57964
Af 555

# tiszatáj

71. ÉVFOLYAM

Ágoston Tamás
Bíró Tímea
Deres Kornélia
Drubina Orsolya
Nyilas Atilla
Polgár Anikó
Tóth Kinga
versei

Csaplár Vilmos
Kiss László
Szöllősi Mátyás
prózája

Kiss Fruzsina
Mátyás Dénes
Róth Márton
Szőke Dávid Sándor
tanulmányai

Diákmelléklet
Kelemen Zoltán
az Ulyssesről

6
2017. június

# tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

PAGEO | PALLAS ATHÉNÉ GEOPOLITIKAI ALAPÍTVÁNY

nka

az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a PAGEO Alapítvány
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.



HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár


---


Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: **www.tiszataj.hu** e-mail: **tiszataj@tiszataj.hu**

Online változat: **tiszatajonline.hu**

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549.
Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.
Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303–3440
További információ: 06 80/444–444
Egyes szám ára: 600 forint.
Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

# Tartalom

LXXI. évfolyam, 6. szám / 2017. június


| | | |
|---|---|---|
| Bíró Tímea | Anya-hajó; Opuntia tortispina; Marhaszív | 3 |
| Csaplár Vilmos | Láthatatlan angyal | 6 |
| Nyilas Atilla | Pszichiátriai jegyzetek („Az ékesszólásról" tételei) | 20 |
| Tóth Kinga | Bébi C | 22 |
| Szöllősi Mátyás | Esztena (részlet) | 24 |
| Kiss László | A denevér | 42 |
| Deres Kornélia | DeGenerális | 48 |
| Ágoston Tamás | Caliban; Hívás | 50 |
| Polgár Anikó | Pentheusz-puzzle; A fordított Gorgó | 52 |
| Drubina Orsolya | Piaci reggel | 54 |
| Róth Márton | Az irodalom labirintusa, avagy Italo Calvino és a Monte Cristo grófja | 55 |
| Mátyás Dénes | Reduktív realista próza a nyolcvanas évektől napjainkig (Gondolatok egy kortárs olasz irodalmi irányról) | 62 |
| Szőke Dávid Sándor | Identitáskeresés és szimbolikus kasztráció (Iris Murdoch A levágott fej című regényében) | 72 |
| Kiss Fruzsina | „Valóság vagy fikció?" (A szörnyűség kérdései Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regénye alapján) | 82 |
| ***mérlegen*** | | |
| Bod Péter | A naplóírás mint életprogram (Márai Sándor: A teljes napló 1974–1977) | 94 |
| Balajthy Ágnes | Másokról, de nem másodlagosan (Szilasi László: Amíg másokkal voltunk) | 98 |


KÖTELES PÉLDÁNY

KOVÁCS KRISZTINA — A holtak országa (Sántha József: A húgom operája) ..... 101

MOLNÁR ZSUZSA — Köröspart Művek (Ki mondta, hogy jó volt) ..... 104

BARLOG KÁROLY — A hazai metál *mesélője* (Farkas Zoltán – Kiss László: Outcast, Kitaszítottan a világhírig) ..... 108

TERNOVÁCZ DÁNIEL — Egy szupernóva mikrotörténetei (Szöllősi Mátyás: Váltóáram) ..... 111

SÁNTHA JÓZSEF — Túl a szövegen (Kőrizs Imre: A másik pikk bubi) ..... 114

KŐRIZS IMRE — Mutációkra virradva (Korpa Tamás: Inszomnia) ..... 117

***művészet***

Szuromi Pál — Töredék tereim (Nádas Alexandra szolnoki tárlata, 2014) ..... 120

***70 éves a Tiszatáj***

SÁNDOR IVÁN — Nádas Péter és a „mögöttes" kafkai víziók ..... 123

ILLUSZTRÁCIÓK — Válogatás Nádas Alexandra szolnoki kiállításának anyagából a címlapon (*Szürke medencés*, 2013. Miszla, vegyes t. fatábla, 40×40 cm), az 5., 49., 51., 53., 100., 107., 113., 122., 124. oldalon és a belső borítón.

***Diákmelléklet***

KELEMEN ZOLTÁN — Az Ulysses mint az Osztrák–Magyar Birodalom utolsó nagy művészeti produktuma (Ferenc József és Leopold Bloom koronázása)

BÍRÓ TÍMEA

## Anya-hajó

anyám egy
teherszállító hajó
orrában férfiak
cigarettáznak
a gyufaszálat
a tengerbe dobják
csendes tűzoltás
*„A hajótest merevségét*
*az alján hosszában végigfutó gerinc*
*és a gerincre merőleges*
*bordák biztosítják."*
egy törött bordával
a hullámok már
a fedélzetig emelkedhetnek
anyám sírása
a vízszintet emeli
élesztő nélkül
dagasztja a tengert
mi meg csak
gubbasztunk a tatban
mint utazó jéghegyek

## Opuntia tortispina

nehéz éjszaka
nehéz apa liheg fölöttem
belém akar hatolni
nem tudok neki kinyílni
azt mondja tiszta vagyok
és száraz
mint az opuntia tortispina

az egyik legnemeseebb
télálló kaktusz
megnyugtat hogy ő
kivárja a virágzást
mert anyám rózsabokráról
lehullottak a szirmok
a tüskék meg átszúrják
a lepedőket és az éjszaka
kéményfüstös józanságát
anyám szerint apának
kapuzárási pánikja van
anyának mindig igaza van
apa bezárja a kaput
ha anyu elmegy munkára
vagy kemoterápiára

## Marhaszív

eltört lovak a túlélés reggelei
eggyel kevesebb ablak sokkal több szilánk
a tengervíz fuldokol a folyó medrében

apám nem érti miért nem örülök
hogy nem forgatta meg bennem a nagykést
és miért nem forognak a szoknyám fodrai
betonseprés közben

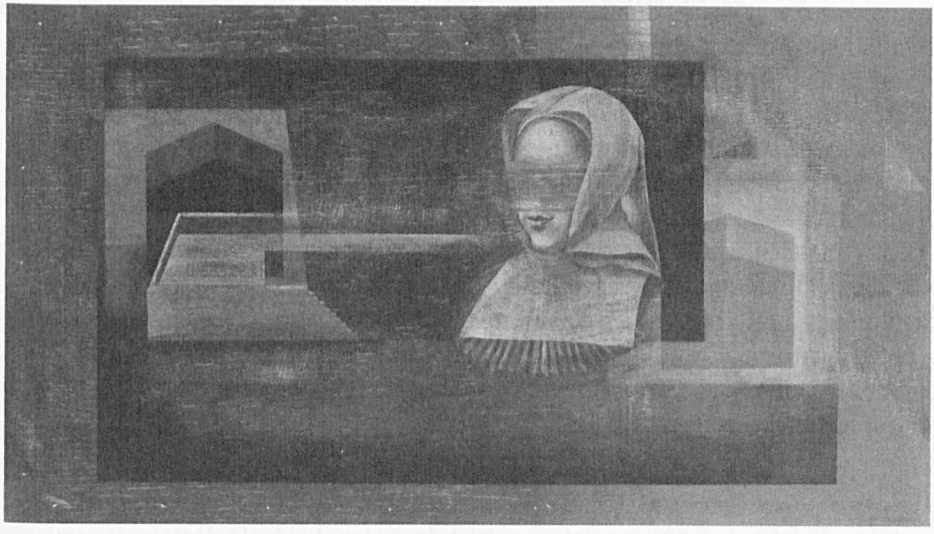
száll a por az ibolyákra – lilafakulás
mint az iszlám nők akik vannak
de csak félig mert eltakarja
szépségüket a férfias hozzáállás

már két órája fő a marhapaprikás
nincs az emésztéshez elegendő rágás
apám sört önt hozzá és beleköp az edénybe
szerinte mindennek tőle van jó íze

nem ízlek istennek erről szerintem pont apám tehet
zsíros szájjal vall anyámnak szerelmet
az alkohol és a bűntudat beszél belőle
kihányom a kanalamba tévedt marhaszívet

anyám után fürdök nem pazaroljuk a vizet
némi langyosat mégis kiengedek
alacsonyabb fázás a ledörgölt holnapban ami
fekete csíkott hagy maga után a kádfehéren

lehűti a megvetett ágyat a szívek kocsmaszaga
a letépett gombok kerek elhagyást fektetnek vízszintesbe
ránehezedik a fej a párnára nem más
az éjszaka mint kitépett madártollak elnyomása



*Medencés Madonna (esti)* 2014. vegyes t. fatábla, 55×100 cm

CSAPLÁR VILMOS

# Láthatatlan angyal

Hóka Péter lyukas szívvel jött a világra. Nem szükséges megoperálni, mondták az orvosok, a probléma pár év alatt magától megszűnik, de addig óvni kell a heves testmozgástól, és nem szabad sírnia. Ha valamit akart, és nem engedték neki, már amikor hüppögni kezdett, erélyesen rászóltak. Ha elesett, ha fogászhoz vitték, ha bármilyen bánat érte, figyelmeztették, hogy ne sírjon, mert meghal. Nyolc éves korára a szív szövetei benőtték a hiányzó részt, attól fogva sírhatott volna, de nem tette. Más gyerek pótolván az elmaradást, bömbölt, zokogott, üvöltött volna egész álló nap, Hóka Péter azonban nem. Megszokta, hogy sírás nélkül is lehet élni. A mozgási tilalom megszűnte viszont az addig nyugodt, lassú, lustának tűnő gyereket teljesen átváltoztatta. Ébredéstől elalvásig szinte meg sem állt. Az iskolai órákon fölpattant, körbevágtatott az osztályban, a szünetekben erre-arra cikázott a folyosókon. Otthon se volt képes sokáig ülve maradni. Evés közben fölugrált az asztal mellől, az ablakpárkányon, állva, toporogva írta a leckét, menetelve mondta föl a verseket. A legkülönbözőbb sportokat űzte, egyszerre. Az atlétika összes válfaját kipróbálta, ezen kívül kosárlabdázott, kézilabdázott, futballozott. Esténként más gyerek összerogyott volna a fáradtságtól, ő azonban nyargalva ment fürdeni és fogmosás közben is ide-oda járkált.

Postásnak szegődött. A legnagyobb körzeteket kérte, lehetőleg hegyi terepen, ugyanakkor ő volt az, aki délutánonként a leveleket és egyéb küldeményeket kézbesítvén, a leghamarabb tért vissza. Társai ki nem állhatták. Ha gúnyolták, szidták, merev arccal, szó nélkül tűrte. Nem csak sírni nem tudott, hanem elfojtotta a heves, fölzaklató érzelmeket is.

Kinevezték a terjesztői osztály helyettes vezetőjének. A postástársainak irigykedniük kellett volna, ehelyett nagy megkönnyebbülés lett rajtuk úrrá. Most már megint nyugodtan elhúzhatták a kézbesítések idejét estig.

Hóka Péter új beosztása, kevés mozgással járt, szenvedett miatta. Aztán elhatározta, hogy mindent személyesen intéz. Figyelmen kívül hagyva a telefont, nyargalt, száguldozott a folyosókon, lépcsőkön, természetesen a lifteket is messze elkerülte. Ha pedig a város más pontjain akadt dolga, pár kivételes esettől eltekintve, nem vette igénybe se a villamosok, se a buszok, se a metrók szolgáltatásait. Így már az új munkakör fölért a kézbesítéssel.

---

* Részlet a szerző *Leona és Leó* c. novelláskötetéből, amely a Kalligram kiadó gondozásában jelenik meg az Ünnepi Könyvhétre.

Egy napon a főnöke, Mrkva András megkérdezte tőle, hogy nem akar-e könyvkiadó tulajdonos lenni. Hóka rámeredt, az irodában folytatott addigi járkálást is abbahagyva. Te észre se veszed, mekkora változások történnek körülöttünk?, csodálkozott Mrkva. Már bárki magánszemélynek lehet saját könyvkiadója. Kifejtette, hogy azért gondol épp erre, mert a posta terjesztési hálózata az egész országban a legkiterjedtebb. Ha Hóka kilépne a postától, ő pedig maradna, kitűnő kettőst alkotnának. Gondoskodna róla, hogy Hóka kiadójának termékei eljussanak a legapróbb faluba is. Legszívesebben maga csinálná, de felette eljárt az idő, számára későn következtek be a változások. Másrészt a múltja miatt a helyzete terjesztési vezetőként szilárd, joggal remélhetik, hogy együttműködésük sokáig gyümölcsöző lesz. Mindkettőjük számára, mert persze, mondta Mrkva, a posta hivatalosan megállapított jutalékán felül ő is részesedni akar a haszonból. Hogy még nagyobb kedvet csináljon a dologhoz, elmagyarázta, hogy egy kiadó sikerének a legfontosabb kritériuma a húzó név. Nem indulhatnak csupa ismeretlen íróval. Neki jó barátja Szénási János, aki a nagyobb honorárium reményében szívesen otthagyná az állami kiadóját. Hóka bizonytalanul pislogott, ekkor Mrkva észbe kapva, közölte az illető írói álnevét: John S. Zéna. Így mindjárt más, bólintott Hóka. Ebben a formában ismerte, nem csak ő, az egész ország. Lévén, hogy a politikai vezetés szerint a szocializmusban nem létezett bűnözés, ami mégis, azt a bűnüldöző szervek a megszűnés határáig szorították vissza, sokáig csak külföldi írók krimi regényeit adták ki. Egy idő után magyar szerzők is megjelentethettek efféle munkákat, egy feltétellel: idegen hangzású neveket kellett fölvenniük.

Hóka végiggondolta, hogy mennyi fáradozás, ügyintézés, lótás-futás jár egy kiadó létrehozásával, működtetésével, és lelkes lett. Újra rótta a szokásos köreit a nagy alapterületű irodában, Mrkva pedig kedvtelve figyelte. Te egy fiatal, tevékeny ember vagy, jelentette ki. Hóka gyorsan elhatározásra jutott. Kezet ráztak.

A kiadó a Rák nevet kapta, mert Hóka ebben a csillagjegyben született. Mrkvának nagyon tetszett a választás. Ki fogsz adni asztrológiai könyveket, horoszkópokat is, mondta, az emberek a nagy változások okozta bizonytalanságok közepette szomjúhoznak arra, hogy valaki megjósolja nekik a jövőt. Az pedig még jobban lelkesíteni fogja őket, ha ezt némi szakirodalom elolvasása után ők maguk is megtehetik. Ennek érdekében, jelentette ki, még Mari néni a faluvégről is fölkeresi a szemorvost, és szemüveget csináltat magának.

+

Az első szabad választásokat követően a magyar parlament egy törvényben kimondta, hogy a második világháború utáni kommunista államosítás rablás volt, majd egy másik törvénnyel a rablót, az államot tulajdonossá tette. Az önkormányzatok alig várták, hogy az évtizedek óta romló állagú, nagyrészt a tizenkilencedik század végén épült, öregvárosi bérházaktól megszabaduljanak. Szinte semmit se költöttek a fölújításukra, megérte nekik, hogy olcsón árulják őket, a benne lakóknak pedig úgyszólván fillérekért ajánlották föl, ráadásul részletekben is lehetett fizetni. A lakók örültek a

kedvező árnak, annak viszont nem, hogy tulajdonosokként nekik kell majd gondoskodniuk a tetőtől a pincéig rogyadozó ház fölújításáról. Tömegesen vásárolták meg a lakásukat, de tömegesen adták is el rögtön, jókora felárral, és szerény, városszéli kertes házakba költöztek. Mivel azonban egyidőben sokan kínálták ugyanazt, a piaci árak estek. Hóka a feleségével és a két gyerekével fönn lakott a budai hegyekben, egy társasházban. Hóka kiszámolta, hogy ha eladná a budai lakását, vehetne egy óriási öregvárosit, s még maradna is pénze a fölújításra. Addig-addig lelkesült az ebben az esetben rá váró rengeteg teendőtől, míg egy napon azt állította, hogy a dédszülei pesti bérpalotában laktak, hétvégeken gyerekeikkel, az ő nagyszüleivel végigkocsikáztak a Stefánia Sétányon, ezért neki is ott kell laknia, így tudná helyretenni a kommunizmus miatt kizökkent időt.

Hamarosan (Hóka szerint ólomlábakon járt az idő) az 1894-ben épült, gótikus, reneszánsz, barokk és még ki tudja, milyen stíluselemeket vegyítő bérház hatalmas, első emeleti lakásában falakat bontó és vakoló kőművesek, gáz- és villanyszerelők ütköztek egymásnak a Hóka által diktált tempó miatt. Rekordidő alatt helyükre kerültek a burkolatok, vízszerelők tették föl a korhűutánzat csapokat. Hóka arra törekedett, hogy mindent, ami eredeti és megmenthető volt a lakásban, megmentsen, a bútorzatot tizenkilencedik századi darabokból állította össze. Ide-oda cikázott a fővárosban, utazott az országban, fáradhatatlanul kutatott, fölfedezte és megszemlélte a számításba jöhető korszak antikvitásait. Lealkudta az árat, kikényszerítette a lehető legrövidebb restaurálási határidőket.

Közben egy földszinti üzlethelyiségben, melyhez nagy raktár tartozott, teljes gőzzel működött a Rák Könyvkiadó. John S. Zéna *A szent fény városa* című krimije a sikerlisták élére került. Dőlt a pénz, Szénási nyomasztó emlékként gondolt vissza az állami honoráriumokra, Hóka is, Mrkva is elégedett lehetett.

De akármilyen sok is a pénz, sose elég. Egy napon Szénási szögletes aktatáskával jelent meg a Rákban, a külön igazgatói szobában kívánt Hókával beszélni, kettesben.

Azonnal a tárgyra tért, rácsapott az aktatáskára.

– Tudod, mennyi pénz van benne?

Hóka nem tudta.

Szénási közölte az összeget.

– Te ennyi pénzzel mászkálsz? – csodálkozott Hóka.

– Hogy a fenébe ne mászkálnék! – mondta Szénási. – Neked hoztam. – Előkotort a zsebéből egy kézzel írott átvételi elismervényt. – Papírost is készítettem róla.

– De miért adsz pénzt nekem? – érdeklődött Hóka.

– Ne haragudj! – mondta Szénási. – Nem akartam telefonon megbeszélni a témát. Régi beidegződés, még mindig félek a lehallgatástól. Elintéztem, hogy a nyomda műszakon kívül kinyomjon plusz százezer példányt a könyvemből. – Nyújtotta a táskát. – Tessék, vedd el! Nem kell, hogy a melósok lássák, hogy én állom a cehhet.

– Honnan van neked ennyi pénzed? – kérdezte Hóka.

– Kölcsön. Befektetés. Gyorsan és busásan megtérülő. Így szívesen ad bárki, nem?

Hóka még egy kérdést megpendített.

– Mrkva tud róla?

Szénási megvonta a vállát.

– Én a helyedben nem szólnék neki. A postai hálózatba hivatalosan ne osszunk le ezekből, csak a fővárosi könyvesboltok és az utcai árusok kapjanak, két hét alatt elpasszolják mind.

John S. Zéna igen kiterjedt kapcsolatokkal rendelkezett, erre Mrkva András is fölhívta Hóka figyelmét. Amikor másnap este Hóka és a táska megérkezett a nyomdába, épp kapcsolták le a nagyobb fényeket, csak a szükséges lámpák maradtak égve. Szénási bizalmasan tárgyalt a személyzet két tagjával, mintha régi ismerősei lettek volna. A be nem avatott munkások már hazamentek, csak az épp elégséges, szűk stáb maradt, hogy az elcsalt papíron, az elspórolt nyomdafestékkel munkához lásson. Siettek, egy éjszaka alatt így se lehetett elkészíteni százezer példányt, még legalább két ugyanilyen akciót be kellett tervezniük.

Hókát egyik új ismerőse, egy tapasztalt szakmabeli, kioktatta, hogy milyen egy jó könyvkiadó. Nem csak sikerkönyvekkel árasztja el a piacot, hanem patinára is törekszik. Ésszerű határokon belül meg kell jelentetni komoly irodalmat, fiatal tehetségeket, annál inkább is, mert ezekre lehet pályázni állami támogatásért, ami ha teljesen nem is ellensúlyozza, de csökkenti az itt óhatatlanul fölmerülő veszteségeket. Az illető be is mutatott neki egy ifjú írót, mondván, hogy nagyon otthonosan mozog a kortársai körében.

A fiatalembert Zólyomi András Bálintnak hívták, aki rögtön megkérte Hókát, hogy becenevén, ZAB-nak szólítsa. Nem telt el sok idő, és Hóka átkozta a szakmabeli ismerősét. Ugyanis megtévesztően jól eljátszotta ZAB-nak, hogy szereti a komoly irodalmat, minél több fiatal írót és költőt ki szeretne adni. ZAB elhitte, egyszer csak megjelent a Rákban. Úgyszólván berobbant. Kitárta az ajtót, rácsapott a kezében lévő papírdossziéra. Hangosat kiáltott:

– Megvan! Végre leadta!

A hangerő idővel mérséklődött, ZAB azonban fáradhatatlanul jött, kéthetente egyszer fölmutatott egy vaskos dossziét.

– Kipréseltem belőle! Mondtam neki, hogy most már nagyon sürgős. Egy kicsit csúszott vele, én kérek elnézést.

Miután a kéziratokkal nem történt semmi, csak pihentek az asztalfiókban, ZAB kérdőre vonta Hókát.

– Nem ezt ígérted!

Hóka nem kívánta elvadítani magától az író-szerkesztőt, máshonnan is hallotta, hogy ajánlatos bizonyos számú, „deficites" kiadványt is megjelentetni. A közeljövőben elkészül az új lakása, mondta neki, a lakásavatón számít rá. Szervezzen meg egy fölolvasást, hívja meg azt, akit a legjobbnak tart.

+

Hóka szmokingot, fehér inget vett föl a lakásavatóra, bordó csokornyakkendője hol itt, hol ott tűnt föl a sokasodó vendégek közt. Észrevéve a belépő Szénásit, elé sietett.

Zénának már a szocializmusban védjegyévé vált a pulóver és a kordbársony nadrág, most is ilyen öltözetben érkezett.

– Csak nem! – mondta a lakás három nagy szobájának egybenyitásából keletkezett beltéren végigtekintve.

– De igen! – vágta rá Hóka büszkén.

Egy súlyos ólomkristály kiöntőből likőrt töltött a Rák egyes számú szerzőjének. Az ugyancsak ólomkristály stampedli a bolhapiacon vásárolt készlet részét képezte.

Koccintottak, ittak.

– Hívtam neked egy nagyon értékes vendéget – mondta Zéna.

Hóka épp rá akart kérdezni, hogy kit, amikor belépett ZAB egy ismeretlen fiatalemberrel. A szerkesztő a szokásos fekete bőrdzsekijét viselte, társa viszont leltározhatatlanul sok, apró fogással annyira egyedivé, soha nem látottá alakította magát, mintha valamilyen új földi teremtménynek lenne a nullkópiája. Az egyik oldalon fejbőrig nyírt haját a másik oldalon olyan hosszúra növesztette, hogy kis híján a válláig ért. A lilára, kékre, zöldre festett tincsek végét összefonta, és csöngettyűket kötözött rájuk. A sárgaréz harangocskák, akárhányszor megmozdította a fejét, csilingeltek.

Hóka rávillantotta tekintetét a feleségére, Pannira, aki a festett hajút őszinte csodálattal szemlélő nagyobbik gyerekükkel, a tizennégy éves Borival az oldalán odasietett fogadni az újonnan jötteket. (A kicsi, Peti az anyai nagyszüleinél aludt aznap.)

Hóka és Zéna egymásra bámult. Zéna egyrészt leszögezte, hogy nem ezt a vendéget hívta, az illető csak majd késve érkezik, másrészt a sok rettenthetetlen hős lezser szülőatyja, Hóka elképedését tapasztalva, nevetett.

– Manapság ilyen egy könyvkiadó élete.

Egyébként is sokszínű volt a társaság. A kiadó titkárnőjétől kezdve ott nyüzsgött Hóka és Panni rokonságának több tagja, szedett-vedett külsejű házbeli lakók, plusz pár pillanattal a csöngettyűs érkezését követően belépett, mi több, bevonult Susanne de May, polgári nevén Major Zsuzsa, a Rák Könyvkiadó másik sztárja, a romantikus regények John S. Zénával vetekedő népszerűségű írónője, kutyaként mellette köröző férjével. Hatalmas karimájú, pántlikákkal díszített kalapja, délszaki szigetek madaraira emlékeztető, színes, fodros ruhája és az extrém magas sarkú cipője, Hóka örömére, elterelte a vendégsereg figyelmét a csöngettyűsről.

A házigazda odavágtatott hozzá, puszival üdvözölte, kifejezte rendkívüli örömét, hogy eljött, csodálattal adózott a külsejének, érdeklődött, hogy kér-e likőrt, majd nemleges választ kapván, anélkül, hogy a férjnek is fölajánlotta volna az italt, odébb lépett, és csöndet kért.

Rövid volt és lényegre törő. Tudta magáról, hogy nem képes sokáig egy helyben állva szónokolni.

– Valószínűleg mi leszünk a hőspolgárok. Amikor bezárjuk magunk mögött a lakásunk ajtaját, és szemét meg kutyaszar közt kacskaringózva, a vizelet szagú kapualjból kilépve, beülünk az autónkba, végighajtunk az Andrássy úton, majd hintótempóban kocsikázunk a Stefánián, különcöknek tartanak bennünket. Hazajövünk, teát főzünk, kitöltünk egy kis likőrt. Nekünk jólesik így élni. Reméljük, hogy egyre több követőnk akad, a zavaró körülmények pedig eltűnnek. Kívánom minden kedves vendégünknek, hogy érezze jól magát az új otthonunkban.

Panni feladata volt, hogy bejelentse, fölolvasás következik. Odavezette ZAB-ot és a kiszemeltjét az előre kikészített két székhez és a kis, kerek asztalhoz, majd megkérte a szerkesztőt, hogy mutassa be vendégét.

ZAB mondott egy nevet, amit a jelenlévők soha nem hallottak, majd biztosított mindenkit arról, hogy „vájt fülű irodalmi körökben" is egyre elfogadottabbak az illető művei, amitől Hóka némileg megnyugodott. Aztán bekövetkezett a katasztrófa.

Az illető nem maradt ülve, csilingelve fölpattant.

Először is kérdéseket intézett a közönséghez.

– Maguk azt hiszik, hogy örökké vigéckedhetnek? Azt képzelik, hogy az irodalom horgolás vagy gravírozás, hogy az íróság rendjel, amit az ember kitűzhet a mellére? Nem akarják tudomásul venni, hogy az igazi irodalom mindig vérre ment, és most is vérre megy? Tomboló szenvedély és akarat, mely elsöpri a maguk szellemi disznólkodásait.

A csöngettyű hang a produkció része volt, például azokban a pillanatokban, amikor a szerző, úgyszólván dühödten elővette a papírdossziéjából a fölolvasandó művet, csak ez hallatszott. Majd rikoltásként tört ki belőle az esszéje címe:

– Basszátok meg a demokráciát!

Az írás a maga nemzedékéről szólt, „a fiatalság kiszolgáltatott nyitottságáról", az „egykor fénylő testekről", amelyek most már „aluljárókban, pályaudvarokon, távfűtési csövek közé búvva rohadnak", a „boldog, reményteli tekintetekről", melyek „kábítószeres vigyorrá torzultak". „Amit a kommunisták nem végeztek el", közölte ellentmondást nem tűrően, „azt elvégzik a szabadság bajnokai, az újkorrupt hullagyalázók".

A fiatalember épp ott tartott műve fölolvasásában, hogy „a jövő fénylő lobogása talán örökre ki fog hunyni a szemekben", amikor hirtelen elhallgatott. Szabad kezével mérgesen megrántotta a sárga alapon piros pöttyös zakója alját, és rárivallt egy belépő férfira, aki nagyon éhesen érkezhetett, mert belépéskor azonnal a büféasztalhoz kanyarodott. Fölkapott egy szendvicset. Épp harapni készült, amikor lecsapott rá a fiatalember csengettyűzéssel kísért hangja.

– Ne egyen! ... Igen, maga! ... Az én fölolvasásom alatt ne kajáljanak!

A kinézetre üzletembernek látszó megszólított visszahelyezte a szendvicset a többi közé.

„A demokrácia angyalnak öltözött ördögök és démonok karneválja". „Az alkotmány hazug Mózesek Tízparancsolata, amelyről Isten nem akar tudni." Ilyesmiket hallhatott még a közönség.

A fölolvasás ugyanolyan hirtelen ért véget, mint ahogy elkezdődött. Páran illedelmesen, tessék-lássék összeütögették a tenyerüket. A fiatalember a saját írásától vagy a hűvös fogadtatástól vagy mindkettőtől hisztérikus állapotba kerülve, búcsú nélkül célba vette a kijáratot. ZAB követte. Épp surrantak ki a folyosóra, amikor Hóka utolérte őket.

– Ki vagy rúgva! – közölte a szerkesztőjével.

– Te is – mondta ZAB.

Visszatérve, a házigazda megkönnyebbülten tapasztalta, hogy a vendégek úgy viselkednek, mintha mi sem történt volna. Itták az italokat,ették a szendvicseket, tortaszeleteket, gyümölcsöket. Az öltönyös végre csillapíthatta éhségét Szénási társaságában. Amint Hóka csatlakozott hozzájuk, a krimi író bemutatta az általa hívott vendéget.

– Koós Iván – mondta a férfi, miután lenyelte az éppen megrágott falatot.

Kóós is, Zéna is csak mosolyogtak, amikor Hóka szabadkozott a fölolvasás miatt.

– Hadd dühöngjön az, aki nem tud mást, elvégre demokrácia van! – mondta Koós. – Minket nem zavarhatnak – tette hozzá jelentőségteljesen John S. Zénára pillantva.

Szénási fölvilágosította Hókát, hogy Koós az a személy, aki „befektetett" az éjszakai nyomdai műszakokba. Bankár.

Hóka hamar egy hullámhosszra került az új ismerősével. Az egyre oldottabb beszélgetés során Koós kifejtette, hogy a bankszféra jelentős átalakuláson megy keresztül, úgyhogy hamarosan nagyobb összegekről is szó lehet. Hóka közbevetette, hogy könyvkiadással nem lehet igazán fölfutni. Ki tiltja meg, tette föl a kérdést Koós, hogy az, aki könyvkiadással kezdte, ne folytathassa mással. Vagy párhuzamosan mással. Vannak területek, ahova a bankár, hiába lenne rá banki tőke, közvetlenül nem léphet ki. Egy sikeres vállalkozó viszont igen. Az együttműködés a lényeg. Hóka panaszkodott, hogy neki mindenki keresztbe tesz. Koós témát váltott, legalább is látszólag. Jönnek az újabb parlamenti választások, mondta. Megkérdezte Zénától, nem gondolt-e rá, hogy képviselő legyen. Gyorsan be kellene lépnie a kormányzó pártba, ő tudna segíteni. Zéna csodálkozott. Ez még nem jutott eszébe, válaszolta.

+

Hóka nézelődve járta a belváros utcáit. Egymást érték a könyvárus pultok, s mindenhol, a legelső sorba téve, toronymagasan sorakoztak John. S. Zéna *A szent fény városa* című regényének példányai. Egyes vásárlók kézbe vették, nézegették, belelapoztak, de a legtöbben, meglátva az író nevét, kifizették, és vitték a rég várt csemegét. Hóka elégedetten nyugtázta, hogy ha lapulni kezd a torony, az árusok rögtön új példányokat raknak ki. Jó módszernek bizonyult személyesen is érdekeltté tenni őket a gyors fogyásban, gondolta.

Minden rendben látszott lenni.

Megéhezett, beült egy közeli étterembe, az egyik törzshelyére.

Élvezte az ízeket, gyönyörködött a tányérján elterpeszkedő hússzeletekben, amikor surrogást hallott, mintha bicikli érkezett volna. Föltekintett, kerekes szék állt az asztala előtt, benne üzletfele, az elképesztően kövér Feri bácsi, mögötte a mozgásban segédkező testőre, Ervin.

– Petikém, ugye, jó gyomrod van, nem zavar, ha közben mesélgetek? – kérdezte a dagadt.

– Az attól függ – válaszolta Hóka.

– Azt csiripelik a verebek, hogy *A szent fény városából* plusz példányokat adsz az árusaimnak, a velem kötött egyezségen felül.

Hóka tagadott.

– Ez nem igaz!

– Akkor hogyan lehetséges az, hogy egy árus kétszázat kapott, már adott is el belőle, mégis háromszázötven példánya van?

Hóka hitetlenkedve ingatta a fejét.

– Fogalmam sincs.

– Annyira bíztak Zéna bombasikerében, és annyira nem számítottak az én ébérségemre, hogy a plusz példányok egy részét nem odébb, az autójuk csomagtartójában tárolták, hanem a pult alatt.

Hóka bosszankodást színlelt.

– Ez csak a szállítóim magánakciója lehet, majd beszélek velük.

– Nagyon termékenyek a szállítóid, Petikém.

– Intézkedem, Feri bácsi.

– Kinyittattam az összes csomagtartót, túl sok példányról van szó.

– Meg fogom magát keresni, Feri bácsi.

– Ezek árából is levonom a jutalékom. Az árusokkal való külön alkudat megszűntnek nyilvánítom. Első lépésként.

– Mindent megbeszélünk, Feri bácsi.

– Ha tovább folytatnád, vagy még egyszer tudomást szereznék hasonló kisded játékról, érzékenyen érintene. Mérges lennék.

– Elsimítjuk, Feri bácsi.

– Jól rágd meg a falatot, fiam, mert akármilyen a gyomrod, még tönkremehet.

Intett a testőrnek, aki kitolta az étteremből.

Hóka Szénási rábeszélésére kerülte meg a dagadtat. Az a jó, ha minél kevesebb nyoma marad az illegális százezer példánynak, mondta. Feri bácsi ravasz, kitalálná, honnan származnak a plusz könyvek, és mohóvá válna, mindenesetre ütőkártya lenne a kezében. Az se mellékes, hogy csupán az árusok százalékát számolva, az eleve adómentes terméken még tetemesebb a haszon.

Végül is hivatalosan Feri bácsi nem is létezett. Csak éppen az egész belvárosban minden utcai árus a forgalom arányában tejelt neki, mert nélküle senki nem kaphatott területfoglalási engedélyt. Befolyásának eredete ismeretlen volt. Egyezségeiről

sose készült papír, így üzletfelei a vezetéknevét se tudták. A lakhelyét vagy az életkorát se. Tulajdonképpen még a Feri is lehetett álnév. Azt rebesgették róla, hogy 1956-ban fegyverrel harcolt a forradalom oldalán, majd a bukás után külföldre szökött. Éveket húzott le a francia Idegenlégióban, akkor sebesült meg a lába. Ha erről kérdezték, másról kezdett el beszélni. Azok, akik mindezt terjesztették róla, egymásra hivatkoztak, egyikük sem ismerte a forrást. Viszont ha valakinek megígérte a területfoglalási engedélyt, az megkapta, méghozzá gyorsan. Attól pedig, akivel összekülönbözött valamin, visszavonták.

+

Hóka tízéves korában szerelmes lett egy vele egykorú kislányba, Mártába. Ha meglátta a hosszú, szőke haját, félretette egyéb teendőit, és követte a lányt, persze kellő távolságból, nehogy észrevegyék. Ezzel a módszerrel megtudta, hol lakik. Órákig várakozott, többször is hiába, az utca másik oldalán. A sokadik alkalommal végre Márta kijött a kapun. Látszott a járásán, hogy határozott céllal halad, és nem sokára be is ment a közeli katolikus templomba. Hóka utána lopózott, de a lány fölszívódott, sehol se volt látható. Majd egyszer csak előjött a gyóntató fülkéből. A mise végén pedig többekkel együtt a pap elé járult, hogy ostyát helyezzenek a szájába. Az ostyákat a pap szedegette ki egy fémkehelyből, ugyanakkor egy bő, fehér ruhát, színes gallért viselő, Hókához hasonló korú ministráns fiú elővigyázatosságból kis tálcát tartott az áldozók álla alá. Mikor Mártához értek, Hókában megfogamzott a terv: ő is ministránsnak áll.

Katolikus lévén nem merült föl akadály. Kiderült, hogy Márta igencsak bűnös életet él, majdnem minden nap gyónt és áldozott. Hóka pedig a lehető legtöbbször szolgálatot vállalva, tartotta a szertartás részét képező tálcát. Közben hasztalan meresztgette a szemét, a lány csakis akkor hajtotta hátra a fejét, amikor odaértek hozzá. Föltekintett, kizárólag az ostyára. Kitátotta a száját, majd amikor a nyelvén érezte, becsukta. Mélyen maga elé nézve hagyta abba a térdepelést, és távozott.

A gyerek Hóka többször kért Istentől mindenfélét, amit az nem teljesített. Pontosabban eleinte, amikor azt akarta, hogy Hóka higgyen benne, majdnem mindent teljesített, például a szívéből is eltűntette a lyukat. Mikor Hóka már rendszeresen futballozott, győzelemre segítette a csapatát. Akárhányszor kérte, hogy gólt rúghasson, rúgott. Aztán kezdett kiszámíthatatlan lenni. Nagyon is. Hol győztek, hol nem. Hol rúgott Hóka gólt, hol nem. Végül elzárta a kívánságcsapot, folyamatosan kikaptak. És most is, azon túl, hogy alaposan föltérképezte Márta száját, és egyenként maga elé tudta képzelni a fogait, semmi más előrehaladás nem történt közte és a lány közt. Kérte, kérte és megint kérte Istent, hogy Márta lépjen ki a kapujukon, amikor ő strázsál, és merje megszólítani, mégse lépett ki. Misére menet természetesen elő kellett jönnie, de Hóka ekkor már beöltözve várt a sekrestyében.

Miért gyón a lány annyit?, kérdezte egy idő után magától Hóka. Miféle vétkeket vall be? Lelohadt a lelkesedése Márta iránt. De nemcsak Márta iránt. Ha valaki na-

ponta követ el bűnöket, miért bocsátják meg neki újra meg újra? Abbahagyta a ministrálást. Ettől fogva úgy érezte, úgyszólván elhatározta, hogy nem hisz Istenben. Könnyű volt ezt kijelenteni! Szorult helyzetekben, bajok esetén továbbra is kényszert érzett arra, hogy valakihez fohászkodjon, segítségért könyörögjön. Kihez? Egy nagy, szürke üresség borult a feje fölé, képzeletben, amikor szükség lett volna valakire. Ilyen körülmények között meg se fogalmazta, mit szeretne.

Váratlanul meghalt az anyja, szívrohamban. A negyvennégy éves Hóka árva lett, az apját három évvel korábban agyvérzés vitte el. Egy éjszaka rettenetesen fájt a gyomra. Biztos volt benne, hogy kilyukad, bevérzik és ő meghal. Valamit tennie kellene! Megjelent a szeme előtt az üres szürkeség. Most bezzeg jó volna annak a segítsége, akiben nem hisz! A gyomra egyre élesebben nyilallott. Kihez folyamodjon? Mély lélegzetet vett többször is, hátha enyhül az érzés. Semmi változás nem történt. Zihált a fájdalomtól. Fölkiáltott, nem bírta tovább némán. Aztán döbbenten vette tudomásul, hogy mit kiáltott. „Mama!" Ezt. Valamilyen megvilágosodás következett be: igen, az anyja „föntről" figyeli, óvja. El tudta ugyan képzelni őt az emlékei alapján, de úgy, ahogy most kellett volna, „fönn", nem. Nem látott senkit, semmit, csak erősen koncentrált arra, amit el szeretett volna érni. Aztán nem bírta tovább visszatartani, előtört belőle a megalázkodó kétségbeesés. „Mama, segíts!", jajgatta.

Megszűnt a gyomorfájása.

Az esetet követően ez a fajta segítségkérés szokásává vált, és a problémák mindig megoldódtak. A gyerekei nőttek, a kiadója beindult. Csak az zavarta, hogy fohászkodás közben nem lát senkit.

A lakásfölújítás munkálatai alatt a tévészerelő föl szeretett volna jutni a padlásra. Hóka elkérte a kulcsot a házmestertől, s vele tartott. Sose látott még ekkorra padlást. Téglából falazott kéménytestek tagolták a teret, derékvastagságú vízszintes gerendákon léptek át. Ezek ferde támasztékokkal kapcsolódtak a jókora, bár kicsit vékonyabb majdnem függőlegesekhez. A szerkezetet merevítő áthidalók olyan magasan helyezkedtek el, hogy a homályban Hóka alig látta őket. A szerelő a különböző irányokból egyfelé tartó, fekete bevonatú huzalokból rögtön tudta, hova kell eljutnia. A távoli sarokban kinyitott egy, a hely méreteihez képest kis műanyag szekrényt, elemlámpával belevilágított, matatott benne. A szekrényt gerendákhoz erősített, szintén fekete, de jóval vastagabb vezeték kötötte össze az egyik kéménytesttel és a kémény tövénél létrehozott, bádoggal szigetelt nyíláson át a külső központi tetőantennával.

Hóka szeme hozzászokott a homályhoz, fölismerte a több évtizedes pókháló csimbókokat. A kívülről szürkeként azonosított cserepek innen nézve meglepően pirosak voltak, szorosan illeszkedtek egymáshoz, kevés résen át világított be az alkonyati ég fénye.

Ekkor történt meg minden előzmény nélkül. Csapkodás hallatszott, viszont nem látta, mi csapkod. A gerendáknak ütődött valami. A vastagok beleremegtek, a vékonyabbak megnyikordultak. Hóka hatalmas szárnyaknak tippelte a zajok okozóját. Lá-

tatlanul is biztos volt benne, hogy két szárnyról van szó. Fehérekről. Mikor nem maradt abba a csapdosás, Hóka arra gondolt, hogy ha a lény egyszer bejutott, nem létezik, hogy ne tudna kiszabadulni a padlás zártságából. Más okból vergődik. De akármennyire erőlködik, a láthatóságig se jut el. Lehet, hogy nem is áll szándékában. Elárulta a mocorgása. A szárnyak más zajt keltettek, amikor a gerendákhoz verődtek, mást, amikor a cserepekhez.

Miért jött éppen erre a padlásra?

Hirtelen Hókának semmi kétsége nem volt arról, hogy őmiatta.

És már azt is tudta, ki az. Halkan kiejtette a szót: „Mama." Semmiképpen se szerette volna, hogy a tévészerelő meghallja.

A szó elhangzása után a szárnyak nem ütődtek a továbbiakban semminek. Angyali nyugalom köszöntött be, Hókában rég nem érzett boldogság áradt szét.

A tévészerelő is végzett, szólt, hogy mehetnek.

+

Megjelent John S. Zéna új könyve, a *Sas és vércse*. Látván a káprázatos sebességű fogyást, Szénási újra előállt az éjszakai nyomtatás ötletével. Hóka kedvetlenül hümmögött, megígérte, hogy hamarosan előkészíti a hivatalos második kiadást. A gatyád is rámént az új lakásra, neked nem jönne jól egy kis adómentes jövedelem, kérdezte Szénási. Hóka idegesen keringett a Rák igazgatói szobájában, arra gondolt, mi lehetne Feri bácsi második lépése a korábbi első után. Rázta a fejét. Túl kockázatos, mondta. Szénási érdeklődött, hogy ugye, nem Mrkva Andrástól tart Hóka, mert őt könnyen lerendezhetik. Hóka fülét megütötte a többes szám, rákérdezett. Koós Iván nagyon otthonosan mozog a posta terepén is, válaszolta Szénási. Hóka emlékeztette *A szent fény vére* kiadása idején Feri bácsival támadt összetűzésére. Zéna csodálkozott. Feri bácsi? Ő már szinte nem is létezik. Kórházról kórházra jár, úgy hírlik, le fogják vágni a lábát. Egyéb betegségeket is fölfedeztek nála. Kioperáltak a húgyhólyagjából valami daganatot. Képtelen visszatartani a vizelést, pelenkázzák. Beszélt utcai árusokkal, az öreg már nagyon rég nem tűnt föl a placcokon. Kicsúsztak a kezéből a dolgok. Ha mégis okvetetlenkedne, az ő Koós barátja lépni fog az önkormányzatoknál. Biztos benne, emelte föl Zéna a mutatóujját, hogy forradalmárság ide, Idegenlégió oda, rengeteg ellenséget szerzett magának az öreg a mohóságával. Nem sápolhat meg egy személy minden placcot, ez nonszensz.

Hóka szintén tájékozódott az árusoknál, visszaigazolták Zéna helyzetjelentését. Belevágtak az újabb éjszakai műszakokba. Koós biztosította a készpénzt, rövid határidőre, magas kamatra. Özönlöttek a példányok, megteltek az utcai árusok csomagtartói, de elég gyorsan ürültek is.

Aztán érkeztek a rossz hírek. Feri bácsi nemhogy nem feküdt kórházban, hanem egy többfős stábbal végigjárt minden placcot, benéztek a pultok alá, fölforgatták az autók csomagtartóit. Az öreg megszámoltatta a föllelhető *Sas és vércsé*-ket, összeadott, kivont, osztott, szorzott. Kijelentette, hogy a plusz példányokat saját tulajdo-

nának tekinti, az értékesítésükből származó bevételből az árusok büntetésül a szokásos jutalékuknak csak a felét vonhatják le, a többi őt illeti. A kiadó ismételt szerződésszegését az elkobzáson túl azzal torolja meg, hogy újabb intézkedésig az árusok nem vehetnek át Rák-kiadványokat.

Hókának volt egy telefonszáma, szükség esetén azon keresztül szokott érintkezni Feri bácsival. Most hiába hívogatta, nem vették föl. Híresen gyorsléptű volt, egyik nap hátulról mégis erősen meglökték, kis híján hasra esett. Feri bácsi kétkerekű kocsija rohant bele, a testőr pofáján látszott a szándékosság. Feri bácsi vigyorgott, bocsánatot kért, a színlelést egyáltalán nem leplezve megrótta az emberét a figyelmetlensége miatt. Kikerülték, haladtak tovább. Hóka az öreg után szólt, hogy beszélni szeretne vele, de az visszakiáltott, hogy most nem ér rá. Mikor lenne jó, kérdezte Hóka. Feri bácsi úgy tett, mintha nem hallotta volna.

Még pár napig próbálkozott a telefonnal. Zénának az volt a véleménye, hogy ne húzzák tovább az időt, szól Koósnak. A bankár úgyis érdekelt, mert várja a magánkölcsöne visszafizetését. Biztosak lehetnek benne, hogy mindent megtesz az önkormányzatoknál, különben is egyszer már fölajánlotta neki. Ha Feri bácsi azt érzi, hogy összeomolhat a hátországa, engedékeny lesz, tárgyalni fog.

Egyik este Hóka munkavégeztével elhagyta a kiadót, a szokásos gyorsasággal bevágódott az autójába. Már járt a motor, amikor észrevette, hogy a hátsó ülés nem üres. Az ismeretlen férfi gondoskodott arról, hogy Hóka észrevegye a kezében tartott pisztolyt is.

– Induljon! – parancsolta.

– Merre? – érdeklődött Hóka.

– Majd mondom.

Az illető irányításával eljutottak egy külterületi telekre, amelyen mindössze egy roskadozó kunyhónak nevezhető épület állt. Az ismeretlen férfi a pisztolya segítségével elérte azt, hogy Hóka kiszálljon a kocsiból, és előtte haladva belépjen a kunyhóba. Benn rögtön le kellett mennie egy lépcsőn.

A kunyhóhoz képest legalább négyszer akkora pincében találta magát. A vasbeton falakra régi kardokat, pisztolyokat, puskákat és újabb, kisebb-nagyobb automatafegyvereket erősítettek föl. A köztes felületeket fényképek, újságkivágások, plakátok borították. Hóka laikusként is hamar rájött, hogy minden, amit lát, a francia Idegenlégióval kapcsolatos. Toporgott, járkált volna ide-oda. Visszatartotta magát, a fejét viszont annál jobban forgatta. Megakadt a szeme az egyik polcon fekvő, fából készült bal alkaron, de nem érezte megfelelőnek az alkalmat és a hangulatot, hogy rákérdezzen, mi az. Danjou százados egykori művégtagjának másolata volt. A százados, akit egy algériai csatában csonkítottak meg, 1863-ban a mexikói Cameronban, egy légionárius csapat vezéreként kivételes hősiességről tett tanúságot, de a krimi háború vodkagőzös harcmezein indult karrierje, halálával, itt véget is ért. Az eredeti fakéz az idegenlégió központjában volt látható.

Feri bácsi a kerekesszékében trónolt, mögötte a testőrrel. Figyelte a vendégét, és amikor úgy vélte, hogy a fegyverek látványa bevezetésként kifejtette hatását, intett az ismeretlen férfinak, aki szó nélkül elkezdte püfölni Hókát. Az arcot nem bántotta, csak a gyomrot, mellkast, altestet. Hóka meg se mukkant, könnycsepp se jelent meg a szeme sarkában.

Feri bácsi bólintott, a verés befejeződött.

– Jól tájékoztattak – mondta az öreg –, tényleg bírod a fájdalmat. Akkor most próbáljuk ki, hogy a gyerekkorodban lyukas szívecskéd mennyire erős!

Az ismeretlen férfi megragadta Hókát, lenyomta a földre, hassal.

– Fekvőtámasz! – rikoltotta Feri bácsi.

Hóka egy idő múlva már nem számolta, hánynál tart.

Aztán elveszítette az eszméletét.

Fogalma se volt, hogyan került haza. A házuk kapuja előtt ébredt az autója hátsó ülésén.

+

Zéna kizárta a rendőrség bevonását. Fölfogadhatnának verőlegényeket, morfondírozott, Hóka elvezethetné őket a pincéhez, és akkor mi van? Nem a mi stílusunk, szögezte le, egyébként is az öreg számít rá, máskülönben zsákot húztak volna Hóka fejére odafelé menet. Feri bácsi a rafinált idegenlégiós agyával nyilván kitervelt valamit erre az eshetőségre. Viszont Koós önkormányzati szinten egyre több szálat göngyölít föl, mondta, sorban fordítja a szereplőket Feri bácsi ellen. Neked az a dolgod, világosította föl Hókát, hogy járd sorra az árusokat és lázíts. Súgd meg nekik, hogy az öreg szénája rosszul áll a területfoglalási engedélyeket kiadó hatóságoknál. Eleinte majd vonakodnak, félnek, de ha párat megnyertél az ügynek, hirtelen sokan lesznek.

Hóka hamar rájött, hogy az utcai árusok közül kik a hangadók, kezdett kiteljesedni a kapzsi zsarnok elleni lázadás terve.

Egy este a lánya, Bori nem jött haza a zongoraóráról. Fölhívták a tanárnőt, akitől megtudták, hogy óra után, a szokásos időben távozott. Panni körbetelefonált, mindenkire rácsörgött (nagymama, egyéb rokonok, barátnők), aki szerinte számításba jöhetett. Bori sehol se fordult elő.

Tizenegy óra tájban Panni ismét kézbe vette a telefont, a rendőrséget hívta, közölte, hogy eltűnt a lányuk. Mennyi ideje, kérdezte az ügyeletes. Délután nem jött haza a zeneórájáról, válaszolta Panni. Az ügyeletes fölvilágosította az anyát, hogy csak negyvennyolc óra után regisztrálják az eltűnést. Panni fölháborodott, két nap alatt bármi történhet a lányával. Az ügyeletes kikérdezte. Hány éves a gyerek? Történt-e már hasonló? Érezze a szülő, hogy nem veszik félvállról az ügyet. Az utóbbira adott nemleges választ nyugtázván, közölte, hogy a nagy számok törvénye alapján alakították ki a vonatkozó eljárás szabályait. A tapasztalatok szerint a kamaszok két nap múltán visszatérnek a szülői házba. Általában, mert sajnos vannak másféle esetek is. Megállapodtak, hogy ha letelik az előírt idő, és nem bukkan föl a gyerek, Panni újra telefonál. Addig nem veheti föl az adatokat, mentegetőzött az ügyeletes. Végül

biztató szavakkal búcsúzott. Higgye el az anyuka, legtöbbször az efféle problémák maguktól megoldódnak.

Hókában meghűlt a vér. Az első gondolata az volt, hogy Feri bácsi, következő „lépésként" elraboltatta a lányát, a feleségének mégis azt állította, nincs elképzelése arról, hogy mi történhetett.

Fölhívta Szénásit. Az szinte ugyanúgy fűzte a szót, mint az ügyeletes. Az életben általában az egyszerű megoldások érvényesek, magyarázta, majd csönget a lányod, és kiderül az, amire te nem is gondoltál. De megígérte, hogy beszél Koóssal, és visszaszól.

Ha letelik a negyvennyolc óra, töprengett Hóka, nem hallgathat, előbb-utóbb beszélnie kell a lehetséges gyanúsítottról. Viszont elképzelhetetlennek tartotta, hogy kiteregesse a családja előtt a viselt dolgait. A rendőrség veszélyes pálya, visszahullhat az ő fejére is, amennyiben bogozgatni kezdik a szálakat.

A dagadt nyilván pontosan tudja, mikortól kezdődik a hivatalos keresés. Még előtte jelentkezik, biztosítja arról, hogy Bori jól van, és közli a feltételeit. Az egyik feltétele az lesz, hogy ne vonják be a rendőrséget.

Szénási miért nem szól már vissza? A nagyhatalmú bankár haverja valószínűleg ugyanúgy bagatellizálja a dolgot, mint Zéna.

Nem bírta tovább. Lerohant a házmesterhez, kérte a padláskulcsot. Televíziós műszaki hibára hivatkozott, azt állítva, hogy a szerelő megmutatta neki, mit kell ilyenkor csinálnia.

Annak a közelében, ahol előző alkalommal a láthatatlan szárnyak csapdostak, leült az egyik alsó keresztgerendára. Várt, hátha megint történik valami. Föl-fölpattant, tett egy kört, visszaült. Nem bírta sokáig a csöndet, először nem szavakkal, aztán szavakat suttogva összefoglalta a kialakult helyzetet. Nyilvánvalóan az anyjához beszélt. Szüneteket tartott, hogy meghallja a szárnycsapkodást. A saját mohóságát, gátlástalanságát kárhoztatta, kijelentette, hogy a pénzéhsége miatt a lánya életét veszélyezteti. Ocsmány ember lettem, suttogta. Aztán többször kimondta a lánya nevét: Bori! Bori! Bori! Bori!!!

Se szárnycsapkodás, se más jelenség nem következett be, Hóka ezt annak tulajdonította, hogy a súlyos bűnei miatt az anyja már nem vigyáz rá. Látta maga előtt a lányát a pincében, megkötözve, a fakéz is föltűnt. Bíztatta magát. Sírjál! Sírjál! Ha sírsz, abba tudod hagyni az eddigi életmódodat.

Próbálkozott, rázta a fejét, ököllel ütötte a homlokát. Ennél tovább nem jutott.

NYILAS ATILLA

# Pszichiátriai jegyzetek

(„AZ ÉKESSZÓLÁSRÓL" TÉTELEI)

I.
Már majdnem alváskor valami külső hangot
mintegy nagy nyugalom felhangjaként észlelsz,
mintha dönthetnél, és magadban bólintva
fejed vaksötétbe hajtanád, engeded,
hogy elborítsanak a bent áramló ingerek.

II.
Hallottam a klinikai halál utáni
érzetekről, sötét folyosóról,
és azontúl, ha becsuktam a szemem,
gyakran láttam, ébren és álomban is,
az iszonyatos, véget nem érő zuhanást.

III.
Az ablakpárkányra ültem kifelé lógó lábbal
a nyolcadikon. S miután megállapítottam,
hogy ki merek ugrani, lázas tevékenységbe kezdtem,
többek közt rendet raktam, meg egy novellát fejeztem
volna előbb be, ott aludtam el az egyik kupacon.

IV.
Legkésőbb addigra már kényszeres voltam,
azon viccelődtek ritka látogatóim,
hogy ha elmozdítanak egy könyvet a helyéről,
észreveszem-e, hogy már nem ott van,
én meg fejből fölmondtam a sorrendjüket.

V.
Az újságkihordás mint a szanatórium.
Az utca néptelen, alig jár autó,
kávéillat, rigócsend, jó levegő,
üdítő séta szeretett környéken,
és a munka kézzelfogható,

VI.
szemmel láthatóan, súlyra érezhetően,
aztán egyszer csak teljesen elfogy.
Végeztem, mikor mások kezdeni mennek.
És még az ügy is jó, mind szabadabb a sajtó,
amiként én. Kegyelemidő.

VII.
A kórház mint egy kihalt látomás.
Tágas folyosón botorkálok arra,
amerre a személyzetet sejtem.
Nincs bajom, de nyomomban friss cseppek –
mosdókagylóba öntöm csizmámból a vért.

TÓTH KINGA

# Bébi C

A C-kezű gyerekekhez a 2. hónapban 1 elég
és megállnak a kezek a lábak rövidek.
A humangenetiker nyilatkozata szerint
nem jó állatokon lett kipróbálva
a jókon ugyanaz lett bizonyítva.
Passzívban mondják el a tv-ben
hogy a bonbonosdobozokban át a ddr-be
rosszul lettek az anyák megérkeztek a c-babyk.
A sajtóban derült ki a ddr bizonyította
ez a kapitalizmus nyugati veszedelmes terméke
felfigyelt a világ. Vényköteles lett minden
de az USA-ba is eljutott
aztán a színésznő abortuszra ment
németből ezt kapta tudta hogy a gyereke az lesz
ez megpecsételte a karrierjét. Aztán egy német
aki már orvosi segítséggel megölte
mert kiskezű lesz mert akkor jön a szégyen.
Ez a hatvanas évek be kell őket integrálni
a C-gyerekeket Bethel árvaházba
lehajtották a babakocsi fedelét a mosdóba szaladtak.
Nincs speciális óvoda nincs pénz robotkézre
nem mindenki kap jegyet.
*die Taschen waren schwer* hogy veszik fel a táskát.
Speciális az asztal hogy lábbal tudjanak írni
+- a halva születettek. A G-per a felelősségre vonás
ezt itt mindenki tudja ez egy megjelölt per
több mint 200 gyerek stiftung és kártalanítás kell.
Nincs egyéni bűn nincs egyéni büntetés
a C világgá megy. Böse Drogból Gute Drog lesz
jó lepra és rák ellen így megérkezik
a *Neugeneration von C Kindern in Brasilien.*
A brazil kiskezű gyerekek azért jönnek
mert mindenhol nincs rajta ezt ne szedjék terhesek.
A C-szobor a mementó és a bocsánatkérés 2012

de ez *symbolpolitik.* A szobor is kiskezű
de még nem történt igazság. A médianyilvánosság
és a felnőttek élő mementók. Keressük a gént
azt ami az embriót megváltoztatja
nagyok a remények pár mutáció
ami nem fog krónikushoz vezetni ez lesz a vége.
A mozaikszavas titkos diagnózisoknak
egyből benyúlunk és nem lesz hatása
mert még nem léteznek csak kicsit.
Nem lesz alzheimer sem mert feloldjuk a tiltást
és belecsípünk a kicsikbe ott bent
épp hogy csak egy szúrás lesz.
Ez egy nemzetközi vetélkedés
túl kicsi a feje mintha a teteje hiányozna
az agy nem fog fejlődni. Ez a Z-vírus
egy moszkító csinálta és most nem lesz
csak félig feje és nincs rá gyógyszer
és itt vannak a moszkítók Brazíliában most mi
németek akkor megmutathatjuk a C után
hogy minket hívtak és mi is fogjuk ezt megoldani.

SZÖLLŐSI MÁTYÁS

# Esztena

(RÉSZLET)

*„Rémület mikor gyilkos szagát hozza a szél"*
Z. H.

*„Miért várna büntetés a rosszra, amikor azt látjuk, hogy nincs megjutalmazva a jó?"*
A. C.

1.

„Nehogy azt hidd, hogy bármit is tudsz rólam" – gondolja A., miközben egy erőteljes mozdulattal elnyomja a cigarettát a hamutál alján. Meleg van a téglalap alakú helyiségben, hiába forog körbe-körbe a ventilátor a plafonon, mozgása csak a forróságot növeli. A. feje izzik, és az ujjai megremegnek, amikor elengedi a csikk végét, hogy visszahúzza a kezét. A szája száraz. A szájpadlásán a nyelvével kitapint egy érdes csíkot, s akárhogy próbálkozik, nem bír hátranyúlni egészen a garatig, hogy a végét is elérje. Zavarja a napfény, ami hevesen izzik a világos függönyök szélei mentén, és a fehér papírlapok is égetik a szemét, amik szinte lángolva hevernek előtte az asztalon. Legszívesebben fölállna, hogy szó nélkül távozzon, de érzi, ez kifejezetten rossz ötlet. Ugyanakkor pedig idegesíti, hogy csak a gyávasága, és valamiféle kényszer tartja ülve. Nem szívesen mondaná ki, miért telefonált, ha most megkérdezné tőle az asztal mögött ülő férfi, és ezért nem is szól egy szót sem. Figyeli Feketét, amint az iratok közt kotorászik, s ahogy följegyez néhány szót egy fehéren izzó lapra. A kezén egy ezüstszínű, nagy számlapos órát lát, de nem tudja megállapítani, milyen márkájú lehet. A nyakánál kigombolt ing mögül vastag szőr bukik elő, és A. arra gondol, hogy talán Fekete egész testét ez borítja. A férfi egyik mandzsettagombja időnként éles villanással jelzi a kéz mozgását, és a toll finom suhogása a lapon idegesíti A.-t.

A nagyméretű irodahelyiség bal oldalán két hatalmas ablakon áramlik be a fény a tört fehér függönyöket szinte átszakítva. Jól látszik a széles irodai asztal, amin a papírhalmok mellett egy monitor áll. A jobb oldalon húzódó üveges szekrényben A. nagyméretű lexikonokat lát. Vele szemben, az asztal mögött álló kis fa szekrény fölött egy pasztellszínekkel festett tájkép lóg, hátterében egy szekér halad a síkság narancsos-szürkén kavargó porában. Oldalt, a falon, egy kitüntetésféle rajzolódik ki egy üvegtábla mögött lógva, és egy oklevelet is észrevesz bekeretezve, amin ilyen távolról nem tudja elolvasni az apró, fekete betűket. Az oklevélről ismét Feketére néz, aki még mindig papírlapokat pakol ide-oda, és nem néz rá továbbra sem.

„Tíz perce itt ülök, te barom, és még véletlenül se szólsz egy szót sem. Jól szórakozol?" – kérdezi magában A., és az utolsó cigarettát húzza ki a nála lévő dobozból, hogy rágyújtson. Önkéntelenül is a főbejárat fölött elhelyezett, kis alakú táblára gondol, amin egy áthúzott cigaretta jelzi, hogy az épületben tilos a dohányzás. A néma kérdés jogos, mert Fekete lassan csinál mindent, hogy húzza az időt. Ellenállhatatlan késztetést érez, hogy megvárakoztassa A.-t, mert kíváncsi, hogyan reagál, és reméli, hogy olyasmit mond, amire ő kellő magabiztossággal vághatja rá, hogy várjon. De ahogy telnek a percek, az érzés egyre érdektelenebb lesz, mert A. csak ül vele szemben, és nem szól egy szót sem.

Fekete izzad. A forróságban érzi csak igazán, hogy a zsír, ami feleslegként lóg a testén, milyen intenzíven terheli a szívét. A ventilátor ütemes forgása mellett hallja a szerv dobogását. A nyakában lüktet egy ér. A fehér ingén apró foltok jelennek meg, és a várakozás, aminek pontos értelmét nem látja még, csak a szükségességét érzi, mintha tovább növelné a helyiség hőmérsékletét. A szeme előtt villogó foltok jelennek meg, és úgy hasogat a feje, mintha pengét húzgálnának föl-le a halántékán, s így egy-egy éles sikoly a fejében minden gondolat.

Elővesz néhány papírlapot. Elkezdi átböngészni őket, csak hogy teljen az idő. Közben a szemüvege torzító, fölső ívén át figyeli A-t. Próbálja kifürkészni, milyen állapotban van. Végtelenül kíváncsi, mi járhat a fejében, de elképzelni sem tudja. „Ugyanaz az ember volna ez, akivel valamikor az egyetemre jártunk? Hihetetlen." – gondolja Fekete, mikor ismét a cigarettát morzsolgató A.-ra néz. *Elmebeteg*, jut eszébe, de rögtön úgy gondolja, ez a kifejezés túl erős, és azonnal a *zavarodott*al helyettesíti. A. beesett, vérágas szemekkel ül az íróasztal előtt álló széken, és Fekete úgy látja, annak az embernek a sápadt, lehangoló ábrázata ez, akit az ivás már az álmatlanságig hajszolt, és aki csakis mást okol a saját állapotáért. Némileg igaza van, mert A. az elmúlt hetekben szinte egy percet sem aludt, legfeljebb félálomban vergődött éjszakánként, vagy fel-le járkált, és próbálta kitalálni, mit tegyen.

Feketének eszébe jut, amikor a V.-i börtön előtt tulajdonképpen belebotlott A.-ba. Épp az egyik ügyféléhez ment, és A. ott dohányzott a kijáratnál. Az arcát borító szakáll kiemelte a szemét, és ahogy a megszólítás után Feketére nézett, ő már tudta, hogy valóban A. az.

„Mikor láthattam utoljára? Tíz-tizenkét éve?" – gondolja, majd finoman fölemeli a fejét, és az éppen slukkoló, szakállas férfira néz, akinek tekintete a helyiség hátsó részére mered. Hiába, hogy váltottak néhány szót, vagy talán pont azért, az előtte sűrűsödő arcra nézve Fekete még mindig elképzelhetetlennek tartja, hogy A. elkövette, amiért évekig ült. Amikor a férfi megmozdul, Fekete újra az előtte heverő lapokra pillant, és leír néhány szót egy szerződéstervezethez, bár azt sem tudja, miről szól a szöveg. Húzza az időt, mert azt akarja, hogy A. szólaljon meg először. A fény szűrődő sávjai lassan eltolódnak a falon. Az asztalon heverő lapok is mintha hullámokban mozdulnának arrébb.

A. a szekrény fölötti óra másodpercmutatóját figyeli, ami ütemesen hagyja maga mögött a számokat, hogy aztán elölről kezdje az egészet. Arra gondol, vajon az az egyes, amit épp most hagy el, vajon ugyanaz-e, amit hatvan másodperce leküzdött, és reménykedik benne, hogy nem. Szinte hallja a kattanásokat a fejében, úgy rámered az óra folyamatosan változó, majd visszarendeződő számlapjára. A lánya jut eszébe. És az a délután, amikor igyekezett elmagyarázni neki, melyik mutatónak mi a szerepe. Réka az időről kérdezősködött. És arról, hogy miért kör alakú az óra lapja, és miért körben vannak elhelyezve rajta a számok.

Fekete kiegyenesedik. A szemben ülő férfira néz, aki még mindig az órát figyeli. Leteszi a tollat, vár, hogy A. rá emelje a tekintetét. A kintről érkező fény ereje gyengül. A függöny izzó fehérsége tompább lesz, és a tárgyak éles, sötét árnyéka az asztalon lassan áttetszőbbé válik. Fekete, amint hátradől, érzi, hogy lucskos a háta. Hűvösség járja át a testét. A nedves ing a bőrére feszül. Arrébb tesz néhány papírlapot, csak hogy megmozdulhasson, mert képtelen elviselni a forróságot, s ahogy ismét A.-ra pillant, rádöbben, hogy a vele szemben ülőn még mindig kabát van. Ugyanaz a szakadt, fekete lóden, mint legutóbb, közben eszébe jut az ötlet, ami a börtönkijáratnál körvonalazódott benne, miközben odalépett A.-hoz, hogy váltsanak pár szót. És ismét felvillanyozza, hogy talán megoldást találhat egy problémára anélkül, hogy további erőfeszítéseket kellene tennie. Elmosolyodott, amit A. viszonzott is, Fekete részéről azonban ez nem a viszontlátásnak, inkább az ötletnek szólt. És most, az irodában ülve egyre biztosabb abban, hogy jól döntött, amikor adott egy névjegyet a férfinak, hogy az felhívhassa. Nem volt kétsége afelől, hogy telefonálni fog, méghozzá hamar. Évekig eszébe sem jutott A., s ahogy most belegondol, milyen viszony fűzte hozzá, megdöbbenti, hogy A. évekig ült, és hogy ilyen siralmas állapotban van. Nézi a zsíros haját, a kusza, ápolatlan szakállát, a koszos körme is látszik, ahogy mozgatja a cigarettát a kezében. „Micsoda munka lenne összekaparni ezt a szerencsétlent, és ugyanakkor milyen könnyű volna eltüntetni. Valószínűleg senki észre sem venné. Ideális helyzet" – gondolja, s hogy nem is találhatna alkalmasabb személyt a feladatra, ami rengeteg pénzt hoz majd hosszútávon neki. Mosolyog, de még mindig nem szól és az arcából a srégen érkező fényben tisztán csupán a két szem csillogása érzékelhető.

– Te hogy bírod ezt a meleget? Rettenetes. És még a légkondi sem működik, csak ez a szar, amitől lehet, hogy még rosszabb – szólal meg Fekete, miközben a ventilátort nézi, majd egy zsebkendővel megtöröli a homlokát. A. ingatja a fejét. Kezében a cigarettával bizonytalan mozdulatot tesz, aztán elnyomja a hamutálban. – Mindenesetre örülök, hogy itt vagy – teszi hozzá az ügyvéd.

Fekete a zsebéből egy újabb doboz cigarettát húz elő, mert az asztalon lévőben már nem talál. A papírok fölé hajol, majd A. felé nyújtja a frissen bontott Dunhillt, aki némi gondolkodás után kivesz egy szálat, bólint.

„Ugyan már, miért örülnél? Istenem, de utálom ezt. Milyen jó kis Doxája van" – fut át az agyán ez a néhány mondat, miközben Fekete lassan visszahúzza a kezét. A. a

bőrszékben ülve egyre jobban izzad. A fülledt meleg elkezd alulról terjedni, mintha el akarná foglalni a testét.

– Ha az ember sokat van kint az utcán, jobb ha meleg van – mondja tömören A. Elveszi az asztalról az öngyújtót, meggyújtja a cigarettát. Füst áramlik ki a száján, ami vékony csíkokba rendeződve megül a légtér közepén, mint egy laza felhő.

– Ezek szerint nem volt hová menned, miután kijöttél – mondja Fekete, s közben már szabadkozva emeli a kezét. – Már ha meg nem sértelek – folytatja félhangosan.

– Nem sokan fogadnának be egy elítéltet. Egy szállón húztam meg magam.

Az ügyvéd ismét megtörli a homlokát, és arra gondol, hogy egyre jobban alakulnak a dolgok. Meggyújtja ő is a cigarettát, slukkol.

– Értem. Nem akarod levenni a kabátod?

– Jól lesz így, köszönöm – mondja A. – Nem gondoltad volna, ugye?

– Már hogy mit?

– Az emberek általában azzal nem tudnak a leginkább mit kezdeni, ha egy olyan ember kerül ilyen helyzetbe, akit ismernek. Tudom, én is így voltam ezzel.

– Hogy érted ezt?

– Úgy, hogy hiába látod nap mint nap, nem tudsz mit kezdeni vele.

– Úgy gondolod?

– Tudom, hogy így van. Mit gondolsz, ha ilyen helyzetbe kerülnél, lenne, aki segítsen? – kérdezi A., és mielőtt Fekete válaszolhatna, folytatja. – Bár ahogy körbenézek, ez a kérdés gyakorlatilag értelmetlen.

– Azt gondolom, lenne, aki segítene, igen.

– Én is így gondoltam valamikor.

– És? Tévedtél?

– Persze, hogy tévedtem. És még csak azt sem mondhatnám, hogy az esetem speciális volna. Illetve az. De tudod, minden eset az.

– Igen, ez valóban így van – mondja Fekete. Krákog, aztán köhint párat, mert a füst erősen kaparja a torkát.

„Fogalmad sincs, miről beszélek. És ez sosem csupán anyagi kérdés" – gondolja A., de nem szól. Figyeli, ahogy Fekete föláll, majd a hátul álló szekrényhez lép és kinyitja az egyik szárnyát.

– Gin, vagy whisky?

– Gin – vágja rá A. szinte automatikusan.

– Biztos azt gondolod, hogy a sok ügy, amivel találkoztam az elmúlt években, érzéketlenné tett. De ez nem egészen így van.

– Kár, pedig úgy sokkal egyszerűbb.

– Miért vagy cinikus?

– Mert szeretném elkerülni a szokásos smúzolást.

– Ez annál valamivel több. Vagy pont hogy...

– Más – vág közbe A. Kesernyés ízt érez a szájában. Mintha valami marná a szájpadlásán nyújtózó sebet.

Fekete bólogat, miközben a kis méretű hűtőből kivesz egy üveg italt, aztán két poharat is. Az asztalra teszi mindet. Lecsavarja a kupakot. Szó nélkül tölt. A seszínű ital tömény szaga terjedni kezd a szobában. A. arra gondol, hogy nem szabadna innia. Tudja, meleg időben azonnal a fejébe száll. A mozgás azonban elvonja a figyelmét, ismét Feketére néz. A férfi derekán körbefutó vastag zsírtömeg a nadrágjába tűrt inggel együtt visszahajlik, eltakarva a combja fölső részét is. Látja a foltokat Fekete ingén. A lelapult haját, és a forróságtól gyöngyöző homlokát, amin megcsillan a fény.

Fekete leteszi az üveget. Visszaül a székbe.

– Gondolkodtam, mikor is beszéltünk mi utoljára. Elképesztően régen volt. Őszintén szólva, nem hittem, hogy V.-n találkozunk újra. Illetve igen, csak nem...

– Kicsit másként festek, mint mondjuk tíz éve.

– Igen, egészen másként. De hát, én is másként festek – mondja Fekete és úgy nevet, hogy az érdes hangja visszhangzik a szobában. – Mi lett az egyetem után? Azt hittem, praktizálsz valahol – teszi hozzá, és tudja, hogy egyszer sem gondolt ilyesmire, de a kegyes hazugságot kifejezetten szereti.

– Hát, nem.

– Azelőtt sem...

– Nem – mondja A. és úgy látja, Fekete még várná a további információkat erről, de nincs tovább.

– Kár érte – mondja a kövér férfi néhány másodperccel később. Az asztal fa burkolatán A. felé tolja az egyik poharat, amiben finoman hullámzik az áttetsző folyadék. A.-t megcsapja a kesernyés szag. Izgatni kezdi a nyálkahártyáját. Nyomást érez a a szájpadlásán, mintha a szájában kavarogna az ital. A nyelvével puhán végignyalja az alsó ajkát, és már ott is van a maró érzet a mellkasában, amit az elmúlt napok nélkülözése okoz.

Megcsörren az asztalon egy mobil. A. azt is hallja, hogy a rezgéstől az üveg és a poharak rezonálni kezdenek, és látja, hogy a készülék minden mély búgásnál egy centit arrébb mozdul a lapos felületen. Közben azon tűnődik, hogy egy nyilvánvalóan menő ügyvéd, aki egykor valóban az évfolyamtársa, sőt talán a barátja volt, de akivel egy bő évtizede semmilyen kapcsolata nincsen, péntek este hétkor hogy lehet, hogy vele foglalkozik. Figyeli Feketét, aki a mobilra néz, megemeli, aztán lefelé fordítva visszateszi a fa burkolatra. A csörgés és a rezgő hang azonnal megszűnik.

– Nem veszed föl?

– Nem lényeges, majd később visszahív.

– De miattam...

– Nem miattad! Simán csak ráér. Rohadt vérszívók. Az ember tesz egy kis szívességet, és ezeket aztán lelőni sem lehet – mondja Fekete, és A. látja, hogy a férfi ismét a készülékért nyúl, forgatni kezdi az asztalon, miközben kétesen mosolyog. Kíváncsi, vajon mire gondolhat, de úgy érzi, jobb, ha nem kérdezősködik tovább. Összeszorul a gyomra, mikor arra gondol, hogy bizonyos értelemben ő is egy szívesség miatt van itt, bár ő maga sem érti, miként lehetne a találkozásukat követően kialakult érzést

szavakba önteni, és hogy pontosan mi is az, amit el akar mondani. És azt is tudja, az egykori barátságra sem alapozhat, mert az már rég semmivé foszlott. A. megfogja a poharat, ami hideg és nyirkos. Lecsúszik róla a keze, de utána nyúl, enyhén megemeli. A hűvösség a kezén keresztül behatol a testébe, elindul a karján át a válla felé, majd a fejét elérve szorítja ki belőle a hőt. Az arca izzani kezd. A comb- és a hátizma remeg. Az ujjai bizseregnek. Úgy érzi, üvölteni fog, ha nem issza meg néhány másodpercen belül az italt. Ismét Feketére néz, aki megint a homlokát törli egy zsebkendővel. A. tartja a poharat, várva, hogy a férfi ránézzen, mintha megerősítésre várna, hogy valóban megihatja a gint. Fekete az asztalra teszi a zsebkendőt. Fölemeli a poharat, A.-ra néz.

– Ha korábban nem is, most végre van lehetőségünk beszélni. Egészségedre – mondja Fekete mosolyogva, és megissza az italt. A. már érzi a pohár nedves peremét. Nyers, keserű pára lepi be az arcát, enyhíti a lábában a remegést. Igen, egészségedre, mondja halkan. Az asztalon álló üveget nézi, ami félig tele van. Egyszerre nyugtatja meg a látvány, és ejti kétségbe, hogy mennyi fájdalom hullámzik még ott. Az első másodpercekben nem érez semmiféle ízt, csak a hideg folyadék izzasztó hatását, s hogy a benne lévő alkohol éget. Az egyik foga nyilall. A nyelvén tompa nyomás ül. Az alsó fogai alatt lüktet az ínye. A szájpadlásán húzódó seb lángol, az érzés nyomul hátra egészen a garatig, majd a torka is belobban, s mintha egy maró csővé szűkülne az egész mellkasa. Légszomja van. Próbálja kihúzni magát. Nagy lélegzetet vesz. A kezében hengeredő pohár lassan átmelegszik. Leteszi a poharat. Feketére néz, aki mosolyog, miközben megfogja az üveget és újra tölt. A kintről érkező fény sárgásabb lesz, és A. arra gondol, hogy sötétedik. A szemben lógó festmény színei megváltoznak. A szürke lassan kopott feketévé, a narancs szín vörössé mélyül, és A. alig látja a szekeret a kép poros hátterében. Oldalt a szekrények egy szűk teret szegélyeznek körülötte, és a plafonon forgó ventilátor hangja is élesebb lesz, mintha közeledne hozzá. Behunyja a szemét. Vár, hogy elmúljon a dobogás a halántékában, s hogy egyenletesen tudjon lélegezni. A ventilátor suhogását hallja. Ahogy két üvegtárgy összekoccan. Kinyitja a szemét. Fekete határozottan őt nézi, s közben újabb cigarettát vesz ki a dobozból, rágyújt.

– Kérsz?

– Igen, kérek – mondja A. Remegő kézzel előre nyúl és kihúz egy szálat. Fél szemmel az órára pillant, mert eszébe jut, hogy állandóan ismétlődnek a dolgok.

– Miben segíthetek? – kérdezi Fekete váratlanul. A jobb alkarján feljebb tűri az inget.

– Miből gondolod, hogy segítségre szorulok? – kérdez vissza A., és nagyokat pislog, hogy a szikrázó pontok, amiket lát, enyhüljenek a szeme előtt.

– Ugyan már...

– Gondolom, az ember azért ad névjegyet, hogy fölhívják – mondja A., de el is hallgat, mert tudja, ezzel egyáltalán nem cáfolta meg, hogy segítségre szorul. És nem is akarja, hogy Fekete azt érezze, ingerült.

– Igen, pontosan – mondja Fekete nevetve. A. zavartan a halántékát vakarja. Azt szeretné a leginkább elkerülni, hogy leköteleződjön. Slukkol néhányat, vár. Nem tudja, hol kezdje, s hogy mi az, amit elmondhat anélkül, hogy kiszolgáltatná magát. Hamar rájön azonban, hogy ezen már jócskán túl van. Fekete nem ostoba, és nyilvánvalóan tudja, segítségre szorul. Várt majdnem egy hetet, ezzel nyugtatja magát. Nem akart azonnal telefonálni, és ma délután is több mint egy órán át állt az aluljáró egyik nyilvános készülékénél, hogy tárcsázzon.

– Négy évet ültél. Mi történt?

A. kerekedő szemmel néz az ügyvédre, de gyorsan enyhül a meglepettsége, mikor eszébe jut, hogy ezt nem volt nehéz kideríteni pár nap alatt.

– Ha tudod, hogy ültem, akkor azt is tudnod kell, miért.

– Őszintén szólva, tudom, de szeretném, ha te mondanád el. Nyilván összefügg azzal, ami miatt felhívtál. Jól gondolom?

– Jól – mondja A. némi szünet után.

Fekete érzi, hogy az adrenalinszintje nő, ami még így a bő tíz évnyi praktizálás után is jelentkezik, ha egy gyilkos ül vele szemben. Bár sejti, hogy A. nem az a fajta, akitől tartania kéne, és aki bármilyen formában tervezi még, hogy újrakezdje, amit egyszer már megtett. De mégis csak ölt, és ha egyszer képes volt rá, akár az is elképzelhető, hogy megteszi újra. Utánanézett A.-nak, és tudja, miért ítélték el. Kíváncsi, mit fog mondani, hogyan szépíti meg a történteket, milyen módon próbálja, vagy próbálja-e egyáltalán fölmenteni magát. Beszélt az ügyvéddel, aki A.-t védte, és tudja, hogy nem egészen úgy történtek a dolgok, mint amiért A.-t végül elítélték. És azon a meglepő ellentmondáson töpreng, hogy ha A. igazat mond, akkor minden bizonnyal nemet mond a feladatra, amivel ő megbízná – és ez meglehetősen kedvezőtlen hír volna. Viszont ha hazudik, akkor megvan benne az a romlottság, gondolja Fekete, ami a tetthez úgymond elengedhetetlen. És ez így, tűnődik egy még csak elképzelt érzésen, kiábrándítaná őt. És ha meg is tenné, amire kéri, nem szívesen segítene egy olyan emberen, aki hazudik egy olyan helyzetben, amikor semmi szükség nincs rá. Tehát, vonja le a következtetést: ha A. jellemes, akkor feltehetőleg nem ő az embere, és ez számára, ahogy itt ül este hat után az iroda félhomályában izzadva, elfogadhatatlan. És legfőképp azért, fűzi tovább a gondolatot, mert ha elmondja, miért lenne szüksége rá, és A. utána nemet mond, akkor a vele szemben ülő férfi komoly veszélyforrást jelent majd a megszerzett információ miatt.

A. izzad. A nedvesség gyűlik a testhajlataiban. A nyaka és a tarkója nyirkos, amitől viszketés tör rá. Látja, hogy a fabútorok sötét foltokként állnak a szürkés-fehér fal előtt, és már csak a jobb oldali, üveges szekrény csillog a laposan szűrődő fényben.

– Van egy lányod – mondja Fekete színtelen hangon.

– Igen.

– Róla van szó?

– Róla.

– Bizonyára szeretnéd visszakapni.

– Így van.

– Mi történt pontosan?

A. torka összeszorul, mert az az érzése támad, mintha egy kihallgatáson lenne. Feketét nézi, aki csak mered rá a vizenyős szemével, és a hosszanti foltokban jelentkező izzadság mintha lassan egy folyékony maszkká állna össze az arcán. Nem szól. Várja, hogy a férfi beszélni kezdjen, és A. néhány másodperc elteltével rádöbben, hogy ezt nem úszhatja meg,

– Megöltem az anyját, az történt – mondja A.

Az ügyvéden semmiféle meglepettség nem látszik, csak a szemöldöke húzódik össze. Némileg előredől, amitől megnyikordul a testét tartó szék. Megemeli a kezét, megfogja a poharát, majd iszik az italból. Közben folyamatosan A.-t nézi, és bólint, jelezve, hogy megértette, amit hall.

– Judit beteg lett. Nem is dolgoztam, már vagy három-négy hónapja, és a tartalékokból éltünk, ami nem volt túl sok. Mindent én csináltam. Főztem, vittem a gyereket az iskolába, különórára, napközben meg otthon voltam, mert nem lehetett hosszabb időre egyedül hagyni. Dührohamai voltak. Nyomta az a rohadt tumor az agyát. Volt, hogy meg sem ismert, és rám akarta hívni a rendőröket. Azt hitte, egy idegen betört a házba és meg akarja erőszakolni. Ez lett a mániája. Félelmetes volt, ahogy kikelve magából üvöltött, amilyen szavakat használt. Rékát egy idő után elvittem Judit anyjához. Nem akartam, hogy lássa, ahogy az anyja egy lesoványodott tébollyá változik. Hat éves volt. Nem igazán értette, mi történik. Ami azt illeti, én se nagyon – mondja A., majd egy húzásra megissza az italt. Köhint párat. Feszül valami a szeme mögött, és a szakálla alatt izzik a kiszáradt bőre. Alig tud koncentrálni. Fél, hogy elragadtatta magát, és most legszívesebben visszaszívná, amit mondott. Örül, hogy nem vette le a kabátját, mert így, amikor csak akar, fölállhat, és körülményeskedés nélkül kimehet azon az ajtón, amire most ismét rátekint. A ventilátor zúgása hallatszik. Kavarog a meleg levegő a szobában. A. még mindig az ajtót nézi, nem akarja visszafordítani a fejét, hogy lássa Feketét, a szánakozó, vagy egyszerűen csak konstatáló arckifejezését, meg ahogy váltva szívja a cigarettát és kortyolgat az italból. Az ajtó üvege mögött A. egyszer csak egy alakot pillant meg, de azonnal el is tűnik, mintha csak odalépett volna, hogy benézzen. „Van valaki rajtunk kívül még az irodában?" Amikor belépett, úgy egy órája, senki mással nem találkozott. Fekete említette is, hogy egyedül vannak. Növekszik a feszültség az idegeiben, ami tovább fokozza testében a forróságot. A fekete sziluett közben újra megjelenik a homályos üveg mögött, és A. látja, hogy mozdul a kilincs, és a kis lámpa üvegre eső fénye elmozdul. Nyílik az ajtó. A. föláll, mintha menekülni akarna, közben végighúzza tenyerét az arcán, mert zavarja a bőrére kiült nedvesség. Az ajtó lassan kitárul. Alacsony, ősz ember jelenik meg, aki egy ipari porszívót próbál befelé tolni. Amint meglátja, hogy a két férfi az irodában van, a kezét fölemeli, és már lép is hátrafelé. A. nem tudja, hogy csak az egy irányból érkező fény

miatt-e, de enyhe mosolyt fedez fel az öreg arcán. Valamit motyog is, miközben csukódik az ajtó, de A. nem érti, mit mond, s bár enyhül a lüktetés a mellkasában, mégis hiányérzete támad. A sziluett eltűnik az üveg mögül. A. újra a ventilátor zúgását hallja, és ahogy Fekete megmozdul a székben ülve. Nem mer ránézni. Zavarában előre lép, leveszi a kabátját és az ajtó mellett álló fogasra akasztja. Próbál úgy mozogni, mintha eredetileg is ez lett volna a terve, mikor fölállt. Fogalma sincs, Fekete mennyit érzékelt az ijedtségéből, s hogy a tapintata meddig terjed, azt viszont érzi, hogy az egész iroda ott tátong mögötte a flancos bútorokkal, azzal a nem sok jót sejtető festménnyel a falon, és a következő pohár itallal, amit Fekete bizonyára épp most tölt ki neki. Az üvegek újabb koccanásából A. legalábbis erre következtet. Egy helyben áll még egy darabig a kabátja zsebében kotorászva, de abban nincs semmi egy kis aprón meg egy koszos zsebkendőn kívül.

– Azt hittem, négy év börtön után nem vagy ennyire ijedős – hallja a háta mögül ezt a mondatot A., amitől ismét rátör az izzadás. Zavarában végigsimítja kezét a kabáton, megfordul. A szemét bántja az asztalon világító sárga fénykör. Nem is látja Feketét – hiába pislog pár nagyobbat –, mert a férfi az asztal mögötti sötétbe húzódva ül. Eszébe jut, hogy most még mindenféle következmény nélkül elmehetne. Nem kért semmit, és semmi olyasmit nem mondott el, amit Fekete ne tudna amúgy is. A. közelebb lép az asztalhoz. Nekiütközik a széknek, amin korábban ült. – Mire vársz? Ülj már le – szólal meg a férfi megint, és A. azt érzi, mintha valahonnan messziről beszélne, nem is az asztal mögül. Körbepillant. Távolinak tűnik számára az a néhány, félhomályban álló tárgy, amelynek körvonala egyáltalán még érzékelhető. Hirtelen elfogja a vágy, hogy lássa Fekete arcát, amitől eddig óvakodott, de amiről azt gondolja – most, hogy a sötétbe húzódva nem látható –, mégiscsak jobb, ha előtérben van. Leül. Fekete jobb kezét látja az asztalon. Belóg abba a sávba, amit a lámpa megvilágít. Kattanást hall. Füst terjeng a fényben. A. megérzi a kesernyés szagot, gyűlik a nyál a szájában és kapar a torka, amit csak az képes megszüntetni, ami előidézi.

– Értsd meg, tudnom kell, hogy mi történt pontosan. Ha azt akarod, hogy segítsek, meg kell bíznod bennem, ez az első lépés – mondja Fekete, miközben előrébb hajol. A. már látja az arcát és rajta az izzadságfoltokat. Arra gondol, hogy így képtelen beszélni, és talán mégiscsak jobb volt, hogy Fekete hátra húzódva ült, mintha csak félig lenne jelen.

– Igen, értem.

– Hogy történt?

A. nem felel, csak mered maga elé.

– Hogy történt? – kérdezi Fekete ismét, egy fokkal nyomatékosabban.

– Túl sok gyógyszert adtam neki.

– Szándékosan?

A. előrébb dől. Fekete alig látja az arcát, mert félig lehajtott fejjel a tarkóját vakarja.

– Válaszolnál?

A. fölnéz, de nem az ügyvédre, hanem valahová a szoba hátsó része felé.

– Nem bírtam elviselni, ahogy szenved.

– Valóban? Itt egy kicsit másként szerepel – mondja az ügyvéd, és megmozdít pár papírlapot az asztalon.

– Már hogy hol?

– Az aktában, ami a peredről szól.

– Mit keresne az nálad...

– Mit gondoltál, hogy nem nézek utána, mi történt veled? Ennél azért alaposabb vagyok.

– Hogy jutottál hozzájuk?

– Szerinted? – kérdezi Fekete mosolyogva.

A. látja az izzadságtól csillogó arcát, amin a pórusok apró pontjai is kirajzolódnak.

– Ez legális?

– Legális, nem legális, teljesen mindegy. Tudom, hogy mi van ide leírva, ez a lényeg.

– Akkor meg minek kérdezősködsz? Nem értem.

Fekete fölnéz, leteszi a poharat, és az asztalon összekulcsolja a kezét. A. értetlenséget, és némi haragot fedez fel a hangjában.

– Szeretnéd visszakapni a lányod, vagy sem?

A. visszatartja a levegőt. Egy vastag érben préselődik előre a vér a halántéka mélyén.

– Figyelj, én most nem ügyvédként beszélek veled. Vagy inkább fogalmazzunk úgy, hogy olyan ügyvédként, aki egyszerre barát is, szóval, nincs semmi félni valód. – „Hazugság" – gondolja A., miközben mozdulatlanul figyeli Feketét. – Ezeken a nyomorult papírokon szerepel valami, az egy dolog. Őszintén szólva, szeretném azt hinni, hogy pont azért, mert jó rég nem beszéltünk egymással, elmondod, mi történt. Nincs vesztenivalód. Ha idegenként beszélnék veled, azt mondanám, nincs túl sok remény. Emberölésért ítéltek el. Gondatlanság miatt. A lányod pedig tíz éves.

– Tizenegy lesz – vág közbe A.

– Teljesen mindegy. Úgy látom, pont a lényeget nem érted.

– Mi a lényeg?

– Hogy veled legyen. Vagy rosszul gondolom?

– Nem, jól gondolod. Valóban ez a legfontosabb – mondja A. olyan halkan, hogy ő maga is alig hallja a szavakat.

– Örülök, hogy végre egyetértünk valamiben.

„És tudnál segíteni?" – suhan át ez a kérdés A. agyán, de nem szól, mert a *segítség* szót nem akarja kimondani. Abban reménykedik, hogy üzlet lehet a dologból, bár fogalma sincs, mit tudna nyújtani ellenszolgáltatásként, és azt sem tudja eldönteni, hogy az a jobb, ha valamiféle jóakaróként tekinthet Feketére, vagy ha csupán ügyvédként. Azt semmiképp se tudja elképzelni, hogy ez a két dolog egyszerre is működhet.

Az első kötelezettséget jelent, a második nyilvánvalóan pénzt. És egyikre sincs semmiféle fedezete, s ez komoly szerepet játszik majd abban, hogy végül megalázottként távozik ebből a szobából.

Az ablakon túlról érkező utolsó vékony kis fénysáv is megszűnik, és A. már csak az asztalon álló tárgyakat látja. Megint viszket a bőre a szakálla alatt. Heves pislogási roham tör rá. Ismét az ajtó felé néz. Arra gondol, hogy odakint csak a tehetetlenség várja. Szívesen rágyújtana még egy szálra, de nincs képe újabb cigarettát kérni, úgyhogy egy percen át csak előre-hátra csúsztatja a kezét a combján.

Végül mégis kérdez.

Az a két szó jár a fejében, hogy *elemi szükséglet*. A kéz elemelkedik az asztalról, megfogja a dobozt, majd előre nyújtózva tartja. A.-nak közelebb kell hajolnia, hogy az asztal fölött elérje, és kivehessen egy szálat. Egyikük sem szól. Fekete közben tölt a poharakba. Föláll, ismét kinyitja a kis hűtőt, amiből pár szem jeget vesz ki, majd beledob egyet előbb a saját, aztán A. poharába. A. előbb koccanást, aztán finom kis roppanásokat hall, ahogy a vízbe merülő anyag térfogata megváltozik. Az ügyvéd visszaül.

– Szerinted mit kéne tennem? – kérdezi A.

– Részeg voltál?

– Mikor?

– *Akkor.*

– Le van írva, nem?

– Igen, le van írva. De ez hogy derült ki? Úgy értem, nem vártál addig...

– Kétségbeestem. Kihívtam a mentőket, de már késő volt.

– Ők meg...

– Igen!

– Értem – mondja Fekete, majd hallgat egy darabig. – És azért lett sok a morfium, mert nem tudtál magadról, vagy azért, mert nagyon is tudtad, hogy mit csinálsz?

– Szerinted?

– Nem tudom, azért kérdezem. Gondolj csak bele, ha valóban az történt, amit most mondasz, akkor nyugodt lélekkel hogyan segítsek abban, hogy veled legyen egy tíz éves gyerek?

– Miért, ha fordítva van, akkor hogyan?

– Lehet, hogy igazad van.

– Réka a lányom.

– Ő meg a feleséged volt.

– Embertelen fájdalmai voltak.

– És az feljogosít...

– Talán. Ha ő kér meg, akkor igen.

– Tehát azt állítod, hogy ő mondta neked, hogy adagold túl. Az előbb azt mondtad, hogy dührohamai voltak, meg hogy nem is tudott magáról.

– Nem mondta így ki, de tudtam, hogy ezt akarja.

– Tudtad?

– Igen, tudtam, a kurva életbe! Mit akarsz bizonyítani?

– Arra vagyok kíváncsi, hogy képes voltál-e ölni. Hogy mi volt a bírói ítélet, most felejtsük el.

– Már ne is haragudj, de én nem tudom elfelejteni!

– Pedig itt volna az ideje.

– Úgy érzem, neked csak az az elfogadható, ha szándékosan tettem.

– Nem, ez nem így van. Csak az az elfogadható, ha igazat mondasz. Komolyan mondom, nem tudom eldönteni, hogy tényleg bűntudatod van, vagy csak megjátszod magad.

– Mit akarsz tőlem?

– Csak szeretném tudni, mi történt. És utána beszélhetünk arról, hogy hogyan tudok segíteni neked.

– Már tudod, hogy mi történt. Túlságosan enyhének tartod az ítéletet?

Fekete fölnevet.

– Hagyd már abba! Egyáltalán nem erről van szó. Mondtam, hogy az ítéletet hagyjuk. Kit érdekel, hogy a bíróságon mi volt...

– Mondod ezt ügyvédként.

– Pontosan! Nálunk senki sem tudja jobban, hogy mennyire embertelen, és valótlan, ami a bíróságon zajlik. Nézd csak meg, itt az akta, amiben részletesen le van írva, hogy mit tettél, és közben egy szempillantás alatt kiderül, hogy szinte semmit sem árul el az egészről – mondja Fekete szigorúan.

– Ebben igazad van. Nem sokat árul el róla.

– Akkor áruld el te.

– Nincs túl sok kedvem erről beszélni! Azt hiszem, ezt megértheted.

– De annyit azért elárulhatsz, hogy ami ebben van – Fekete megmozdít egy aktát az asztalon, amin A. ugyan lát valami macskakaparást, de azt nem, hogy pontosan mi van ráírva –, nem fedi a valóságot. Ugye?

A. mereven néz előre, valahová az ügyvéd mögé. Aztán ismét bólint. Fekete A.-t nézi, és az arcán mosoly jelenik meg, amit elszínez valami bizonytalanságból eredő rándulás.

– Egyébként pedig meghalt volna, nem?

– Tessék? – kérdez vissza A.

– Belehalt volna a betegségbe, nem?

– Igen. De ezt már...

– Akkor pedig nem értelek.

– Hogyhogy nem értesz?

– Tudod te hány embert mentettek fel, aki valóban gyilkos, nem úgy, mint te?

– És szerinted ez engem megnyugtat?

– Végül is, leggyakrabban másokhoz viszonyítva ítéljük meg magunkat. És a védelem is legtöbbször erre alapoz.

– Nem érdekel! – mondja ingerülten A. Nyomást érez a mellkasában, ami lassan félelemmé alakul, hogy talán megint hibát vétett.

Fekete nem folytatja, mert közben olyan ötlete támad, amitől újabb hőhullám önti el a testét. Képtelen ülve maradni. Kezében a pohárral föláll, s A. már csak azt látja, ahogy az addig vele szemben elhelyezkedő test teljesen eltűnik a szoba hátsó részében. Hallja az ügyvéd lépteit, aztán ahogy a poharát valami kemény felületre teszi. Arra gondol, hogy megkéri Feketét, üljön vissza, de nem mer szólni, nehogy az ügyvéd utasítgatásnak vegye a szavait. Fekete tökéletesen látja A.-t. Az asztal lapjáról visszaverődő fény erős árnyékokkal szabdalva ugyan, de láthatóvá teszi a férfi arcát, aki feszülten, mégis gyámoltalan ábrázattal ül ott.

– Mit gondolsz, mit tehetnék az ügyedben?

– Nem tudom. Csak azt, hogy vissza akarom kapni Rékát.

– Pontosan tudod, hogy nincs ma ebben az országban olyan bíróság, aki neked ítélné a lányod azok után, ami történt.

– Igen, ezt magam is sejtettem.

– Akkor mit vársz tőlem? Egyáltalán mit gondolsz rólam? – kérdezi Fekete olyan hangsúllyal, mintha sértőnek találná A. közeledését, de közben kifejezetten élvezi, hogy végre játszhat egy kicsit.

– Nem konkrét szándékkal jöttem ide.

– Lehet, hogy ez a baj.

A. számára ijesztő ez a mondat. Főleg, hogy nem látja azt, aki beszél.

Fekete vár, de egyre inkább úgy érzi, egy helyben toporognak. Idegesíti, hogy értelmetlenül telik az idő. Szeretne már a számára lényegi kérdésekről beszélni, de még mindig bizonytalan abban, hogy A. hogyan reagál majd arra, amit el akar mondani. Csak egyetlen megoldást lát, ha hazudik. Számára teljesen mindegy, A. elhiszi-e majd azt, amit mond, mert még ha sejti is, hogy nem igaz, egyrészt nem tudja ellenőrizni a szavahihetőségét, másrészt, ha van egy kis esze, rájön, hogy a szándék és a végeredmény a lényeges.

– Tudod, hogyan lehetséges az, hogy csak négy évet ültél? – kérdezi Fekete. Előrébb lép, pont annyira, hogy a fény újra kirajzolja az alakját.

– Jó magaviselet miatt engedtek ki hamarabb.

– Mert új megvilágításba került az ügyed. De ez nem magától történt, azt tudnod kell.

– Hogy érted ezt?

– Úgy, hogy valakinek kezdeményeznie kellett, hogy felülvizsgálják az ítéletet.

– Lehetséges ilyen?

– Persze, hogy lehetséges, csak tudni kell a módját.

– És ki az, akit érdekelne, hogy mikor szabadulok?

Fekete nem szól. Az asztalra teszi a poharat, és az üvegből tölt még magának.

– Jól tudod, hogy ki.

– Ezek szerint...

– Pontosan. Szerinted csak úgy, véletlenül találkoztunk újra? – kérdezi Fekete. Hideg hullám vonul keresztül a hátán, de már érzi is, hogy múlóban van a rezdülés, amit a hazugság okozott. Eszébe jut, hogy egy ideje érdeklődve figyeli nemcsak másokon, de magán is a különféle testi tüneteket, amik már egy gondolat következtében is teljes erejükkel nyilvánulnak meg.

– Miért tettél volna ilyet? – kérdezi A. Tikkelni kezd a jobb szemhéja, ami akkor jelentkezik, ha ideges: ha bizonytalan helyzetbe kerül, és nem tudja megmagyarázni magának, pontosan mitől.

– Rosszul esik, hogy ezt kérdezed. Lehet, hogy régen volt, de végül is barátok voltunk. Vagy nem? – kérdezi az ügyvéd hirtelen, olyan hangsúllyal, ami meglepi, és egyben le is taglózza A.-t.

– De, azt hiszem, hogy valóban azok voltunk.

– Egyébként pedig – folytatja Fekete –, nagyon reménykedem benne, hogy a segítségemre leszel egy ügyben, ami régóta húzódik, és épp itt az ideje, hogy megoldást találjunk rá. Ami azt illeti, nemcsak én számítok a segítségedre, de erről majd talán később.

– De ha felülvizsgálták a dolgot, akkor talán Réka...

– A dolog azért nem ennyire egyszerű.

– Hogy érted ezt?

– Úgy, hogy aki segített, cserébe kér is tőlünk... pontosabban tőled valamit.

– Miről volna szó? – kérdezi érdeklődve A., és közben arra gondol, hogy semmiféle módon nem tud utánajárni annak, hogy az ügyvéd igazat mond-e, s hogy most jön az, amikor leköteleződik, és kifacsarják az érzéseit.

Fekete kényelmesen elhelyezkedik a székben, majd kortyol az italból.

– Elsőre nem fog tetszeni, amit mondok, de kérlek, hallgass végig.

A. bólint. Az ügyvéd közben lenyom pár gombot az asztalon nyújtózó klaviatúrán, majd úgy fordítja a monitort, hogy kissé előre hajolva A. is láthassa, amit mutatni akar. A. egy domborzati térképet lát különféle magassági adatokkal, és néhány, egymástól távol eső, és számára ismeretlen település nevét is leolvassa.

– Ismerős a vidék?

A. alaposabban megnézi, hogy mi is látható a képernyőn, de egyetlen nevet vagy adatot sem ismer fel.

– Nem, egyáltalán nem – feleli, mert elképzelni sem tudja, hogy a terület, amit a térképen lát, hol helyezkedik el.

– Ez az ország egyik legészakibb szeglete. Csupán néhány apróbb falu elszórtan. Egyszer jártam arra, ködös, nyirkos, rettenetes hely – mondja az ügyvéd nevetve, és valamivel közelebb hoz egy települést a térképen, hogy a neve is látható legyen. A.

egy számára teljesen ismeretlen falunevet lát, körülötte különféle csúcsok domborzati adatait, amik szintén idegenül hatnak, mert fogalma sem volt, hogy ilyen magas hegyek is vannak az ország területén.

– És miért fontos ez a hely?

– Volna egy feladat, amit meg kellene oldanod.

– Oda kéne mennem?

– Így van.

– És mi volna a feladat?

– Nos, ez a hely nemcsak a klímája miatt különleges. Évek óta próbálok... illetve próbálunk eredményeket elérni, hogy hozzájuthassunk ahhoz, ami a föld alatt lapul.

– Szóval, pénz.

– Nyilván.

– És mi a probléma?

– Az, hogy egy olyan személy tulajdonában van annak a területnek a nagy része, aki semmilyen módon nem akar megválni tőle. Sőt ennél bonyolultabb a helyzet, mert a nő gyakorlatilag eltűnt. Állítólag valahol fent él a hegyek között, de nem tudjuk, merre, és olyan az az egész istenverte vidék, hogy nem sokan igazodnak el ott.

– És a helyi erők?

– Mi van velük?

– Komoly kapcsolataid lehetnek.

– Persze, itt a városban. De az egy más közeg. Mások a játékszabályok – mondja Fekete.

– Mit akarsz, hogy találjam meg a nőt?

– Első körben igen. De ennél többet akarok.

– És miért én? Már hogy... Én nem értek ehhez. Miért gondolod, hogy nekem sikerülne eredményt elérni? Gondolom, nem én vagyok az első.

– Nem, ami azt illeti, valóban nem te vagy az első. Hogy őszinte legyek, te vagy a negyedik.

– És akkor?

– Ketten vissza se jöttek. Az utolsó pedig... hát, azt inkább hagyjuk.

– Hogyhogy nem jöttek vissza? Ezt hogy érted?

– Úgy, hogy mindketten meghaltak.

– Micsoda? Hogyan?

– Az elsőt azóta sem találták meg. A második holttestét, tavaly ősszel a közelben legeltető pásztorok fedezték fel egy sziklatömb lábánál. Lezuhant a magasból, ami azért meglepő, mert képzett emberről volt szó. Olyanokat küldtünk oda, akik tudják, hogyan kell terepen mozogni, túlélni, és megtalálni azt, aki nem akar megkerülni.

– Akkor végképp nem értem, hogy miért engem akarsz odaküldeni.

– Lehet, hogy meglepő, amit mondok, de olyan régóta húzódik ez az ügy, hogy minden eshetőség átfutott már az agyamon. És egyáltalán nem úgy látom már a kérdést, mint mondjuk egy éve. Mintha az események engem is átalakítottak volna, és

tudom, hogy nem olyan embert kell odaküldenem, akinek a pénzen kívül nincs semmi egyéb motivációja. Azok a fickók profik voltak, de egyre inkább úgy érzem, valaki más kell ehhez.

– Tegyük fel, hogy megtalálom a nőt. És akkor mi lesz? Hogyan győzzem meg arról, amit nyilvánvalóan nem akar?

– Az már nagyon egyszerű, bárcsak ott tartanánk, hogy megtaláltad.

– Azt mondod, egyszerű?

– Igen, azt hiszem, nagyon egyszerű.

– Ezek szerint tudod, hogy mit mondjak neki?

– Még mondanod sem kell semmit.

– Valóban?

– Egészen biztos.

– Akkor szerinted mit kell majd tennem?

– Meg kell ölnöd.

A. torka összeszorul. Nyelni próbál, de csak akkor sikerül, mikor végre néhány görcsös rángás után újra ellazulnak a gégéje körül és a torkában az izmok. A ventilátor zúgását hallja, meg ahogy Fekete egy tollal babrál az asztalon, mintha türelmetlenségében minél előbb ki akarná kényszeríteni belőle a választ a kérdésre, ami nem is kérdés, főleg, ha A. azt akarja, hogy előrelépés történjen az ügyében. Előbb Réka jut eszébe, majd Judit, aki fekszik az ágyon, a sápadt bőre nyirkos a verejtéktől, és a csupasz karja olyan fehér, mintha mészbe mártották volna a testét, aztán újra Réka kerek arca, és arra gondol, hogy az nem is olyan már, mint amilyennek ő most elképzeli. Látja a saját mozdulatait, a lepedő suhogását is hallja, amint csúszik előre a keze, a porcok roppanását a csuklójában, amibe az óra vékony mutatójának lépései szűrődnek bele: olyan halk, hogy nem is hallhatná, gondolja, de mégis hallja, tisztán és egyértelműen számol, lehunyja a szemét, múljon el az idő, az, ami most van, és legyen már végre valami más, legyen az, ami az után következik, hogy megtette, amire kérik, amire utasítják, mert ez nem kérés, az ilyen sosem kérés, mindig parancs, mert nincs választása, nem lesz kibúvó, mint ahogy akkor sem volt, amikor utoljára látta mosolyogni, szavak nélkül, és látta eltűnni az arcáról azt a napokig jelen lévő kérést, amire csak egyetlen válasza lehetett.

– Megismételnéd, amit mondtál? – szólal meg A., bár egyáltalán nem szeretné hallani még egyszer azt a mondatot.

– Azt akarom, hogy menj oda, és csináld ki a nőt – mondja Fekete.

– Ezt ugye nem gondolod komolyan?

– De, nagyon is komolyan gondolom. Miért ne gondolnám?

– Hát mert ilyet... szóval... – nyökögi A. Hátrafordul, mintha valaki még lenne rajtuk kívül a szobában. Mintha egy tekintetet keresne, amibe belekapaszkodhat. De hátul csak a halványan körvonalazódó bútorokat látja, s hogy nem mozdul körülötte semmi, nem reagál arra, ami elhangzott, és bosszantja, hogy nem lázad fel sem ő, sem

a tárgyak, sem semmi ez ellen a mondat ellen. Visszafordítja a fejét. Fekete rezzenéstelen arccal néz rá, és A.-t zavarja, hogy időnként csak az arcán csillogó izzadság jelzi, hogy benne is zajlódnak bizonyos folyamatok. Hogy a teste működik, hormonok dolgoznak benne és reagál a környezetére. A. előrenyúl, a hamutál széléről elveszi a még égő cigarettáját, beleszív egy nagyot, és egy ideig bent tartja a füstöt a tüdejében. Remegni kezd a combja.

– Nem hiszem el, amit mondtál. Főleg azok után...

– Nem kell túllihegni. Az izgulást bízd rám.

– Normális vagy? Azt kérdezted, mit képzelek rólad. Hát te mit...

– Csillapodj le és higgadtan beszéljük meg ezt a dolgot. Még nem is tudod, hogy mit kapsz cserébe.

– Leszarom.

– Nem, nem hiszem én azt. Most őszintén, milyen kilátásaid vannak?

– Nem érdekelnek a kilátásaim, basszameg! Ilyet... Ezt nem hiszem el – mondja A. dühödt hangon, miközben a szék karfájára támaszkodva félig föláll, de aztán lassan visszaengedi a testét a puha felületre.

– Dehogynem érdekel! Ülj vissza, helyezd kényelembe magad, és gondold végig! Iszol még egy italt? – kérdezi Fekete, s bár A. nem válaszol, ismét tölt a poharakba. Eltelik vagy egy perc, amíg egyikük sem szól. Fekete A.-t nézi. Türelmesen vár, hogy a férfi lenyugodjon. A. mellkasa úgy zihál, mintha kergetnék.

– Szeretném, ha te csinálnád – szólal meg Fekete.

– Szeretnéd? Hogyhogy szeretnéd?

– Igen, szeretném.

– Te beteg vagy. És miért *szeretnéd*?

– Mert képes vagy rá.

– Szóval ezért volt az a kérdezősködés!

– Kíváncsi voltam, hogy tudsz-e racionális döntést hozni.

– Hogy micsodát?

– Higgadt döntést, mint akkor. Így jobb?

– Szerinted az egy higgadt döntés volt?

– Igen, kifejezetten az. Nagyon kevesen lennének képesek egy ilyen döntést meghozni.

– Ne próbálj ebből hiúsági kérdést csinálni!

– Jó, persze, ha innen nézzük, teljesen irracionális, de ha...

– Honnan a picsából tudnád, hogy milyen?

– Miért, nem az? Nem arról van szó, hogy leküzdötted az érzéseid, és megtetted azt, amiről azt mondtad, hogy ő maga is akarta már?

– Ez ennél sokkal bonyolultabb.

– Bonyolultabb? Miért? Hoztál egy döntést, amit...

– Amit minden pillanatban bánok.

– De miért bánsz? Magad miatt, vagy miatta? Ha igaz, amit mondtál, hogy ő kért meg rá, akkor csak magad miatt...

– Réka miatt. Érted? Neked nincs lelkiismereted?

– De van, bár az biztos, hogy elég speciális – mondja nevetve az ügyvéd, és megint a tollal babrál az asztalon. A. nem szól egy ideig, csak figyeli az asztal lapján mozgolódó ujjakat. Érzi, ahogy a bőrére ismét kicsapódik a nedvesség. Viszket az alkarja és a homloka is. Egyre jobban zavarja a kattogó hang, ami a ventilátor forgását kíséri. Nem bír ülve maradni. Érezni akarja a saját teste súlyát, ahogy a lábára nehezedik. A szoba hátsó részébe megy, ahol fokozatosan kirajzolódnak a különféle tárgyak, egy kör alakú, nagy dohányzóasztal, mellette bőrkanapé, és hátul egy hatalmas könyvszekrény, ami lezárja a hosszúkás, sötéttel bélelt teret.

– Próbálj meg lehiggadni! Gyere vissza, mutatok valamit – szólal meg Fekete. A. megint úgy hallja, mintha nagyon távolról beszélne. Visszalép az asztalhoz, leül. Fekete egy darab papírt tol közel hozzá az asztalon.

– Mi ez?

– Így biztos, hogy nem lesznek gondjaitok a továbbiakban.

A. alaposabban megnézi a papírt. A lámpa fénye miatt először égetik a szemét a rajta kirajzolódó számok, aztán egy kilencest lát, és elég sok nullát egymás után, s ahogy kezdi felfogni, hogy mekkora összegről van szó, ismét dobogni kezd a nyaka, mintha vérré alakulna benne minden érzés, és olyan sok, hogy lassan szétfeszíti az ereit.

– Tudod, hogy nem pénz kell – szólal meg A.

– Pénz mindig kell. Még akkor is, ha van, aki visszaszerezze a lányod. És ezzel nem lesz gond – mondja Fekete, és már úgy mosolyog, hogy semmi sem kuszálja össze arcán az örömöt.

– Mégis, hogyan képzeled?

– Azt bízd csak rám. Te csak utazz el, minél előbb. Igazából arra gondoltam, hogy már hétfőn indulhatnál.

– Már hétfőn?

– Igen, hétfő reggel.

KISS LÁSZLÓ

# A denevér

Ha az ágyékához egy gömbölyű popsi csapódik ütemesen, könnyen beszél hülyeségeket az ember. Ezt a leckét Árpi nagyon megtanulta. De ha megkérdezték, mit rontott el, azt felelte, nem tudom. És tényleg nem tudta. Egy biztos, utolsó együttlétükön vérszemet kapott. Épp hátulról döfködte Pálmát, s ahogy futkározni kezdett gerincében a csiklandás, az egymáshoz tartozás jóleső tudatában rávert a fenekére, és a szokásos ó, Pálma helyett az szaladt ki a száján: te kis féreg. Hiába magyarázkodott mindjárt a sajnálatos esemény után, hogy merő jóindulatból mondta, hogy túlszaladt benne a lelkesedés, és forráspontig jutott a szerelem fürdővize, higgyen neki a lány – Pálma nem ilyenfajta lírára vágyott. Ó-val se, nemhogy anélkül!

Nem mindig megbocsátható a meggondolatlanság.

Persze nem ezen múlott. És Árpi sajnos nem tudta, hogy min. De nagyon megzuhant azon a langyos szeptemberi estén, amelyen Pálma közölte vele, vége. Eddig tűrt, lenyelt mindent, elfogadta, hogy Árpinak fontosabbak a régen látott haverok, és le a kalappal a pompásan sikerült fesztiválok előtt, de legalább idén elmehettek volna valahová nyaralni, akár egyetlen víkend, és akkor a kártyát nem is hozná szóba, hát neki is van szíve, ő is érzelmekre vágyik, szóval váljanak el békében, és ne, kéri szépen, barátok se legyenek, ha már eddig se voltak azok. Felejtsük el egymást. Árpi szótlanul hallgatta a vádbeszédet. Nem ütötte meg a lányt, ehhez gyáva volt, és különben is, életében egyetlen nőt bántalmazott, a nagyanyját, aki a suliból hazatérő unokát a megígért meggyszósz helyett tejlevessel várta. De az a fejvesztés legalább magyarázható volt, a kémia kettessel. Bólogatott, mint aki egyetért, s lenyelve sértettségét, lovagiasan kitárta az ajtót, menj, ha akarsz. Pálma fölényes arccal kivonult a lakásból, és a következő pillanatban elnyelte a lift.

Berúghatott volna, bömböltethette volna a Guns n' Roses-t, hajnalig tömhette volna magába a nutellás kenyeret, de csak végigzuhant a rekamién. Alvásról szó sem lehetett, a szemét se tudta lehunyni. Ha egy pillanatra elbóbiskolt, ismeretlen eredetű köhögés rázta fel, mintha rendszeresen dohányozna, holott évek óta nem gyújtott rá. Tiszta volt, jóképű, egészséges. Mi a picsa ez, tette fel magának a kérdést, de nem kapott rá választ. Se a tesóitól, akik ezekben a napokban sűrűn látogatták, és kártya közben őszinte sóhajtásokkal kísérték a fel-feltörő rekviemet, se évfolyamtársától, Barnától, akinek agyát felhígította a lelkiismeretes szeszelés, de Árpi néha úgy érezte, ő tud róla a legtöbbet, ő érzi át legmélyebben szavakba alig foglalható fájdalmát, ami egy költőtől minimum el is várható.

Ez így ment három héten keresztül. Huszonegy nap sivatagi hadjárat, étvágytalan kóválygás az éppen felpörgő egyetem és a másfél szobás albérlet között. Jöttek a tesók, ulti, aztán mindenki húzott vissza a vackába. Fölcsengetett Barna, megölelgette szenvedő barátját, kezébe nyomott egy dobozos Kőbányait, azzal elvágódott a nappaliban. Ami azonban igazán különös volt, hogy noha kiadta az útját, rendszeresen eljött hozzá Pálma is. De bárhogy próbálta kibontani tündéri skót mintás szoknyájából, ami olyan volt, mint Axl Rose-é a 91-es koncerteken, bárhogy igyekezett az elölkapcsolt párducfekete melltartóval, amint hozzáért a lányhoz, az felkacagott, és elillant, mintha ott se lett volna.

Három hét elteltével aztán az egyetemre villamosozott, családi tragédiára hivatkozva félévhalasztást kérvényezett (hangyafasznyit sem hazudtam, magyarázta magának), és még aznap diákmunkára jelentkezett a Határ úti műanyag- és kenőcsgyárba. Otthon mindig besegített a háztájiban, tapasztalatból tudta, hogy a szorgalmas munka észrevétlenül feledteti a keserű emlékeket.

Árpi igazi hosszútávfutó volt, és a gyári munkát illetően is távlatokban gondolkodott, de a legalább félévesre tervezett kúra mindössze két hétig tartott. Bölcsész énje rendre legyűrte a benne mocorgó proletárt, és hiába kelt fel becsületesen minden áldott hajnalban, hogy beröfögjön vele a hatos busz új munkahelyére, hiába nézte ébredés után a város másik szegletében lévő olajfinomító lángnyelveit, amint a még sötét égboltot nyaldossák, hiába csomagolta el előző este az elemózsiát, és kajált együtt újdonsült munkatársaival, hiába csapolt nekik kávét a tízpercekben, s hiába öntöttek neki teát ők, nem találta a helyét a telepen. Tényleg elhitte, ha csak előre néz, múlik a fájdalom is, és Pálma alakja oda kerül, ahová néha komolyan gondolta, hogy való, a kukába. De ez az alak, ez a karcsú derék és jellegtelen szöghaj, ez a kis körte formájú mell a hívogató anyajeggyel a gömb alján továbbra sem akarta konténerben végezni, hazatérve a munkából ott találta a kanapén. Kezdődött minden elölről. A kibontás, a melltartó – és huss. Ha épp nem volt nála a lány, számítani lehetett rá, hogy bármelyik pillanatban megérkezik. Ült Árpi a fotelban, levette a hangot a tévén, fülelt. A hetedik emeleti magasságból is jól kivehetők voltak Pálma léptei, kopogott az új cipő. A lift zökkenve állt meg az emeleten, aztán: semmi. Egyszer óriási vihar kerekedett, a szél vadul kavarta odakint a galambokat, félő volt, hogy egyet-kettőt be is hajít a nappaliba, de mire Árpi odarohant, hogy betegye, valami óriási szívóhatásra becsapódott a kisablak, és az üvegén szempillantás alatt szétfutott a repedés. A cikcakkon át látta, hogy az utcán ázott emberek szaladgálnak dzsekijüket fejükre húzva, mintha bombáznák őket. A buszmegállóban, ebben biztos volt, feje fölé fekete ernyőjét tartva Pálma állt, de sem aznap, sem a következőn nem liftezett föl hozzá. Azután viszont megismételte a látogatást.

Hogy kudarcérzetét legalább odabent palástolja, kevés számú munkanapja során laza bon mot-kkal fűszerezte a társalgást, amin többen felháborodtak, vagy egyenesen magukra vették a célzásokat. Egy molett középkorú asszony például, akinek az

alakjára tett illetlen megjegyzéseket, csúnyán ledorongolta, s kikérte magának az ízléstelen viccelődést. Szórakozol velem, kiabálta kérdőn címkeragasztás közben, és úgy nézett Árpira, mintha bele akarná fojtani a munkaasztalon álló Sekusept Aktív 1,5 kg műszer- és eszközfertőtlenítőbe. Ő tiltakozott, de hiába. Eszébe jutott az utolsó együttlét, amelynek végéről elmaradt a Pálmába élvezés finom desszertje, s arra gondolt, hogy az ember csak magát hibáztathatja. Nem szabad túllőni a célon. De nagyon szerette volna tudni, mi a cél. Mert a felejtés valahogy továbbra sem sikerült. Egy éjjel arról álmodott, hogy szelíden havazik, és miután felébred, nincs kinek elmondania. De nem esett a hó, csupán pirkadt, és odalent már türelmetlenül morogtak a buszok. Kinek mondta volna el? A tesóit mégse traktálhatta folyton ezzel, Barna megértő volt ugyan, de megérkezése és elájulása között csupán percek teltek el, nem volt idő filozofálni. Magzatpózba görnyedt a fájdalomtól.

Az első napokban még a targoncakezelő csávó is vállalható partinak tűnt, de hamar kiderült, hogy őt se büntette humorérzékkel az élet. Amikor egy uzsonnán lelkendezve mesélt a hétvégi lagziról, Árpi elérkezettnek látta az időt, hogy szorosabbra fonja alakuló haverságuk kötelékét. Kocsmai hangulatú kérdésére, megbaszta-e a menyasszonyt, a targoncás rémülten rázta a fejét, mintha azt mondaná: mégis hogy képzeled. Árpi, aki soha nem baszott meg menyasszonyt lagziban, de mindig eljátszott a gondolattal, valahányszor lakodalomba hívták, nem tudta hová tenni ezt a pórias kishitűséget. A gondolatra viszont ismét szívébe mart a fájás. Az ember önmaga ellensége. Hazaérve előkaparta Macintosh márkájú személyi számítógépén a Barna által rendelkezésére bocsátott ihletadó fotókollekciót, és csinos, még fiatal meztelen nőket nézegetett, majd csinos meztelen tiniket nézegetett, azután húsos meztelen középkorú nőket nézegetett, meg unatkozó férjes meztelen asszonyokat nézegetett, végül már éppen nem fiatal meztelen nőket nézegetett, és majdnem idős meztelen nőket nézegetett, egyszer-egyszer pedig egyáltalán nem csinos, sőt inkább eléggé taszító férfiak képét is megnyitotta, hogy legalább néha lásson istenigazából merev faszt, ha már az övé fájdalmas puhasággal, akár egy öreg varangy, lapult meg a lába között, és csak éjszaka, amikor nem figyelt rá, elevenedett meg, hogy ébredésre a boxeralsóba okádja a tartalmát.

A negyedik napon, sejtése szerint felsőbb utasításra, átcsoportosították a csomagoló és címkéző részlegről a kenőcsszekcióhoz. Úgy érezte, ezzel egyúttal feljebb is lépett a ranglétrán. Itt kissé elszigetelve dolgozott, kancsóval merte ki egy edényből a tejfehér testápolót, és ha a kövérkés fedelet rápattintotta a tégelyre, már mehetett is a szalagra a termék. Noha meglepetésére a zaj nagyobb volt, mint a gyári társadalom legalját jelentő fertőtlenítősöknél, bizonyos derűvel gondolt rá, hogy az olajozatlan, köhögő gépek elvtelen kiszolgálása helyett itt leginkább a női test páratlan szépségének fokozásáért robotol. Tempós munka volt, nem kalandozhattak el a gondolatai, ebédidő tájékán azonban elképzelt egy bársonyos bőrű barna lányt, aki mintha a reklámokban szerepelne, fején patyolat tiszta törülközővel, illatos testét fürdőkö-

penybe burkolva kacéran elnyújtózik a franciaágyon, egyik lábát kidugja a textil fedezékéből, és kérdőn ránéz, ő odalép, gombóc van a torkában, bekenhetlek, hörgi, amire a lány lehunyja szemét, alig észrevehetően biccent, és ő bekeni. Ahogy fölocsúdott, előtte, a bugyborékoló kenőccsel teli medence túlsó végében egy csodás összhangban dolgozó párra lett figyelmes. A hullámos hajú, teniszező-forma srác és a mellé beosztott szintén sudár, gyógyszerészhallgató-gyanús lány a tartályból kiemelt fóliáról masszírozta le és facsarta ki közös erővel a massza utolsó cseppjeit. A kezük úgy járt, mintha fejnének, a fólialepedők alatti műanyag ibrikek hamar színig teltek kenőccsel. Elnyílt szájjal bámulta őket, ahogy órákkal később a buszmegállóban is, ahol a derekasan végzett munka után csendesen beszélgettek, olyan természetességgel, hogy Árpi nem hitt a szemének. Milyen férfi az, amelyik nem akar megdugni egy mellette álló nőt. Nem tudta elhinni, hogy nem a srác lakására mennek, aki egy csésze teára, vagy ami még inkább egyértelmű, egy pohár borra invitálta napközben a lányt, de már az előszobában összegabalyodnak, és mintha részegek volnának, dülöngélve, egymást marcangolva jutnak el az ágyig. Nem hitte el, hogy a srác nem nyalja csillogóra a lány hasát és mézesbödön-mellét, aki cserébe a kenőcstől érzékire puhult kezével megragadja, majd a szájába vezeti Federer ágaskodó faszát. Szemetek. Olyan forgatókönyv nincs, hogy ne ez legyen a forgatókönyv. Olyan nincs, hogy ne ez legyen a vége. A hullámos hajú srác azonban az első járműre felszállt, és nem integetett a lánynak a buszról. Hazaérve Árpi azonnal bekapcsolta a számítógépet. Pálma kacéran végignyújtózott az ágyon.

Ezen az éjszakán megint különös álom lepte meg. Ismeretlen folyó partján víkendeztek, egy sástól ölelt kis öbölnél. A kánikulától elpilledt Pálma előbb melltartóját oldotta le, majd miután a piros tangától is megszabadult, leheveredett a polifoamra. Árpi éppen egy Kulcsár Szabó Ernő-tanulmányba mélyedt, de ahogy oldalra pillantott, s meglátta a piciny nyílás alatt szuszogó húsocskát, nem tudta folytatni az olvasást. Ráfonódott Pálmára, aki finom dzsúdófogással maga alá forgatta, s olyan mozdulatot tett, mint aki kész a rettenetes farkat magába csúsztatni. Nagyon közelről néztek egymás szemébe, és amikor Árpi meg akarta csókolni, rémülten vette észre, hogy a lány, aki éppen meglovagolja, és pinácskája száraz, mint a nagyanyja szőlőkarói, nem Pálma, sőt felismerhetően nem előző nője, az óvónőnek készülő Friderika, de még csak nem is az a kettő, vagy három, akivel majdnem megcsalta Pálmát. A molett eszközfertőtlenítős asszony volt az, aki gyűlölettől torz arccal meredt a képébe, s miután azt sziszegte, szórakozol velem, félliternyi Sekusept Aktívot borított az ágyékára. Ebben a pillanatban egy tűzpiros Simson száguldott el mögöttük, két rikácsoló purdéval a nyergében. És ebben a pillanatban Árpi arra ébredt, hogy valamit behajítottak a szobájába.

A digitális óra kijelzője fél ötöt mutatott, volt kilencven perce munkába indulásig. Az egy futballmeccsnyi idő, akár vissza is aludhat. De akkor hirtelen tisztulni kezdett a kép. Amióta a gyárban dolgozott, többször megfordult a fejében, hogy akkor tudna

végleg elszakadni Pálma nyomasztó emlékétől, ha végez magával. Tizenkilencre lapot húzni, elég a szarakodásból, itt a hetedik emelet, ha huss, legyen huss. Ez azonban egyelőre nem történt meg: élt, ez biztos, és határozottan fel tudta idézni a szobába vágódó sötét csomagot. Magához nyúlt, de nem volt nedves a boxer. A radiátor alatt viszont ott lapult, mint egy összemocskolt és elhajított textil zsebkendő, egy undorító test.

Kellemes ősz volt, éjszakánként Árpi nyitva hagyta a nappali repedt ablakát, jöjjön a jó levegő. Ez a betámadás viszont övön aluli volt. Sosem látott közelről ennyire rusnya dögöt, a Batman-filmek is hidegen hagyták, általában az egész denevérkultúra olyan messze volt tőle, mint a gyári munka, azok a cikkek pedig, amelyeket a lakásba tévedő denevérről a magazinokban olvasott, mintha kivétel nélkül azt sugallták volna, hogy jobb egy olyan szobában tartózkodni, ahol nincs ilyen élőlény, mint olyanban, ahol van. Az állat megmoccant. Árpi teljesen kijózanodott, nem is lehetett volna jobban ébren.

Első tiszta gondolata az volt, hogy agyon kell üsse. Arról szó sem lehet, hogy kezébe vegye, inkább hagyja el Pálma kétszer, és álmaiban se kerüljön a szeme elé, mint hogy akár csak másodpercekig dédelgessen egy miniszörnyet, ami úgy néz ki, mint egy olajba mártott döglődő madár. Egy kölyök masztif még csak-csak, de denevér – akkor inkább a mélytorok. Ott a lénia az előszobai sufniban, egyet rásóz, annyi. De eszébe jutottak az állatvédők meg a Greenpeace, és hogy tuti, éveket kapna a mészárlásért. Hát kell neki a sajtónyilvánosság, vagy hogy denevérvérben tocsogjon a hálószobájában? Fél öt múlt hét perccel, amikor döntött: szüksége van egy kevés alvásra, hogy felelősen döntsön, és a gyárba se mehet kialvatlanul. Hogy véletlenül se hozza ki a denevérből az állatot, lekúszott az ágyról, és az ajtót maga után rántva a nappaliba vetette magát. Barna nem ébredt fel a zajra, de a másik oldalára fordult, és olyan pózban folytatta az alvást, mint az agyonlőtt műanyag katonák, csak ő horkolt is.

Mielőtt visszaaludt, arra gondolt, akár szerencséje is lehet, s a hívatlan jószág reggelre magától elpusztul, kinyírja a környezetváltozás, beledöglik a rémületbe, mindegy, csak száradjon össze hatra. De öt óra harmincöt perckor arra riadt, hogy a denevér egy japán pilóta elszántságával újra és újra döngeti a háló ajtaját. Első a barátság, de most az életéről volt szó, és ilyenkor az ember önző. Úgy határozott, ha kell, feláldozza Barnát, de meg fog szabadulni a kamikázétól. Tűpontos stratégiájának központi eleme az volt, hogy először is: harminc perc múlva indul a busz, és még le se zuhanyozott. Ha lekési, neki lőttek. Hova följebb a kenőcsrészlegről! Aztán: ha föltépi az ajtót, és elég ügyes, el tud ugrani a bombázó elől. Ha ez is oké: egy nedves törülközővel ventilátorozva kihajtja a nappaliból a megvadult állatot. Ha az közben véletlenül meg talál dögleni, nem esik kétségbe, lehúzza a vécén. Óvszert is húzott már le, elméletileg azt se szabad – aztán történt valami? Mi lenne a világgal, ha mindenki elméletileg cselekedne. Ha ez is megvan, jöhet a békeszerződés. Ha még életben van, felrázza Barnát, és mindenki mehet a dolgára. Ha mégse veti le magát a hetedikről, este akár sörözhetnek is egyet. Mennyi kurva ha. Nagy levegőt véve az ajtóhoz lépett.

És nem történt semmi.

Nem kellett elugrania a száguldó japán elől, nem kellett fejvesztve, pizsamafelsőjét a fejére húzva az előszobába menekülnie, és a vérszomjas vadállat vitustánca sem kavarta fel a szoba állott levegőjét. Egyáltalán: nem fenyegette az életét semmi. A denevér, mintha a bolondját akarná járatni Árpival, fölszívódott. Sehol se volt. Amit szűk másfél órával azelőtt összemocskolt és elhajított textil zsebkendőnek nézett, egy elhajított textil zsebkendő volt, és nem repült összevissza a szobában, hanem összetaknyozva hevert a radiátor rácsai alatt.

Te kis féreg, morogta kialvatlanul, de megkönnyebbülve Árpi, és fölcibálta a még részeg Barnát. Ekkor, valahonnan a messze fénylő olajfinomítók felől elstartolt, és egyenesen Árpi pókhálósra repedt ablaka felé repesztett valami, egy barna pont, egy légyszarnyi foltocska, mely közeledve a házhoz, méterről méterre nagyobbá, testesebbé, állatszerűbbé vált, és úgy tűnt, nincs, ami megakadályozza szándékában. Árpi az ablakhoz ugrott, és azzal a lendülettel bevágta, nehogy a felbőszült ragadozó bevesse magát a nappaliba. A denevér azonban ezúttal is keresztülhúzta a számításait, és mintha csak oktatni akarná az ifjú padavant, így kell ezt csinálni, fiúcska, éles váltással elkanyarodott a nagyablak előtt, és szempillantás alatt befúrta magát a paneltestek közti résbe.

Hat óra volt, kékesszürke, kellemesen csípős októberi reggel, és a lángok, a finomító karcsú lángjai jól kivehetően lobogtak a messzeségben.

DERES KORNÉLIA

# DeGenerális

I.
Úriembernek néztük az elején, halszálkás öltöny,
selyeming, nyúlszőr kalap a fej tetején. Minden
tiszta, pontatlanságra sincs panasz. Olyan,
akivel szívesen teáznál egy esőző délutánon,
megkavarva a rokonok hibáját és kollégák
mocskolódásait. Megbízható, kerek arca rémlik,
és a sor csillogó jelvény. Talán egy félreértett
bajusz még.

II.
Aztán hirtelen: a mérgezés hét fő tünete. Vagyis, bűne.

III.
A múlt összerongyolódott. Barázdáink
letarolva, az agyi szennycsatornák
blokád alatt. Szimmetrikus tremor.
Bizonytalanok a léptek, a kerámia
kávébarnára ég. Bemutatkozunk hetedszer is,
önveszélyeztető gesztusokból nem elég.
Itt a kém, a rongyos ügynök, már belül.
Irt és tarol. Jobb napokon csak rokonokat
látunk üres képkeretbe, máskor előhívjuk
a holtakat is. Nekromanciából jeles.

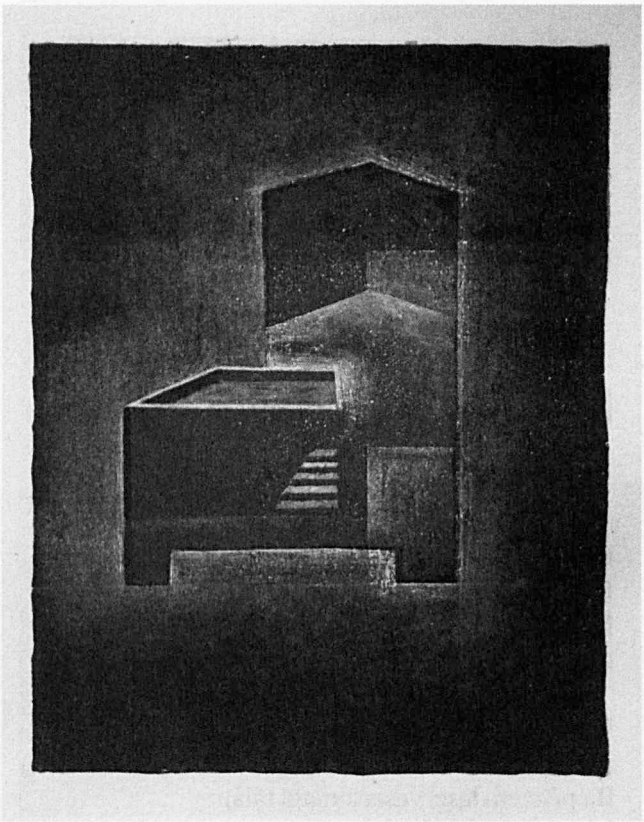
II.

Generális, most már tessék letenni azt a fegyvert,
lefagyasztani a vérmosolyt. Jelvényeid agyarként
villognak a szem mögött. És miattad gázt lőnek
a szinapszisok közé, kunkorodik az emlékezet.
Újraírja a mesét: teljes vég és részeges kezdet.
Mindig röhögünk ugyanazon a viccen.

Ebben a rengetegben uralkodsz, Generális,
agytörzsek felett.

I.

Maffiás korona. Minden adósságot, minden
kötődést zsebre tett.



*Fürdőház* 2014. színes litó, 22×28 cm

ÁGOSTON TAMÁS

# Caliban

Élesen emlékszem arra a napra,
mikor a kásás iskolatejet
egy fiú a nyakamba borította,
a többi meg gúnyosan nevetett.

Féreg vagy – mondta, majd arcomba köpött
az iskola salakos udvarán.
Megértettem ott két nyakleves között,
hogy torzszülött vagyok, mint Caliban.

Félelmes, sehonnai idegen,
aki undort dagaszt mindenkiben,
mint az Úr oldalát nyomkodó Tamás.

Azóta szabad vagyok és boldog.
Mindent értek. Mindenen mosolygok.
Előre szánom, ki holtomban elás.

# Hívás

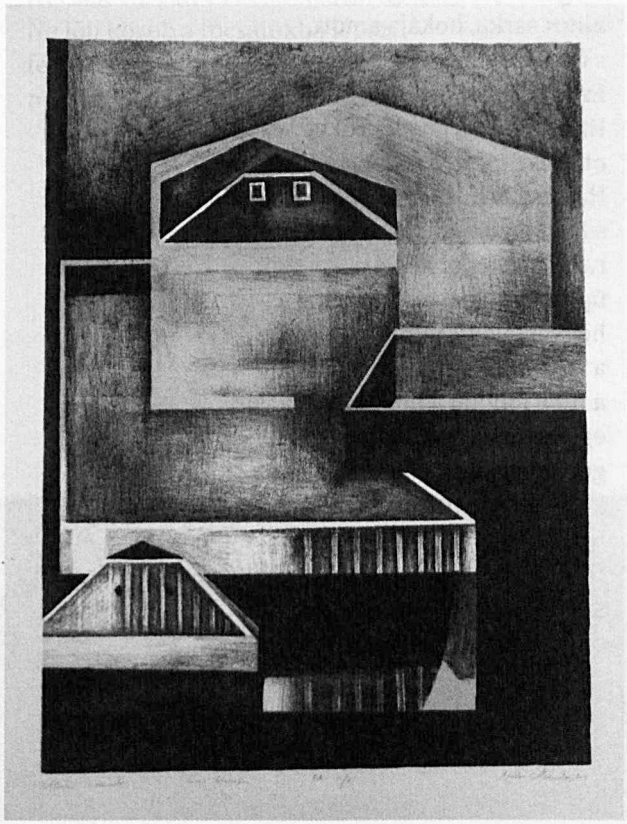
*Öcsémnek, jó utat kívánva*

Repülőgépre szállok este.
Eltűnök, mint dobozból a bonbon.
Ne légy, kérlek, elkeseredve.
Már jól vagyok. Hallod? Nem szorongom.

Búcsúzom... Ez már nem a hazám.
A televíziót neked adom.
Ha pénzem lesz, veszek majd talán
hármat is – Londonban nem egy vagyon.

Elviszem a nőmet is magammal.
Idegbeteg, de beszél angolul.
Mosogatni fogunk egy étteremben.

Az ember a hibáiból tanul.
Nem tudom kifejezni szavakkal,
mit érzek, anya. Most le kell tennem.



*Miszlai oromzatok*, 2013. 70×50 cm színes litogr.

POLGÁR ANIKÓ

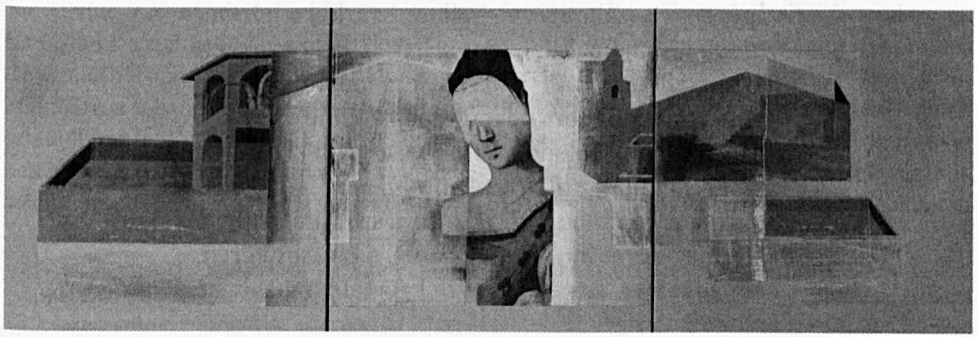
# Pentheusz-puzzle

Kreatív játék, igazi háromdimenziós,
s még futhatunk is közben a friss levegőn.
Járjuk az erdőt, zacskóba gyűjtünk minden
szilárd részt, aztán tippelünk,
hová is passzolhat egy-egy húsdarab.
A csonka törzs már jó alap,
helyére tehetjük a bal kart,
aztán a túloldalról a jobbot.
Még hiányzik itt egy ujjperec,
nincs sarka, bokája amott,
s üres a fej helye is a véres nyakon.
Ez is kihívás, hogy megtaláld!
Ha az erezett levelekről vér csöpög,
ott lelsz cafatra fűben, lomb között.
Ha kész lesz, szétszórhatjuk megint,
s ha nagyon unjuk, nehezítsünk:
rakjuk ki fejjel lefelé,
úgy forgatva a testrészeit,
hogy a talajt tapintsa a tenyér,
a rögökhöz simuljon a térd,
a fűbe folyjon a mellkasból a vér,
egymásba érjen a föld s az arc,
göröngyökkel teljen meg a száj,
s a kikerekedett szemgolyót
illesszük gondosan egy sárba vájt üregbe.
Otthoni használatra elég a kirakóskönyv-változat:
színes, attraktív, s a képek mellett
ott van néhány drámarészlet is.

# A fordított Gorgó

*„...a hátraforduló lófej dióbarna, szelíd tekintete,*
*mint egy fordított Gorgó, vízzé változtatta őket."*
(Déry Tibor: Alvilági játékok)

Szerencsés, akire a Gorgó hatni tud:
van még szilárd csontozata,
rajta bőr s izomzat, mi arra vár,
hogy szoborkeménnyé merevedjen.
Aki látta már a Gorgót,
azt nem lehet csak úgy, egy megjegyzéssel,
egy karlendítéssel félretenni,
azt csak a fordított Gorgó olvaszthatja meg.
Itt csak víz van és kő, nincs törmelék.
Ne jöjj közel: a tócsáinkba lépsz,
felkavarod és még jobban összemosod
már így is nehezen kivehető arcaink.



*Medencés Madonna (esti)* 2013. vegyes t. fatábla, 140,5×46,5 cm, pig. plext. Fatábla

DRUBINA ORSOLYA

# Piaci reggel

a lift csak emelkedik, unott, zöld nyöszörgésben, könnyedén kiszállok, és te ott állsz, csak úgy, mintha nem lenne oka, hosszú szoknyádon a virágok sora száll, néha libeg, nyomasztó-kénes a levegő, de mit bánod te, hiszen bőröndöddel ideutaztál –

egy lány a bőröndjével ideutazott, ide, ahol eddig a bugyim, fogkefém, összes könyvem lakott, a lift mintha szűkölne, émelyeg, menne már, de nem lehet, mégis ez most eldönthetetlen, egyenes vonalú egyenletes mozgás az életem, és te a kulcsom kéred, nem adhatom, egyre kajánabb mosoly az arcodon, szeretőnk egyedül üldögél a viharon, whiskyt vedel, én mégis ott hagyom a bugyim, fogkefém, könyvem egyszeriben szabadon, a kis zöld kattog, fáradtan liheg, de te csak állsz a bejárati ajtónk mellett, és ez most igenis eldönthető, pontszerű testemen a tehetetlenség túlnő –

ki vagy te, kérdem, és érzem az arcom piros, mint az a nyári balkon, mert én – hebegem – a piacon hagytam mindent: zöldséges szatyrom, cipőm, kalapom, de nem engedsz el, nézzük egymást tovább vakon, és akkor megkérdezed tőlem: te mióta vagy, ezt visszahangozva hallom, szürkül a bőröm, szédülök, hajam is eloldom, harisnyámon a kék harsányan átszalad, kiugranék a hetedikről, de minden mozdulatom odafagy, oda a színészház kövezett földjére, belenő a betonba, tovább ki a térre, te mégis csak úgy állsz ott, mintha nem lenne oka, hosszú szoknyádon a virágok sora száll, néha libeg, a lift még egyet int, komoly beteg, a kulcsot kéred, nem adhatom, és neked egyre kajánabb mosoly az arcodon

RÓTH MÁRTON

# Az irodalom labirintusa, avagy Italo Calvino és a Monte Cristo grófja

A hatvanas évek második felében Calvino a neorealizmus eszményeitől elfordulva új esztétikai és világnézeti alapokra helyezi irodalmi működését, s a műalkotásra, mint játékra tekint. Bár a '67 nyarán megjelent *Ti con Zero* kötet első részében még folytatja a *Kozmikomédiák* írói módszerét és Qfqfq történeteit, a kötetzáró novellák már annak az írói szemléletnek az első megnyilvánulásai, amely az irodalmi kombinatorikában ismeri fel azt az episztemológiai módszert, amely alkalmas lehet a rendszerbefoghatatlanul kaotikus világ ábrázolására. Strukturalista elméletre alapozott filozófiai indíttatású tézisnovellának tekinthető a kötetzáró darabként megjelenő *Monte Cristo grófja*, mely Alexander Dumas híres regényét parafrazálja. Bár Calvino novellájának címe a teljes Dumas-regényre utal, a szöveg csak a börtön leírására és a két fogoly, Dantes és Faria szökési kísérletére korlátozódik. A narráció középpontjában a bebörtönzött Dantes egyes szám első személyben megfogalmazott gondolatai állnak, aki az ideális erődítmény mentális konstrukcióján keresztül próbálja megérteni If börtönének tökéletlenségeit, hisz épp ezek a hibák lesznek azok, melyek feltárhatják előtte a lehetséges kiutat. Dantes szökési tervében és a novella cselekményvezetésében egyaránt fontos szerepet kap a másik bebörtönzött rab, Faria abbé is. Bár az abbé gyakorlatiasságra alapozott szökési tervei mindig kudarcot vallanak, mégis nagyban segítik Dantes megmenekülését, hiszen bukásukban kijelölik azon hibás módszereket, melyeket ki kell zárni ahhoz, hogy a helyes megoldás kirajzolódjék[1]. A novella befejező részében számos viszontagság után s egy újfent meghiúsult szökési kísérlet végén Faria Dumas dolgozószobájában találja magát, s ott egyből lázas kutakodásba kezd, hogy megtalálja az író kéziratai között azt a fejezetet, mely a szökésről szól. Azzal, hogy Faria elhagyja a novella lehetséges világát, s átlép a valóságba, az elbeszélés egy metanarratív műalkotássá válik, mely immáron nemcsak a valóságról kíván állításokat megfogalmazni, de önmagáról is, hisz a szöveget is a valóság egy megvizsgálandó elemének tekinti.

Calvino a *Monte Cristo grófja* esetében megfordítja a *Kozmikomédiák* alkotói módszerét, ott ugyanis a tudományos elméleteket csomagolta mesés formába, itt pedig egy romantikus elbeszélésből kiindulva posztulál tudományos igazságokat. Így jön létre a táguló világegyetem mintájára a folyamatosan növekvő zárka metaforikus képe, mely egész létünk börtönének szimbóluma lesz[2]. Calvino a börtön metaforával a világ kaotikusságát kívánta ábrázolni, melynek objektív megismerése az egyén számára épp annyira lehetetlen, mint magának If várának a feltárása. A posztmodern gondolkodásban a világ teljes birtokbavétele már egyébként is

---

[1] Vö.: „Úgy érzem, Faria nemcsak egy rab, aki szökni próbál: részese ő a terveimnek; és pedig nem azért, mert azt remélem, hogy utat tör számomra is [...], hanem mert a tartózkodási helyemre vonatkozó csekély számú információt kizárólag az ő tévedéseinek sorozatából kapom." in CALVINO, *Monte Cristo grófja* in *Komikozmosz*, Budapest, Európa, 2013, 395.

[2] SZÉNÁSI FERENC, *Italo Calvino*, Budapest, Osiris–Századvég, 1994, 123.

eleve lehetetlennek bizonyul, mivel az ember – lévén, hogy operacionálisan zárt – nem rendelkezhet közvetlen hozzáféréssel a valósághoz. Calvino úgy gondolta, hogy minden ember személyes és egyéni tudati konstrukción keresztül alkot képet a világról, vagyis az egyéni interpretációt tartotta a világ egyetlen lehetséges megismerési módjának. Mivel azonban a megismerés lehetősége az érzékszerveknek köszönhetően csak indirekt módon valósulhat meg, a valóságról kialakított kép nem több, mint egy szubjektív interpretáló lehetséges olvasata. A szubjektivitást tovább fokozza, hogy az interpretáló a valóság teljessége helyett annak csak a felszínével képes érintkezésbe lépni, ám számára épp ez a felszín testesíti meg a teljes valóság illúzióját. A világ kaotikussága abból fakad, hogy az egyén számára a valóság olyan fikcióvá válik, mely fikcionalitásában valósabbá lesz még magánál a való világnál is. Ezáltal valóságunkat ellepik a látszatok, és olyan szimulákrum-világok születnek, melyekben a ráció elveszti a szerepét.[3] A szimulákrum-világok létrejötte azonban nemcsak a valóságról alkotott képünket torzítja, de énképünket is, hisz a szubjektum a világ megismerése során nemcsak a valóságról alkot képet, de általa önmagáról is. A fentiekből szükségszerűen következik, hogy a posztmodern gondolkodásban a világ nem pusztán *egy* adott formában létezik, hanem mint megannyi, egyéni megismerés által létrehozott tudati konstrukció. Calvino a folyamatosan változó börtön képével a valóságnak eme pluralitását kívánta leképezni, mely annyi formában létezik, ahányan azt értelmezés tárgyává teszik.

Ugyan az egyéni interpretáció nyomán feltárt valóságrétegek adnak egy képet a minket körülvevő világról, az érzékszerveken keresztül történő megismerés nem teszi lehetővé egy koherens és egységes világkép kidolgozását. Épp ez lesz az az ok, ami miatt sem Faria, sem Dantes nem lesz képes megrajzolni a börtön térképét. Gondolataikban – mely a tények személyes (tehát szükségszerűen szubjektív) értelmezésére épül – a börtön képe mindig épp úgy alakul át, ahogy az őket körülvevő világot a folyton változó érzékelésük átalakítja. Percepciójuk folytonos változásával állandóan alakul a világról alkotott képük is, ennek viszont szükségszerű következménye az is, hogy a valóság részét képező börtön is folyamatosan átalakul. Problémájuk elsődlegesen abból fakad, hogy nem állítanak fel egy új paradigmát, nem hoznak létre új szabályokat, pusztán a meglévőkből próbálnak meg általánosításokat és következtetéseket levonni.[4] Ami a szökési tervek kidolgozásának módszerét illeti, Faria az egyszerűtől jut el a komplexig, lépésről-lépésre haladva kíván megérteni minden olyan váratlanul felmerülő problémát, melybe útja során botlik[5]. Dantes viszont az adatok káoszából indul ki, s igyekszik azt úgy leegyszerűsíteni, hogy terve ennek ellenére se veszítse el komplexitását.[6] Valójában szökési terveik kudarca annak tudható be, hogy mindkettejük megismerési módszere hibás:

---

[3] J. BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, in Attila Kiss et al., eds., *Testes Könyv I.*, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, 161.

[4] G. PRONI, *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani, 1990, 308.

[5] Vö.: „Faria eljárása a következő: akadályba ütközik, töri a fejét az elhárításán, kipróbálja a megoldást, megint akadályba ütközik, új megoldást tervez, és így tovább. Szerinte, ha egyszer kiküszöbölt minden lehetséges hibát és vigyázatlanságot, a szökésnek okvetlenül sikerülnie kell: éppen csak meg kell tervezni és végre kell hajtani a tökéletes szökést." in CALVINO (2013), *op. cit.*, 398–399.

[6] Vö.: „...az én kiindulási pontom az adatok összevisszasága: minden egyes különálló akadályban valamiféle akadályrendszer nyomát látom, szabályos mértani alakzattá fejlesztem az egyes metszeteket, síkidomokká, poliéderekké vagy hiperpoliéderekké forrasztom őket össze, a poliédereket gömbbe, óriásgömbbe helyezem; ilyenformán [...] minél zártabbá teszem, annál inkább egyszerűsítem is az erőd alakját." in CALVINO (2013), op. cit., 399.

sem Faria – egyedi esetek nyomán általános törvényszerűséget felállítani akaró – induktív módszere, sem Dantes – premisszát kísérletekkel igazoló – deduktív eljárása nem vezethet eredményre.

A börtönből (s a világ káoszából) kivezető út megtalálásához létre kell hozni a valós világ ellentétpárját, egy olyan fiktív világot (*un monde autre*), melynek megértésén keresztül saját valóságunkkal kapcsolatban is új összefüggésekre bukkanhatunk. Ahhoz, hogy ezt a párhuzamos univerzumot a maga tökéletes valójában meg tudjuk teremteni, tudatosan ki kell iktatnunk önmagunkat a genezis folyamatából, hisz csak ezáltal lesz alkotó módszerünk olyan elfogultságmentes, mely a megfelelő tárgyilagossághoz szükségeltetik.[7] Más szavakkal, hogy el tudjuk érni a maximális objektivitást, el kell szakadni az „én" deformáló szubjektivitásától, mert csak így lehet egy olyan lehetséges világot építeni, amely a valóság és önmagunk megértéshez is elengedhetetlen[8]. A valóság és a lehetséges világ közti különbség ugyanis kijelöli az értelmező számára paradigmánk azon anomáliáit, melyek megoldásával feltárul előttünk a lét börtönéből vezető kiút. Ha pedig nincs különbség ideális és reális között, akkor eljutunk annak a nyugalomnak a felismeréséhez, hogy azért vagyunk itt, mert nem lehetünk másutt.

A *Monte Cristo grófjával* – bár a *Ti con Zero* kötet záró novellája – nem fejeződik be az a sajátos jelelméletre épülő elbeszélés-technika, mely a *Kozmikomédiák*kal kezdődött. Calvino ezzel a novellával ugyanakkor új fejezetet is nyit az életműben, hisz innentől az irodalomra mint a lehetőségek nyitott játékára tekint, hol a különféle értelmezések harmóniában léteznek egymás mellett. If tömlöcének labirintusát azonban nemcsak létünk börtönével lehet azonosítani, de magával az irodalommal is. A két fogalom egymásba játszását ez alkalommal maga a főszereplő, Edmond Dantes hajtja végre, mikor Dumas asztalán az elvetélt szökési kísérleteket tartalmazó halomba gyűlt selejtlapokat oszlopsorrá, börtönének falává látja összeállni. Calvino szerint egy irodalmi alkotás csak akkor lehet képes arra, hogy lefedje a teljes valóságot, ha magába tudja foglalni valamennyi lehetséges szerző valamennyi lehetséges szövegét. Az elbeszélésben a narrációnak ezt az idealizált formáját If várának börtöne testesíti meg, mely folytonosan változó alakjával magára tudja ölteni a lehetséges börtönök valamennyi elképzelhető formáját. Azáltal, hogy a börtön folyamatos átalakulásban van, képes lesz bemutatni a darabjaira hullott valóság sokféleségét, de ugyanakkor úgy foglalja egységes gondolati rendszerbe az egyébként nem leírható világot, hogy az nem veszíti el komplexitását.

Calvino ugyanakkor nem elégszik meg azzal, hogy kidolgozza a tökéletes műalkotás elméleti hátterét, a metaforikusan megfogalmazott elvárásokat igyekszik meg is valósítani. Célját az intertextualitás által éri el, hisz a diskurzusok összemosódása révén a fikció megsokszorozódik, bezártsága megszűnik és más irodalmi szövetek hálójába kerül. Calvino elbeszélésének elsődleges forrása természetesen Dumas, de Borges-, Queneau- és Raymond Roussel-reminiszcenciákkal is találkozhatunk. Az irodalmi allúzióknak köszönhetően a nyelv disszeminálni kezd, a szilárd és állandó jelentések megszűnnek, a fikció pedig egy olyan rizómatikus struktúrájú labirintussá alakul, melyben különböző szövegek kerülnek dialogikus viszonyba egymással. A szövegköziségből kifolyólag a jelentésképzés egy lezárhatatlan folyamattá válik, hisz

---

[7] F. Bernardi Napoletano, *I segni nuovi di Calvino*, Roma, Bulzoni, 1997, 109.

[8] Vö.: „Valamennyi szökési hipotézisem főszereplője Faria. Nem mintha azonosítani kívánnám magam vele: ő nekem arra kell, hogy olyan tárgyilagos megvilágításban szemlélhessem lelki szemeimmel a kitörést, amilyen tárgyilagosan nem szemlélhetném, ha át is élem; azaz ha első személyben képzelem el." in Calvino (2013), *op. cit.*, 397–398.

a textusok közti folyamatos interakció miatt a létrejövő jelentések folyamatos mozgásban, áramlásban vannak. Ez az állandó jelentés-előállítás egy plurális és nyitott értelmezést tesz lehetővé, amely megsokszorozza magát a művet is.

Jelen esetben a helyzet bonyolultsága abból is fakad, hogy az intertextualitás folytán – jaussi fogalmakkal élve[9] – az olvasó elvárási horizontja folyamatosan sérül, hisz a cím és a szereplők azonossága által generált előzetes elvárást a jelen szöveg fikciós világa folyamatosan felülírja. A végbemenő állandó horizontváltások elbizonytalanító funkciót látnak el, rákényszerítik az olvasót az aktív részvételre, a szöveg pedig ezáltal írhatóvá, vagyis *texte scriptable*[10]-lé válik. Az ilyen típusú narratíva, amely a szövegköziségből adódóan különféle értelmezési lehetőségeket biztosít, az olvasó számára akár börtönnek is tűnhet, hisz az újabb és újabb interpretációs lehetőségek megfosztják a befogadót attól, hogy meglelje a kiutat az egymással érintkező elbeszélések útvesztőjéből. A fikcionalitás labirintus mivolta jelen esetben abból fakad, hogy a szöveg – a különféle allúzióknak köszönhetően – egy virtuális enciklopédiává válik: egyfelől igyekszik a lehető legrészletesebben ábrázolni a valóságot, másrészt, a *guesttext*eknek köszönhetően egyszerre értelmezi önmagát és a többi szöveget. Annak következtében, hogy az intertextuális elemek – mint az enciklopédia szócikkei – mindig egy másik szövegre utalnak, az irodalom egy önmagába visszaforduló zárt körré alakul, egy olyan labirintussá, ahonnan az olvasó nem tud kiszökni.

If metaforikus börtöne azonban nemcsak az olvasót, hanem magát az írót is fogva tartja. Calvino azon megállapítása, hogy

> „az If–Monte Cristo–Dumas íróasztala-féle koncentrikus erőd magában foglal bennünket, rabokat, tartalmazza továbbá a kincset, s a *Monte Cristo grófja* című regényóriást, valamennyi variánsával és milliárdos nagyságrendű, ámde mégis véges számú variánskombinációjával együtt"[11]

arra az elképzelésre utal, hogy az irodalom véges számú jelből állít elő véges számú irodalmi alkotást. Ezen irodalmi felfogás – mely a *Bábeli könyvtár* című Borges-novella nyomán került kidolgozásra – azt feltételezi, hogy pusztán a kombinatorika segítségével létre lehet hozni valamennyi lehetséges szerző valamennyi lehetséges művét, vagyis, hogy a műalkotások már azt megelőzően is léteznek, hogy a szerzői alkotó tevékenység életre hívná őket. A feltételezéssel, hogy minden mű létezik már valahol, az író szerepe megváltozik: az írás az alkotás antitéziséből, a többi lehetséges mű kizárásából születik meg: „Egy könyv – vagy egy szökés – megtervezésénél az első dolog: tudni, mi a kiiktatandó".[12]

Az író – jelen esetben Dumas – csak egy szűrő funkciót lát el, aki „válogat, selejtez, szabdal, betold, ragaszt, átalakít"[13]. Az ő fogoly mivolta elsődlegesen abból fakad, hogy nem képes teljesen kiiktatni önmagát a szövegből. Calvino szerint a szerző jelenléte a műben akadályozza a világ feltárását, mivel személyisége – akaratlanul is – befészkelődik a valóság és az azt ábrázolni kívánt fikció közé. Calvino arra a megállapításra jut, hogy a szerző azáltal tudna közelebb jutni a mindent egybefogó teljességhez, ha képes lenne tudatosan kiiktatni önmagát az alkotás

---

[9] H. R. Jauss, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in Helikon, 1980/1–2, 8–39.

[10] R. Barthes, *S/Z*, Budapest, Osiris, 1997, 15.

[11] Calvino (2013), *op. cit.*, 407.

[12] Ivi, 408.

[13] Ivi, 405-406.

folyamatából. Ez az elképzelés egyébként többször is felbukkan az életműben, megjelenik az *Amerikai előadások Sokrétűségről* szóló fejezetében[14], vagy a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regény egyik betéttörténetében, amikor Silas Flanery – Calvino alter egójaként – kifejti ars poeticáját.[15]

A szerző személyének kiiktatása arra a barthes-i elképzelésre vezethető vissza, miszerint számunkra a nyelv beszél, nem a szerző, s az írás nem mást jelent, mint egy előzetes személytelenségen keresztül eljutni addig a pontig, ahol a nyelv cselekszik, 'teljesít' s nem az 'én'.[16] Azáltal, hogy a szerzőt eltávolítjuk, az időbeliség is megváltozik. A szerző többé nem múltja saját szövegének, hanem vele egy időben születik meg, s kizárólag a megnyilatkozás idejében él. Minden szöveget itt és most írnak, mert az írás nem a lejegyzés műveletét jelöli, hanem azt, amit az oxfordi filozófia nyomán performatív aktusnak neveznek. Vagyis az írás egy olyan ritka verbális forma, amelyben a megnyilatkozásnak nincs más tartalma, mint a megnyilatkozás aktusa maga.

Azáltal, hogy a szerző belép saját halálába, a szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata lesz, amelyek átadják egyetlen jelentésüket, hanem olyan sokdimenziós tér, szerteágazó labirintus, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze. Az irodalom nem más, mint régi idézetek új szövedéke. Calvino a fikcióban a történet szintjén azzal érzékelteti az író pozíciójának eme meggyengülését, hogy a szerzőre – Dumas-ra – pusztán a már elkészült, tehát a már mások által megírt lehetséges változatok újrafűzését bízza. Calvino azonban nem elégszik meg ezzel a megoldással: az intertextualitáson keresztül, vagyis azáltal, hogy Dumas írói pozícióját fogalja el, megvalósítja saját írói szubjektumának egyik legtökéletesebb kizárását.

Azon felül, hogy a szerző képtelen a tökéletes önkiiktatásra, van még egy ok, ami miatt a saját szövegének a rabja marad. Az ő örökös labirintusbeli bolyongását az is előidézi, hogy az irodalmi szöveg eredete és hatása között tátongó űrt nem képes áthidalni. Ez pedig két egymással szorosan összefüggő dologra vezethető vissza: egyfelől arra – amiről már Sartre is vall a *Mi az irodalom* című tanulmányában –, hogy „...nem „tárhatok fel" és teremthetek egyszerre. A teremtmény lényegtelenné válik az alkotó tevékenységhez viszonyítva. A létrehozott tárgy, még ha döntőnek és lényegesnek is tűnik mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem *kényszeríti ránk* magát".[17] A másik ok – az első folyományaként – pedig az lesz, hogy az író számára saját műve mindig függőben marad, mivel az alkotófolyamat során folytonosan megváltoztathatja képzelete tárgyát. Így a változtatás örökös lehetősége az írót megfosztja a könyvhöz fűződő „privile-

[14] Vö.: „...bárcsak lehetséges volna egy én-en kívül fogant mű, amelyben túlléphetek a személyesség korlátain, nemcsak azért, hogy behatolhassunk a magunkéhoz hasonló többi én világába, hanem, hogy megszólaltassuk azt, aminek nincs szava: az ereszen ülő madarat, a tavaszi és az őszi fát, a követ, a betont, a műanyagot..." in CALVINO, *Amerikai előadások*, Budapest, Európa, 1998, 153.

[15] „Milyen jól írnék, ha nem volnék! Ha a fehér papírlap s a pezsgő, bugyborékoló szavak meg a formát öltő és leírás nélkül semmibe tűnő történetek közé nem tolakodna az a kényelmetlen válaszfal, ami a személyem! A stílus, az ízlés, az egyéni filozófia, a személyesség, a műveltség, az élmények, tapasztalatok, a tehetség, a mesterség fogásai: mindaz, amiből írásomban rám lehet ismerni – ketrec, mely korlátozza lehetőségeimet." in CALVINO, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, Debrecen, Európa, 1985, 183.

[16] R. BARTHES, *A szerző halála*, in R. BARTHES, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 51.

[17] J. P. SARTRE, *Mi az irodalom?*, Pécs, Gondolat Kiadó, 1969, 55.

gizált viszonytól", attól, hogy a művet késznek vegye, befejezettnek, amihez nincs mit hozzáfűzni, és amiből nincs mit elvenni. Épp ezek lesznek azok az okok, amik miatt a novellabeli Dumas sem képes befejezni saját regényét.[18]

Fikció és valóság Calvinonál nem létviszonyként, hanem közlésviszonyként értelmezhető. A fikció mint kommunikációs struktúra a valóságot egy szubjektummal kapcsolja össze, amely a fikció révén egy reális létezővel kerül érintkezésbe. A fikció funkciója a szubjektum és a valóság közvetítésében teljesedik ki, úgy szervezi meg a valóságot, hogy közölhetővé váljék.[19] Mivel a fikcionális szöveg számára a szubjektum elkerülhetetlen szükségszerűség, Calvino az olvasást dialogikus viszonyként értelmezi. Ez a dialogikus viszony már a hermeneutikában is jelen van, melyben a dialógus én és te, az értelmező és a szöveg, a jelenbeli horizont és a múltbeliként létrehozott horizont között játszódik le, azonban a dialógust alapvetően nem a másik megértésére való törekvés, hanem az értelmező önmegértése motiválja. Mivel a szöveg csak a nyelvben van, és létrehozása csak a jelentésadás által tapasztalható meg, a szövegelmélet episztemológiai tárgynak tekinti az olvasást, és egy szintre emeli az írással.

Ezáltal az olvasás az írás apoteózisának tekinthető, hisz a genezis folyamata valójában az olvasóban megy végbe, vagyis mindig ő az, aki olvasmányait megteremti. Ebből kifolyólag minden szövegnek kizárólag az (el)olvasás hozza meg a létezés ontológiai bizonyosságát. Ez pedig olyan örökérvényű igazságnak minősül, amely a fikció lehetséges világában sem kérdőjelezhető meg. Faria, Dumas dolgozószobájába érve lázas keresésbe kezd, hogy megtalálja a szerző sikeres szökési tervről szóló kéziratát. Az, hogy Faria igyekszik fellelni az önmagáról és a szabadulás lehetséges módozatáról szóló vázlatokat, kettős üzenettel bír: egyrészt metaforikusan érzékelteti, hogy az olvasás nem más, mint önmegértés, másrészt felhívja a figyelmet arra, hogy a szökés létezésének ontológiai bizonyossága nem a kézirat meglétében, hanem annak szükségszerű elolvasásában rejlik.

Ebből is látszik, hogy az irodalmi alkotás pusztán mint az olvasó és az író közös szellemi terméke értelmezhető, amely feltételezi a kölcsönös együttműködést. Az író és olvasó én kölcsönhatásának Sartre-féle dialektikus meghatározása megnyitja a „création dirigée"-t, a produktív befogadás játékterét az olvasó előtt: „...az olvasó tudatosan »feltár« és alkot egyszerre, alkotva »feltár«, és »feltárása« révén alkot."[20]. Jelen esetben a fikcionalitás, mint két horizont kölcsönhatása működik: a szerző játékteret enged a hiátusok révén olvasójának, aki ezáltal szabadon alakíthatja ki saját értelmezését.

A Barthes nyomán kialakított posztstrukturalista terminológia szerint Faria fogyasztó olvasónak minősül, hisz értelmezési stratégiáit az azonosság elve szerint szervezi meg. Mivel az olvasott szövegben mindig önmagát, saját életvitelének igazolását keresi, értelmező tevékenysége passzív. A készen kapott jelentéseket aktivitás nélkül fogadja be, s így valójában minden esetben mindig ugyanazt olvassa. Másfelől Faria alakjában fel lehet ismerni Eco *empirikus olvasó*ját, aki a szövegeket tárolóként használja saját érzelmei számára: ezen érzelmek vagy a szövegen kívülről erednek, vagy pedig a szöveg váltja ki őket véletlenszerűen. Bár Faria elkeseredetten próbálja megérteni a börtön alaprajzát, „az abbé nemigen tudja megkülönböztetni

---

[18] Vö.: „ha egy megoldás alapos okokból előnyösnek látszik, de kizár egy epizódot, melynek beiktatása a kedvére lett volna, iparkodik legalább hozzávetőlegesen egybeilleszteni az eltérő eredetű csonkokat, s így valamiféle látszólagos folyamatosságot teremteni a jövő szétágazó szegmentumai között".

[19] W. Iser, *Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje*, Helikon, 1980/1–2, 41.

[20] Sartre (1969), *op. cit.*, 58.

a cellákat, hisz rengeteget lát hibás útkeresései közben"[21]. S bár az újonnan szerzett információkat igyekszik mindig beépíteni a soron következő szökési kísérletébe, végül mindig ugyanott végzi: fogoly marad a börtönben. Hibája abból fakad, hogy képtelen önálló értelmezés kialakítására, ezért mindig a már meglévőt ismétli. Épp az önálló gondolkodás hiánya kényszeríti rá arra is, hogy Dumas szobájába jutván oly görcsösen keresse a kéziratot, a más által már megírt szökési tervet.

A másik olvasói stratégiát a tökéletes interpretációt végrehajtani képes Dantes képviseli. Ő testesíti meg a műben azt az ideális olvasót, aki rendelkezik mindazzal a tudással, amely segítségével létre lehet hozni egy adott irodalmi szövegre az összes lehetséges jelentést. Míg „Faria szívügye egy lap a sok közül"[22], s „lankadatlanul keresi azt az egyet"[23], Dantest „a mentől nagyobb halomba gyűlt selejtlapok"[24] érdeklik, „az elvetélt megoldások"[25]. A fikcióban a börtön – a világ sokrétűségének metaforájaként – nem létezik egy adott formában, hanem pusztán csak a változásban, mint megannyi valóságréteg szövedéke. A koherens világ darabjaira hullott szét, így a teljes megismeréshez, illetve annak illúziójához a szétszóródott fragmentumokon keresztül juthatunk el. Faria kudarca abban áll, hogy mind a börtönt, mind a világot csak egy adott formában képes értelmezni, s ezért nem juthat el a több darabból álló, megannyi olvasatot igénylő teljességhez. Vele szemben azonban Dantes megérti, hogy a széthullott valóság csak a széthulló regény darabjain át érthető meg. Ő nem pusztán *egy* olvasatra koncentrál, *egy* lehetséges menekülési útvonalra, hanem a különböző olvasatok figyelembevételével igyekszik feltárni a börtön térképét. Dantes ugyanis – szemben Fariával – megérti, hogy a menekülés nem a kijárat megtalálásában, hanem a börtön megértésében rejlik. Ez az újfajta látásmód lesz a következő évtizedben a Calvino-irodalom alappillére, mely nem vállalkozik kevesebbre, mint hogy bátran szembenézzen korunk labirintusával:

„Az irodalom annyit tehet, hogy felkutatja, milyen magatartásforma ígérhet kiutat, még ha ez a kiút netán egy másik labirintusba vezet is. Szembenézni a labirintussal: ezt a magatartásformát kívánjuk megmenteni; a szembenézésre sarkalló irodalmat kívánjuk elhatárolni és különválasztani a megadás irodalmától. (...) Amire ma szükségünk van, az nem más, mint a labirintus lehető legrészletesebb térképe."[26]

---

[21] CALVINO (2013), *op. cit.*, p. 397.

[22] Ivi, 407-408.

[23] Ivi, 408.

[24] Ibidem

[25] Ibidem

[26] Vö.: „[La letteratura deve] definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da una labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto (...) quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto, la più particolareggiata possibile." in CALVINO, *La sfida al labirinto* in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1990, p. 96. (fordítás: SZÉNÁSI FERENC (1994), *op. cit.*, p. 119.)

MÁTYÁS DÉNES

# Reduktív realista próza a nyolcvanas évektől napjainkig

## GONDOLATOK EGY KORTÁRS OLASZ IRODALMI IRÁNYRÓL

Az 1980-as évek első felében új írói hullám tűnik fel az olasz irodalomban, amely visszaállítja a próza és a jelen közvetlenül érzékelhető valósága közötti kapcsolatot. E fiatal prózaírók nehezen nevezhetők tudatos írói csoportosulásnak, mert meglehetősen külön és önálló utakon járnak, illetve merőben eltérő módszerekkel dolgoznak (nem véletlenül tekintik őket többen „magányos", „elszigetelt" szerzőknek[1]), mégis jobbára közösen jellemző rájuk, hogy a hatvanas-hetvenes évek erős intellektualizmusát, a neoavantgárd, a posztmodern és a kísérleti irodalom tapasztalati valóság megragadásától való elrugaszkodását, szövegjátékait és gyakori formabontó hajlamát követően (vagy mindezek mellett) nemcsak hogy megújítják a történetmesélés szerepét és hagyományát,[2] de a környező, mindennapi világ irányába is (vissza)fordulnak, és mindezt hagyományosabb, a realista formanyelvvel is rokonítható eszközök és ábrázolásmódok segítségével teszik, aminek köszönhetően egyfajta (megújult) realista irányultság jellemzi műveiket.

Természetesen nem ez az első alkalom, hogy egy írói nemzedék – vagy tagjainak egy csoportja – a megragadható, mindennapi valóságra koncentrál. Erre már a negyvenes-ötvenes évek neorealizmusa, valamint a harmincas évekbeli realista próza[3] is szolgáltat példát. Hasonlóképpen – hogy csupán pár további kézenfekvő esetet említsünk – a verista hagyomány huszadik század eleji továbbélésének idején vagy a gyár-irodalom (*letteratura industriale*) időszakában is több olyan szerzőt találunk, akik többé-kevésbé egységesen jelentkeznek jellemzően realista természetű művekkel. Nem beszélve arról, hogy egyes, realizmushoz esetleg csak

---

[1] Vö. Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, 34 („a nyolcvanas évek kiváló képességű, de elszigetelt főszereplői"); Renato Barilli, „Ricercare e la narrativa nuova-nuova", *La Bestia. Narrative invaders!*, 1 (1997), 10 („különálló hegycsúcsok, elszórt sziklatömbök"); Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, 17 („magányos szerzők"). Jelen tanulmányban a csupán idegen nyelven elérhető szövegrészletek magyar verziói a saját fordításaim. Az idegen nyelvű film- és irodalmi műcímek magyar változatai, amennyiben azok még nem jelentek meg magyar nyelven, szintén saját fordításaim: ezeket első alkalommal csak zárójelben adom meg, a későbbiekben viszont – a szöveg, illetve az olvasás gördülékenysége érdekében – már magyarul használom. A magyar nyelven is elérhető címek esetén azok elfogadott fordításait veszem át, míg az eredeti változatokat zárójelben közlöm. (M. D.)

[2] A történetmesélés újbóli felvirágzása minden bizonnyal nagy részben annak is köszönhető, hogy számos mű dolgozik önéletrajzi(nak tekinthető) elemekkel (is). Vö. Silvana Cirillo – Giuseppe Gigliozzi, *Il '900 letterario italiano*, Roma, Bulzoni, 2005, 466–467.

[3] Vö. Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1991, 385.

érintőlegesen vagy időszakosan kapcsolható alkotók életművében is fel-feltűnnek (szintén nagyjából egy időben) hasonló jellegzetességet tükröző szerzemények, így például Cesare Pavese, Italo Calvino, Primo Levi stb. munkásságában.

Ahogyan a jelen tapasztalati valóságának megragadására irányuló hajlam és a realizmuséival rokon technikák alkalmazása, valamint az ezekből adódó *realista irányultság* nem kizárólagosan a nyolcvanas években kibontakozó új prózának a sajátja, ugyanígy nem kivételes jellemzője e hullámnak az észak-amerikai, amerikai egyesült államokbeli irodalommal és kulturális közeggel való számvetés, az ottani tendenciák és eredmények általi befolyásoltság, illetve az ez utóbbiak egyéni írásművészetekbe történő beemelése, beolvasztása sem. Már a harmincas évektől kezdődően fokozott érdeklődés mutatkozik a tengerentúli irodalom, valamint az akkoriban kibontakozó amerikai realizmus irányában,[4] sőt, éppen az említett évtizedre tehető, hogy az Amerikai Egyesült Államok kultúrája és irodalmi élete az olasz értelmiség kulturális horizontjának a részévé válik, amikortól kezdve aztán abban egyre hangsúlyosabban van jelen.

Az amerikai irodalmi művek egyre növekvő ismertsége és népszerűsége a két világháború közötti évtizedekben elsősorban Elio Vittorini és Cesare Pavese irodalomszervező és fordítói tevékenységének az érdeme. Pavese többek között olyan jelentős szerzők műveit ülteti át olasz nyelvre, mint Herman Melville, John Steinbeck vagy Gertrude Stein. Vittorini ugyancsak fokozott figyelemmel él a tengerentúl felé, aminek egyik kiemelkedő eredménye az olasz kultúrkörök amerikai irodalommal való tudatos számvetésének szintén fontos állomása: az *Americana* antológia megjelentetése, amelyben Vittorini szerkesztőként és fordítóként is szerepet vállal.[5] E köteten keresztül, amely elkészítésében fordítói munkát végez még mások mellett Pavese, Eugenio Montale, Alberto Moravia és Guido Piovene is, az amerikai irodalom olyan jelentős alkotóinak olasz nyelven korábban nem olvasható írásait ismerheti meg a közönség, mint Nathaniel Hawthorne, William Faulkner, Edgar Allan Poe, a már említett Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Fante, William Saroyan és sokan mások.

Ami elindul a harmincas években, az a későbbiekben is folytatódik. Így a nyolcvanas években induló prózaírói hullám tagjai is előszeretettel követik nyomon az Amerikai Egyesült Államok irodalmának alakulását, ami írásaikra, írásművészetükre is kihat (kétségtelen például

---

[4] Vö. Ferroni, *i. m.*, 236–238. Ahogyan Ferroni ugyanitt kifejti, az efféle érdeklődés a két világháború közötti évtizedekben nem az abszolút véletlen, de nem is pusztán az olasz kultúrközeg széleslátókörűségének a következménye: az Amerikai Egyesült Államok Olaszországgal szemben, ahol ekkortájt épül ki a fasizmus és szilárdul meg a fasiszta ideológia, (többek között a filmművészet és a mozi jelentős hatására) a modernitás és a demokrácia földjeként jelenik meg az olasz értelmiség szemében. Amint Nyerges László fogalmaz: az írók „figyelme fokozottabb mértékben fordult oly országok felé (Amerika, Oroszország), ahol már a nép hatalma szerintük valamiféle tömegdemokráciában érvényesült." Nyerges László, *Elio Vittorini*, in Szabó György (szerk.), *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967, 439. (Természetesen az amerikai irodalom harmincas-negyvenes évekbeli népszerűségét-népszerűsítését ettől még hiba lenne egy tisztán politikailag motivált, a fasiszta ideológiával és/vagy cenzúrával szembeni ellenreakcióként kezelni, mindazonáltal kétségtelen, hogy a jelenségnek, az említett évtizedekben, ez is a sajátja.)

[5] Vö. Elio Vittorini (szerk.), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. Az antológia először 1941-ben jelent meg, de azt a fasiszta cenzúra – mondván, hogy Vittorini kommentárjai túlságosan pozitív képet festenek Amerikáról és az amerikai kultúráról – rögtön be is tiltatta. A kötet 1942-ben a kommentárok nélkül jelenhetett csak meg újra, eredeti formájában pedig végül 1968-ban látott ismét napvilágot.

az ötvenes évektől kibontakozó *beat* generáció műveinek olasz alkotókra gyakorolt befolyása). Az irodalom mellett pedig az amerikai képzőművészeti irányzatok, a zene és a filmművészet is egyre nyomatékosabban van jelen, egyre nyilvánvalóbb hatást fejt ki az olasz kulturális és irodalmi közegben.[6]

A kilencvenes években feltűnő generációnál mindez még tovább mélyül, sőt, egyes szerzők viszonylatában már szinte hamarabb is merül(het)nek fel bizonyos amerikai párhuzamok és példaképek, mintsem olasz elődök vagy előzmények. Így például az ebben az évtizedben jelentkező „kannibál" és *pulp*-írók esetében, akiknél többen vélnek „hiperrealista ihletést (az amerikai hiperrealista festészetnek, a Dick-féle *cyberpunk*nak és Bret Easton Ellis minimalizmusának a hatását)" felfedezni,[7] valamint számtalanszor kerülnek elő olyan, az említett olasz irodalmi jelenségek esztétikai beállítottsága és módszerei gyökereiként számon tartott filmek címei, mint például Quentin Tarantino *Ponyvaregénye* (*Pulp Fiction*, 1994) vagy Oliver Stone *Született gyilkosok*ja (*Natural Born Killers*, 1994).[8]

Az amerikai színtér iránti figyelem mellett a korábbi évtizedben megújuló realista irányultság is ugyanúgy jelen van a kilencvenes évek fiatal prózaíróinak a munkásságában. Más kérdés, hogy a jelen világa ekkor már a korábbiaktól jelentősen eltérő kulturális-társadalmi-szociológiai képet mutat, köszönhetően egyebek mellett a globalizációs folyamatoknak, valamint a technológia, a tömegkommunikációs eszközök és az informatika számottevő fejlődésének. Az új írók ezért új érzékenységgel, illetve új, a korabeli viszonyoknak megfelelő (mindenekelőtt a média jelenségeit és módszereit is inkorporáló) eszközök, technikák, nyelvek segítségével közelítik meg a kortárs valóságot, és adnak róla hatásos leírást.[9]

---

[6] Elég csak két, a nyolcvanas évek elején debütáló fiatal prózaíró, Pier Vittorio Tondelli és Andrea De Carlo közléseit idézni: „Én úgy vélem, hogy mind a kulturális, mind a generációs műveltségem [...] inkább kapcsolódik a mozihoz, a televízióhoz, a képregényirodalomhoz és a pop, a rock személyiségeihez fűződő egész gondolatkörhöz, amelybe beletartozik a kábítószer is, mint a magas kultúrához." Angelo Mainardi, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 953; „Ami a *Tejszín vonat*ot illeti, azt mondanám, hogy a nulláról indultam, amikor azt írni kezdtem. [...] Egy olyan író voltam, aki korábban sokat olvasott, de akit íráskor jobban befolyásoltak egyéb kommunikációs formák: a mozi (Fellini *Nyolc és fél*jétől Antonioni *Blow Up*ján keresztül Altman *Nashville*jéig), a fényképészet, a festészet (*Pop Art* és Hiperrealizmus), a zene (mindenekelőtt Bob Dylan, a Rolling Stones, a Beatles)." Az író szíves közlése, 2004. 12. 13. Vö. továbbá: Sergio Sabbatini, „Tratti principali della letteratura italiana dal 1968", *Romansk Forum*, 15 (2002), 17–18.

[7] Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Cercatori di storie, videostorie e controstorie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 102. (Dick alatt Philip K. Dick amerikai sci-fi író értendő. – M. D.)

[8] De további (s nem is csak amerikai) filmcímeket szintúgy találhatunk, mint például a Quentin Tarantino rendezte *Kutyaszorítóban*t (*Reservoir Dogs*, 1992), Danny Boyle-tól a *Trainspotting*ot (1996), David Cronenberg *Karambol*ját (*Crash*, 1996) vagy Robert Zemeckistől a *Forrest Gump*ot (1994). Vö. Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, 39–44; Ferdinando Camon, *Prefazione*, in Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, 9; Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999, 23, 65.

[9] Többen egyenesen „különféle eredetű nyelveket, témákat, alakzatokat és kifejezési formákat halmoznak, [...] kombináló és tendenciózusan válogatás nélküli képzelőerővel gyúrnak össze eltérő műfajokat, hagyományokat és behatásokat." Sinibaldi, *i. m.*, 89. A média jelenségeinek, módszereinek olasz

Az amerikai elő- és/vagy példaképek mellett természetesen a kilencvenes évek prózaíróinak a kulturális horizontjából sem hiányoznak a kifejezetten olasz kötődések és előzmények, az olasz irodalmi életben fellelhető elődök, iránymutató személyiségek. E szempontból mindenekelőtt Pier Vittorio Tondelli személyét kell kiemelni, akinek mind írói, mind irodalomszervező munkássága nagy mértékben kihatott arra, amilyen irányban az olasz próza az ezredforduló előtti (és utáni) évtizedben továbbfejlődött.[10] Nagyrészt Tondellinek köszönhető például, ha az irodalomban továbbra is erőteljesen fennmarad a mindennapi valóság megragadására irányuló szándék, de szerepe nyilvánvalóan ennél is sokkal több: befolyása az őt követő generáció(k) műveinek stilisztikai, (előítéletektől mentes) nyelvi és (akár a banalitást is beemelő) tematikai megoldásaira nézve is jelentékeny. Mindez az általa kezdeményezett, huszonöt év alatti tehetségek bemutatására és munkáinak megjelentetésére indított *Under 25* projekt keretében is megmutatkozott, amelynek meghirdetésekor a correggiói író pontosan azzal a tanáccsal élt a fiatalok felé, hogy elsősorban a körülöttük létező, mindennapokban tapasztalható világra koncentráljanak, és arról próbáljanak meg hiteles módon és nyelven számot adni.[11] Az *Under 25* (és Tondelli) fiatal írókra gyakorolt számottevő hatását és jelentőségét mutatja többek között az is, hogy a kezdeményezés eredményeként megjelent három antológiában publikáló szerzők közül mára már többen elismert alkotóknak számítanak.[12]

Az új prózaírók közül olyanok is voltak, akik a korábbi *Gruppo 63* neoavantgárd csoporthoz kapcsolható személyiségektől kaphattak iránymutatást: így például Nanni Balestrinitől és Renato Barillitől az 1993-ban útnak indított *Ricercare. Laboratorio di nuove scritture* (*Kutatás. Új írások műhelye*) elnevezésű, Reggio-Emiliában rendezett, felolvasásokkal egybekötött találkozók sorozata keretében. Ezen alkalmakkor a legújabb olasz költészet és próza (később pedig már csak az utóbbi) friss hangjainak nyílt alkalma arra, hogy pályatársaikkal és az írókból, kritikusokból, kiadói munkatársakból álló közönséggel együtt a kor aktuális változásait, jelenségeit, problémáit, valamint a korabeli világ ábrázolására legalkalmasabbnak tűnő eszközöket és módszereket megvitassák. A rendezvényeken felolvasott szövegek egy részéből aztán antológia született,[13] az új írókról és művészetükről pedig külön folyóiratszám is megjelent.[14] Ez utóbbi a kilencvenes évek szerzőinek irodalomtörténeti pozicionálására irányuló kísérletekről

irodalombeli hatását illetően vö. Gianluigi Simonetti, „I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)", Allegoria, 57 (2008), 100; Mondello, *i. m.*, 51 („Nem *menekülés a médiától*, hanem *elmerülés a médiában* [...]." Kiemelés az eredetiben.). Lásd továbbá Nanni Balestrini La Bestia folyóirathoz írt bevezetőjét: Nanni Balestrini, „Introduzione", La Bestia. *Narrative invaders!*, 1 (1997), 6–7.

[10] Vö. Mondello, *i. m.*

[11] Vö. Pier Vittorio Tondelli, *Gli scarti*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 683–687; Pier Vittorio Tondelli, *Scarti alla riscossa*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 688–692.

[12] Az *Under 25* projekttel kapcsolatban lásd: Pier Vittorio Tondelli, *Under 25*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 681–775; Antonio Spadaro, *Laboratorio «Under 25». Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000. A projekt keretében (Tondelli szerkesztésében) megjelent három kötet: *Giovani blues*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1986; *Belli & perversi*, Ancona, Transeuropa, 1987; *Papergang*, Ancona, Transeuropa, 1990.

[13] Vö. Nanni Balestrini – Renato Barilli – Ivano Burani – Giuseppe Caliceti (vál.), *Narrative Invaders. Narratori di «Ricercare» 1993–1999*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

[14] Vö. La Bestia. *Narrative invaders!*, 1 (1997).

is tudósít: köztük Barilliéről, aki szerint a fiatal írók jelensége – akár a nyolcvanas évek új prózájával karöltve – az olasz irodalom területére bevezetett jelentős nyelvi-tematikai újításainak köszönhetően valójában nem más, mint az avantgárd ihletettségű művészet újabb állomása, annak egyenesen a harmadik hulláma (*terza ondata*): a „neo-neoavantgárd" kibontakozása.[15]

Az efféle megítélés kialakulásában nyilvánvalóan nagy szerepet játszott a *Ricercare* találkozók neoavantgárdhoz való kötődése, ugyanakkor valóban tagadhatatlan, hogy az ezredvégi évtizedek írónemzedékei több újdonsággal is jelentkeztek az olasz irodalomban, mivel új ábrázolásmódok és technikák szerint dolgoztak, és műveikben a korabeli világról friss, korábban nem ismert hangokon szólaltak fel. Ezzel egy időben a kortárs tapasztalati valóságra koncentráló figyelmük és a történetmesélésre irányuló hajlamuk következtében a hagyományosabb elbeszélőmódokat alkalmazó realista tendenciákkal is felállítják újra a kapcsolatot. Sőt, a nyolcvanas-kilencvenes években debütáló írói generációk művészete – legalábbis az ezen évtizedekben megjelenő írások formajegyei alapján – akár egyfajta *újrealizmus* térnyerésének is tekinthető:[16] egy olyan realizmusénak, amely a korábbiaknál (például a nagyrealizmusnál) kevésbé törekszik a valóság átfogó, totalizáló képét adni, emellett pedig kevésbé dokumentarista és/vagy „erkölcsös" is, mint az azt megelőző realizmusok (így például a neorealizmus), mivel szűkíti a témáját, azt kevéssé mélyrehatóan-részletezetten kezeli, és nem mutat fel a szövegekből egyértelműen kinyerhető magyarázatokat, értékítéleteket. Mindehelyett a valóság közvetlenül tapasztalható-érzékelhető elemeire koncentrál, csak azok közül emel ki néhányat: a dolgok felszínén marad, és nem közvetít konklúziókat, mélyebb összefüggéseket – mindezek csupán a felszín alatt lesznek sejthetőek.

Nem másról van itt szó, mint egyfajta *reduktív realizmus*ról, amely – számos sajátossága révén – az amerikai minimalista irodalommal is összefüggésbe hozható, különösen annak a nyolcvanas évektől induló, Abádi Nagy Zoltánnál egyszerűen *nyolcvanas hullám*nak nevezett, az olasz kutató, Fernanda Pivano által *poszt- vagy neominimalista írók*ként aposztrofált irányával, vagyis a Raymond Carver, Amy Hempel, Ann Bettie, Bobbie Ann Mason, Mary Robinson stb. nevei által fémjelzett első irodalmi minimalista nemzedéket követő, a nyolcvanas évtizedtől kezdődően publikáló generáció (mindenekelőtt Bret Easton Ellis, Jay McInerney, David Leavitt) írói termésével.[17] Ennek ellenére az olasz művek és elbeszélő technikák együttes jelölésére, a róluk szóló közös diskurzushoz mégsem annyira az „olasz minimalista próza", mint

---

[15] Vö. Barilli, „Ricercare..." i. m., 8–18; Barilli, *È arrivata... i. m.*

[16] Hasonló véleményről árulkodik Hanna Serkowska tanulmánya (Hanna Serkowska, *Dopo la fine della postmodernità. Verso la letteratura globale*, in Esin Gören – Cristiano Bedin – Deniz Dilşad Karail [szerk.], *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, Istanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2016, 18), ahol egyenesen *neo-neorealizmus*ról olvashatunk, továbbá még *hipermodernitás*ról is szó esik (vö. még: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014).

[17] Az amerikai minimalizmusról és neominimalizmusról lásd: Fernanda Pivano, *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, in Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986, 219–268 (utószó Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényéhez); Cynthia Whitney Hallett, *Minimalism and the Short Story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robinson*, Studies in Comparative Literature, 28, Lewiston (NY, USA) – Queenston (ON, Canada) – Lampeter (Ceredigion, Wales), The Edwin Mellen Press, 1999; Robert C. Clark, *American Literary Minimalism*, Tuscaloosa (AL), The University of Alabama Press, 2014; Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum,

inkább az *olasz reduktív realista próza* megnevezés tűnik helytállónak. Egyrészt, mert bár a tengerentúli és az olasz írások között valóban több közös pontra lehet rámutatni, de az eredendően az Amerikai Egyesült Államokban kifejlődő tendencia prózatermésének jellemzői nem teljességgel fedik le az Olaszországban megjelenő alkotások stílusjegyeit, s így Stefano Tani nyolcvanas évek fiatal prózaírói vonatkozásában tett megállapítása, amely szerint „a minimalizmus stilisztikai kerete alkalmatlannak mutatkozik arra, hogy a fiatal próza jelenségét magában foglalja"[18], a későbbi nemzedékekre is érvényesnek mutatkozik. Másrészt, mert az efféle megjelölés sikeresen ölelhet fel az olasz irodalomban olyan, a nyolcvanas-kilencvenes-kétezres években kibontakozó, több évtizeden átívelő folytonosságot mutató és egészen napjainkig ható prózairányokat és elbeszélő tendenciákat, amelyek lényegi jellemzőinek mutatkoznak (egyebek mellett) az egyszerű, köznapi nyelvi-nyelvtani szerkesztettség, a hétköznapi történetek és témák tárgyalása, a tapasztalható valóság felszínére összpontosító ábrázolás, a média általi befolyásoltság, a felületes karakterrajzok.

A nyolcvanas évek fiatal prózaírói között induló Pier Vittorio Tondelli és Andrea De Carlo pályakezdő művei, az *Altri libertini* (*Új libertinusok*, 1980) és a *Treno di panna* (*Tejszín vonat*, 1981) az új olasz próza, s egyben a reduktív technikákat alkalmazó vonal megjelenésének első állomásai. A széleslátókörűségéről és irodalomszervező tevékenységéről is ismert Tondelli könyve több újszerű, megjelenésekor akár sokkolónak ható megoldást alkalmazott, e választásaival pedig fő szándéka az volt, hogy ékességektől mentes és közvetlen módon vessen számot a jelen hétköznapi valóságával (vagy legalábbis annak egy mindennapokban létező, tapasztalható szegmensével), és arról korhű leírást adjon. Tondelli „epizódregényében" mindenekelőtt a nyelvhasználat terén mutatkozik meg szembetűnő módon a redukció, hiszen a szöveg szabadon dolgozik a nyelv alsóbb regisztereinek vulgáris és/vagy nyelvtanilag helytelen elemeivel: egy olyan hétköznapi nyelvhasználatban, amely számos, az ún. „hivatalos" irodalom számára eladdig kevéssé szokványos (ha nem éppenséggel ismeretlen) sajátságot hordozott. A nyelvezet mellett azonban a redukció jelei más pontokon is fellelhetőek az *Új libertinusok*-ban: így például a szintén hétköznapi, közönséges témaválasztásokban vagy a szereplők mély jellemábrázolásai helyett a cselekvésekből körvonalazódó, felszínes karakterleírásokban.[19]

---

1994; Sári B. László, *„Joe csikorgó fogsora vagyok." Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.

[18] Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Milano, Mursia, 1990, 145.

[19] Érdekesnek mutatkozik (akár De Carlo *Tejszín vonat*jában és a jelen írás keretei között tárgyalt többi műben alkalmazott írói technikákkal összefüggésben is), ahogyan Tondelli jellemzi saját írásmódját: „Olyan elbeszélő vagyok, aki a felszínt mutatja be, miközben tudja, hogy ez a felszín a mi külsőnk, a korabeli valóság külseje, amely ugyanakkor lényeggé is válik." Stefano Tonchi, *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001, 944. Tondelli munkásságával kapcsolatban lásd: Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001; Fulvio Panzeri (szerk.), *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, (Classici) Bompiani, 2001; Fulvio Panzeri – Generoso Picone (szerk.), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001; Enrico Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003; Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998; *Panta*, 9: Pier Vittorio Tondelli (1992), szerk. Fulvio Panzeri.

Tondellihez hasonlóan a hiperrealizmussal, az amerikai minimalizmussal és a francia *nouveau roman*nal is kapcsolatba állítható Andrea De Carlo a *Tejszín vonat*ban szintén valószerű képet kíván adni a korabeli valóságról, még ha ezt merőben eltérő módon teszi is. Ő nem csupán kilép az olasz földrajzi közegből, az Amerikai Egyesült Államokba (Los Angelesbe) helyezve át az események színterét, hanem az elbeszélői nézőpontot is szűkíti: a kamera, mindenekelőtt a fényképezőgép objektívjének a látószögére korlátozza. Az elbeszélés a dolgok puszta észlelésére-megfigyelésére redukálódik, és többnyire nem is mutat túl a valóság felszínén: a társadalmi működésről, a szereplők motivációiról vajmi keveset tud meg közvetlenül az olvasó, ezek csupán a háttérben érezhetőek, s elsősorban a látottakból lehet rájuk következtetni.[20] Emellett a beszélt nyelv alsó regisztereibe tartozó és/vagy olykor helytelen elemei helyett a fényképek világos, tényszerű ábrázolásának megfelelő tiszta, konkrét, standard olasz nyelv használata mellett teszi le a voksot. Ennek ellenére a *Tejszín vonat*ban is a jelen mindennapokban érzékelhető-tapasztalható világára ismerhet rá az olvasó, mindezt pedig – Tondelli regényéhez hasonlóan – egy szintén a hétköznapok történéseit feldolgozó és redukált, ez esetben azonban szerfelett objektív, semleges, filmszerű, illetve a fényképezés világát idéző elbeszélésen keresztül.[21]

Niccolò Ammaniti *Fango* (*Sár*, 1996) című elbeszéléskötete, amelyben tovább erősödik a filmszerű látásmód, illetve a mediális eszközök (főként a televízió, a reklámok) és a popkultúra elemeinek elbeszélésekben tapasztalható jelenléte, szintén javarészt a mindennapi, közvetlenül érzékelhető valóságot jeleníti meg, még ha az író az ábrázolást és a történeteket olykor groteszk, abszurd és/vagy szürrealisztikus elemekkel vegyíti is. Míg Tondelli és De Carlo még valójában az amerikai minimalizmus nyolcvanas hullámának feltűnése előtt kezdték meg szépírói pályájukat, Ammaniti és generációja számára már a neominimalista szerzők művei nemcsak hogy elérhetőek voltak, de formálódásukra is mélyreható befolyást gyakoroltak.[22]

---

[20] E tekintetben érdemesi idézni az író szavait: *„Amikor a Tejszín vonatot írtam, vonzott az ötlet, hogy miként lehet a felszíni elemekből kiindulva elmesélni egy történetet, hogy eljussunk ahhoz, ami mindez alatt található. Ez a megközelítés félúton volt a fényképezés és az etológia között, amely a láthatóból kiindulva vizsgálja az állatok viselkedését."* Riccardo Petito Andrea De Carlót idézi: Riccardo Petito, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Venezia, Edizione Studio LT2, 2005, 57. (Kiemelés az eredetiben.) A *Tejszín vonat* 1981-es első kiadásának hátsó borítóján olvasható ismertetőjében (fülszövegében) Italo Calvino is megjegyzi, hogy az olvasónak olyan érzése támad, mintha De Carlo „a tollat a fényképezőgép teleobjektívjével szeretné helyettesíteni". Andrea De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1981.

[21] De Carlo munkásságát illetően figyelembe ajánljuk a következő köteteket és tanulmányokat, illetve azok vonatkozó fejezeteit: Petito, *i. m.*; Roberto Carnero, „Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta", *Il Ponte*, 11 (1997), 67–90; Giuseppe Antonelli, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, szerk. Valeria Della Valle, Roma, Minimum Fax, 1997, 191–200; Stefano Tani, „La giovane narrativa italiana: 1981–1986", *Il Ponte*, 4-5 (1986), 120–148; Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

[22] Határozottan érezhető például ezeken az írásokon a bizonyos szűkebb irodalmi körök média, tömegkultúra, transzgresszió elemeitől fokozottan érintett alkotásaival való rokonságuk: az Elizabeth Young által üres generációnak (*blank generation*) nevezett amerikai írócsoport (amelybe Young például David Leavittet már nem sorolja bele), mindenekelőtt pedig az elsődlegesen Ellist, McInerney-t és Tama

Elsősorban Bret Easton Ellis művészete, valamint nagy vihart kavart *Amerikai Psycho* (*American Psycho*, 1991) című regénye volt az, amely az ezredforduló előtti évtized új prózaíró nemzedékére a legnagyobb hatással bírt, sőt, az említett regény sokak számára akár egyfajta követendő példának is számíthatott.[23] Ez az ezredforduló előtti évek (Tondelli munkásságának hatásait is erőteljesen hordozó) markáns olasz irodalmi irányzatain: a *pulp*-irodalmon és az ún. „kannibál írók" jelenségén egyértelműen megfigyelhető, ahol nem csak a kortárs filmművészet sajátos eszközeinek és technikáinak, továbbá a populáris kultúra márkaneveinek határozott jelenlétét tapasztalhatjuk, de a transzgresszív, vérben és erőszakban bővelkedő jelenetek szenvtelen leírása is jellegzetes sajátosságként érhető tetten, akárcsak az erős kábítószerek használatának mindennapivá válása, hétköznapi jellege. Ugyanúgy a metonimikusság, a semleges hangnem, a (látszólag) egyszerű stílus, mondatszerkesztés és tartalom, a nyíltan és szabadon használt durva, közönséges kifejezések és szófordulatok, az explicit szexuális tartalmak is meghatározó elemei az ide sorolható műveknek. Köztük a *Sár*nak (amely kötetet van, aki egyenesen „az olasz pulp kiáltványa"-ként tartja számon[24]), különös tekintettel az *Ultimo capodanno dell'umanità* (*Az emberiség utolsó szilvesztere*) és a *Rispetto* (*Tisztelet*) című novellákra, de hasolóképpen a *Ti sogno, con terror*éra (*Rettegve álmodom rólad*) és – több-kevesebb mértékben – a további elbeszélésekre.[25]

Ha Tondelli *Új libertinusok*ja, De Carlo *Tejszín vonat*ja, Ammaniti *Sár*ja kapcsolatba állíthatóak az amerikai minimalizmussal, és realista, reduktív, esetleg éppenséggel minimalista tematikai-nyelvi-stilisztikai megoldásokat alkalmaznak, mindez még inkább igaz a *pulp*pal és a tengerentúli tömör, asszociatív prózával is összefüggésbe hozható Giuseppe Culicchia *Brucia la città* (*Tűzben ég a város*, 2009) című regényére, amelyről már nemcsak hogy eszünkbe juthat Ellis prózája, de azt szinte egyenesen lehetetlen úgy olvasni, hogy ne elevenedne fel bennünk az amerikai író stílusa. Olyannyira, hogy a könyvet – Ellis fent említett művére utalva – olasz pszichóként és torinói *Amerikai Psycho*ként is emlegetni szokták.[26] Efféle véleményre adhatnak okot az olyan formai és tartalmi elemek, mint a fragmentálság, az epizódszerű fejezetek, az ismétlések, a hétköznapi, banális, nemegyszer obszcén nyelvezet, az elbeszélés filmszerű-

---

Janowitz-ot tömörítő *brat pack* („kölykökfalka") írói kör prózájához való közelségük. Az üres generációról és a *brat pack* csoportról lásd: Elizabeth Young – Graham Caveney, *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, London – New York (NY), Serpent's Tail, 1992, XIII, 8; James Annesley, *Blank Fictions. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, New York (NY), St. Martin's Press, 1998, 2; Daniel Grassian, *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*, Jefferson (NC), McFarland & Co., 2003, 11.

[23] Vö. Gianluigi Simonetti, *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in Matteo Colombi – Stefania Esposito (szerk.), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, Roma, Meltemi, 2008, 312–338.

[24] La Porta könyvéből (*i. m.*, 266) idéz Pezzarossa: Pezzarossa, *i. m.*, 17. (Kiemelés az eredetiben.)

[25] Ammaniti munkásságát, írásművészetét illetően lásd a következő köteteket, tanulmányokat, illetve azok vonatkozó részeit: Vittorio Spinazzola (szerk.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997; La Porta, *i. m.*; Sinibaldi, *i. m.*; Galato – Panzeri, *i. m.*; Barilli, *È arrivata... i. m.*

[26] Az efféle nézetet tükröző vádak nagy száma miatt Culicchia külön választ is megfogalmazott a regényt Ellis stílusának és/vagy *Amerikai Psycho*jának (sikertelen) utánzataként értelmező véleményekkel szemben: vö. Giuseppe Culicchia, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*, elérhető: http://www.giuseppeculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/, utolsó letöltés: 2017. 05. 15.

sége és érzelemmentes, regisztráló hangneme, a márkanevek burjánzása, a híresség jelenléte, a szexuális tartalmak, az érzéketlen-érzéstelenített személyiségek, a szereplőkre jellemző szertelen kokainhasználat és élvhajhászat. A *Tűzben ég a város* mégsem szimpla *Amerikai Psycho*-imitáció, amit már az is igazolhat, hogy Ellis említett művén kívül más kapcsolódási pontokat is magában rejt (párhuzamok fejthetőek fel többek között Jay McInerney *Fények, nagyvárosával* [*Bright Ligths, Big City*, 1984], Ellis *Nullánál is kevesebbjével* [*Less Than Zero*, 1985]);[27] az ironikus-szatirikus hangnem – amely Culicchia stílusának egyébként is sajátos és meghatározó eleme – nagy nyomatékkal érvényesül az olasz regényben (míg Ellisnél e stílustöbblet, stílusszínezet ha esetleg érezhető, akkor is csak halványan sejlik át a szövegen); de a jelen olasz (és főleg torinói) társadalmi, politikai, kulturális valóságával és privát színtereivel való folyamatos számvetés is minden ízében áthatja. A *Tűzben ég a város* eredeti és sajátos kortárs olasz alkotás: a reduktív realista próza kétezres évekbeli markáns, egyedi megnyilatkozása, amely hatásos látleletet ad az aktuális valóságról, még ha ezt egy reduktív technikákat alkalmazó, sekélyesnek tűnő elbeszélésen keresztül teszi is. Ez az elbeszélés bár egyszerűnek, olykor netán éppenséggel közönségesnek hat, mégis komplex – és jellemzően *olasz* – tartalmakat rejt.[28]

Az olasz műveknek (akárcsak az amerikai minimalista írásoknak) alapvető módszerei a redukció és az ellipszis, a kihagyás: csak bizonyos, közvetlenül érzékelhető-tapasztalható valóságelemeket és -felületeket mutatnak fel, míg a mélységeket és az egyéb részleteket, amelyek a teljesség érzetét biztosíthatnák, elhagyják. Az így jelentkező hiányérzet miatt fokozott feszültséget keltenek, és intenzív erővel hatnak az aktív befogadói magatartásra: mondhatni, kikényszerítik az élénk olvasói közreműködést. Más szóval, jól megfelelnek az ecói *nyitott mű* fogalmának[29], és a szövegértelmezés, illetve az olvasó-szöveg kapcsolat (lévén, hogy a szövegek folyamatosan „kihívják" az olvasót és annak értelmezői képességét) olyan dialogikus folyamatként értelmezhető, amely során a befogadó egy redukált szöveg és egy redukált(nak ható) szövegvilág alapján építi fel értelmezését, miközben kitölti a szövegbeli hézagokat, *üres helyeket*. Az olvasó értelmezői (elvárási) horizontja és a szöveg horizontja ily módon találkoznak, az előbbi eképpen módosul újra meg újra a kettő által felépített hermeneutikai körben,

---

[27] Az *Amerikai Psycho* ismereténél – amelynek Culicchia egyébiránt fordítója is volt – lényegesebbnek mutatkozik a torinói író észak-amerikai irodalomban való jártassága: „Nagyon jól ismerem az észak-amerikai irodalmat, és úgy hiszem, hatással is volt rám stilisztikai szempontból. Engem nagyon érdekel az egyszerűségről szóló diskurzus, amely éppen ennek az irodalmi hagyománynak a sajátja, és Hemingway-től Carveren keresztül Easton Ellisig és McInerney-ig terjed. Mindig is lenyűgözött Carver elképzelése, amely szerint a mondatot meg kell tisztítani minden olyan dologtól, amely nem lényegbevágó." Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, 57–58. (Kiemelés az eredetiben.)

[28] Ami persze nem véletlen, hiszen ahogy maga Culicchia fogalmaz: „húsz éve [...] próbálok egyfajta antropológiai leírást adni a hazámról." Culicchia, *i. m.* A torinói író írásművészetével kapcsolatban lásd: Barilli, *È arrivata... i. m.*; Fulvio Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (szerk.), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, 15–52; Spinazzola (szerk.), *Tirature '98... i. m.*; Sinibaldi, *i. m.*; Pezzarossa, *i. m.*

[29] Vö. Umberto Eco, *Nyitott mű*, Budapest, Európa, 2006.

aminek eredményeképpen a felszínes, hiányosnak ható szöveg alapján kibontakozik a mégis teljesség érzetét adó értelmezés.[30]

Bár az ezredforduló körüli évtizedek olasz irodalma annál szélesebb panorámát mutat, minthogy az ekkor születő művek bármely külön (akár a fentiekben leírt, a világról csupán egyfajta felszíni képet festő) irányba *egyöntetűen* besorolhatóak lennének, a kortárs olasz prózában határozottan tetten érhető egy efféle jellegzetességeket hordozó, *realista irányultságú* és (egyben) *reduktív* valóságábrázolásról, beszédmódokról, ábrázolási technikákról tanúskodó vonal, amely több írást is egymáshoz rokonít.[31] E próza esztétikai kereteinek a vizsgálata – miközben az említett művek irodalomtörténeti helyének (újbóli) meghatározásához is adalékokkal szolgálhat – a kortárs olasz elbeszélő irodalom sajátos ábrázolási módszerei, valamint a segítségükkel felépített narratív világok hatékony valóság- és társadalomábrázoló szerepéről, (fokozott) reflexióra ösztönző működéséről és (sokszor vitatott) művészi értékéről is igazolást nyújt.

[30] A fentiekkel kapcsolatban vö. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, Budapest, Osiris, 2003; Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1999 (különös tekintettel az *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* és a *Horizontszerkezet és dialogicitás* című tanulmányokra); Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1978; Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris, 2001.

[31] Vö. Gianluigi Simonetti, „Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno", *CoSMo. Comparative. Studies in Modernism*, 1 (2012), 113–120 (különös tekintettel a 118–120. oldalakra), ahol Simonetti az elmúlt (főként a kilencvenes és a kétezres) évtizedek olasz irodalmának főbb jellegzetességeit vizsgálva hasonló következtetésekre jut, amikor a próza felszíni valóság és realitás-effektusok iránti fogékonyságát, érzékenységét hangsúlyozza.

SZŐKE DÁVID SÁNDOR

# Identitáskeresés és szimbolikus kasztráció

## IRIS MURDOCH A LEVÁGOTT FEJ CÍMŰ REGÉNYÉBEN

### Iris Murdoch világa

Iris Murdoch (1919–1999) a háború utáni angol irodalom egyik legjelentősebb alakja, akinek nevét a hazai közönség jobbára csupán az 1971-ben magyarra fordított *A háló alatt* (1954) című regényből, valamint az írónő Alzheimer-kórral való küzdelmét bemutató Oscar-díjas filmből ismeri. Murdoch regényei és filozófiai írásai ugyanakkor világszerte közmegbecsülésnek örvendenek. Ezt jelzi a hazájában és Japánban megalakult Iris Murdoch Society, a regények széleskörű népszerűsége szinte valamennyi európai nyelven, illetve az *1001 könyv, amit el kell olvasnod, mielőtt meghalsz*-válogatás, amely a legjobb huszadik századi szépirodalmi művek között említi az írónő öt regényét (*A háló alatt*, *A harang*, *A levágott fej*, *A szép és a jó* és *A tenger, a tenger*).

Murdoch kritikai elismertségére némileg árnyékot vet a vád, amely szerint Murdoch regényei bármiféle műfaji kategóriának ellentmondanak, s hogy a regényekben fellépő kapcsolatrendszerek barokkos bonyolultsága sokszor a cselekmények morálfilozófiai mélységének rovására megy. Ennek ellenére a kritika Murdoch érdemeként tartja számon, hogy az angol regénypoétikától tudatosan távol tartva magát, regényeiben az európai – „mentorai" között említendő Sartre, Kafka és Thomas Mann –, illetve a tizenkilencedik századi orosz realista mintákat követve egy olyan narratíva megalkotására törekszik, amely a modernista szépprózával szakítva a háború utáni emberi állapotról igyekszik hű képet alkotni. Murdoch regényeinek és filozófiai írásainak egyik kulcskérdése, hogy milyen támpontot nyújthat az irodalom és azon belül a regény egy olyan európai civilizációban, amelyet a háború és a holokauszt traumája teljességgel atomjaira bontott. E kérdéskör, ha csupán közvetve is, de felfedezhető *A háló alatt* hősének pikareszk utazásaiban, a *Menekülés a varázslótól* (1956) szörnyetegekről való elmélkedésében, *A harang* (1958) szereplőinek spiritualitás iránti sóvárgásában, valamint *A levágott fej* (1961) hősének freudi értelemben vett szimbolikus kasztrációjában.

*A levágott fej*et sokan, többek között Deborah Johnson (1987), Bran Nicol (2004) és Peter J. Conradi (2001) Murdoch zárt szerkezetű, restaurációs komédiákra emlékeztető regényeként szokták jellemezni. Ahogy e szerzők megjegyzik, a regény szerkezetében és felütésében azon társadalmi modor felszíne alatt rejlő bonyolult lélektani mozzanatokat szólaltatja meg, amelyek folyamán a szexuális- és énösztönök ellentétpárját az élet- és a halálösztön helyettesíti, és amelyek látszólag könnyed és bohózatszerű portréja mögött egy komoly és megfontolt írói szándék rejlik. Ennek értelmében a regény egyes szám első személyű narrátor-hőse, Martin Lynch-Gibbon, egy olyan háború utáni maszkulinitás megtestesítője, amely saját gyökértelenségében vergődve próbál értelmet adni identitásának. Ebben az értelemben a freudi pszichoanalízisnek a regényben

való alkalmazása egy olyan háború utáni maszkulinitás ábrázolására szolgál, mely a háború, valamint a háborúból adódó halálfélelem traumatikus léttapasztalata miatti szimbolikus kasztráción ment keresztül, e lélektani állapotot egy, a normatív nemi szerepekről szóló elgondolásokat teljességgel átrendező pszichológiai tünetegyütteskénl fogva fel.

„Szárazság ellen" (1961) című filozófiai esszéjében Murdoch egy olyan háború utáni világ képét rajzolja meg, melyben „a dogmák, szerepek és vallásos előírások már nagyrészt elveszítették erejüket",[1] s melyre a felvilágosodás és a romantika az emberi egyéniség és az általános emberi állapot felszínes és hamis képét hagyományozta. E dilemmából kivezető utat mutatva, az irodalom feladata, hogy az „emberről" és a „férfiról" nyert hagyományos elgondolásokat újjászervezve az emberi állapotról igaz hangon beszéljen. Hogy Murdoch ezen elgondolásait megfelelően alátámasszuk, a következőkben szólnunk kell a klasszicizmusból eredő ideális férfiképről, rövid áttekintést adva arról, hogy a huszadik század nagy történelmi tragédiái és a két világháború miként írták át „az emberről" és a „férfiról" alkotott hagyományos elgondolásokat. Ezt követően elemzésünkben vizsgálat tárgyává kell tennünk, hogy az említett kasztrációs folyamat és a tradicionális férfikép megbontása hogyan lép érvénybe Murdoch regényében, s hogy a hatalom fogalomköre hogyan relativizálódik az írónő prózájában.

## II. Idealizált maszkulinitás a felvilágosodástól a második világháború utáni időszakig

A felvilágosodás szerte a világon a polgári hatalom szellemi mindenhatóságának megszilárdulását jelképezte. A klasszicista művészet és filozófia középpontjában az ember állt, alapja a fantázia helyett a tapasztalatokon nyugvó józan ész volt. A klasszicizmus embereszménye az igazságkereső harmonikus ember, olyan hősi és magasztos erényekkel rendelkező férfiideál, aki – Arisztotelész szavaival élve – az átlagos lények szintjéről felemelkedve az istenekhez legközelebb áll, s ezáltal példát szolgáltat a közember számára.[2] Ez az elképzelés, amelynek gyökere a reneszánsz humanista emberfelfogásából fakad, az antik doktrínák és a görög és római irodalomban megjelenített hőstípusok ötvözetéből eredeztethető. A harmonikus ember kívánatos szerepe és boldogságának alapja az ésszerűségen alapuló helyes érvelés képessége volt. Az ember mint eszes, illetve következetesen érvelő lény elgondolása válik alapjává Descartes karteziánus filozófiájának, amelynek kiindulópontját az érzékelési tapasztaláson nyugvó világtudat képezi.

A romantika ennek az emberképnek határozott ellentétjét teremtette meg. A romantika illúzióvesztettségének, a teljesség iránti vágyának és szabadságeszméjének hátterében a felvilágosodás racionalizmusának kritikája, a francia forradalom lesújtó tapasztalata, valamint az ipari forradalom és a polgárosodás új perspektívák felé való törekvése, illetve ennek illúzióromboló hatása áll. Ennek értelmében a romantika embere saját benső törvényei szerint élő és cselekvő lény, akinek személyiségét eredetiség és a zseni kultusza hatja át. Különc természetéből adódóan a romantikus ember a világ dolgaitól távol, a maga teremtette magányban tevékenykedik és alkot. A romantika emberfelfogását jellemzi továbbá az ellentmondásosság, a jó és a rossz olykor egyetlen személyiségen belül való keveredése és harca, valamint a felvilágosodás által hirdetett tiszta ész helyett a szenvedélyesség és irracionalitás. A romantikus életfelfogás alapelve az ember és a természet egysége, az ember természeti lététől való eltávolodása, valamint az univerzum titkainak ösztönök által való újrafelfedezése.

---

[1] Iris Murdoch, *Szárazság ellen*, ford. Ferencz Sándor, in Világosság 1992/8–9, 705–710.

[2] Arisztotelész, *Nikomakhoszi ethika*, ford. Szabó Miklós, Budapest, Európa, 1987.

Egymással való szembenállásuk ellenére azonban mind a felvilágosodás, mind pedig a romantika egy olyan elképzelt és idealizált maszkulinitást feltételeznek, amelynek értelmében „az ideális ember" fogalma „az ideális *férfi*" fogalmával egyeztethető, és amely a női szerepeket – a maguk idealizált formájában is – csupán a társadalom privát szférájában, a férfiúi kreativitásnak és hatalomnak alárendelten gondolja el. Ezt a felfogást erősítették az ipari forradalmak, a vasút és a nemzetközi hajózás fellendülése, a 18. századtól végbemenő technikai újítások, valamint a brit és német gyarmatosító és imperialista nagyhatalmak létrejötte és megszilárdulása, amelyek a romantika minden törekvése ellenére alátámasztani látszottak azt a közfelfogást, hogy az ember képes uralni a természetet és a világegyetemet. Rudyard Kipling szavaival élve „a fehér ember terhe",[3] tehát a brit imperialista hatalom feladata és törekvése volt meghódított birodalmak szempontjait és igényeit semmibe véve „az emberi haladás"[4] olyan elsődleges feltételeinek biztosítása, amely feltételek csupán az anyaország számára bizonyultak kedvezőnek, és amelyek tovább erősítették az elnyomók és az elnyomottak között fennálló hatalmi hierarchiát. Ennek eredményeként a polgári és technikai fellendülés nem csupán az európai civilizáció sérthetetlenségét mutatta, hanem olyan álságos eszmeiséget hordozott magában, amely új hatalmi viszonyokat teremtett gyarmatosító és gyarmatosított, férfi és nő között.

A huszadik század fordulója olyan változást hozott a klasszicista és a romantikus alapokon nyugvó emberképbe, amely teljességgel átrendezte az ember és a gépek, valamint az ember és a természet viszonyáról alkotott képet. A boldog békeidők gondtalanságát az 1910-es években két tragédia is megrendítette: 1912-ben a Titanic elsüllyedése megingatta a technikai fejlődésbe és a technika teljhatalmába vetett hitet, s az ember felsőbbrendűségének bizonyosságát az első világháború és a háború okozta félelem és bizonytalanság váltotta fel. A háború tragédiája világszerte egy olyan társadalmi és politikai összeomláshoz vezetett, amely a tradíciók megkérdőjelezését és az általánosan elfogadott társadalmi szerkezetekkel való szembenállást vonta maga után. A modernista szépprózában, s főleg D. H. Lawrence regényeiben, az ember a kapitalista gépezet rabszolgájává vált, ahol a pénz és a társadalmi rang jelentették az emberi élet legfőbb értelmét. Ennek eredményeként az emberi lét lényege és az egyén „benső élete" a nagytőkés hatalom áldozatául esett, amelynek során az ember a kapitalista termelőgépezetet működtető tömeg részévé vált.

A kapitalista túltermelés eredményeként bekövetkező gazdasági világválság, majd a náci hatalom térhódítása és a második világháború egy olyan általános paradigmaváltáshoz vezetett, amelynek során megszűnni látszott a liberális humanizmusba és az európai civilizáció eszméjébe vetett bizalom, és amely egyúttal „megannyi művelt és 'kulturált' ember hitleri hatalommal való lepaktálásának velejárója volt".[5] A felvilágosodás ráción alapuló embereszményét a holokauszt és a hidegháború alapjaiban ingatta meg. Egy olyan általános bizalmatlanság vált közkeletűvé, amely számára a nyelv többé nem szolgálhatott hiteles eszközként az igazság

---

[3] Rudyard Kipling, *100 Poems – Old and New*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 111–113.

[4] David Gilmour, *The Long Recessional: The Imperial Life of Rudyard Kipling*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 310.

[5] Frances White, *Jackson's Dilemma and 'The Responsible Life of the Imagination'*, in Anne Rowe – Avril Horner (szerk.), *Iris Murdoch and Morality*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, 133. E.sz.: „Heidegger, exemplifies the problem so fully articulated by George Steiner: the loss of confidence in liberal humanism, and in the very idea of European 'civilization', concomitant on the collusion of so many educated and 'cultured' people with Hitler's genocidal regime."

megragadásához. Ezzel egyidejűleg kétségessé vált az eszme, amely az „embert" és a „férfit" a természet és a gépek urává avatta. Ember és gép viszonyát a háború teljességgel felülírta – ennek megfelelően a felvilágosodás és az ipari forradalom vezérmondatát, amely szerint az ember a gép és a kapitalista fejlődés ura, az az általános nézet váltotta fel, hogy ugyanaz a gép, ami az embert szolgálja, ugyanúgy elpusztítani is képes. A holokauszt borzalma során emberek milliói tűntek el koncentrációs- és munkatáborokban, és a jóról és rosszról alkotott etikai felfogást a nácizmus alapjaiban rázkódtatta meg. Egy új „férfitípus" lépett színre, amely magán hordozta a háború testi és lelki sebeit, amelynek sérthetetlenségébe vetett hitet a harcok és a koncentrációs táborok pokla alapjaiban zúzta szét, és amely a létbe vetett feltétlen bizalom elvesztésétől szenvedett.

A háború utáni regényt a háború traumájából következő gyökértelenség, az identitásválság valamint a hitleri terror utáni új utak keresése jellemezte. E légkörben nyert széleskörű elismertséget Sartre egzisztencialista etikája, a proletariátus győzelmét hirdető marxizmus, valamint Freud az emberiség a civilizáció felszíne alatt lapuló ösztönlétét központba helyező pszichoanalitikus elmélete. A korszakot jellemző művek között említhető Sartre *Az undor* és Camus *Az idegen* című regényei, Samuel Beckett *Godotra várva* és Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámái, és erre a korszakra tehető olyan nőírók (Iris Murdoch, Monica Dickens, valamint Stella Gibbons) színrelépése, akik férfi hőseiken keresztül kívánták kérdéssé tenni, hogyan állítható helyre a háború utáni létállapot, valamint „mit jelent embernek és férfinak lenni egy háború utáni közegben".[6] Ennek megfelelően e nőírók regényeinek hősei által megélt pikareszk kalandok, utazások és szerelmi viszonyok a múltra való reflexióként, egyúttal a művészet szerepéről való elmélkedésként szolgálnak egy erkölcsileg átrendeződött világban. Amint e művekből kitűnik, a háború utáni talajvesztettség és a rezignált életérzés mélyén egy alternatív valóság megteremtésének szükségessége fogalmazódott meg, amelynek értelmében „a fikció lehetőségeinek kitágításával"[7] a regény feladatává a valóság esetleges és bevégzetlen voltában való megragadása vált.

### III. A kasztrációs folyamat *A levágott fejben*

*A levágott fej* Iris Murdoch ötödik regénye. Keletkezésének körülményeit tekintve a regény annak a korszaknak a terméke, amelyet a tradíciók megkérdőjeleződése és a nyugati világot egyre nagyobb erővel meghódító szexuális forradalom jellemzett. Erre a korszakra tehető továbbá a freudi pszichoanalízis iránti esztétikai és irodalmi érdeklődés újjáéledése, amit talán a D. H. Lawrence *Lady Chatterley szeretője* (1928) című regényének – melyet a Penguin kiadó

---

[6] Deborah Philips, *Women's Fiction,* London, Bloomsbury, 2014, 15. E.sz.: „The immediate period after the Second World War experienced a sharp transition in gender roles in the aftermath of war service for men and women, which necessarily impacted on women's relationships with men. Women writers from across the spectrum of literature, from Barbara Cartland to Iris Murdoch, are preoccupied with what it means to be a man in the post-war context."

[7] Bran Nicol, *Murdoch's Mannered Realism: Metafiction, Morality and the Post-War Novel,* in Anne Rowe – Avril Horner, *Iris Murdoch and Morality,* Basingstoke: Palgrave, 2010, 19. E.sz.: „The years from 1964 to 1973 in particular saw a concentration of talented young writers trying to expand the possibilities for fiction – more, in fact, than there had been at any time in Britain since the high-point of modernism in the 1920s."

cenzúrázatlanul bocsátott közre – megjelenését követően terjedő, a szexualitást nyíltan ábrázoló, jobb-rosszabb regények példája is szemléltet.

A korszellemnek megfelelően Murdoch könyvének témái a házasságtörés, a vérfertőzés, az erőszak és az öngyilkosság, valamint a különböző formában megnyilvánuló hatalmi harcok egy látszólag civilizált és felsőbb középosztálybéli közösségen belül. Szerkezetét és hangulatát tekintve a regény a restaurációs komédiákat idézi, ugyanakkor stílusában felfedezhető a tizenkilencedik századi gótikus regény, az orosz realisták, valamint – Peter Conradi állításával ellentétben, aki Shakespeare hatását Murdoch '70-es évektől írt regényeire helyezi[8] – William Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjának hatása. A regény komikus fordulatait a szerelem különféle változatainak és illúzióinak, az emberi kapcsolatok bonyolult rendszerének és a túlélésnek bemutatása adja, a Shakespeare-i hatás pedig a túlrajzolt cselekménybonyolításban, valamint a szerelmi bonyodalmak permutációinak és variációinak szövevényes megjelenítésében érződik.

Etikai értelemben a regény belső problémáját a világot működtető egyéni tudattól a Simone Weil-féle értelemben vett *másik*ra való figyelem felé való elmozdulás alkotja. Ez az egyéni tudat a regényben maszkulin öncsalásban fejeződik ki. Martin Lynch-Gibbon, a regény narrátor hőse a cselekmény kezdetén szeretője, Georgie Hands kanapéján önelégülten elnyújtózva abba a hamis képzelgésbe ringatja magát, hogy egyszerre képes feleségét és szeretőjét irányítani. Ennek során Martin önámítása a század során fokozatosan átértékelődő patriarchális öntudatot tükrözi, amely a nőt a férfi feltétlen kiszolgálójaként, a ház angyalaként, tehát egy passzív és erőtlen, ugyanakkor jámbor és önfeláldozó emberi lényként minősíti. A Martin által közvetített patriarchális énközpontúságot erősíti, hogy míg az első fejezetben Georgie terhességét egy nemkívánatos eseményként írja le, amit csupán az abortusz volt képes helyrehozni (Nem volt mit tenni, mint megszabadulni a gyerektől."[9]), a második fejezetben gyermektelen házassága felett kesereg („Házasságom Antoniával, attól a ténytől eltekintve, mely szüntelen gyászt jelentett számomra, hogy gyermektelen volt, boldog és sikeres volt."[10]). Martin személyében így összpontosul az a sérthetetlennek vélt patriarchális világkép, amelynek ténylegesen törékeny volta a háború és a holokauszt traumatikus léttapasztalata által sejlik fel. Murdoch regénye e tekintetben a heteronormatív maszkulin életideál lerombolásaként is olvasható: rögtön a harmadik fejezetben az olvasó és Martin tudomására jut a feleség, Antonia viszonya a pszichoanalitikus Palmer Andersonnal, s ezzel Martin számára egy olyan pokoljárás veszi kezdetét, amelynek során Murdoch hőse kénytelen lesz felismerni a tényt, hogy eddigi életét a sokkal kényelmesebbnek ígérkező, hamis látszatok árnyékában töltötte, kerülve a ke-

---

[8] Franz Baermann Steiner Iris Murdochra tett hatásáról szóló írásában Conradi azzal a megjegyzéssel él, miszerint *A szép és a jó* (1968) című Murdoch-regénnyel kezdődik a Shakespeare-komédiák és románcok által ihletett művek sora. Alapos vizsgálat alá vetve azonban *A levágott fej*ben ábrázolt kusza szerelmi kapcsolatokat, valamint a komikus cselekmény tragédiába való áthajlásait és a regény kétértelmű lezárását, már itt nyilvánvalónak mutatkozik a Shakespeare-rel való párhuzam. Peter J. Conradi, *Franz Baermann Steiner's Influence on Iris Murdoch,* in Jeremy Adler – Richard Fardon – Carol Tully, *From Prague Poet to Oxford Anthropologist: Franz Baermann Steiner Celebrated – Essays and Translations,* München, Iudicium, 2003, 122–129.

[9] Iris Murdoch, *A Severed Head,* London, Vintage, 2001, 9. E.sz.: „There was nothing to be done but to get rid of the child."

[10] Murdoch, *SH,* 11. E.sz.: „My marriage with Antonia, apart from the fact, which was a continuing grief to me, that it was childless, was perfectly happy and successful."

servesebben megfogható, sokkal nagyobb téttel rendelkező valóságot. Pokoljárása ennek megfelelően a háború utáni, traumatizált maszkulinitás szimbolikus kasztrációjaként is felfogható: míg a cselekmény kezdetén Martin egy, a környezetében élő nőkön uralkodó túlélőként azonosítja önmagát, a regény végére a nők által dominált áldozat szerepkörébe kényszerül. A regény ironikus hangvételét jelzi továbbá, hogy míg a Martin által képviselt férfiasság a szerelem és a szexualitás mélységeiben őrlődik, az egyedüli szerelmi harmóniát a leszbikus párkapcsolatban élő Miss Hernshaw és Miss Seelhaft képviseli.

A szerelem és a hatalom ezernyi színe és árnyalata sorakozik fel a műben, így a társadalmi konvenciók keretei között működő szerelem, a hatalom és a hatalmat megtestesítő uralkodó iránti szerelem, valamint a freudi értelemben vett „drive"-ok szintjén megjelenő szerelem változatai. Ahogy arról Bran Nicol beszél, Martin személyiségének hajtóerejét a hatalom szeretete és a hatalom iránti megszállottság adja.[11] A történet kezdetén Martin saját házának, saját és mások életének és sorsának uraként tetszeleg. Majd miután feleségének a pszichoanalitikus Palmer Andersonnal, valamint a regény végére Martin bátyjával való viszonyára is fény derül, Martin maga köré épített egotisztikus rendszere megdőlni látszik. „Freud egójához hasonlóan", mondja Nicol, „Martin kénytelen rádöbbenni, hogy többé nem ura a saját házának."[12] Ezzel a felismeréssel egy olyan maszkulin hanyatlás veszi kezdetét, amelynek során a cselekmény a szerelem és a szexuális ösztönök sötét harcának játékterévé válik, és amelynek folyamán Martin mesterségesen felépített benső világa atomjaira hullik, amint megszállott szerelembe esik Palmer húgával, a női kísértetiest megtestesítő Honor Klein-nal.

*A levágott fej*ben csakúgy, mint Murdoch többi zárt szerkezetű, egy közösségen belüli hatalmi harcokat ábrázoló regényeiben a cselekmény drámaiságának egy jelentős részét a szerelem két fajtája, a sötétséget képviselő szexuális ösztön és a spirituális szerelem között fennálló küzdelem nyújtja. Martin harca ennek megfelelően beleillik az Erósz két fajtájának platonista felfogásába, amelynek értelmében Platón filozófiájában a kétféle Erósz a kétféle Aphroditét tagja, az egyik az égi Aphroditéhoz tartozó spirituális Erósz, a másik a közönséges vagy földi Aphroditéhoz köthető testi Erósz. A két Erósz ellentétének magva, hogy míg az égi Aphrodité tekintetében a szerelem a féktelenséget megtagadó spirituális, ezért isteni gyökerű és tiszta elemet képviseli, a közönséges Erósz a testi ösztönre irányuló, buja és féktelen, ezért értéktelen és nyomasztó földi elem. E platonista dichotómia párhuzamba állítható Freud felfogásával, aki az Erószt, tehát az életösztönként bíró élvezetet a halálösztönként ható Thanatosszal állítja szembe, az emberiség történetét e két alapelv szüntelen küzdelmének következményeként értelmezve.[13]

Ugyanennek a felfogásnak egy másik oldalát vizsgálva, a két Erósz harca az apollóni ésszerűség és rend és a dionüszoszi féktelenség, erőszak és káosz konfliktusaként is értelmezhető. Freud szerint az emberiség és a civilizáció e kettősség állandó szélsőségei között gyötrődik – az egyik oldalon ott a teremtés és a gyógyítás, valamint a világbékét hozó politikai rendszerek kialakításának vágya, a másik oldalon a pusztítás és a féktelenség irracionális ösztöne lapul.

---

[11] Bran Nicol, *Iris Murdoch: A Retrospective Fiction*, Basingstoke, Palgrave, 2004, 115. E.sz.: „A close look at Martin's character reveals that he is driven by an intense desire to control his world and the people around him."

[12] Nicol, *IMRF*, 115. E.sz.: „Martin is forced, like Freud's ego, to accept that he is no longer master in his own house."

[13] Sigmund Freud, *A halálösztön és az életösztönök*, Budapest, Belső Egész-ség, 2011.

Ez az ösztön, amelyet Freud a személyiség strukturális modelljében az „id" fogalmával lát el, az emberi psziché legprimitívebb részeként az ösztönök állandó kielégítésére törekszik, s ezért abból a bűntudatból adódóan, amelynek alapja az ember ösztönös vágya lázadni a társadalom által megszabott korlátokkal szemben, így az ember a neurózis egy fajtájától szenved. Mivel ösztönei kielégítetlenek maradnak, megmarad benne a teljesség iránti vágy, miközben számára minden elértéktelenedik, közönyössé válik az etikával szemben, és kielégítetlensége haragot, frusztrációt és állandó boldogtalanságot kelt. A két erő harca állandó, s mivel a harcban egyikük sem képes végérvényesen győzelmet aratni a másik felett, ezért folytonos mozgásban van a világmindenséggel. Freud ezen, az ismétlési kényszer fogalmán alapuló elmélete összeegyeztethető a túlélés egy sajátos magyarázatával. Ennek értelmében a múlt traumatikus léttapasztalata az emberi ösztön kielégítésének vágyán és a kín által okozott feszültség csökkentésén alapszik. E folyamat során a traumatikus esemény ismételt lejátszásával az ember célja annak hatalmába kerítése, feldolgozása, és a trauma által okozott feszültség ilyen mértékű csökkentése. Ez a fajta ismétlési kényszer ugyanakkor az életösztönnel szembeni halálösztönt feltételezi, amelynek értelmében az élet céljává a halál mint egy inorganikus állapotba való visszatérés válik.

E probléma Murdoch több regényének magvát képezi. Jelen van egyrészt az írónő egyes szám első személyű férfi narrációval ellátott regényeiben, a kései regényekben végigvonuló, a jó és a rossz dilemmáját a holokauszt etikai kérdéseivel összekötő problémakörében, valamint a gótikus színezetű regényeket átszövő lélektani mozzanatban, amelynek értelmében a traumatikus múlt gonosz szellemként uralkodik a regény szereplőinek életén és egymással való kapcsolatain. A kétfajta szerelem harca, illetve az apollóni és dionüszoszi ellentét *A levágott fej* több pontján érzékelhető. Az apollóni-dionüszoszi párhuzam figyelhető meg Martin foglalkozásában (borkereskedő), s a regényben több helyen is utalás történik Martin „dionüszoszi alkatára". Nevének kettőssége (Lynch-Gibbon), a boksszal és a hadviseléssel kapcsolatos érdeklődése egyszerre utal a közönséges Erósz és a dionüszoszi alapelv ösztönös féktelenségére és annak erőszakos, sötét voltára. Ugyanakkor, ahogy arra Bran Nicol rámutat, az ismétlési kényszer fejeződik ki Martin anyai fixációjában, az anyja halálát követően öt évvel idősebb Antoniával való házasságában és a köztük fennálló anya-fiú kapcsolatban, e fixációnak Honor Kleinra való továbbvetítésében, valamint Martin késztetésében, hogy az általa megélt rémálomszerű eseményt egyes szám első személyű narrációban elbeszélje.[14] Ugyanakkor az események folyamatos felidézése, valamint az anyaméhbe való visszatérés ösztönös vágya a Martin által megtapasztalt kasztrációs folyamat eredményeként is értelmezhető, amelynek folyamán Martin oldalán az anyát helyettesítő Honor Klein-nal, az események leírás általi felidézésével képessé válik az általa feldolgozandó kasztrációs folyamatot a fikció keretei közé ágyazva saját maszkulin létének helyreállítására. Amennyiben tehát Martin elbeszélését trauma-narratívaként olvassuk, úgy ez az elbeszélés egy olyan létállapotról tesz bizonyságot, amely a holokauszt-narratívákhoz hasonló módon a múlt létélményét annak minden feszültségével a beszéd és a szavak felelős használata által hatástalanítja.

A Murdoch regényében központi szerepet kapó apollóni-dionüszoszi harc ugyanakkor beilleszthető abba a hatalmi diskurzusba, amely szerint a két alapelv harcában minden hatalmi pozíció megfordíthatóvá, instabillá válik. A hatalom e relativizálható voltát erősíti Murdoch

[14] Nicol, *IMRF*, 116.

pszichoanalízis-kritikája, valamint az alárendeltség és a hatalom viszonylagos kapcsolatrendszeréről alkotott problémafelvetése. E problémakör alapgondolata, ahogy azt a regény elején Georgie megjegyzi, hogy „bárki, aki jól ért az emberek felszabadításához, ugyanúgy képes rabságba dönteni őket, ha hihetünk Platónnak."[15] E probléma jelentős hátteréül Elias Canetti hatalomról való elgondolásai szolgálnak. Ahogy arra Pamela Osborn és Elaine Morley felhívják a figyelmet, Canetti tömegpszichózisról, a hatalomról és a túlélő eufóriáról szóló nézetei már Murdoch első regényétől fontos problémaként tételeződnek.[16] Bár írásában a holokauszt tragédiáját nem említi, Canetti *Tömeg és hatalom* (1960) című művét mégis a holokausztra és a holokausztot előidéző totalitárius hatalmi rendszerre adott válaszként szemlélhetjük. Canetti számára a nácizmus egy olyan tömegpszichózis következménye, amely szerint a tömeg egy bizonyos történelmi helyzetben önként válik a totalitárius rendszer kiszolgálójává. Mi több, művében Canetti a túlélésnek egy olyan elméletét adja, amelynek értelmében a túlélés a mindenkit túlélő, a halálon és a halottakon felülkerekedő zsarnok győzelmének tudható be. Canetti elmélete szerint csupán a zsarnok személyiségével és mentalitásával bíró hatalmi figurák képesek sérthetetlenségüket mások áldozata által biztosítani, s a túlélő bűntudat traumájától szabadon győzelmet aratni a világ felett. Ebben az értelemben a holokauszt és a holokausztot előidéző náci hatalom egy olyan tömegpszichózis eredménye, amelynek során a tömeg önszántából hajtja végre a rajta uralkodó totalitárius rendszer parancsait. Ennek az önkéntes rabszolgaságnak feltétele Canetti szerint az ígéret, amely egyet jelent a szabadság és a halhatatlanság ígéretével. Ennek eredményeként válik a rabságba taszító rendszer egyben a felszabadulás lehetőségét magán hordozó hatalmi formává. E nézetből kiindulva a vallás és a pszichológia ugyanúgy egy olyan hatalmi pozíciót állít fel, amelynek értelmében a tömeg Isten és az őt képviselő papok, valamint az isteni szereppel felruházott pszichoanalitikusok alárendeltjévé válik. E szerepkörnek jelképe a vallomás és a gyónás testi helyzete, amely fizikai pozíciójából kiindulva is egy alárendelt szerepkört feltételez.

Canetti tömegre alkalmazott elméletét *A levágott fej* mikroközegébe helyezve megállapítható, hogy a hatalom és a rabság fenti felfogása összeegyeztethető a regényben megjelenő relatív hatalmi struktúrákkal. Ennek megfelelően, míg Martin és Georgie kapcsolatában Martin egy domináns apafiguraként lép fel, ezzel is erősítve patriarchális státusát, önmaga előtt felépített hatalmi rendszere rögtön szertefoszlik, amint egy infantilis és passzív állapotba kerül az anyai és apai szerepet önkényesen magára öltő Antoniával és a pszichoanalitikus Palmerrel szemben. Martin hatalomfosztottsága a Honor iránt érzett megszállottsággal éri el tetőfokát, amelynek folyamán legyőzötté válik a fej – tehát az ész – uralma a test – az ösztönök és a féktelen érzelmek – felett. A hatalmi mechanizmus e variációjában azonban ugyanúgy benne rejlik a szabadság lehetősége. Ennek megfelelően a Palmer által képviselt rabsorba döntés, ahogy azt A.S. Byatt megjegyzi, Martin és Antonia számára ugyanúgy a házasság szerelmi konvenciói alól való felszabadítást jelenti.[17] Ugyanakkor, mondja Byatt, Martin áldozati szerepköre már

---

[15] Murdoch, *SH*, 3. E.sz.: „Anyone who is good at setting people free is also good at enslaving them, if we are to believe Plato."

[16] Osborn, *Another country: bereavement, mourning and survival in the novels of Iris Murdoch.* (Kiadatlan doktori értekezés). Kingston University, Egyesült Királyság, 2013, 106.

[17] A.S. Byatt, *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*, London, Vintage, 1994, 120.

önmagában is egy fordított hatalmi pozíciót tételez fel, amelynek értelmében Antonia és Palmer szabadságának feltételévé Martin áldozati bárány pozíciója válik.[18] Amint az látható, már itt hangsúlyos elemmé válik Murdoch *Az egyszarvú* (1963) című regényében központi témává avatott hatalom és az áldozati szerep viszonylagos volta, minek értelmében az áldozati szerep maga is a hatalom egy forrásának tudható be.

A hatalom e megfordíthatóságát jelképezi a regény színterén a Medúza-motívumként fellépő Honor Klein. Az e regényben szimbolikus formában értelmezendő levágott fej a freudi és Sartre-i értelemben vett Medúzafejre utal. Martin öccse, a szobrász Alexander a regény hatodik fejezetében, a regényben szimbolikusan megjelenő Medúzafejre „a tiltott és tökéletlen kapcsolat" és a megszállottság jelképeként utal: „Freud a Medúzáról. A fej a női nemi szerveket ábrázolja, amelyeket félünk és nem kívánunk."[19] „Medúzafej" (1922) című rövid esszéjében Freud a Medúza-mítosz fő motívumaként szolgáló fejlevételt a fiúgyermekben felkeltett kasztrációs félelemmel hozza összefüggésbe, amely szerint a kasztrációs komplexus a női nemi szerv látványában gyökerezik, valamint az igazság azon megnyilvánulásában, hogy a nő nem rendelkezik pénisszel. A női nemi szerv látványa okozta rettenet a kővé válás mozzanatát és az erekciót is jelképezi, Medúza feje pedig a kísérteties nőiség, az anya nemi szervét testesíti meg. Freud a kísérteties anyáról alkotott ezen elmélete egy olyan nézőpontot tükröz, amely szerint a kasztrációs félelem nemek különbözőségében, a női nem „másságában" és kiismerhetetlenségében, ezért félelmet keltő szexuális erejében rejlik. Ez az erő, az anya ereje egy olyan hatalmat feltételez, amely magában foglalja a kasztráció által okozott traumatikus létállapotot, a patriarchális és fallocentrikus hatalom meggyengítésének fenyegetettségét, valamint az anyaméh által jelképezett védelmet. A Medúza-mítosz által megjelenített levágott fej freudi értelmezésben egy olyan tabu, amely szerint a Medúzafej keltette csábítás és borzalom kettőssége a férfi szubjektum számára láthatóvá teszi saját veszélyeztetettségét. Sartre értelmezésében ugyanakkor Medúza szeme a „másik" megsemmisítő tekintetétől, a kiismerhetetlen, isteni tekintettől való rettegést is magában hordozza.

A Medúza-mítosz és a kísérteties nőiség motívuma figyelhető meg *A levágott fej* kapcsolatrendszereinek permutációiban és variációiban. A kísérteties anya alakja tükröződik Martin és Antonia kapcsolatában, valamint a Martin, Antonia és Palmer által kialakuló szimbolikus szülői háromszögben. Az anyai karakter áthelyezése és a Medúza-motívum érzékelhető továbbá Martin bátyjának, Alexandernek az anyához fűződő képzettársításában, amikor a regény elején a szülői házba való visszatérése során Martin azon mereng, hogy bátyja mindig az anyja szerepét töltötte be, s ezért „ő a család igazi feje."[20] Az anyai motívum figyelhető meg továbbá a regény elején Antonia anyjára mint Virginia Woolf távoli rokonára tett utalásban, s az anyai méhbe való visszatérés jelenik meg a regényben, amikor Antonia anyjához, majd az anyjától Alexanderhez menekül.

A kísérteties nőiség másik típusa tör felszínre ugyanakkor a közép-európai Honor Klein alakjában. Honor a gótikus regények rejtélyes nőalakjaihoz hasonlóan mindig váratlanul jelenik meg

---

18 Byatt, 124.

19 Murdoch, *SH*, 42. E.sz.: „'An illicit and incomplete relationship,' said Alexander. 'Yes. Perhaps an obsession. Freud on Medusa. The head can represent the female genitals, feared not desired.'"

20 Murdoch, *SH*, 37–38. E.sz.: „We passed as being, and I suppose we were, a very united family; and though I ruled our financial fortunes and argely played my father's role, Alexander in playing my mother's was the real head of the family."

a cselekményt átfogó ármányok és titkok közepette. Ő válik Martin és Georgie kalandjának leleplezőjévé, s szüntelenül éber tekintettel kíséri Martint a regény során. A regény egy pontján Honor önmagára mint a primitív népek és alkimisták által alkalmazott levágott fejre utal.[21] Szamurájkardja, amellyel a regény egy pontján a fejeket jelképező szalvétákat hasítja ketté, Martin szimbolikus kasztráló eszközévé válik, ahogy Martin egy jelenet során, hogy elűzze a rituálé által előidézett érzést, kénytelen keresztbe vetett lábakkal végignézni azt. Így Alexander számára Antonia képviseli Medúza levágott fejét – erre utal a negyedik fejezetben az Antonia feje alapján mintázott szobor -, Martin kasztrációs félelmét pedig először a Georgie öngyilkossági kísérlete előtt elküldött doboznyi hajtömeg adja, amely alatt Martin Georgie levágott fejét véli felfedezni, majd Martin számára a levágott fej tényleges megtestesítőjévé Honor Klein válik.

A tekintetnek egy másik variációja érvényesül abban az elsöprő megszállottságban, amelynek folyamán Martin akaratlan szemtanújává válik Honor és Palmer vérfertőző szerelmi jelenetének. Az incesztus tabujának e felfedezése által Martint a Medúzafej látványához hasonlatos borzongás és csáberő keríti hatalmába, egy olyan érzés, amely a teljes megfosztottság halálszerű élményét viseli magán. Az incesztus-viszony felfedettsége ugyanakkor az igazság megismerésének egy különös hatalmával ruházza fel Martint, amely megismerés a maszkulin öncsalás megfosztottságából a világ másságának megismeréséhez vezet. Ennek megfelelően míg Antonia az első csapást méri Martin maszkulin önámításán, Honor Martint saját démoni hatalma alá vetve, egyben a szabadság ígéretével kecsegtetve, a kasztrációs folyamat végrehajtójává válik. E szabadság a regény záró fejezetében válik teljessé, amelyben Martin a Medúzafejet, tehát az anyai nemi szervet és az anyaméhet megtestesítő Honort és rajta keresztül a metafizikai értelemben vett megismerést választja. *A levágott fej* záró sorainak ambivalenciáját („... mindennek semmi, de semmi köze a boldogsághoz"[22]) a szabadság létmódjának lehetősége oldja fel, amely egyet jelent a maszkulin illúzió zavaros álmából való kilépéssel, s a világ másságának megismerésével.

Murdoch regénye mindennek alapján beilleszthető azon háború utáni regények sorába, amelyek kérdésessé tették a háború előtti társadalom és kultúra szilárd alapokon nyugvó emberképét. A háború és a holokauszt rémálomszerű tapasztalata által az emberi racionalitás és az ember egyetemes fogalma jelentőségüket vesztették, s e talajvesztettség a háború utáni regénytől az identitás fogalmának újjárendezését követelte meg. E szemléletből kiindulva megállapítható, hogy bár a kritikusok *A levágott fej*et Murdoch egyik legkönnyedebb regényeként tartják számon, a regényben ábrázolt maszkulinitás és annak kasztrációja egy olyan megfontolt írói szándékot jelez, amelynek célja feltárni a háború utáni társadalom hagyományos viszonyai és viselkedési mintái mögött megbúvó nemi szerepek és hatalmi struktúrák működését. Martin Lynch-Gibbon válsága ezáltal egy teljes háború utáni generáció válságának tudható be, amelynek feladata volt a felvilágosodás és a romantika által mértékadóvá vált szerepekkel szemben a társadalom és az egyén viszonyainak és identitásának új útjaira lelni egy erkölcsileg átalakult világban.

---

21 Murdoch, *SH*, 185. E.sz.: „Because of what I am and because of what you saw I am a terrible object of fascination for you. I am a severed head such as primitive tribes and old alchemists used to use, anointing it with oil and putting a morsel of gold upon its tongue to make it utter prophecies."

22 Murdoch, *SH*, 208. E.sz.: „This has nothing to do with happiness, nothing whatever."

KISS FRUZSINA

# „Valóság vagy fikció?"

## A SZÖRNYŰSÉG KÉRDÉSEI ANGELA CARTER *ESTÉK A CIRKUSZBAN*[1] CÍMŰ REGÉNYE ALAPJÁN

A magyar olvasóközönség számára talán kevésbé ismert Angela Cartert (1940–1992) a 20. század egyik határozó írójaként tartja számon az angolszász kritikai irodalom.[2] Az *Esték a cirkuszban* című regénye 2012-ben elnyerte a James Tait Black Memorial Prize-ot. Carter irodalmi munkásságának fő jellegzetessége a sajátos feminista felfogás, valamint a mágikus realizmus terminusának, nézőpontjának újraértelmezése. Műveire jellemző a különleges, egyéni látás- és láttatásmód, az irodalmi hagyományokból való táplálkozás, s egyszersmind azok újraírására irányuló igény jelentkezése is (*The Bloody Chamber*, 1979, magyarul: *A kínkamra és más történetek*).

Az *Esték a cirkuszban* (1984), melyet Carter legjelentősebb műveként szokás emlegetni, számos kérdést feszeget, de a legfontosabb talán mégis a test–nem–nőiség jelenségeinek ábrázolása. A regény a szörny problematikáján keresztül tematizálja a nőiség állapotát. Szerkezetében, tartalmában és stílusában is színházi jegyeket mutat, amennyiben pl. a regény is három fő részre való tagolásában megjelenik a klasszikus dráma három felvonásos szerkezete. Az egész regényen végigvonul az utazás motívuma, a befogadó a narrátori hanggal utazik együtt, Londonból Szentpétervárra, onnan pedig Szibériába. Az utazás nem csupán térben, hanem időben is összeköti a fejezeteket, s az utazás során a legkülönfélébb és legvalószínűtlenebb karaktereket és helyszíneket vonultatja fel az írónő, úgymint: a bordélyház, ahol Fevvers a gyermekkorát töltötte, a Női Szörnyek Múzeuma, cirkusz, és megjelennek bohócok, egy beszélő malac, egy nagyherceg és egy sámán, valamint egy egész csoport női elítélt. A főszereplő azonban kétségkívül Fevvers a szárnyas művésznő, és nevelőanyja, Lizzie. A regényből kitűnik az a különleges viszony, ahogyan Carter a nőiséget megjeleníti. A női karakterek speciális helyzetben vannak; műtárgyként értelmezhetők. A férfi karakterek azonban, bár helyzetüknél fogva feljebbvalóaknak kellene lenniük (cirkuszigazgató, látogatók a női szörnyek cirkuszában, Walser, a fiatal amerikai újságíró, akinek az a feladata, hogy rájöjjön Fevvers titkára, egyszersmind bebizonyítsa annak hamisságát), és éppen a női karakterek tárgyiasításában vesznek részt, mégis alá vannak rendelve a történetnek, az eseményeknek.

A művet műfajilag a mágikus realizmus alá sorolják, de amint arra majd Bényei Tamás rávilágít, a regény valamelyest eltér a műfaj általános meghatározásaitól. Carter sajátságos műfajt alakított ki, amely magában foglal olyan jegyeket is, mint a groteszk, a karneváli, cirkuszi világ, a feminista irodalom, a gótika és a szörnyűsége, a monstruózus különféle megjelenítései.

---

[1] Carter, Angela, *Esték a cirkuszban*, ford. Bényei Tamás, Magvető Kiadó, 2011, 8.

[2] Helen Stoddart, *Angela Carter's Nights at the circus*, Routledge, 2007.

Az *Esték a cirkuszban* 1899-ben játszódik, éppen a századforduló idején, de már megjelenik benne az 1980-as évek Angliája is. Az egyik legjobb példája ennek a narrátori hang, aki nem titkolja, hogy a 19. század végéről beszél, ám számtalan olyan szólamot tartalmaz, amelyekben a 20. századi tudás fedezhető fel. Amikor a sámán Szibériában Walserrel beszélget, megtudjuk, hogy egy ismeretlen finnugor nyelvjárást használ, ami még fel nem fedezett, de „meghökkent nyelvészek három nemzedékét kergette kis híján az őrületbe".[3] Ezen kívül a regényben idézetek találhatóak William Butler Yeats és T.S. Eliot verseiből, melyek nem lesznek megírva a 20. század első feléig.[4]

A főhős, Fevvers önmagában is reprezentálja ezt a történelmi összetettséget. Egyrészről magában hordozza a 19. század tipikus jegyeit (bordélyházban nevelkedik, cirkuszban dolgozik), másrészről pedig folyamatosan jelen van alakjában a 20. század magabiztos nőalakja is, melyre a beszédéből következtethetünk.[5] Fevvers sok mindent magába foglal a brit kultúrából és társadalomból, Margaret Thatcher miniszterelnökségének idejéből is.[6] Jeanette Baxter szerint Fevvers „Iron Maiden" fűzője jelzi a kapcsolatot Fevvers és Thatcher között.[7] A fűző egy másfajta asszociációs mezőt is bevon az értelmezésbe, jelesül I. Erzsébet királynő alakját, akit „Szűz Királynőként" is neveztek.[8] Ez a gesztus utalhat továbbá az átmenetiségre is (hiszen a századfordulón vagyunk) és egyben aktualizálja a történetet.

Ahhoz azonban, hogy közelebbről is megvizsgálhassuk a szörny megjelenését a regényben, előbb magát a szörnyet kell a vizsgálat tárgyává tennünk. Meg kell vizsgálni a megjelenését, történetiségét. Amikor szörnyekről beszélünk, akkor mindig valamihez képest határozzuk meg, hogy mit nevezünk szörnynek. Ez a gesztus magában foglalja, hogy létezik egy viszonyítási pont, amihez képest eltér a szörny teste. Paul Youngquist a *Monstrosities. Bodies and British Romanticism* című könyvében kifejezi, hogy a deform testek a humánustól való eltérésük miatt keltenek zavart. A különc testek [*freaks*] olyan szavakkal írhatók le, mely szavak megmutatják a különcségüket, úgymint csoda [*prodigy*], érdekesség [*curiosity*], szörnyűség [*monstrosity*]. Abnormálisnak nevezni valamit azt jelenti, hogy a normalitás alávetettjének lenni, különcnek lenni. Az *Oxford English Dictionary* az abnormális első előfordulását 1835-re datálja. A szó jelentése a szörnyűséghez kapcsolódik, egy deviáns formát fejez ki a normálishoz képest.[9] A helyes [*proper*] test formájának megléte fontos tényező egy kultúra szempontjából, amint arra Foucault is rávilágít.[10] Ezen túl fegyelmező stratégiaként is működik, ami szabályozza az egyéni testeket és viselkedéseket.

A brit romantika periódusa egybeesik a helyes test formájának kulturális megszilárdulásával.[11] A test fogalma és a kulturális megtestesülés logikája két összefüggő fogalom, abból a

---

[3] Carter, *i. m.*, 367.

[4] William Butler Yeats *A cirkuszi állatok kivonulása* és T.S. Elliot *Az üresek* című versei.

[5] Soddart, Helen, *Angela Carter's Nights at the circus*, Routledge, 2007. 6.

[6] idézi Stoddart, *i. m.*, 8.

[7] Thatcher „Iron Lady" néven volt elhíresült

[8] Iron Maiden jelentése: Vas Szűz

[9] Youngquist, Paul, *Monstorsities. Bodies and British Romanticism*, University of Minnesota Press, 2003.

[10] Foucault, Michel, *Felügyelet és büntetés, A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Budapest, 1990, 187.

[11] Youngquist, *i. m.*, 6.

performatív hatásból keletkezik, mely a különféle diskurzusok és gyakorlatok megsokszorozódására irányul, melyek kialakítanak egy normát anélkül, hogy determinálnák azt.[12] A szörnyek jelenléte nem csupán felforgatja a kulturális gépezetet, mely a test normáját alakítja ki, hanem vitatja annak performatív tekintélyét is, azáltal, hogy beillesztik a testi különbségek tárgyi tényét az újra elgondolás rendszerébe. „A szörnyek alkalmat adnak a helyes test kulturális reprodukálására"[13] – fogalmaz Youngquist.

Számos elemzés foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy mi a szörny, mi adja a lényegét, miért jelennek meg gyakran az irodalomban, a képzőművészetekben és a filmművészetben. A válaszok központjában az áll, hogy a szörnyek valamiképpen egy kultúrának a kivetülései, és mindig önmagukon túlra mutatnak. Olyan lények, akik a kultúra szennyét magukba foglalják, azáltal, hogy a testükön jelennek meg a különféle emberi torzulások, tükröt is tartanak a társadalom elé.[14] Különösen a 18. században, amikor az addigi alapvető emberi értékek átíródtak, felülíródtak, amikor az ész átvette az uralmat, amikor megkérdőjelezték nemcsak az egyház, de a vallás szerepét is, ebben a korban volt a szörnyeknek fontos szerepük. Ezt átlátva könnyű elképzelni, hogy az akkori megszilárdult társadalmi rend számára fontos volt, hogy létét semmi se veszélyeztesse. A szörnyalakok azonban reprezentálják mindazokat az ideológiákat, melyek ellene lennének a kor társadalmának.

Noha a szörnyek jelenléte nem korlátozható szigorúan egy korszakra, vagy egy irodalmi műfajra sem, mégis fénykorukat a gótika irodalmában élik. A gótikus írásmód jellemzője a túlzás, a részletek eltúlzása és mindig valamiféle bizonytalanságból – legyen az természeti erőkkel, családdal, joggal vagy szexualitással kapcsolatos – származik. Nem véletlen, hogy a francia forradalom idején volt a legnépszerűbb a gótikus regény műfaja. A gótikus túlzás azonban nem csupán az írásmódban jelentkezik, hanem alakjainak megformázásában is. Az egymásnak ellentmondó részletek, a karakterábrázolások mind a gótika jellemzői.[15]

A gótikus műalkotásokban, irodalomban fontos szerepet kapnak az eltúlzott, gyakran ambivalens érzelmek, melyek elhomályosítják a jelentést, valamint megjelenik a szintén eltúlzott képzelőerő is. A mítoszok, legendák, középkori néptörténetek felhasználásával a gótika előhív egy mágikus világot, melyben lovagok, szellemek és a félelem kapnak helyet.

A gótika kifejezi a féktelenséget, a vadságot, az őrületet szemben a 18. század követelményeivel, az egyszerűséggel és valószínűséggel.[16]

A határtalanság, csakúgy, mint a gótikusra jellemző túldíszítettség részei voltak a szigorú neoklasszikus szabályoktól való elmozdulásnak, elszakadásnak. A gótika egyfajta „divatot" teremtett az esztétikában, mely az érzelmeken és érzéseken nyugodott, és a fenséges kategóriáját hozta felszínre.

A 18. század során a fenséges képezte a fő területet az írók és teoretikusok között. Szemben állt a szépséggel, a fenséges a pompával, a nagyszerűséggel és magasztossággal társult. Így számított fenségesnek például egy táj, melyhez érzelmek kapcsolódtak, nem ritkán a félelem

---

[12] Ua.

[13] Ua. „Monstrosities afford an occasion for the cultural (re)production of the proper body."

[14] Botting, Fred, *Gothic,* The New Critical Idiom, Routledge, 1996, 2.

[15] *Uo.*, 4.

[16] *Uo.*, 10.

és a bámulat érzése.[17] Azért fontos bevezetni a fenséges kategóriáját, hiszen a későbbi vizsgálódások során látni fogjuk, hogy a szörnyek által kiváltott reakciók igen hasonlóak lehetnek. Félni olyan dologtól, melynek nagysága, mozgatórugója meghaladja az értelmünket, és tudásunkat.

A fenséges ezen kívül túlzott érzelmeket ébreszt fel a befogadóban. A természetfeletti, az érzékelés és félelmet keltő történések ábrázolásán keresztül a gótika sokkal inkább érzelmi hatást fejt ki az olvasójára, és kevésbé hívja elő a racionális és valószínűnek tartott, kiművelt reakciót. Izgalmas, de kevésbé informatív, felgyújtja a képzeletet, előhozza a babonák, és különös események iránti kíváncsiságot, míg elnyomja a tudásvágyat és a morális tanítójelleget. A gótika ilyen értelemben áthágja a határokat mind az esztétikában, mind pedig a társadalmi követelményekben.[18] Ezek a szempontok, mint már említettem, hasznosak lesznek a regény elemzése szempontjából.

A szörny önmagában is valami áthágása – az emberi test normáinak az áthágása, a folytonosan változásban lévőnek, örökösen megújulónak a megjelenítője. Természetesen problematikus az a kijelentés, hogy emberi test normáinak áthágása. Feltételez egy viszonyítási pontot, amihez képest más a szörny. Ha szörnyekre gondolunk, elsőként valamilyen testi torzulás, egymáshoz nem illő részletek megjelenése juthat az eszünkbe, azonban nem ezek az elsődleges jegyek. Hiszen klasszikus értelemben vett szörnyeknek nevezzük a modern kor horrorfilm alakjait is, Draculát és Mr. Hyde-ot is, valamint Carter általam elemzett művében a főszereplő, Fevvers alakjára, a bohócokra, a Női szörnyek cirkuszának szereplőire is gondolhatunk.

Mindezen alakokat megvizsgálva felállíthatunk kettő értelmezési kategóriát is, a testi és a lelki szörnyek kategóriáját, ezek a kategóriák kivétel nélkül a befogadóban képződnek meg. S a szörnyekkel kapcsolatban nem kerülhetjük ki a moralitás kérdését sem, hiszen azt látjuk, hogy a testileg torz lények morális értékeket képviselnek, míg a kimagaslóan tehetséges Frankenstein erkölcsileg a társadalom perifériáján áll (nem győzöm hangsúlyozni, hogy nem a regény világában, hanem a mi értelmezésünk szerint). Ez a szempont éppen a szörnyek társadalmi helyzetét megvizsgálva fontos.

Általánosságban kijelenthető, hogy a szörny nem más, mint a kultúra számos aspektusának a megtestesülése.[19] A kultúrának a szörny felől való megolvasása újfajta metódusként lép a színre. Olyan világban élünk, ahol már nem hiszünk az egységességben, tudjuk, hogy a történelem nem más, mint különböző alkotóelemek összessége. A szörny teste tehát nem más, mint a kultúra teste. E testben összegyűlik a félelem, vágy, függetlenség és a kísérteties érzése. Ahogy Francois Jacob fogalmaz: „Ezekben a szörnyekben az a legérdekesebb, hogy kiderül belőlük, hogyan kezeli egy kultúra a lehetségest, és hogyan jelöli ki a határait."[20] Az általam a későbbiekben elemzett regényben is megjelenik ez a problematika.

---

[17] *Uo.*, 39.

[18] *Uo.*, 38.

[19] Cohen, Jeffrey Jerome, *Monster Culture, Seven Theses* in *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1996, 4.

[20] Jacob Francois, *A lehetséges és a tényleges valóság*, ford. Szilágyi Tibor, Európa Könyvkiadó, 1986, 6.

A szörny ezen kívül mindig valami mást jelent, sosem pusztán önmagát – ekképpen az értelmezés metaforájává is válik,[21] hiszen megfejtésük a befogadóra vár, e nélkül a megfejtő, feltáró mozzanat nélkül a szörny, mint olyan, nem létezik.

A másik fontos tulajdonságuk az, hogy nem tűnnek el – csak megváltoznak, átalakulnak. Bényei ezt úgy fogalmazza meg, hogy „mintha elhúzódnának tőlünk",[22] a tudomány fejlődésével egyre több szörny létjogosultsága vész el. Azt, hogy mégis mennyire szükség van rájuk, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy folytonosan újrateremtjük őket.[23] Változik a világ, a kultúra és éppen ezért „új" szörnyalakok, vagy a régiek átformálódása reflektál az új problémák megjelenésére.[24] Ezek az alakok azonban mindig összefüggésben maradnak elődeikkel. A szörnyalakokat mindig csak a kultúra, a történelem és az irodalom összefüggéseiben tudjuk vizsgálni.

A szörnyeket értelmezhetjük a kategória krízisének előfutáraiként is. Túlélésük egyik alapköve, hogy a szörnyek ellenállnak mindenféle kategóriának,[25] és ezen ellenállással kérdőjelezik meg a klasszikus rendet, testük inkoherens, hibrid, több faj keveredik bennük, ami lehetetlenné teszi bármilyen rendszerszerű struktúrába foglalni őket.[26]

Edmund Burke fejti ki *A filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott ideáink eredetét illetően* című művében, hogy a deformitás egyik alappillére a „fajtalanság", vagyis, a különböző faji jegyek keveredése.[27] Ez az elemzésem során további fejtegetésekhez fog vezetni.

A szörny összekevert tulajdonságai felborítják a bináris oppozíciókat, és helyette olyan rendszert hoznak létre, mely megengedi a többszólamúságot. Éppen emiatt, a szörnyek mindig is kívülállók, mindig „túl" vannak, és mindig ők a mindenkori Másik.

### Az egyén és a szörnyek

A fenti fejtegetések között már ejtettem szót arról, hogy szükségünk van a szörnyekre. Elsősorban azért, mert rajtuk keresztül vizsgálhatjuk a kultúrát, s azon belül az embert. Eddig tágabb kontextusban vizsgáltam a szörnyeket, most azonban fel kell tennünk a kérdést, mi a viszonya a szörnynek a szubjektumhoz?

E kérdés megválaszoláshoz Cohen egyik mondatát idézném: „A szörnyektől való félelem valójában a vágy egy formája".[28] Ebből a megfogalmazásból már szembetűnik, hogy a szörnyekre adott reakció elsődlegesen és sokáig: a félelem. Az ismeretlentől, a Másiktól való rettegés. Csak nemrég kezdünk kíváncsisággal, néha szánalommal fordulni a szörnyek felé, és, mint azt Carter regényéből látni fogjuk, olykor csodálattal is.

---

[21] Csakúgy, mint a kísértetek – erről bővebben: Bényei Tamás, *A kísértet a spektrális sokszorosíthatóság korában* in *Közelítések a szatírához, Párbeszéd-kötetek 6*, szerk. Hajdu Péter, Ferenczi Attila, L' Harmattan, 2013, 209–236.

[22] Bényei Tamás, *Esendő szörnyeink és más történetek*, József Attila Kör, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993, 5.

[23] *Uo.*, 11.

[24] Példaértékű ilyen szempontból, hogy a homoszexualitás és a hozzá kapcsolt betegségek feltárásával, elterjedésével hogyan alakul át a vámpír figura, s válik megjelenítőjévé, Cohen, *i. m.*, 5.

[25] Némileg problematikus, hiszen a „szörny" maga is kategória

[26] Cohen, *i. m.*, 7.

[27] Burke, Edmund, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető Kiadó, 2008, 123.

[28] „Fear of the monster is really a kind of desire" Cohen, *i. m.*, 17.

A szörny azonban azon kívül, hogy félelmet kelt, éppúgy vonz is. Talán paradoxnak tűnik az állítás, miszerint a szörny szabad. A társadalmon kívül áll, tehát nem vonatkoznak rá a szabályok, kötöttségek – s ez irigylést vált ki, csakúgy, mint a fenséges kétségbeesése, mellyel ő maga tudomásul veszi helyzetét.

Másik oldalról megvilágítva, a szörny mindenképpen valami rejtettnek, titoknak (a társadalom szennyének) a kifejezőeszköze, tehát a testén keresztül fejeződik ki az agresszió, a hatalom gyakorlásának vágya, s történik mindez veszélytelenül. Létük értelme ez, mondhatni, ez a funkciójuk. Ez az öröm, mely a tudásból fakad, hogy a szörny teste a kultúra szennyének gyűjtőhelye, könnyen átfordulhat azonban félelemmé a befogadóban, amikor a szörny azzal fenyeget, hogy átlépi saját határait, és ez által szétszaggatja a kulturális és társadalmi rendet, kategóriákat.

Ám a szörny lét problematikája még ennél is tovább vezethető. A szörny, aki helyzetét tekintve a mindenkori, abszolút Másik, igen gyakran tekinthető a mindenkori Én alteregójának. Ezáltal olyan érzelmeket ébreszt a szubjektumban, aki ez esetben a befogadó, mely megmutatja a félelemből fakadó örömérzetet. Ez a probléma összecseng a freudi kísértetiessel, melynek érzete minden esetben az egyén tudatalattijában megjelenő elfojtott tartalmak kiömlésével képződik meg. Bár Freud szerint a kísérteties általában olyan valami, ami „feltárul, holott rejtve kellett volna maradnia", és az erre az érzésre adott válaszreakció a szorongás, félelem, amennyiben a feltáró mozzanat egy, az egyénre kvázi veszélytelen módon történik meg, az esetben örömérzet társul mellé.[29] Tulajdonképpen mi lehetne veszélytelenebb az irodalomban olvasott, vagy, napjainkban főleg moziban látott szörnyalak révén átélni a félelmet, megélni a katarzist, de soha, egy percig sem fenyegetve érezni magunkat? A távolság megléte biztosítja a veszélytelenségünket. Érdekes módon Kantnál a veszélyestől való távolság érzése a fenséges képzetét kelti, s ez igaz lehet a szörnyalakokra is. Carter regényében találkozunk olyan szörnyalakkal, aki tekinthető fenségesnek (már csak a méretei miatt is). Egy másik megfogalmazásban: „Noha ismerjük az elszoruló gyomor ránk törő görcseit, a hirtelen meghűlő vér enyhe szédülését, a megbizsergető fejbőr hideghullámát [...] nem, ezekről a kínos készségeinkről sem kívánnánk saját akaratunkból lemondani."[30]

Mivel a szörny tehát alteregóként funkcionálhat, így nem „csupán" a társadalom összességének a megmutatója, hanem az egyén szennyét is magára vállalja, s így bármilyen identitást megképezhet, legyen az bár szexuális, személyes, kulturális, gazdasági, pszichológiai. Cohen értelmezésében a szörnyek annyira függnek a szubjektumtól, hogy nélkülük nem létezhetne maga a szubjektum.

Mindazonáltal a szörnyekkel kapcsolatban ellenérzéseink vannak, s mindannak ellenére, amit fentebb felvázoltam, a szörnyek vizsgálatáról le kell rántani a félelem rétegét. Ennek egyik formája a művészetben való megjelenítésük. Már Arisztotelész óta tudjuk, hogy a rútság is a mimézis egyik eszköze, s a másolat kapcsán a szörnyűséges látványa is okozhat esztétikai élményt (az eltávolítottság mozzanata is ismét nagyon fontos), s ez a gondolat felbukkan majd a későbbiekben is (például a német romantikában). A mutatás, megmutatás mozzanata valójában nagyon erős és jelentős, különösképpen, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, Carter

---

[29] Freud, Sigmund, *A kísérteties* in szerk. Erős Ferenc, *Művészeti írások*, IX. kötet, ford. Bókay Antal, Erős Ferenc, Filum Kiadó, 248.

[30] Nagy András, *Kis szörnyesztétika*, Corvina, 1989, 30.

szörnyalakjainál. Ahogy azonban változik a kultúra, a szörnyalakok is úgy válnak egyre távolabbivá, egyszersmind kiismerhetetlenné, az idegenné, testetlenné.

Napjainkban beszélhetünk különféle betegségekről, az emberi testtel kapcsolatos tudományos felfedezésekről, vagy a génsebészetről, mely hibridek előállítására képes, s így megjeleníti az ember ősi vágyát. Természetesen számításba kell vennünk az ember alkotta szörnyeket is, mely esetben az ember-gép problematika kerül a felszínre, amikor a teremtés problematikája az emberrel, és nem Istennel kapcsolatban tematizálódik. Az ember válik a teremtővé, s képes olyan szörnyűségekre, melyeket addig egy, az emberen kívül álló entitásra vonatkoztattak, s ami ilyen módon megkérdőjelezhetetlen volt.

**Mágikus realizmus és a szörnyek**

A további vizsgálódások relevanciájához elengedhetetlen Carter regényének műfaji sajátosságairól is szót ejteni, ugyanis ezáltal a szörny megjelenítésnek érdekes mozzanataira bukkanhatunk rá. A mágikus realista kifejezés magában foglalja a műfaj egyik legáltalánosabb körben elfogadott definícióját, a mágikus és a realista elemek egymás mellettiségét, egymás mellett állását a művekben, olyan módon, hogy a mágikus elemek nem tűnnek ki a regények világából, egyenrangúak a természetessel.[31] Maggie Ann Bowers azonban felhívja arra a figyelmet, hogy a mágikus és a realista kifejezéseket nem feltétlenül kell oximoronként értelmezni.[32] Adott egy másfajta értelmezhetősége a mágikus realizmusnak, mely szerint nincs ellentét a két szó között. Ebben az értelmezésben a *realizmus* a *mimézis* fogalmával kapcsolódik össze. A mimetikus tevékenység egyben mágikus tevékenység is. A mimetikusság megjelenik Carter regényében, hiszen a főszereplő Fevvers művésznő, valamint a regény a cirkusz világába kalauzol el bennünket.

A *mágikus* kifejezés is problémásnak tűnhet a műfaj jellegének meghatározásakor. A kritikusok többsége a mágikus realizmus műfaji sajátosságainak meghatározásakor a fantasztikum megjelenését tekintették a legfontosabb elemnek. Ez azonban nem feltétlenül válaszolja meg a műfajjal, kánonnal kapcsolatos kérdéseket. Ideiglenesen elfogadva azt, hogy a mágikus realizmus egyik sajátossága a fantasztikum jelenléte, kérdéses, hogy ez az írásban milyen metafizikai alapfeltevésnek köszönhető, továbbá pedig, hogy ez milyen retorikai és figuratív szövegformáló eljárásokban fejeződik ki.[33] Érdekes módon létezik azonban olyan irodalomtörténeti kánon, mely a fantasztikus irodalom és a mágikus realizmus viszonyát rész-egész kapcsolatként, vagy éppen ellentétként gondolja el. A különbség e két műfaj között leginkább ott ragadható meg, hogy a mágikus realista szövegekben a természetfölötti a valóság tartozéka, vagy pedig a psziché sajátossága.[34] A mágikus realizmusban a két világkép megbékél egymással. A természetfölötti és hétköznapi elemek inverziója igen gyakori a mágikus realista művekben. Ilyen például a Fevvers születésének története, amely a Léda-mítosz képeit hívja elő, mitologikus párhuzamot vonva, vagy Fevvers jellemzése, amelyben csodalényszerűségén túl, hangsúlyozottan férfias elemek tűnnek fel (böfög, szellent, lábszaga van).

---

[31] Stoddart, *i. m.*, 35.

[32] Bowers, Maggie, Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, The New Critical Idiom, 63.

[33] Bényei, *i. m.*, 73.

[34] Uo., 83.

Egyfelől a természetfeletti jelenléte valóban meghatározó minden mágikus realistának tartott szövegben, ám nem csupán ez a vonás adja a szövegek lényegét, másrészről pedig a művek eltérő módon tematizálják a természetfölötti elemeket. A mágikus realista művek a természetfeletti megjelenítésével alapvetően együtt járó bináris oppozíciók kérdését problematizálják, olyan módon, hogy elmossák a valóság és a természetfeletti határait (az egyértelműen hétköznapi és egyértelműen mágikus elemek közé átmeneti fokozatokat tesznek, például véletlen egybeeséseket, ismétlődő eseményeket).[35] Ilyen módon a természetfeletti események nem rendeződnek egy általános kódrendszerbe – más problémaként értelmeződik például Carter regényében a főszereplő, Fevvers szárnyainak valódiságát kutató szál, és a regény elején lezajló interjú-jelenet közben megjelenő idő-kérdés. „De ha ez különös, akkor mit szóljon ahhoz, hogy a Big Ben már megint tizenkettőt ütött? A kinti idő pontosan megegyezett azzal, amit a rozzant aranyozott óra mutatott idebent. Tökéletes összhangban állt egymással a kint és a bent, de mindkettő tökéletesen el volt tájolva."[36]

Az idő kérdése a későbbiekben is megjelenik a műben, s az egyik legfőbb probléma. Az idősíkok sokfélesége ugyanis egybeíródik a narrációs technikával, s annak kérdésével, vajon Fevvers „igazi-e?"[37] A regényben a titkot megfejteni próbáló Walser szemszögéből azonban másként tekinthetünk erre – számára mindkét mozzanat érthetetlen, megfoghatatlan, s mindkettő leleplezését célul tűzi ki. Ebből a mozzanatból is látható, hogy a regény egy szereplője számára a természetfeletti jelenléte egyáltalán nem magától értetődő, s a befogadó hajlamos vele egyet érteni – annál is inkább, mert az ő nézőpontjával azonosít bennünket az írónő. A világok közötti ellentét lehetősége folyamatosan jelen van tehát a műben, de fontos mozzanat, hogy csak lehetőségként. Fevvers és dajkája, Lizzie, valamint a többi szereplő szempontjából mindazok a dolgok, történések, jelenetek, melyeket Walser kétkedéssel fogad, teljesen természetesnek tűnnek. Így Walser előtt egy teljesen más világ nyílik ki, amely később őt magát is beszippantja.

Le kell szögeznünk azonban, hogy Carter „vonzódása" a mágikus realizmushoz a feminizmusából ered. Rosemary Jackson szerint Carter a fantasztikumot a patriarchális társadalom bomlasztásának szolgálatába állította.[38] Valóban, Carter mintha a mágikus realizmus kifejezést saját személyre szabta volna, s a saját értelmében vett mágikus realizmust humorral fűszerezi; továbbá a kételkedés folyton jelen van (a már említett Walser, aki örök kétkedő) az időt kitágító narratívával, csalafintasággal és politikai állásfoglalással. A mágikus realisztikus írásmód tehát feljogosítja Cartert arra, hogy megfigyelje a társadalmat, a nemek közötti különbséget, a mítosz erejét.[39]

Sok szempontból azonban *Az esték a cirkuszban* nem illeszkedik be a mágikus realista szövegek hagyományába. Erről az írónő a következő módon nyilatkozott:

> *„Angliában sokkal többet kell az embernek kitalálnia: nekünk nincs írástudatlan és babonás parasztságunk, gazdag és nehezen hozzáférhető irodalmi örökséggel. De azt veszem észre,*

---

[35] Bényei, *i. m.*, 69.

[36] Carter, *i. m.*, 81.

[37] Uo., 10.

[38] Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, 104.

[39] Stoddart, *i. m.*, 36.

*hogy nagyjából úgy használom mások könyveit, az európai irodalmat, mintha ilyen típusú folklór volna [...]"*[40]

Noha Bowers szerint „a mágikus realizmus egy narratív forma, melynek célja az irodalommal való kísérletezés, és nem használja az író kulturális beágyazottságát és mitologikus tudását forrásául"[41], Carter művére ez nem érvényes, mint az a fenti idézetből is kitűnik.

Az *Esték a cirkuszban*, mint már említettem, a mágikus realistának tartott regények kánonjába talán nem egyértelműen illeszkedik bele, de mégis számos megfelelést mutat a mágikus realista műfajjal. Ilyen elemek például a történetmondás, a szóbeliség és írásbeliség különbsége, a szent és a profán jelenléte, vagy a fantasztikum. A mű játéktere a cirkuszi porond, s ez jelenti a mágikus vonalat is a műben. Itt ér össze leginkább az illúzió és a valóság (eldönthetetlen, hogy melyik, melyik), de ugyanúgy eltörlődnek az emberi és állati jegyek közötti különbségek is (például a majmok, akik írni tanulnak, míg az emberek a háttérben kihangsúlyozott állatiassággal szerelmeskednek). A cirkuszi jelenet ezen kívül a regény közepén található, s ebben a jelenetben gyűlnek össze a regény kulcsszereplői is. A cirkuszi, majd később a karneváli jelenetek leírásában a bahtyini groteszk tükröződik vissza. A mágikus realizmus elterjedtté válásával Bahtyin teóriájának színre vitele is teljesen elfogadottá és hasznossá válik.[42] Carter mágikus realizmusában nagy szerepe van a karneváliság megteremtésének, s ezekben a terekben történik meg a mágikus és valóságos elemek egybejátszása.

A már fentebb említett mimetikusság több szinten is megjelenik. Elsősorban a cirkuszhoz kapcsolódó konnotációkban, valamint Fevvers alakjában is. Ő ugyanis nemcsak, hogy művészként szerepel, de olyan művészként, aki „önmagát alkotja meg".[43]A színpadiság nem csak a cirkuszszal kapcsolatban van jelen a műben. Érdekes figyelembe venni, hogy Nelson Mama bordélyházától kezdve, a Női Szörnyek Múzeumán át, olyan tereken jelenik meg Fevvers – és a történetfolyamba bevont olvasó –, melyeket joggal nevezhetjük megrendezett, színpadi tereknek. Érdemes megvizsgálni a bohócok jelenlétét a műben a cirkuszi térhez kapcsolódóan. A bohócok, akik, a főszereplő mellett, a legkülönösebb lények a regényben, egyben Fevvers ellenpontjai is. Ők már teljesen feloldódtak a szerepükben, a saját maszkjukká váltak.

Mindezeken túl jól példázza a carteri értelemben vett mágikus realizmust az a jelenet, amikor a Fevverst interjúvoló Walsert nem engedik ki a mosdóba, hanem felszólítják, hogy a paraván mögött végezze el a szükségét. Az intimitás ilyen mértékű megjelenése, kétségessége realizálódik a paraván mögé benyúló, teáskannát kiürítő kéz látványával. Ez a jelenet élénk képet fest, s tele van vulgáris elemekkel. Rögtön ez után a jelenet után következik az idő problematizálása, és ezzel Walser tulajdonképpeni kiemelése a hétköznapi eseményekből.

*„Ettől a nagyon is emberi művelettől úgy érezte, két lábbal a földön áll, a vizelésnek ugyanis nincsenek metafizikai mozzanatai – legalábbis a mi kultúránkban [...] a paraván szélénél*

---

[40] Idézi Bényei, 299.

[41] Bowers: „Magic realism remains a narrative mode that is chosen for the purposes of literary experimetation and does not have its source in the writer's mythological and cultural context.", 61.

[42] Ua.

[43] Uo.

*megjelenő kéz a barna teáskanna kihűlt tartalmát Fevvers kihűlt fürdővizébe öntötte, melynek felhabzott felszínén már ott lebegett a legutóbbi adag tealevél-üledék."*[44]

A két jelenet – a minden tekintetben teljesen hétköznapi és a varázslatos, érthetetlen, megfejthetetlen – ilyen módú egymás mellett szerepeltetése nem egyedülálló a regényben, számos példát lehetne még hozni rá. Éppen ezek a jelenetek azok, amelyek kibillentik a fiatal riporter, Walser biztonságérzetét és elbátortalanítják, valamint megkérdőjelezik a valódiságot, némi szorongó, érthetetlen, kísérteties érzést váltanak ki belőle – nem találja a helyét a világban. A szövegre jellemző a mellérendelő logika, mely egyneműsíti a történetelemeket; minden esemény függetlenül attól, hogy valós-e vagy sem, ugyanakkora hangsúlyt kap.

Felmerül a kérdés, mi a szörnyek viszonya a mágikus realizmushoz? Érdekes módon, mikor szörnyekről beszélünk, általában a már fentebb említett gótikus szörnyalakokra gondolunk. A mágikus realista művekben felsorakoztatott szörnyeket azonban nem nevezzük gótikus szörnyalakoknak. Ahhoz, hogy Carter regényében is szörnyalakokról beszélhessünk a szörny fogalmának át kellett íródnia. Ennek a folyamatát vázoltam fel a tanulmány elején. A szörny mindig az adott társadalom, kultúra tükre, s mivel változik a társadalom, változik a szörny is, noha a róla alkotott koncepció alapjaiban fennmarad. Nem feltétlenül alkotunk meg új szörnyeket, inkább a régi archetípusokból nőnek ki az újak.

A mágikus realizmus egyik legfontosabb írója, Jorge Luis Borges *Képzelt lények könyve* című művében számtalan szörnyalak eredetét fejti vissza, s ezzel olyan gyűjteményt hoz létre, mely a maga nemében egyedülálló. Olyan lényeket gyűjt össze, melyek a képzelet szüleményei, de valós lények alkotóelemeinek összességei egyben.[45] Ez nagyon lényeges a szörnyalakok vizsgálatánál a mágikus realizmus kontextusán belül. A szörnyalakok testében a mágikus realizmus alapja leképeződni látszik, még ha úgy tűnik, leegyszerűsített formában is. Borges írja, hogy bár elméletileg – a kombinatorika szabályai szerint – számtalan szörnyalakot hozhatnánk létre, a faji keveredés miatt, mind holtan születne.[46] A Carter regényében felvonultatott szörnyalakok azonban nagyon is valóságosak (kérdés viszont, hogy mennyiben igaziak). A regény világán belül szinte eldönthetetlen, hogy mi a valós, és mi nem az. Különösen jó példái ennek a Női szörnyek cirkusza című fejezetben felsorakoztatott csodalények.

A regény egyik fő kérdése a főhős, Fevvers realitása. A karakter egyik fő attribútuma a „Valóság vagy fikció?" mottóhoz kapcsolódó kérdés eldönthetetlensége. A hátából kinövő szárnyak, valamint hatalmas termete, de mindemellett kecsessége és ügyessége, továbbá az a tény, hogy színházban és cirkuszban lép fel, szörnyszerűségének újabb értelmezési lehetőségeit kínálják. Fevvers folytonosan „megrendezi önmagát", reflektál saját megalkotottságára, ám ami a testét illeti, az eleve adott. Erre utal a tükrök szinte folyamatos jelenléte az „interjú" közben, „Fevvers a tükör kétértelmű közegében színpadiasan rákacsintott a riporterre, majd fürgén letépte a műszempillát a másik szemhéjáról is."[47] A regényben többnyire kettősségek mentén mozog,

---

[44] Carter, *i. m.*, 80.

[45] Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Képzelt lények könyve*, ford. Scholz László, Európa Könyvkiadó, 1988. 6.

[46] Uo., 7.

[47] Carter, *i. m.*, 9.

eldönthetetlen, hogy valós-e, vagy sem „Maga szerint, igazi?", továbbá egyfelől szépnek nevezik, másfelől pedig ormótlannak „Szó, ami szó, Fevvers közelről inkább tűnt söröslónak, mint angyalnak."[48] Magasságát tekintve egyáltalán nem emberi, sokkal inkább isteni pozícióba emelkedik, ám ez az isteni jelenlét a színpadon kívül lefokozódik. „Harisnyában is két hüvelykkel alacsonyabb Walsernél; noha többen azt állították, hogy testmagassága istennői dimenziókba emeli, a színpadon kívül nem sok istennői volt benne, hacsak az égben nincsenek pazarul berendezett kocsmák, ahol ő is ott feszíthetne a pult mögött."[49] A szépségnek, istennői attribútumnak és az alantasnak ilyen keveredése egy karakteren belül előhívja a groteszk képzeteit is.

Mihail Bahtyin a *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyvében mély történeti áttekintést nyújt a groteszk fogalmának megváltozásáról, a középpontba a középkor népi nevetéskultúráját helyezve. A test groteszk felfogásában éppen a normálistól való eltérés jelenik meg, ám ez nem az abnormalitást jelenti, sokkal inkább a befejezetlenséget, az élet örök körforgását. A groteszkben megjelenik a különféle minőségek összeolvadása, úgy, mint emberi és állati. Ennek egyik mintapéldája Fevvers alakja Carter művében.

Bahtyin elmélete szerint azok az alakok, melyek a középkori groteszk kulcsmotívumai, a romantikában, illetőleg a 20. században megváltozva vannak jelen. Igaz ez a szörnyek alakjára is. Míg a középkori nevetéskultúrában a szörnyalakok létezése természetes volt, nem ijesztőek voltak, hanem az örökkévalóság kifejezői, addig a 19-20. században éppen ennek ellenkezője érvényesül, hiszen félelmet keltenek, az egyénen kívüli másik megjelenítőivé válnak. A szörnyűségre adott reakció a középkorban a nevetés volt, míg ez a későbbiekben átalakul, és félelmet fog kiváltani.[50]

Érdekes módon Carternél a főhős szörnyszerűségében nem nyilvánul meg a félelmetes, ám a regény egy későbbi jelenetében, a Női Szörnyek Cirkuszában találkozhatunk a gótikus szörnyekre jellemző leírásokkal. Mindazonáltal a regény egyik kulcsmotívuma a folytonos változás megjelenítése, nemcsak a karakterek testét, vagy jellemét tekintve, hanem a narrációt is. Először egy élettörténetet ismerünk meg, majd pedig folytonos utazás következik. A cirkusz világán belül állandó változásban vannak a bohócok, de maga Walser is.[51] A változás azonban leginkább Fevvers alakjára jellemző, aki, mint már említettem, folytonosan megalkotja önmagát. Ahogy Helen Stoddart fogalmaz, Fevvers állandóan mozgásban van – soha nem egy helyben áll, és sosem válaszol az identitását érintő kérdésekre, hiszen folytonosan újabb és újabb alternatív verziókat talál ki magáról, vagy éppen visszatér a már kitaláltakhoz.[52] A groteszk test azonban nem csupán Fevversre vonatkoztatható. A már említett Női Szörnyek Múzeuma több groteszk alakot is felvonultat. Megjelenik a testi torzulások hatalmas tárháza, kezdve a hihetetlen alacsonysággal, és eljutva a nőig, akinek mellbimbója helyén is szemek vannak. A jelenet csavarja azonban az, hogy ezeket a női alakokat ugyanúgy megbámulhatják, testi sajátosságukból adódó – nem feltétlenül szexuális – szolgáltatásaikat a férfiak igénybe vehetik, mint a

---

[48] Carter, *i. m.*, 15.

[49] Uo. 15.

[50] Bahtyin Mihail, *François Rabelais Művészete, A középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Osiris, 2002, 49.

[51] Walser jellemzése: „És mégis maradt benne valami befejezetlen." Carter, *i. m.*, 12.

[52] Stoddart, *i. m.*, 52.

hagyományos bordélyházakban. Ebben a helyzetben tárgyiasított alakokról beszélhetünk, miként a szörny megnevezés mindenképpen tárgyiasít, de ugyanígy szörnyként definiálódnak az őket megbámulók is. A jelenetben átértékelődik a normális emberi test kérdése is.

> *„Mert kérdem én, uram, mit jelent az, hogy természetes vagy természetellenes? Az öntőforma, amelyben az ember elnyeri alakját, rendkívül törékeny holmi: elég, ha megpöccinti az ujjával, és darabokra törik. [...] azok a férfiak, akik Madame Schreck házát látogatták, mind éktelenül rondák voltak; az arcuk láttán azt gondolta az ember, hogy bárki formázta is meg őket az emberi öntőformában, közben máson járt az esze."*[53]

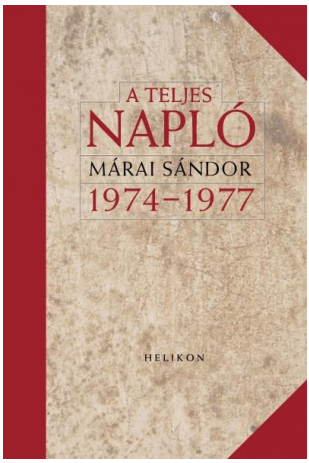
Ezen megfogalmazás elválasztja egymástól a belső és külső testi torzulásokat. A csodalények, testüket tekintve torzak, szörnyűek, ám ugyanígy szörnyek a férfiak is, akik tárgyiasítják őket. A szörny kategóriája tehát nem ragadható meg csupán egy szinten. Egyfelől kapcsolódik a bahtyini értelemben (is) vett groteszk testhez, de ugyanúgy a már bevezetőben bemutatott mindenkori Másik megtestesüléséhez is. A szörny fogalmának egyfajta kitágítása is megtörténik a regényben, hiszen nem csupán a testi torzulásra alkalmazzák, hanem a lelkire is. A Női Szörnyek Múzeumának „intézménye" több szempontból is érdekesnek mondható. Erősen kapcsolódik a feminista értelmezés iskoláihoz, különböző felfogásmódozataihoz, így alakjai bizonyos szempontból szimbólumoknak is tekinthetőek. Jelen tanulmánynak nem célja ezen motívumok és a feminista olvasati lehetőség(ek) együttes bemutatása, viszont mindenképpen említést kell tenni ezekről, hiszen a regény egyik központi kérdése – s ezt az itteni értelmezés is igyekezett olvasati eredményeivel mindvégig visszaigazolni – a nőiségre, a női testre, voltaképpen a női lét mint sajátos (ak)kulturalizációs állapot mibenlétére vonatkozik.

[53] Carter, *i. m.*, 93.

BOD PÉTER

# A naplóírás mint életprogram

## MÁRAI SÁNDOR: A TELJES NAPLÓ 1974–1977




**Helikon Kiadó**
**Budapest, 2016**
**530 oldal, 4999 Ft**

Váratlanul sok újdonsággal szolgál Márai legújabb, 1974–1977-es naplója, amely immár a tizenhatodik kötet a naplófolyam sorában. Noha a külső történések is megérdemlik figyelmünket, mindezeket háttérbe szorítják az életmű egészét érintő dilemmák, amelyekre többször visszatér a szerző. Az író ezekben az években új otthont keresett magának, mert egyre elviselhetetlenebbnek érezte olaszországi tartózkodását. Sejtette, hogy új lakóhelyük alighanem másik földrészt is jelenthet, amiből kitalálható, hogy ismét az Egyesült Államokba költözés lesz/lehet a megoldás. (Márai feleségével 1948-ban hagyta el Magyarországot, 1952-ig Itáliában élt – Posillipóban –, majd 1967-ig New Yorkban, innen költöztek vissza Salernóba, amely éppen úgy Nápoly közelében található, mint korábbi olaszországi lakhelyük.)

„Minden nap bombák, vonatrobbantás, bankrablás, emberrablás. Infláció, munkanélküliség. Tíz napja nem járnak az autóbuszok, a víz csak az éjszakai órákban csorog a csapból (…) a posta hűdötten, ötletszerűen működik, a villanyszolgáltatás órákra kimarad. Az áremelkedések hisztérikusak" – írta le 1974 szeptember 28-án. A korkép csüggesztő, de nem teljes. Ijesztően rosszak a tapasztalataik az ottani egészségügyi szolgáltatásokról, ami lévén, hogy a Márai-házaspár mindkét tagja túl járt hetvenedik életévén, nem mellékes szempont. A kommunizmus minden formáját elutasító Márai – hazáját éppen ezért hagyta el – döbbenten szemlélte, hogy a parlamenti és az önkormányzati választásokon mekkora támogatottsággal rendelkezett az Olasz Kommunista Párt (OKP). Naplójában szarkasztikusan jegyezte meg, hogy az ettől az eszmétől fertőzött emberek alighanem csak úgy gyógyulhatnának meg, ha hosszabb ideig a Szovjetunióban élnének. Tény, hogy a valósággal való szembesülés kijózanító lehet(ne) – tehetjük hozzá.

Az állam működésének széthullása (a folyamatok ebbe az irányba mutattak), a bűnözés féken tarthatatlansága, a kulturális színvonal ijesztő romlása arra a belátásra bírják az írót,

hogy ne tervezze hosszúra az itáliai éveit. Jellemző módon a szellemi színvonal feltartóztathatatlan zuhanását látta abban a tényben, hogy az 1974-es világbajnokságon szereplő olasz csapat Jugoszlávia elleni mérkőzését a felmérések szerint harmincmillió olasz látta, az utcák e kilencven percre elnéptelenedtek. (Márait hidegen hagyta a labdarúgás. Jellemző részlet 1951-es naplójából: „A nápolyiak csak erre költenek; az operára és a futballversenyre." Itt még a labdarúgásra vonatkozó szóhasználat is járatlanságáról árulkodik.) Az eltömegesedés, a tömegtársadalmak mindennapi valósága viszolygással töltötte el. A televíziós hírszolgáltatás kapcsán fogalmazta meg, hogy már a hetvenes évek közepén is mindenről értesülhettek az emberek, de semmit nem tudhattak a dolgok valódi jelentéséről és jelentőségéről. (Ez nem kizárólag rajtuk múlott.) Ez a fogalomhasználat azért is fontos, mert az értesültség és a tudás kettősében határozta meg évtizedek óta a tömeg- és a szellemi ember közötti különbséget.

Mégis az új napló az életmű egészére vonatkozó bejegyzései kelthetik fel leginkább az érdeklődésünket. Márai diáriumai kapcsán nyomatékkal kell megjegyezni, hogy ezek a kötetek legalább részben műhelynaplók, amelyekben rendszeresen foglalkozott alkotói terveivel, elkészült műveivel, művészi nehézségeivel és alkotói dilemmáival. Márai önéletrajzírása filológiai és értelmezési nehézségektől sem mentes. Az életműnek ez a része, az eddig elénk táruló összképe a friss naplójegyzések után még összetettebbé, és egyre nehezebben kibogozhatóvá válik. De valójában miről is van szó?

*Egy polgár vallomásai* címmel kétkötetes, egymástól karakteresen eltérő és elváló művet adott közre a szerző még 1935-ben. Gyermekkorát és felnőtté válásának személyes hangú történetét írta meg vallomásaiban. Szokatlan módon közel hat év (az 1914 és 1920 közöttiek) nem képezi részét a konfessziónak. Az időbeli hiány magyarázatra szorul, születtek különböző megoldási kísérletek is ebben a tárgyban, de ennek megválaszolása nem ennek az írásnak a feladata. Éppen Márai naplóiból (1947, 1948, 1949) tudjuk, hogy emigrálásának első éveiben vallomásai harmadik kötetét szerette volna megírni, de ezzel a címmel soha nem jelent meg kötete. Az 1950–1960-as években többször foglalkozott életrajzának tervezett folytatásával, mint a műhelyproblémák egyik legfajsúlyosabb kérdésével. Megfogalmazta az *Egy polgár vallomásai* negyedik kötete megírásának szükségességét (emigrációs életszakaszának élményeit szerette volna ebbe belesűríteni), noha e sorozat harmadik darabjáról sem tudtunk semmit. Életrajzírása azonban újabb darabbal gyarapodott, amikor 1972-ben megjelent a *Föld, föld!...* című memoárkötete. Arra a kérdésre, miért nem a korábban megkezdett életrajzi kötet címét vitte tovább, *A XX. század gyermekének vallomása* című, az Élet és Irodalomban (2015/20.) megjelent esszémben igyekeztem válaszolni.

Szakmai körökben nagy visszhangot váltott ki, amikor 2012-ben kiderült, hogy a két önéletírás között (*Egy polgár vallomásai I-II*, 1935, és a *Föld, föld!...* 1972) Márai 1948-1949-ben megírta a vallomások harmadik részét. (Bár nem biztos, hogy ez utóbbi jó elnevezés.) Az elkészült közel négyszáz oldalas kézirat első felét levágta, asztalfiókja mélyére süllyesztette, és a fennmaradó csonkaszöveget átírva és kiegészítve adta közre a *Föld, föld!...*című kötetet. A kiadatlan, lappangó szöveg 2013-ban jelent meg *Hallgatni akartam* címmel, és a könyv más egyebek mellett arra is rávilágított, hogy a hagyatékkezelés és a hagyatékban fellelhető szöveg gondozása körül nincs minden rendben. Mindezt azért szükséges feleleveníteni, mert az 1974–1977-es naplóban Márai ismételten felvetette annak lehetőségét, hogy folytassa önéletírását, és koncepcionális formában (bár röviden) kifejtette: miről, és hogyan szeretné létrehozni a

szöveget. Az erre irányuló alkotói figyelmet jelzi az is, hogy a tervbe vett szövegeket előre ellátta címmel is. Váltogatva, variálva, felülírva korábbi elgondolását *Hajónapló*, *Lámpaoltás* és *Summa vitae* elnevezéssel írt a megírandó kötetekről. A mostani napló textusából világos, hogy ekkor még – vagyis 1974 és 1977 között – nem fogott hozzá az íráshoz. A teljes képhez tartozik, hogy korábbi naplóiban már felvetette a *Lámpaoltás* és a *Summa vitae* című memoárkötet megírásának lehetőségét, ám a Lámpaoltás-féle címvariáns elsőként az új naplókötetben bukkant fel.

Elvben nem zárható ki, hogy a hagyatékból előkerülhet egy vagy akár két, eddig ismeretlen Márai önéletrajzi kötet vagy ismeretlen terjedelmű töredékes szövegkorpusz. Ez igazi szenzáció volna, ami újabb adalékkal szolgálhatna, hogy a lezártnak hitt életmű még annál is nyitottabb, mint eddig gondoltuk. (A teljesnek nevezett naplószövegek 2006 óta jelennek meg. Az életmű teljességére és nyitottságára tett megállapítás alapvetően a naplószövegekre vonatkozik. Az eddig megjelent tizenhat kötet kellő fedezetet nyújt ennek bizonyítására.) A *Hallgatni akartam* felfedezésének példája újabb szövegek előbukkanását nem zárja ki. A Petőfi Irodalmi Múzeumba 2005-ben megérkezett Márai-hagyatékból csak 2012-ben került elő a *Hallgatni akartam* című csonkaszöveg, amely hatvan év lappangás után juthatott el az olvasóhoz.

Az újabb felfedezés esélye azonban csekély. Egyfelől, mert a most napvilágra került naplófeljegyzésekből is inkább az derül ki, hogy olyan alkotói mérlegelés tárgyai a tervbe vett kötetek, amelyek megvalósulásában, megírásában maga Márai sem hitt komolyabban. Ebben az ügyben életkora is az író ellen dolgozott, mert a múlt századdal egyidős Márai a legújabb napló utolsó évének közepén töltötte be a hetvenhetedik életévét. Igaz, tizenkét évvel később, 1989-ben San Diegóban halt meg, mégis általánosságban kijelenthető, hogy az öregedés nem segítette Márainál a jelzett, nagyigényű vállalkozás(ok) kivitelezését. Persze az is igaz, hogy önmagában a múló évek nem is válnak gátjává a megvalósulásnak.

Az életművel összefüggő, kevésbé központi kérdés: mikor írta meg Márai *Az igazi* című, 1941-ben kiadott regényének a folytatását. A sikerregények között jegyzett nagyprózа utóéletéről eddig annyit tudtunk, hogy 1980-ban Münchenben jelent meg a kisregény hosszúságú *Judit... és az utóhang* című kötet, amelyhez a szerző írt jegyzetet: „Ez az írás folytatása és befejezése Az igazi című regénynek (...)", és a magyar kiadásokat nyomon követő olvasó hihette, hogy az életpálya végén fogott hozzá, és tett pontot az író a regény befejezésére. Az 1974–1977-es naplóból azonban egy eddig nem sejtett adalék derült ki: „L. (Lola – Márai felesége) a 'Judit és az utóhang'-ot olvassa (huszonhat év előtt írtam, Pesten, magyarul, már nem adtam ki – németül megjelent Wandlung der Ehe (...") – szól az ide vonatkozó bejegyzés 1974-ből. Egy fontos regénypoétikai kérdésre is választ adhat a regényfolytatás megírási ideje. Eddig majdnem érthetetlen volt, hogy az 1935 és 1946 között született ún. sikerregényeivel (mások mellett a *Válás Budán*, *A gyertyák csonkig égnek*, *Az igazi*, *Vendégjáték Bolzanóban*) elégedetlen, azokat mindenképpen meghaladni kívánó Márai Sándor miért írt és adott ki 1980-ban olyan nagyprózai alkotást, amely miben sem különbözik a zárójelben szereplő regényektől. Az új alkotói utak és megoldások felkutatását és bejárását bizonyítja, olyanok az 1950-es, 1960-as és 1970-es évekből datálódott prózai munkák, amilyenek a *San Gennaro vére*, az *Erősítő*, a *Rómában történt valami* és az *Ítélet Canudosban*. A regényfolytatással kapcsolatban nyitva maradó kérdés, hogy mennyiben változtatott annak szövegén, mert az 1980-as müncheni kiadásban a megírás helyét és időpontját így határozta meg: Posillipo, 1949 – Salerno, 1978. Ez ellentmond az idézett naplóbejegyzésnek – vagy finomabban fogalmazva: nem harmonizál azzal

–, amely Budapesthez és az 1948-as évhez köti a regény megírását. Az sem teljesen érthető, miért kezelte egységként a folytatás szövegét. Már csak azért sem, mert külön szövegegység a *Judit*, és külön szövegegység *...és az utóhang*. Nehezíti a tisztánlátást, hogy az utóbbi prózaszöveg megszületésének helyét és idejét a Helikon Kiadó megjelentette regény San Diegónak tünteti fel, nyilvánvalóan hibás évszámmal, mert 1979-ben Márai még Olaszországban lakott.

Továbbra is szorgalmas olvasó maradt a szerző, aki mások mellett Szolzsenyicint, Határ Győzőt, Joyce-t, Szentkuthy Miklóst, Illyést, Déry Tibort, és sok-sok történelmi munkát olvas. Nem mindig, amit szeretne, hanem amihez hozzájut. Az olasz könyvtárak nem kelhettek versenyre a New Yorkban találhatókkal – ezt többször említette, bár nem ebben a naplóban. Szépirodalmat, különösen kortárs irodalmat nem vagy nem szívesen olvas, a huszadik századi újítókról (magyarokról és nem magyarokról) lesújtó a véleménye. Horthy *Emlékiratait* így kommentálta: „Gyalázatos magyarsággal, első személyben diktált magyarázkodás", amihez később annyit tett hozzá, hogy „teljesen műveletlen ember volt" a néhai kormányzó.

Kitérésnek, az életmű szempontjából mellékesnek vélte az 1950-es évek elején Márai a maga naplóírását. Az alkotói viszonyulás jelentős változását állapíthatjuk meg egy 1977-ből származó bejegyzés alapján, amikor Joseph Conrad egyik könyve kapcsán Leonardo da Vinci noteszéből származó sorokat idézett. Da Vinci az élet értelmét a munkában látta megtalálni, a cselekvés nélküli embert pedig halottnak tételezte fel. Fontos, hogy ennek kapcsán, hogyan összegezte, hogyan gondolkodik saját naplóírásáról: „Ha nem bírom összeszedni az energiát a 'mindennapi oldal' megírásához, kevesebbet érek, mindenestül, mint a döghús, ami mellesleg vagyok". Az 1949-es naplójában még úgy érezte, nem csak a világ, de a munka elől is a naplóírásba menekül. Akkori vélekedéséből könnyű kihallani ennek a tevékenységségnek a másod-, harmadlagosságát a kitűzött és az évtizedek óta gyakorolt prózaírói feladatokhoz mérten. Az alkotói fordulat ennek figyelembe vételével mérhető igazán.

Az életmű szempontjából nem lényegtelen adalékkal ajándékoz meg a legújabb napló. Márai Umberto Natali olasz diplomata halála kapcsán (1975) írta le, hogy a korábban Ciano külügyminiszter mellett titkári teendőket is ellátó férfi volt segítségére abban, hogy 1948-ban Budapestről Olaszországba kerüljenek az író otthon született naplófeljegyzései. Utólag tudjuk: a diplomata segítsége irodalomtörténeti jelentőségűvé vált.

BALAJTHY ÁGNES

# Másokról, de nem másodlagosan

## SZILASI LÁSZLÓ: AMÍG MÁSOKKAL VOLTUNK




**Magvető Könyvkiadó**
**Budapest, 2016**
**287 oldal, 3490 Ft**

Szilasi László legújabb műve, az *Amíg másokkal voltunk* az alapötletét tekintve furcsa alkotás. Tulajdonképpen egy három részből álló kisregényről van szó, mely a magyar irodalomtörténet három emblematikus alakját mutatja be, életük egy-egy meghatározó szakaszára fókuszálva: a Szegeden tanító Babitsot, a Tardonán bujdosó Jókait és a Pusztakovácsiban remetéskedő Bessenyei Györgyöt. Mint ilyen, műfaji előzményei valahol az irodalmi portré, illetve a „nagy íróknak" emléket állító, meglehetősen iskolás és normatív irodalomszemléletet feltételező biográfiai regény környékén jelölhetők ki. A *Kitömött barbár*on kívül nem sok hasonló szöveg született mostanában a kortárs magyar prózában – az *Amíg másokkal voltunk* egyszerre ápol szerényebb ambíciókat és vállal a maga módján kockázatosabb feladatot, mint Péterfy Gergely regénye.

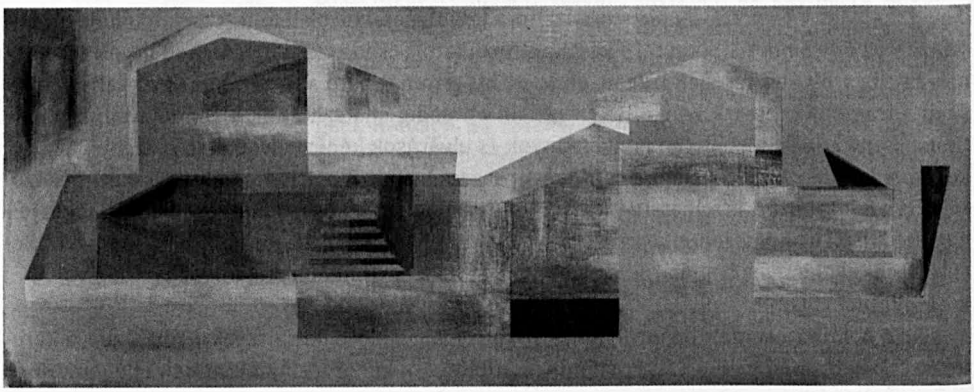
Az első kérdés, amely azonnal felvetődhet abban, aki csak a fülszöveg olvasásáig eljutott, hogy miképp állítható egymás mellé ez a három szerző, akiket – kanonikus pozíciójukon túl – látszólag nem sok minden köt össze. Nos, a kötet egy olyan összefüggésrendszert teremt, melyben az egymásra következő évszázadok magyar íróinak közös tapasztalataként a kitaszítottság, a szellemi elszigeteltség, a peremre kerülés rajzolódik ki. A Tisza Szálló kávéházának tanári asztalánál üldögélő, Rómáról és Tasmániáról álmodozó fiatal Babits ugyanannyira magányosnak érzi magát, mint a döngölt padlójú bihari házban megbúvó, bécsi évei felett merengő idős Bessenyei: a Jókai-fejezetben pedig a számkivetettségnek egy jóval konkrétabb és húsba vágóbb formája is megjelenik. A kínzó provincializmus, az európai kultúra fő áramlataitól való elválasztottság, a társtalan magyar nyelvbe való bezártság olyan toposzai az alkotói szereplehetőségeket érintő hazai diskurzusnak, melyek mintha sosem vesztenék el időszerűségüket,

viszont már-már túlságosan kézenfekvőek – így kérdés, hogy a könyv a panaszretorika működtetésén túl tud-e valamit kezdeni velük.

Szilasi prózájában nem az irodalomtörténeti alakok közvetlen vallomástételének fikciója képződik meg, hanem a belső fokalizációval élő egyes szám harmadik személyű elbeszélésmód építi fel a három főszereplő nézőpontját. A rövid, bekezdésnyi egységekből összeálló, gyakori idősík-váltásokkal operáló szöveg folyamatos történetmondás helyett inkább csak epizódokat villant fel az írói életutakból. Ami a biográfiai információkat illeti, jól érzékelhető, hogy az *Amíg másokkal voltunk* egy kiváló tárgy- és (Szeged esetében) terepismerettel rendelkező irodalomtörténész munkája, akinek viszont nem célja az, hogy gyökeresen átértelmezze a jól ismert sorsnarratívákat, egy olyan alternatív látószöget felkínálva, mint amilyen Török Sophié Péterfynél vagy Jónás Olgáé Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony*ában. Az *Amíg másokkal voltunk* inkább ezeknek a történeteknek az üres foltjaira mutat rá, olvasóját a hiány különféle változataival szembesítve: arra például, hogy Bessenyeinek még nem állt a rendelkezésére egy olyan magyar nyelv, mely a modern, önreflexív vallomásosság közegeként szolgálhatott volna. Egy másik üres helyet jelölt ki a direkt önéletrajziságtól közmondásosan irtózó Babits hallgatása, aki a valamilyen mértékben autobiográfiainak tekinthető írásokat egybegyűjtő *Keresztülkasul az életemen* című kötetben egy szóval sem emlékszik meg a szegedi évekről. A *Temetési dicséret (Mitológia)* címet viselő középső fejezet pedig *Az ércleány* című Jókai-elbeszélés valós és meseszerű különbségét elbizonytalanító felütésével („Írjunk mitológiát.") létesít párbeszédet, és jó részét egy, a bujdosó Móric által elképzelt erdélyi utazás soha meg nem írt „mítosza" teszi ki. A könyv tehát – szerencsére – nem a szerelmi titkok feltárásával, a magánélet intimitásának előtérbe helyezésével igyekszik új vonásokat felvinni a már sokszor megörökített arcképekre, hanem kifejezetten az írás, az alkotói identitáskeresés problémájára összpontosít: azt az egyáltalán nem egyenes vonalúként megrajzolt folyamatot követhetjük benne nyomon, ahogy valaki eljut az *Eppur si muove* első sorainak papírra vetéséhez vagy az *Isteni színjáték* lefordításához. Részben ennek a sajátos, E/3-ba transzponált műhelynapló-jellegnek köszönhető, hogy mindhárom fejezetet átszövik az adott szerzőtől származó idézetek. Szilasi átíró-újraíró-kompilációs stratégiái talán a *Forradalmi és csataképek*ből és az *Egy bujdosó naplójá*ból táplálkozó Jókai-fejezetnél figyelhető meg a legtüzetesebben: az például, ahogy feltördeli az egyébként majdhogynem szó szerint megőrzött Jókai-féle körmondatokat, ezáltal még inkább felerősítve a szaggatottságot, töredezettséget, mely már az eredeti írásokban is fontos jelentésképző funkcióval szolgált. A *Temetési dicséret*ben ezáltal a Jókai-pretextusok lefojtott melankóliája tör felszínre – az *Egy bujdosó...*-ban még komikus fordulatok, csodaszerű megmenekülések enyhítenek az elbeszélt veszteségek súlyán, de az itt-ott tetten érhető anekdotikus derű helyét Szilasinál a tragikus-groteszk hangoltság veszi át. Mi pedig eljátszhatunk a gondolattal: egy más típusú konvenciók, történelmi hagyományok és elvárások képezte irodalmi közegben az egykori forradalmár ezen a posztromantikus prózanyelven is megírhatta volna visszaemlékezéseit. Ez a fejezet azért is felfrissítő olvasmány, mert nem a szabadságharcosok hősiességét felnagyító klisék ironikus lebontását célozza meg – ehelyett (kevésbé kiszámítható módon) sikerül a 49-es események traumatikus, számos túlélő számára valóban feldolgozhatatlan voltából megsejtetnie valamit.

Túl a bemutatott identitásproblémák rokonságán, a motivikus összeszövöttségen, a keretes szerkesztésmód gyakori használatán, a kötetegész koherenciáját – annak ellenére, hogy

mindhárom részben visszatükröz valamit az adott szerző saját stílusából – az elbeszélői nyelvhasználat egységessége biztosítja. Szilasi archaizmusokat és 21. századi kifejezéseket gyúr össze egy különös keverccsé, melynek idegenszerűsége olykor kifejezetten izgalmas, máskor viszont már inkább zavaróvá válik, és van, hogy a hiányos szerkezetű mondatok – „Azon az éjszakán nagyon meghűlt, majdnem tüdőgyulladás." (70) – egyenesen pongyolán hatnak. Ehhez talán az is hozzájárul, hogy a fentebbi példa igencsak elüt a Babitscsal asszociált stíluseszménytől – mindenesetre itt, *A rekonstrukciós város* című fejezetben lelhető fel a legtöbb olyan pont, ahol a Szilasi-mű legfontosabb szervezőelvének bizonyuló fragmentált szövegformálás vázlatosságba fullad. Ugyanakkor a könyv első részének zárlatában bukkanhatunk azokra a finom pátosszal átitatott, a babitsi ars poétikával, de egyúttal Jókai és Bessenyei sorsának Szilasi-féle olvasatával összecsengő sorokra is, melyek az irodalmi teljesítményt centrum és periféria viszonyától függetlennek tételezik: „Az irodalomnak nincs rögzített helye. De maga a hely létezik. Ott van a Hamlet. Oda, arra a biztos és láthatatlan helyre kellene, tartósan, neki magának is átlépnie." (90) Habár műfaji kódjai a másodlagosság jellegével ruházhatnák fel a könyvet, és a szerző nyelvi megoldásai nem mindig egyformán meggyőzőek, az az érzékenység, ami például az elcsendesedő Bessenyei portréjában megmutatkozik, és az, amit jobb híján csak a nagy elődökkel szembeni *alázat*nak tudok nevezni, az *Amíg másokkal voltunk*at számomra Szilasi László eddigi legemlékezetesebb szépirodalmi alkotásává teszi.

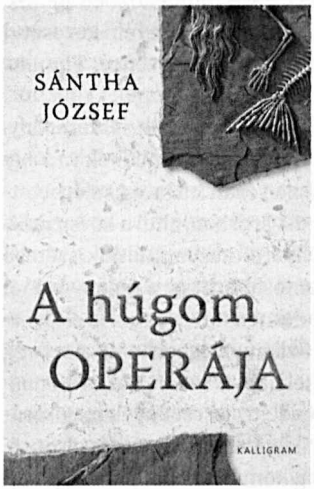


*Fürdőházak rózsaszín térben* 2013. Miszla 35×90 cm, vegyes

KOVÁCS KRISZTINA

# A holtak országa

## SÁNTHA JÓZSEF: A HÚGOM OPERÁJA




**Pesti Kalligram**
**Budapest, 2016**
**126 oldal, 2500 Ft**

Sántha József eddigi pályája a kortárs magyar irodalom struktúrája ellenében ható, üdítően független modell. Az elmúlt tíz évben kész kritikusként és prózaíróként jelent meg előttünk valaki, akinek „alakulásairól" helyette elsősorban a szövegek beszélnek. A 2011-es, a Műút könyvek sorozatában megjelent kritikagyűjteményt (*Talányaink összessége*) a Tiszatáj könyvek közt jegyzett *A télgyűlölő* című novelláskötet követte 2015-ben. Az új próza, *A húgom operája*, a Kalligram kiadásában olvasható „önéletrajzi" kisregény vékony kötet, textúrája azonban annál sűrűbb.

Fiatal, beérkezésre váró szerzőknek bizonyára jó hír, hogy létezik az irodalmi térben való létezésnek ez a módja is: amikor a tehetség egy magunknak is alig megfogalmazott formában tör utat magának, ahogy Sántha eddigi pályája is azt példázza, az önkifejezés módjai gyakran minket választanak és nem mi választjuk azokat. Ehhez persze gyorsan hozzá kell tenni, hogy az írónak az elmúlt néhány év a második pályakezdése: versek és egy dráma (a tévéjáték-adaptációt is megérő *A legnagyobb*) jelentették az első időszakot évtizedekkel ezelőtt.

A három eddig megjelent kötet, bár műfajában más, mégis olyan mértékben határozottan körvonalazza az alkotói ízlést, hogy együtt olvasásuk sem haszontalan elképzelés. Sántha kritikáiban mindig a szenvedélyes (hivatásos vagy lelkes kultúrafogyasztó, esetében ez teljesen mindegy) olvasó ízlése tükröződik, még akkor is, ha tudjuk, a kritikus természetesen sokszor felkérésre „választ". Műbírálatainak határozott karaktert ad a térről való gondolkodás. A *Talányaink összessége* egy hosszabb esszével (*A ház mint hamisítvány: Időproblémák a múlt század irodalmában*) indult, amely a jelenből visszanézve nemcsak a kritikakötet, hanem a két prózai munka karakterét is megrajzolta. Az idő és a tér viszonya, az emlékezet működése, a rés mint fizikai valóság mint transzcendens tapasztalat, mint az idő és a tér viszonyában jelen lévő létező: ezek azok a témák, amelyeket Sántha elbeszélői kétségbeesett megszállottsággal kutatnak, melyek megragadásának vágya

mindegyiküket fogva tartja. E kategóriák uralják a most megjelent regényt, *A húgom operája* szótárának úgy tűnik, ezek a legfontosabb kulcsszavai.

Ez a bíbelődés azonban mégsem mesterkélt elfoglaltsága a kritikák vagy a szépprózai írások narrátorainak, még ha azok bölcselkedően megszólaló, filozofáló elbeszélőként állnak is az olvasó elé. „Köztem és az idő között csak hangok vannak, vagy zene, bejárásnyi tér, vagy szövegtestek. A hanggá lett idő, a fénnyé lett idő, a mozgássá lett idő." Az idézet ugyan a fent említett tanulmányban olvasható, de lehetne akár *A húgom operája* bármelyik mondata. A kisregényé, amelynek elbeszélője a személyesség olyan erős fokán fogalmazza meg elgondolásait, hogy megalkotója rejtőzködő kívülállása ellenére sem lehetetlen élnünk a gyanúval, hogy önéletrajzi regényként olvassuk ezt a szöveget. A prózát, amelynek hőse mindeközben persze sokszor olyan idegenséggel és hideg közönnyel tekint saját magára, sorseseményein keresztül pedig az emberi test és lélek működésére, hogy nem lehet Sántha egyik kedvence, Thomas Bernhard legismertebb prózáira nem gondolni.

*A húgom operája* rövid, ám sokszori belemerülést kívánó énregény, ha tetszik esszéregény. Szüzséje elmesélhető, de sokszor irreleváns: persze érdekes lehet, hogy az elbeszélőnek van egy traumáktól széthasított személyisége, egy folyton éneklő, mentálisan sérült húga, egy elérhetetlen, élőhalottá váló apja és egy éjszakai élete a meg nem nevezett kisvárosban, ahol a kocsmatöltelékek minden egyéb mellett a sötétség és a személyiségük mélyére utazva múltjuk szétesö puzzle-darabjait is egymás arcába hányják. Ami azonban ennél fontosabb, hogy a regény valódi meséje egy utazás története, amelyben az önéletírói én a posztmodernen innen és túl is elsősorban a SZÖVEGBEN próbál otthonra találni. Az univerzumban, a fizikai valóságban és a szöveg világában egyaránt otthontalan elbeszélő a boldogságra törekvéssel nem is számol, az otthonosság megteremtésével pedig már a történet kezdetén leszámol. Az önéletrajzi regények megírásának elsődleges tétje az olvasói elvárás és a velük foglalkozó teoretikus halmaz szerint is elsősorban az, hogy az élet aktáinak összeállítása valójában a személyiség komfortos felépítésének, újrakonstruálásának útjává váljon. Itt erről szó sincs: ebben a világban magabiztosan elbeszélhető történet, objektív valóság nem létezik és persze nincs boldogság sem. Van viszont keresés, a szöveg igazsága és a világ igazsága közötti állandó tévelygés, miközben a regény a kultúrtörténeti kalandozások lehetőségeit is felkínálja az olvasónak. Jóval sűrűbben, kimértebben és dekódolásra szorulóbban persze, mint a mágikus realizmus talaján fakadt újhistorikus midcult regényipar darabjai (a sor az obligát Coelho-univerzum példáin túl is hosszan folytatható).

*A húgom operája* teóriákat kínál fel az olvasónak, ám minden mesterkéltségtől mentesen. „Tapasztalataink révén vagyunk képesek a törvényszerű jelenségek befogadására, megítélésére, pedig a képzelet számára egyetlen lehetséges evidencia az írás." – állítja a hős egyik monológjában. Sántha regényének előképei között ott vannak – felismerhető módon vannak ott – Camus, Kafka és Bernhard világba vetett, de ott is elszigetelt hősei, akik a semmi közepén végzett értelmetlen, vagy homályba vesző motivációjú tevékenységük közben az apokaliptikus, történelmen és főleg időn túli elszigetelt tér kulisszái között barangolnak. Ilyen módon figurái – ez már *A télgyűlölő* novelláit benépesítő alakokra is igaz volt – a modernitás anekdotikus és anekdotázó (pl. a kritikus Sánthának sem közömbös Krúdy) hőseihez is szorosan kapcsolódnak.

A zene iránti elkötelezettség, elsősorban az operairodalom darabjainak felemlítése láthatóan az alkotó kritikusi és szépírói anyanyelve: a zenei témák sokszor hasonlító szerkezetek formájában vannak jelen. Nem kell hát azon különösebben meglepődni, hogy *A húgom operája* címszereplője egy saját opera librettóját írja, annak áriáit énekli szelíd mániákussággal. Ez az

intertextusokból épülő, a regény során készülő darab persze még látszólag sem csak egy mentálisan zavart lány vallomása: a szövegről, a szövegben való lakásról szóló történet fut így párhuzamosan a csavargóként az éjszakában kóborló hős kalandjaival.

Bár a kőszobor csak a szüzsé egyharmadánál bukkan fel nevesítve a lány áriái között, Mozart *Don Giovanni*jának kőembere, ahogy az egész Don Juan-mítosz végig belső tükörként tartja össze a mesét: erre a koherenciára a látható szerzői szándék szerint a történet maga nem képes. A *Don Giovanni* nem csak önmagában, hanem Kierkegaard híres, a *Vagy-vagy*-ban olvasható esszéjének téziseit summázva van jelen a szövegtestben. A dán filozófus következtetéseinek persze erősen leegyszerűsített summázata, hogy a nyelv mindent kifejezni képes konkrét entitás, míg a zene éteriségében jelen lévő médium. De nagyjából valóban erről van szó a regényben, az éneklő lány is ezt az absztrakciót testesíti meg. Miközben bátyja egyfolytában a történetek elbeszélhetőségének lehetőségeit keresi, testvére képességeinek korlátozottsága ellenére is mintha mindent tudna sorsról és létezésről: „Csak azok a megbízható szövegek, amelyekben az ember úgy tévelyeg, mint egy labirintusban, és arra vágyik, bárcsak soha nem találná meg a kijáratot, énekli Jázmin az utcai szobában."

Ebben a történetben nem nehéz elveszni, hiszen tudatosan számolja fel saját kapaszkodóit, ahogy annak idején a *Bevezetés a szépirodalomba* elbeszélője végezte ki protagonistáit, a nyelv elemeit. „A szövegek különös testesedésbe kezdenek. Azt gondolhatja az ember, az alkotó agyában kezd igazán mocorogni a saját a maga által teremtett világ. Mintha két tükör folyton egymás felé közeledne, hogy a végtelenben egy új világot tegyenek láthatóvá." Az idézett rész számos narratológiai kézikönyv megállapításai között is szerepelhetne: Walter Benjamin egymást néző tükrök végtelenséget adó sátáni pillantásáról szóló gondolatai hasonlóan beszéltek a szövegbe veszés élményéről. *A húgom operája* formailag is elősegíti ezt az elsüllyedést. A textúrát a párbeszédek nélküli belső monológok egymásutánja építi, Sántha kisregénye ennyiben is vegytisztán Bernhard és Canetti prózáinak örököse.

Bár a regény hősei élnek, létezésükben nincs erő, egzisztálásukban nincs remény, várakozásuk, keresésük cél és értelem nélküli: értelmet csak az értelmezés lehetőségeinek kutatásában lehet az elbeszélő. Bár a „halálra kiképzett" létezés *A húgom operája* minden momentumát uralja, az alkotó első szépprózai válogatása, *A télgyűlölő* elbeszéléseiben a bebábozódott élőhalottak, akik a valamikor reményteli életük egy-egy boldog pillanatához, egy megkövesedett momentumhoz, egyetlen kimerevített képhez tértek vissza emlékeikben, még e regény terénél is erősebben mutatták meg a kilátástalanságból filozófiát teremtő létmódokat. Igaz, a novellák terepeit a mágikus realizmus legjobb hagyományait feleleventő módon töltötték meg szürreális helyzetek, testképek és abnormálisnak tűnő családi konstrukciók. Ahogy az élők közt járó szellemek (*A pilóta*), az árnyékot nem vető szélmalom (*A leydeni kapitány*), az egész életében terhes asszony (*A télgyűlölő*) vagy a sellő (*Pedofil*) magától értődő természetességgel népesítették be Sántha imaginárius világát, úgy beszél kevésbé mágikus, ám annál inkább letisztult módon a kisregény az élet, a sors működéséről. Mindez persze akár a *Pedofil* felütésének megállapításaihoz is illeszkedhetne: „A szép dolgok kezdete mindig a reménytelenségben gyökerezik, ahol az embert megzsarolják, majd elpusztítják."

Sántha Józsefnek a szövegei mögül alig-alig kilátszó, kitárulkozásoktól mentes karaktere figyelemre érdemes, e visszafogottságból teremtett prózájának helye a kortárs magyar irodalomban súlyos jelenlét, érdemes figyelni rá.

MOLNÁR ZSUZSA

# Köröspart Művek

## KISS LÁSZLÓ: KI MONDTA, HOGY JÓ VOLT




**Fiatal Írók Szövetsége**
**Budapest, 2015**
**180 oldal, 2000 Ft**

*Innen nézve*, ahogy a kezemben tartom, nem regény Kiss László legújabb kötete. Alig hosszabb csak, mint az első két novellaskötet, fejezetek helyett címekkel ellátott írásokra tagolódik, amelyek között nincs zökkenőmentes átmenet. A szerző intencióját azonban tiszteletben kell tartanunk, a könyv végére helyezett interjúból világosan kiderül: „Igen sok regényszerű novellaciklus született az utóbbi időben, ezért úgy gondoltam, novellaciklusszerű regényt írok. ... Olyan prózát akartam, amelyben az egyes novellák (fejezetek) magukban is érthetők és szórakoztatók, de többet adnak, ha egymás felől olvassák őket." A majd 10-15 évvel korábbra datálható, jelen szöveguniverzum alapjainak tekinthető írásokat befogadó *Szindbád nem haza megy* és az *Árnyas utcai szép napok* recenzensei rendre arról morfondíroznak, mi mutatja meg igazán e kötetvilágok egységességének jeleit. Az újra és újra visszatérő motívumok (a horgászat-foci-irodalom szentháromsága), a szerző által már joggal kisajátított miliő (Gyula, azaz Németváros, Élővíz-csatorna, Árnyas utcai porta) valamint az elbeszélő és alteregói azonosítása elégséges kötőszövetet biztosíthat-e ehhez. Azután rendre megállapítják, hogy még az egyes elbeszélések sem homogének, a Kiss védjegyévé vált speciális asszociatív szövegszervezés ellene dolgozik minden egyneműsítésnek.

Tizenkét megcímzett történet, legyen: fejezet, amelyek aztán számtalan, szó szerint megszámlálhatatlan sztorira, szösszenetre, emlékre, foszlányra, álomképre, mendemondára, pletykára lennének bonthatók, ha fáradságos munkával boncolgatni kezdenénk őket. Az asszociációsor álomszerű kavalkádot, feltérképezhető logika híján káoszt eredményez, de van egy másik egyedi eszköz, amely rendet vág az egymást átszövő, egymáson áttűnő képek közé: a „lajstromozás". Mértéke csökken a korábbi írásokhoz képest, az ott még sokszor öncélú felsorolás valódi lajstromba vétellé szelídül, de az énelbeszélő itt is sokszor csak úgy tud fegyelmezettséget kény-

szeríteni magára, ha sorra veszi a történethez még hozzákapcsolható szereplőket, helyszíneket, kellékeket. Ha nem sorra vesz, akkor ismétel: mondatokat, félmondatokat, állandóvá vált jelzőket, az ezekhez a csomópontokhoz való visszatérés újabb és újabb lökést ad a történetek elmeséléséhez.

Sodródunk, rohanó fősodor, mellékfolyók, torkolat nélkül homokba fulladó, alig csörgedező erecskék, az áramlás sebessége szabja meg azt is, hogy egy lélegzetvétellel elmondott, központozás nélküli történetet kapunk vagy egységekre, bekezdésekre, hagyományos hosszúságú mondatokra tagoltat. A regényjellegnek ez az egyes fejezetek egymástól nagyon eltérő szövegfelépítése is ellene tart, találunk tizenhat oldalon át hömpölygő, csupán tíz külön sorba szedett megszólalással megszakított hosszúmondatnyi elbeszélést (*Zsákolás*), gondosan egységekre szabdalt, azokon belül bekezdéseket is tartalmazót (*Megoldás*), majd olyat, ahol egy-egy sorközzel elválasztott egység maga a bekezdés (*Szakadás*). De a bekezdések is húzódhatnak át oldalakon mondatnyi méretekben (ilyenekből épül fel a *Tábor*) és törhetnek darabokra, mint a *Fénykép*ben. Valahol ez a töredezettség a kötőszavak mentén figyelhető meg, máshol nem grammatikai, hanem hangulati, szemantikai alapon szakítja szét őket a cselekményt írásba foglaló. És ha már íráskép, a kurziválás hasonló szeszélyességet mutat, az elbeszélés során felbukkanó műalkotások címei, a speciális, egyedi beszédstílusra utaló nyelvi kifejezések, megszólalások, idézetek természetes, hogy kiemelkednek ezen a módon, azonban egyes részekben feltűnően megszaporodik a dőlt betűvel szedett szavak száma, hangsúlyt (olykor feleslegesen túlsúlyt is talán) kapnak az egyes szám első személyben (kivéve a záró szöveget) mesélő narrátor számára fontos főnevek (föld, krumpli), határozószók, de még igekötők is.

Ez a bizonyos narrátor, ahogy a múlt és jelen történései, álom-emlékek és talán a valóság között oszcillál, erre a kötetre a korábbi megjelenéseihez képest határozottabb körvonalat kap. Teret-időt áthágva életkora, beszédstílusa, tapasztalati anyaga, kifejezőeszközei most is módosulnak, átalakulnak akár egy-egy hosszúmondaton belül is, egyes helyzetekben nevet is kap (Lacikám), és a körülötte élők, a vele kapcsolatba kerülő mellékszereplők többé-kevésbé állandóak, beazonosíthatóak (elsősorban nagymama, nagyapa, Bence, Edina, de többször felbukkan Veronka néni, Feri bácsi, Szín Laci bácsi), a világ, amelyet bejár, sokkal szilárdabban behatárolható, mint a novellaskötetben.

Azt kell mondanunk, hogy a Kiss-prózát jól ismerő, az elbeszélésekben létrehozott, azokból kibomló magánmitológiában otthonosan mozgó olvasó számára „szintlépést", regény-státuszszá emelkedést nem könnyen felismerhető módon hajt végre a *Ki mondta, hogy jó volt* kötet. Nem kapunk szervezettebb, koherensebb képet a már több dimenzióban újraközölt sztorikról, és a dimenzió itt most nem kényszerszinonima vagy jobb híján használandó terminus. Vannak olyan Kiss-történetforgácsok, -foszlányok, amelyek helyet kaptak az első kötetben, új keretbe kerültek Németvárosi Attila (írói álnév) szerzősége alatt, és Kiss László harmadik, tárcakötetében ismét újjászületettek, úgy, hogy előtte a Gyulai Hírlapban tárcák – sarkok – formájában alakultak, formálódtak megint egy kicsit mássá. A dimenzió tehát áttranszformált helyet, időt, teret, több vagy kevesebb levegőt, űrt vagy nyomatékot jelent, a váltás a legtöbb esetben a történetdarabkák javára vált, néha fárasztotta ki, erőtlenítette csak el őket.

Nem az átdolgozás, a feszesebb szerkezet (láttuk, nem is lett az) a műfajváltás kulcsa. Kiss László rendkívüli érzékenységgel nyúlt sokszor feldolgozott témáihoz ebben a kötetben és egy olyan rejtett motívumhálót szőtt, amely csak többszöri, figyelmes olvasás során bontakozik ki teljes pompájában. A könyv első és utolsó írása egy határozott névelőt leszámítva azonos címet

kapott: *Hely* és *A hely*. Már ezzel keretet adnak a közbülső történeteknek és pozíciójukat erősíti, hogy két fontos helyszínt, motívummá váló színteret is felvillantanak, ezeket nem csupán bemutatják, leírják, hanem össze is kapcsolják a keretező szövegek. A főhős gyermekkorának, gyermeki énjének két legfontosabb helye közül az egyik az Árnyas utcai dédszülői, nagyszülői porta, az ott zajló ebédek, focizás, gombfocimeccsek, a képzelt hadsereg körletellenőrzése, disznóvágás és disznótor és a tisztaszoba Krúdy-olvasásai. A másikat jobb híján határozzuk meg úgy: a víz, a vízpart, vízmellettiség. A kisgyermekkor még határozottan a folyóvíz mellett teszi le voksát, számos történetszál állít éles ellentétet a Kőrösök, a csatornapart és holmi mesterséges paradicsomok, a telepített horgásztavak közé. A tó minőség mindig hordoz valami baljós konnotációt, a Biblia szerepét betöltő horgászkönyv borítóján stilizált tó látszik kibontakozni, „amiről inkább nem vettem tudomást" (*Tábor*). A fiatal felnőttkori traumatikus élmény, az anya rendszeres kórházi látogatása során felbukkanó néma szereplő kezében is mindig egy, a „tó" szót is címében tartalmazó könyv tűnik fel (*Látogatás*). A horgásztavaknál eltöltött öt nap semmilyen módon nem írhatja felül, sőt még meg is erősíti az évek alatt növesztett otthontalanság érzést, a biztonság elvesztésétől való rettegést, amit a táborba küldés jelenthet, holott valódi élményként csak egyszer, abban az évben, amikorra az a vébé esett, „amit az NSZK nyert, akik a kedvenceim voltak", kell átélnie.

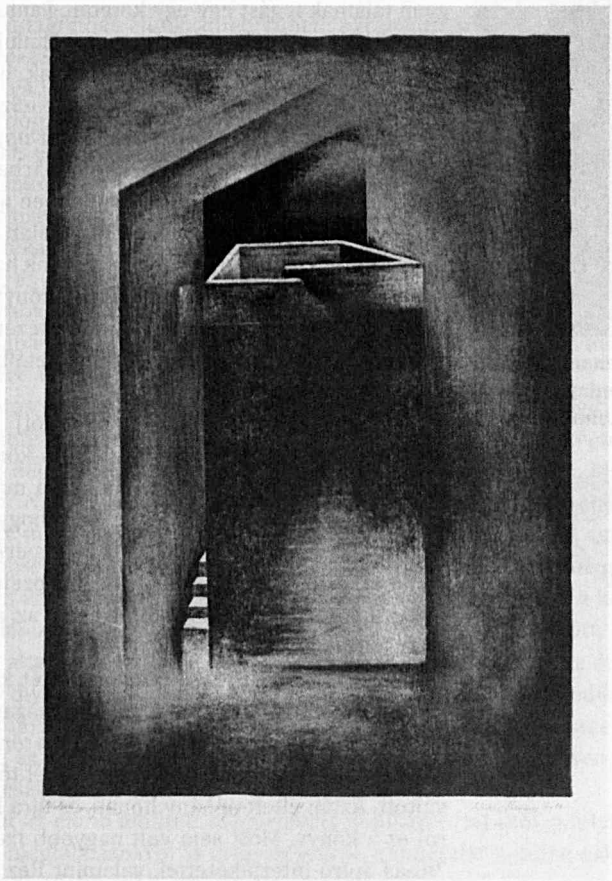
Mégis, talán éppen ezért, az idillivé színezett gyermekkortól, a nagymama világától csak úgy lehet mély megrendüléssel elbúcsúzni, ha víz – egy tó – árasztja el a telket. „És elég jó hely lesz ez a tó, amelynél jobbat álmodni se lehetne ... a mélyben pedig kárász, amur és harcsa ..., de például harcsából kevés van, mert iparkodtam józanul álmodni..." (*Hely*). A szabályok, amelyek ezt a varázslatos világot irányították, amelyek eldöntötték, mi az, ami megtörténhet és ami nem: tizennégy kilós ponty (*Tábor*), fél éven át tartó allergia, három héten keresztül nem hazautazni (*Szakadás*), ez mind „nem természetes". És amelyeket a nagymama temetésén a fiú dühös kétségbeesésével keresne és feledne egyszerre, így most fájdalommentesen alakulhatnak át. „... ott és akkor megfogadtam, hogy amíg élek, soha semmi közöm nem lesz többé *ehhez* a házhoz, mert tényleg nem lehetett elképzelni, hogy valaha még újból kíváncsi lehetek az udvarra, hogy lesz még idő, amikor nem hagy nyugodni: meddig tartanak és voltaképpen melyek ennek a megmerevedett, mozdíthatatlan helynek a koordinátái, hogy honnan gyökerezik és hová nyúlik vissza, hogy hol kezdődik és meddig terjed, hogy hol a kiindulópontja és hol a vége – hol az a pont, ahonnan már más szabályok szerint folyik a játék, ahonnan nagymama udvarának törvényei egész egyszerűen nem érvényesek. (kiemelés az eredeti szövegben) (*Udvar*)

A gyermeki csodavárás beteljesedik – az ablakból kihajolva pecázni lehet a saját tulajdonú tóban –, a felnőtt pedig a víz felszínén, vékony pallókon közlekedve, ám önmaga számára észrevétlenül, még egyszer, utoljára bejárhatja a kicsi kor mágiáinak helyszínét.

A *hely*, Hely tehát lehet ez a konkrétan behatárolható helyszín, de minden más is, ahonnan el lehet indulni, ahová vissza lehet érkezni (31., 151. oldal). Ahonnan nézve (156. oldal) a dolgok olyannak *látszódnak* (121. oldal), amilyenek valójában. Ahol ugyanúgy megtalálható a semmi, az értelmezhetetlen, idegesítő, mindent – a helyet is – kitöltő légüres *Semmi*, mint *kint* (159–160. oldal). És amiről eldönthető, hogy *jó volt*-e végül vagy nem. Ez a fogalomháló gyönyörűen rétegzi az összes írást, a kurziválás néhol igen, néhol nem segít elemei felismerésében. A „mi minek látszik, mivé válik" gondolatkör is csak felbukkanó, majd rögtön eltűnő villanás egyes írásokban, mintha szándékosan lenne elrejtve a sok abszurd, vicces, kemény, érzel-

mes adoma, legenda, élmény mögé. Pedig az elbeszélőt, ahogy minden kisgyereket, kiskamaszt, kamaszt a leginkább ez foglalkoztatja, hogy semmitmondónak, semmilyennek tűnik-e a mikrofonba kiáltott név, a kiáltás, közlés *visszatérő* hangja (*Rötúr*). Hogy a céltalan ide-oda kerékpározás (*Megoldás*) a kívülálló szerint „mire jó". Hogy számot kell-e adni, és vissza lehet-e térni oda, ami az elmúlással „merő képzelgés"-nek, „puszta fantáziá"-nak tűnik csupán.

*Innen* nézve, tehát, kézbe véve, átlapozva, végigfutva, nem regény a *Ki mondta, hogy jó volt*, de addig is, amíg megszületik az igazi, a kortárs kritika által hőn áhított nagyforma, érdemes hozzá vissza-visszatérni. Meggyőződésem, hogy várakozásunk nem lesz hiábavaló.

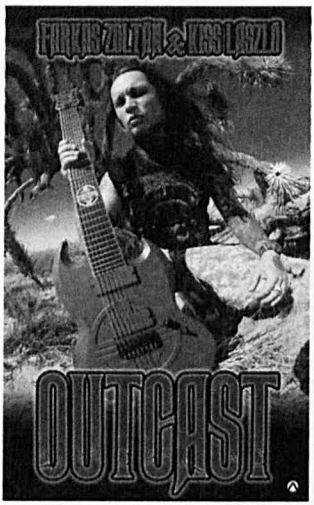


*Medence magasban II.* litó, 2014. 36×25 cm

BARLOG KÁROLY

# A hazai metál mesélője

## FARKAS ZOLTÁN – KISS LÁSZLÓ: OUTCAST, KITASZÍTOTTAN A VILÁGHÍRIG




**Athenaeum Kiadó**
**Budapest, 2015**
**304 oldal, 2990 Ft**

Kutatok a megfelelő szó után, hiszen – nem túlzás, ha ezt írom – jelen szövegemnek egyik tétje épp az, hogy meghatározzam minél pontosabban, *mi* ez a könyv, amelyről írok. Mi az *Outcast*? Ilyenkor általában – a vicc kedvéért – ellátogatok a könyvtárba, és megnézem, hogy a derék könyvtáros kollégák, hogyan találnak fogást egy-egy köteten. Fantáziájuk határtalanságáról sok esetben precíz képet ad az általuk a polcon (a rendszerben) elhelyezett könyvkínálat. Csak, hogy néhány valós példával támasszam alá mindezt: Cserna-Szabó András és Darida Benedek *Jaj a legyőzötteknek, avagy süssünk-főzzünk másnaposan* c. könyve a siófoki könyvtárban a *Művelődéstörténet* szekcióban lelhető fel, ugyanebben a könyvtárban Kukorelly *Ezer és 3*-ja az *Életmód* címszó alatt. De kanyarodjunk vissza az *Outcast*hoz, amelyre nem tudok hasonlóan frappáns meghatározást hozni, hiszen a siófoki könyvtár – teljes nevén Balatoni Regionális Történeti Kutatóintézet Könyvtára – nem szerezte be. Fájdalom, hogy emiatt metálból nem okulhat a siófoki *polgárság*.

Szóval, megkérdem újból (magamtól): mi az *Outcast*? Ha azt írom, interjúkötet vagy beszélgető-könyv, azzal keveset mondanék. Bizonyára az egyikből és a másikból is olvasott már párat a nyájas olvasó, ugyanúgy, ahogy járt már a kezükben zenekarról szóló monográfia is. Ismerjük ezeknek a műfajoknak a jellegzetességeit, van elképzelésünk arról, hogy például mitől jó egy interjúkötet, és mi az, amivel az őrületbe lehet kergetni bennünket.

Farkas Zoltán és Kiss László kötetét közvetlenül azután vettem a kezembe, miután átrágtam magam a Lévai–Lovasi-féle hasonszőrű könyvön (*Idáig tudom a történetet*). Voltak tehát elvárásaim vele szemben, amelyeket többé-kevésbé be is váltott. Aztán eltelt néhány hónap, és újra lekerült a polcomról ez a könyv. Most sem volt nagyobb *szerencséje*, hiszen a '98-as Spiró-interjúkötettel, valamint Réz Pál és Parti Nagy Lajos beszélgető-könyvével kellett „vetélkednie". Másodszor

is kiállta a próbát, noha ezúttal is éreztem rajta azt, hogy néha túlcsordul a beszéd. De miért is ne csordulna, hiszen ez egy szubjektív műfaj, itt az emberek megnyílnak, illetve a hangsúlyozottan jó interjúkészítő „megnyitja" őket, aztán megy a szöveg a maga útján, szinte semmi sem vethet neki gátat.

Pontosan ez a Farkas Zoltán – Kiss László páros könyvének az egyik legnagyobb erénye. Hogy tudniillik olyan szépen folyik, csordogál ez az élettörténet, hogy szinte lehetetlen a kötetet letenni. Jómagam egyetlen egyszer torpantam meg az olvasásban (ez az első olvasásnál és az újraolvasásnál is megtörtént), amikor Farkas Zoli eposzi magasságokban dicséri békéscsabai személyi edzőjét, meg a konditermet. De fontos itt hangsúlyoznom, (talán) ez sem a szöveg, a könyv hibája, nem is az interjúkészítőé, aki szerkeszt, mérlegel, hanem az enyém (olvasóé), aki nem tudok azonosulni ezzel a gondolatfutammal. A *mese* – miért is ne nevezhetnénk annak, ha elkövetője, Farkas Zotya egy *igazi mesélő* – kilencvenkilenc százaléka viszont annyira jól megkomponált, hogy nem egyszer eszembe jutott, hogy én is pont ilyen gördülékeny, simára csiszolt történeteket szeretnék írni. Bizonyára Kiss is örül neki, hogy ez számára megadatott.

Bevallom, egy kicsit félek leírni, hogy ez a könyv, illetve az, ami benne foglaltatik: *példamutató*. Egy efféle kijelentés nekifutásból stigmatizál. Ugyanakkor azt is szem előtt kell tartanunk, hogy egy olyan társadalomban élünk, amely rühelli a (pozitív) példákat, példázatokat. Nekünk aztán senki ne merészelje megmondani, hogy mi a helyes, és mi kevésbé az – hallanók a pusztán a lázadt ember vad keserveit – pláne egy ilyen tetovált, hosszú hajú cigány ipse (egyesek szerint maga az ördög; lásd a kötet idevágó történetét) ne mondja meg! Félek leírni, mégis leírtam, mert végül is ez lenne az igazság.

Miközben olvastam ezt a könyvet, többször eszembe jutott, hogy olyan ez a Farkas Zoli, mint a mesebeli legkisebb királyfi (és akkor már megint a *mesénél* tartunk): szívós, a végtelenségig kitartó, szándékaiban tiszta, egyenes, érzékeny az igazságra, éppen ezért képtelen elviselni a hazugságot, és adott esetekben a furfangossága is megmutatkozik. Arról nem is beszélve, hogy a mesebeli legkisebb királyfikhoz hasonlóan ő is mindig nyer. Pontosabban, a megfeszített munkának köszönhetően folyvást nyerésre áll, hiszen mind a mai napig derekasan futja a rá „kimért" köröket.

Ugyanilyen fontos az is, hogy önnön létével és élettörténetével rávilágít piciny társadalmunk egyik legjelentősebb problémájára, melyet hosszú évtizedek óta képtelenek vagyunk megoldani. Mindez már az alcímből is kiviláglik: *Kitaszítottan a világhírig*. Mert mit is mond nekünk ez az alcím? Nagyjából azt, hogy édes hazánkban az igazán nagy tehetségeknek csak korlátozottan adatik meg, hogy a csúcssztrádán suhanjanak (azok igazából nem is nekik épülnek), az esetek többségében be kell érniük a kapaszkodósávval. (És akkor most még finom voltam.) Stílszerűen azt is mondhatnánk – és lényegében ez lenne ennek a könyvnek a nagy tanulsága –, hogy hatalmas a távolság Mezőkovácsháza és a *Júeszéj* között, de megfeszített munkával és tenni akarással ez a távolság legyőzhető. A metál zene, és az általa létrehozott közösség pedig egy olyan közeg, amely feloldja az ellentéteket, felülemelkedik a faji vagy bármilyen alapú megkülönböztetésen – nem én-ben és te-ben gondolkodik, hanem *mi*-ben. A zenész feladata pedig az, hogy felhívja a figyelmet az előítéletekre, és segítsen az embereknek felszámolni a kirekesztő gondolkodást.

Az *Outcast* tehát az előbb említett megfeszített munkáról (is) szól, a folytonos egyéni és „csapatos" harcról, megtalálásokról és elvesztésekről, a zenészlét minden előnyéről és nyűgjéről (hogy melyikből adatik több, ezt döntse el mindenki maga). Egyszerre az Ektomorf és

Farkas Zoltán története, melyek lényegében elválaszthatatlanok egymástól (talán ki is mondja az énekes-gitáros egy helyütt á la Fleubert, hogy „az Ektomorf én vagyok").

Itt szükségszerűnek érzem idézni a kötet második fejezetének egyik mondatát (a közlője a Farkas testvérek édesapja), amely már önmagában is „legendássá" teszi számomra a zenekart: „A cirokfejtésen túl hagymapucolásra is vállalkoztak, hátul, a disznóól mellett pucolta az egész Ektomorf a hagymát..." (37.) Ez egy olyan mondat, amely szentesíti a zenekar munkásságát, és akkor is legitimálná minden törekvésüket, ha soha nem jutottak volna tovább az első demónál. A hagymapucolás egy csodálatos metaforája az Ektomorf történetének, hiszen egyrészt megmutatja, hogy „keserű könnyek" között született ez a zenekar, másrészt megrajzolja a banda útját is, amint az egyes rétegektől megszabadulva dinamikusan haladtak befelé, a metál középpontja felé, hogy végül olyan nagyágyúk mellett találják meg a helyüket, mint a Kreator, a Pro-Pain, vagy a zseniális Max Cavalera (a teljesség igénye nélkül).

Az *Outcast* jócskán bővelkedik a fentihez hasonló egyszerű, mégis frappáns mondatokban, amelyek különös, barátságos atmoszférát kölcsönöznek ennek a könyvnek – az olvasó szinte az első pillanattól bennfentesnek érzi magát, és egy percig sem vitatja e történetek igaz voltát. Nem is tehetné, hiszen a mesélő „védve van". Sokan megszólalnak rajta kívül ebben a könyvben: szülők, rokonok, egykori és jelenlegi tagok, technikusok, roadok, sofőr, zenészkollégák, fesztiválszervezők, lemezkiadó-vezetők, és sorolhatnám még hosszasan. Ezek a megszólalások – a nagy történet mozaikjai – erősítik az énekes-frontember által vezetett narratívát. De a mesélő nemcsak mesél, hanem összegez is, tanulságokat von le, mintha ez a könyv a múltjával való szembesülés is lenne, afféle *füveskönyv* – már ha a metálosok írnak ilyet.

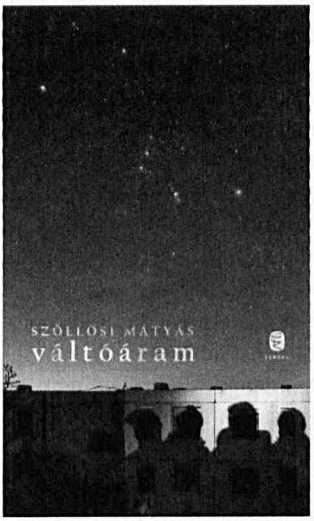
Rendkívül becsülendő az a gesztus is, hogy Farkas Zoli a (nagybetűs) Rajongóinak ajánlja könyvét, hiszen tökéletesen tisztában van azzal, hogy mennyit köszönhet nekik. Hogy a becses publikum nélkül a megfeszített munka gyümölcse sem lenne olyan édes, mint amilyen. Farkas azonban nemcsak a rajongóival szemben alázatos, hanem – akár egy bölcs zen-mester – szinte mindenkit tisztel, akivel *összehozta* a sors. Tiszteletének pedig minden lehetséges fórumon hangot, sőt képet is ad (gondoljunk csak a tetoválásaira, amelyekkel a zenekara, kiadója, gitár- és erősítőgyártója iránti tiszteletét fejezte ki).

Van mit tanulnunk Farkas Zolitól, és ettől a könyvtől, az *Outcast*tól is – alázatot a mesterek iránt, tiszteletet minden élővel szemben, kitartást, elfogadást, et cetera. Nem bevett szokás az, hogy a recenzióíró a könyv gyakorlati hasznáról regél a finisben (talán még pszichológusi körökben sem), de szinte adja magát, hogy leírjam: ez a könyv amolyan kötelező olvasmány, Farkas Zoltán és Kiss László munkásságát pedig a jövőben is érdemes lesz figyelni.

TERNOVÁCZ DÁNIEL

# Egy szupernóva mikrotörténetei

SZÖLLŐSI MÁTYÁS: VÁLTÓÁRAM




**Európa Könyvkiadó**
**Budapest, 2016**
**312 oldal, 3290 Ft**

Szöllősi Mátyás első prózakötetében olyan egységes szövegvilágot alakít ki, amelyben az egymástól látszólag független történetek azonos tematikus, motivikus és nyelvi megformáltságukból adódóan szerves egésszé állnak össze. A novellák cselekménye úgy épül fel, hogy miközben kozmikus változások mennek végbe a naprendszerben, a szubjektív terek, a mindennapi életben bekövetkező törések és azok kapcsán kialakuló vagy felerősödő belső tartalmak kerülnek előtérbe. A kötet első soraitól kezdve végig folyamatban levő csillagrobbanást az egymást követő szövegek kohézióját biztosító mozzanatként, a térjelölő fényjátékot származtató és a családi szférán belüli válságokat szimbolizáló motívumként értelmezhetjük. A létnek mint lineáris folytonosságnak a különböző pillanataiban következnek be ezek a robbanások, többek között válás, halál, visszautasítás, magány, megaláztatás, baleset, megcsalás vagy betegség formájában.

Hangsúlyos, hogy a főhős önmagát nem látja, így mások szemében és reakciójában ismeri meg a saját személyét: „(...) talán nem véletlen, hogy az ember legtöbbször nem képes látni önmagát, szinte semmilyen formában" (298). A Betelgeuse nevű csillag felrobbanásából eredő fehér fénynek köszönhető ki- és megvilágosodás az emberi lét fizikai dimenziójának az érzéki felismeréséhez vezet. A novellákban körvonalazódó élettörténetek alanyai emberi és testi, tökéletlen és véges létükben fedezik fel (újra) magukat. Következetesen ismétlődik a történetekben az érzés, hogy mindaz, ami a főszereplőket éri, a maguk testiségében érinti őket. Önnön személyük megértése a testi mivoltukban gyökerezik: öregedésben, sírásban, fájdalomban, izzadásban, zsibbadásban tükröződik vissza mindaz, amit a külső látás nem képes felfogni. A *Gerely* című novellában a fiú apjához fűződő kapcsolatát a testi sérüléseiben és paradox módon fizikai fejlődésében érzékeli, any-

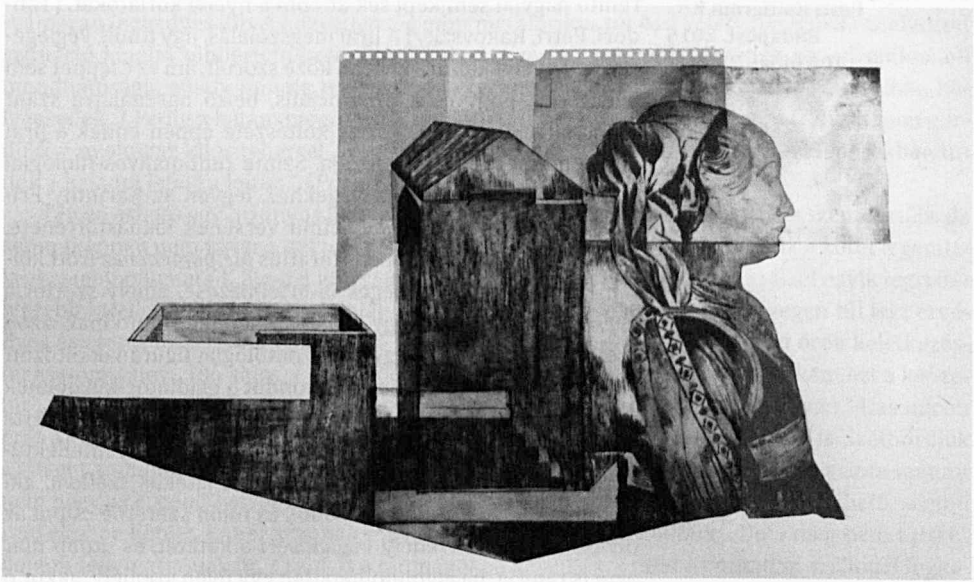
ján az öregedés jeleit fedezi fel, a vágyott lány iránt táplált viszonzatlan érzelmek tudatosulása után a szégyen, a bánat, a kisemmizés érzésének a jelei tűnnek fel egész testén. A *Reggeltől reggelig* c. történet elbeszélője egy gyerekkori ütés nyomát, múltjának és származásának egy szegmensét fedezi fel a tükörben, a jelenbeli énjét a betegségéből és a kórházi kezeléséből származó fiziológiai és szomatikus élmények határozzák meg. Hasonlóan a szereplők között tükörszerepet betöltő kommunikáció és annak nehézsége is a kötet fontos és izgalmas eleme. A *Hárman* című novella zárómondata jellemző az egész kötetre, a perceptualitást és a verbalitást illetően: „Szokatlan érzés hullámzott át a hátamon és lassan pezsegtetni kezdett bennem valamit, de azt egyelőre még nem voltam képes szavakká formálni" (216). Az elbeszélő pozíció is váltakozik (többnyire első személyben szólal meg a kamasz, fiatal felnőtt, középkorú vagy idős főhős, de megszólításos második és harmadik személyű narrációval is találkozhatunk), ami az elidegenítés és a személyesség játékának a hullámzását eredményezi. Mindez egy olyan struktúrát formál, amelyben a fentebb sorolt válságos történések és törések feldolgozása frissként és autentikusként hat. Társadalmi szerepmodellek helyett szövegvilágon belüli szubjektummá válásról, identitások kirajzolódásáról szólnak ezek a történetek, amelyek köré a kitáguló és a beszűkülő tér, az adott esemény előháttere és a jelen kontextusa szab határvonalakat.

A *Spirál* c. novella Endre nevű főhősét érő válság fizikai súlyként való érzékelése már-már Milan Kundera *A lét elviselhetetlen könnyűsége* c. regényében előforduló könnyű-nehéz ellentétpár alapján szerveződő egzisztencia-felfogást idézi: „(...) a dolgok nehézsége, a sajátja is, nyilvánvalóvá vált. Szinte fájt neki az a súly, ami a tárgyat nyomta, az, ami önmaga volt" (12). Szöllősi novelláinak világában látszólag nincsenek olyan külső tényezők, amelyek korlátoznák az egyén szabad akaratát, mégis a negatív töltetű könnyűség állapota dominál. Endre kétségbeesetten keresi az őt elnyomó terhet, ami a banálisnak tűnő pillanatnyi döntéseire és kapcsolatteremtéseire redukálódik. Kalandozása az épületre szűkül, útjának állomásait nem az egyéni döntései és a társadalmi meghatározottságai irányítják, hanem misztikus hatalmak vagy tudatalatti mezők (és persze a véletlenszerűség).

A novellaciklus egyik kérdése tehát a tudományos és a metafizikai, az immanens és a transzcendens területek elhatárolhatósága, illetve a határok eltolódása. A világegyetem jelenségei és az emberi reakciók mennyiben vezethetők vissza a természettudomány törvényeire, hol kezdődik a metafizikai tartomány? A *Lefekvés előtt, ébredés után* című novellában a vallomás a köhögéshez hasonlóan, a betegség egyik tüneteként tör elő a megöregedett apából. Inkább hasonlít a gyónás egy emberi szokások alapján sematizálódott rituáléra, mint spirituális élményre (az apának papra van szüksége, nem számít, hogy a fia még nem pap, és nem is lesz soha *olyan* pap). Látszólag a lelkiismerete késztette arra, hogy megbánja egykori félrelépését (vágyai egyébként idős korára sem csökkentek), viszont a vacsora végére a teste az, ami nem bírja elviselni a mohóság bűnét, ezért „mindent, amit az este folyamán, és talán előtte evett, visszaokádott a tányérba" (303). A *Vendégjáték* c. elbeszélésben a zenei produkció (zongorajáték) csupán a művészet szimulációja, egy estély konvencionális, szükségszerű, ám pusztán dekoratív része: „Így azt érzik, hogy művelődtek is az este folyamán, mielőtt teljesen rommá isszák meg szívják magukat" (147). A *Betelgeuse* című novella egy családi kirándulás látszatával kezdődik. Az elvált szülők közötti kommunikáció hiánya vezet az apának a gondolataiba való merüléséhez, majd elszunnyadásához, így lassan áttevődik a cselekmény egy imaginárius térbe, amely folyamat a baleset után teljesedik be. A testi és az agyi reflexiók függvényévé válik

a jelenlevő miszticizmus, amit az elme önvédelmi mechanizmusként hív segítségül. Az érzékelési módozatok tehát nem kérdőjelezik meg a létezésnek ezt az egy és adott terét és idejét, csupán a darabok egységében adódik némi zavar, vagy a makro- és a mikrokozmikus mozzanatok ütközése során eddig még ismeretlen tartalmak felfedezése rendezi át és struktúrálja újra a korábbi egzisztenciát. Némely esetekben a felhők szétoszlásával vagy a hó fehérségével zárul a válságos életfejezet, de egyes elbeszélésekben a megváltás még várat magára (amely egyébként minden esetben egy nő személyéhez kötődik vagy kötődne).

Összességében elmondható, hogy Szöllősi Mátyás novellagyűjteményének prózavilágában a naprendszerig kitágított létezési tér relativizálása, illetve a fentebb sorolt határeltolódások és perspektívaváltások adnak végig lüktető feszültséget és dinamikát. Továbbá egy-egy szövegbeli karakter ábrázolása, testi jelenlétéből szubjektummá alakulása és e folyamatnak a fentiekben ismertetett kontextusba való helyezése teszi végig élvezhetővé, prózapoétikailag igényessé, képteremtésben meghatározóvá a novellák egészét.

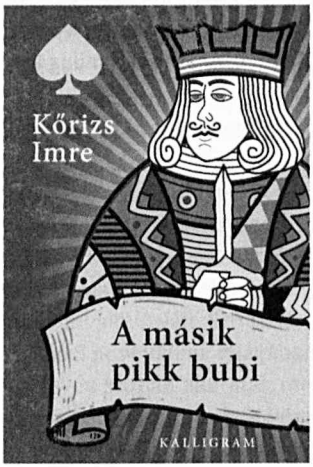


*Rozsdás Madonna úszóházzal,* 2014. sz. hidegtű nyomat

SÁNTHA JÓZSEF

# Túl a szövegen

## KŐRIZS IMRE: A MÁSIK PIKK BUBI




**Pesti Kalligram Kft., Budapest, 2016**
**100 oldal, 2500 Ft**

A költő-filológus-fordító-irodalmár második verseskötetére éppen a foglalkozásszerűen űzött sokoldalúság, nyitottság, örökös kíváncsiság a legjellemzőbb. „Vagy ott a vers, amelyből kiderül, / hogy micsoda keze, nyelve, szeme, füle / és egyéb testrészei vannak a költőnek a világ dolgaira." (*Karaoke*)

A legszellemesebb korai ars poetica, a *Használati utasítás* már jócskán megkérdőjelezte a költészet szükségszerű elemi sablonosságát. Megpróbált új tereket nyitni a líra lehetséges megszólalása számára, amely az avantgárd és a posztmodern sokszínű lecsupaszító munkálkodása után nem is olyan egyszerű. Különösen heroikus Kőrizs munkálkodása annak tükrében, hogy a líra rangja, egyetemessége sokat veszített az utóbbi évtizedekben. Ma már alig kap figyelmet egy-egy idegen nyelvű költő, ha esetleg meg is jelenik magyar nyelven a kötete, épp így a magyar költészet meghatározó, nyelvteremtő nagyjai sem képesek átlépni a nyelvi korlátokat. (Tandori, Petri, Rakovszky) A lírai megszólalás, úgy tűnik, véglegesen egy nyelvi kultúra keretei közé szorult, ám ez cseppet sem jelenti azt, hogy csak provinciális, belső használatra szánt mondanivalója lenne. Kőrizs költészete éppen ennek a lírai egyetemességnek a hordozója. Szinte tudományos-filológiai alapossággal közelít a szövegekhez, legyen az Karinthy Frigyes *A reformnemzedékhez* című versének kiadástörténete, szövegromlásai vagy éppen Horatius *Melpomenéhez* írott költeményének egy lehetséges új-értelmezése, amely szerint a versbeli kaszás akár egy halál-istennőnek, Libitiának azon szerepére is utalhat, hogy efféle mitológiai figurának öltözött személyzet tisztította meg a porondot a gladiátor-küzdelmek során keletkezett emberi hulladékoktól. Ekképpen Kőrizs minden egyes opusza különös figyelmet és komoly intellektuális átgondolnivalót kíván, holott igazi játékos szellem, aki gyakran kilép a költői szerepéből, és fülön szeretné csípni az olvasót. Ez a szenvedély végigkíséri a kötetet, és utóbb már arra is rábírja, ha elgondolhatatlan egy ilyen személy, akkor ő

teremti meg azt a virtuális figurát, aki ellentételezi a költői hitelességét. Az *Ubi leones* című versében Nádasdy Ádám idézettel indít: „Hazánkban, fiúk, nem szabad csalódni, / mert olyan az, mint az édesanyánk." „És egyáltalán: miért ne lehetne csalódni egy anyában is?" – folytatja Kőrizs a gondolatot. – „Lehet, de minek?" És itt az „anya" kapcsán érzékelhetünk különös áthallásokat, mert ugyan egy hétköznapi, öntörvényűen hazudozó özvegyről van szó, de az olvasó dőlt betűs kommentje, amelyik ugyanolyan hosszú, mint maga a vers, még nagyobb távlatokat, legalábbis Tandori-féle paradoxonokat idéz: „Olyan helyre akarsz verset írni, ahol eddig nem volt. / (A hazai földtől, nemde, messzi távolba, / A térképek „Ubi leones"-ére.)"

Már az első kötetében is felsorolhatatlanul sok meghívott vendég volt, szinte tobzódott a magyar költészet számára legfontosabb hangjainak megszólaltatásában. Ez is Tandorihoz hasonítja, de ugyanakkor szembetűnő, hogy míg abban teljes fegyverzetében, a lírai alakzatok, hasonulások, átérzések kábították el az olvasót, most csak néhány verse mutatja fel a formai tökélyt. Láthatóan szeretne megszabadulni a prozódiai kötöttségektől, szabadon áradó gondolati textusokkal operál. Ebben talán három mesterére utalhatnék: a már idézett Karinthyra, az *Egy talált tárgy megtisztítása* Tandorijára, de elementárisan, és talán nem is egészen tudatosan Kálnoky Lászlóra. Kőrizs képtelen megszabadulni a kötött formáktól, minden prózai áradása ritmikusan lüktet, minden sora, gondolata szabálytalansága ellenére is versszerű. Ellentétben Petrivel, aki éppen a legkötetlenebb próza-verssel indított (*Magyarázatok M. számára*), hogy aztán egy szigorúan József Attila-i mércével is kötött formához lépjen vissza, sosem feledve ennek a műviségnek az avíttságát. Ebből a szempontból a legtalányosabb, hogy merre is lép majd Kőrizs, hiszen eddig bebizonyította, hogy minden versbeszédben otthonos, a klasszikus latin költészetben épp úgy, mint a huszadik század Kosztolányitól Weöresig terjedő felhangjaiban, ugyanakkor nagyon távol tartja magát a posztmodern, posztszürreális fraktúráktól.

Láthatóan ezen a keskeny ösvényen szeretne haladni, a gondolati-filozofikus versbeszéd számára a legkedvesebb. A közvetlenség mint metaforikus tér és a véletlenszerűen ráhelyezett szituáció kínálta többértelműség. Ebből fakad a versek nagyobb részének novellisztikus elmondhatósága, amely mindig próbaképpen terheli magát a mondhatóval: „Azt hiszitek, hülyéskedek, / Pedig a hátam mögött / a tengeren túlra szánt, / csíramentesített / raklapon gördülő, / nyolcszáz kilós teherrel / egyszerűen csak / ilyen menüettszerű / tyúklépésekben tudok / haladni lefelé a lejtőn." (*Poste restante*)

Tetten érhető egy bizonyos fokú klasszicizálódás is, az érettség túlhordott szentenciája, de semmiképpen nem zavaró, sőt a kritikus számára talán ezek a versek jelentik a kötet legemlékezetesebb pillanatait. Ilyen *A végtelen és a sok*, amely éppen a huszadik század egyik legrejtélyesebb intellektuális költőjének ajánlott (W. Szymborskának), ahol a szövegen túl lesz érvényes és élesre fókuszált a gondolat, a tárgyiasan megjelenített hérakleitoszi örök keletkezés-megsemmisülés: „Idő sincs, / csak a dolgok létesülései keltik / melléktermékként ezt a képzetet". „Aki pedig meghalt, / az nem vesz részt többé a létesülésben, / már csak van." Hasonlóan erős a kínai ösztöndíja alatt írt *What Happenend in Shanghai* problémafelvetése is. Széthordjuk a világot, mondhatnánk, aki valamiben részesül, az elviszi magával az élményeit, szinte semmit nem hagy az eredeti helyén, talán ezért létezik, létezhet kultúra, mert minden elvihető, semmi sem röghöz kötött. Ennél azonban még tovább merészkedik költőnk: „De a meg nem történt dolgok sem maradnak itt, / azok is a csomagokba kerülnek, / mint a bontatlan szállodai fogke-

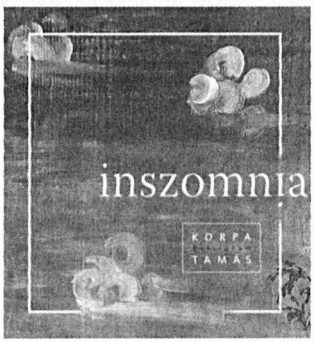
fék." A tegnapok tünékenysége is a jelenbe ágyazott. Az felel mindenért, hiszen „Az üres Sanghajban az emberek / reggelre majd mindent újra létrehoznak, / összeközlekedik, összetajcsizzák, összetáncolják, / összeébredik a várost." A jelen csak járulékos eleme a valóságnak. A költő számára legalábbis, aki mindig egy tágasabb emlék- és szöveganyaggal dolgozik, akinek a szemmértéke éppúgy konzerválja a világ idegenségbe burkolózó történéseit, ahogy a belérögződött szentenciákat képes elevenné varázsolni. Ez a kettős irányú mozgás válik benne érvényessé, ugyanakkor örök idejűleg gyanúsan mesterségessé. Nem más-e a szerepe, mint a fénydublőré, „akin a színész érkezéséig / be lehet állítani a világítást." (*Fénydublőr*)

Mindennek ellentmond a kötet címadó verse a *Játékok*: „Öregszem, mint a másik pikk bubi, / az árvák paklijából, / akinek szakállat és koronát rajzoltak, / hogy teljes legyen a jobbik csomag." Ezek a felütések, a probléma- és formaérzékenység nagyon alapos poétikai tudásról, széles kitekintésről árulkodnak, fontossá és megkerülhetetlenné teszik Kőrizs líráját, nagyon határozott irányt mutatnak, szélesítik az olvasó költészetbeli tájékozódását, de némi hiányérzetet is kiváltanak, amely azonban nem a költő gondos és átgondolt szemléletéből fakad, csupán egy olyan elvárás, amelyik a kvalitásából következően már nem a saját költői szerepének a megerősítésére törekszik, hanem eldobva a létrát, amelyen eddig a korszak legnagyobb lírai megszólalásait elsajátítva felért egy magasságba, nagyobb következetességgel tagadja meg a konvenciókat, és elvetemültebb lépéseket tesz abba az irányba, hogy a kritikusnak még eszébe se jusson minden versében a kor meghatározó költőivel való összevetés. Hogy ő maga váljék etalonná, és ne támaszkodjék örökké jelzésszerű megerősítésekre. A világköltészet részeként legyen vak, és a klasszikus műveltségéből fakadóan legyen modern. Ennek egyik emlékezetesen szép példája a fekete színről írt esszé-verse (*További vetületek*), amikor is az anyag elnyeli a fényt, s a fekete már nem a szín minőségében mutatkozik, hanem az anyag lényegi tulajdonsága lesz. A másik az ironikus körbejárása egy Kőrizs-féle problémának, amikor is a barát öt biciklije közül egyet ellopnak: „Mindegyiknek megvan a maga létoka: az egyiken gyerekülés van, / a másikat mindennapos városi közlekedésre használja, a harmadik / csodaszép, a negyedik túra. Nem tudom, az ötödik milyen volt, az tűnt el." (*Csirketemetés és asztallaptények*) Így a fekete anyagra, ahogy az ellopott ötödik biciklire is, akár egy háttérben rejtekező színpadi kellékre hatalmas jelentés nehezedik, amelyik magában őrzi titkát, mégis a gondolat örökös tárgyaként – *túl a szövegen* – a vers mozgatója lesz.

KŐRIZS IMRE

# Mutációkra virradva

## KORPA TAMÁS: INSZOMNIA




**Kalligram, Budapest, 2016**
**80 oldal, 2000 Ft**

Korpa Tamás második, *Inszomnia* című, huszonhét párverset, illetve egy háromrészes zárótételt tartalmazó kötetének darabjai a fülszöveg szerint „az ébrenlét és az álom közti billenés pillanatából szólnak. Egy olyan pillanatból, mely mindig kétszer történik meg egyszerre – itt és ott." Korábban a fülön olvasható mondatok jelentették az első összefüggő szöveget, amivel egy könyvet kézbe véve az olvasó találkozott, nekem a fülszöveg most az utolsó volt. Arról van szó, hogy a kritikusok manapság gyakran pdf-ben kapják meg a könyvet: külön fájlban a belíveket, és külön a borítót, én pedig, végül is bocsánatos módon, most a könyvet olvastam előbb, a fület csak utána.

Nem is értettem, miért sorjázik az egymással szembeni páros és páratlan oldalakon azonos római szám és zárójeles cím (alcím?) alatt egy-egy verspár, nem éreztem – legalábbis bizonyos külsőséges vonásokon túl nem mindig éreztem –, amit a fülszövegtől már idejekorán megtudhattam volna: hogy „csak összeolvasásuk világítja be azt a határmezsgyét, melyhez kétféleképpen kötődnek."

Valami furcsa remegés persze érzékelhető volt, sőt, az olyan mondatok olvastán, mint „kisodródik figyelme peremére, mint egy párkányra", „a hall közepére borult mozdulataid mossa fel", „horpadások az ártér / roncsain. a zárkózott, beporosodott tulipánfejeken", vagy „felkavart tükörben a sértett csillár", annak az írónak a neve is eszembe jutott, aki a magyar irodalomban talán a legtökéletesebben tudta összeegyeztetni a pontosságot az álmatagsággal: Mándy Iváné. (Amikor pedig ezt olvastam: „ne változzon meg, ami / engedi; ha elforog tekintetük előtt tapintatosan, / ahogyan a napszak elsötétül, kimerítőn. s ez már / valami hódolat, valami jel", akkor Rilke személyfeletti hangját véltem hallani a hidegből. És talán nem csak arról van szó – bár a hatás összefügg azzal –, hogy ezekről a sorokról és a kötet több darabjáról, valamint Rilke korábbi, rímes verseihez képest a *Duinói elégiák*ról is elmondható: van bennük valami nyersfordításszerű. Ahogy a

*(kivetette hálóját)* című versben olvasható: „mintha folyton egy kupac nyersfordításban turkálna.")

Úgynevezett koncept-kötettel van tehát dolgunk, vagyis a versek egyetlen ötlet köré szerveződnek, alapvető ihletrokonság van köztük. Úgy látom, ilyen kötetet többnyire akkor állítanak össze a költők, amikor valahogy keveslik vagy épp sokallják a verset: amikor idejétmúltnak, kínosnak vagy egyenesen lehetetlennek érzik az egyedi versekben való megszólalás (végső soron – Goethével tartva – mindig alkalmi) közvetlenségét. Ha poétikai szempontból problematikus az egyes vers, az egyes versek írása, akkor jó ötletnek tűnhet egyből kötetet írni. Ha ehhez még a nyelv vagy a díszletezés kopárságának képzete is – vagy akár puszta kedélytelenség – kapcsolódik, az könnyen azt az érzést keltheti, hogy a költő tulajdonképpen a giccset igyekszik elkerülni. Csakhogy megeshet, hogy ami az intellektuálisan magas színvonalú koncepció aprólékos kidolgozása során az elviselhetetlenül giccsesnek érzett érzéki szép helyébe lép, az tulajdonképpen nem más, mint a rátarti ész giccse.

A félreértések elkerülése végett: ez itt nem sértés volt, hanem elnagyolt avantgárd-definíció.

Az avantgárd egyik ágát, a szürrealizmust mellesleg megkésett szamárvezetőm, a fülszöveg is említi. Különösen érdekes, hogy ez a szürrealizmus különböző nyelvi szinteken hogyan jelenik meg a kötetben. *Árnyékörökös, temetősziget, mirelitpázsit, zajüreg, lombroncs:* Korpa sajátos szóalkotásainak környezetében még az olyan hétköznapi szóösszetételekre is átsugárzik valami költőiség, mint a *kultúrtáj*, a *mobilgát*, a *vadkár*, a *komlóbokor* vagy az *origamihattyú*.

De van, ahol az ihlet már szinte tisztán fonetikai: „testet ölni" (*ölteni* helyett), „tapintatos fegyelem" (*figyelem* helyett), „kivárni a megfelelő hullámot, az hány érv" (*év* helyett), míg máshol tapinthatóan plasztikus: „szappanba sajtolnám az utolsó virágfejet, melyen járt", „hányszor elképzeltük a kerti szobornál, ahogy a félkész / csípőben még ott imbolyognak a vésők". A hús szinte külön is tapintható, a testpoétika kifejezéskincse olyan evidenciaként van jelen a kötetben, hogy irodalomtörténeti távlatban alighanem évtizednyi pontossággal fogja, szinte vízjelként datálni a verseket: „két test közelít, két vízkészlet", „mint sebváltón a tenyér szaftos, / lapos húsa", „a test és kontrasztanyaga, a lélek", „különben kifogástalan váz vagyunk egy röntgen- / orvos szemében", „az arc szaftja a váll falain csorog négyfelé". (Az első négy – egyébként egyszerűbb – kép remek, az utolsó, a legzsúfoltabb, érzésem szerint kevésbé sikerült.)

Az olyan szókapcsolatok sincsenek híján a költői erőnek, mint az „egy tál kiöntött lego", a „lenémított erdő", „a délelőtt láncreakciója". Aztán vannak olyan képek is, amelyeknek nincs igazi megfelelőjük a valóságban, de első hallásra nem is képtelenségek, mint például ez: „formákat kíván / egy fácán násztánca a krémes hóban". Ilyen sorok olvastán világos, hogy Korpa nem ábrázolni akar, hanem felidézni. Ahogyan ebben a – másképpen hatásos – mondatban sem az ábrázolás lényeg: „ideiglenesség terül a kiterjedésre : havazik". Hiszen a havazásból vagy annak eredményéből talán csak a *terül* szó szemléltet valamit, a *kiterjedés* és különösen a körülményes *ideiglenesség* sokkal inkább felidéz, mégpedig a telitalálatszerűségig váratlanul.

A részletesebben kifejtett képek közül még egy jól sikerült darab: „ziláltan gömbölyül / a függöny" – ebből még bármi lehet; majd ezután rögtön: „összezavarja a szélharangot a keresztluzat", ami egészen kitűnő; a harmadik sor viszont – „a kastély aranymetszésében kinyíló ablakon" – a gömbölyülő függöny bravúros néma álszinesztéziája után már inkább túlbeszélés és egyben visszalépés. És van olyan kép is, amely teljes egészében fedezetlennek látszik: „érzed a fennsík és a lejtő karamboljában ezt az / enyhén felkavaró őrlődést, ezt a szenilitást?", ahogy

ez a két sor is: „De Pilátus és Krisztus szemkontaktusa az élőpajzsként / használt gyermekkórus mögül nélküle elmarad".

E két utóbbi kép és a hasonlók esetében talán olyasmiről lehet szó, mint József Attila *Altatójában*. „A távolságot mint üveg golyót megkapod" – ennek a bizarr enjambement-nal kettévágott mondatnak szerintem nincs igazi értelme. Kappanyos András a vers utolsó előtti strófájának áthajlásokkal zsúfolt, prózai prozódiáját – próbáljuk csak bejelölni a sorhatárokat: A *távolságot*, mint *üveggolyót*, *megkapod*, óriás leszel, csak hunyd le kis szemed, aludj el szépen, kis Balázs" – a „gyermeki olvasat"-ról szóló cikkében úgy magyarázta, hogy a mesélgetés közben az anya itt félálomba zuhant. De szerintem rögtön magához is tér („Anya, ne aludj!" – böki oldalba Balázska), és azonnal megpróbálja az üveggolyós víziót racionalizálni az *„óriás / leszel"* folytatással, türelmetlenül sürgetve a fiát: „csak hunyd le kis szemed", és egyben megmagyarázva, ha nem is a furcsa képet, legalább a kép furcsa voltát: „Látod, elalszik anyuka."

Mindent egybevetve, általában Korpa is szerencsésen egyensúlyoz azon a határon, ami az érthetőt és az érthetetlen elválasztja, és ez azért fontos, mert akármelyik oldalról szédül le az olvasó, ugyanott köt ki, a művészetben a túl érthetőnek és a túl érthetetlennek ugyanaz a veszélye (alig sarkítva): ha értem, unom, ha nem értem, elunom.

A könyv 18–19. oldalát egy kotta foglalja el, mint a *(jegyzetek)*-ben áll: *„Johann Sebastian Bach Prelude in E minor című művének Alexander Siloti általi átdolgozása"*. A fájdalmasan melankolikus, de nem érzelgős, kissé skálázásszerűen monoton zenedarab jól harmonizál a közvetlen személyességet jobbára nélkülöző kötet barna (hol *„világosbarna"*, hol *„aranybarna"*, hol *„hennabarna")* tónusaival. A *„szepesszombati Szent György-templom Remete Szent Antal-oltárának táblaképei"* felhasználásával készült címlapon óriási léptékben felnagyított felhőpamacsok láthatók: ezek a nagyítás következtében szokatlanul jól megfigyelhetők, és váratlan módon éppen ettől keltenek nonfiguratív hatást, illetve – jobban megnézve őket – vesznek fel a megfigyelhető ecsetvonások révén új, konkrét, de nem felhő-, hanem inkább virágszirom-szerű alakzatot. Mintha képi nyelvre fordítanák le ennek a sajátosan irizáló verseket tartalmazó kötetnek – „kilépek belőle, mielőtt tanulságra lelnénk" – az egyik talán önleírásként is olvasható sorát: „mutációk a virradatban. nonfiguratív ködök".

SZUROMI PÁL

# Töredék tereim

## NÁDAS ALEXANDRA SZOLNOKI TÁRLATA

Hölgyeim és Uraim, tipikus térzónákban leledző kedves Vendégeink!

Van úgy, hogy nagy ritkán nekivágunk egy-egy tetemes léptékű, kiadós túrának. Idő múltával mégis azon kapjuk magunkat: szinte észrevétlenül némileg visszajutottunk a startolás térségébe. Nem pont oda, csak valami befogható közelségbe. Mintha bennünk is ott munkálna a természet ciklikus mozgásrendje. Nyilván a Szolnokon bemutatkozó fővárosi festő- és grafikusművész, Nádas Alexandra miatt mondom ezt. Amikor a kilencvenes évek végén megismertem, amolyan kettős, duális arculatot mutatott tevékenysége. Egyfelől az ütött-kopott pesti bérházak belső dinamikus térszerkezeteit rajzolta. Másrészt viszont merészen stilizált, poposan átkötözött, reménytelenül kommunikáló grafikai figurákat állított elénk. Akárha egy szkeptikus, morális vénájú alkotóval szembesültünk volna. Aztán hosszú-hosszú évekig az építészeti tematikák mágikus vonzáskörébe került. Mostanában ellenben az architektonikus képzetek szomszédságában újracsak felbukkantak az emberi alakok. De immár intimebb, koncentráltabb és személyesebb metódussal. S itt máris a jelenlegi bemutató látványkörében vagyunk.

Az előbb még kettős arculatról szóltam a művésznő kapcsán. Más kérdés, hogy az egész fiatal Nádas Alexandra szellemi profilja ennél is gazdagabb. Ő nem csupán a vizuális, manuális kifejezéshez vonzódott, hanem a poétikában is otthonosan érezte magát. Az ezredforduló idején önálló verseskötetet publikált Árnyalatnyitány címmel. Érdekes azután: míg a művészeti gimnáziumban tanuló diáklány a festői tanszakot választotta, addig az egyetemen már a képgrafikai ágazaton szorgoskodott. Mintha számára a szikár, vonalas kifejezés ugyanúgy fontos lett volna, akár az oldott, kolorisztikus fogalmazás. Majd diplomája megszerzése után az alkotó rövidesen bejutott a legkülönfélébb országos seregszemlékre, nem is szólva külföldi szerepléseiről. Emberi és szakmai élete egyébként megannyi szálon összefonódik a jeles képzőművész, Nagy Gábor pályafutásával. Jelenleg is népszerű tanodát és műhelyt vezetnek a fővárosban.

A mostani képegyüttes befogásához mindenesetre nem árt visszakanyarodnunk századfordulónk tájékára. Hisz ez az az időszak, amikor a művésznő intenzív közelségbe kerül a festészet misztériumával, mint ahogy elmélyültebb térbeli, építészeti érdeklődése is innen startolt. Hogy mi vonzotta e sajátos, hagyományos tematikához? Nem tudom pontosan. Valószínű azonban, hogy a formai, szerkezeti méltóság és szépség, egyben az állandóság erénye is beleszólt e kötődésbe. A házak, az építmények robusztus, materiális súlya meg természete viszont kevésbé foglalkoztatta az alkotót. Látható ugyanis: lényegében egy lírai sodrású, konstruktív szellemű művésszel állunk szemben. Aki kezdetben előszeretettel fordult a puritán jellegű, at-

* Elhangzott volna a szolnoki Szoboszlai Galériában 2014. 06. 07-én 17 órakor. A megnyitó reggelén a szerző felesége még kinyomtatta „indulás" előtt a megnyitó szövegét, de sajnos Szuromi Pál (1942 – 2014) rosszulléte majd halála miatt a megnyitó már nem hangozhatott el.

moszférikus hatású közönséges és kultikus épületformák felé. Persze szó sincs itt valami tartósabb alaki tipológia kidolgozásáról. Mi sem áll távolabb a szerzőtől, mint a merevebb, szisztematikusabb rendszeralkotás. Neki provence-i, itáliai élményei ugyanúgy érdekesek, akárcsak erdélyi, alföldi vagy miszlai benyomásai. Ez a fesztelennek tűnő ösztönös, spontán munkálkodás ellenben korántsem teszi igazán boldoggá a festőt. Őt egyre-másra feszítő hiányérzetei serkentik, motiválják.

Feszültségek, hiányérzetek? Ne gondoljuk, hogy a mértanias, síkszerű, geometrikus térstruktúrák és az omlékony, lírikus színhangzatok szikár, artisztikus összeépítése fölöttébb kézenfekvő, egyszerű dolog. A csudát. Itt a kimódolt sterilitás éppúgy ott settenkedik a komponálásban, mint a túlexponált érzelmi kilengés. Így van ez akkor is, ha Nádas Alex szemléletéhez a nagyszerű Bálint Endre, Feininger vagy Ben Nicholson is érdemi támpontokat nyújtott. Ő azonban a maga térbeli, építészeti eszméihez ragaszkodott. Ebből adódott, hogy idővel sajátos, szuverén nyelvezetű tér- és házköltészetet tudott létrehozni. Neki a nyitott, végtelen dimenziójú képszervezés ugyanúgy testhez álló, akárcsak az áthatásokkal élő, jelszerű, kontrasztos és dinamikus fogalmazás. Elég most csak remekbe sikerült éjjeli vízióira vagy emlékezetes franciaországi tájnaplóira utalnom. Annál is inkább, mivel e lírikus, mitikus épületmítoszokban már az árnyasabb, térszerűbb mozzanatok is felbukkannak. Mint ahogy az architektonikus és festészeti műfajok alapvető, kultikus, triptichonos keretformáinak bravúros együttállásáról is gondoskodik. Szóval a művésznő semmiképp sem tagadja, hogy számára az élettelen ház- és falfelületek igenis személyes profilú, lélekhordozó objektumok.

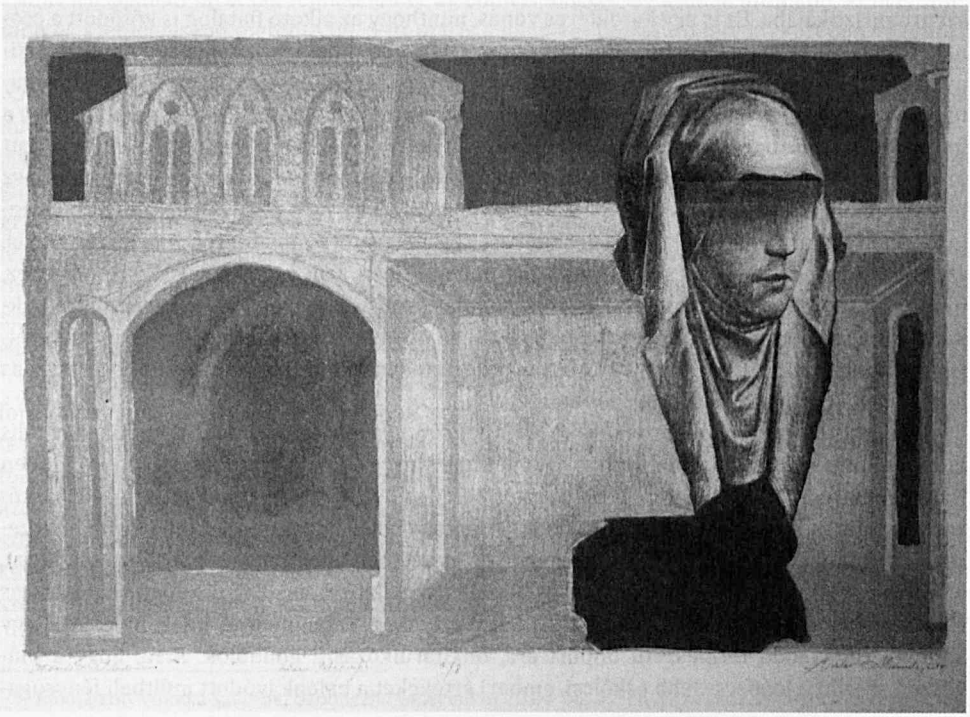
Másfelől azután az úszóházas, medencés motívumok is beépülnek Nádas Alexandra művészi urbanisztikájába. Ez is egy karakteres vonás, minthogy az alkotó fiatalon is kötődött a csónakos, vízáldotta jelenségekhez. Később pedig e lágyabb, poétikusabb képzetkörrel jótékonyan oldani, kompenzálni tudta szikárabb, szerkezetesebb építészeti világát. Amint ezt organikusan sodródó verbális írásmintáival, naplórészleteivel is megtette. De az is feltűnő, hogy a folytonos alakulásban, mozgásban lévő művész az utóbbi években egyre inkább eltávolodott az antik, középkorias és transzcendens tematikáktól. Mostanában már inkább a reneszánsz térharmóniák, a lépcsős, árkádos épületminták izgatják. Igaz, még nemigen beszélhetünk végleges, kiérlelt formaképletekről, csak rejtélyes, töredékes térvonulatokról. Habár a sommás, éterikusan lebegő medencés és fürdőházas művek innen sem hiányoznak. Kissé olyan ez, mintha az alkotó a reneszánsz élménykörben valami felfrissítő, megtisztító varázsitalra bukkant volna rá. Mert a magasba emelt Medence vízióját egyféle esszenciális, bravúros csúcsteljesítménynek érzem. Nem is szólva a Miszlai oromzatok markáns térritmusáról, ahol a tárgyias házszemek egyenesen ránk szegeződnek.

Fényittas medencék és fürdőházak? Majd szúrós, világoló házszemek? E poétikus, vitális közegből már csak a figurális, emberi jelenlét hiányzik. És lássunk csodát: az utóbbi időben Nádas Alex reneszánsz téridézeteibe egyszeriben belépett egy kortársi illetékességű, zárkózott, titokzatos Madonna portré. Nincs tekintete, csak belső látása, nincs különösebb büszkesége, csak emberi tartása. Egyszerre személyes és személytelen természetű, akárcsak korai, átkötözött figurái. Továbbá historikus és aktuális sugallatú. Látszólag ő a főszereplő, mégis feltétlen igazodni akar oldott, méltóságos környezetéhez. Talán nem tévedek, ha ezúttal egy anonim, rejtőzködő természetű önportréra, önkitárulkozásra gondolok. Arra, hogy a művésznő szerint a legbecsesebb erkölcsi, emberi értékeket a belénk ivódott múltbeli fénysuga-

rak jelentik. Semmi más. Innen adódik: nőalakjai olyanképpen alkalmazkodnak a képelemekhez, hogy közben egy szilárd, kikezdhetetlen és karakteres emberi mentalitást képviselnek. Kíváncsi vagyok, hogy e madonnás látomások meddig és milyen irányban bírnak kiteljesedni.

Annyi azonban bizonyos: Nádas Alexandra mitikus, átszellemült és tartalmas piktúrája nélkül csak-csak szegényebb lenne kortárs művészetünk.

Úgyhogy szeretettel, tisztelettel gratulálok az alkotónak, jelenleg is magvas, lendületes és meglepő tárlatot tudott létrehozni. Köszönöm megtisztelő türelmüket, figyelmüket: a kiállítást megnyitom.



*Töredék Madonna*, 2014. 27×40 cm, színes litogr.

SÁNDOR IVÁN

# Nádas Péter és a „mögöttes" kafkai víziók

Bazsányi Sándor írása (*Szakáll, hártya, pata... – Kafka-zörejek Nádas Péter-prózájában*[1]) választott témáján túl elvezet a huszadik századi és a mai regény megkerülhetetlen kérdéseihez. A megadott terjedelem ezeknek a vázlatos említésére ad csak lehetőséget.

Bazsányi jogosan fedezi fel a Nádas regények „mögötteseiben" a kafkai víziót, valamint Kafka és Thomas Mann szokatlan összekapcsolhatóságát. Ez jó alap annak a felismerésére, hogy a huszadik századi magyar regény miben maradt el a humanista értékvilág elenyészését már száz éve felismerő-ábrázoló európai regénytől. Kafka, Camus, Broch, Celine, Claude Simon, Beckett, Bernhard, Sebald folyamatosan rámutatott arra a szakadékra, amely elválasztja a múlt letűnt fogalmait, nyelvét, epikai formaváltozatait az értéksorvadás utáni, mai korszak/unk/tól.

Nálunk leginkább Mészöly Miklós tartotta velük a lépést. Ám még az ő nagy életműve is ama szakadék „onnani" partjáról szólalt meg. Két példát hozok erre. Az egyik a negyven év előtti, de csak nemrégiben nyilvánosságra került interjú, melyben elmondta, hogy ellentétben a *Saulus* korabeli kritikai fogadtatásával, amely inkább aktuálpolitikai keretek között értelmezte a regényt, ő arról írt, hogy Saulus a maga „zárt tisztaságeszményének" – épen tartott Énjének – őrzője, míg Paulust, a „mindenki számára megálmodott" tisztaságvágy, vagyis a humanista értékvilág érvényesítése vezeti. Esszében ugyanennek az eszméjének a szellemében dolgozta ki a sem az „egyik", sem a „másik", de még ama „harmadik" utat sem elfogadó *Negyedik út* címen megjelent írásait, amelyeknek ajánlatai már a kötet megjelenésekor, negyedszázada is illúzióknak bizonyultak.

Bazsányi azt az elhíresült Pilinszky-gondolatot is mozgósítja elemzéséhez, miszerint a kor egyáltalán nem az, aminek látjuk, nem az, amiről látszatra beszél. Számomra, ama szakadék már „innenjéről", a humanista értékek elenyészéséről leginkább Kertész Imre és Nádas Péter művei beszélnek. Az idejétmúlt megközelítésekre is rámutat Bazsányi, amikor Nádasnak, a humanista előítéletektől mentes, a Kafkáéra utaló „semleges látásmódjának", ideológus olvasata példájául, azt a különben nagyívű kritikát említi, amelyben Radnóti Sándor különbséget tesz a Nádas-regény „világa" és „világnézete" között, elvetve az utóbbit.

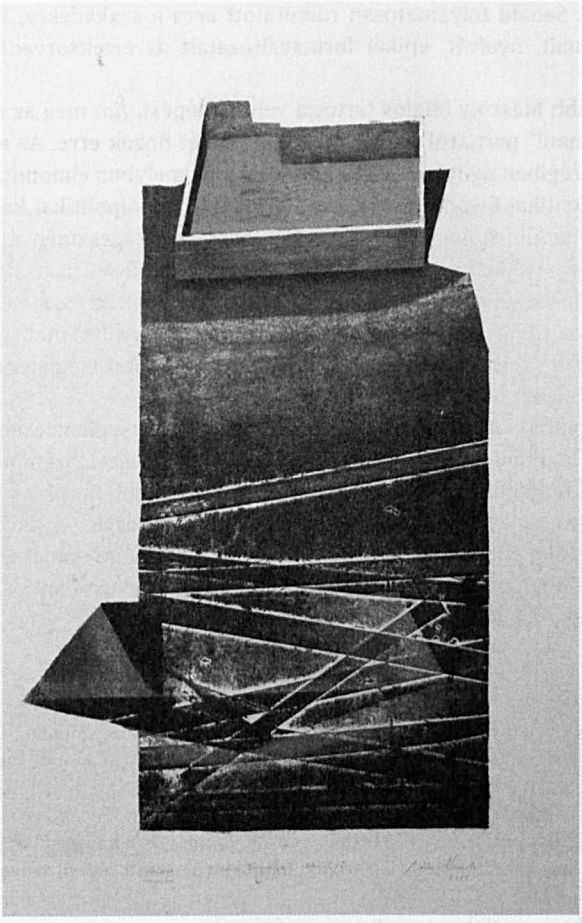
---

* 1947 márciusában indult útjára a Tiszatáj folyóirat. Története, e küzdelmekkel és eredményekkel teli 70 év nemcsak a mindenkori szerkesztőség históriája, de főképpen a lapot írással, gondolattal és élettel megtöltő szerzők, barátok és kollégák története. Közülük kértünk meg néhányat, hogy az ünnep alkalmából válasszák ki az elmúlt évtizedek Tiszatájban megjelent anyagai közül a számukra legkedvesebbet, melyet köszöntő soraik kíséretében ez alkalomból újra közreadunk. A 70 éves Tiszatájat köszöntő ünnepi sorokat, valamint a lap archívumából kiválasztott régi-új szövegeket következő számainkban mutatjuk be.

[1] Az írás újraolvasható az alábbi internetes elérhetőségen:
http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/21253/1/tiszataj_2012_001_102-108.pdf

Pilinszky szembeállította Kafkát és Thomas Mannt. Azonban töprengésre érdemes az, hogy amíg Josef K. a világrend hazugságát végső csődként ismeri fel, addig Leverkhün végleges elhallgatásával vajon nem az individuum, a szellem végjátéka zárul-e le, ugyancsak végső korszakcsődként.

Poétikai, s ezzel világértelmezési újdonság mindezek alapján, hogy Nádas regényei együtt hozzák át mögötteseikben a kafkai víziót, s a Thomas Mann-i nagyregényformát, ama szakadék „onnanjáról",napjaink sötét „innenjébe". *(2017. február)*



*Medence magasban II.* litó, 2013. 40×26 cm



*Úszó reneszánsz (töredékek)* 2013.
122×40 cm , vegyes technika, festmény fatáblán

Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

9 770133 116008 17006