulása szolgáltatja. Elek az iskolai színjátszókörben Melindára osztja Elektra szerepét. Katalin és Melinda személyiségének ellentétes vonásait az elbeszélés meglehetősen nyilvánvalóvá teszi. Melinda azok közé a Szabó Magda-hősnők közé tartozik, akik lázadó magatartásukkal vívják ki saját autonómiájukat, míg Katalin élettörténetét az önfeladás különböző stádiumai alkotják. A mitológiai Elektra – a tragikus triász mindegyikének vonatkozó drámájában – olyan nőalak, aki aktív szerepet vállal Agamemnón halálának megbosszulásában. Nem csupán hazahívja öccsét, Oresztészt, hanem folytonosan ösztönzi is vonakodó fivérét a tett végrehajtására, aki jórészt ennek hatására cselekszik. Aktivitásával befolyást gyakorol a passzívabb férfiszereplő sorsának és személyiségének alakulására, akárcsak Melinda, aki képes kimozdítani Eleket az önimádat pozíciójából és a kiszolgálásra szoruló beteg ember szerepéből. Elektrával szemben Hüpermnésztra az a nőalak, aki felszólításra sem cselekszik, aki önszántából elfogadja azt

13 Kosztrabszky, *Az elbeszéléstechnika sajátosságai Szabó Magda korai regényeiben*, Doktori (Phd) értekezés (kézirat), 128–131. http://real-phd.mtak.hu/1093/2/Kosztrabszky_Reka_disszertacio.pdf.

a házasságot, amelyet rákényszerítenek, ahogy Katalin is valaki másnak, Anyucinak a döntése nyomán, tehát tulajdonképpen nem saját akaratából köt házasságot. (Ugyanakkor megjegyezhető, hogy a szöveg kisebb hangsúllyal ugyan, de valóban rájátszik a többi Danaida sorsára is a házassággal összefüggésben, amikor az elbeszélő jelzi, hogy Katalin tulajdonképpen már az esküvő előtt elhidegült a férjétől, csak nem akart ezzel a ténnyel szembesülni.)

A szöveg egy másik lényeges ponton is rácáfol arra a kritikára, melynek értelmében az elbeszélői mindentudás szükségszerű következményeként a narratívát minden tekintetben túlzott transzparencia jellemzi. A regény harmadik részében azt a folyamatot követhetjük nyomon, hogy miként szabadul föl Katalin személyisége az Elek személye köré fonódó kultikus rajongás hatása alól. Ez a változás az önreflexió elmélyülésével jár együtt, valamint az Eleknek alárendelt – korábban természetesnek vélt – pozíció elutasításával, ami végül elvezet a váláshoz, a függőség végleges felszámolásához. Ezt a pozitív változást a narráció explicitté teszi, ugyanakkor arra inkább csak egyes jelenetek szcenírozása utal, hogy valójában eközben kétirányú folyamat zajlik le. Katalin szülőnek érzi magát, jóllehet több jelenetben is megfordul a hagyományos szereposztás: a tizenéves Melinda viselkedik felnőttként, míg az anya szerepét magáénak tudó Katalin gyerekként. A főhősnő ismét valaki másnak a hatása alá kerül, ismét valaki másnak rendeli magát alá szinte egészen az önfeladásig. Nem vitás, hogy Melinda személyében Katalin életének korábbi szereplőinél sokkal érdemesebb embert választott rajongása tárgyául, ugyanakkor ez a tény az autonóm önidentitás megteremtésére való képtelenségén mit sem változtat. Melinda is olyan idollá válik számára, aki iránt táplált rajongó szeretete tulajdonképpen a saját identitás megteremtésének pótlékát jelenti számára. Melindának kétségtelenül komoly szerepe van abban, hogy Katalin felszabadul Elek hatalma alól, azonban a lány szuverén személyiségének csodálata nem arra sarkallja Katalint, hogy maga is hasonlóan független személyiséggé váljon, hanem csupán rajongásának tárgyát változtatja meg. Melinda hatásának ezt az aspektusát a szöveg nem a narrátor explicit állításaival jelzi, hanem egy szinte jelentéktelennek tetsző, éppen ezért alig érzékelhető megoldással. A regény három részének címadási eljárása a legegyszerűbbek közé tartozik: egy-egy szereplő neve alkotja a címet, azé, aki a cselekmény adott szakaszában a legfontosabb szerepet tölti be Katalin életében. Másfelől azonban ezek a szerepek nagyon különbözőnek látszanak, a felszínen Melinda egyértelműen felszabadító hatást gyakorol a főhősnőre, tehát látványosan kilóg abból a sorból, amelynek korábbi tagjai Dániel és Elek. A címadásnak ezért egy absztraktabb szinten az a jelentés tulajdonítható, hogy személyiségének minden jól látható különbsége ellenére Melinda beíródik azoknak a szereplőknek a sorába, akik mögé bújva Katalin igyekszik megszabadulni az önálló identitás megalkotásának terhétől. Ennek kapcsán felmerül az a narráció által explicit módon ugyancsak meg nem fogalmazott kérdés is, hogy az az önfeláldozás, amelyet Katalin az imádata tárgyául választott személyek iránt tanúsít, valójában nem értelmezhető-e legalább részben önzésként?

Befejezésül a regény zárlata által sugalmazott kérdés megfogalmazásával szeretnék rámutatni arra, hogy a szöveg bizonyos rétegeiben jól érzékelhető a hajlam a jelentésbeli nyitottságra. *A Danaida* befejezése nem ad egyértelmű választ arra

a kérdésre, hogy mennyiben fogható fel menekülésként, illetve mennyiben önbüntetésként a Törökdre költözés. Katalin önreflexiója az Elekkel való szakítás, majd a válóper nyomán fokozatosan elmélyült, ennek a folyamatnak a során a főhősnő nem csupán saját korábbi alárendelt pozíciójával szembesült, hanem az önállóságra való alkati képtelenségével is. A törökdi könyvtár ezért egyszerre fogható fel egyfajta önkéntes száműzetésként, önbüntetésként, amellyel a szereplő mintegy végképp lezárja élettörténetét, feladja próbálkozásait, hogy érzelmileg kötődjék valakihez. Másfelől ez a döntés értelmezhető az önidentitás megalkotásának nyomasztó terhe alól történő megszabadulás vágyaként is, egyfajta megkönnyebbülésként, amelyet azért érez Katalin, mert az önteremtés nyomasztó feladatától megmenekülve, emlékeiben elmerülve immár végleg átadhatja magát azoknak a múltbeli árnyaknak, akik mögé korábbi életében húzódott. A szöveg nyitottságát azt teszi különösen szemléletessé, hogy az önbüntetés az elhibázott életút minden korábbinál világosabb reflektálását feltételezi, míg a múlt árnyait megelevenítő emlékezésben történő önfeledt feloldódás az önidentitás végleges feladására utal.

Szilágyi Zsófia

„Mint maga a szabálytalanság”

Iskolák a Szabó Magda-regényekben

Szabó Magda számos regényében jelenik meg az iskola helyszínként – a legnevezetesebb a Matula lett az *Abigél*ből, de ott van a *Tündér Lala* tündériskolája, látjuk az Eperjes Benjámin utcai iskolát a *Születésnap*ban, az Oroszlán téri iskolát az *Álarcosbál*ban, vagy az Apáczai Csere téri lányiskolát, amelyik a *Mondják meg Zsófikának* egyik helyszíne. És elkezdhetnénk azt is összeszedni, hol találkozunk tanárfigurákkal más Szabó Magda-regényekben: a *Katalin utca* Elekeséről, és arról, miért lett ő éppen tanár, az író maga is megszólalt egy esszében, erről majd később. Létezik még egy jótékony homályba burkolt film is, az 1959-es *Vörös tinta* (a rendezője Gertler Viktor volt, a forgatókönyvet Lukács Antallal és Thurzó Gáborral együtt írta Szabó Magda), benne egy tanárnő felemelkedésnek álcázott bukástörténetével, és ott van a pálya végén a sajátos önértelmezésként, az életmű egyfajta írói interpretációjaként, egyes részeinek újraírásaként is felfogható *Für Elise*, Dódi és Cili iskoláztatásával. És akkor emellé tegyük oda Szabó Magda nyilatkozatait arról, milyen személyes tapasztalások vannak az iskolában játszódó regényei mögött (bár ezeket egy tájékozottabb rajongó is fújja kívülről): a saját gyerekévei a nevezetes Dóczyban, majd a tanári tapasztalatai, amelyeket kisebb részben, gyakorlótanárként Debrecenben, később pedig Hódmezővásárhelyen és Budapesten szerzett. Aztán, ha ezeket összemixeltük, akkor felhívhatjuk rá a figyelmet, hogy az *Abigél* nem Szabó Magda gyerekkori élményeiből íródott – de ez, egyrészt, egyáltalán nem meglepő, mert 1944-ben, a háború alatt ő már tanár volt, nem iskolás lány, másrészt megírta ezt egy esszében ő maga is: „Ami miatt a regény és a film íródott, színházi szaknyelven úgy hívják, spétreakció. Valaki jól mulat, nevetgél, aztán egy másik rászól, lebitangozza, egy darabig még mosolyog,

időbe telik, míg eljut a tudatáig, milyen szépen megtisztelték, mosolygós arcáról eltűnik a derű, pár fázissal később, de mégiscsak felfogta: megmondták neki, mi róla a vélemény. Mindent beleírtam az *Abigél*-be, amit nekem kellett volna megtennem, aki tanú voltam és kortárs, de nem lettem több egy bűntudatos szemlélőnél."[1] Hozhatunk arra más példát, ha az élmény és mű közvetlen kapcsolatát az iskolatematika esetében cáfolni szeretnénk, hogy bármennyire személyes élményekből íródik is meg egy iskolaregény, mindig igen körültekintőnek kell lennünk az életrajzi párhuzamokkal – de óvakodnunk kell mindezek figyelmen kívül hagyásától is. Ahogy Bengi László fogalmaz az *Aranysárkány* kritikai kiadásában: „Amennyire botorság lenne túlhangsúlyozni a mű életrajzi gyökereit, éppoly hiba lenne maradéktalanul figyelmen kívül hagyni a biográfiai párhuzamokat jelző forrásokat és emlékezéseket."[2] Még Kosztolányi is, akinek saját nyilatkozata szerint egy érettségi találkozó adta a regény alapötletét, ellentmondásosan nyilatkozott arról, nyilvánosan és magánlevelekben, mennyire kell az *Aranysárkány*t összekapcsolni az életrajzával. Tudunk arról is, hogy gimnáziumi tanárként dolgozó rokonát kérte meg, hadd menjen el „környezettanulmányra" egy székesfehérvári gimnáziumba – holott ez a regény nem a megírás és megjelenés idején, vagyis a húszas években, hanem feltehetőleg 1903-ban, de biztosan az első világháború előtt játszódik.

Kosztolányi ugyanarra a műre vonatkozó, ám egymástól jelentősen eltérő nyilatkozataihoz jutottunk el tehát – de ezek sokkal kevésbé ellentmondásosak, mint a Szabó Magda iskolában játszódó, tanárokat szerepeltető műveit kísérő szerzői megszólalások. Különösen nyugtalanító dilemmaként merül fel: mit is vehetünk figyelembe úgy általában a Szabó Magda-művek magyarázatakor, ha írói megnyilatkozásokkal szeretnénk megtámogatni az értelmezésünket. Az esszéit? Az interjúit? A leveleit, naplóit? Hiszen nyilvánvalóan erős fenntartásokkal kezelhetőek a közönségnek szóló, a szerzői imázsépítésben komoly szerepet játszó interjúk (ahol még az sem mindegy, hogy szakmabeli vagy újságíró készítette-e, illetve, hogy hol jelent meg az adott beszélgetés – Szabó Magda másképp beszélt, ha a *Nők Lapjá*nak, és másképp, ha az *Élet és Irodalom*nak adott interjút). Az esszéknél arra érdemes vigyázni, hogy tartsunk távolságot az elemzőket erősen befolyásoló szerzői önértelmezésektől, a leveleknél és a naplóknál pedig azt kell mindig észben tartanunk, hogy sem egyik, sem másik esetben nem tudhatjuk, miként válogatott belőlük a közreadó.

Szabó Magda iskolái esetében olyan művel is foglalkozni illenék, mint a *Für Elise*, amelyről a szerző ugyan azt állította, hogy saját, valódi élettörténetét tárja fel benne hosszú hallgatás után, valójában azonban sokkal inkább korábbi műveit (például a *Régimódi történet*et vagy az *Abigél*t), és nem az élettörténetét írta benne újra, egyidejűleg építgetve Cili mítoszát a *Nők Lapjá*ban, és elbeszélgetve Károlyi Csabával az *Élet és Irodalom*ban arról, hogy minden regény fikció, tehát nem kell a művek mögött modelleket keresni. Nagyon könnyű belesétálni a szerző által itt hagyott csapdákba, megtámogatni olyan írói megnyilatkozásokkal a saját állításainkat, amelyeket aztán

1 Szabó Magda, *Abigél* (esszé). Elolvasható a *Záróvizsga* című kötetben, például itt: https://reader.dia.hu/document/Szabo_Magda-Zarovizsga-928

2 Kosztolányi Dezső, *Aranysárkány*, kritikai kiadás, a szöveget sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Bengi László és Parádi Andrea, Kalligram, Pozsony, 2014, 1077–1078.

könnyedén szembehelyezhetünk ugyancsak Szabó Magdától származó, az előbbitől gyökeresen eltérő kijelentésekkel. És az életműkiadás egyáltalán nem a filológusokat, az irodalomértelmezőket megnyugtató módon halad előre – kiadatlan szövegekhez a kutatók nem férnek hozzá, ebből a szempontból a Szabó Magdát elemzők helyzete sokkal nehezebb, mint a Kosztolányira vagy Móriczra kíváncsiaké. Igaza van Soltész Mártonnak abban,[3] hogy az életműkiadás folyton billeg a regiszterek közt is ide-oda, a Jaffa Kiadó kötetei már kivitelezésükkel is a lektűrirodalomba tolják (vagy, ha a korábban az Európa Kiadónál megjelent kötetekhez képest nézzük, tolják *vissza*) az életművet, ugyanakkor az olvasóknak szenzációként próbálnak eladni olyan szövegeket, amelyek csak a filológusokat tehetik boldoggá. Ilyen volt a 2017-ben megjelent *Magdaléna* című kötet, amelyről a kiadói leírás azt állította, hogy a *Für Elise* folytatása, ám csak annyiban, hogy az „olvasó képzeletében" összeállhat a meg nem írt regény: a Szabó Magdát kedvelők egy része csalódottan vette tudomásul, hogy ebben a kötetben töredékek, vázlatok vannak, néhány tucatnyi elkészült oldal társaságában. Ha a teljes életműben gondolkodnánk, és lenne valamikor egy Szabó Magda Kritikai Kiadás (meglehetősen kevés esélyt látok erre a belátható jövőben), akkor, persze, egy ilyen kötetnek is meglenne a maga helye, de nem olvasókat boldogító szenzációként. És akkor már nem kellene olyasmivel sem foglalkozni, hogy egyes szövegek mennyire illeszkednek bele a gondosan felépített életműbe és önképbe, mint a Haldimann-levelek esetében tette Soltész Márton. Kiss Noémi szerint ez a kötet „nagy kincs", a segítségével közelebb juthatunk egy olyan szerző szerepválasztásaihoz, akinek nagyon különböző intézményrendszerekben kellett hosszú élete során megtalálnia saját helyét,[4] Soltész Márton viszont hibának tartja a kiadását, hiszen: „Amint az lenni szokott: a filológus öröme nem esett egybe az œuvre esztétikai érdekeivel. A jól szerkesztett, nagy műgonddal fölépített szövegek sorát így egy torzkép zárta le: az európai színvonalú életműkiadásra egy frusztrált, irigy és kicsinyes ember portréja ütötte rá bélyegét – a tehetség óriása nyakába egy gonosz törpe telepedett."[5] Nem gondolnám, hogy itt bármiféle hibát elkövetett volna a kiadó: Szabó Magda lelkes olvasói majd helyreteszik magukban az esetleges csalódást, mi pedig legalább így hozzáférhettünk annak a szerzői levelezésnek egy részéhez, amelyet teljességében valószínűleg soha nem ismerhetünk meg.

Tudom, ideje lenne visszakeverednem minél hamarabb az iskolába, egy kört mégis futnom kell még, éppen azért, mert az iskolát helyszínként vagy a tanárt hősként választó Szabó Magda-regényeket többféleképpen értelmezhető írói nyilatkozatok fonják körül. Nemcsak azon sóhajtozhatunk tehát, hogy mi mindenhez nem férünk hozzá az életműből, de azon is elámulhatunk, milyen sokféleképpen használják az elemzések mindazt, amihez mégiscsak hozzáférünk. Megróhatjuk, mondjuk, az *Abigél* értelmezőit azért, mert nem olvasták el alaposan a regényt körbevevő írói megszólalásokat, ahogy Soltész Márton feddi meg Rigó Bélát, amiért nem vette figyelembe, hogy Szabó Magda az *Abigél*ről írott esszéjében eminens diákként

3 Ennek kifejtését lásd: Soltész Márton, *Szenzáció vagy kanonizáció? Megjegyzések Szabó Magda újrainduló életműsorozatához*, ItK 2019/1., 103–108.

4 Kiss Noémi, *„Nem tudom, mit kezdjek magammal". Száz éve született Szabó Magda*, Élet és Irodalom 61. évfolyam, 40. szám, 13.

5 Soltész Márton, *I. m.*, 105.

beszél magáról, nem renitensként.[6] Számomra azonban ez az esszé nem az *Abigél* valóságalapját megképző beszámoló az egykori iskolás évekről, hanem olyan irodalmi szöveg, amelyet összevethetünk az *Abigél*lel, ami a Matulát, meg a *Für Elise*-vel, ami a Dóczy megint másmilyen változatát mutatja meg. Amikor számonkérünk eztazt az értelmezőkön, ne felejtsük el, hogy arról a Szabó Magdáról gondolkodunk, akiről egyik legjobb ismerője, Kabdebó Lóránt ezt írta: „Megismertem, és rájöttem, hogy tulajdonképpen nem szabad elhinnem azt, amit mond. Amit kiszűr beszéde folyamán, az nem egy társadalmi réteg elbeszélhető lektűr-valósága. Megéreztem, hogy Magda játszik. Velem is. Számomra egyre inkább Puck szerepét *A szentiványéji álom*ból. Játszott, és figyelte ennek hatását rám, mint hallgatójára."[7] Ez a Kabdebó-írás az egyik, az író századik születésnapjára rendezett konferencia anyagát közreadó tanulmánykötetben jelent meg. Ez egy pécsi konferencia volt, megjelent nem sokkal korábban egy másik kötet is, egy egri konferencia anyagát közreadó. A két könyv már borítójával is jelzi, hogy az előbbi, amelyen Szabó Magda látható egy macskával, sokkal inkább figyelembe veszi a szépirodalmi művek kontextusát, a szerzői önépítést; a másikban, amelynek borítóján egy ajtót látunk, alapvetően a művekre összpontosító írásokat találunk. Azt gondolom, a kontextus, vagyis a nyilatkozatok, interjúk, esszék figyelembevétele sokszor nehezíti a művek értelmezését, nem könnyíti: jogosan figyelmeztetett Kabdebó Lóránt arra, hogy Szabó Magda játszott (de mondhatnám azt is: szórakozott) mindannyiunkkal. Hoznék erre egy példát, a pécsi kötetből. Najbauer Noémi, aki a *Tündér Lalá*ból készített angol fordítása dilemmáiról számol be, elmeséli azt is, miként zajlott le személyes találkozása Szabó Magdával: „Közel négy órás beszélgetésünk alatt, melynek során fokozatosan oldódtam fel Szabó Magda gazdag lelki és szellemi életét tükröző »kedves összevisszaságtól« átjárt lakásában, rengeteg mindenről beszélgettünk, de leginkább én hallgattam őt, aki ott ült előttem komfortos házi pongyolájában, pajkos csillogással a szemében, és mesélt nekem az életéről, élete négy tartóoszlopáról (akik szülei, Cili és a férje voltak), arról, hogy miért nem lett gyermeke, és hogyan is hívta volna meg nem született fiát és lányát, hitéről, reményéről, szeretetéről."[8] Kicsit szégyellem is magam, hogy „átkeretezem" ezt a szép emléket, amely ebben az írásban a „Magyarország legnagyobb élő írónője azonnal bizalmába fogadja ifjú rajongóját és fordítóját" címkét kapja: számomra ez a jelenet arról szól, ahogyan Szabó Magda *eljátszotta* Magyarország legnagyobb élő írónőjét, aki épp feltárja élete nagy titkát, a nemrégiben regényben is megírt Ciliről, élete egyik „tartóoszlopáról". A lelkes hallgatóságnak újra előadhatta azt a *Für Elise* megjelenése után interjúkban építgetett Cili-sztorit, amelyről 2003 végén az *Élet és Irodalom*ban megjelent nagyinterjúban beismerte, hogy fikció: de ott Károlyi Csaba nem azt kérdezte, élt-e Cili, hanem kijelentette, tudjuk, hogy nem.[9] Félreértés ne essék: irodalomtörténeti szempontból hihetetlenül izgalmas az az imázsépítési technika,

6 Soltész Márton, *Debreceni Georgikon. Közelítések Szabó Magda* Abigél *című regényéhez = Kitáruló ajtók*, szerk. Körömi Gabriella – Kusper Judit, Líceum, Eger, 2018, 147–148.

7 Kabdebó Lóránt, *Embermodellek életre-varázslója = Szabó Magda száz éve*, szerk. Soltész Márton – V. Gilbert Edit, Széphalom Könyvműhely – Orpheusz, Budapest, 2019, 21.

8 Najbauer Noémi, *Szabó Magdával labdáztam = Szabó Magda száz éve*, 118.

9 Azóta kötetben is megjelent: *„Letesszük Isten térdére a kéziratot" (Szabó Magda)* = Károlyi Csaba, *Mindig más történik*, Kalligram, Pozsony, 2015, 29–48.

amit Szabó Magda mesteri fokon űzött. Ugyanakkor tanulságos, hogy még egy olyan kötetben is reflektálatlanul maradhatnak Szabó Magda trükkjei, amely maga figyelmeztet rá Kabdebó Lóránt kötetindító írásával: az író mindenkivel játszott, olvasóival, értelmezőivel, fordítóival egyaránt.

De miért is bolyongok itt az iskola körül, tenném fel magamnak újra a kérdést, ahelyett, hogy bemennék? Hát azért, mert bármennyire csábító lenne minden külső szövegről megfeledkezni, és kizárólag magukra a regényekre (a felnőtteknek és gyerekeknek szántakra) összpontosítani, nemcsak az *Abigél* sokat emlegetett személyes háttere lehet itt érdekes, de a pálya elején megíródott ifjúsági regényeké is. Hiszen ezek a művek, állítólag, megrendelésre íródtak, és éppen amiatt lennének különlegesek, mert tanári tapasztalattal rendelkező író művei (szemben az ilyennel nem rendelkező Janikovszky Éva, vagy a maga ifjúsági regényeit kicsit később megíró Csukás István műveivel): „volt abban a Móra Kiadónak is szerepe, Janikovszky Évának, aki úgy gondolta, segítek nekik, ha megírom, mit látok-élek civil munkahelyemen. Az íróknak nemigen voltak felszabadulás utáni iskolai élményeik még akkor."[10] Szabó Magda tehát azt állította, hogy az iskolai élményei, tanári tapasztalatai adták ezeknek a könyveknek az alapját. Két regényében is van egy-egy kivételes pedagógiai érzékű „szupertanárnő" (ahogy van ilyen a *Vörös tinta* című filmben is). Szabó Márta (*Mondják meg Zsófikának*), Megyeri Éva (*Álarcosbál*) vagy Kádár Mária (*Vörös tinta*) alteregószerű figuráknak tűnnek,[11] de ha kicsit közelebb megyünk Szabó Magda emlékeihez (legalábbis azok ránk maradt, szöveges változataihoz, ezúttal egy egykor nyilvánosság elé nem került, tehát a talán nem szerepet építő naplóhoz), inkább vágyálomnak tűnik az, ahogyan ezek a kivételes tanárnők végezték a munkájukat. Teljes osztályok rajonganak a regényekben és a filmen a gyönyörű, fiatal, elhivatott tanárnőkért, akik, ha voltak is gondjaik kezdetben a tanítványaikkal, egyetlen gesztusukkal, mondatukkal megnyerik őket maguknak, hogy onnantól soha többé semmiféle feszültség, konfliktus, fegyelmezési probléma fel se merüljön. Ezek az osztályok ráadásul olyan közösségekké kovácsolódnak a szuperpedagógusok hatására, hogy egykori, kamasz olvasóként csak álmélkodva néztem, vajon ilyen tényleg lehetséges? Ma már könnyen válaszolok rá, hogy aligha: „A fenyőfa-ünnepen, amikor a színpadon megjelent Télapó, látszott, hogy a nyolcadik osztály minden tagja vörös masnit kötött a hajába – mert a nyolcadik osztály újabban olyan, mint a tömb, minden tanuló ugyanazt csinálja, amit a többi, s ha az egyiküknek valami baja van, harminckilenc veleszisszen. Megyeri akkor elkérte a Gál Réka szalagját, kettévágta, s maga is feltett egy kis masnit."[12] Persze, az is könnyen lehet, hogy Szabó Magda naplójának

10 Szabó Magda sokszor egymásnak is ellentmondó interjúi a *Ne félj* (Csokonai, Debrecen, 1997) című kötetben összegyűjtve is olvashatók. Ezt az idézetet lásd: *Ne félj*, 80.

11 Szabó Magda a regények megjelenése körüli interjúkban inkább hárította a közvetlen életrajzi párhuzamot a tanárfigurák kapcsán is, ugyanakkor kiemelte az iskolai tapasztalatot: „Az ankéton gyakori tapasztalat, hogy a kezdő olvasó egyszerűen azonosítja az írót hősével. Bennem látják Annuskát, Encsy Esztert, vagy éppen az *Álarcosbál* Éva nénijét. Pedig az ember élményanyaga rengeteg forrásból táplálkozik. Az egyik leggazdagabb forrás például ma is a tanári pályám. Volt tanítványaim most is rendszeresen felkeresnek gondjaikkal, a régi szülők ma is eljönnek pedagógiai problémáikkal. Amikor leülünk beszélgetni, nemcsak én segítek nekik, hanem ők is nekem: ezeknek a bizalmas tanácskozásoknak is köszönhetem, hogy problémáim frissek és aktuálisak maradnak." Az interjút Földes Anna készítette 1962-ben, lásd: *Ne félj*, 12–15.

12 Szabó Magda, *Álarcosbál*, Móra, Budapest, 1963, 46.

keserű sorai még tanárságának kezdeti időszakában születtek, mindenesetre itt más élményeket találunk, mint amilyenekről a regényeiben olvashatunk: „Micsoda napok! Fúvócsővel lőttek a szemembe, alig bírok órát tartani, időnként a saját szavamat sem értem, az osztályok gonoszok, fékezhetetlenek. Szülőlátogatás, állandó konferencia: a saját szavamra nincs erőm, mire valami ismerőssel találkozom az utcán. Valóban este 9-kor járok haza; életemben nem voltam olyan fáradt soha. Sovány vagyok, ideges, álmatlan, étvágytalan, örökké fáradt."[13] Egy évvel később (1951. december elsején) már arról számolt be a naplójában, hogy jól érzi magát az iskolában, kialakult a tanári magabiztossága – maga a helyzet azonban nem látszott sokat javulni: „Bár rengeteg a dolgom, úgyhogy valamelyik este a férjemnek kellett befejeznie helyettem, jól érzem magam az iskolában. Jó munka ez, főleg pedig biztosan csinálom, ez a mesterségem. Osztályom botrányt botrányra halmoz, múlt szombaton papírkosárral, szeméttel dobálta Vorenyit, eltépte az osztálykönyvet. Az iskolák helyzete rémes általában: a XIII. kerületben a lányosztály 5%-a terhes. A tanári kar robbanékony, gyűlölködő. Sajnos, testileg nem vagyok rendben: láz, étvágytalanság, borzongás, a torkom megint gennyes.[14] Egyébként a *Vörös tinta* című filmben, bármennyire ideologikus is (azt szeretné elhitetni velünk, hogy a „csodapedagógus" számára öröm, amikor kilép az egyik nős kollégájával, egyben tanítványa édesapjával folytatott szerelmi viszonyból és ezzel az iskolát is otthagyja, majd egy gyermekotthonban vállal munkát), van egy párbeszéd két tanár közt, amelyik azért megkérdőjelezi a tanárlét egyértelmű és kikezdhetetlen boldogságát: „Azt mondta a főnöknek, világéletében tanár akart lenni. / Akkor lehet, hogy egyszerűen csak hülye."

Annyi biztos tehát, hogy Szabó Magda regényeket kísérő megnyilatkozásait nagy óvatossággal kell kezelnünk, az iskolában játszódó művei kapcsán is – mégis tőle kaptam az ötletet ahhoz, hogyan érdemes közelíteni a regényeiben megfigyelhető iskolákhoz és tanárszereplőkhöz. *A hős foglalkozása* című esszéjében azt magyarázta el egy olvasói levélre válaszul, miért is van a hősöknek ilyen vagy olyan foglalkozásuk a regényekben. Arra az ingerült felvetésre reagált ezzel, hogy bizonyos foglalkozási ágak képviselői (a levél írója szerint) indokolatlanul ellenszenvesek a műveiben. Hőseinek foglalkozásáról írva a példája épp egy tanár volt: „A *Katalin utca* Elekese azért lett pedagógus, mert a lelkészeken kívül a pedagógus foglalkozik hivatásszerűen etikai alapok lerakásával, s nekem olyan bűnösre volt szükségem a regény mondanivalójának kifejtése érdekében – ismét a tipikusság igénye nélkül –, aki erkölcsre oktat, maga is vitathatatlanul erkölcsös, a szó igazi értelmében is, s a bűnig vivő engedelmességig törvénytisztelő."[15] Aztán elmondta azt is, hogy egy fogorvos alakja mire lehet jó: „Held Henriett apja pedig azért lett fogorvos, mert olyan értelmiségi házat akartam ábrázolni, ahol a gyermekkor biztonságát és derűjét jelképező darazsak zümmögése egy más hanggal – a fogorvosi fúró zümmögésével – azonosítható, s mert olyan foglalkozású figurára volt szükségem, akihez munkája végzése közben saját otthonának falai között is be lehet lesni, s egy, az ajtórésen

13 A bejegyzés 1950. október 17-én született, lásd: Szabó Magda, *Nyusziék. Naplók 1950–1958*, Jaffa, Budapest, 2017, 128.

14 *Uo.*, 148.

15 *A hős foglalkozása* megjelent a *Kívül a körön* című kötetben, lásd itt: https://reader.dia.hu/document/Szabo_Magda-Kivul_a_koron-864

át vetett pillantással átélni betege felé hajló, segítésre kész alakjában a védelmet, a minden fájdalom ellenszerét megtaláló biztonságot."[16] Végül pedig leszögezte: „Ha az egészségügyi dolgozók megdicsértek volna a kedvező, vagy megtámadtak volna a kedvezőtlen ábrázolás miatt, egyaránt rossz nyomon járnak: Held Lajos figurájának megformálását strukturális és esztétikai, nem pedig a szakmájukkal kapcsolatos szempontok döntötték el. Látja, ilyen egyszerű ez, vagy ha tetszik, ilyen bonyolult."[17] Szabó Magdának ez a gondolatmenete az otthon dolgozó fogorvosokról azért is volt számomra megvilágító, mert valami ilyesmin töprengtem *A galamb papné* című regény kapcsán: itt Móricznak nem elsősorban református papra volt szüksége, hanem olyan foglalkozást űző férjre, aki ugyanúgy otthon dolgozik munkaideje nagy részében, mint a háztartást vezető felesége, csak alkalmanként megy el otthonról (istentiszteletet tartani, temetni, keresztelni stb.). Vagyis olyan házaspárt akart megírni, amelynél az összezártság következményei megmutathatóak, és olyan foglalkozás kellett ehhez, amelyik ilyen értelemben az íróéhoz hasonló – nem a református papságról akart tehát ezzel a regénnyel kritikát mondani, áttételesen itt is a saját tapasztalataiból dolgozott, bármilyen indulattal vette magára és hárította el egyidejűleg ezt a regényt több pap-házaspár is a Tisza mentén. (És a pap-házaspár mintha még inkább össze lenne zárva, mint a Szabó Magda által emlegetett fogorvos és a családja – még ha egy fogorvosnak a saját lakásában van is kialakítva a rendelője, de azért ott sem jöhet-mehet feleség és gyerek, míg a református lelkész körül mozoghatnak a családtagok, amíg, teszem azt, a prédikációin dolgozik. Az is érdekes egyébként, hogy míg *A galamb papné* a lelkész és az író közti párhuzamra hívja fel a figyelmünket, addig Szabó Magda esszéje a lelkészt és a tanárt állítja egymás mellé.) Érdemes lenne tehát Szabó Magda esetében is ilyen irányból, és nem az életrajz felől feltenni a kérdéseket: mire használható egy regényben a tanárfigura?

A hős foglalkozása című esszéjében a tanár kapcsán az erkölcs, oktatás, törvény fogalmait emeli ki a szerző – ha ezt kicsit továbbgondoljuk, visszatérhetünk a szabályos-szabálytalan, renitens-eminens ellentéthez is, amely már Szabó Magda saját iskoláslány-önképe kapcsán is felmerült. Az *Abigél* című esszében bármennyire is eminensként ír magáról, ugyanitt egykori iskolájába visszatérő tanár önmagát már egyértelműen szabálytalanként, a rendbe belesimulni képtelenként határozza meg, akinek, egyfelől, nehéz volt megélni az egykori szereposztás felborulását, másfelől a korábban elfogadott szabályrendszert értelmetlennek, sőt, abszurdnak látta:

> Régi iskolámat egyetemi éveim alatt nem látogattam, gyakorló tanárnak kerültem vissza a Dózsiba, ötödévesen, majd, már okleveles középiskolai tanárként lettem az intézet óraadó, majd segélydíjas helyettes nevelője. Szkizofrén állapot volt hirtelen kollégájává lenni azoknak, akik felneveltek, nem voltunk elragadtatva, sem ők, sem én. Én nagyon megváltoztam, érzékelhetően, kellemetlenül. Nem is állandósítottak, ezen ugyan felháborodtam, de voltaképpen nem sokáig csodálkoztam, nem illettem én már abba a környezetbe. Mikor az igazgató egy óraközi szünetben lehívatott az

16 *Uo.*
17 *Uo.*

> irodájába és megjegyzést tett a szoknyám hosszúságára – közben vadul folyt a második világháború, magam is egy bevonult kollégát helyettesítettem –, amely szerinte nem érte el a Dóczi megkívánta hosszúságot, kedvem lett volna ráborítani az asztalt. Persze végül is nem a rigolyáik miatt mentem el onnan, igazán nem volt újság egy ötletük sem, ötéves koromtól fogva szoktattak hozzá, de nem voltam már gyerek, s nehezebben viseltem. Az elsüllyesztett bruttó regisztertonnák meg az én kockás szoknyám beható méricskélése olyan abszurdul érzékeltette, nem arról beszélünk, ami igazán fontos, amiről kellene, hogy azt éreztem, evezzünk mi csak más vizekre. Elvégeztem én időközben nemcsak az egyetemet, de egy másik iskolát is: érettségitől egészen addig, míg az utazás lehetetlenné nem vált, minden nyaramat Bécsben töltöttem, politikai szempontból igen tájékozott környezetben. Hajdani nevelőim nyilván csalódást éreztek, amikor megláttak a testületi szobában vagy a tanítványaim között, kitűnő diplomám volt, ők neveltek fel, s valahogy mégis szabálytalanra sikerültem huszonkét éves koromra, nem voltam tökéletes árucikk, valahol mégis egyenetlen lettem, gyártáshibás.[18]

Lehet tehát, hogy ebben az esszében az egykor eminens Dóczy-diák jelenik meg, de a *Für Elise*-ben már, amely egyszerre a személyes élettörténet és az *Abigél* egyfajta újraírásaként fogható fel, Dódi legfőbb jellemzője a szabálytalansága lesz: „Olyan szabálytalan voltam, mint maga a szabálytalanság."[19] Szabálytalan volt már, persze, Vitay Georgina is, még ha a regény egy pontján bele is simult az osztályba: és többféleképpen lehet szabálytalan Szabó Magdánál egy gyerekszereplő, olyan módon is, hogy nem azt teszi, amit a tanárai elvárnak tőle, és úgy is, hogy nem él szabályos családban. Ez a kétféle szabálytalanság többnyire együtt jár, hiszen Vitay Georgina már a regény kezdetén félárva, később egészen árva lesz, ahogy nincs apja Tündér Lalának és Zsófikának sem (a *Mondják meg Zsófikának* című regényben), Kriszti pedig az *Álarcosbál*ban anya nélkül nő fel. Mindegyikükről elmondható az is, hogy kisebb-nagyobb konfliktusokba keverednek a tanáraikkal és diáktársaikkal. Szabó Magda ebből a szempontból egyszerre visz minket közel a második világháború utáni magyar társadalmi valósághoz, és él hasonló írói megoldással, mint Nádas Péter, aki a következőt válaszolta Károlyi Csabának, amikor arról kérdezte, miért van annyi árva szereplő a regényeiben:

> Azért, mert az ember árva. Másodszor meg azért, mert a második világháború után alig maradt család csonkítatlanul, aztán a rákosista diktatúra és a kádárista megtorlás is megtette a magáét, ezek faktumok, amin nem változtathatok. Harmadszor meg azért, mert az árvák jobban kifejezik saját magukat. Nem tudnak negyvenéves korukig az anyjuk csecsén lógni, meg csüggeni különböző idegen személyeken. Közelebb vannak ahhoz az állapothoz, hogy elfogulatlanul rá tudjanak tekinteni a neveltetésükre, s

18 Szabó Magda, *Abigél (esszé).*
19 Szabó Magda, *Für Elise*, Európa, Budapest, 2002, 11.

azt is jobban látják, mi minden hiányzik. Ha az embernek korán meghalnak a szülei, gyerekként magára marad, akkor saját tapasztalatokat kell szereznie, és nem fogják őt a pusztító tapasztalatoktól megkímélni a többiek. Így aztán a regényemben a szereplők egy része rendelkezik ezekkel a pusztító tapasztalatokkal, s bizony ebből a szempontból szemléljük azokat a szereplőket, akik nem rendelkeznek ilyen pusztító tapasztalatokkal, és még akkor sem akarnak tudomást venni az emberi pusztítás egyetemes realitásáról, amikor ők maguk gyilkolnak.[20]

Az persze már erősen távolítja egymástól Nádas és Szabó Magda árva szereplőit, hogy utóbbinál többnyire megkapja a gyerekhős a regény végére a teljes családot jutalomként: lesz apja Tündér Lalának, anyja Krisztinek az *Álarcosbál*ban (aki egyben az osztályfőnöke is), és Vitay Georgina is arra ébred rá, hogy elveszített apja helyére lépett Kőnig tanár úr, azaz Abigél. Ifjúsági regények ezek, tehát nincs abban semmi különös, hogy cselekményszerkezetükben a műmesékhez állnak közel: erre a műfajra jellemző, hogy a gyerek-főhős családot kap jutalmul a mű végén (és nem férjet-feleséget, mint a népmesék a cselekmény során sajátos, felnőtté avató átmeneti rítuson keresztüljutó hősei).

Szabó Magda tehát többnyire olyan szabálytalan gyerekhősökkel dolgozik, akik számára nehéz belesimulni a „szabályos" iskolába. (Bár az legalábbis megmosolyogtató, ahogyan mindez a történelmi fordulatokkal összekapcsolódik az *Álarcosbál*ban: az osztályból kilógó, szabálytalan Kriszti még 1945-ben, vagyis a „régi világban", boldog osztálytársai pedig már 1946-ban születtek.) A *Katalin utca* állítja szembe az életet és az iskolát, a szabálytalant és szabályost, a tanárokat úgy mutatva be, mint akik nem értik az életet, hiszen azt képzelik, az is szabályos, miként az iskola: „– Olyan borzasztó, hogy a legegyszerűbb dolgokat sose tudtad felfogni – mondta. – Életet. Halált. Tiszta vizet. Az élet nem iskola, Irén. Az élet szabálytalan."[21]

A *Tündér Lalá*ban, ahol egyébként is nem kevés ellentmondást találunk a világépítésben, az iskolai „szabálytalanság" nem könnyen értelmezhető: kreativitást is jelent, hiszen Tündér Lala sokkal kíváncsibb, felfedezőbb, mint a többi tündérgyerek. Ő tehát épp az iskola ellenére lett jó értelemben különböző, ugyanakkor szabálytalan Aterpater is, a gonosz varázsló, aki meg azért lett ostoba és rosszindulatú, mert nem tanult. Aterpater egykori padtársának merő jóindulatból elkövetett hibája miatt maradt buta: Csill varázsolta bele a tudást az egyébként ambiciózus, ám ostoba padtársa fejébe, hogy neki magának ne kelljen varázslóként élnie, és helyette Aterpater legyen a varázsló. Aterpatert aztán „visszaforgatják" a regény végén, hogy kezdje újra az iskolát, és legyen belőle most már tanult és jó ember: „– Szervusz, Atipati – mondta Csill –, szervusz, kedves. Eredj csak szépen a gyermekotthonba, Tündér utca nyolc szám. Ott a szállásod, ott vannak a nevelőid, újrakezded az iskolákat, hisz írni-olvasni se tudsz rendesen. Ezúttal ám komolyan kell majd dolgozni, mert nem én leszek a padszomszédod!"[22] Nem egészen világos ezek alapján, létezik-e a tündérvilágban butaság, vagy minden a szorgalmon és az elszántságon múlik. De nem ez az egyetlen

20 *Mindig más történik (Nádas Péter)* = Károlyi Csaba, *I. m.*, 98–99.
21 Szabó Magda, *Katalin utca,* Szépirodalmi, Budapest, 1969, 209.
22 Szabó Magda, *Tündér Lala* = Uő, *Bárány Boldizsár, Sziget-kék, Tündér Lala*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1983, 481.

végiggondolatlanság a *Tündér Lalá*ban: azt sem értettem már gyerekkoromban sem, hogyan kell elképzelnünk azt, hogy a tündérek ugyan halhatatlanok, ám öregszenek: miért jó az, hogy valakinek a végtelen életét öregként, őszen vagy kopaszon kell leélnie. Arra a kérdésemre, hogy a tündérek közt hogyan lehetnek gyerekek, fiatal felnőttek és idősek egyaránt, sem egykor, sem most nem találtam meg a választ: hacsak nem arról van szó, de ilyet nem olvashatunk a műben, hogy egy idő után mindenkit „vissza lehet forgatni", miként Aterpatert. (Bár akkor meg mi lesz a tündérvilág „túlnépesedési válságával"? Úgy tűnik, nem könnyű egy képzelt világot következetesen felépíteni.)

Aterpatert tehát visszazavarják az iskolapadba, hogy megpróbálják, második nekifutásra, rendes tündérré alakítani: hogy aztán ez mennyire lesz sikeres, nem tudjuk meg. Mindenesetre a tanítás a Szabó Magda-regényekben, hogy pedagógiai szakkifejezést használjak, kizárólag frontálisan képzeltetik el. A tanár vagy „beleveri" a gyerekekbe az anyagot, miként a régi világot képviselő Kővári Lujza az *Álarcosbál*ban, vagy csodásan magyaráz, mint ugyanott a „modern pedagógiát" képviselő Éva néni: „Ő aztán beleveri mindenkibe az anyagot! Szereti ő a gyerekeket, de gyöngédsége abban áll, hogy megtanítja őket fizikára. Azok a hidak, kohók, erőművek, amelyeket az ő tanítványai valaha tervezni fognak, idők végezetéig hirdetik majd az emberi alkotóerő diadalát. Mit akarnak még tőle?", illetve: „Órán is így szokott, de akkor mindig magyaráz, s az más, mert órán *idegenekről* van szó, történelmi személyekről, akik mind elevenekké válnak az óra végére, Mátyás királynak kiülő szeme lesz, óriási orra, a fején kis házikorona, morog, dünnyög, nevet, azt mondja: »Ne hagyjátok a népet!« – és azt is mondja: »A tudomány!« Kossuth meg szőke, kék szemű, és még a férfiak is beleszeretnek. Kossuth varázsló, kíséri a fény, amerre lép, és mikor már nem lép, mert már nincsen, akkor fényeskedik a legjobban…"[23] A magyartanítás, legalábbis a *Születésnap* elbeszélője szerint (akinek a nézőpontja itt mintha a hetedikesekével csúszna össze) pedig akkor a legjobb, ha kizárólag művek felolvasását jelenti: „A magyar nem volna rossz tantárgy, csak ne kellene nyelvtant tanulni, dolgozatot írni és műveket elemezni. A magyart valahogy rosszul tanítják, mert a magyart csak hallgatni volna szabad, nem pedig magolni. Ha Ibi néni felolvas valami verset vagy regényrészletet, mindenki odafigyel, még ha az ezerszer hallott Toldiról van is szó. De felelni, írni, elemezni…"[24]

De ha Szabó Magdának az iskola a szabályos világot jelenti, akkor különösen feltűnő, hogy az iskolában is játszódó regényeinek cselekménye sokszor játszódik a látszólag a szabályokat felfüggesztő szünidőkben. A *Születésnap* című regényben látunk nyári és téli szünetet is (és a cselekmény legfőbb fordulatai az iskolai téren és időn kívül történnek), nyár van a *Tündér Lalá*ban, meg a *Mondják meg Zsófikának* című regényben is, az *Álarcosbál*ban a mindent felforgató, a szerepeket eltörlő farsangi bál idején érkezünk meg az iskolába, vagy egy sajátos vakáció kezdete íródik bele a regénybe, mint az 1944-es csonka tanév idején játszódó *Abigél*ben, ahol látunk téli szünetet is. Bár kérdéses, mennyire jelent valódi kontrasztot Szabó Magdánál az iskolai szünet: a *Születésnap*ban Ibi néni a téli szünet előtti utolsó órán az iskolamentes napok mindegyikére lediktál valamilyen iskolai programot, és hiába történik minden másképp, mint ahogy eltervezték, az iskola mintha mindent bekebelezne, még ha

23 Szabó Magda, *Álarcosbál*, 45., illetve 67.
24 Szabó Magda, *Születésnap*, Móra, Budapest, 1962, 5–6.

a gyerekek életét az iskolán kívül is egyengető nevelő szerepét egy gyerek veszi is át, Mikes Jutka, az őrsvezető.

A vakáció sem szabadít meg az iskolától a Szabó Magda-regényekben: csak annyiban, hogy a szerepek kissé módosulnak, a gyerekek kilépnek a gyerekszerepből, házimunkát végeznek folyton, vagy pénzért vállalnak munkát, meglepő módon még Tündér Lala is. Zsófika pedig magában az iskola épületében változik át diákból dolgozó felnőtté, az ottani pincében élő pedellus házvezetőnőjeként. Még ha ábrándozik is valaki a szabadságot és boldogságot jelentő vakációról, akkor sem kapja ezt meg: „A vakáció, amelyet olyan türelmetlenül várt, az izgalmak és gyönyörűségek varázsidőszakából közönséges, munkás hetekre bomlott hirtelen. Azt biztosan tudta, hogy nem járja sorra az őrs tagjait – lehetetlen. Jutkának igaza volt, soha nem segített ő senkinek, pedig lépten-nyomon egymásra szorultak. Majd megígéri apának, hogy nagyon fog vigyázni mindenre, és megpróbál beállni az anya helyére egyedül."[25] Szabó Magdánál tehát nem azt látjuk, mint Csukás Istvánnál, ahol mintha az író a gyerekhőseivel együtt örülne, hogy kiszabadulhat az iskolából, és írhat szünidei kalandokról (már a *Nyár a szigeten* és a *Vakáció a halott utcában* címek is jelzik, hogy kilépünk az iskolából, de a *Keménykalap és krumpliorr* cselekményének nagy része is szünetben játszódik, a tavasziban). Ha jól ismert ifjúsági regények között keresgélünk, akkor Fekete István először 1957-ben megjelent *Tüskevár*jában van talán leginkább ott annak a felhőtlen boldogsága, hogy az iskolát nyáron hetekre el lehet felejteni, gyakorlatilag az egész világ átszíneződik a bizonyítványosztás után:

> Azután már alig beszélgettek. Ténferegtek a ragyogó utcákon, ahol végigömlött a nyár, és mintha felszakadt volna a messzeség, egyszerre végtelen lett a tér és az idő.
>
> Két hónap!
>
> Szabad, szabadság!
>
> Mosolyogtak, néha összenéztek, és gyengék voltak, mint a fűzfa fiatal hajtása.
>
> – Gyere majd fel délután, mindent megbeszélünk.
>
> – Persze – mondta Bütyök –, persze. Ezt meg kell beszélni.
>
> Hogy mit kell megbeszélni, azt egyik sem tudta, de tele voltak valamivel, valami simogató, meleg ragyogással, és – szerencsére nem tudták, hogy a boldogságot nem lehet megbeszélni, nem lehet megosztani, és nem lehet megtartani.
>
> A megszokott utcák mintha ezen a délelőttön megváltoztak volna, megmosakodtak volna. Nem volt itt semmiféle kelkáposztaszag, hanem vidám vagy tekintélyes emberek jártak, vidám és játékos kutyusok, amelyek jövet még unottan nézték Gyula fájó fejét, sőt az egyik morgott is.
>
> Most minden szép volt és jó. A forgalmi rendőr azonnal „szabadot" jelzett, amint odaértek, mintha azt mondta volna:
>
> „Tessék, fiúk! Akiknek ilyen bizonyítványuk van, az a szódás kocsi várhat!"

25 *Uo.*, 178–179.

> És ez a rendőr ugyanaz volt, aki még reggel keményen visszazavarta Tutajost a túlsó gyalogjáróra, mert Gyula belement a sárgába.
>
> – Színvak maga, ifjú barátom? – csak éppen azt nem mondta, hogy: akinek hármasa van, ne ugráljon.
>
> Mindez azonban rossz álom volt csupán. A rendőr most úgy tárta szét karját, mintha áldást akarna osztani a járókelő emberiségnek, de elsősorban Bütyöknek és Tutajosnak.[26]

Íróilag mire is jó tehát az iskola Szabó Magdának? Többféle viszonyrendszert rajzolhat meg vele: a diákok, tanárok, szülők, sőt, az iskolában dolgozó egyéb munkatársak (például a *Mondják meg Zsófikának* pedellusa ilyen) kapcsolati hálóját, változó szerephelyzeteit. Egyes regényekben, különösen a *Mondják meg Zsófikának* címűben az is látszik, miként vezet narratív összetettséghez az, hogy az iskolát a szülő, a gyerek és a tanár nézőpontjából is meg lehet közelíteni. Ugyanakkor erősen ellentmondásos, amit ezekből az ifjúsági regényekből szabálytalan tehetségekről, a nevelés és a tanítás jelentőségéről kiolvashatunk: látunk ugyan a közösségbe belesimulni nem tudó, vagy a szülők által nehezen kezelhető, nem átlagos gyerekeket, de aztán mindegyiküket visszavezetik valamilyen módon a többiek közé, úgy, hogy nem is derül ki, a tehetségük miatt vagy lustaságuk, szerényebb adottságaik miatt lettek-e szabálytalanok. Illés Bori, aki a regény elején még nem tűnik ki képességeivel és bálványozza a regény legnegatívabb szereplőjét, a kozmetikus lányát, később rájön, hogy mégis az őrsére számíthat leginkább, és azonosul egy elképzelt ideálképpel, minden szempontból hasonlóvá válik apja elveszített kishúgához, akinek a nevét is viseli. Kriszti az *Álarcosbál*ban peremhelyzetű, traumatizált kislányból az osztályközösség szerves része lesz, ahogy a kiközösített Vitay Georginát is befogadják a többiek. A kései *Für Elise* ezzel szemben nem egyszerűen meghagyja Dódit szabálytalannak, de azt az útmutatást kapja a főhős Korondy tanár úrtól, hogy egy tanár legfontosabb feladata a szabálytalan tehetségek felismerése. A tanár azt kéri a lánytól, tegye azt majd a tanítványaival, amit ő tett vele: „Most aztán döntsön a pályáról, minek megy, bajkeverőnek kitűnő, színésznőnek remek, de ha megmarad az állításánál és csakugyan tanár lesz, adok egy mondatot búcsúzóul; megszívlelje! Ha tanár korában maga elé kerül valaki, aki az isten tudja melyik festő képéről a főszereplő helyett, mondjuk, egy gesztenyesütő kályhácskát örökít meg a dolgozatában öt szem gesztenyével, ismerje fel a szabálytalan tehetséget, aki ott ül a padban, és nem érti, ha nem értik."[27]

A *Für Elise*-ben az iskola valójában az íróvá válást *akadályozó* tényezőként jelenik meg – kicsit hasonlóan a *Légy jó mindhalálig*hoz, amely Nyilas Misi íróvá válásának történeteként is olvasható, és ahol a főhős azért lesz büszke rá, hogy őt is előzik a kollégiumból és Debrecenből, mert rájön, ez a város „összetöri a költőket", Csokonait is kiharangozták a kollégiumból.[28] Érdekes módon Szabó Magda nyilatkozatai közt is találunk olyat, ahol az íróvá válást az iskolával való szakítás teszi lehetővé:

26 Fekete István, *Tüskevár*, Móra, Budapest, 1972, 32–33.
27 Szabó Magda, *Für Elise*, 365.
28 Erről részletesebben lásd: Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2013, 56–65.

> Tudja, összesen 14 évig tanítottam, de az, hogy én, tehát Szobotka Tiborné azonos vagyok önmagammal, mármint Szabó Magdával, nem derült ki, mert engem a gyerekek úgy hívtak, hogy Magda néni és sem a Szabó, sem a Szobotka név nem volt számukra érdekes. Hivatalosan pedig úgy neveztek, hogy Szobotka tanárnő, dehát ezt se lehetett azonosítani azzal, ha elmennek egy kirakat előtt és látják, hogy Szabó Magda: *Freskó*. Mikor aztán azonosították az osztályfőnöküket ezzel a családi és lánynevű írónővel, akkor – tudja, hogy milyenek a gyerekek – elmentek, és megvették a könyvemet. Engem pedig kivert a hideg veríték. Mert ezek kicsi lányok voltak, és elképzeltem, hogy majd jönnek a *Freskó*t lobogtatva, s nagyon jól tudtam, hogy nekem most azt kell mondanom: „kislányom, ne olvasd el a *Freskó*t, mert az nem neked való", de tudtam azt is, hogy ez a tilalom, egy gyerek számára annyi ideig érvényes, ameddig visszamegy a helyére, és a pad alatt el nem kezdi olvasni. Na és volt egy nagyon talpraesett gyerekem, aki mindig őszintén megmondta a véleményét. Amikor ő hozta hozzám a könyvet, elpirult, rettentő méregbe jött, és rám kiáltott: „Nem szégyelli magát Magda néni, hogy olyanokat ír, amit egy gyereknek nem szabad elolvasni". Nagyon szégyelltem magamat, mert volt a haragjában valami; volt valami furcsa és összebékíthetetlen az osztályfőnöki mivoltom meg az írói mivoltom között. Akik a legkedvesebbek voltak nekem, és a legközelebb álltak hozzám, azoknak kellett azt mondanom, hogy ne olvassák el a könyvemet.[29]

Itt sem érdemes az elmesélt történet igazságtartalma után kutatni: inkább az a tarkaság érdekes, hogy az iskola még úgy is megjelenik Szabó Magda életművében és nyilatkozataiban, mint az írósággal szembeállítható, azt akadályozó tényező. És végezetül egy olyan különös, nemrég megjelent műből idéznék, amelyben Szabó Magda imázsát formálják meg a mai gyerekek számára: itt olyan szabálytalan tehetségként jelenik meg az írónő, aki csak azért vált „varázslóvá" (ez a könyv címe: *A lány, aki szavakkal varázsolt*), mert nem tudta őt „bedarálni" az iskola: „Magda megnőtt, gimnáziumba ment. Egy szigorú lánynevelő intézetbe járt, ahol nehezen viselte a szabályokat, ezért sok vitája volt a tanáraival. Azt a tanácsot adták a szüleinek, hogy szoktassák le a regényírásról, mert nem szabályosak a fogalmazásai."[30] Ez a könyv Szabó Magda imázsépítésének azt a változatát veszi át, amely szerint ő a különös, az iskolával szembenálló, renitens diák – ebben a gyerekeknek szánt könyvben Szabó Magda szabálytalan tehetségként vált irodalmi alakká.

29 Az interjút Palovecz János készítette, 1966-ban jelent meg a *Könyv és Nevelés* című lapban, lásd a *Ne félj!* című kötetben.

30 Kertész Edina, *A lány, aki szavakkal varázsolt*, Naphegy, Budapest, 2020 [oldalszámok nélkül].

A dunai táj (vissz)hangjai

NÁDAS PÉTER: *RÉMTÖRTÉNETEK*

Hatalmas hatással volt rám az *Emlékiratok könyve (EK)*, a *Párhuzamos történetek (PT)* és a *Világló részletek (VR)* is, sokszor újraolvasva őket otthonossá váltam bennük, már-már annyira, hogy minden mondatukért rajongtam. Még ha oly különbözőek is, organikusnak éreztem a kapcsolatot a művek között, mintha egy mozaik különböző darabjai lennének. Ezért is lehetett, hogy amikor a *Rémtörténeteke*t a kezembe vettem, kivetett a szöveg magából. Annyira más volt, mint amire számítottam, és ahogy előrelapozva próbáltam felmérni, hogy lesz-e ez máshogy, az áramló, fejezetekre nem tagolt szövegben nem láttam váltást, ami őszintén megrémisztett. Emiatt nagyon lassan, apró részletekben haladtam az olvasással. Majd mikor már nem lehetett tovább halogatni, nem kíméltem többé magam, és csak olvastam, olvastam, hadd vigyen magával az áradat. És vitt. Először csak azáltal, hogy e belefeledkező, magamat beleengedő, önmegadó olvasás révén elkezdtem együtt áramlani a szöveggel, később (úgy 150 oldal után) pedig ez az áramlat ki is emelt, ismerős „partra" érkeztem, ami mégis új volt, de az ismerősség és a kezdeti idegenség elfogadása miatt már befogadhatóan új, amit vissza tudtam illeszteni abba az organikus mozaikba, amelyet Nádas Péter életműveként megismertem.

Az olvasás kezdeti szakaszában az volt a legnagyobb kérdésem magamhoz, hogy mi az, ami ennyire kivet a szövegből, szakmai tekintetben pedig az, hogy mégis hogy írhat Nádas Péter ennyire másképp, hogy lehet ez a regény ennyire más, mint a többi. Az első önreflexióm az volt, hogy taszít ez az elbeszélésmód, Teréz beszéde, a túlontúl sok és rendkívül cifra káromkodás (pedig szeretek káromkodni). A második, már komolyabb, hogy olyan vidékiként, aki tulajdonképpen ezt a fajta vidékiséget mindig is próbálta maga mögött hagyni és – itt az erős szembesítés – megtagadni (budapesti egyetemistaként és értelmiségiként asszimilálódni), tudat alatt is menekültem ebből a világból, amely most egy könyv lapjain elevenedett meg számomra rendkívül érzékletesen. A szakmai reflexióm próbált magyarázatot találni a második kérdésre. A lehetséges válasz szintén a vidéki léthez kapcsolódik: amikor a *VR*-t olvastam, amellett, hogy elvarázsolt, távoli világ is volt számomra, egy vidéki lány számára, akinek nincsenek ilyen nagy családtörténetei, híres, politikai szerepet játszó ősei vagy nagy családi és műveltségi hagyományai. Ekkor egy barátommal-kollégámmal – Smid Róberttel – beszélgettünk arról, hogy milyen érdekes volna megírni egy „vidéki *VR*-t", milyen más lenne az, és lehetséges volna-e egyáltalán. Ezután innen kezdtem figyelni a szövegre, és jelen írás perspektívája, kiindulópontja is ez az „összehasonlítás" lesz.

Az egyik jelentőséggel bíró vonása a könyvnek, hogy a történéseknek nincs meghatározott ideje és helye. A különböző utalások révén hozzávetőlegesen meg lehet állapítani, hogy valamikor a hatvanas évek kommunizmusa idején zajlanak az események, és a Szentendrei-szigeten vagyunk, de az időpont és a helyszín nincs egyszer sem megnevezve. Ehelyett és éppen ezáltal a jelen és a táj válik meghatározóvá, a mű szereplőihez, a táj lakóihoz hasonlóan olvasóként is benne vagyunk az időben és a térben. A történetiség és az eredet nem kap hangsúlyt, vagy

éppen egyenesen hiányzik, illetve nem ismert (mint az apa nélkül felnőtt Imre esetén, bár a szöveg meggyanúsít valakit, miszerint ő lehet az apja, de erről a fiú mit sem sejt). A jelenben-lét a meghatározó az egész kötetben, ahogyan például először hosszú-hosszú oldalakon keresztül Teréz monológját olvassuk, amely olyan érzéki módon szól, mintha mellettünk beszélne. Ráadásul Teréz keveri a történeti időket, ahogyan Hamza tanító perspektívájából jellemzi az elbeszélő Teréz beszédét: „Hamzának, a tanítónak mindenesetre az volt a határozott benyomása, amint hallgatta Várnagy Teréz se vége, se hossza elbeszéléseit […], hogy Teréz keveri a történeti időket" (161.) – amivel egyszerre önmagára is reflektál a szöveg, hisz az első 150 oldalt ez a monológ teszi ki. Teréz szólamát követően a szereplők találkozások, érintkezések révén „adják át egymásnak a hangjukat", pontosabban tűnik át egyik hang a másikba (ebben a *PT* elbeszélésmódjára emlékeztet, bár itt mintha letisztultabbak, világosabbak volnának a váltások, de itt is előfordul, hogy a szöveg párhuzamosan egymásba ölt különböző beszédhelyzeteket, mégpedig a mű végjátékában, mint majd látni fogjuk), sőt egyfajta görög kórusként a falu közösségi hangja is meg-megszólal időnként. Mindeközben végig a történések közepén találjuk magunkat, és a szöveg maga is „történik", alakul, áramlik, megteremtve a megszólalók hangját, egyedi beszédmódját. Ennek a tagolatlan időtlenségnek és áramlásnak textuális szintű megnyilvánulása, hogy nincsenek fejezetek, egyetlen szövegtömb az egész mű, mondhatni, szövegtenger a maga négyszázhatvannégy oldalával. Ennek következtében az olvasás rendkívül élményszerű, könnyű elveszni a műben, olvasóként is valamiféle időtlenséget élhetünk át.

A jelenidejűség mellett a másik „főszereplő" a táj (s nem a történetiséggel bíró, emberek által emelt épületek – kivéve talán a váci állomást, bár az is beleolvad a tájba). A táj egyáltalán nem választható el az időbeliségtől, amennyiben szervezi a benne élő emberek életét, életének ritmusát, azt, hogy ők kik lehetnek, milyen szerepet tölthetnek be. Például a révészek és a hajósok szinte a táj részeiként jelennek meg: „A három öreg hajós pedig minden áldott nap leballagott, hogy ellenőrizzék a víz állását és kövessék a folyó mások számára nem belátható eseményeit. […] Mindhárman sildes sapkáikat viselték, zsinórral, mindenki rögtön lássa, kik voltak ők egykor." (207.) Hasonló módon Teréz is a táj szerves része, ahogyan járja a mezőket és az utcákat minden nap. A táj viszonylatában jelenik meg az ember akkor is, amikor a foglalkozása adja a vezetéknevét (Pásztor). A tájhoz tartozik a már említett kórus, a falu közösségi hangja is, amely egyfajta környezetet formál az alakok körül. Ez legtöbbször véleményként (ítélkezésként, pletykaként) szólal meg, mint például Terézről szólva:

> Sopánkodtak, mennyi idő el nem telt, és semmit nem vett magára.
>
> Nem mondták, mióta.
>
> Amióta megestél, te lány. Amióta kegyetlenül felcsinált az a bizonyos kislegényke.
>
> Amióta ilyen nagy kurva lettél, és jössz hozzánk haza világ szégyenére. Amióta apád, anyád elhalt bánatában, hogy utcahosszan mindenki titeket beszélt és mind járt kifelé, hogy lássák, mit műveltek odakinn a pajtán. (37–38.)

Ezen a helyen ez a közösségi hang többes szám harmadik személyben szólal meg, de például Törpike fiáról szólva a közösségteremtő többes szám első személyben beszél: „Születése óta így élt, köszönt vagy nem köszönt, létét minálunk, ez az igazság, nem vettük mi tudomásul." (179.) Ezek a megszólalások olyan funkciókat töltenek be, mint egy sajátos helyi történetíró elbeszélései azokról a dolgokról, amelyek a faluban köztudottak egy-egy szereplőről.

A táj ugyanakkor nemcsak az emberek és az életükben játszott szerep révén, hanem önmagában is kiemelt szerepet kap. Előfordul például, hogy megszólal egy aggastyán nyárfa: „Ha nagyobb és tömöttebb a lombom, akkor még több és még kiterjedtebb gyökérzetre van szükségem, hogy az uralkodó északi szélben megtartsam magam ezen az átkozottul magas partfalon." (379.) A leginkább akkor érzékelhető, hogy benne vagyunk a tájban, amikor az egyik központi jelenet során oldalakon keresztül szinte a beszélgetésben résztvevőként szólal meg a visegrádi hegyek által keltett visszhang, olykor megerősítve, olykor ellenpontozva a szereplők által mondottakat: „Hiszen nem *akartam*, kiáltotta vissza váratlanul a fiatalember, s ugyanúgy, miként az imént, a túlparti hegyek és az ég az ő hangját is visszadobta. *Akartam.* Én nem *akartam* magát semmivel megbántani. Bántani. Azt a dögöt se akartam bántani." (214., kiem. V. M.) Vagy: „Kínozza, válaszolt a hegy." (216.) És így tovább az egész jeleneten keresztül, míg szinte maga az emberi beszéd is echóvá alakul: „S az egyetlen szót, élvezem, élvezem, úgy ismételgette, úgy lökte ki a száján magából, gyönyörrel és fájdalommal, úgy adta át a közös levegőnek, hogy a nyelvével azon nyomban utánanyúlt, nyelve csúcsát röviden a felső ajkára helyezte vagy az alsó ajkán forgatta, csúsztatta, csúfondárosan, kéjelegve, hisz egyszerre mondhatott kétfélét, hideget, meleget, azt és az ellenkezőjét." (219.) Ez a passzus azért is nagyon izgalmas, mert nemcsak abban imitálja az echó működésmódját, amit mond, hanem abban is, ahogyan mondja: miként az echó érzéki módon a szöveg részévé válik azáltal, hogy a szöveg textuális szinten reprodukálja magát a visszhangot, ami az olvasó hangja révén kel újra életre, ebben a leírásban szenzuálisan jeleníti meg magát a beszéd fizikai folyamatát, amely a „közös levegő" közegében szólal meg, szólalhat meg egyáltalán. Az echó ilyen jellegű betűszintű színrevitele eszünkbe juttathatja a *PT* egyik központi jelenetét, mikor Gyöngyvér múltbéli visszhangzó kiáltásokat hall meg, melyeket a szöveg textuálisan jelenít meg, vagy Balter és a lelkész párbeszéde, amelyre szintén a Szentendrei-szigeten kerül sor, és ahol hasonlóan ellenpontozza a visszhang a mondottakat.

Ezen a ponton érdemes visszatérni az alakokra, akik megelevenítik a tájat számunkra. A *Rémtörténetek* sok-sok szereplőt vonultat fel, akik különféle perspektívákat emelnek be a szövegbe, és így mozaikként, egymáshoz illeszkedve (szó szerint találkozásokon, érintkezéseken keresztül kapcsolódva egymáshoz) alkotják a falu világát. Mindegyikőjük más-más egyéniség, akik határozott karakterrel rendelkeznek, és Nádas mesterien teremti meg mindegyikőjük számára az egyedi, sajátos beszédmódot és nyelvet. Ezek különbségére a szöveg is felhívja a figyelmet, például Teréz így szól Hella beszédéről:

> Az volt az igazság, hogy Teréznek lassan hangot kellett volna találnia, valahogy vissza kellett térnie a Bálvány utcába, az Úri utcába, a magyar királyok koronázótemplomába, a rákoshegyi nyaralóba, a váratlanul ér-

kező levél azonban annyira felzaklatta és eltérítette a saját megszokott életvitelétől, a rohadék Fabiusné annyira belebeszélt, közbeszólt, hogy nem találta magában a régi hangjait, ahogy velük kelletett volna ezen a másik nyelvén magyarul beszélnie.

Valamiért kiment a fejéből, pedig rendesen megtanulta és Fabiusnéval eddig minden nyáron rendesen gyakorolta.

Soha nem hibázott.

Hella dicsérte, mindent milyen jól csinál. Annyira illedelmes, mintha így született volna szobalánynak.

Nevette őket magában.

Milyen ábrázatokat csinálnak a pofájukkal, mások jobban értsék vagy ne értsék.

Hogy már ki hallott ilyet.

Ez így igazán nem *komód*.

Ne is mondd, még hogy *derogál* neki.

Ha nem *konveniál*, akkor persze megértem.

Még a zsebkendőjét is úgy kellessen az orrához emelnie, hogy az ajkát ne takarja és ne is érje.

Ajka van a hölgyeknek és a leánynak. (127., kiem. V. M.)

A nyelvi különbségekben persze benne rejlenek a társadalmi, kulturális különbségek is, ebből a részletből kitűnik, hogy mintha két külön világról volna szó, mintha egy más nyelvet kellene Teréznek megtanulnia, hogy az „úri néppel" szót tudjon érteni. A szöveg rögtön a következő mondatban zseniálisan ellenpontozza ezt az úri nyelvet Teréz szólamával: „Mintha nem tudnátok, basszátok meg, hogy nyúlkálhatok én bárhová, mert én megesett lány vagyok" (127.). Nem sokkal később pedig Hella perspektívájából látunk rá Teréz beszédmódjára:

Még a Teréz káromlásai is jólestek a Hellának, mert ő is annyira bálványozta őt, hogy ez a másik fiatal nő, aki szigorúan véve rangjabéli, még ha ilyen alacsony származású is, bizony kimondja, amit ő soha életében nem merészelt volna gondolatban sem kimondani.

Őszintén szólva nem is gondolta.

Habár igazán gondolhatta volna.

Néha kipróbálta, de nem sikerült.

Teréz miatt vált életszerűvé benne a gondolat, hogy neki egy szigorú cenzor ül a fejében.

Hella igazság szerint egyedül vele volt szabad, a Terézzel. (144–145.)

Érdekes, hogy Hella nem Teréz nyelvezetéről beszél, hanem arról, hogy ő bátran, nyíltan, őszintén kimond mindent. Hella, Fabiusné (a két városi nő) és Teréz alakja között nagy kulturális szakadék húzódik, miközben Teréz segítője, a fiatal Róza, akivel együtt dolgoznak a földeken, közelebb áll hozzá, és így a nyelvezetük sem különül el ilyen mértékben. Már e két-két nő közötti kapcsolat révén kitűnik a vidéki és a városi élet különbsége, ám ez is a falu világán belül jelenik meg. A leginkább

kívülálló talán mégis Piroska, a városból itt nyaraló egyetemista lány, aki személyével behozza ebbe a világba az értelmiségi, azon belül is a pszichológiai perspektívát. Mellette Jónás atya, a falu lelkésze is hasonlóan reflektív karakter, alakja megidézi az *EK*-ben és a *PT*-ben szereplő lelkészt, akik mindketten ezen a tájon éltek. Egészen furcsa, ösztönös lény a már említett Imre, Törpike fia, akinél szinte teljesen hiányzik a neveltetés (ebben a tekintetben ellentéte sok-sok Nádas-regénybeli szereplőnek – köztük a *VR* elbeszélőjének –, akik számára oly hangsúlyosan meghatározó volt), szinte semmilyen önreflexióval nem találkozhatunk, ilyen tekintetben rendkívül ártatlannak tűnő, mégis a legnagyobb bűnt (az anya bántalmazását, illetve egy kiszolgáltatott kiskutya, valószínűleg nem tudatos kínzását) elkövető személy, akit éppen a nagyon is reflektív és intelligens Piroskával, valamint Jónás atyával történő találkozása révén ismerünk meg, mindkét esetben erős kontrasztba állítva a másikkal.

Ez a két jelenet külön kifejtést igényel, ugyanis itt válik történetszerűvé és ismerősebbé az elbeszélés. Mondhatni, a falu által névtelennek titulált, reflektálatlan, eredet és hit nélküli Imre alakján keresztül fordul meg és válik drámaivá a cselekmény, aki olyanként jelenik meg így, mint egyfajta üres hely, amely örvényt generál. Mikor találkozunk vele – Piroska perspektívájából – olvasóként, éppen egy kiskutyát dobál a vízbe, valószínűleg azért, hogy megtanítsa úszni, miközben nem fogja fel, amit a jelenetet olvasás közben (!) szemlélő Piroska azonnal lát, hogy ezzel a szerencsétlen, kiszolgáltatott lényt kínzásnak teszi ki. Itt is ütközik egy – remélhetőleg – már elavult, vidéki szemlélet a mai, városi, a kutyát családtagként, társként kezelő szemlélettel, vagyis hogy a kutyát meg kell tanítani szenvedés árán bizonyos dolgokra, szemben azzal, hogy őt nekünk kiszolgáltatott, értő, érző lénynek, partnernek tekintjük, aki iránt felelősséggel tartozunk. Abból a szempontból is kontraszt van kettejük között, hogy Piroska a pszichológia révén rendkívül, már túlontúl is reflektív, míg ez a reflexió Imre esetében teljesen hiányzik. Ezen túl Piroskát mindenki ismeri és szereti a faluban, miközben Imrét még csak nevén sem nevezik. Piroska egyszerre vonzódik a fiúhoz, talán egyetlenként meg is hallgatja élettörténetét – amit mi nem „hallunk" –, mégis megijedvén, elborzadva tőle Jónás atyához irányítja, megcsalva hozzá viszi el. És itt érünk el a regény egyik dramaturgiai tetőpontjához, az „ördögűzéshez", amit nevén sem nevezhetünk, mert már nem elismert egyházi gyakorlat, de az utalásokból következtethetünk, hogy erről van szó, mint például akkor, amikor Imre azt mondja, ráadásul a „sipító" hangfekvését „basszusra" változtatva: „Melyik nevemet mondjam meg neked, melyik nevemre vagy te kíváncsi, Jónás atya." (326.) Amely mondatot a Sátánnak vagy a sok más egyéb néven megnevezett démoni lénynek szokták tulajdonítani, de ami nagyon is elhangozhatott a sosem megnevezett Imre szájából. A kétértelműséget a szöveg végig fenntartja, egyrészt lehet érteni a meg nem értett és a semmit nem értő Imre felől, másrészt külső szemlélőként az érzelmeitől feldúlt, értetlen, ösztönös embert lehet látni ördögtől megszállltként – ezt nagyon szépen mutatja a következő passzus:

> *Higgye el* a Jónás atya, nem vagyok én olyan utolsó ember, akin nem lehet segíteni.
>
> Ha megbántottam volna, megkövetem én magát.
>
> Zokogásba csapott át az egyre magasabbra csúszó, ismét csak sipítozó hangjával, mintha valamitől megrészegült volna, éktelen zoko-

gásba, ám Jónás atya váratlanul útját állta ennek a *beteges tettetés*nek is, nem engedte hozzá a zokogásához ezt azt embert, ezt az Imrét, mert a zokogása nem vezette volna őt semmire, mintha nem látná az Imre *valódinál valódibb* könnyeit, amint csurogtak alá a migrénektől meggyötört, *valóban* sápadt orcáin.

Akárha nem hallaná fájdalmas vinnyogását, amivel *részvétet akart volna maga iránt támasztani.*

Pedig igen szépek voltak a *valódi* könnyei, teltek, súlyosak, amint gördültek lefelé az arcán. (323., kiem. V. M.)

Maga szöveg úgy építkezik, hogy eldönthetetlenné válik, mi az igazság, egyszerre érvényesíti a jelenet két szereplőjének perspektíváját, vagyis bizonygatja Imre érzéseinek valódiságát és tettetettségét, ártatlanságát és ördögiségét. Később ráadásul még Jónás atya őszinteségét is kétségbe vonja egy odavetett jelző által: „ne félj, nem hagylak én magadra a nagy sötétben, mondta Jónás atya a kisgyerekeknek járó *hamiskás* mosolyával" (325., kiem. V. M.). Ez a bizonytalanság végig megmarad, és attól függ, milyen perspektívából értékeljük, a rémtörténetek misztikuma felől vagy a racionális pszichológia felől – erre a bizonytalanságra a későbbiekben még rájátszik a szöveg (amire majd visszatérek).

Ezen a dramaturgiai tetőponton válik a mű (ismerősen) párhuzamossá, és kúsznak be más történetsíkok:

Annyi bizonyos, hogy miközben ők így viaskodtak idebenn, Jónás atyának afelől sem lehettek többé kétségei, ki az, aki személyesen és valóságosan itt időz velük és köröttük odakinn mindenütt.

Minthogy az ősöreg Teréz szintén bajba keveredett *odakinn* és *ugyanakkor.*

A Tölösy, a lelkész pedig a Hamza tanító asztalánál időzve váratlanul és ténylegesen *ugyanabban a pillanatban* érezte úgy, hogy most már végre érti, s mondta is rögtön Hamzának, hogy érti, végre megérti, de ezeknek a fogas kérdéseknek előbb még valahogy utána kéne járniuk.

A Pitlikné, a Nuki bácsi igen szép felesége pedig *épp ekkorán* érkezett haza Vácról [...]. (328., kiem. V. M.)

Ekkor érkezik meg Fabiusné is Terézhez nyaralni, mégpedig a „nyomorék" kisfiával, Misikével, aki valószínűleg gyermekbénuláson esett át (erre utal, hogy vastüdővel kellett lélegeznie, 336.), és e tekintetben ő is az erős, termetes Imre ellenpontjaként jelenik meg, miközben az összeköti őket, hogy mindketten odavannak Piroskáért. Misike különös karakter, bár bénultsága korlátozza az életben (ahogy a kicsinyítő képző a nevében, bár kedves, lefokozó is), az érzelmeket rendkívül intenzíven képes megélni, féktelenül képes örülni. Miközben a legtöbbek szemében csak egy „esetnek" látszik, ő tűnik fel a legértelmesebb szereplőként, rengeteget olvas, matematikát, fizikát, sakkot, geometriát, és Piroskának magyarázza a relativitáselméletet és Heisenberg bizonytalansági relációját (384.), sakkjátszmákat tanulmányoz és Glenn

Gouldot hallgat (385.). És ő az, aki képes megérezni az összefüggéseket, és olyan világértelmezéseket adni, mint amilyeneket a *PT* szereplői adtak, és amelyek magára a *Rémtörténetek*re is vonatkoztathatók:

> A szerencsétlen nyomorék, akinek egyébként paródiára kész, öngúnnyal telített humorérzéke volt, és éber szellemmel gondolkodott a ritmusokba rendeződő ismétlések geometrikus rendszeréről, holisztikus térben látta maga előtt a különböző események és jelenségek összefüggéseit, amikor a monotónia hatalmáról, végtelen számú variációiról, fiorituráik illékonyan leágazó és még tágasabb térbe lépő tömegéről gondolkodott, aminek a tőkesúlyát mégis a monotónia adta meg, semmi más, a monotónia úgy tartotta pórázon a gondolkodását és a képi látása ábráit, mint az árus a csuklójára fűzött léggömböket, mégis a metronóm, a kimért ütés, a monotónia üteme maradt mindenekfelett, ez szabta meg a tömegvonzás belső életét, nem a fogalom, nem a látvány, nem a hangzás, nem az érzet, ebben élt az Istene, az intervallumban, az ütésben (339.).

A pszichiátriai gyakorlatokon résztvevő Mirák Piroska kapcsán olvashatunk hasonlót, aki pedig tudatának tartalmait látja holisztikus térben és időben, és egy szerkezeti kép köré rendezi a személyeket és helyzeteket:

> Holisztikus jellegű térben, időrétegekben látta maga előtt tudatának tartalmait, s így az illatokat is. Ha ismét megérezte, felismerte az illatot, vagy egy hasonlónak került a közelébe, akkor nem kellett többé tétováznia, tudta, hová, mihez tartozik, tudta, tudatában hová nyúljon, tudatának melyik rekeszében, milyen címszó alatt tárolja, tudta, hogy mikor és milyen körülmények között rögzítette, asszociációinak melyik árnyas bokrában helyezte el, hol keresse, s eredeti állapotában milyen személyekhez vagy milyen természeti tárgyakhoz kapcsolódott.
>
> Ezekben az elragadó pillanatokban a tudattartalom a saját tényleges térszerkezeti rendszerében jelent meg előtte, habár a virtuális térről igazán semmit nem tudott.
>
> Személyeket és helyzeteket rendezett a szerkezeti kép köré az érzéki emlékezetével (388.).

Nagyon izgalmas volna összehasonlítani ezeket a világérzékeléseket a *PT*-ben olvasottakkal, valamint összevetni az egyes művek (különösen a *VR*) szerkezeti működésével, de erre itt sajnos terjedelmi okokból nincs mód.

Misike alakja azért is kiemelt, mert ő az, aki rendkívül felelősségteljes, megfontolt és bátor, önzetlen, önálló döntést hoz, amikor belevezeti tolószékét a Dunába: „Ahogy már évek óta számtalanszor elképzelte, eltervezte, az édesanyja szempontjából is alaposan megfontolta, különböző változataiban kidolgozta, kétsége nem volt, itt az alkalom, lassan indította útjára a kocsiját." (448.) Mindeközben az édesanyja gyanútlanul a barátnőivel van, amely párhuzamosan futó jelenet ismét emlékeztethet a *PT*-re, mikor Szemzőné és barátnői a Pozsonyi úti lakásban vannak, mialatt Kristóf majdnem

öngyilkosságot követ el a Margitszigeten. Nem Misike halála azonban az egyetlen halál a könyvben, itt, a regény második tetőpontján sorra hullanak a szereplők. Róza, aki Imrétől esett teherbe, szintén a „Dunának megy", Terézt pedig az udvarán találják meg az összetört kovászos uborka mellett. A legkülönösebb és legtekervényesebben történő haláleset azonban Imréé, akit a lódarazsak marnak halálra, azok a lódarazsak, amelyeket a feltételezett apja, Höss enged szabadon (ezt persze csak az elbeszélő révén rakhatjuk össze). És kinek másnak az ablakában jelenne meg az összemart, „ördögi" kinézetű Imre, mint Jónás atyáéban:

> Abban a szent pillanatban mondta Misikének [Piroska], amikor a görcsös ujjak, miként különböző hosszúságú pondrók, Jónás atya nyitott ablakának párkányába kapaszkodva megjelentek, majd a nagy fej a szétdúlt hajával, Jónás atya nézte a vöröslő ajkakat, megjelent a bíbor izzadságában vagy foltos pírban úszó félmeztelen testével, kapaszkodott, hogy őt halálra marták [...]. (438.)

Ebből a leírásból is kitűnik, hogy az utolsó oldalakon minden egyszerre történik, előbb lassan hömpölyögve, majd felpörögnek az események, a mondatok egyre rövidülnek, mint egyfajta kakofón végjáték – akár mintha egy kortárs hangversenynek lennénk a részesei. Mindezt már csak egy nagyon furcsa jelenet követi, egyfajta levezetés, amelybe diszharmónia, zaklatottság vegyül a korábbiak rezonanciájaként. Ebben a zárójelenetben Tölösy meglátogatja Hamza tanítót, aki elmeséli egy iskolás lánnyal való különös és zavarba ejtő találkozását. A jelenet – és a könyv – végén pedig megpróbálnak visszaemlékezni, hol hagyták el beszélgetésüket, melynek során Hamza „világrengető felfedezéséről" készült beszélni – de hogy mi volt az, arra ekkor már nem emlékezik.

E végjáték felől nézve nyerhet értelmet a cím is, hisz e haláloknak a története valóban rémtörténet. Emellett a mű a rémtörténet műfaját is megidézi különböző fantasztikus eseményekkel. Ilyen az ördögűzés jelenete, majd amikor Jónás atya ablakában felbukkan a démoni Imre alakja. Az ördögűzéssel párhuzamosan pedig soha nem tapasztalt, különös szélvihar támad Teréz körül (335, 365.), majd Teréznek látomásban lesz része, amikor a halott Hellát látja a saját házában (349.) és a rémtörténetek hangulatát idézi az is, ahogyan a halálesetek előtt a táj is fenyegetővé, baljóssá válik (355.). Végül a Hamzát felkereső kislány is úgy viselkedik, mintha megszállta volna valami démon. Sok-sok megmagyarázhatatlan, mágikus dolog történik, van, ami magyarázatra lel, például Imre halála (ez is csak az olvasó számára), de sok minden rejtély marad, mint például Teréz halála (csak sejthető, hogy a látomásai, Hella és gyilkosainak kísértetei okozzák) vagy a kislány viselkedése, ahogyan Hamza „világrengető felfedezése" is.

Nagyon különös mű a *Rémtörténetek*, de ahogy reményeim szerint az elemzésből kitűnik, cseppet sem kevésbé összetett és megalkotott, mint Nádas Péter korábbi regényei, amelyekkel sok-sok apró mozzanatban, áthallásban, vagy akár olykor a szerkezeti építkezésben rokon. Nádas ismét tudott újat mutatni, elrugaszkodva korábbi műveitől, valami egészen mást hozott létre, amely képes mégis ismerőssé válni, és ugyanúgy zsigeri szinten érinteni, mint eddig bármikor. (*Jelenkor*)

VÁSÁRI MELINDA

Egyszerre és egyik sem

NÁDAS PÉTER: *RÉMTÖRTÉNETEK*

Már a könyv borítóján is meglepő irodalomtörténeti kapcsolatokkal szembesül az olvasó, amennyiben Nádas prózájának helyét az uralkodó elképzelés a „prózafordulat szerzői" és „elődei" (Ottlik, Mészöly) között jelöli ki, méghozzá meglehetősen problémátlanul, miközben az ajánlás a faluábrázolás különböző módozatait és a szegénységirodalmat is játékba hozva egy szociografikus irodalmi hagyományt mozgósít Móricz, Borbély Szilárd, Csalog Zsolt és Tompa Andrea megidézésével. Mindezt azonban óvatosan kell kezelnünk: habár a regénynek e hagyományhoz való kapcsolata segíthet rávilágítani a korábbi elképzelések felületességére, maga a kapcsolat is törékenynek mutatkozik a szöveg ismeretében. Hiszen amíg Nádasra *eddig is* jellemző volt a konkrét valóságábrázolás és a társadalmi vonatkozás igénye, addig a *Rémtörténetek* is olvasható különböző műfajok akár játékos kifordításaként, nélkülözi az ajánlásban említett szerzőkre jellemző képviseleti jelleget, továbbá a társadalmi valóságot is elsősorban mint beszédmódok összessége láttatja. Valahogy ez az egyszerre többféle hagyományhoz/műfajhoz és a sehova sem tartozás kettőssége tűnik a regény legfontosabb tulajdonságának, amely az olvasás tapasztalatában is megnyilvánul: a különböző kódok egyszerre érvényesek és függesztődnek fel a csupán két nap baljós történetét elbeszélő könyvben. A kritikus érzése az, hogy jelen esetben a különböző címkéktől és a besorolás kényszerétől való távolságtartás járulhat hozzá a Nádas-próza gondolati és stiláris jellegzetességének, valamint hatásmechanizmusának feltárásához. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ne lenne érdemes a játékba hozott műfajok felől közelítenünk a szöveghez, csupán ezek korlátozott érvényességi körére is figyelmesnek kell lennünk.

Ami a faluábrázolást és a szegénységirodalmat illeti, valóban egy falusi környezetben járunk (Kisorosziban az 1960-as évek elején), ahol a szereplőket mindenekelőtt saját – kimondott vagy belső – megszólalásai jellemzik. A tájnyelvi, legalábbis a köznyelvitől és a bevett irodalmitól eltérő beszédmódok beépítése egy szépirodalmi műbe, egyáltalán nyomtatásban való rögzítése mindig maga után vonja a hitelesség próbáját, amelyet a szöveg kétségkívül kiáll. A megszólalások „valódisága" nemcsak a mondatok szerkezetén és a szóhasználaton érhető tetten, hanem abban is, hogy az egyes beszélők egyéni módon szólalnak meg (pl. a „vénséges vén" Teréz visszatérő formulája a „herrgott úristenit" vagy az „anyjuk oltári hétszentségit" káromkodás). A regény ilyen többszólamúsága Piroska, a festő nagyapja hagyatékát rendező gyógypedagógus-hallgató és Jónás atya, a katolikus pap felbukkanásával tovább erősödik, akik egyfelől a pszichoanalízis, másfelől az egyház nyelvhasználatát állítják a falu lakóinak megszólalásai mellé, vagy azokkal szembe. A falu lakóira egy nem reflektált/ellenőrzött és nem a ráció vagy a közös megértés felé mutató beszédmód jellemző, amelyet a kontrollálatlan agresszió és az elhallagatás kettőse szervez. „Ha meg ugyanarra gondolunk, akkor én azt mondom, jobb a hallgatás" (52.) – mondja ki éppen ezt a hallgatást az egyik beszélő anélkül, hogy világossá tenné, mit is hallgat el. Az ezzel társuló folytonos verbális agresszió azonban nem feltétlenül jelenti

a törődés és az odafordulás hiányát, csupán csak nincs eszköze a legtöbb szereplőnek az érzékenység és a belső folyamatok kifejezésére – jó példa erre Teréz mulatságos megszólalása is: „Menjél már, Róza, az anyád valagába, de előbb edd meg nekem ezt a maradék kis tejfölös bablevest." (365.) Ugyanígy beszédes az a gyakran használt szerkezet is, amelyben tagadáson keresztül fogalmazódik meg az amúgy negáció nélkül is elmondható tartalom – „El sem merték mondani, hogy a holdfényben mit nem láttak ők a két szemeikkel" (52.), „nincs annak, amilye ne lenne" (368.), „Ő nem fogja méreggel baszatni a méheit. Nehogy már ne lenne tőle aztán méreggel teli a méze." (429.)

A beszédmódok ilyen virtuóz ütköztetése, amelyből szinte az egész könyv áll, egyfelől felhívja a figyelmet arra, hogy az ábrázolt világot is csak ezek a különféle megszólalásmódok építik fel, azaz nem eleve adott, de másfelől – sokkal inkább – ezeken keresztül válik felismerhetővé a szereplők gondolkodásmódja, vagy, Nádas előszeretettel használt pszichoanalitikus nyelvezetével élve, tudattartalmaik szerkezete is. Az agresszió nyelve például a másiktól való különbség, távolság és érzelmi kiszolgáltatottság félelmét mutatja, amely maga is távolságot és kiszolgáltatottságot szül; azaz az elszigeteltség nyelve ez, amelyet jól érzékeltetnek a tagadásként megfogalmazott mondatok, hiszen ezek mintegy grammatikailag is eltávolítják maguktól azt, amelynek a megszólalók valójában a közelségére vágynak. (Az életrajzi adatokon túl ezért is fontos, hogy Kisorosziban, azaz egy szigeten játszódik a cselekmény – a túlparttal való nehézkes, a részeg révészektől és az aktuális vízállástól függő kapcsolatfelvétel ily módon a szereplők közötti kommunikációs nehézségek mintája is lehet.) Nádas többször kifejtette, hogy ennek a reflektálatlan és kimondatlanságokra épülő, agresszív nyelvezetnek a visszatérését látja a hazai nyilvánosságban – meglehet, ez adja művének aktualitását. Mindemellett ez a nyelv mégis egy közös nyelvként funkcionál, amely megteremti a maga (ha mégoly tisztázatlan és félelmekből felépített, de mégiscsak) közösségét – ahogyan az ezt kiaknázó politikai diskurzusok is. Sokatmondó, hogy pontosan erre nem képes a regényben a másik feltétlen megértésére irányuló jungiánis nyelvhasználat, amelyet a kiugró empatikus képességekkel rendelkező („ezért akarom átérezni minden részletével egyetemben a másik ember érzékelési készletét" – 390.) Piroska karaktere képvisel: bizonyos szempontból ő még magányosabb, mint a falu lakói, mivel tisztában van saját félelmeivel és magányával. Sőt mintha önmagával is meghasonulna: míg Teréz problémátlanul, a megszólításból adódó távolságot figyelmen kívül hagyva szólítja meg magát belső monológjaiban, addig Piroska önmagát hangsúlyosan kívülről, egyes szám harmadik személyben írja le: „Mintha ez a mindenképpen éretlen, saját tudásánál jóval nagyobb öntudattal rendelkező Mirák Piroska nevű gyógypedagógiai hallgató, aki én vagyok, eleve azt gondolná, mit gondolhatna mást, hiszen a létezésnek ez lenne a legősibb tudása önmagáról, hogy a világnak minden helyzetben szépnek, teljesnek, tökéletesnek, azaz eszményinek kéne lennie." (390.) E gondolatban egyébként az egész Nádas-életmű egyik alapkérdéséhez jut el, miszerint „miként lehet szép a gonoszság" (392.), amelyből kitetszik az is, hogy e regény esetében sem különválaszthatók a morális és az esztétikai regiszterek egymástól, ami az irodalmi szociográfiák egyértelműbb és adottnak vett moralitásával szemben egy jóval összetettebb elképzeléshez vezet.

Az egyéni megszólalások mellett gyakran maga a falu beszél. Közös vélekedések, szófordulatok ékelődnek a szereplői szólamok közé, sőt néha magukba a

szólamokba is. Van úgy, hogy egy ilyen közösségi vélemény egy vita formájában jelenik meg – jelöletlenül hagyva, vagy még inkább bárki által betölthetővé téve a konkrét megszólalókat: „Nem is volt itt semmilyen református, meg tanítóság, a vitéz Okolicsányi vadászházának volt ez a házmesterlakása. / Úgy mondom, hogy eredetileg. / Ne mondd már, hiszen a reformtusok adták, amikor elvették tőle a házukat, és az öregebbik Okolicsányi még vitéz se volt, hanem báró. / Dehogy adták a reformátusoknak, a község kapta…." (456.) Ezt a közösségi hangot erősíti, hogy a rejtélyes narrátor megszólalásai is szinte kizárólag többes szám első személyű nézőpontból történnek („nálunk"). Mindez egy újabb hagyományként a mikszáthi elbeszéléseket hozza játékba – az anekdotikusság adomázó kedélyességét azonban az emberi gonoszság és kiszolgáltatottság rémtörténeteinek személytelen leírására cserélve. A közösségi megszólalás mellett a narrátor gondtalanul képes közvetíteni a különböző tudattartalmakat és a hozzájuk kapcsolódó beszédmódokat is. Ez a mindentudás ismeretelméleti problémához vezethet – ha olyan lényeges, hogy ki miként, honnan szólal meg a szövegben, ha az egész regény a különböző megszólalók polifóniájaként jön létre, akkor miért ennyire nehéz egy valós figurát társítani a magát a szöveget alakító és közreadó hanghoz? Vagy az életrajzból kiindulva a Kisorosziban élő írót kell elképzelnünk, aki egyszerre járatos a lélektan, a vallás, a gazdálkodás stb. nyelveiben? Akkor viszont honnan tudhatunk meg ennyit a szereplők belső tartalmairól? Nem hiszem, hogy van megnyugtató válasz ezekre a kérdésekre, és mintha a szöveg sem lenne érdekelt ebben: hiszen éppen egy ilyen szabad, rögzíthetetlen narrátor szükséges a történetsíkok és a regiszterek közötti gördülékeny váltásokhoz.

Mert nem csak a szereplők és „a falu beszél" – a szöveg nagyon tudatos és művi-művészi szerkesztésmódja is szembetűnő az olvasás során. Mintha a narrátor a háttérbe vonulna, és saját pozíciójának kidolgozása helyett a szöveg dramaturgjaként vagy szerkesztőjeként lépne fel. Munkája mindenképpen hatásos és meggyőző – és az eddigi Nádas-prózához képest jóval átláthatóbb. Az olvasó jobban érti, látja a dramaturgiai fogásokat, minden eddiginél világosabban tárul elénk a szöveg szerkezeti felépítése, ami csak részben írható a terjedelem számlájára (vagyishogy ezúttal nem egy, a nagyregény kereteit is szétfeszítő nagyregénnyel van dolgunk). A legfontosabb szerkezeti-dramaturgiai megoldásoknak az alábbiak tűnnek. Egyrészt ide tartoznak a szereplői tudatok és történetszálak közti gyakori váltások, amelyek hol belesimulnak a narráció menetébe, hol éles visszaugrásként egy korábbi jelenethez (a cselekmény jelenéhez) térnek vissza. Az utóbbira példa egy hosszabb kitérő Jónás atya és Mariska, a templom körül tevékenykedő mindenes kapcsolatáról, amely maga is több anekdotikus jelenetet foglal magában, majd az ezt követő visszaugrás Imre pentaculumára: „Ekkor váratlanul és igen erősen felmordult a Bolog Imre előtt." Ehhez hasonló az a váratlanság is, amellyel visszavált a narráció a cselekmény jelenére, mintha az „ekkor váratlanul" formula magára az eljárásra is vonatkozna. Más esetekben finomabb az átvezetés: „ugyanekkor", „ugyanígy" cselekszik valaki a faluban, mint az éppen elmesélt figura – és innentől máris az ő szemén keresztül látjuk és az ő beszédén keresztül halljuk a történéseket. Ugyanilyen fontos technikája a szövegnek a cselekmény jelen ideje és egy iteratív jelen közötti mozgás: legtöbbször észrevétlen a váltás aközött, ami „általában történik" és a baljós napok konkrét eseménysora között. A regény nyitó jelenetében Róza és Teréz közös kapálásáról ilyen gyakran ismétlődő jeleneteken

keresztül kapunk hírt, amelyek legtöbbször más rendszeres vagy egyedi múltbeli esemény elbeszélése számára is alapot teremtenek, így kisebb-nagyobb kihagyásokkal követik egymást: a 26. oldalon Róza kapájáról van szó, amelyet „*mind* megcsinált az apja", mégis *mindig* kinevetik miatta; a 29. oldalon arról, hogy Teréz hogyan szokott bosszankodni azon, hogy Róza nem kapálja meg rendesen a szőlőtöveket („*Néha* nem azt mondta ennek a Rózának a vénség, hogy a tükénél hagyta el, ami nálunk a szőlőtékét jelenti, hanem azt mondta, a tökénél." – 32.), a 38. és 41. oldalon arról, hogy Róza miként szólítja Terézt („*Amikor* a Róza szólt hozzá..."; „Ezzel a terézkedéssel, a bolond szavát bármennyire nem lett volna szabad komolyan vennie, mégis *minden alkalommal* alaposan megforgatta őt"), és így tovább, míg a 46. oldal arról értesít, hogy a szokásostól eltérő módon („De *most* az egyszer") Teréz nem tudta magában tartani haragját, ami elindítja közöttük a cselekmény jelenében játszódó párbeszédet, amelyhez csak a 74. oldalon térünk vissza („*Ahogy így* haladtak előre ebben a hosszú buckában, miközben álló nap mindketten csak fújták, fújták, mondták a magukét a szomjúságról, szájaltak a boros vízről, az ivásról és a kibaszott Istent még az égről is lehozták, egyszer csak a vénség, mintha a Rózát rosszul hallaná.").

Az eseménysorok, az idősíkok és a tudattartalmak közötti ilyen váltások a regiszterek közötti átmenetekkel egészülnek ki. Sok esetben egyetlen oldalon belül jutunk el a választékos, poétikus megfogalmazástól (pl. „elővigyázatosan gyöngéd és szigorú elutasítás" – 74.) a vulgaritáshoz („a halál nagy faszát" – 74.). De hozható példa arra is, amikor egy megrázó erejű szereplői mondatot egy hűvös narrátori hang ellenpontozása követ: „Leszarom én, érti, leszarom én az én anyámat. / Talpuk alatt a színes kövezet ugyanúgy, miként a csillár, egymásba font Dávid-csillagos mintázatokból volt összerakva" (291.) Mindezek a váltások adják a szöveg ritmusát makroszinten (mikroszinten ez – Nádasra igen jellemző módon – az egybefűzött és a mondathatárral elválasztott gondolatok váltakozásából adódik), valamint a jelenetek (és motívumok – pl. az analízis és a gyónás; a visegrádi hegyekről visszaverődő visszhang és Jónás atya fejében visszhangzó gondolatok stb.) párhuzamosságát eredményezik; filmnyelven szólva az egész elbeszélés „párhuzamos vágásokból" épül fel. Mindez a regény nagy részében egy óriási késleltetést jelent; csak gyűlnek a baljós előjelek, fonódnak össze a sorsok, amelyekről a narrátor sem mulasztja el előre jelezni, hogy kizárólag tragédiával végződhetnek. Az ilyen prolepszisek és a feszültség fokozása, valamint a lassúság, a minden részletre egyaránt figyelmes narrátori szerkesztés ráérőssége egyszerre jellemző a könyvre; mígnem a végkifejletet elhozó, szintén párhuzamos cselekményelemekből létrejövő nagyjelenet egyre inkább felgyorsul, és pár oldal alatt beteljesíti a beígért tragédiát három főbb szereplő halálával.

Ezeket a dramaturgiai „fogásokat" azért is volt érdemes kicsit közelebbről vizsgálnunk, mert ezek mutatnak rá arra, hogy a regény milyen erősen rájátszik különböző műfaji hagyományokra. Hiszen nemcsak egy valóban hatásos és izgalmas olvasmányt hoz létre ez a váltásokra és párhuzamosságokra támaszkodó szerkesztés, hanem mindezen eljárások látványossá tétele, előtérbe állítása a gótikus horror, de akár a krimi műfaji sémáit is mozgósítják, vagyis inkább erősítik, amennyiben a cím és egyes motívumok (a halálmadár, a kísértetek, a kolostor) ezt amúgy is megidézik. A hosszú késleltetés, az előjelek felsorakoztatása, a szereplői viszonyok egyre összetettebb kidolgozása (amely viszonyokban mindenki „gyanús", nem abban az értelemben,

hogy ki a tettes, hanem hogy ki lesz az áldozat) mind ebbe az irányba *is* mutatnak. Miközben ez a séma sem realizálódik hiánytalanul, és egyre kevésbé „a rejtély" megismerése motiválja az olvasást, hanem az odavezető széles kitérők. Hasonló játékot űz a *Párhuzamos történetek* berlini szála is, amely egy klasszikus krimi kellékeit vonultatja fel már a mű első lapjain (rejtélyes hulla a parkban, furfangos nyomozóval), és végig fenn is tartja a nyomozás izgalmát, miközben egészen másról van szó, mint egy hagyományos értelemben vett bűnügyről – a történelmi traumákból származó átöröklött lelkiismeret-furdalásról.

A regény eléri azt, hogy a különböző kódok egyszerre fejtsék ki a hatásukat: a szociográfia hitelessége; az antropológiai elemzések mélysége; a rémtörténet izgalma és rejtélyessége; a megszólalás mikszáthi-közösségi jellege egyaránt érvényes – miközben éppen ezek írják felül egymást, és mutatnak rá arra, hogy csak mint a szöveg akár paródiába forduló kulisszái működnek a regényben. A szociográfiát éppen az antropológiai nézőpont zárójelezi, míg mindkettőt a gótikus horror műfaji jegyeire való rájátszás, amely jegyeket viszont az elbeszélés szociografikus jellege szorítja a háttérbe. Ez a mozgás maradandó olvasmányélményt eredményez, hiszen egyszerre több pozíció felvételére sarkallja az olvasót, és megengedi mindegyik fenntartását egészen a könyv végéig. Sőt, az irodalmi játék (amelyet tovább erősít, ahogyan arra többen felhívták már a figyelmet, hogy mintha az egész regény a *Párhuzamosok* utolsó, a többi cselekményszáltól némileg független fejezetének újraírása volna, miközben maga is alkalmaz egy ilyen, az aktuális történetekből kimutató zárlatot) és a perifériára szorultaknak hangot adó szociografikus vállalkozás nemcsak kikezdik egymást, hanem szerves egységet is alkot – ismét a morálisan elkötelezett és az esztétikai megközelítések kölcsönhatását példázva. (*Jelenkor*)

SZEMES BOTOND

Kötéltánc

TÓTH KRISZTINA: *A MAJOM SZEME*

Tóth Krisztina második regénye, *A majom szeme* saját világot teremtő, önálló alkotás, de a 2013-as *Akvárium* hypertextusának, egyfajta átiratának is tekinthető, mivel a természetszerűen meglévő különbségek ellenére is nyilvánvaló, ahogy átfogóan rájátszik elődjére. Mindkét regény a kronológia felbontására épül, tér- és időkoordinátáik diktatorikus, elnyomó rendszert körvonalaznak (a kommunista múltban, illetve az elképzelt jövőben); eltérő mértékben bár, de lényegében minden szereplőjük az épp regnáló rezsim kiszolgáltatottja, vesztese, vagy azzá válik; mindkettőben egyformán hangsúlyos az anyaság elutasítása vagy éppen traumatizálása (lásd a szülőnek alkalmatlan Klári mamát és a majdani anyaszerepében szintúgy kudarcot vallani látszó Vera nevű lányát az *Akvárium*ban; az új könyvben pedig a szülésnek a gondolatától is irtózó gyermektelen Giselle-t, a csecsemőjéről 19 évesen lemondani kényszerülő nővérét, Herminát, valamint a drogos fiát elveszítő kémiatanárnőt); közös az egy-

egy központi motívumot címbe emelő és mestertrópussá avató regénypoétika – az akvárium a kitörés lehetetlenségét, a szabadsághiányt, a fejátültetésen átesett, riadt szemű majom fotója pedig a különböző szintű, akár abuzív hatalmi manipulációkat metaforizálja. A fenti tematikus fókusz amúgy a szerző kisprózáiból is ismerős lehet, legyen elég itt most csupán a két utolsó elbeszéléskötetre, a *Párducpompá*ra és a *Fehér farkas*ra utalnom. (Ezekről bővebben lásd két kritikámat: *A lét a tét*, Alföld, 2018/1. és *Trauma, retoricitás, katarzis*, Alföld, 2019/11.) Mostani írásom azonban nem elsősorban a kapcsolódási pontokra fog rámutatni, mivel meglátásom szerint *A majom szeme* tagadhatatlan *értékei* ellenére több műgondot és/vagy szerkesztői utómunkát igényelt volna, ebből következően először elégedetlenségem indokait szeretném kifejteni.

Habár a szüzsé nem lineáris, az anakróniák és ellipszisek ellenére fokozatosan összeáll a történetváz. Eszerint a helyszín a „magára maradt, sarokba szorított, elszigetelt" Egységes Össznemzeti Kormányzóság, valószínűsíthetően a közeljövőben, néhány évvel egy polgárháború után. A harcok nyomai még jól láthatók, a szegények szegregátumokban nyomorognak, rendszeresek összetűzéseik a fegyveres erőkkel, a határok lezárva, hiánygazdálkodás van, a jómódú kerületekben sem ritka az áramszünet, a social media profiljait monitorozza a hatalom, dübörög a propaganda, már csak két újság kapható, színházba is csak engedéllyel lehet menni. Ebben a közegben mindenki kiszolgáltatott: Dr. Kreutzer Mihály, a gátlástalan, nőfaló pszichiáter a kormányzónak; Kreutzer páciensei és Petra, a válófélben levő felesége a pszichiáternek; az egyetemi oktató Giselle/Gizella a hatalom által működtetett, ideológiailag megszállt munkahelyének és az őt kihasználó Kreutzernek; a felnövő gyerekek (különösen Giselle nővére, az általa csak Miciként emlegetett, többszörösen tragikus sorsú Hermina) diszfunkcionális családjaiknak; a társadalom kirekesztettjei az életkörülményeiknek; és persze mindenki az önkényuralomnak. Amely végül kegyencet (Kreutzer), átlagembert (Giselle, Petra), tengődő fiatal szerelmespárt (Albert, Bianka), értelmiségit (kémiatanárnő, politikai fogoly mérnök), munkásembert direkten vagy közvetetten egyaránt bedarál, különösen akkor, amikor a dilettáns késlekedést követően végre cselekedni kell, mivel a biztonságosnak hitt fűtőelemekből kiszabaduló sugárszennyeződés jócskán túllépte a tolerálható mértéket… Az EÖK egyetlen, mai ismereteink szerint létező államhoz sem köthető egyértelműen, ám ha a szemiotikus-esztéta mintaolvasónak (Eco) esetleg eszében sincs referencializálni, megteszi helyette a tapasztalati olvasó, akinek a számára aligha kérdés, mely országot keverje gyanúba a magyar neveket (Mihály, Petra, Gizella, Hermina, Bianka, Zsuzsa stb.), a budapesti közterületeket (Gizella és Hermina út), a nagy folyót, a korosodó köpcös kormányzót és egyéb utalásokat konstatálva.

Komolyabb dilemmákat vetnek fel a regényszerkezet egyes megoldásai. A 43 fejezet élén álló kisbetűs, vastagított, pár szavas címek egy-egy korábbi vagy későbbi fejezetből kiemelt, amott szintúgy félkövéren szedett szövegrészletek. Korrelációjuk az *ÉS* recenzense előtt ugyan rejtve maradt, abban azonban osztom az álláspontját, hogy epikai funkciójukat hiába keressük. (Vö. Károlyi Csaba: *A boldogtalanságról*, ÉS, 2022/25.) Azért is zavarók, mert összefüggésük az egyes fejezetek tartalmával teljesen esetleges: néha betű szerinti, teljesen világos a kapcsolat, máskor viszont gyakorlatilag megfejthetetlen. Az is kiszámíthatatlan, hogy honnan való az önidézet,

ugyanis több olyan fejezet is akad, melyben egyetlen ilyen sincs, más fejezetek meg többet is tartalmaznak belőlük. Az egységes struktúra ellen hat továbbá, hogy egyes szövegrészek kitüremkednek belőle, hisz nem építik számottevően sem a sztorit, sem a cselekményt, ilyen például a darukezelőt ért villámcsapás korai elbeszélése (7. – *mennydörgés hangját görgette*); esetleg szimplán túlírtak, mint például Kreutzer az összeszerelendő fotelággyal való eredménytelen bajlódásának aprólékos részletezése, lévén hogy nem tesz hozzá lényegit az adott karakterhez, s nem is feltétlen humoros (38. – *valójában ugyanazt a történetet*). Miközben például Mici teherbe eséséről semmit sem tudunk meg, öngyilkosságának indítékáról, kiváltó okairól is jórészt csak húgának bizonytalan visszaemlékezéséből értesülünk, sőt Giselle-ről is csupán találgathatjuk, vajon tényleg a hatalom beépített embere volt-e, ergo ő buktatta-e le a hivatásával visszaélő Kreutzert, amiként a férfi utólag gondolja. Annyit megkockáztatok, hogy az implicit szerző (tehát a gyakran félreértett Booth eredeti meghatározásához visszakanyarodva a szöveget az épp adott módon megíró személy) egyszerre szeretne sokat és keveset mondani, egyensúlyozva regény, sorstörténet, jellemábrázolás *és* disztópia, szatíra, társadalmi vízió között, csakhogy sajátos kötéltánca alkalmasint a koherencia rovására megy. Az elbeszélőtípusok váltogatása esetében ugyancsak megfigyelhető némi billegés. Giselle szólamát egy kivétellel homodiegézisben követhetjük, mely Kreutzer leleplezését követően hitelesen mutatja fel a sokkolt szerető fájdalmas, kiábrándult önnarációját és monológját: „Érdekes, hogy közben (ti. a pszichiáter naplójának másolásakor) nem éreztem fájdalmat. Mintha a felfedezés [...] valamiféle érzéstelenítőként hatott volna. Most viszont, ahogy reggel feleszméltem, [...] olyan erősen hasított belém a fájdalom, olyan váratlan, letaglózó erővel, hogy egy ideig képtelen voltam megmozdulni." (223.); „Nem kellett volna [...] újra kiraknom magam elé a fénymásolatokat, és hosszan elidőzni a rajzoknál, hosszabban, mint amennyit ép ésszel egyáltalán ki lehet bírni, hosszabban, mint amennyit a tudat repedés nélkül elvisel, [...] hosszabban, mint egy kitartott, képtelenül elnyúló, észrevétlenül görcsbe forduló, lassú orgazmus, hosszabban, mint egy fulladásos haláltusa, [...] nem, nem kellett volna végignéznem újra, egyenként ezeket a képeket" (227–228.). A fejezetek kb. nyolcvan százalékában heterodiegetikus az elbeszélésmód, ezekben a történet felett álló narrátor úgy informál bennünket háttérismeretei révén múltról és jelenről, hogy közben a figurális narrációról sem mond le, ugyanis a belső fokalizáció, kiváltképp az átélt beszéd révén gyakran mutatja fel a különböző szereplők látószögét. A perspektívaváltások viszont néha irányt tévesztenek, például mikor a *felnőtt* Kreutzer tudatába belemerülő mindentudó elbeszélő váratlanul és indokolatlanul a *gyermeki* nézőpontot villantja fel, „könyvtáros néniről" (51.) és „pap bácsiról" (118.) kezd beszélni, aztán mintha mi sem történt volna, visszatér a felnőtt fókuszához.

A majom szeme itt-ott konkrét esetekben is magára hagyja befogadóját. Miért tart attól Kreutzer, hogy felesége legközelebb nem engedi el hozzá két gyereküket, ha Petra (a páciensekkel egyetemben) teljesen Mihály alávetettje? Hogy válogathattak be a betonszarkofág alatti fűtőelemek radioaktív szivárgását elhárítani hivatott akciócsapatba egy kémiatanárnőt és egy semmihez sem értő ifjút (Albert) ápolónő barátnőjével (Bianka) egyetemben? A darukezelőt még értem. Ha Kreutzernek igaza van, és Giselle-t tényleg az állami elhárító szerv küldte a nyakára, akkor mire fel a nő látványos kiborulása, miért kavarta fel *annyira* a pszichiáter naplója? Netán a kihasznált

szerelmes nő puszta bosszújáról van szó, ezért nincs a beépítettségére utaló nyom? Hacsak nem számítom ide, hogy Giselle a bekamerázott munkahelyén aggály nélkül nyomtatta ki a megszerzett napló obszcén oldalait. Ha viszont nem Giselle volt Kreutzer végzete, akkor ki? Bevallom, e pontokon már nem tudom eldönteni, hogy az iménti és a további nyitott kérdéseket a szándékosan megbízhatatlanná, alul-és félretudósítóvá (Phelan) formált elbeszélőknek, ezáltal a recepciós játéktér megnövelésének tulajdonítsam, vagy a kódolási folyamat hiátusainak, melléktermékeinek tekintsem. Akárhogy is áll a helyzet, a vonatkozó textuális jelzések végső soron koherenciahiányként mutatkoznak meg. Ez nem eleve hiba, elég csak a közelmúltból Ishiguro alkotásaira gondolnunk; pl. a *Never Let Me Go* (2005; *Ne engedj el…* 2016, 2022, ford. Kada Júlia, Európa és Helikon Kiadó) elnagyolt disztopikus háttere sem kérdőjelek nélküli, ám a könyv megrendítő érzelmi mélységei miatt könnyebben hunyunk szemet illesztékeinek kisebb-nagyobb inkongruenciái felett – szemben Tóth Krisztina szövegével, melyben a szerkezeti instabilitást és a lehetséges olvasatok egymásnak feszülését kevésbé feledtetik a kibontakozó sorstragédiák. (A laza kohézió természetesen még számos esetben lehet magától értetődő poétikai adottság, de egy történetközpontú, ugyanazt az eseményt akár kétszer, két narrátorral is elmesélő, csattanós végkifejlettel végződő textusban messze nem evidens. Az olvasó megdolgoztatásával nincs bajom, ha nem rejtvényfejtésbe torkollik a dolog.)

Már a fenti két bekezdésben jelzett esetekben is el tudtam volna képzelni némi szerkesztői közbeavatkozást, a stiláris, logikai-szemantikai és grammatikai hibákat pedig egyenesen kívánatos lett volna kiszűrni. Teszem azt a már-már képzavart kockáztató modoros hasonlatokat: „A hatalmas, fénylő szegélyű fellegek lassú mozgással sodródtak egyre messzebb egymástól, mintha a földlemezek távolodnának a földtörténeti őskor valamely emberi idők előtti szakaszában." (14.); „A páragomolyok ismét közeledni kezdtek egymáshoz, mintha egy megrepedt fedőréteg szétcsúszott lemezei igyekeznének a fenti óceán színén visszaúszni eredeti pozíciójukba." (15.); „Az […] alkonyati nap homályosan derengett át a tömörülő páragomolyon, mint a sötétlő magok a tőkén felejtett, megfagyott szőlőszemek opálos húsán." (215). Vagy az olcsó párhuzamokat: például a Kreutzer ezer nőjét szóba hozó fejezet *ezer őz égett* címmel fut, az öngyilkossága előtt fogsorát megcsináltató Mici epizódja az apa (két fejezettel később újra felbukkanó) „Miért kell mindent a szádba rágni, mi?" kérdésével zárul… Ha magaslatról tekintünk le a völgybe, akkor biztosan nem csillanhat fel az autó alvázán a fény, és ilyen messziről bajosan látunk át a biciklis kitágított füllyukán (212.), mint ahogy az egyetemi, tanszéki iroda (78., 229.) sem azonos a 227. oldalon említett tanszéki szobával. Kreutzernek először még bátyja van (27.), holott ténylegesen öccse (115–119.). Szőrszálhasogatásnak tűnhet mindez, ha együttesen nem érnék el a kritikus tömeget, így viszont bosszantóak. Akárcsak a nyelvtani bakik, immár oldalszám nélkül: virágzottak, valamelyik ilyen, hogy mi sincs (ti. a kórházi eszközök közül), mintha is nem velem stb.

Igazságtalan lennék, ha nem térnék ki a regény pozitívumaira is. Mindenképp ezek közé sorolom a befejezést, mely a tagadhatatlanul allegorikus klisét úgy teszi hatásossá, hogy a tükörbe néző pszichiáter önnön, „visszavonhatatlanul öregnek és összetörtnek tűnő arcában" (340.) a hírhedt operáció meggyötörte majom szemét véli felismerni. Kreutzer amúgy a legösszetettebben megjelenített figura a szereplők

között. Az orvosi etikát mellőzve érzéketlenül hálózza be, majd kényszeríti, zsarolja, bezáratja vagy más módon teszi tönkre női klienseit. Bár vitán felül pszichopata, mégsem démonikus alak, épp ellenkezőleg. Megnyerő, intelligens, nyugalmat árasztó személyisége a pszichiátriai tankönyvek esetleírásait idézi. Még érzései is vannak: az anyját ugyan nem, de a gyerekeit szereti, felnőttként is ragaszkodik a kiskorában imádott takaródarabkájához, a takihoz. Ha egyáltalán van értelme a címke használatának, perverznek is csak megszorításokkal tartható, hisz minden bizonnyal nem ő az egyedüli (férfi) a történelemben, aki szexuális töltetű rajzokat és feljegyzéseket készített (csupán az irodalom berkein belül maradva elég Csáth vagy Móricz naplóira, jegyzeteire hivatkozni…), partnereit leuraló nyers dominanciája sem rendkívüli a párkapcsolatokban (itt értelemszerűen nem a kölcsönösséget nélkülöző erőszakról beszélek), és ugye, autós szexről is hallottunk már. Hibái mindennapiak, káromkodik vezetés és a bútor összeszerelése közben, otthon idegesítően rendmániákus. Kreutzer épp a kifele sokak számára ismerős, sőt vonzó habitusa miatt veszélyes, leendő áldozatait ez teszi védtelenné vele szemben. Nota bene újfent rádöbbenhetünk, mennyire hétköznapi, a szó Hannah Arendt-i értelmében banális tud lenni a gonosz.

A sok boldogtalan szereplő ellenpontjaként szinte megindító a két fiatal, Albert és Bianka egymást a nélkülözésben is elfogadó, finom vonásokkal érzékeltetett bensőséges kapcsolata, szerelme. Jól megoldott az atmoszféarteremtés, a váratlan fordulatok valóban egy krimi izgalmával bírnak, emellett a sorsüldözöttek ábrázolását visszafogott részvét kíséri, amint a borítófül ígéri. Sem az énelbeszélő, sem az auktoriális narrátor nem von le tanulságokat, Giselle ritka helyzetértékelései sem didaktikusak: pl. „Itt, ebben a városban, ebben az országban? […] Itt kellett volna nekem gyereket szülnöm? […] Az egyetemi munkámat, nem szép ezt kimondani, de így van, inkább szégyelltem. Hazugságokkal, jobb esetben féligazságokkal tömtük a diákok fejét, és megrémültünk, ha néha visszakérdeztek." (17.) A fülszöveg végén ígért humort én nem érzékelem, a távolságtartó iróniát annál inkább, par excellence a kormányzó színrevitelében, vagy Kreutzer anyjának, Pálma néninek a fia tudatán átszűrt jellemzésében. Mondjuk azon hosszan értetlenkedtem, miért terjeng a játszótéri padon ülő diktátor mögötti bokorból egyre erősödő spermaszag, végül belém hasított a felismerés (?), de az ízlésünktől függően akárha szellemes „megoldás" közzététele minimum az intencionalitás és az affektivitás téveszméjébe, esetleges térségi aktualizációja a politikai korrektség korlátaiba ütközne, úgyhogy ettől megkímélném a nagyérdeműt…

A majom szeme sejtésem szerint a történetszövés feszültségét, az emóciók kiváltását a nyelvi-poétikai kidolgozottság elé helyező szélesebb befogadói közösségben találja meg ideális olvasóit, s talán az antiutópiák kedvelőinek sem fog csalódást okozni. (Beszédes tény, hogy recenzióm készültekor a kiadói toplista élén áll.) Ugyanakkor a professzionális olvasókat sem beszélném le róla, ők hihetőleg a részletszépségeiben lelik majd meg örömüket. (*Magvető*)

BARANYÁK CSABA

A Jövő már itt van – hol a minisztériuma?

Kim Stanley Robinson: *A Jövő Minisztériuma*, ford. Farkas Veronika

Kim Stanley Robinson eredetileg 2020-ban megjelent regénye, *A Jövő Minisztériuma*, amelyet most már a hazai közönség magyar nyelven is olvashat, egy igen sikeres, számos (Locus-, Nebula-, Hugo- és World Fantasy-) díjjal elismert írói karrier csúcsa – és talán végpontja, ha hihetünk Robinson nyilatkozatainak. Ez a klímafikciós regény tehát amolyan karrierösszegző műként is olvasható: egyetlen történetet tár elénk, de ez a történet ezernyi történetből áll össze, azzal a szándékkal, hogy bemutassa, mennyire komplex jelenség a klímaváltozás, és ebből adódóan mennyire komplex cselekvéssorozatot kíván meg az emberiségtől, amennyiben továbbra is élni szeretnénk ezen a bolygón. Középpontjában egy olyan nemzetközi szervezet – A Jövő Minisztériuma – működése áll, amely a jövő generációinak védelmében hoz stratégiai döntéseket, és célja, hogy a bolygó élhető maradjon az emberek számára. A rendelkezésére álló eszközök azonban behatároltak, és mivel az egész bolygó életéért kell küzdeniük, nemcsak szaktudásra és stratégiára van szükségük, hanem arra, hogy az egész bolygón szemléletváltás történjen.

Robinson egyik fő témája mindig is ember és környezetének kapcsolata volt, erről írt akkor is, ha épp a Marsra helyezte a cselekményt, hiszen a távoli bolygókra, idegen tájakra és a távolabbi jövőbe helyezett történetek is mindig az írás jelenében gyökereznek, és az adott kor kihívásait járják körbe, „biztonságos" távolba helyezve és elemezve a problémákat. A fantasztikus terek ugyanis – még ha igen veszélyes környezetként is jelennek meg előttünk – egyfajta biztonságot nyújtanak az olvasó számára. Még a legsötétebb, de időben és térben távolra tolt disztópiákban is ott lapul valamennyire az a megnyugtató (avagy önbecsapó) érzés, hogy igen, ez rettenetes – de jó, hogy nem tartunk itt. Nos, Robinson ezúttal ezt a kényelmi pozíciót szünteti meg egy csapásra azzal, hogy olyan művet írt, amely szigorúan véve a science fiction kategóriájába esik ugyan, de mégis olyan közeli, hogy szinte nem is érezzük annak, és ez természetesen egy nagyon tudatos döntés: ez a regény a vészharang hangos kongatása, egy hatalmas ébresztő azok számára, akik azt képzelik, hogy már elkezdtünk érdemben cselekedni a globális felmelegedés ellen, hiszen időnként nem felejtjük el a szelektív hulladékgyűjtőbe dobni a műanyagot vagy a papírt. Ez a regény minden oldalról megtámadja azt a gazdasági jólétben gyökerező téveszmét, hogy nincs nagy gond, hiszen egyelőre mi még nem érezzük, hogy *akkora* gond lenne. Meleg van? Feljebb tekerem a légkondit. Aszály van? Akkor kicsit kényelmetlenül, drágábban veszem meg az élelmet. És szomorú tekintettel nézem a híreket arról, hogy *máshol* szomjaznak és éheznek. Esetleg nyomok pár szomorú szmájlit is, ha a közösségi médiában bukkan fel egy ilyen hír. De alapvetően amíg nem érzem nagyon durván a saját bőrömön, addig nincs nagy gond. Pedig dehogy nincs.

Vészharangot persze már sokan sokféleképp kongattak, a klímafikció nem teljesen újkeletű zsáner – igazából a hatvanas évektől kezdve folyamatosan jelen

van; csak épp az elmúlt két évtizedben lett annyira aktuális a klímaválság jelensége, hogy az a közbeszéd részévé vált, és ennek folyományaként megszaporodott a témával foglalkozó művek száma. Mondhatnánk, nincs új a nap alatt – csakhogy Robinson műve tteljesen felforgatja a zsánert. Nem csupán azért, mert gyakorlatilag az egészen közeli jövőnkről ír, hanem azért is, mert szinte zsáneridegen módon a klímakatasztrófával induló történetnek nem az a célja, hogy egy apokaliptikus vízióval ijesztgesse (és ezzel gondolkodtassa el) az olvasót; hanem az, hogy az apokalipszis helyett egy pozitív jövőkép elképzelését tegye lehetővé, és reményt adjon a jelenleg meglehetősen reménytelennek tűnő helyzetben. A végkifejlet már-már utópisztikus fordulatot vesz, de a műfaj pontosabban inkább anti-disztópia: tudatosan arra törekszik, hogy reális, elképzelhető jövőképet fessen – az elképzelhető legjobb forgatókönyv alapján, de számba véve a valós helyzet különféle nehézségeit. Ezáltal beleilleszkedik a transzformatív utópizmus, vagyis a strukturális változásokat szorgalmazó, a valóságra alkalmazható megoldások elképzelését segítő művek kategóriájába.

A regény nyitójelenete egy gyors gyomros mindazoknak, akiknek a fantáziája túl kevés ahhoz, hogy pontosan elképzeljék, miféle tragédiához vezet majd a globális felmelegedés. Indiában vagyunk, 2025-ben, amikor egy olyan hőhullám teríti le India egy részét, hogy az egy nap alatt tömegek halálát okozza. A jelenet naturalisztikus lényegretöréssel mutatja be a tragédiát, amely két fázisú, ha szabad így fogalmaznom. Az első szakasz: ezrek halála; a második: az, hogy globálisan mennyire nem mozgatja meg még egy ilyen tragédia sem a Földet. Hogy amikor arcunkba tolva kapjuk a figyelmeztetést, az megrengeti a világot – de csak egy nagyon rövid időre. És hogy a fogadkozásokból nem nagyon lesznek tettek. Ezzel a nyitással Robinson rögtön biztosít minket arról, hogy akármit is ír, ő nem a realitásoktól elszakadt idealista – és ezzel tulajdonképpen érzelmileg előkészíti olvasóit arra, hogy képesek legyenek hinni abban a reményben, amely lassanként kibontakozik a cselekményből. Mert hogy a kezdő tragédia után, ha a világ egésze nem is, egyetlen intézmény – a regény valósága szerint az ENSZ égisze alatt működő, a közelmúltban létrehozott szervezet –, A Jövő Minisztériuma magasabb fokozatra kapcsol, és sokkal nagyobb erőbedobással próbál olyan változásokat kikényszeríteni a világból, amelyek globálisan mérhető eredményeket hoznak.

Ennek az időnként kétségbeejtőnek tűnő munkának a folyamatát követi végig a regény. Ha úgy vesszük, a cselekmény faék egyszerűségű, és a választott narrációs technika miatt a karakterek sem épp a mélységükkel káprázatnak el minket, de hihetőek, és ez a fontos. Mary Murphy, a Minisztérium vezetője az egyik fő szereplő, aki tulajdonképpen összefogja a szerteágazó ötleteléseket, munkálatokat, vezeti a különféle tárgyalásokat, megbeszéléseket. Intelligens nő, aki természetesen nem polihisztor, de akinek szüksége van arra, hogy valamennyire mindent megértsen, ami a problémamegoldáshoz közelebb viheti az intézményt. Ez egyszersmind alkalmat ad arra, hogy megannyi jelenetben különféle szakemberek a laikusok számára is érthető módon, de tudományos igényességgel magyarázzanak el egy-egy kulcsfontosságú problémát, elméletet. Mint minden jó hard science fiction műben, itt is előtérbe kerül tehát a tudomány, és itt is felvonulnak szép számmal a tudományos dilemmákat kifejtő szakemberek – csak most a változatosság kedvéért nem a féreglyukakról vagy a mesterséges intelligenciáról kap felvilágosítást az olvasó, hanem a közgazdaság

és a klímaváltozás összefüggéseiről és a különféle geomérnöki technológiákról, amelyekkel küzdeni lehet az élhető bioszféra megtartásáért.

Magyarázatok, tudományos elméletek és gyakorlatok ismertetései és elemzései alkotják a regény java részét. Aki cselekményfordulatoktól hemzsegő, kalandos scifit vár, esetleg a cím alapján egy jövőbeli technológia alapján működő intézményt, amely képes szinte varázsütésre befolyásolni a jövőt, az csalódni fog; pedig ami igazán tudományos fantasztikussá teszi ezt az opuszt, az a tudomány és a fantasztikum egyedi, a valóságban lehorgonyozott keveredése: A Jövő Minisztériuma nem bír varázslatos hatalommal, és nem birtokol olyan tudományos technológiákat, amelyekkel a távoli jövőbe helyezett sztorik elvarázsolnak minket, mégis, a történet szerint a rendelkezésünkre álló tudás és technológia segítségével igenis képes befolyásolni – méghozzá pozitív irányban – a bolygó életét. Ez a reményteli elképzelés a legfantasztikusabb elem Robinson írásában; ez a remény pedig továbbiakat rejt magában: azt a meggyőződést közvetíti, miszerint minél többen megértik a változást előre mozdító tudomány egy részét, annál nagyobb a remény, hogy egy hasonló vállalkozás a mi valóságunkban is sikeres lehet. Ezért a regény nagy része didaktikus, okító jellegű. Van, akit ez zavarni fog – és lesznek, akik megvilágosodnak, lesznek, akik pontosabban fogják érteni a világban működő gazdasági mechanizmusokat, és rájönnek, hogy amikor a klímaválságról beszélünk, akkor valójában a diszkusszió egyik legfontosabb része a történelem és a kapitalizmus témaköre, nem pedig az egyéni ökolábnyomok számolgatása (amivel természetesen nem szeretném egy pillanatig sem azt sugallni, hogy az egyén szintjén elvégzett környezetvédő tevékenység ne lenne szintén fontos).

Ahhoz, hogy megértesse az emberekkel, milyen feladat vár a bolygó teljes népességére az elkövetkezendő pár évtizedben, Robinson először is leszámol egy hatalmas tévhittel, méghozzá azzal, hogy ha az emberek elkezdenek a jelenlegi keretrendszerben környezettudatosabban élni, akkor meg tudják akadályozni az apokaliptikus végkifejletet. Nehéz szembenézni az igazsággal, de az a helyzet, hogy a túlélésre akkor van esély – hangsúlyozza a regény –, ha megváltoztatjuk a keretrendszert az egész bolygóra nézve. Ebből adódik az a következtetés, hogy csakis egy nemzeteken felül álló intézmény bírhatja csak rá a világot arra, hogy ilyen változások születhessenek – de azt is tudja Robinson, hogy az ilyen intézmények jellemzően nem rendelkeznek megfelelő hatalommal. A stratégiai döntések csak akkor jelentenek bármit is, ha a végrehajtásra képes partnerek elfogadják azokat, és elkezdik megvalósítani az ötleteket. Vagyis a Minisztérium vezetésének érvelnie kell. Egy olyan világban, ahol a pénz beszél, a tudós kutya ugat. A kapitalizmus diktál. A megoldás tehát az lesz, hogy pénzbeli értékké kell formálni a döntési, irányítási pozíciókban lévő emberek számára a bolygó bioszférájának minőségét.

Ennek a folyamatnak a részletes bemutatása éppoly izgalmas, mint egy detektívregény. Bár a cselekmény szintjén a lehetőségek megbeszélése és a járható út kitalálása, kivitelezése dominál, izgalmakban nincs hiány, talán épp azért, mert már a bőrünkön érezzük, hogy ez az elképzelt közeljövőbe helyezett küzdelem annyira közeli, hogy már el is kezdődött. Joggal érezhetjük úgy, hogy ennek a könyvnek a megjelenése már a benne leírt küzdelem része: a szemléletváltás igényével íródott, azzal a reménnyel, hogy amikor megkezdődik a bioszféramentő globális összefogás,

akkor ne a nulláról kelljen indulni, és legyen egy referenciapont, egy olyan szöveg, amely a laikus olvasók számára készült, és érthetővé teszi azt, amit nem tud érthetővé tenni majd az a sok tanulmány, amit a laikusok nem fognak elolvasni. Egy regényt (különösen, ha az nemzetközileg is sikeres) sokan elolvashatnak – az irodalom igenis a megváltás része lehet, hiszi Robinson, megannyi íróval és olvasóval egyetemben.

Robinson tehát sztorivá formálja a különféle gazdasági és tudományos cikkek oldalaira kívánkozó tudásanyagot. Van egy nagy sztori – A Jövő Minisztériumának bolygómentő munkája –, és van sok más kis sztori, amely ehhez a munkához szervesen kapcsolódik. Vannak a nagy folyamatok, amelyeket a Minisztérium próbál beindítani – ennek egyik legfontosabb része a karbonpénz rendszerének bevezetése, amely a karbonmegkötés tevékenységét, sőt a karbongáz-kibocsátással járó tevékenységek el nem végzését jutalmazza anyagilag; vagy az élőhelyfolyosók kialakítása, ami emberi beavatkozástól mentes természeti élőhelyeket biztosít a növény- és állatvilág számára a bolygó jelentős százalékú területén; de ide tartozik a geomérnöki tevékenységek sora is, például az a munka, amely az Antarktisz jéghegyeinek folyamatos olvadását és óceánba süllyedését igyekszik megakadályozni.

Ez a regény azonban attól is különleges, hogy nem elégszik meg a nagy történet ívének bemutatásával – hiszen a nagy történet egyik legfontosabb jellemzője, hogy az egész bolygót érinti, hogy irdatlanul komplex, és mindenki, de tényleg mindenki a része, akármilyen szerepet is kap vagy vállal benne. Így tehát az elméleti alapozás után megkapjuk az elméletek gyakorlati alkalmazását is történetek formájában. Megtanuljuk, hogyan működik elvileg a karbonvaluta, de ez a gyorstalpaló okosítás még csak egy népszerűsítő cikkre elegendő anyag volna; ez a vonal akkor válik kézzel fogható történetté, amikor meglátjuk, mit jelent ez például egy olyan család életében, amelyik elvégzi a saját földjén azt a karbonlekötő munkát, amiért az új formátumú anyagi juttatás jár. Megtanuljuk, mit kell csinálni a jéghegyekkel – de ez is akkor lesz olyan történet, amely képes tényleg bevonni az olvasót, amikor ott lehetünk a geomérnöki tevékenységet végző csapattal, és követhetjük a munkájukat, a nehézségeiket, sikereiket. Ezek a sztorik valódi tudományos cikkeket és benyújtott javaslatokat tesznek a hétköznapi emberek számára érthetővé, és felvillantják, hogy mit is jelentene a bevezetésük, alkalmazásuk a gyakorlatban.

A nagy cselekményív Mary minisztériumi tevékenységéhez kapcsolódik, az ő személyes története azonban egybefonódik a nyitójelenet egyetlen túlélőjének élettörténetével. Frank May, akit az indiai hőhullám tragédiájának túlélése teljes mértékben traumatizál, szintén annak szentelné az életét, hogy változtasson a bolygó bioszféraminőségén – csakhogy az átélt élmények hatására annyira érzi, hogy ide már radikális lépések kellenek, hogy egy ökoterrorista csoport részeként kezd el küzdeni. Miután felveszi Maryvel a kapcsolatot, hogy a Minisztériumot hatékonyabb munkára „ösztönözze", elfogják, és börtönbe kerül, de mindaz, amit képvisel, meghatározza Mary további életét és vezetői munkásságát, sőt idővel különös barátság alakul ki a börtönben élő férfi és az őt rendszeresen látogató nő között. Ez a cselekményszál, amely fontos szereplővé teszi a radikális környezetvédőket, egyúttal erősen elgondolkodtató dimenziója a műnek, mert Robinson megkerülhetetlen szerepet ad a radikálisoknak, az ökoterroristáknak. Ez nem azt jelenti, hogy támogatná az emberi áldozatokat követelő erőszakot; azt jelenti, hogy realistán nézve nemigen létezik

olyan forgatókönyv, ahol egy ponton ne szólnának bele a folyamatokba olyan akciók, amelyek eléggé megfélemlíthetik az embereket ahhoz, hogy maguktól visszafogják karbonkibocsátó tevékenységeiket. Robinson azt sem zárja ki, hogy a hivatalos szervek titkon összejátszhatnak ilyen szervezetekkel a nagy cél érdekében, ugyanakkor olyan képet fest a világról, amely érti a radikalizálódott csoportok igazságát és kétségbeesését. E csoportok szerveződését a regény a társadalmi igazságtalanságokra vezeti vissza, és ezzel egyidejűleg szemléletváltást képes elindítani az olvasóban a tekintetben is, hogy ki számítható valójában ökoterroristának: az, aki a bioszféra védelmében kétségbeesett, erőszakos tevékenységekre szánja rá magát, saját életét is kockáztatva, vagy az, aki a fejét a homokba dugva élvezi a tőke (látszólagos) biztonságát, és a jövőre nem gondolva, szisztematikusan részt vesz a bioszférarombolásban?

Az intézményesített környezetvédelem képviselőinek és a terroristamozgalmak résztvevőinek szemszöge mellett számos egyéb szereplő nézőpontja is érvényesül a szövegben. A fő történetszál egyes szám harmadik személyű elbeszélését folyamatosan megtörik az egyes szám első személyű narrációk, amelyek újabb és újabb szereplők nézőpontjából láttatják a hatalmas kirakós egy-egy apró darabkáját. Ez a narratív stratégia tökéletesen illeszkedik a tartalomhoz, és megerősíti azt az érzést, hogy az egész világot érintő történésekről van szó. Döntéshozatali pozícióban és marginalizált helyzetben lévő emberek egyaránt szót kapnak. Nem egy klasszikus nyugati narratívát kapunk, hanem a nyugat felelősségét el nem hallgató szöveget, amelyből jól kirajzolódik, hogy az az ország is válhat folyamatirányítóvá, amely korábban leginkább csak a problémák elsődleges elszenvedőjeként kaphatott szerepet.

Ám Robinson még ezt a multinarrációs technikát is megcsavarja, és hangot ad olyan nem emberi entitásoknak, mint a foton, a karbon (vagyis a szénatom), a piac, illetve a történelem. Ezzel kiterjeszti a történet értelmezési körét, és egyértelművé teszi, hogy amikor a klímaváltozásról vagy bioszféráról beszélünk, akkor olyan résztvevőkkel is kell számolni, amelyek nem emberek, még ha egy részét, mint például a piacot vagy a történelmet emberek alakították is, illetve, hogy ezek a szereplők aktív ágenssé váltak ebben a nagy történetben. A piac – avagy a kapitalizmus – olyan folyamat, amely már önmagától alakítja a világot, szinte önálló életre kelt, és ezért csak módosítani, befolyásolni lehet, tökéletesen irányítani vagy teljesen kiiktatni például nem. De a történelem maga hasonlóképpen ilyen szimbolikus, életre kelt Cthulhu-szörny, amelynek múltbeli, kiemelt pillanatai eldöntötték, hogy milyen irányba fog menni a világ – és megy magától, mert kiépült egy rendszer, amely a világ szerves részévé vált. Vagyis mondhatjuk azt, hangzatosan, hogy Robinson egy posztkapitalista világot vizionál, de talán pontosabb azt mondani, hogy egy olyan világot képzel el, amelyben továbbra is kapitalista szemlélet működik, csak abba beleépíti a bioszférát mint anyagi profittá konvertálható értéket – merthogy a kapitalizmus megszűnését tulajdonképpen egyelőre képtelenek vagyunk elgondolni.

A nem emberi entitások megszólaltatása alátámasztja azt a sci-fi művekre fokozottan jellemző jelenséget, miszerint a környezet maga is szereplővé válik, és tovább erősíti azt a felismerést, hogy a regényben leírt történet nem kizárólag az emberiségé. Az emberiség túléléséért folyó harc mindent érint ezen a bolygón, hatással van az egész élővilágra, és ahhoz, hogy mi túlélhessünk, a bolygó egészéért kell küzdenünk, és tudomásul kell vennünk, hogy nem uralkodói, hanem részesei va-

gyunk a környezetünknek. El kell távolodnunk attól az antropocentrikus világnézettől, amely az embert tekinti a világ középpontjának, és magunkévá kell tenni egy olyan poszthumán etikai magatartást, amelyet elsajátítva a bioszféra minden egyes részére tisztelettel tekintünk, és olyan döntéseket hozunk, amelyek ugyan szem előtt tartják a túlélésünket, de a bioszféra egészét védik.

Ez a regény aktív cselekvésre felhívás, az embernek aktívan kell formálnia a bolygót. Létezik az a zöld politika, ahonnan nézve ez a szemléletmód már problémásnak mondható, a geomérnöki technológiák alkalmazása jelenleg például meglehetősen vitatott, de Robinson e tekintetben egyértelmű álláspontot képvisel. Egyelőre szó sem lehet az antropocén végéről, vagyis nem tudunk kilépni abból a geológiai korszakból, amelyet az ember bioszféraformáló tevékenysége határoz meg. Az elmúlt két évszázadban olyannyira belenyúltunk környezetünk alakításába, hogy talán a felelősségteljes lépés épp az, hogy aktívan formáljuk továbbra is, csak épp tudatosan egy egészségesebb bolygó visszahódítását tűzve ki célul, felhasználva erre minden tudásunkat és eszközünket. A bolygó regenerálódásában aktív szerepet kell vállalnunk, minél több faj túlélését biztosítva (és közben tudva, hogy sajnos az eredeti állapot nem állítható vissza, és iszonyatos veszteségekbe kell beletörődnünk).

A regényben bemutatott strukturális változásokra és annak stratégiaépítő intézményére, A Jövő Minisztériumára igen nagy szükség volna a való életben is. Nem valamikor – hanem most, azonnal. Remélem (mert igen, a regény elolvasása után kicsit több reménnyel nézek most a világra), hogy egy ilyen intézmény be tudná indítani azt a szemléletváltást, amelyre épülhet a klímaválság kezelése; és éppen ezért azt is remélem, hogy ez a számos díjra jelölt regény akár inspirálója is lehet egy hasonló szervezet létrehozásának. Túl sok időnk azonban nincs, mert mindaz a fenyegetettség, amely elénk tárul a vaskos könyv oldalain, már itt van a láthatáron. Vagyis valóban égető kérdés, hogy ha az a jövő már itt van, akkor hol van a Jövő Minisztériuma, és mekkora tragédiára lesz szükség ahhoz, hogy az létrejöhessen? (*Agave*)

LIMPÁR ILDIKÓ

A nyelv határai

LŐRINCZ CSONGOR: *HALLGATAG HANGOLÁSOK. NYELVI ESEMÉNYEK – IRODALOM – ANTROPOLÓGIA*

A nyelvi megelőzöttség mibenléte és a legkülönbözőbb területeken megmutatkozó tapasztalata régóta foglalkoztatja az irodalomtudományt, ahogy természetesen a nyelvfilozófiát is. Csak az elmúlt pár évtizedre koncentrálva példaként említhetnénk a dekonstrukciót, de különböző médiaelméleti vonatkozásokat is, vagy akár a *biosz* és nyelv kapcsolódási pontjait illető kérdésirányokat – eltérő okokból, akár a referencialitás, akár a nyelv medialitása vagy a biopoétika alapfogalmainak kijelölésekor, de mindegyikük számára megkerülhetetlen kérdés lesz a nyelv határaira vagy a nyelven kívülire történő rámutatás lehetősége, illetve még inkább ennek korlátai. A *Hallgatag hangolások* fejezeteinek aktualitását éppen az adja, hogy ezt a régóta

fennálló alapkérdést – a filozófiai hagyomány vonatkozó belátásait körültekintően érvényesítve – olyan területeken keresztül fejti ki és alakítja tovább, amelyek jelenleg is a humán tudományok érdeklődésének középpontjában állnak. A vonatkozó kortárs kutatásokra ugyanakkor éppen azért nem is szorulnak rá a relevancia tekintetében, mert folytonosságukban mutatják fel a tárgyalt összefüggéseket, leggyakrabban Heidegger, Nietzsche és Humboldt felől érkezve el és szólva hozzá ezekhez a kurrens irányokhoz. A következőkben ebből a kiindulópontból, a nyelvi megelőzöttség mibenlétének kérdése felől kísérlem meg legalábbis szóba hozni a kötet főbb csomópontjait, ezzel azt állítva, hogy innen nézve olyan ív látszik kibontakozni, amely a fejezetek nagy részét érinti.

A könyv bevezetője nyelv és hangulat vonatkozásában jegyzi meg előzetesen, hogy „egyikőjük felett sem lehet rendelkezni, mindkettejük létmódja megelőzi a reflexív tudat szféráját" (7.), amit, és ennek itt a továbbiakban is különös jelentősége lesz, a nyelv létmódja felől magyaráz: „a kijelentés, a tetikus nyelv, a nyelv valamilyen módon intencionalizálható, tárgyiasítható, jelszerűsíthető formái visszavezetődnek abba az őket megelőző (vagy e formák eróziója révén előálló) *dimenzióba*, amely potencialitásként, virtualitásként, (akár néma) morajként, látenciaként avagy éppen hangoltságként létezik [...]" (8.). A kötet fejezetei pedig nem csupán az itt felsoroltakon keresztül beszélnek erről a nyelvhez tartozó dimenzióról, de „hangzó nyelv előtti nyelvként" értett hallgatásként, a biopoétika vonatkozásában szóba hozott rezonancia terében, vagy éppen az udvariasság konvenciói és a fordítás kapcsán. Ez a nyelvhez tartozás pedig ebben a kontextusban azt is jelentené, hogy a nyelv ezen „határfenoménjei" a nyelv által létesülnek, a nyelvhez tartozó megelőzöttségtapasztalat tehát nem egyszerűen például a nyelv nyilvános jellege és a nyelvműködés lehetséges szinguláris eseményei *között*, az érzéki tapasztalat és az e tapasztalat folyamatában részt vevő nyelv *között* áll elő, ahogy nem is a képiség szükségszerűen külsőként tételezhető pozíciójában. Mivel ezek az összefüggések – jó eséllyel az antropológiai horizont miatt – magukon hordozzák a nyelvnek a megelőzöttség fogalma révén kijelölhető jelenlétét és persze ennek megkerülhetetlenségét, felmerül a kérdés, hogy e határfenomének nyelvhez tartozása mennyiben alakítja a megelőzöttség fogalmát. Milyen következményei vannak annak, ha a megelőzöttség viszonyait a fenti idézetekre támaszkodva a nyelven belül, nyelv és határfenomén viszonyában tételezzük, és mennyiben változik ennek folyományaképpen az antropológiai horizont vonatkozásában, milyen belátásokhoz segíthet hozzá a nyelvi közvetítettség tekintetében?

Ez a kérdés különösen összetett módon kerül elő a biopoétika kontextusában, ami Lőrincz Csongor könyvének már első, három terjedelmes fejezetből álló egységében – *A nyelv mint biosz: (rá)hallgatás és cselekvés között* – középpontba kerül. Jelen keretek között nyilván nincs mód a szerteágazó és alapos érvelés gondolatmenetének rekonstrukciójára, a fentiekben jelölt összefüggések felől ugyanakkor nem csak a nyitófejezetnek a nyelvet organikus egységként értő humboldti kiindulópontját érdemes megemlíteni, de részben ennek magyarázataként az „iterabilitás erejét" is, amennyiben a nyelv „elébe megy az egyes szónak vagy mondatnak", illetve „követi is azokat" (16.). A nyelv ilyen értelemben „rezonál tehát az egyes szóban vagy mondatban", a szinguláris nyelvi események tehát eleve ebben a rezonáns térben kell hogy megtörténjenek, ami nem pusztán az ismétlés szükségszerűen ritmust képző

akusztikus működései miatt, de az értelemképződés szempontjából sem indifferens körülmény. A rezonancia fizikai-biológiai fogalma, ami már ezen a ponton sem csak metaforaként jut szerephez, az „ösztönzés" humboldti elgondolása révén lehet kiterjeszthető a nyelv organikus egységként való tételezhetőségére. Az újramondás mozzanatát magában foglaló megértés mint az ösztönzés kiemelt jelentőségű példája (az ember, amit éppen megértett, azonnal újra kimondja) ugyanis a rezonanciát nemcsak a nyelv megismételhetőségével hozza kapcsolatba, de e nyelvi esemény részévé a hangoztatás egyszerre fiziológiai és önkéntelen beágyazódása révén teszi. Az ösztönzés önkéntelensége ilyen módon a rezonanciát mint „határfenomént" fiziológiai vonatkozásával együtt tünteti fel a nyelv által tartalmazottként, ami e megértéseseményt mintegy magában foglalja. Felmerül ugyanakkor a kérdés, hogy ez a fiziológiai mozzanat a rezonancia nyelven belüli tartalmazottságát figyelembe véve milyen következményeket hordoz a megelőzöttség tapasztalatának antropológiai indexei szempontjából, amennyiben itt egyfajta kölcsönös tartalmazottságról beszélhetünk, de legalábbis egy olyan kölcsönviszonyról, amely a rezonancia nyelvhez tartozása és a megértés fiziológiai vonatkozásai között képződik.

A biopoétika számára pedig mindez nem csak azért lesz alapvető, mert nyelv és biosz viszonya ebből az irányból újragondolható lehet. A natúrához való hozzáférés Gernot Böhme elgondolása szerint szükségszerűen a saját testen keresztül történik, jelen kontextusban ugyanakkor a megértés nyelvi eseménye a rezonancia mozzanata révén már nem független a korporealitástól, az önmagunkhoz és a natúrához való közvetítettség tapasztalatának nyelvbe ágyazottsága így alaposabb megvilágítást kap. Az újramondás önkéntelenségének utólag felismerhető tapasztalata nyelv és korporealitás a rezonancia révén közös működéséről értesít. Ezen kívül azonban a humán és a nem-humán létezők elkülöníthetősége és ennek feltételei szempontjából sem indifferens mindez, ha tekintetbe vesszük a nyelvi megértés eseményében teret kapó ösztönzés önkéntelen mozzanatát. A szöveg tehát egy olyan fogalomnak a biopoétika kontextusába történő bevezetését végzi el, amely e kontextus alapkérdéseit érintő belátásokhoz vezethet.

Már az első, Humboldt nyelvelméletét értelmező fejezet sem hagyja érintetlenül az iterativitással mély összefüggésben lévő emlékezet vonatkozásait, ami aztán az ember ígérettevő képességét tárgyaló Nietzsche révén bontakozhat ki, részben ismét a fiziológia vonatkozásában. A fentiekhez kapcsolódva a biopoétika kontextusa az ember humanizációjának kérdését körüljáró *A morál genealógiája* révén kerül itt látótérbe – ahol egyébként a betegség és a rossz lelkiismeret, ami az ember veleszületett, a nemzetségi logikából és az öröklődésből származó adósság képzetének folyománya, bestialitásként neveződik meg. Az ígéret, amelynek a tudat itt rögzített formájaként érthető, nyelvi meghatározottsága révén megintcsak a már említett előzetességstruktúrának lehet példája; az embert mintegy létrehozza az ígérettevés aktusa, mondhatni rögzíti a nyelv megismételhetőségében, illetve – megintcsak, bár itt nem egészen a humboldti értelemben – az újbóli kimondás lehetősége vagy kényszere révén. Talán érdemes lehet itt tekintetbe venni a genealógiai perspektívát is, hiszen ha az ember – ahogy Nietzsche megjegyzi – már eleve az adósság állapotába születik, akkor máris egy nem általa kimondott ígéretre történő emlékezés köti. Az ígérettevés képessége, ennek szabadsága ugyanakkor az emlékezés (és persze

a felejtés) képességéből származtatható, az ígérettevés által előállított szubjektumot az ígéret mint mnemotechnika hozza létre. Ugyanakkor ez a mindenekelőtt nyelvi létesítés, mivel maga az emlékezet Nietzschénél fiziológiai folyamatok eredménye, amennyiben „minden ideg [...] emlékezik" (66.), ez a nyelvi folyamat tehát, ahogy azt a humboldti rezonancia példáján keresztül láttuk, ez alkalommal is összefonódik fiziológiai folyamatokkal, az előzetesség alapviszonyai ebben a nyelvi-fiziológiai térben tűnnek fel.

A nyelv határfenoménjeivel hozza kapcsolatba ugyanakkor a könyv a hallgatás és a hangoltság jelenségeit is, amennyiben „[n]incs megértés, amely ne bírna már mindig is hangoltsági struktúrával" (81.), és mert a hallgatás itt a hangzó nyelv előttiként tételeződik. A nyelv a kijelentés előtti dimenziójához a szerző itt Heidegger jelenvalólét-fogalma felől közelít, ennek feltárultságaként érti „a beszéd alapvető móduszait: a hallást és a hallgatást" (87.). A hallás azonban a korábbi fejezetek vonatkozó megjegyzéseitől némiképp eltérően „megelőzi az akusztikus észlelést", a nyelvi és a fiziológiai a nyelv határfenoménjeinek vonatkozásában itt a hallás az akusztikus percepciót a megértés felől kondicionálja. Hallás és percepció megkülönböztetése – miközben persze a hangoltság maga nem marad érintetlen a nyelv materialitásától – a fiziológiai folyamatok olyan leválaszthatóságát állítja, amely a rezonancia és az ígéret kontextusainak körüljárásakor nem volt érzékelhető. Innen nézve lesz különösen releváns az a harmadik fejezetben elhangzó kitétel, miszerint „a gondolat nem egyszerűen lefordítódik a dikcióba(n), hanem a dikció mintegy maga (is) gondolja a gondolatot" (100.). Mindez pedig akár a rezonancia vonatkozásában is jelentőségre tehet szert, hiszen az iterabilitás, ahogy az már szóba került, elébe megy a mondatnak.

A Vörösmarty-költészetben hangkörnyezetként fellelhető világ, a nyelvi hangoltságnak a lexikai elemeket megelőző – és egyszersmind ezek produktumaként megmutatkozó – jelenléte, az ágencia helyett a lírai részvétel (130–131.) a szövegolvasásnak a figyelmes odafordulásból származó olyan megállapításai, amelyek szervesen következnek az első rész minuciózusan épített érvrendszeréből. Az affektusok ebben a poétikában külső eredetűek, a szavak elszenvedésén alapulnak, „a lírai alany által történő megnevezésük maga minősül ezáltal utólagosnak" (141.). A nyelv előzetessége innen nézve az affektusok uralhatatlanságával társul, a rezonancia működéséhez hasonlóan tehát itt is megmutatkozni látszik az önkéntelenség mozzanata, Vörösmarty *Az élő szobor* című verse esetében ezért is származhat éppen ebből az előzetességből az organicitás, a szobor eleven jelenléte. Nem csak az intencionalitás hiánya révén kapcsolódik mindez a Virginia Woolf *On Being Ill* című esszéjét olvasó, betegség és egészség viszonyait tárgyaló tanulmány belátásaihoz. A fájdalomról beszélni akaró szenvedő számára ugyanis nincs semmi előzetesen készen, a fájdalom az „emberi fájdalomészlelés előtti" (165.) erejének visszanyerése a kérdés. A natúrához való hozzáférés megint testtapasztalatként mutatkozik meg, ahogy az a biopoétika kontextusában gyakran előkerül; a betegség a kimondás, a betegség megnevezése előtti tételezhetősége – amennyiben itt nem szavak elszenvedéséről van szó, mint Vörösmarty esetében – natúra és nyelv viszonyában problematizálja hatékonyan a nyelvi megelőzöttség kérdését a *Nyelv, fájdalom, idő* című fejezetben.

Látás és animalitás kérdésköre azért tünteti fel különösen élesen az animalitás mint biopoétikai tapasztalat vonatkozásait, mert a vizuális érzékelés éppen arra

a Heidegger óta meghatározó belátásra mutathat rá, miszerint az állatok számára a környezettel való kapcsolatba lépés – a világot annak feltárultságában látni – helyett a környezettel való összetartozásról beszélhetünk. A Rilke két versét olvasó zoopoétika-tanulmány ezen belátás háttere előtt beszélhet testi oszcillációról csend és szívritmus között, és innen érkezik meg a következtetésig, miszerint itt „a kép elnyelése" történik a „párduc fiziológiájában" (221.). Nyelv és biosz viszonya ebben az összefüggésben azért körvonalazható a korábbiakhoz képest kevésbé élesen, mert mindez nyelvi eseményként elérhető, a zoopoétika esetében emiatt a világtapasztalat nyelvi indexei és megelőzöttsége egyfajta korlátként áll elő. Az emberi tekintet szerepének megkerülhetetlensége, úgy tűnik, ebben a kontextusban a legszembetűnőbb; amint a szerző Derrida nyomán zárlatként megjegyzi, maga a megnevezés is problematikus, „azé, ami önmagát embernek nevezi" és azé is, „amit ő állatnak nevez" (230.).

Az eddig kirajzolódó, nyelvelméleti alapokon álló gondolati ív a könyv két utolsó nagyobb témája szempontjából sem mutatkozik irrelevánsnak. Tanúságtétel és udvariasság ugyanis olyan módon helyezkednek el a nyelv határain, hogy mindeközben nyelvhez tartozásukhoz aligha férhet kétség. A tanúságtétel „antropológiai határhelyzetei", a kimondatlan és a nyelviesülés lehetőségének kérdésessége ellenére maga a tanúságtétel mindig ismétlésként tételeződik, valamiféle utólagosságban, az udvariasság esetében pedig a verbális nyelv határainak megközelítése történik. A tanúságtétel gyakori kiindulópontját képző antropológiai határhelyzet szingularitása a nyelvben a nyelvhez képest, a nyelv iterativitásába ágyazódva, utólagosságában mutatkozik meg, ilyen értelemben egyfajta távolságot eredményez – a *Saját halál* esetében Nádas Péternél a saját testtől. A fejezet által létesített kontextus a könyv egésze szempontjából azért nagyon fontos, mert magát az utólagosságot nem egyszerűen időbeliként tünteti fel, hanem egy nyelvi esemény visszafelé ható, hiszen az ismétlés lehetősége miatt soha nem valamiféle első kimondásként tételezhető működésében; a tanúságtétel, ahogy maga a tanú is, ennek az eseménynek az eredményeként áll elő.

A nyelvi megelőzöttség biopoétikai vonatkozásainak, nyelvi-fiziológiai mozzanatainak részletes nyelvfilozófiai megalapozottságú kifejtése olyan nézőpontokat létesít Lőrincz Csongor könyvében, amelyek aktívan hozzájárulhatnak ezen mozzanatok közelebbi megértéséhez, már csak azért is, mert nem a fenti összefüggések elrendezésében, de sokkal inkább dinamizálásában érdekeltek. Ez a megelőzöttség itt olyan tartalmazottságból származik, amely ennek időbeliségére is rá tud kérdezni, a nyelvi események szinguláris mozzanatai ezért soha nem semleges résztvevői ezeknek a viszonyoknak. A nyelvbe foglaltság tapasztalata pedig éppen ezért eredményezheti e nyelvi határfenomének fiziológiai vonatkozásainak megközelíthetőségét. (*Ráció*)

MEZEI GÁBOR

• • • • • •

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.