

Tartalom

Milorad BELANČIĆ: A kép mint megjelenítés – Nagy József művészetéről (tanulmány) (KOVÁCS Hédi fordítása) . . .	3
LOSONCZ Márk: Megjeleníteni a fordíthatatlant (jegyzet a fordításhoz)	15
VÁRADY Tibor: A történelem relevanciájáról (dokumentumpróza) . . .	18
SIRBIK Attila: A köztességben való lakozás – Jegyzetek egy készülő filmhez	27
ORCSIK Roland: Bőr alatt a szerelem ■ Lassú vihar: Adagietto ■ Agyamba nézett s nevetett (versek)	29
CSORBA Béla: Tito marsall csárdás kis kalapja – A Híd 1848-ról (glossza)	31
MAJOR Nándor: Kényszerhelyzetben árnyalatokért – Az áprilisi Híd és a körülmények (esszé)	35
Jovica AČIN: Kertek, avagy a továbbálmodott természet (III.) (esszé, BORBÉLY János fordítása)	54

REFLEXÍV TEREK

BRENNER János – BERÉNYI Emőke: Desiré Central Station 2010 – North/South	68
BRENNER János: Valló-ság? (Kosztolányi Dezső Színház: <i>One-girl show</i>)	79
JÓDAL Kálmán: Az angyal akkor harap, ha didereg (LADIK Katalin: <i>A nő hatalma</i>)	85
SINKA Annamária: A vessző eddig hiányzott: lány, regény vs. lányregény (LOVAS Ildikó: <i>Spanyol menyasszony</i>)	89
MIKUSKA Judit: „...a jó elképesztően messze van, a rossz meg túlsgósan is közel.” (SZILASI László: <i>Szentek hárfája</i>)	99
KELEMEN Emese: Hiszen csak közönséges mutatványosok vagyunk (BERNICZKY Éva: <i>Várkulcsa, mesterek, kóklerek, mutatványosok, szemfényvesztők</i>)	105
KIS Béla: Emlékezem, tehát vagyok? (SCHEIN Gábor: <i>Egy angyal önéletrajzai</i>)	110
RIND Melitta: „Mekrakom a szekeremet kívís gabonával...” (PENOVÁTZ Antal könyvéről)	115



*A szám színes színházfotói Molnár Edvárd alkotásai
(a Jel Színház előadásáról)*

A Híd honlapja: www.hid.rs

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat /
Főszerkesztő Faragó Kornélia. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)–. – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350–9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2011. március. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Németh Ferenc. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.forumliber.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 10-től 11 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2011-re belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldön egy évre 60 EUR – Készült az Ideál Nyomdában, Újvidéken.
– YU ISSN 0350-9079

A kép mint megjelenítés – Nagy József művészetéről

A megjelenítésben semmi sem hal meg

A művészek ősidők óta szeretnék eltitkolni „boszorkánykonyhájukat”... Nem kizárólag a szakmai titok miatt, hanem azért is, mert a mű keletkezésének instrumentális síkja valamelyest lealacsonyítja a végtermék legsajátabb *isten-adta* jellegét. Ezt még Nietzsche fedezte fel, ezért az *Emberi, nagyon is emberi* című művében azt mondhatta: „minden kész, tökéletes dolgot megcsodál az ember, minden alakulóban lévő lebecsül. Csakhogy senki sem figyelheti meg, hogyan *lett* a művész alkotása; ez előnyére válik, mert ahol láthatjuk a keletkezést, ott mindig lehiggadunk egy kicsit” (162. par.). Természetesen Nietzsche ezt az általános eljárást – szokásához híven – nem veszi „késpénznek”. Ezért állítja ugyanakkor, hogy az „ábrázolás befejezett művészete” voltaképpen *tökéletességével* „zsarnokoskodik” (Nietzsche kifejezése). Ebből adódóan úgy tűnik, hogy a művész előnyben van a tudóssal szemben. Mindez azonban, Nietzsche szerint, csupán „az ész gyermekded megnyilvánulása” (uo.). A következő szövegben, Nietzsche igazát bizonyítandó, további bizonyítékok kínálnak. A bizonyíték valójában Nagy József különös színházi előadása, melyet Miquel Barcelo közreműködésével mutattak be először a 2006-os Avignoni Fesztiválon. A mű címe: PASO DOBLE. A darabban az említett művészek a színpadon felállított agyagfalon alkotnak vagy építenek egy bizonyos *képet*... Tehát az előadás központi eleme a művészi alkotás/kép keletkezés-eseménye. Első ránézésre azt mondanánk, hogy Nagy és Barcelo csak *egy* képet alkot, de tulajdonképpen több lehetséges képről beszélhetünk... Ugyanakkor a művészek *megmutatják* vagy *bemutatják* a képek létrejöttét... A keletkezés folyamata mellett, természetesen, a PASO DOBLE-ben megvan az „ábrázolás befejezett művészete” is. Tudniillik a képet többször „befejezik”,

hogya a teremtése újrakezdődjön ott, ahol az előző („befejezett”) kép állt... Elmondható azonban, hogy a kép, melyet a néző lát, valamelyest minden pillanatban befejezett, vagy, ha akarják, „tökéletes” (még akkor is, ha befejezetlen!). Mégis, az alkotási folyamat fázisokon vagy véglegesítéseken megy keresztül, majd az újrakezdések következnek, tehát több kész képre *emlékezünk*, amelyek (diakronikusan) a nagy vörös agyagfalon váltakoznak. Ezek a képek, szükség szerint, „kaméleon módjára” változtatják színüket...

A PASO DOBLE csak feltételesen szólva *színházi* előadás, mert nem egészen világos, hogy *valóban az-e*, mivel az „előadás” festői performance-nak is nevezhető, vagy talán valami másnak. Mégis, előrevetítettük, hogy a fő- és a dolgok természetéből fakadóan *néma* „hőse” a „darabnak” a *kép*, amely Hérakleitosz folyójához hasonlatos! A képet meglehetősen nem-formális módon, színpadon teremti (kreálja, építi) Nagy és Barcelo. Bizonyos értelemben ez az *előadás*, Nietzsche szavaival élve, sikeresen átértékeli az értékek azon hagyományos hierarchiáját, ami a művészetben a teremtés és a teremtett ellentéte. Együttal a PASO DOBLE szokatlan módon megkérdőjelezi – a *megkérdőjelezés* nem *megsemmisítést* jelent – a *kép* hagyományos státusát. A kép itt úgy mutatkozik meg, mint megjelenítés az előadásban [predstava u predstavi], és az ő státusa ebben az előadásban minden megjelenítésen keresztül problematizálódik, amelyek ikonoklasztikusan születnek az előzően már adott megjelenítésekből. A megjelenítés/kép láncolatát a PASO DOBLE nem akarja megállítani, központosítani vagy lehorgonyozni maga a kép reprezentatív identitásának hegemon megjelenítésében, a kép ideális konstrukciójában.

Egy hagyományos képzőművészeti kiállításon a képet egy galéria jól vagy kevésbé jól megvilágított részén állítják ki, általában egy fehér falon... Úgy, mint egy jelen nem levő, csupán sejthető alkotási folyamat végtermékét. A PASO DOBLE legelején sötétséggel körülvett, ugyanakkor a körülötte levő reflektorok meleg, jól fókuszált fénye révén jól megvilágított fehér felületünk van (fehér fal agyagból, ami a festővászonhoz hasonlatos)... Az ilyen eljárás szimbolikus előnyét talán leginkább Beckett szavaival lehetne meghatározni: „a sötétben végre látni kezdünk”! Természetesen a sötétben, a színpadon kezdjük látni magának a keletkezésnek a folyamatát, egy képzőművészeti szándék genealógiáját és genezisést... Már Joseph Kosuth *A filozófia utáni művészet* (1969) című művében azt állította, hogy Jackson Pollock jelentős művész (amennyiben jelentős: Kosuth így írja le), de nem saját művészetének végtermékei okán vált azzá (= a keretre kifeszített vásznaknak köszönhetően a galéria falán), hanem azok keletkezésének innovatív folyamata révén (pl. egy homokos strandon, a talajon

horizontálisan elhelyezett, kifeszítetlen vászonra festéket csapkodva stb.). A PASO DOBLE-ben a hangsúly szintén a *keletkezés*en van. Ám itt a keletkezés nem semmisül meg a végtermék létrejöttével, hanem megsokszorozódik. Mivel a PASO DOBLE-ben nemcsak egy kép/megjelenítés jön létre, hanem ezek sokasága, melyek váltakoznak, cserélődnek, hogy végül mégiscsak egy olyan egységgé forrjonak össze a színpadon, mely saját alkotóit is „elnyeli”. Nagy és Barcelo szó szerint *beleugranak* az agyagfalba, illetve -képbe (melyet előzőleg már „megtunkáltak”), és itt „eltűnnek”... Lehet, hogy ez a „szerző halála” bemutatásának módja, de nem a kép/megjelenítésé. Tehát a szubjektum meghal, de a kép/előadás „életben marad”, hogy „túlélje” a szubjektum halálát.

Mégis, Kosuth intervenciója, amely a kép halálát sejteti (mint végtermékét), azért fontos, mert (még egyszer) problematizálja a kép és a halál kapcsolatát. A nagyszerű konceptualista szerint a keletkezés a fontos, nem a végtermék, és ez egészen a végső fájdalomig, a kép haláláig folytatódik. A PASO DOBLE is problematizálja ezt a kapcsolatot, de úgy tűnik, hogy az Adorno által ajánlott módon, azt állítva, hogy a művészet, amely „menedéket keres saját negációjában, saját halálával szeretné túlélni önmagát” (*Estetička teorija danas*. Sarajevo, 1990. 128). A halál túlélése és felülmúlása bizonyos értelemben azt jelenti, hogy halál valójában nem is volt.

A művészet radikális halála benne magában nem lehetséges, mert ez *túláságosan* paradox lenne. Valami más, ami a művészet *halálát* okozhatná (amely őt egy *teljesen más* pályájára téríthetné), nem lehet másik művészet, csakis valami más, mint művészet. Ilyen a történelemben és a művészettörténetben is számtalanszor előfordult. A halál, mint a Valós, gyakran alaphól tagadta a művészetet. Eme Valós „erői” közül sok sikeresen megsemmisítette őt, de saját magával ezt sohasem tudta megtenni. A művészet öndestrukciója lehetetlen, mert akkor ez már nem művészet, hanem valami egészen más lenne. A metaforikus halál, melyet egy művészeti gesztus vagy orientáció jelenít meg, sohasem lehetett eléggé romboló, hogy összehasonlítható legyen a szó szerinti halállal. Ebben kell látnunk a képhalál minden kinyilvánításának, így Kosuthénak is, a határát. Egy kép/megjelenítés eltűnése, hogy egy másik, harmadik stb. keletkezzen, tehát egy korlátozott, fejlődésszerű ikonoklasmus nem tekinthető a kép/megjelenítés radikális halálának, hanem csak kiöregedett életformák haldoklásának, hogy a helyükre léphessen valami „fiatal”, valami „új”. Ezért a színházi előadásokban semmi sem hal meg, hacsak nincs igaza annak, aki azt állítja, hogy az előadás egyfajta halála az előadottnak. De vajon miért is lenne bármelyik előadás az előadott halála? Miért akarna a „kutya” szó bárkit is megharapni? Előbb mondhatnánk azt, hogy a színdarab vége

tulajdonképpen ünnepi bevezetése más, mentális megjelenítések keletkezésének és folyamatának, de lehet, hogy bizonyos megtisztítása (katarzis?) az életről szóló bornírt előadásoknak és a benne elhelyezkedő képeknek. És mindezt azzal a feltétellel, hogy nem akarjuk a látott előadást minél előbb elfeledni.

Van-e középpontja a megjelenítésnek?

Vessünk még egy pillantást a PASO DOBLE-re. Elsőre azt mondhatnánk: minden „normális”. Eme kiváló előadás a képpel és a festészettel foglalkozik, olyan módon, ahogy azt egy festő teszi. Mégis a festészettel – nietzschei értelemben vett – *korszerűtlen* módon foglalkozik. A probléma kulcsa abban van, hogy ma (a „korszerűségben”) megrendült a klasszikus/modern képzőművészeti rend, melyben a festészet kiváltságos helyzetben volt. A krízis mérete és értelme az „egyáltalán, lehetséges-e még festészet?” „hogyan?” kérdések feltevése óta jegyezhető. A PASO DOBLE szeretne bennünket meggyőzni arról, hogy a kép mégis lehetséges. De e válasz többé már nem korszerű. Vagy legalábbis: nem érvényesül a jelentősebb galériák helyiségeiben, ahol a kép többnyire már egyáltalán nem jelenik meg (csak retrospektív esetben). A művészet aktuális rendszerében, úgy tűnik, a festészet nemcsak az egykori elsőbbségi helyét és meghatalmazott szerepét veszítette el, hanem a helyét is, mint olyat! És a képhez való időnkénti visszatérés erőltetése mellett a kép mégis megkopottá vált, ha nem is lehetetlenné. Jelenleg csak nyomként létezhet (vagy „retrospektívként”), tehát az *archívumban*. Vajon ez a festészet halálát jelenti? Úgy tűnik, hogy a PASO DOBLE az ellenkezőjéről akar bennünket meggyőzni. Mégis, ez „csak” egy színházi előadás vagy performance. Ez azt jelenti, hogy a kép itt *szerepet* kapott. Vajon ez a szerep az *övé*? Ez egy megkerülhetetlen kérdés.

Ma sokan gondolkodás nélkül azt állítanak, hogy a kép halott. De miért lenne halott? Mert a számtalan próbálkozás ellenére nem sikerült a történelem folyamán elérnie eredeti, valódi célját, önazonosságát vagy középpontját. És valódi cél/identitás/középpont nélkül minden dolog, *régi szokások szerint* szólva (!), deplaszirozottá vagy kopottá válik! Megszűnik bennünk *csodálatot* kiváltani. Vagy ami még rosszabb, központ (mondjuk: avantgárd *izmus*) nélkül a kép eredet nélküli szimulakrummá vagy szimulációvá válik: eredeti, illetve eredetiség nélkül. Mivel még egy középpont sem élte túl, mert egyik sem lett örökkévalóvá (és eközben „bajusza” sem nőtt), ebből az következik, hogy a kép soha nem is létezett a szó valódi értelmében, hogy mindig is csak a kép szimulációja/szimulakrumjaként létezett? Vajon akkor minden kép/megjelenítés valójában csak a kép/megjelenítés szimulációja? Amelytől előbb vagy utóbb *elhidegülünk*?

Eme hipotézis szerint a festészet egész története nem lenne más, mint a kép hiábavaló kutatása saját valódi/eredendő alakja, önazonossága/lényege után. Valójában ez azt jelentené, hogy a PASO DOBLE egy olyan történet koordinátái közé helyezi magát, éspedig egy igen ambivalens módon, lévén, hogy magában az *előadásban* [u samoj predstavi] történik meg az, hogy a kép (amely ugyancsak megjelenítés [predstava]), melyet Barcelo és Nagy épít a színpadon, egyazon időben válik központ nélkülivé, „viszszahúzódomóvá”, a diakrón procedúrán keresztül (mivel eme kép állandóan átváltozik), és ez az eljárás természetesen úgy is felfogható, mint egyfajta ikonoklasmus, csak most a kép végső halála nélkül. A megegyezés célja ebben az esetben nem a kép végét jelentené (még ha a dolgok logikája szerint a színdarab végén egyfajta végről kell is beszélnünk), mivelhogy emlékezetünkben a kép marad meg, túléli saját teremtőinek gesztusait. Legalábbis, míg „le nem gördül a függöny”.

Íme egy érdekes kérdés: mi is valójában az a kép, melyet számunkra Nagy és Barcelo adnak az előadás végén? Vajon ez a festészet „lényegének” megfejtett enigmája? Könnyen egyetérthetünk azzal, hogy már a modernizmus alkonyán a kép „lényegének” keresése saját „Végéhez” érkezett, vagyis, a saját hiábavalóságának feltétlen belátásához... Nem, a PASO DOBLE nem a kép lényegének a keresését jeleníti meg [predstavlja]. A dolog azonban mégsem egyszerű. Nem árt még egyszer kihangsúlyozni, hogy a kép, a saját kacskaringós története során, már előzőleg is, sűrűn került válságba; de igazság szerint soha nem egy mindent átfogó, alapos, megsemmisítő válságba. (Még ha mindig is voltak ilyen beharangozott krízisek.) Mindenesetre illendő megkérdezni: mi ezen válságok oka? Az okok azon tényben rejlenek, hogy a kép mindig is alá volt vetve az eredendőség, az eredetiség és az autentikusság felé irányuló hallgatag és egyúttal megrendíthetetlen törekvésnek. De ehhez hasonlót sohasem találtak ténylegesen! Egyszerűen az *eredendő* csak egy Dolog, amely felé igyekeznek, de amelyet soha nem érnek el véglegesen. A művészettörténetben a legjobb esetben is csak *próbálkozásokat* láthatunk esztétikai konstrukcióknak, mint eredendőknek a létrehozására, próbálkozásokat, amelyek az archívumhoz tartoznak...

A hagyományos értelemben vett képzőművészet, még ha egy meghatározott mértékben fantazmagórikus szerzet is, mégis a képzőművészeti stratégiák középpontjába van elhelyezve, melyek mintha képtelenek lettek volna abból az *eredendő*ből kiindulva, annak implicit vagy explicit értékelése nélkül fennmaradni. Végül, magát a középponttól feltett kérdésre adott feleletet – hol a középpont? miben van a konceptuális központosítása egy (vagy mindegyik) művészeti stratégiának? – mindig úgy értelmezték, mint

az eredendő/eredeti [izvorno/originalno] megoldott enigma kérdéseit. A különböző festészeti *izmusok* a kép központosítására tettek kísérletet egy általában szilárd, megkérdőjelezhetetlen identitásban. A kérdés, hogy az adott festmény megfelelő módon vesz-e részt az uralkodó képzőművészeti divatban, egy mozgalomban, izmusban stb., kétségkívül meghatározó volt az eredendő/eredeti megértését illetően. De, jaj! A képzőművészeti alkotás megkérdőjelezhetetlen identitására nem találtak rá. Vagy pontosabban: az érinthetetlenség csak a szilárdság látszata, szimulációja lehetett. Ezért a kép/festészet válsága ma mindenekelőtt a kép központosításának a krízise. Nincs többé megbízható középpont. Az eredendőnek (eredetinek, autentikusnak) a megingatott koncepciója most úgy határozódik meg, mint a képzőművészeti szándékok szétszóródása és átláthatatlansága... Megingott természetesen maga a mű öntörvényes (autonóm) koncepciója is. Megingott „a fájdalomig” a kép helyzete is a művészet rendszerében.

De akkor hogyan értelmezzük a képhez való olyan fajta visszatérést, melyet oly meggyőző módon kínál fel a PASO DOBLE? Egy dolog biztos: a megjelenítésben/képben, melyet nekünk ez a „darab” kínál, maga a kép *középpontja* (mint a lehetséges rengések epicentruma) állandóan mozgásban van, áthelyeződik, de mindeközben továbbra is a kép közelében marad. Tehát minden egy *másik* középpontból megy végbe, amely már adott vagy épp sejtethető volt. A Második mindig kiszorította az Elsőt, hogy a helyére kerülve, hamarosan maga is átélhesse az Első kiszorított sorsát. Világos, hogy itt egy alkimikus koreográfia van jelen, mely lehetővé teszi a képzőművészet ezen decentralizálását, de úgy, hogy ezzel a tettel nem idézi elő, legalábbis nem szükségszerűen, magának a képnek a halálát.

Sakk-metódus

Nagy József hozzáállását az identitás és a központosítás problémájához tökéletesen definiálta Myriam Bløedé *Nagy síremlékei (Les Tombeaux de Josef Nadj)* című könyve, amely a művész intellektuális életrajzát mutatja be. Már e könyv bevezető részében rámutat a Nagy által használt artistikus eljárás polimorf jellegére. Bløedé a polimorfizmus okait a következő szavakban találja meg: „Ha bele is megy a kérdések játékába, Nagy elkerüli, hogy a magyarázkodás és egyértelműség csapdájába essen – amit, Heiner Müller, azt hiszem, az értelem börtönének nevezett. Az egyesítő eljárás, az akkumuláció, az anyag összerakása és kombinálása, a jelekre és szimbólumokra való feszültségteli hivatkozás ellenére Nagy mégis jól tudja, hogy az értelem kicsúszik a kezéből. Lehet, hogy ebben rejlik a manipulációk teljes szerepe, melyeknek ő teljes egészében átengedi magát, amelyekben lehet, hogy csak közvetítő, »ártalmatlan« elkövető. Az egyik

nyelvből a másikba, egyik területről a másikba való szüntelen átmenet szabad áramlata, egyazon értékek rendszeréről való spekuláció, nem beszámítva a metamorfózist” (*Nadove grobnice* [Nagy síremlékei]. Clio, Belgrád, 2007. 9). Az értelem itt kisiklik, de nem előre, nem a kérdések feltétele és a színpadra lépés előtt...

Tehát mindig a kérdések játéka van játékban, végső, örökre megerősített feleletek nélkül. Ez a játék specifikus módon van strukturálva. Mint ahogy a strukturalisták a struktúra játékát örömmel figyelték, egy sakkjátszma mintájára, így Nagy is hajlandóságot mutatott arra, hogy a saját előadásait és talán egészébe véve, az *előadás* minden koncepcióját a sakkjátszma bizonyos „metodológiáján” keresztül nézze. Lévén, hogy sakk-ismerő és -kedvelő volt, Nagy ismerte a sakkjátszma analóg potenciáljait. Ennek köszönhetően saját elmondása szerint – ami nem elhanyagolható! – Marcel Duchamp neki „még szimpatikusabb” volt. A sakk iránti szenvedélyben Nagy mindenekelőtt egy bizonyos *művészet* iránti szenvedélyt látott. Hogy a sakk *művészetét* valóban komolyan vette, alátámasztja az a tény is, hogy megpróbálta nemcsak bevezetni a saját analóg viszonyainak a rendszerébe, és átszöve más artistikus formákkal, amelyeket a saját *előadásain* gyakorolt, hanem készen állt arra is, hogy kiváltságos helyet biztosítson neki! Valójában az analógia a színházi és a festői megjelenítés között az, ami szerint a PASO DOBLE-nek nevezett esemény egyáltalán lehetséges. Nagy alkotásában az ilyen analógia mégis csak egy *első és kiváltságos* analógia alapján jöhetett létre, amiről ő álmodott, és amit alkalmazott... és ez a színpadi alkotás és a sakkjátszma közti analógia. Hogy ezzel kapcsolatban ne merüljön fel semmilyen kétség, itt meg kell említeni Nagy gondolatait:

„Szeretném elmélyíteni egy bizonyos számú játszma tanulmányozását. A nagymesterek nevét hordozó nyitásokból indulnék ki, mert ezeket ők találták ki... Eközben a sakkot ismerni kell, hogy megérthessük a következő dolgokat: egy meghatározott számú lépés után áttérnek a variációkra (egyik vagy másik mesterére), és akkor minden annyira nyitottá válik, hogy a továbbiakban senkire sem hivatkoznak. Ezeket a különböző helyzetek közötti bizonyos átmeneteket szeretném tanulmányozni. A bábuk mint az ősminták, a helyzet pedig mint az energia csillagképe. Szeretném levonni ebből a tanulságot, és ezt alkalmazni a színpadon, végrehajtva, természetesen, a transzpozíciókat. Elképzelve pl. egy motívumot, egy szerzőt, festőt vagy zenészt, esetleg egy helyzetet vagy élményt, mint egy sakkmezőt...” (*Nagy síremlékei*, 39).

Van-e elég adatunk a genealógia rekonstrukciójáról, amely lehetővé tette a PASO DOBLE előadás létrejöttét? M. Bloedé arról gyözköd ben-

nünket, hogy a sakk és a színpadi játék „arra a kódra hagyatkozik, amely meghatározza az elejét és a végét, de nem látja előre az utat – a majdnem meghatározatlan számú út közül vezet el bennünket az egyiktől a másikig”. Természetesen az analógia az ugyanazság felfedezése a különböző dolgokban. Csakhogy ez az *ugyanazság* (a különbözőkben) nem lehet törvényhozó, uniszónó, sérthetetlen „jelentésbörtön”. Az *ugyanaz* akkor *ugyanaz*, amikor a metamorfózisokat nem vesszük figyelembe. Mégis a számadás, mellyel Nagy József a saját művészetében foglalkozik, valójában számol a metamorfózisokkal, melyeknek semmiképpen sem parancsol egyfajta zárt egyöntetűség bármely formában (alakban), mert ezek nem a megadott *ugyanazság* (vagy *Ugyanaz*) keretében lévő metamorfózisok, hanem azok, amelyek kitapintják az ugyanazság analóg *határát*. Analógia a birkózással, sakkal vagy festéssel nem azért lehetséges, mert a (színházi) *előadás* megjelenítése (*predstava* [pozorišne] predstave) bezárulna egy sérthetetlen (színpadi) identitásba, hanem hogy az egyik *megjelenítéstől* a másikig haladva létrehozson egy dialógust vagy „értelmes párbeszédet”, amely kérdéssé teszi a műfaji zárközöttséget vagy a bunkerbe szorulást, a mi „eredendő”/műfaji tapasztalatainkat.

Mikor Myriam Bløedé arról beszél, Nagy *jól tudja*, hogy az értelem kisiklik számára, itt egészében azzal a tudással számol, amely szeretné ismerni saját határait is, saját analóg sakk-metódusának hatáskörét. Ez tehát tudás, mely érinti a területet, amely területen nincs hivatkozás bármire és bárkire, melyen minden nyitott. A PASO DOBLE nem tesz fel kérdéseket a képről, lényegéről, identitásáról vagy valami hasonlóról. Nem, ez az előadás a kérdéseit úgymond felvezeti a színpadra, elhelyezi azon fény alá, mely sötétséggel van körülvéve. A sötétség pedig határt szab minden vizuális előadásformának. Mégis, az, hogy a kép sötétbe megy át, amikor az előadás befejeződik, nem jelenti a kérdés elsötétülését is egyben. Ha a kérdést a színpadra visszük, az nem jelenti azt, hogy ott is marad, mert benne él valami, ami túllépi a reprezentatív (vagy referenciális) célszerűségét. Valójában pont a kérdés az, ami túléli, ami átlépi a színdarab bemutatásának tisztán reprezentatív síkját, és minden megjelenítését [predstava], amely megmutatkozhatott ebben az előadásban [predstavi].

A festői cselekedet koreográfiája

Mit akar (vagy bír) mondani eme kifejezés: kép a megjelenítésben? Szerencsésen bevezet bennünket egy bizonyos *többértelműségbe*. Kiindulópontunk a PASO DOBLE. Ennek köszönhetően a kép, maga a festés és a festészet egyfajta show-vá váltak, színpadi látvánnyá... röviden: megjelenítéssé. De a *megjelenítés* szónak természetesen elérhetővé kell válnia

más értelmezések számára is. Közöttük található az a jelentése is, amely számunkra azt sugallja, hogy a *megjelenítés* valójában *kép*. És valóban, némely kontextusokban, hogy *megjelenítünk valamit* [imati predstavu] és, hogy *van képünk*, ugyanazt jelenti. Ezek szerint akkor a *kép a megjelenítésben* szintagmája ugyanazt jelentené, mint a *kép a képben*. De ebből szintén az következne, hogy a kép már – minden színdarab előtt – *megjelenítés*. Így csak egy dolog létezne: *kép/megjelenítés mint kép/megjelenítés*. Ebben az esetben természetesen azt is mondhatnánk, hogy a PASO DOBLE valójában sajátos *előadás a megjelenítésről* [predstava o predstavi]... És nem egy előadás bármelyik előadásról, hanem arról, amely mindig privilegizált, különleges, kivételes volt, tehát a – képről. Ebből nemcsak arra tudnánk következtetni, hogy Nagy színdarabja a képzőművészeti vagy festészeti értelemben vett képpel mint előadással foglalkozik, hanem arra is, hogy az előadás [predstava] magának a megjelenítésnek és folyamatának [predstave i predstavlanja] a fogalmának jelentésével is foglalkozik. És ezt a jelentést nemrégiben még, jellegzetes módon, magában a képben és a festészetben keresték (még ha nem is volt bennük megtalálható!)...

Valaki itt megjegyezhetné: minek ez a sok bonyolítás? Miért is menünk bele a homonimák játékába, amikor léteznek olyan szavak, melyek ezt a homonímiát, a megjelenítést mint színpadit és a megjelenítést mint képit mindenféle homonímia nélkül képesek megjeleníteni? Ez az ellenvetés természetesen jogos, de csak az első pillantásra. Mert az említett „megjelenítés” szó (két, három) használata valójában nem is szigorú értelemben vett homonima, mivel nem kínál fel pusztán azonos alakú, de egészen eltérő jelentéssel bíró szavakat. Lehet, hogy még azt is kijelenthetnénk, hogy a *megjelenítés* szó különböző használata soha nem tisztán homonima. Mert benne mindig létezik egyfajta közös szegmens, beszúrás, pillanat, ami rámutat a hasonlóságukra. Azaz, az előadás szó különböző használatai bizonyos közelségre hajlamosak (és nem az azonosalakúság miatt), amely őket a rokon értelmű szavak családjává teszi, és ugyanakkor azonos alakú szavakká, nem csupán homonimákká.

Térjünk most vissza az *előadás* szó „színpadi” jelentéséhez. A dolog összetettebbé válik, ha figyelembe vesszük, hogy a PASO DOBLE-re nemcsak mint megjelenítésre tekinthetünk, amely a képpel/festészettel foglalkozik, hanem olyanra is, mely diakrón módon (időszakosan váltokozva) foglalkozik az egész színpadon történő (festészeti) előadás kiállításával. Mert ebben az előadásban, mint már említettük, nemcsak egy záróképről van szó, amelyet Nagy és Barcelo alkottak a színpadon, hanem egy sor rokon képről is, melyek egyazon helyen keletkeznek és tűnnek el, úgy, hogy az egyik a másik fölé helyeződik, hogy végül maguk az esemény

(hallgató) szerzői is „beugorjonak” abba a „záróképbe”. Emlékezzünk arra, hogy a zárókép egy vörös agyagból készült egyenes szögű „falon” van elkészítve. Az előadás kezdetén ez a fal fehér színnel volt beborítva, amely, ha egyáltalán színnek nevezhető, a festői vásznat szimbolizálta, és ugyanabban a pillanatban jegyzi a kiindulópontot, melyből útjára indul a festői kaland.

Már az eddig elmondottakból is levonhatjuk, hogy itt egy műfaji összefonódásról van szó, amely különböző módokon értelmezhető. Itt az egész eljárás célja (vagy céljai) a kérdéses(ek). Mivel ebben a darabban a képről van szó, azt mondhatnánk, hogy célja tisztán képzőművészeti: hogy rámutasson az egyes képek születésének és talán halálának a folyamatára, hogy majd végül mégis fennmaradjon a Kép, amely legyőzi és elnyeli saját alkotóját?! Természetesen ezt a képzőművészeti célt „enyhébb” módon is értelmezhetnénk... Bármint van is, a PASO DOBLE „darab”/megjelenítés tiszta képzőművészeti tolmácsolásával szembeállítható a *megjelenítés/kiállítás* műfaji összefonódásként való tolmácsolása, elsőbbséget adva egyfajta színpadi koreográfiának, amely mindemellett csak egy szokatlan (képzőművészeti) tartalommal foglalkozik. Természetesen lehetőség kínálkozik a PASO DOBLE „darab” műfaji elsőbbségét érintő kérdés tolmácsolásának egyszerű relativizálására, úgyhogy ezt a történetet mindenki úgy nézheti, ahogy neki tetszik... Lehet, hogy ez a „relativizmus” áll legközelebb az igazsághoz. Még ha a PASO DOBLE elsőként a képzőművészeti jelenet koreográfiáját is *jeleníti meg* [predstavlja], mégis a saját megjelenítését [predstavljanje], előadását [predstavu] nem zárja le egy véglegesen elmesélt történetben. Mert végül is a megjelenítés [predstava] csak mint megjelenítések közötti megjelenítés [predstava među predstavama] lehetséges... A megjelenítés [predstavljanje] nyelvében.

A megjelenítés nyelvi rejtélye

Nézzük meg egy pillanatra, hogy mi is valójában a megjelenítés [predstava]. Legelőször is ugyanaz, mint a képzet, tehát: kép, amelyet az emlékezetünkől, gondolatainkból vagy a képzeletünkől hívtunk elő. A szótár arról győző meg bennünket, hogy lehet fogalom, megismerés, felfogás, bemutatás, képviselés (valakié, valakiké, valamié), vagy színpadi előadás kivitelezése. Végül, a megjelenítés lehet maga a jelenet is. Ez esetben a megjelenítés kiegyenlítődne a megjelenítéssel, vagy visszavezethető lenne arra. Természetesen a „megjelenítés” [predstava] szó etimológiája egy bizonyos *elő-adni-ból* [pred-staviti] ered. A megjelenítéssel, tudniillik, valahol „előttünk” (a kijelentés alanya előtt) létrehozunk, jelenlévővé, látványossá teszünk valamit, ami valójában maga a *megjelenített, a látvány*. A megje-

lenítés ezen aktív pillanata azt jelenti, hogy bármire is céloz, mindig van bizonyos képviselte, pótlása, megtérítése vagy helyettesítése a *célzott*nak. Még egyszerűbben: a megjelenítés képviseli, helyettesíti vagy létrehozza a megjelenítettet. A PASO DOBLE előadásban ez több mint nyilvánvaló, mert itt egy absztrakt módon létrehozott képről/megjelenítésről van szó, vagy egy egész sor képről/megjelenítésről, vagy, mondhatnánk, diakrón, váltakozó kiállításról.

A modern aktivizmus készen áll arra, hogy az olyan szavakat, mint „*megjelenítés*” és a „*reprezentáció*”, egyszerűen, mint túlzottan „passzivistikusakat”, kidobja. Ám ez téves felfogás, mert a reprezentáció és a megjelenítés fogalmakon mindig megújuló prezentációt értünk, amelyre akár aktív, akár passzív eljárásként is tekinthetünk. Mint aktív eljárás a reprezentáció/megjelenítés rámutat arra a lehetőségre, hogy megjelenítse/elénk állítsa, nekünk adja, nyújtsa, kínálja vagy akár újra prezentálja azt, amit már megjelenített, előadott, reprezentált. Ezért a reprezentációval/megjelenítéssel mindig képviseli is azt, amit ezzel a gesztussal prezentál vagy élénk tár. Ez pedig már egy aktív pillanat. A PASO DOBLE a saját speciálisan artisttikus módján privilegizálja ezt az aktív pillanatot. Tehát mindig minden előadást/reprezentációt abban a jelentéstávolságban kell tolmácsolnunk, amelyben úgy jelennek meg, mint a kilátásba helyezés és az előrejelzés jelentései, úgy mint helyettesítés, képviselő, felcserélés. Filozofikusan szólva, a mi reprezentációnk/előadásunk felépítése nem csak identifikáló, mivel differenciáló is lehet. A különböző kontextusokban a reprezentáció és megjelenítés szavaknak a következő jelentésekhez hasonló jelentésük van: kiállítás, javaslat, kivétel, bemutatás, kép, leírás, átmásolás, kivétel, modell, eszme, elképzelés stb. Magát a *reprezentáció* szót mi leggyakrabban, ha nem is mindig sikeresen, a *megjelenítés* [*predstava*] szóval fordítjuk le.

Más megjelenítésektől eltérően, ahol a képek *az emlékezetben, gondolatokban, vagy elképzelésekben idéződnek fel*, a kép, amelyet a festő hoz létre, egy megjelenítés, amely objektiválódott, megtestesült, reinkarnálódott, mert vásznon, falon, kartonon van létrehozva. Azok a megjelenítések, melyeket (festői) absztrakció kínál, egy képzőművészeti világot jelenítenek meg/állítanak élénk/objektíválnak, amely világ a vonalak, a színek és a nonfiguratív alakok világa. Épp ezen aktív élénk-állítás [*stavljanja-prednas*] befejezésével azt vesszük észre, hogy ebben a („szuverén”, „autonóm”) eljárásban nincs semmilyen önkény, mert ez a megjelenítés/elő-állítás [*pred-stavljanje*] mindig a megjelenítetttel van determinálva, az ő logikájával: *logoszával* vagy *nomoszával*. Ez pedig annak a jele, hogy itt egy passzív reláció mindig megtartja a saját „jogait”. Valójában a megjeleni-

tés és a megjelenített, reprezentáció és a reprezentált szemmel láthatóan egy bizonyos *oppozíciót* jelenítenek meg (reprezentálnak), és mint minden oppozíciónak, egyfelől metafizikai jelentése van, másfelől a megjelenítés nyelvi (vagy differenciális) természetéről tanúskodik.

Az említett ellentétekből kilépni lehetetlen úgy, hogy neutralizáljuk vagy megsemmisítjük egy tagját. Talán azt is mondhatnánk, hogy az oppozíció a megjelenítés és a megjelenített között ekvivalens a jelölő és a jelölt közötti oppozícióval. Ebben az esetben a megjelenítés csak egy beszédforma lenne, a beszéd/nyelv egy differenciális/strukturális pozíciója. Ha minden megjelenítésben megvan a megjelenítésnek és a megjelenítettnek az oppozíciója, akkor ez egy meghatározó ok, amiért a színházi *megjelenítés* és a képzőművészeti *megjelenítés* nem egyformán hangzó szavak teljesen ellentétes jelentéssel, hanem valami, ami szükséges módon, *differenciálisan leláncolt*. Mindenesetre az előadás mint kép és a kép, mint előadás nem azok a dolgok, amelyek a saját, szilárd szemantikai identitásuk, saját műfaji autonómiájuk felé haladnak, hanem saját „természetüknél” fogva összefonódásra és kölcsönös, differenciális meghatározódásra vannak felszólítva. Úgy tűnik, éppen Nagy képdekonstrukciója (mert mi a PASO DOBLE, ha nem az?!) a legjobb módon győz meg bennünket erről!

A dekonstrukció még akkor sem akarja kijavítani a világot, amikor a kultúrában való interveniálást mutatja be, mint ahogyan rosszabbá tenni sem, de legkevésbé sem akarja, hogy a saját önazonosságában vagy ígylétében megőrizze. Ezek nem az ő feladatai. A dekonstrukció a saját tárgyához nem viszonyul sem pedagógiailag, sem ellen-pedagógiailag, sem elsősorban elkötelezett, sem elsősorban el-nem kötelezett módon. Ezek olyan oppozíciók, melyek nem tudják egy irányba, vagy, ha úgy tetszik, egy értelemmel meghatározni a dekonstruktív feltételeességet, és irányítani intervencióját. A más véleménnyel bíró gondolat igyekszik a felszínre hozni, megvilágítani minden kultúra *feltételeességét* (valaha itt az „*alap*” szót használták volna), minden kulturális gesztusét, a modern kép feltételeességét is bekapcsolva. A PASO DOBLE egy ilyen gondolattal van átitatva. Benne látható, hogy a modern kép feltételeessége tulajdon „alapjának” távollétében szükségszerűen megsokszorozódott, egyszerre plurálissá és szingulárisává vált. A kép egyetlen identitása a *nélküliség* (Kant szintagmájából: *cél nélküli célszerűség*), tehát a kapcsolata a mássággal és természetesen saját magával, mint az örök mással. A PASO DOBLE egy előadás, melynek nincs befejezése, nincs *happy end*-je, nincs „függőnye”, függöny-„leereszkedése”, mert ez egy olyan előadás [predstava], amely nem testesíti meg, nem valószínűsíti meg, nem zárja le a megjelenítés [predstave] sorsát, hanem előbb mondhatnánk azt, hogy szétbontja, megnyitja, vagy ahogyan a filozófusok elővigyázatosan mondanák: *problematizálja* azt.

Megjeleníteni a fordíthatatlant

Jegyzet a fordításhoz

A reprezentáció kritikája a kortárs filozófia egyik meghatározó mozzanata. E bírálat két alapvető irányban haladhat. Vonatkozhat egyfelől az intimnek hitt tudat elméletére, amely a belső képek metaforájával írja le a megismerés alanyának tartalmát. Az újkori ismeretelméletek egy belső látást feltételeznek, amely kívülről kettőzi meg a világot, az egyszer már jelen levőt újra megjeleníti, re-prezentálja. A tudat a lét dupluma, egy szintetikus termelő képzetgyár, amely csupán a valóság helyettesítéseirez fér hozzá. A tudat a világ határán áll: egyszerre konstituálja és reked rajta kívül. A reprezentáció bírálata azonban a szubjektivitás leértékelésére is irányulhat, lévén, hogy a reprezentáció azt sugallja, mintha a legsajátabb teremtesünk is csupán a külső másodlagos ismétlése lenne. Így például az emlék csak gyengített percepció, és nem virtuális bőségünk többlethozama. A reprezentáció bírálata éppen úgy lehet a világra való nyitottságunk újragondolása, mint ahogyan eredeti színezetű alanyiségünk rehabilitálása is. A reprezentációkritika szükségképpen terjed ki a világhoz való viszonyulásunk minden vonatkozására, a pszichoanalízistől a gazdaságig, a művészettől a politikáig. E kiterjedésnek lehetünk tanúi a reprezentációelmélet 20. századi bírálóinál: Husserl, Bergson, Heidegger, Merleau-Ponty, Henry, Lévinas, Deleuze, Negri/Hardt, Badiou...

Amikor Milorad Belančić a dekonstrukció szerbiai képviselőjeként arra vállalkozott, hogy a reprezentáció szerepét elemezze Nagy József színházi előadásában, akkor egy kiemelkedően fontos elődre támaszkodhatott. Derrida ugyanis éppen egy reprezentációkritika keretében bontotta ki Artaud-olvasatát. Hagyománya van tehát a dekonstrukcióban színház és reprezentáció együttes tematizálásának.

Mindazonáltal Belančić a szerb nyelv egy sajátosságát is kihasználhatta, amely a szöveg fordítását rendkívüli módon megnehezíti. A címben is

szereplő *predstava* szó nem csupán reprezentációt jelent, hanem színházi előadást is. A dekonstrukció jellegzetes nyelvi inventivitása, a jelölői viszonyok megsokszorozása, a konnotációkkal való játék Belančić írásában hatványozott mértékben tűnik fel. A szerb *predstava* német megfelelőjéhez (*Vorstellung*) hasonlóan elő-állításra utal: *pred-stavljanje* (mint *vor-stellen*). Heidegger reprezentációbírálatában ez a mozzanat különös jelentőséggel bír: „A görög felfogással [Vernehmen] ellentétben egész mást jelent az újkori előállítás [Vorstellung], amelynek jelentése a raepresentatio szóban jut leginkább kifejezésre. Elő-állítani itt azt jelenti: a meglevőt mint velünk szemben állót maga elé hozni, arra vonatkoztatni, aki előállít, és ebbe a magára való vonatkoztatásba mint mértékadó tárgyterületbe visszakényszeríteni. Ahol ilyesmi történik, ott hozza magát az ember a létezőt illetően képbe” (Heidegger, Martin: *A világkép kora*. In: *Rejtektutak*. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 83. Pálfalusi Zsolt fordítása). A szerb *predstava* ugyanakkor színházi előadást is jelölhet, s így amikor Belančić a „*predstava u predstavi*” kifejezéssel él Nagy József kapcsán, akkor az előadást egyúttal reprezentációnak is minősíti, amely magán belül további reprezentációkat vonultathat fel. A reprezentáció „képzet”-ként való fordítása más jelentéseket hozna játékba, a reprezentáció képi vonatkozásait. Maga Belančić arra jut eszmefuttatásaiban, hogy minden kép egyben reprezentáció is, de e két fogalom összeboronálásához a szavak alaki hasonlósága nem járul hozzá (kép és reprezentáció egymás mellett a szerb szövegben: *slika/predstava*). A jelölővel való játék elsősorban az „előadás” és a „reprezentáció” jelentései között történik. Éppen ezért a *predstava* kifejezést mindenekelőtt „megjelenítés”-ként fordítottuk. A „megjelenítés” a „képzet” szónál közelebb áll az „előadás”-hoz, hozzá hasonlóan egy bizonyos cselekvés-jellegre, elő-állításra utal, és egyúttal alkalmas arra is, hogy visszatükrözze a reprezentáció fogalmának filozófiai horderejét (mert a megjelenítés a reprezentációhoz hasonlóan magába foglalja egy prezencia megismétlését). A magyar fordítói gyakorlatban van példa a reprezentáció megjelenítésként való átültetésére. Lásd például Lévinas fordítását: „A megjelenítésen belül újra-megjelenítődő jelenlét felfokozódik...” (Lévinas, Emmanuel: *Hermeneutika és azon túl*. In: *Nyelv és közelség*. Tanulmány – Jelenkor, Pécs, 1997. 166. Tarnay László fordítása. A *representation*, illetve a *re-presentation* fordítását illetően lásd még a *Glosszáriumot*: uo. 214–215.) A megjelenítésként való fordítás a jelen fogalmára irányítja a figyelmet, összhangban azzal, hogy a dekonstrukció a jelenlét metafizikájának a bírálata. A Belančić-szöveg fordításában a *predstava* „előadás”-ként került fordításra akkor, amikor nyilvánvalóan Nagy József színházi darabjáról esik szó. A *predstava* „megjelenítés”-ként került fordításra akkor, amikor

a szerző az „előadás” és a „reprezentáció” jelentéseivel játszik. Végül pedig néhány alkalommal az „elő-állítás” kifejezést használja a fordító a kontextusnak megfelelően. Belančić olykor a *predstavljaje* szót is játékba hozza azért, hogy a reprezentációk termelésének folyamatszerűségére mutasson rá. E szavak sűrített feltűnésekor, illetve más indokolt esetben zárójelben jeleztük az eredeti szöveg szóhasználatát. Ám az olvasónak mindig szem előtt kell tartania a jelentések többletmozgását.

Egyébiránt Derrida számtalanszor beszélt a fordíthatatlanság kérdéséről. A dekonstrukció pontosan arra tanít, hogy ne higgyünk a fordításban, a fordításnak; nem azért, mert képtelenség re-prezentálni az eredeti, szilárd jelentést, hanem azért, mert az eredetnek is csak a nyomai léteznek. Kezdetben vala a jelenlét eltörlése.

A történelem relevanciájáról

Azaz: Ormos Mária contra Mathias Albrecht (12 254. számú ügy)

Valamivel több mint egy éve foglalkozom az apám és a nagyapám irat-tárával. Egyelőre válogatok, tervezek – halogatok. Nagyapám 1889-ben végzett jogot Pesten, 1893-ban nyitott ügyvédi irodát. Ennek száztizenhét éve. Azóta fennáll az iroda, ma az öcsém özvegye folytatja a munkát. Azt hiszem, minden irat megmaradt. Váltakoznak az országok, a nyelvek, rendszerek, és közben egyenletesen rakódnak egymás mellé (egyes polcokon egymás fölé) az iratok. Számomra ezek az iratok valamiféle kis házi külön bejáratot jelentenek a történelemben. Az egyik tervem az, hogy valahogyan láttassam az aktákban megjelenített külön bejáratokat. Óvatosságból egy apró üggyel kezdeném.

1944 szeptemberében vagyunk. Ezek a német megszállás végnapjai Nagybecskerekben. Az emberek a bizonytalanság és a teljes ismeretlenség (talán a bizonytalanság és a semmi) közötti mezsgyén érezhették magukat. Az élet folyik, de teljesen képlékennyé vált minden koordináta-rendszer.

Nagyapám naplójában 1944. szeptember 11-ei keltezéssel a következő bejegyzés olvasható: „IX. 11. adótárgyalás, adótételeket felemelték. Beszüntettem az adófizetést. Nem tudható ki a felvételre jogosult. A németek mindent elhordanak, kérdés az utánuk következő hatalom elismeri-e e fizetéseket. Várunk.”

Míg mindenki várt, ugyanaznap (szeptember 11-én) egy felháborodott nő jött be az apám irodájába. Ormos Mária a neve, napszámosnő. Az ő saját kezű jegyzete indítja a történetet. Feltételezem, hogy az apám megkérte, jegyezze fel a panaszát, míg sorra vár (valószínűleg egy tisztviselő segítségével). Egy 1914-es ügyirat hátlapján van Ormos Mária feljegyzése. (Papírhány volt.) Fekete tintával íródott a szöveg, szerbül – nehezen, de olvasható. A papírlap formátuma ma már ismeretlen. Ugyanolyan széles, de öt-hat centivel hosszabb, mint az A-4-es. A kartonborító, mely az ak-

tákat tartalmazza, szintén ennek a formátumnak felel meg. A szövegből kiderül, hogy Ormos Mária becsületsértést szenvedett, elégtételt keres. A problémája teljesen békebeli. A következőket panaszozza:

„Moj kućevlasnik upao je u moju kuću bez opravdanog razloga, gde sam ja grdila svog posinka 16 godina starog Čikoš Ištvan i počeo me je vređati da sam smrdljiva kurva (būdös kurva) i matora kurva (vén kurva), da nisam supruga nego kurva svoga muža i da ja nemam polnog snošaja sa svojim mužem Ursulesku Livijus-om sa kojim živim vanbračno već 11 godina, nego sa psetom. Osim toga rekao mi je da će ubiti i mene i moga posinka ako odmah ne iziđemo iz dvorišta. Pritome me je uhvatio odnatrag i gurao me je iz moje kujine kroz dvorište ka ulici.

Osim toga rekao mi je da smo ja i moj posinak lopovi nenavodeći šta krademo.

U kući njegovoj stanujem sa mojim vanbračnim mužom od 15. V. 1943. Kućegazda ne stanuje u istoj zgradi nego ima samo kazan za pečenje rakije.

Dokaz: 1. Lazar Marija Mihajlovo 2. Čikoš Ištvan

Kada sam mu predočila da ću ga tužiti rekao je da kažem advokatu lófasz az ügyvédnek, »konjski polni ud advokatu« i da mu advokat ne može ništa jer ima novca.

Molim da se podnese krivična prijava.¹

A feljegyzés elején és végén is dátum van. Az elején szeptember 11-e, a végén szeptember 12-e. Vagy két napon át írta, vagy pedig hibázott, vagy

¹ Nagyon nehéz fordításban láttatni a szöveget, mely nemcsak a helyzettel, de a szerb nyelvvel is viaskodik. Az ügyvédi irodában és nem anyanyelvén fogalmazó napszámosnő hiteles gyarlóságait nem könnyű pontosan tükrözni anélkül, hogy az ember kifigurázás felé kanyarodna, ami méltatlan lenne – de hát lektorálni sem kelene. Talán így valahogy lehetne fordítani: „A háztulajdonosom ok nélkül állított be a házamba, ahol éppen szidtam Csikós István mostohafiamat, és sértegetni kezdett, hogy būdös kurva és vén kurva vagyok, hogy a férjemnek nem felesége, hanem kurvája vagyok, és hogy nincsen nemi érintkezésem a férjemmel Ursulescu Livius-szal, akivel már 11 éve élek vadházasságban, hanem a kutyával. Ezenfelül azt mondta, hogy megöl engem és a mostohafiamat, ha nem megyünk ki rögtön az udvarból. Aztán megfogott hátfelől és lökött ki a konyhából az udvaron át az utca felé. Ezenfelül mondta, hogy én és a mostohafiam tolvajok vagyunk, nem mondva, mit lopunk.

Az ő házában lakok a vadházas férjemmel 1943. V. 15-e óta. A háztulajdonos nem lakik ugyanebben az épületben, csak pálinkafőző kazánja van itt.

Bizonyíték: 1. Lázár Mária, Szentmihály 2. Csikós István

Amikor mondtam neki, hogy perelni fogom, mondta, hogy mondjam az ügyvédnek, hogy lófasz az ügyvédnek, és hogy az ügyvéd nem tehet semmit, mert neki pénze van.

Kérem, tegyen büntető feljelentést.”

Bonaf Maria, ff. Cara Lazar
 43a, madericarka.
 17. 12. a. p.

Pinter Mac mi kucvlatant
 asar je u moji kucju bez opas
 kancu raglaja, podojda sam
 ja podla soga ^{primita} kancu kancu
 stovaj ukot zrtvama i poica
 me je vodati da secina
 sam mudljiva kancu, (kudov)
 i mstova kancu, da miam
 zupona, nega kancu s
 ga miza, id ja nemam p
 nas avtoga, sa sorigim miza,
 kancu kancu kancu, sa kancu
 zivim vankancu ne c'igat.
 asim taca nekaj mi je da is
 nhtu i mame i moca pncu
 oko adual ne izidano ip d
 vika. Prtame me je nhtu
 adrothaj i igucaa me je iz
 moje kucje kancu dori d
 kancu kancu.

asim taca nekaj mi je da is
 ja i moji pncu kancu, mame
 vadei sta brcu

M kuc' mjezovaj stancu
 pa mojim vankancu miza
 15. 12. 1943. kancu kancu
 stancu i kancu pncu
 nega kancu kancu
 pncu kancu
 kancu kancu kancu kancu
 kancu kancu kancu kancu

12254

Kada sam mi pncu kancu
 cu ga kancu, nekaj je
 da kancu adrothaj. kancu
 az igucaa kancu, kancu
 kancu adrothaj, id m
 adrothaj ne moze msta
 je imo moca.

kancu kancu da se pncu
 pncu kancu kancu
 kancu kancu.

beckerek, 12. 12. 44.

X
 Ormos Maria

20 az elején vagy a végén. (Vagy talán azt akarta jelezni, hogy az esemény történt szeptember 11-én.) Erre már sohasem derül fény. Az ügyiratokból kiderül, hogy Ormos Mária és élettársa, Livius Ursulescu, Mathias Albrecht nagybecskereki földműves házában laktak albérlőként. A háztulajdonos csak pálinkát főzni járt el néha a házába. Arra nem derül fény, hogy mi indította a vitát. (Ehhez szükség lenne arra is, hogy Albrecht úr

álláspontját is halljuk, de erre nem terjednek ki az iratok.) Voltak Albrechtek Nagybecskerekén. Iskolába is járt velem egy Albrecht, de nem tudom, rokona volt-e Mathiasnak – és persze akkoriban az ügyről sem tudtam. A *Magyar Szóban* is volt valamikor egy Albrecht János újságíró. Ma már nincsenek Albrechtek Nagybecskerekén. (Más németek sem igen.) Nem tudom, hogy 1944 szeptemberében valóban ok nélkül indult-e el a sértegetés, abban sem lehetek bizonyos, hogy voltak-e Ormos Máriának retorikai riposztjai, de mindenesetre életszerű, ahogy Ormos Mária leírja, hogy mit tett és mondott Mathias. Úgy tűnik, egy minden mást háttérbe szorító élményről van szó, mely Ormos Máriát (valószínűleg életében először) arra készítette, hogy ügyvédhez forduljon.

Abból, hogy a kulcsszavakat magyarul is odaírták a szerb szövegbe, az is kiderül, hogy magyarul folyt a szóváltás. A vád sarkalatos pontjainál a szerb szöveg egy kicsit irodai használathoz igyekszik alkalmazkodni – így jutunk oda is, hogy a magyar eredetit, a szerb (ha visszafordítjuk) „a ló nemi tagja” körülírás igyekszik magyarázni. A szereplők egyrészt a magyar napszámosnő/albérló, akinek román élettársa van, és másrészt a német földműves/háztulajdonos. Az eset az 1389-es kosovói csatában elesett mitikus szerb uralkodóról elnevezett utcában (Cara Lazara ulica 43/a) folyik. Német megszállás van, ekkor Nagybecskerekén német nyelvű ügyintézés is volt a szerb mellett, de a magyar nem állt vissza. Az apám szeptember 13-án írta meg a büntető feljelentést. A címzés: „Sreskom krivičnom sudu – Bečkerek.” Ekkor tehát nem Petrovgrad volt, nem is Veliki Bečkerek – bár a németek számára Grossbetschkerek igen.

Hadd idézem most nagyapám naplófeljegyzéseit a rákövetkező napokból (szeptember 18.–október 1.):

„IX. 18. és következő napokon németek menekülési készülődései. Romániából menekült svábok ide érkezése. A német falvakban elszórtan elhelyezkednek. – Erdélyből, a Székelyföldről lesújtó hírek. Kilakoltatások. Arad, Belényes elvesztése. A rádió komor híradásai.

IX. 26. egész nap hideg, őszi eső. Szerencsétlen kilakolt kivándorlók agyonfázott, agyonázott szomorú vándorlása.

IX. 27. A rádió nem titkolja: Magyarország a román és orosz egyesült támadások során igen súlyos helyzetbe jutott. Ma már Nagyvárad déli részén utcai harcok folynak. Battonyát, Belényest, Makót a magyarok kiűrtették. Az ellenség Szeged, Szőreg felé támad.

IX. 29. A reggeli rádió hírül adta, hogy magyar és német csapatok kiverték a román–orosz ellenséget Nagyváradról délre. Egyébként folyik az elkeseredett harc az egész vonalon. – Bpestről 80 000 gyermeket vidéken helyeztek el. A menekültek, különösen Erdélyből kilakoltatott szerencsét-

lenek részére a bpesti vöröskereszt külön tudakozódó irodát szervezett, hogy a kérdezősködők könnyebben tudhassák meg, hogy hozzátartozóik hol húzódtak meg. Két nap óta állandóan esik. Jaj a szerencsétlen kilakoltatott menekülőknek. Borzalmas sors. Mi itt a Bánátban még otthonunkat őrizhetjük. Romániából igen sok ide menekült németet szétszítottak a bánáti sváb falvakba. Ezek sorsa sem irigylendő. Magukkal hozták egy-egy kocsira felfért ingóikat; minden egyebet otthonukban hagytak. Néhány ilyen kivándorlott – különösen Zsombolya és vidékéről – visszatért; mire hazaértek, otthonukat teljesen kifosztva találták. – Ha nekünk is mennünk kellene, bizonyára ez a sors érne bennünket. – De kérdés: lehetne-e visszatérésről szó.

IX. 30. Vagy 700 kocsin vonultak át a főutcán végig Aradacz felé a német menekülők. Liebling és Zsombolya vidékéről jönnek s Bácska felé igyekeznek. Az egész úton veri őket az eső. Van közöttük sátras kocsi, de a többsége nyitott kocsin, gyermekekkel, asszonyokkal. A saroglyához kötve egy-egy tehen; ritkán kettő. Lovak, tehenek jól táplált erőben.

1944. október 1. Vasárnap. A menekülő kocsik átvonulása szakadatlanul tart. Az eső veri a szerencsétleneket. Úgy hírlík, hogy ez Románia területéről történő menekülés az okból, mert Románia a szovjettel megkötött békefeltételek szerint köteles 1 400 000 férfi és női munkaerőt a szovjetnek rendelkezésére bocsátani. Ezt a vállalt köteleiséget Románia olyképp teljesíti, hogy területéről magyarokat és németeket szállít Oroszországba. Ez elől menekülnek a tehetősebb németek. Ezért ez a nagy átvándorlás. – A nap folyamán egymást követik a hírek az orosz–román seregek közeledéséről.”

Az aktában is van egy október 1-jével keltezett bejegyzés. Ez is olyan formátumú papíron készült, mely ma nem használatos. Valamivel szélesebb mint az A4-es, de rövidebb. Magyarul van rányomtatva, hogy „ügyfél”, „ellenfél”, „pertárgy”, „ügycsomó szám”. Nyilván Trianon előtti nyomtatvány, melyből annak idején többet vett az iroda, és így a papírlapok túléltek az országot. A nyomtatványon ott vannak a bevételek és kiadások. Ormos Mária 500 dinárt fizetett szeptember 12-én. Ez van a bevételi rubrikában. A kiadási rubrikában vannak a büntetőfeljelentés kiküldésének és okmánybélyegek költségei; ez 40 plusz 33 dinár, mellette a szeptember 15-ei dátum. A nyomtatványon az összegek után csak egy bejegyzés van, magyarul:

„A vádlott német; elmenekült. Az ügy megszűnt. 1944. X. 1.”

Szóval a szóváltást követő napokban a váltakozó áldozatsors a németeket is eléri. Nagybecskerekén még tart a német megszállás és hatalom, de egyre világosabb, hogy fordulat jön, és ezt tudomásul kell venni az ábrán-

Ügyfél: <i>Ormos Lajos</i>	Pertárgy: _____	Ügycsomó szám: <i>2.254</i>
Ellenfél: <i>Almécst hódolós</i>	Bíróági szám: _____	

Folyó szám	Datum	T á r g y	Bevétel		Kiadás		Munkadíj	
			Din	p	Din	p	Din	p
1432	15-12	<i>hír. fejérsz. pünos.</i>			100			
1411	12-12	<i>stranda flacá</i>	500					
1128	21-12	<i>dojinn. franci</i>			100			
		<i>A vádlott nemet; elmenekült.</i>						
		<i>Az ügy megegyezés.</i>						
		<i>1944. X. 1</i>						

Pörkölt. 134

dozóknak is. A jövő már nemcsak találgatás, világosan megjelentetik a Bánát romániai részéből idetörülő menekültek. Azt sem tudni már, melyik hatalomnak jár az adó. Lassan alaphangulattá válik a rettegés. Bánátban a németeknek van erre a legtöbb oka, de rettegés terjed a magyarok között is. Fél sok szerb is – fél a még ott lévő németektől, de sokan félnek a kommunizmustól is, az ismeretlentől is. Talán csak azon kevés zsidók körében, akik még Nagybecskerekben rejtőztek (és identitásukat is rejtegették) nem félt már senki a fordulattól. Úgy látták, hogy számukra rosszabb már nem jöhet – és igazuk volt. Aztán szökni kezdenek a becskerei németek. Erről sok mesét hallottam. Leginkább azt mondták, hogy azok mentek el, akiknek volt valami közüik a fasiszmushoz, és azok maradtak itt, akiknek nem terhelte semmi a lelkiismeretét. Ebben biztos van igazság, de sok olyan esetről is szól a helyi szájhagyomány, hogy nem a bűntudat, hanem egyszerűen a félelem miatt menekültek az emberek. Aztán a megtorlások azokat sújtották, akik itt maradtak. Emlékszem egy történetre, melyet gimnazista koromban hallottam. Most, amikor írom ezt a szöveget, próbálok visszaemlékezni a nevekre és utánajárni, bizonyosságot keresni, de sajnos nem megy. Erre a szüleim generációjában emlékezhettek, de ebből a generációból nemigen maradtak. Idejében kellett volna kérdezni. A történet szerint egy tehetős német (K.-val kezdődött a vezetékneve), akinek sok magyar és szerb barátja is volt, nem tudta eldönteni (mint sokan mások), hogy menjen vagy maradjon. Megkérdezte az egyik szerb barátját, egy becskerei mérnököt, aki csatlakozott a partizánokhoz – és a városba akkor még csak titokban jöhetett –, hogy menekülnie kell-e, ha jönnek a partizánok. A szerb barátja megnyugtatta. Azt mondta, hogy akikkel ő van, azok nem olyanok, mint a fasiszták, tudják, hogy K. rendes ember, tudják, hogy segítette is szerb barátait, nyugodtan maradhat. K. maradt. A történet szerint a partizán őszinte lehetett, de tévedett. Aztán a változás után mégis voltak kegyetlenkedések, K.-t is megölték. Amikor a szerb partizán hazajött és megtudta, mi történt, öngyilkos lett. Görög tragédiákban

olvastam ilyen történeteket. (Ezeket is Becskerekén olvastam. A gimnázium óta nemigen olvastam görög tragédiákat.)

Visszatérve a 12 254. számú aktára, a bevonulást megelőző két hét rettegései közben Mathias Albrecht pálinkát főz, lekurvázza az albérlőjét, fejtegetve, hogy nem az élettársával, hanem kutyákkal lehet nemi kapcsolata. A nő pedig szintén nem a fasizmussal, antifasizmussal foglalkozik, nem bénítja meg a találgatás, hogy mit is hoz az oroszok bejövetele, hanem arra összpontosít, hogy lekurvázták, és ügyvédhez fordul. Az apám is folytatja az ügyvédi rutint. Albrecht a vagyonával is kérkedik, hisz ingatlanjai is vannak, pálinkafőzdéje is van – aztán két hét múlva mindez értelmét veszti.

1944. október 1-jén még megjelenik a *Torontál* napilap. A fejlécen ott van, hogy 73. évfolyam, „Megjelenik naponta reggel”, hogy „Ára 3 dinár”. Előfizetési felhívás is volt még benne. Ezután többé nem volt becskerei magyar napilap.

Október 2-án hatoltak be az orosz csapatok és szövetségeseik Nagybecskerekre. Nagyapám erről így ír a naplójában:

„X. 2. Hétfő. Hírlik, hogy a betörő sereg Módot elfoglalva, elérte Szécsányt. A délutáni órákban már Szárcsa, Lázárföld, Klekk elesett. Az ágyúzás tegnap egész éjen át, ma egész nap mind közelebből hallatszik. Egy-egy srappel már Becskerekre is bevágódott. Szilánk megölte Cvejanov ipartestületi elnököt Piroskáék [a nagynéném] utcájában. Zorka, [az anyám] a gyermekek a pincében húzódnak meg. Valami légnyomástól, úgy látszik, a folyosó egyik ablaka és a leányok szobája feletti felső világítás (Oberlicht) alsó üvegei darabokra törtek; erre a család engem is a pincébe parancsolt. [Erre a pincei tartózkodásra magam is emlékszem. Ötéves voltam. Piroska húgom egyéves. Emlékszem a nedvességre, a petróleumlámpákra, arra, hogy sokáig voltunk ott (bár nem tudom, milyen sokáig). A szüleim kártyáztak is. A nagyapám csak ült egy széken. Aztán felment a lakásba, hiába tartóztatták a szüleim.] Sokáig persze nem bírtam a maradást. Az ellenség előnyomulásának hírei egymást kergetik. Ágyúlövés és most már gépfegyverkattogás mind közelebb hallatszik. – A német polgári vezetők családjukkal a nap folyamán egymás után elhagyták a várat; hír szerint Aradára és Zsablya felé s részben Titel irányában menekülnek. – A német katonaság a várost ellenállás nélkül kiürítette. Ez mentette meg Becskereket a bombázástól, dúlástól.”

Mathias Albrecht nem tartozott a „német polgári vezetők” közé. Lehet, hogy azért szökött, mert kötődött a megszállókhoz, lehet, hogy tett is valamit, de az is lehet, hogy a bűnei, melyekkel szökött, nem haladták meg

Aztán valósággá válik az, amitől a becskerekai németek rettegtek. Az első napokban a bevonuló oroszok és partizánok nem erőszakoskodnak, szabadságot hirdetnek, párbeszédet kezdeményeznek valamennyi itt élő népcsoporttal – de aztán egy esemény híre (utólag kiderült, hogy álhír) a háború indulatainak nyit szabad teret. Ismét nagyapám naplóját idézem:

„Október 10. A mai napon megszűnt a hirdetett szabadság szeplőtlen fogantatása. Az a hír terjedt el, hogy az éjjel egy szerb embert az utcán, valahol a luteránus templom mögötti utcában, meggyilkoltak. Erre a partizánok egyes városrészeket blokkiroztak s különösen a német utcában összefogdostak némelyek szerint 68, mások szerint 150 embert, ezeket arra a helyre kísérték, ahol az állítólagos gyilkosság történt, ott e szerencsétleneknek felső ruhát, cipőt le kellett vetniök s azután egyenként agyonlőtték őket. Az áldozatok között volna: dr. Weiterschan József ügyvéd, a rom. kat. hitközség alelnöke, dr. Heinnermann Alajos orvos, két Porcseller nevű mészáros stb. A Cindrényi-Gimpel és Benkovich is az elfogottak között lett volna; az előbbi szabadon bocsátották, mert valamelyik partizán felismerte, mondván, ő itt Becskereken az egyetlen gyermekorvos, a másik meg bizonyította, hogy magyar [Bácskában ez nem segített volna]; így e kettőt kiengedték. A többi ott pusztult.”

Ezek között lehetett K. is? Ezek közé került volna Mathias Albrecht, ha marad? Megmentette az életét a szökés? Ezekre a kérdésekre nem tudok választ adni. Azt sem tudom, hogy mi lett Ormos Máriával. Tudom, hogy volt úgy, hogy egyeseknek nehézségei voltak csak amiatt, mert németeknél laktak. Vonatkozott ez Ormos Máriára és élettársára, Ursulescúra? Vagy talán segített nekik a büntetőfeljelentés? Javított ez a besorolásukon az új előítéletek rendszerében? A németek alatt elsősorban a zsidósághoz tartozás vont maga után kirekesztő besorolást. Külön törvény szólt arról, hogy elkobzásra kerül minden zsidó és cigány vagyon. Aztán a felszabadulás után a németek kerültek célkeresztbe. Egy törvény szerint elkobzásra került minden német ingatlan, ha csak nem partizán volt vagy segítette a partizánokat az illető német. Van egy-két olyan ügyirat az irattárban, melyekben a nagyapám és az apám egy zsidó tulajdonost igyekszik (sikertelenül) az elkobzástól megvédeni, majd pedig a borzalmakat túlélő tulajdonos azzal szembesül, hogy az új hatalom (Szerémségből jövő) tájékozatlan tisztviselői most német vagyonként veszik célba a házát, mert német neve van.

Menekülése előtt két héttel Albrecht úr a becstelen kis indulatok biztonságos világában mozog, és ott tartja Ormos Máriát is. A németiség, magyarság, románság nem gerjeszti a hevületeket, nem is célpontja azoknak. Nem téma a fasiszmus vagy kommunizmus sem. A választóvonalak a

tulajdon és ennek a mindennapi kihatásai, férfiak és nők közötti számtalan feszültségtípus valamelyike, talán féltékenység is és bizonyosan arrogancia. És ez az, ami túlélte a faji megkülönböztetéseket, etnikai előítéleteket és üldöztetéseket, fasizmust és kommunizmust.

*

Ezt a történetet két módon tudnám lezárni:

Először is, elmentem a Cara Lazara 43/a-ba. Ott nincs már sem Ormos, sem Ursulescu, sem Albrecht, sem pedig emlékezet bármelyikükre. Nemcsak a 12 254-es ügy van lezárva. És itt meg lehetne állni.

De más irányban is lehet konklúziót keresni. 1993 áprilisában egy nagyon érdekes írásban (a *Republikában* jelent meg) Mirko Tepavac a Milošević-rendszer történelemformáló láz-közösségeit és megosztásait taglalja. Magyarázza a „Samo sloga Srbina spašava” (Csak az egység menti a szerbet) jelszót a háború szövegkörnyezetében, és ezt írja: „Csak az egység nem fogja tovább menteni a szerbeket. Ha végre lehetetlenné válik a háború, a reménytelenül elszegényedetteket és a vagyontól ittasakat, a hatalomvágyó vezéreket és a cserbenhagyott követőket nem fűzi majd többé össze semmilyen egység. A háborút hirdetők nagyon jól tudják, hogy miért volt »jobb a háború«, emiatt tartott oly sokáig, ezért volt olyan kegyetlen. Eljött az ideje, hogy az ál-megosztások helyet adjanak az igaziaknak, és talán ez az egyetlen jó ebben az átokban.”

Mária és Mathias a valódi megosztásoknál maradtak. Nehéz eldönteni, hogy ez-e az emberi valóság, vagy a történelem.

A köztességben való lakozás

Jegyzetek egy készülő filmhez¹

I.

A filmforgatás előkészületi szakaszában meglátogattuk a palicsi úti sintértelep mindenestét, aki Bánátról menekült el alkoholista apja elől. A sintértelepi gondnokság mellett papnak készül, egy improvizált kis viskóban tengődik a számtalan kutyaól tövében. Az önkormányzat által fenntartott sintértelep gondnokának fizetése éppen csak arra elég, hogy beszerezze belőle a mindennapi élelmet és a cigarettát. Sok mindent tudna nekünk mesélni az angyalokról és az angyallétról, de nem tud minket beengedni a sintértelepre forgatni, mert állítólag mindenféle engedély szükséges ehhez, ő maga pedig nem szívesen hagyná el a munkahelyét, a főnöke mindig, minden pillanatban megérkezhet, és akkor gond van. El kell majd látogatnunk az önkormányzathoz, és mindenféle engedélyt kell kérnünk ahhoz, hogy meglátogathassuk a gondnokot. A kutyák között láttunk egy fehér dogot, úgy nézett ki, mint egy angyal.

A magánzó régiségkereskedő húsz-egynéhány évesen élte át súlyos autóbalesetét, zuhogó esőben a Bajáról Szabadka felé vezető úton. Balesete pillanatától a rákövetkező három héten át kómában feküdt. Holt-elevenen átélte a klinikai halált, miközben angyallátomásai voltak. Azóta a hit megváltoztatta a dolgokhoz és az élethez való hozzáállását. A

¹ A dokumentumfilm egy olyan, a *normalitás* határvonalát súroló, néhol radikálisan azt át is lépő dimenziót mutat majd meg, amely környezetünk szellemi-lelki világát, a konkrét valóságunk atmoszféráját nagyban meghatározza. A sokszor misztifikált, konkrét valóságot és a valóságba nyújtózó metafizikus létet közös nevezőre hozza. Azaz nem a film, hanem a megszólaltatottak történetei, illetve *világlátása*. Olyan, a 60-as és a 70-es években elektrosokk-terápián részt vevő páciensek, vagy ezt a módszert éppen elkerülő egyének is megszólalnak majd, akik a mai napig a társadalmilag legitimált *normalitástól* eltérő módon szemlélik környezetüket: angyallátomásai és hallucinációik vannak, amelyeket a vallási felekezet(ek)en belüli közösség az angyallétbe vetett hiten keresztül legitimál.

kilencvenes években, amikor az embereknek nem volt pénze régiségeket vásárolni, a Sever Villanymotorgyárban helyezkedett el. Egy nap lázasan, gyalog tartott hazafelé a gyárból, amikor otthona helyett, valamiféle furcsa kényszertől vezérelve, a kelebiai úti Kisboldogasszony-templom parókiájára tért be, ahol éppen aznap, éppen akkor várták az angyal megjelenését Szent Genovéa napján az apácává szentelt szüzek. Amikor a régiségkereskedő betoppant, lerogyott egy székre, de minden nagyon lassan történt, az apácák mesélték utána neki, hogy egy angyal jelent meg a háta mögött, aki a székre segítette. Az atya pedig csak annyit mondott, végre eljött ez a nap is! A történeteket még nem ellenőriztük le a Kisboldogasszonyban. De kétségeim vannak afelől, vajon az igazat fogjuk-e hallani. Az egyházon belüli angyalléttel kapcsolatos információk kiadásának tilalma megnehezítheti a dolgunkat. Meglátjuk.

Egy 74-es zaječari helyi napilapban megjelent cikk alapján kezdtünk kutatásba Zaječarban és környékén. Az újságcikk alapján 74. március 24-én reggel a helyi szülészeti klinikán egy asszony szárnyakkal rendelkező gyermeket hozott a világra. A hívő szülészorvos úgy vélte, angyal született, és egymaga elrohant a plébániára, hogy hívja a papot, de mire visszaértek a klinikára, és betoppantak a szobába, éppen csak azt látták, ahogy a gyermek-angyal kiröpül az ablakon. Azóta az aznap született csecsemőt senki sem látta. Később az a hír járta, hogy a szerb–bolgár határ közelében lévő zaječari nagykanynar szellemeként jelenik meg időről időre a közben felnőtt lény. A nagykanynak egyébként a földrajzi viszonyokat tekintve, semmi értelme sincs utépítkezési szempontból. De mivel többen is jelentették a munkálatok kezdete előtt, hogy azon a helyen egy szárnyakkal rendelkező szellemalakot, angyalt láttak megjelenni, az önkormányzat úgy döntött, hogy megépítteti a nagykanynart. A Zaječaron és környékén élő nagyszámú vlach között igen sok a „furcsa”, babonás ember. Mi nem láttuk a jelenést, de ősszel újra meglátogatjuk a helyet, akkor kamerát is viszünk magunkkal.²

² Miért fordul e dokumentumfilm érdeklődése a „nem-normális”, a „fölösleges”, a „marginális”, a „kisebbségi” ember felé? Nemcsak azért, mert az abnormalitás és a betegség a naturalizmus poézise egy olyan világban, melynek normalitása és egészsége laposan prózai. A kisebbségi lét tudatához felfokozott érzékenység társul, s egy – nem politikai, hanem erkölcsi követelmény – a tolerancia követelménye. Mert erkölcsi értelemben a tolerancia nem eltűrése, elviselése a másik ember különösségének, hanem szeretete és elfogadása. A kisebbségi – értsd: emberi – létezés történelembe és társadalomba vájt üregei ezért és így válnak e dokumentumfilm érdeklődésének színtereivé. A dokumentumfilmet ezek az üregek érdeklik, azok a helyek, ahol a létből maga a lét szökik ki, más szóval talán az idő, ott, ahol a normalitás elveszti legitimált értelmét, ott, ahol a valóság és a látomásosság egybeolvad.

Bőr alatt a szerelem

Lassan moccan az *Adagietto*,
kigomolyog a bécsi őszbe,
avarba gázolunk nyomában,
nem fog vissza a fonnyadó idő.

A *Karlskirchét* kerestük éppen,
csalogatott az *Adagietto*.
És nem komorult el a bécsi ég,
mikor megtaláltuk a park mögött

Gustav és Alma pazar templomát,
hiszen becsaptuk mi a hervadást:
pusztán a bőr szárad ki idővel,
szerelmünk beérik, akár a bor.

Lassú vihar: *Adagietto*

Amint a kőről lepattan a szikra,
hasadt égből csap le a villám.

Nyelvedre vastag korom tapadt.
Elszenesedtek a betűk.

De a hang fénye keresztüldöfte
a sötétben kavargó szótlanságot,

újrahevítve a kihűlt parázsban
szaporán dobogó aprócska szívet.

Agyamba nézett s nevetett

A korcs szájában rongy feszül,
a másik vége az enyém.
Egyikünk sem enged,
mereven nézzük egymást.

Az állat szorítása fokozódik,
s én félek győzelmétől,
mert akkor fejre áll a rend:
gazda alul, szolga felül.

A félelem szájában rongy feszül,
a másik vége az enyém.
Mereven nézzük egymást:
kutya alul, az Úr felül.

Tito marsall csárdás kis kalapja

1948-ban – még mielőtt a Tájékoztató Iroda és Tito összerúgta volna a patkót – a vajdasági magyar sajtóban némi történelmi maszatolás indult meg azzal a céllal, hogy összhangba hozzák a jugoszláv kommunista doktrínát az 1848-as magyar forradalom eszméivel, hagyományaival, mindenekelőtt Kossuth Lajos még mindig elevenen ható népi, félnépi kultuszával. Mindez összefüggésben volt a magyarországi állampárt hasonló törekvéseivel. Rákosiék a magyar forradalom és szabadságharc centenáriumát kívánták felhasználni saját hatalmuk politikai legitimációjának megerősítésére, ugyanis ekkorra fejeződött be hatalomért folytatott kíméletlen harcuk első szakasza, s a századik évforduló tálcán kínálta az alkalmat a negyvennyolcas dicsőségben való sütkérezésre. A világháborút követően létrejött koalíciós parlamenti demokráciát ekkorra már szovjet segítséggel lépcsőről lépésre, terrorisztikus módszerektől és választási csalásoktól sem visszariadva, kommunista rendőrállammá alakították át. A nemzeti függetlenség és a szabadság eszméinek ünneplése viszont számtalan olyan szakrális lehetőséget tartalmazott, amely alkalmat adott mind az eszmei, mind a történelmi csúsztatásra. A vajdasági magyarok akkoriban egyetlen irodalmi folyóirata, a *Híd* lényegében ugyanezt művelte – persze jugoszláv előjelekkel.

Amíg Pesten a propaganda Rákosi Mátyásékat kiáltotta ki a márciusi ifjak eszméinek lelkes és sikeres megvalósítóivá, addig nálunk ez a szerep egyedül és kizárólag Josip Brozt illethette meg. Nem kétséges, hogy emögött alapvetően politikai presztízsszemponatok húzódtak meg, és az 1848-as magyar nemzeti hagyományok hirtelen jött felfedezése két célt is szolgált: egyfelől a jugoszláv kommunizmus eszméit és vezérét népszerűsítette, másfelől diszkrét „versenyhelyzetet” kívánt teremteni a Tito-kultusz és a Magyarországon plebejus, nemzeti hagyományokat is felhasználni

igyekvő Rákosi-kultusz között, az előbbi javára. Ne feledjük, 1948 tavaszán még töretlen a testvéri barátság Tito és Sztálin, illetve ennek magyarországi helytartója, Rákosi között. Jugoszláviában azonban gyorsan fölismerik, hogy nem szabad tétlenül nézni 1848 budapesti glorifikálását. Ez akár veszélyforrás is lehet, hiszen erősítheti a nemzeti összetartozás tudatát, másrészt viszont jó lehetőség is a jugoszláv kommunista rezsim népszerűsítésére, s ennek segítségével a maroknyi vajdasági magyar kommunista értelmiség önlegitimációjára, akár egy hamis történelmi tudat jegyében is, hiszen ha Tito Kossuth és Petőfi harcának folytatója, akkor különösebb lelkifurdalás nélkül lehet szolgálni a Vajdaságot alig negyven hónappal korábban kíméletlen, nemegyszer népiertő eszközökkel meghódító új urakat.

Gál László a *Híd* 1948. márciusi számának 108–109. oldalán így versel:

*„S vagyunk már, lettünk már Rákóczinak népe,
Kossuth Lajos népe, Tito marsal(l) népe.
Vagyunk már, lettünk már újszép világ szépe,
a Csillagok népe, a Szabadság népe!”*

(Dal a csillagos márciusról)

Nem kétséges, legalább a költői strófa ketrecében meg kellett kísérelni összezárni a magyar függetlenségi hagyományok mitikus alakjait a modern politikai félistennel, s a „legújabb-féle walesi bárdoknak” így kellett feledtetni, hogy akit ünnepelnek, az nem más, mint „ki levágta népünk ezreit”, ő a fakó lován léptető új Edward király.

De a következő számban (*Híd*, 1948. 4. szám, 167. oldal) lényegében ugyanezt variálja Laták István is, amikor a 48-as eszmeiség, a „szabadságzászló” továbbvivőjeként mutatja be Titót, jelentőségét immár planetáris méretűvé duzzasztva az emberi jogokért és a nemzeti szabadságért vívott küzdelemben.

*„Akkor Kossuth s Petőfi kezében lengett,
Ma Tito emelte magasra.
És görög, kínai és maláj
Zúdul vele nagy-nagy diadalra.
Emberi jog s nemzeti szabadság...
De sok vér hullt el azóta érted! –”*

(Verhetetlen Március)

Istenem, mintha költőink nem is a Bácskában, hanem egy másik bolygón éltek volna! Mintha mit sem tudtak volna a zsúfolt jugoszláviai börtönökről és a gyűjtőtáborokról! (1948 tavaszán, igaz, már végórát élt, de még működött a több mint tízezer halottat „termelő” rezsóházi [knićanini] megsemmisítő tábor.)

Jellemző, hogy a korábbi években a *Híd*-ban még egyáltalán nem illett emlegetni 1848-at. (Egyetlen, üdítő kivétel Boškov Živojin P. P. Njegoš 1848-cal és a magyar üggyel kapcsolatos – egyébként megértő – politikai nézeteiről közölt tanulmánya az 1947. májusi számban.) Túlságosan nemzeteti lett volna, túlságosan magyar, amellet a szabadságharc délvidéki eseményeinek volt egy szerb, és volt egy magyar olvasata, arról nem is beszélve, hogy a marxizmus két nagy klasszikusa 1848-ban nem a délszlávoknak, hanem a magyaroknak adott igazat. Érthető hát, hogy 1946 márciusában még Lőrinc Péter sem erről értekezik – noha a későbbi években ír majd néhány úttörő tanulmányt 1848 szerb–magyar konfliktusairól is – hanem a fasiszta és a kommunista terrort hasonlítja össze. Míg szerinte az előbbi a Vajdaságban húszezer ártatlant ölt meg, addig az utóbbi csak „egyeseket, bűnösöket, bírósági ítélet alapján”. De, mint mondja, nem is ez a lényeg: „a lényeg talán az, hogy kit kinek az érdekében”. Sajátságos relativizmus, mellyel bármiféle gaztettet bármikor igazolni lehet éppúgy, akár az ellenkezőjét is. Mindig annak lesz igaza, aki az adott politikai pillanatban hasznosabb nekem, pontosabban, akinek az érdekérvényesítése erősebb.

De térjünk vissza 1848 interpretációjának problémájához.

A kérdés megfelelő ideológiai keretbe ágyazásához szükségesnek vélt napi politikai penzumot Olajos Mihály készítette el, ugyancsak a *Híd* márciusi számában (Kossuth terve a dunai népek együttműködéséről, 99–107).

Mint Olajos kifejti, „Tito marsal(l) a dunamenti népek megvalósult szövetkezésének nagy építője.”, ugyanis „Kossuth elgondolásának Tito a megvalósítója”. Majd így folytatja: „Mi, jugoszláviai magyarok büszkék vagyunk hazánk kezdeményező, élharcosi szerepére, hisz a mi harcunkon és munkánkon is épül Testvériségünk és egységünk, az önkormányzatú Vajdaság és Jugoszlávia többi népeivel része a dunai népek nagy összefogásának. Számukra Kossuth hagyatéka az, hogy Tito marsal(l)t kövessük, a Népfrontba tömörülve erősítsük hazánk népeinek egységét, teljesítsük feladatunkat az öt éves terv megvalósításában” (107).

Hogy a Duna menti államok összefogásának felemlegetése mennyire volt Olajos eredeti ötlete, és azt milyen mértékben sugallhatták Belgrádból, nem tudom, de ez utóbbi egyáltalán nem zárható ki, hisz közsímt, hogy Titóék a Balkánon dédelgettek hasonló terveket, mellesleg ezzel is kiváltva Sztálin generalisszimusz féltékenységét és haragját.

A nyári fordulat után persze a megváltozott belgrádi irányvonalhoz kell igazodnia Olajosnak is. A *Híd* októberi számában már vehemensen támadja a Tájékoztató Irodát, nincs többé szó a Duna menti népek megvalósult szövetkezéséről. Az 1848-as magyar forradalom demokratikus hagyományait a vajdasági magyar kultúrmunkások 1948. december 5-én „Noviszádon” tartott értekezletén sem meri már emlegetni senki, ellenben a résztvevők „népeink nagy vezérének”, „bölcs tanítómesterének” táviratot küldenek, köszöntve a „hőnszeretett” (sic!) marsallt, egyben biztosítva őt, „Pártunkat” és „népeinket” a vajdasági magyar kultúrmunkások „széttéphetetlen hűségéről”.

Az elkövetkező években 1848 először a megtűrt, majd fokozatosan az elhallgatott hagyományok közé került. Farkas Nándor 1953 márciusában a *7 Nap*-ban már egyenesen azt írja, hogy „március 15-ét nem kell és nem is szabad (nem a hatóság miatt) ünnepelnünk...” Olajos ezzel vitába száll, azonban az a heves ellenállás, amely cikkét fogadja, jelzi, hogy a hatalomtartók és kiszolgálóik körében megváltozott a kalapdivat: nincs többé szükségük a magyar bokrétára.

De ez már egy másik történet...

Kényszerhelyzetben árnyalatokért

Az áprilisi Híd és a körülmények

7.

1951. május derekán Fehér Ferenc címére egy publicisztikai jellegű írás érkezett Tomán Lászlótól Palánkáról, ahova előző évben, miután befejezte a Tanárképző Főiskolát, kinevezték. Ez volt a címe: *Az új magyar nemzedék sorsa*. Természetesen mindketten tüstént elolvastuk. Akkor már Tomka főszerkesztő mellett Fehér főmunkatársként jegyezte az *Iffúságot*. Fehér egy lelkesedő levelet írt Tománnak; dicsérte rátermettségét, elhivatottságát, s értesítette, egyetértünk a cikkben foglaltakkal, a főszerkesztő is benne van, hogy közöljük. A levelet én is aláírtam, nekem is tetszett az írás. Annál inkább, mert miként alább látni fogjuk, személyesen is, sőt az áprilisi hidasok közül egyedül én voltam *személyesen* érdekelve abban, hogy amit Tomán kezdeményezett, megoldódjon. A cikk május 26-án jelent meg. Tomán arról írt benne, hogy szorongva nézi az érettségizőknek a város kirakataiban díszelgő tablóiit. Miért? Azért, mert a szakiskolákat és az egyetemet végzett magyar ifjakat évről évre széthelyezik az országban, Maribortól Bitoláig, Pólától Nišig. Márpedig szükség volna rájuk idehaza is, a magyarlakta vidékeken. Ezt Tomán két érveléssel támasztotta alá: a termelés fellendítése és nemzeti kisebbségünk fennmaradása érdekében.

„A magyar ipari munkásság, parasztság magyar mérnököket, magyar mezőgazdászokat kíván – írta Tomán. – Ez teljesen érthető. Hiszem, hogy a termelő munka is sokkal eredményesebb lenne, ha – a lehetőségekhez mérten – magyar szakemberek irányítanának ott, ahol a termelők többsége is magyar. Ma nekünk vannak magyar szövetkezeteink. Nagyon sok vajdasági gyárunkban a munkásság zöme magyar. Egyes helységeinkben, amelyekben a lakosság legnagyobb része magyar nemzetiségű, a közigazgatás is magyar nyelven folyik – bíróság, hivatalok: magyar tisztviselőkre,

jogászokra van itt szükség. Tehát a legnyomósabb érv, a termelés érdeke amellet szól, hogy a magyar szakembereket oda nevezzék ki, ahol mint magyarok vezethetik a munkát.”

Mai felfogásom szerint ez az utóbbi érv korántsem sebezhetetlen, 1951-ben azonban nem láttam benne kivetnivalót. A termelési érv túlértékelése mellett Tomán már a második bekezdésben fontosnak tartotta tudatni, hogy jó szándékkal beszél, s nem gáncsoskodik. Ezt írta: „Egyáltalán nem felesleges ezt a problémát felvetni, mire ez a cikk megjelenik, talán már sokkal hivatottabb emberek is tárgyalnak róla, de mivel a magyar fiatalok sorsáról van szó, vitára, de leginkább megoldásra van szükség.” Aki vitát kíván, az jóhiszemű ember. Gondolhatta Tomán. Gondoltam én is. Fenntartom ma is. Kész mások szempontjait, ellenérveit meghallgatni, sőt latolgatni. Nem hadat üzen, hanem megoldást keres.

„A másik érv nemzeti kisebbségünk fennmaradása. Hogyha értelmiségünket elhelyezik szűkebb hazájából, idegen ajkú és nemzetiségű környezetbe – világos, hogy az elnemzetietlenedés veszélye fenyegeti.” Igen, így van, de miért ilyen meredeken, kérdezem ma. Hol maradtak az árnyalatok? Nos, jött rá tüstént egy engesztelő, bár kétélű mondat: „Nem hinném, hogy egy szocializmust építő országban a vezető politikusok azt akarják, hogy egy nemzeti kisebbség értelmiség nélkül maradjon.” Majd a lényeg következett: „Ha Macedóniába vagy Isztriába vagy Boszniába küldik képzett embereinket – aligha tudják ezek megőrizni nemzeti jellegüket. Nekünk gondolni kell arra, hogy a most diplomáló fiatal magyarok megmaradjanak magyaroknak. Már itt Vajdaságban is, sok magyar lassan elfelejti anyanyelvét, vagy a kiejtése romlik el teljesen, idegen szavakat kever beszédjébe – megokolatlanul; mindez olyan tényeket bizonyít, amelyek kisebbségi problémáink felvetésének szükségéről beszélnek.” Erre jön egy kemény értékelés: „A felszabadulás óta nagyon kevés szó esett itt minálunk épp nemzeti, kisebbségi ügyeinkről. Mintha elfelejtettük volna, hogy ilyenek is vannak. Pedig látjuk, nagyon is vannak. Ha már megvan anyanyelvünk használatának szabadsága, ez még nem jelenti, hogy itt meg kell állnunk. Iskoláink, sajtónk, könyvkiadásunk van – de ez még nem minden! Nekünk sajátos magyar, kisebbségi problémáink is vannak, társadalmi kérdéseink, amelyekhez még senki sem nyúlt hozzá. Értelmiségi nemzedékeink sorsa jó alkalom arra, hogy megvitassuk ezeket a kérdéseket.”

Tomán az *alkalomhoz* kötötte mondandóját. Többet kívánt kitálatni, mint amennyit a kirakatbeli tablók önmagukban nyújtottak. De ismétlem, aki diskurzust szorgalmaz, az megértésre törekszik. Ma már látom, Tomán a hideg-meleg borogatás módszerét alkalmazta. Nem emlékszem, 1951-ben felfigyeltem-e erre? „Jövőnkőről van itt szó, az utánunk követ-

kezőkről. Mi nem engedhetjük meg, hogy a Jugoszláviában élő magyarok, szerteszóródva az országban, elveszenek a magyarság számára” – írta Tomán. Figyeljünk oda: „nem engedhetjük meg”. Rövid kitérő után, ami a tengerentúli magyarok sorsára vonatkozott, egy engedelkeny mondat következett: „A mi anyagi létünket (s hiszem, a nemzetit sem) nem fenyegeti veszély.” Majd ismét bekeményítés: „De igenis fenyegeti a nemtörődömség – a saját magunk nemtörődömsége. Ha valaki Szkoplyében még olvassa is a Magyar Szót, levelezik Vajdaságban élő rokonaival, barátaival, – de a mindennapi életben nem beszél magyarul, magyar könyvek sem jutnak hozzá, az az ember, ha valaki jó magyar is volt, lassan feloldódik és eltűnik a tengerben. Az ilyen embereket kell megmentenünk nekünk, akiket hivatásunk épp a magyarul területhez köt. Miért ne maradnának ők is velünk, hisz szükségünk van rájuk?!” Majd ismét egy engesztelő mondat: „Mégis, ezeknek az új nemzedékeknek a sorsa nem aggasztó. Mi számítunk az illetékesek jóakarataira.” A folytatásban újabb bekeményítést kaptunk: „A jóakaraton azonban még nem jelenti a kérdés, s a többi kérdés megoldását is. Kemény összefogásra, mély nemzeti életre van szükségünk.” És ekkor egy kulcsfontosságú mondat következett: „Adjanak magyar iskoláink, színházaink, sajtónk, könyveink magyar nevelést is!”

Azt hiszem, ez volt a cikk fókusza. Arra célzott, nemcsak azok vannak veszélyben, akiket elhelyeznek innen, hanem azok is, akik itthon maradnak. Méghogy „mély nemzeti élet”-re van szükségünk? Meg hogy „magyar nevelés” kell? Mit értünk az előbbin, mit az utóbbin? Ma már nem csodálkozom, hogy voltak, akik ezen fennakadtak. 1951-ben nem gondoltam, hogy lesznek. Tomán igényeit úgy, ahogyan megfogalmazta, indokoltan találtam. Íme: „Ismerik gyermekeink, az ifjúság, a mi nagyjainkat? Multunkat? Történelmünket? – írta Tomán. – Ha nem – hogy lehetnek ők jó magyarok? Senki se akarja az új magyar nemzedék sorskérdését, a megoldás szükségességét tagadni. Létünk szükségét tagadná vele.” Ugyanis a magyar történelem oktatásának az ügye a magyar tannyelvű iskolákban még a levegőben lógott. Tanítóképzős leányismerőseim közül senki sem tanult külön tantárgyként magyar történelmet. Ma sem látom, hogy Tomán a „magyar nevelés” ürügyén bármiféle indoktrinációt szorgalmazott volna. Vitát sürgetett: „Szeretnénk tudni, mit gondolnak erről – épp azok, akikről szó van: egyetemistáink, pályaválasztás előtt álló fiataljaink, de az illetékesek is. Tisztázni kell a nézeteket s az álláspontokat.” Majd ezekkel a szavakkal zárult a számvetés: „Irodalmunkban megindult a forrás, de kinek írnak majd a jövőben íróink – ez a nemzedékprobléma megoldásától függ. Kisebbségi életünk megannyi kérdése is eléggé nyitott még. Meg kell őket oldanunk – ha meg akarunk maradni.”

Az utóbbi pár mondat azonban az eminens politikai témát nem változtathatta irodalmi témává. Mindannyian tisztában voltunk vele, a politikában nem arra megy a játék, hogy – mint hencegő falusi legények nyáresti, árokparti tereferéje közben – ki tud nagyobb szellenteni. A hatalmi csúskinyilvánította, a nemzeti kérdés egyszer s mindenkorra meg van oldva. Méghozzá úgy, hogy az egész világ ámuldozhat rajta. Ezt dehogy is engedte megkérdőjelezni. A nemzeti kérdés tabutéma volt. Mérget veszek rá, Tomán sem mártíromságra pályázott, amikor az új magyar értelmiségi nemzedék témáját megírta, hanem úgy képzelte, sikerült egy rázós kérdést elfogadható módon szóvá tennie. Tomka Gáborral, Fehér Ferencsel egyetemben én is úgy gondoltam.

Ami engem illet, nem nemzeti meggondolásból, hanem gyarló személyes érdekből kapcsolódtam be a Tomán kezdeményezte vitába. Terítéken szerettem volna tartani a témát, hogy – reményeim szerint – kedvező megoldást nyerhessen. A bőrömről volt szó. Ugyanis a geodéziai szakközépiskolában egy hónapom volt a diplomavizsgáig, következett volna a kinevezésem. Várhatóan valahova a déli országrészbe kerültem volna. Akkor már írói pályáról ábrándoztam, s úgy képzeltem, be kellene iratkoznom magyar szakra a Tanárképző Főiskolán. Erre csak akkor kerülhetett volna sor, ha Újvidéken maradok, s valamely lapnál dolgozhatok. *Magyarságunk egy problémája* címmel tüstént megírtam egy vitacikket. 1951. június 2-án jelent meg az *Ifjúságban*. Megismételtem, hogy igen, új értelmiségünknek nem más köztársaságban, hanem itthon a helye, mert itt vesszük legnagyobb hasznát. Tomán ezt a termelés és a nemzeti fennmaradás okával indokolta, ehhez a magam részéről hozzáadtam kulturális, illetve közéletünk fellendítésének okát. Úgy tetszett, ez nyomósabb, sőt elfogadhatóbb érv értelmiségi fiataljaink itthon tartására. Tévedtem. Ez sem volt elég nyomós.

Azzal kezdtem, noha Tomán cikkének címe kissé tragikusan hangzik, „be kell látnunk, ez egy komoly kérdés, amivel foglalkoznunk kell. Más lapra tartozik az, hogy tehetünk-e valamit, vagy az illetékesek komolyan veszik-e a kérdés megoldásának szükségességét”. Tüstént rá is tértem, miért tartom ezt „komoly kérdés”-nek. „Egy azonban tény: vajdasági magyarságunk nagyon szűkölködik értelmiségben. Tomán megjegyezte: sok magyar középiskolánkban tanulnak fiataljaink, egyetemre is járnak, kifejlődik az új értelmiség – de mi lesz velük azután? Dolgoznak, természetesen, építik szocialista hazánkat, de nekünk nemzeti kisebbségnek, azon túl is szem előtt kell tartanunk valamit: mily fontos szerepet töltené be nemzetiségi életünkben az új magyar értelmiség, ha ide haza lenne.” Igen, az új magyar értelmiségre tettem a nyomatékot, hallgatólagosan megkülönböztetve azt a régitől.

Ekkor egy kis kitérőt tartottam. Leírtam, hogy tavaly nyáron az iskolával Vranjében, Dél-Szerbiában gyakorlati munkán voltam, a városka egyetlen fogorvosa egy fiatal, már nős bácskai magyar volt. Polcán ott láttam a legújabb magyar könyveket, szavaiból pedig kiderült, tájékozott az időszerű magyar kisebbségi ügyekben is. Ma is – 2010-ben – előttem a képe: kerek arcú, harmincas férfi volt, kissé kaszált a jobb lábával. Őt látva az volt a benyomásom, fiataljaink, ha értékelik nemzeti mivoltukat, bárhol éljenek is, megtalálják a módját, hogy ne fenyegetse őket olyannyira a beolvadás veszélye. Azért sem, mert pár éves szolgálat után kérvényezhetik áthelyzésüket a Vajdaságba, s többnyire meg is kapják. Majd visszatértem a lényegre: „Más itt a baj, más a kérdés. Az, hogy mennyit segíthetne új népi értelmiségünk, ha idehaza lenne javarésze. Kulturális, politikai és általában minden színvonalunk emelkedne, ez kétségtelen. Mert olyan emberek vezethetnék magyar munkásainkat, parasztjainkat, akik szemük előtt tartanák szocialista hazánk építésének ügyét (hisz a mi új értelmiségünk), de éreznék a kimondottan magyar problémákat is, mert ez is van, s logikus, hogy ezt könnyebben észreveszi egy magyar, mint egy horvát vagy más nemzetiségű.”

Itt ismét kitérőre fanyalodtam. Elmondtam, iskolámban tavaly csak egy magyar földmérő diplomázott, akit Kosovóba neveztek ki, több szerb, sőt macedón kollégámat viszont a Vajdaságba. Bezzeg fordítva is történhetett volna, mindegyikük nagyobb meglepetésére. Azután szóvá tettem, hogy volt szabadkai gimnazista osztálytársaim közül egyetemi tanulmányaik folytatása érdekében többen katonai ösztöndíjra pályáztak, s azzal orvosira, gépészetire, vegyészetre iratkoztak. Katonai minősítésben szét helyezik majd őket az országban. „De, ugy-e, milyen szép és jó lenne, ha a mi Vajdaságunkban lennének, bekapcsolódnának kulturális és politikai életünkbe? Ők igazán sokat adhatnának nekünk, a népünknek!” Naiv voltam, megmosolyogni való outsider. Még azt is hozzábiggyesztettem, hogy szerb színházi előadáson gyakran látunk tiszteket, magyar előadásokon viszont nem. Majd visszatértem a lényegre: „Így állunk: fiatal értelmiségünk elkallódik országunkban. Hogy ez mit jelent, nézzük csak meg falvaink, vagy akár városaink magyar kulturéletét. Itt-ott szép eredmény, de zömében kevés. Ismerek olyan falut, ahol a magyar értelmiséget egyetlen magyar tanító képviseli. Számíthatunk-e általános, nagy eredményekre?”

Azután személyes problémámmal is előhozakodtam: „Jómagam is az idén végzek, várom a kinevezésem. Dolgozni és élni, az ugyan mindegy, hogy hol. Valami azonban bizonyos: a szerb, horvát vagy bármely nép környezetében közéleti, politikai vagy kulturális tudásom felét sem adhatom, mert nem ismerem népi életük tradícióját, és általában a népet. Szeret-

hetnének, becsülhetnének, de örökkön idegen maradnék számukra, mert idegen a mentalitásom. Így van ez, gondolom, másokkal is. Aki az ellenkezőjét állítja magáról, annak csak azt mondhatom, hogy ő ügyes ember. Semmi más[t].”

Csakugyan idegen lettem volna a délszlávok között? Akkor úgy véltem, hogy igen, ma úgy látom, hogy nem. Hiszen itthon sem csupán magyarok, hanem délszlávok, szlovákok, ruszinok, románok között éltem. Szinte sehol az országban nem éltek elkülönülten csak ezek, csak azok vagy csak amazok. Mindenütt megszokták, hogy másokkal együtt élnek. Cikkemben végül erre a konklúzióra jutottam: „Azt hiszem, egy ember szaktudása ugyanaz Lyublyanától-Szkoplyéig, Szabadkától-Szplitig. Ha ugyanaz az ember a közéletben többet adhat Vajdaságban, akkor itt lenne a helye.”

Már a nyomdában volt a kéziratom, amikor Tomka Gábor, a főszerkesztő „A szerkesztőség” aláírással egy kurta közleményt ragasztott cikkemhez. Még mielőtt elolvastam volna, tudtam, hogy baj van. Úgy éreztem magam, ahogyan Fehér érezhette, amikor az *Ifjúság Szavában* kinyomtatva látta, hogy az áprilisi *Híd*-ban nem a mi ifjúságunk szólal meg, s ehhez elég a benne közölt verseket és az elbeszéléseket elolvasni. Beleértve az ő verseit is. Kérdésemre, hogy ez mi, Tomka olyasmit motyogott, hogy ennél nagyobb balhét is túléltünk már, és utóbb igazunk lett. „Major Nándor hozzászólása még nem zárja be a fenti problémát tárgyaló cikksorozatunkat – így a közlemény –, de állapítsuk meg már most, hogy így, sőt még határozottabban kell a felvetett problémáról beszélni. A jajveszékélő hang, a harangok félreverése soha sem juttat el bennünket a célhoz. Csak csodálkozást válthat ki – ami lehet és a jobbik esetben mindig, megvetés is.”

Le voltam sújtva. Fehér hallgatott. Megértettem. Tomka ne látná, hogy miről van itt szó? Mit tegyek? „Mindezek után nem kell csodálkoznunk azon – így a közlemény –, hogy fiataljaink sorban jelentkeznek hozzászólásaikkal és tárgyilagosan vitatják meg a kérdést.” Ami engem illet, a szerkesztőségben egyetlen hozzászólást sem láttam. Márpedig Tomkának nem volt szokása asztalfiókba rejteni előlünk a postát. „Igazuk van a hozzászólóknak: valamennyiük joga és kötelessége, – józanul végiggondolva ezt a számunkra fontos és időszerű kérdést – hogy megmondjuk véleményünket.”

Ó, igen, megmenteni legalább azt, hogy „számunkra” a kérdés „fontos és időszerű”. Miként hamarosan kiderült, Tomka a jogokat és a kötelességeket illetően tévedett: a vitából később nem lett – nem lehetett – semmi. „A beérkezett hozzászólások közül egy se osztja Tomán Lászlónak a borulátásától végtelen bizalmatlanságba fult nézetét. Ez elég beszédes bizonyítéka annak, hogy a Jugoszláviában élő magyar ifjúság már elvetette

és megutálta a siránkozást, hogy semmi értelmét sem találja annak a vitának, amely szándékosan kihívásra ingereli az olvasót.”

Tomka tehát megadta az irányvonalat, és megrendelte az irányvonallal összecsengő vitacikkeket. „Az érdeklődésre való tekintettel, minden számban készségesen közlünk egy-egy hozzászólást. Ezzel teszünk eleget ifjúságunk kívánságának, hogy lapunkban sajátos nemzeti problémáiról is olvashasson.” Tomkának továbbra is illúziói voltak: azt képzelte, ha közli, hogy „ifjúságunk” külön nemzetiségi problémáinkról is akar olvasni, akkor a lap majd foglalkozhat velük. A közlemény ezzel a mondattal zárult: „Hisszük, hogy Vajdaság magyar fiataljai, akik soha szebb, soha eszményibb jövőt nem építettek, lapunk hasábjain folytatott eszmecseréjükkel is hozzájárulnak majd a szóbanforgó kérdés megoldásához.” Vagyis: Tomka még mindig azt remélte, hogy a Tomán által felvetett probléma, a nyilvános vitának is köszönhetően, megoldást nyer.

Egy hétre rá, az *Ifjúság* 1951. június 9-i számában, az első oldalon, Borsos István aláírásával a következő cikk jelent meg: *A sovíniszta Tomán László kétségbeesett jajveszékélése alkalmából*. Természetesen Fehérrel együtt még kéziratban olvastuk a cikket. Kellett, hogy egymás közt is, Tománnal is idejében szót váltottunk az írásról, hiszen továbbra is együttműködtünk egymással, de azonkívül, hogy le voltunk sújtva, egyetlen elkülöníthető mozzanat sem ragadt meg az emlékezetemben. Később, évek múltán, ahányszor eszembe jutott Borsos cikke, csodálattal gondoltam arra, mekkora önuralomra volt Tománnak szüksége ahhoz, hogy azokban a napokban ismerősei előtt az utcán, tanártársai és diákjai előtt az iskolában megjelenessen. Borzadály. Borsost a cikk megjelenésekor még csak látásból ismertem, tagja volt a Népi Ifjúság legszűkebb összetételű tartományi vezetőségének. „Megrökönyödve kiáltottam fel – írta –, amikor az Ifjúságban Tomán Lászlónak »Az új magyar nemzedék sorsa«, című cikkét olvastam: Hogyan engedhette meg a szerkesztőség, hogy hasábjain ilyen reakciós és sovínizmussal telt cikk jelenjen meg? A leghatározottabban elítélendő a szerkesztőségnek az az eljárása, hogy az Ifjúság hasábjait a Tomán László-féle sovíniszta és reakciós elemeknek engedi át, akik a sajtószabadsággal vissza élve, szószékként használják azt fel szavuk hallatására.”

Környezetemben többünkben felvillant: ezek Tomka menesztésére készülnek. Tomántól Tomka felé tágitják a kört. Ez arra készítette a tekintélyesebb belső és külső munkatársakat, hogy némán Tomka köré tömörüljenek.

Borsos arról elmélkedett, hogy Tomán szerint az új magyar nemzedék „más világ”-ba kerül, neki ez okoz gondot, márpedig ez a „más világ” a mi szocialista Jugoszláviánk, viszont mi lenne „emez a világ”, ami neki nem

Poštarina plaćena u gotovu

HID

TÁRSADALMI, IRODALMI
ÉS KRITIKAI SZEMLE

1950 április

T A R T A L O M

B Szabó György: Az új nemzedék hangja (201) — Németh István: Helytelen világ (203) — Fehér Ferenc: Bocssátságok meg (208) — Fehér Ferenc: Panaszos dal (209) — Petkovics Kálmán: Gát (211) — Major Nándor: Emlékezés (219) — Juhász Géza: Tolsztoj történetiszemlélete (220) — Borus Erzsébet: Mielőtt megjönn a tél... (227) — Poros Anna: Éj (228) — Sárosi Károly: Kuruckori költészet (231) — Hatala Zoltán: Kútásó (240) — Bóna Júlia: Halászelet a Tiszán (243)

FIGYELŐ

Madarász András: A mai helyes nyelvszemlélet (252) — Gellér Tibor: Hozzászólások ifjúságunk irodalmi szemléletéhez (258) — Tomán László: Debreczeni József verseiből (261) — Drágyi Milenkovics: Érték vagy szemét...? (272) — Bori Imre: Izvor (278) — Újabb tanubizonyosságok (283) — Visszatérve Jugoszláviából (287) — Begovics Imre: A noviszádi művészi amatőr-fénykép kiállításáról (289) —

KRÓNIKA

Képmelléletek: Hangya András rajzai

XIV. EVFOLYAM 4. SZÁM

ARA 15 DINAR

42 okoz gondot? „Tomán nem beszél »emerről a világról«, de nekünk úgy tetszik, hogy felfogása szerint az csakis Horthy Magyarország, vagy a régi, reakciós Jugoszlávia lehet. Éppen ezért a mi szocialista Jugoszláviánkat nem is tekinti saját hazájának, hanem »ennek az országnak« (»ebben az országban«), mert következetesen így ír a cikkében.” Borsos nem volt hajlandó tudomásul venni, hogy Tomán mindvégig a „felszabadulás” kifejezést használta, nem „kötődhetett” sem a Horthy-Magyarországhoz,

E számnak munkatársai:

B. Szabó György, a Tanárképző Főiskola tanára, Noviszdád
Begovics Imre, műszaki középiskolai tanuló, Noviszdád
Bori Imre, tanárképző főiskolai hallgató, Noviszdád
Borus Erzsébet, a Magyar Szó munkatársa, Topolya
Bóna Júlia, a Magyar Gimnázium titkára, Noviszdád
Fehér Ferenc, tanárképző főiskolai hallgató, Noviszdád
Gellér Tibor, a Magyar Tanítóképző tanára, Noviszdád
Hatala Zoltán, a Magyar Tanítóképző növendéke, Szubotica
Jámbor Mária, tanárképző főiskolai hallgató, Noviszdád
Juhász Géza, a Magyar Tanítóképző tanára, Szubotica
Madarász András, tanárképző főiskolai hallgató, Noviszdád
Major Nándor, földmérő középiskolai tanuló, Noviszdád
Németh István, műszaki középiskolai tanuló, Máli Igys
Petkovics Kálmán, a »Dolgozók« munkatársa, Noviszdád
Poros Anna, a Magyar Tanítóképző növendéke, Noviszdád
Sárosi Károly, tanügyi inspektor, Noviszdád
Tomán László, tanárképző főiskolai hallgató, Noviszdád

sem a királyi Jugoszláviához. A saját világunkhoz kötődött. Ahhoz, amit sajátunknak tekintett. Találgatások alapján akármit ráfogni az emberre, van-e ennél gyalázatosabb módszer?

Borsos legfőképp két dolgot rótt fel Tománnak: azt, hogy állítása szerint a felszabadulás óta nagyon kevés szó esett kisebbségi ügyeinkről, meg azt, hogy „magyar nevelést” követelt fiataljaink számára. „Igen, a felszabadulás után kevesen beszéltek Tomán hangján a nemzeti, magyar ügyekről – írta Borsos –, mert Tomán hangja [a] megvert reakció hangja. Ezt pedig mi, magyarok, felszabadulásunkkal egyidejűleg le is tiptortuk. Mi magyarok és vezetőink (az »illetékesek« – ahogyan őket Tomán nevezi) sokat beszéltünk a magyar nemzeti kisebbség problémáiról és nemcsak beszélünk, hanem meg is oldottuk azokat. Itt nem hozok fel adatokat a magyar iskolák számának gyarapodásáról, a földosztásról, a magyar színházakról, a könyvkiadótevékenységről stb., mert azok közismert tények. Itt nem beszélek a termelő parasztszövetkezetekben dolgozó magyarokról, a munkástanácsok magyar elnökeiről, csak azt akarom hangsúlyozni, hogy mi magyarok sohasem feledkeztünk meg nemzeti problémáinkról, hanem foglalkoztunk velük és meg is oldottuk őket, szem előtt tartva Kommunista Pártunk irányvonalát, és evvel nemcsak azt a lehetőséget teremttünk meg, hogy teljes nemzeti életet éljünk, hanem azt is elértük, hogy ezzel egyidejűleg tovább fejlesszük Vajdaság minden nemzetiségének megbont-hatatlan testvériségét.”

Borsos hasonló hangnemben írt a másik nehezményezett kérdésről is. „Tomán a továbbiakban így kiált fel: »Adjanak magyar iskoláink, színházaink, sajtónk, könyveink magyar nevelést is!« Ha egy külföldi olvasná ezeket a sorokat, aki az utóbbi években nem járt a mi hazánkban, így kiálthatna fel: »Nézd csak! Jugoszláviában elnemzetietlenítik a magyarokat!« Mennyi aljasság, mennyi alávaló büszkeség van ezekben a sorokban. De nézzük csak meg, milyen »magyar nevelésről« van is itt szó?! Mi, akik ebben a Jugoszláviában élünk, tudjuk, hogy Pártunk, közoktatásügyi hatóságaink, közművelődési intézményeink és tömegszervezeteink erőfeszítéssel az új, szocialista ember nevelésére irányulnak. Tehát mi azért harcolunk, hogy ifjúságunk mindenekelőtt szocialista nevelésben részesüljön, amely arra tanít bennünket, hogy büszkék legyünk saját nemzetiségünkre, hogy megismerkedjünk nemzetünk haladószellemű hagyományaival. Ez a szocialista nevelés nem öli ki belőlünk a nemzeti érzést, hanem ellenkezőleg, tovább fejleszti azt. Tomán azonban nem erre a nevelésre gondol. Minden bizonnyal a Horthy-idők »magyar nevelésére«, vagy éppenséggel arra a »magyar nevelésre« gondol, amelyet Rákosi tartományában az orosz hegemonisták akarnak a magyar ifjúságra ráerőszakolni.”

Tomán természetesen semmi okot nem szolgáltatott arra, hogy Borsos ezzel gyanúsíthassa. Még hogy Horthyhoz is, Rákosihoz is azonos alapon kötődött volna?!

De legalább elismerte-e Borsos, hogy az, amit Tomán szóvá tett, valóban gond? A „problémát” meg azt, hogy Tomán „felfedezte”, idézőjelbe tette. Magyarázta, hogy bánya- vagy erdőmérnökök nem dolgozhatnak a Vajdaságban, tanítókkal pedig – adatokkal szemléltette – a magyar iskolák jobban el vannak látva, mint a szerb iskolák. „Káros és meggondolatlan lenne a magyar ifjúságot közigazdaságunknak csak azokra az ágaira mozgósítani – emelte ki Borsos –, amelyek csak Vajdaságban vannak – abból az állítólagos félelemből, hogy az elnemzetietlenítés fenyeget, amelyről Tomán beszél, és amely a valóságban nem is áll fenn.” Hiába is bizonygatta volna bárki neki, hogy az ifjúságot felesleges „mozgósítani”, megtalálja az a saját fejtől is a helyét, erre nem forgott az esze.

De legalább belátta-e, hogy vannak kisebbségi problémák? Igen. Érdemes ezt is idéznem: „Magyar kisebbségi problémák valóban vannak. Ezek azonban nem az említettek, amelyeket Tomán akar megvitatni. Az a probléma áll fenn, hogy hogyan ismertetjük meg a magyar tömegeket nemzeti történelmünk haladószellemű eseményeivel. Továbbá fenn áll az a probléma, hogyan juttatjuk el a magyar tömegekhez a könyvet, hogyan vonjuk a magyar tömegeket közelebb a színházhoz. Ezekről a problémákról, ezeknek a megoldásáról kell vitatkoznunk nekünk, kultúr- és közéleti

munkásoknak. Megoldásukban valamennyiünknek részt kell vennünk, elsősorban pedig a pedagógusoknak, amelyek közé, sajnos, Tomán László is tartozik.” Tehát érdembeli nemzetiségi problémánk egy sincs – így értelmeztem én Borsost –, azok már meg vannak oldva, csupán kivitelezési, technikai problémák vannak, azokon tessék rágódni. Amelyek – ezek a kivitelezési problémák – mellesleg világszerte régóta nem okoznak gondot. Hiszen közismert, hogyan kell oktatni akár gyermekeket, akár felnőtteket, hogyan könyvet terjeszteni, hogyan színháznak közönséget szervezni.

Borsos hamisítatlan kiátkozással fejezte be irományát: „Tomán és a hasonszőrűek hangja közvetlen támadást jelent az egység ellen és sovíniszta uszításra ad jelt. Sajnálatos körülmény, hogy Tomán pedagógus. Kérdezzük: mire tanítja ifjúságunkat ezzel a nézetével? Tománnak nincs helye pedagógusaink között, akik önfeláldozóan küzdenek ifjúságunk szocialista neveléséért, népeink testvériségének erősítéséért.”

Szerencsére a tartományi közoktatásügyi titkárság – értsd: minisztérium – nem Borsos felszólítása értelmében, hanem saját megítélése szerint cselekedett. Nem távolította el Tománt a palánkai iskolából. Őszre ő is bevonult katonának, egy év múlva pedig, midőn leszerelt, Verbászon nevezték ki magyartanárnak.

Borsos cikkével korántsem fejeződött be az ügy. Olajos Mihály a *Magyar Szó* 1951. június 18-ai és 19-ei számában – két folytatásban – *Negyedszer is „Az új magyar nemzedék sorsá”-ról* címmel egy felejtethetlen förmedvényt közölt. Bevezetőben elmondta, Tomán riasztásképpen megkongatta a vészharangot, de cikkét amolyan toborzónak szánta. Azt, hogy mire toborzott, nemcsak a leírt szöveg alapján, hanem a „kimondott és ki nem mondott következtetésekből” meg abból akarta kideríteni, ami „a sorok között húzódik meg”. Ez baljós bejelentés volt. Ilyen közelítéssel bármit belemagyarázhatott a szövegbe. Bármivel megrágalmazhatta Tománt. Látni fogjuk: meg is tette. A bevezető után tömören összefoglalta a Tomán-írás tartalmát. Azután feltett feltűnő kérdést: „Igaz-e, hogy veszélyben forog a jugoszláviai magyarság nemzeti fennmaradása? Áll-e az, hogy népünk újabb nemzedékei értelmiség nélkül maradnak? Igaz-e, hogy szakképesítést nyert tanultjaink elnemzetietlenednek, mert széthelyezik őket országunkban, távol azoktól a vidékektől, amelyeken magyarságunk él? Valóban nem kapnak magyar nevelést nálunk a magyar gyermekek és ifjak? Tényleg az elmagyartalanodás felé haladnak-e népünk ifjabb korosztályai és ezáltal az egész jugoszláviai magyar nemzeti kisebbség? Csakugyan Csák Máté földje lenne a mi országunk, amelyben ebek harmincadján maradnak a mi sajátos kisebbségi kérdéseink?”

Olajos kijelentette, Tomán a fentiekre annak alapján, hogy az egyetemet és a szakközépiskolát végzett magyar fiatalokat „idegen ajkú és nemzetű” környezetbe helyezik, igenlő választ adott. Felvilágosította olvasóit: Tomán nyilván azokra a fiatalokra gondolt, „akiket a Szerb Népköztársaság miniszterelnöksége, vagy a Vajdaság Autonóm Tartomány főbizottsága a szakkáderek beosztási terve alapján nevez ki különböző helyekre. E tervszerű beosztás alá tartoznak mindazok, akik egyetemi diplomát nyertek (tanárok, orvosok, állatorvosok, gyógyszerészek, mérnökök stb.), a tanítók, óvodák és napköziotthonok nevelőnői és végül azok, akik középfokú szakiskolát végeztek”.

Ezt követően Olajos számadatokat közölt azokról a magyar fiatalokról, akiket „a szakkáderek beosztási terve” alapján neveztek ki. Erre a konklúzióra jutott: „A köztársasági kormány miniszterelnöksége és a vajdasági főbizottság tehát a főszaadulás óta legjobb esetben is 943 közép, vagy főiskolai képzettséget nyert magyar beosztása felett rendelkezett.” Ebből kivonta azt a 635 „oktatómunkást”, aki a magyar tanítóképzőkben és a tanárképzőben diplomált, mert azok mind a Vajdaságba vagy Horvátországba, de magyar köznyezetbe kerültek. Maradt még 283 „tanult ifjú”. Állítása szerint annak mintegy fele ugyancsak a Vajdaságba került. Például a szabadkai mezőgazdasági technikumban végzett 25 magyar közül mind a Vajdaságban kapott beosztást. De ez a helyzet több elektrotechnikussal, vegyésztechnikussal is. Olajos lelkendezve írta: „Ime megdönthetetlenül bizonyítják az adatok, hogy magyar értelmiségünk fiatal nemzedékeiből mindössze legfeljebb 130–140 diplomáltat helyeztek [el] a Vajdaságon és Baranyán kívüli országrészekben. Ez a terv szerint beosztottaknak csak 15%-a. A nagy többség, a 85% pedig azokban a városokban, üzemekben, falvakban, szövetkezetekben működik, ahol magyarságunk él és dolgozik. Igaz-e hát, hogy új értelmiségünket széthelyezik szerte Jugoszláviában? Nem, nem igaz!”

Olajos azt állította, Tomán nyilvánvalóan az olvasó félrevezetésére törekedett, „fakadjon az tudatos szándékból, vagy ösztönszerű ellenállásból a dolgozó néptömegek elemi erejű haladó törekvéseikkel szemben”. Félrevezető szándékot látott abban, hogy Tomán a más köztársaságba helyezett értelmiségiek ügyét „az egész jugoszláviai magyar nemzeti kisebbségnek sorskérdésévé fűjja föl”, elhallgatva, hogy az értelmiség túlnyomó része itthon dolgozik. „Amint láttuk, egész népünk megmaradását, »anyagi és nemzeti létünk fennmaradását«, agyafúrt csellel arra építette föl [mármint Tomán – M. N.], hogy elkerül-e Vajdaságból csak egy mérnök is. Fennmaradásunk előfeltételévé azt tette meg, hogy kivétel nélkül minden mérnökünk, stb. itt maradjon.”

Olajos ebben is az olvasó félrevezetésének a szándékát vélte felfedezni:

46 „No, hogy tudományellenes Tománnak az a léprecsaló beállítása is, amely

szerint népünk nemzeti jellegének fennmaradása csak az értelmiségen múlik és főleg azon, hogy a »Pobeda« magyar munkása olyan rajz alapján munkálja-e meg az aratógép alkatrészét, amelyet magyar mérnök rajzol a gyár szerkesztési irodájában. Tomán teljesen figyelmen kívül hagyja elsősorban is a dolgozó parasztság nagy tömegeinek nemzeti hagyományokat, folklór-elemeket őrző szerepét, mint ahogy egyéb kérdésekben sem látja, vagy nem akarja tudomásul venni a tömegek szerepét.”

Olajos természetesen azt hangoztatta, a magyarság számára legfontosabb, hogy a munkástanácsok magyar tagjai minél tevékenyebben részt vegyenek az üzemek és az állami birtokok igazgatásában, a népbizottságok magyar tagjai a hatósági szervek irányításában, a magyar polgárok a népfront és más tömegszervezetek munkájában. Mindez meghozza egyézersmind a bürokratizmus felszámolását is. „Ettől, és mindenekelőtt ettől függ, milyen mértékben valósul meg a magyarság egyenrangúsága” – bizonykodott Olajos. Mit olvasott tehát Tomán fejére? „A bürokratizmus fölszámolása, éppen ez az, ami Tomán szalon piperkőc kispolgári fölfogásának nincs inyére, ezzel helyezi szembe »magyar« jelmezbe bujtatott jelszavát, ezt a folyamatot igyekszik fékezni – mert lebecsüli, lenézi a dolgozó parasztok és munkások nagy tömegeit és képtelennek nyilvánítja őket arra, hogy irányítsák a termelést és az egész társadalmi életet. Azt hirdeti, hogy a magyar dolgozók gyámok hiányában, fejnélkül maradnak és magyar gyámokat követel föléljük.”

Jól figyeljenek oda a most következő mondatra: „Semmi érv sem található Tomán cikkében az ellen a feltevés ellen, hogy amikor magyar tisztviselőket, magyar jogászokat követel – akik pedig ott vannak a közigazgatási gépezetben – tulajdonképpen a népet szipolyozó magyar ügyvédekre, a magyar urakra, a magyar tőkésekre és nagybirtokosokra és azok bürokráciájára gondolt – akik tényleg nincsenek a közigazgatásban, örökre megfosztották őket népeink a hatalomtól.”

Azzal vádolni Tománt, hogy nem épített be előre cikkébe ellenérveket Olajos minden képzeletet felülmúló **feltevései** ellen, s ennek ürügyén kigyót-békát kiáltani Tománra, ez a közbeszéd leggyalázatosabb megcsúfolása volt. Ezzel túlment minden határon. Íme, miként folytatta a fentebb idézett szöveget: „Igaz, kialakult egy újabb magyar bürokrácia is, a tisztviselői mindenhatóságnak egy újabb rendszere – a Rákosié, a kominformas, a moszkvai diktátorok magyarországi kirendeltsége, az a gépezet, amelynek segítségével a nagyorosz imperialisták kirabolják Magyarországot. Ennek a számára se lenne rossz szálláscsináló Tomán imént idézett jelszava – de írásának más jelszavai sem.” A szövegben azonban hiába is keresné az olvasó Tomán állítólagos „jelszavait”. Nem voltak jelszavai.

Azt, hogy gyermekeink nem kapnak magyar nevelést, Olajos ilyenképpen cáfolta: „Mintha nem magyar irodalmat tanítana ő [Tomán – M. N.] maga is. Az is tudott dolog, hogy a magyar történelem nagyobb eseményeiről is tanulnak iskolásaink a világtörténelem és a nemzeti történelem [értsd: a délszláv népek történelme – M. N.] kapcsán, de régebbi idő óta folyamatban a munka arra vonatkozóan is, hogy a magyar történelem tanítását kibővítsék a tantervekben.” Vagyis még mindig nem gondoltak arra, hogy a magyar történelmet külön tantárgyként *bevezessék* a magyar tannyelvű iskolákban, hanem csak arra, hogy oktatását az adott keretekben „kibővítsék”. „Azzal a beállítással, hogy könyveink, színházaink nem adnak magyar nevelést is, [Tomán] a magyar irodalom legnagyobb alkotásait dobálja ki irodalmunk kincsházából – írta Olajos. – Vajon Arany János »Toldi«-jának, lírai verseinek, Móricz Zsigmond »Rózsa Sándor«-ának, Tömörkény elbeszéléseinek, Bródy Sándor »Tanítónő«-jének, a »János vitéz«-nek, stb. stb. semmi köze a magyarsághoz? És ha Tomán mind e nálunk közkezenforgó műveket nem tartja magyar nevelést nyújtó könyveknek és színpadi műveknek, akkor bizonyára olyan műveket követel, amelyeket valóban nem adunk ki – nevezetesen: Sipulusz, vitéz Somogyvári Gyula és a »szegedi gondolat« többi kürtölőjének vagy Illés Béla és a többi átkozódó tájékoztatóirodásnak újabb kaptafa-termékeit. De ha ezek hiányzanak Tománnak, a legkevésbé sem hiányzanak a jugoszláviai magyar dolgozóknak, akik az 1941–1944-es esztendőben nyakig voltak a »vitézekkel« és a többi ejtőernyőssel, már rég megutálták a budapesti rádió bűzlő szájából jövő förtelmes hazugságokat és undorító Sztálin imádatot, és nem kérnek az orosz megszállókból.” A mai olvasó már nem tudja: Bácskában a Horthy-féle „országgyarapítás” alatt a Magyarországról Bácskába kinevezett hivatalnoki karról terjedt el „az ejtőernyősök” elnevezés.

Mire toboroz tehát Olajos szerint Tomán cikke? „És máris előttünk, amit a cikk sugalmaz: »ez az ország« – a szocialista Új Jugoszlávia – a jugoszláviai magyaroknak épp olyan elnemzetietlenítő mostohája, mint a névvegyelemzéses régi Jugoszlávia volt – írta Olajos. – Nem jobb itt a helyzet, mint a tőkés országokban élő kivándorolt magyaroknak. Tegye is ugyanazt a jugoszláviai magyarság, amit a régi Jugoszláviával szemben tett – ne hazájának vallja, de gyűlölje ezt az országot, annak nem magyar »idegen« népét, fordítson hátat Népfrontnak, néphatóságnak, Pártunknak, állami és pártvezetőségünknek. Forduljon arccal Budapest felé, várja »a magyarokat«, melengesse magában a revizionizmus szentistváni gondolatát. Ez az, amit Tomán lopva az olvasóba akar beoltani, de nyíltan megfogalmazni nem mert – félt az »Ifjúság« olvasótáborának megvető dühétől.”

Olajos beleadott apait-anyait a gyalázkodásba, semmire sem volt tekintettel. „És csodák-csodája – írta –, az a Tomán, aki írásaiban annyit nyilatkozott a jelszóirodalom ellen, akit oly szörnyű irtózat fog el, ha forradalmi jelszóval találkozik, egyszerre politikai jelszavakat kezdett írni, de ellenforradalmi sovinizta, népellenes és végső fokon magyarellenes jelszavakat, ha azok egyike így hangzik is: »Kemény összefogásra, mély nemzeti életre van szükségünk« – azaz – mi magyarok zárkózzunk magunkba, szigeteljük el magunkat ettől a Tomán által idézőjelek közé tett »más világtól« és fogjunk össze azért »az egészen más világért«, amelyet Tomán nem tett idézőjelek közé. – Mintha a régi Jugoszlávia utolsó esztendejében Nagy Ivánt, Deák Leót, vagy Vámos Jánost hallanánk a »magyar egység« mézesmadzagáról papolni, vagy a megszállás első éveiben a zentai főterre verbuvált gyűlevész csoport horthysta jelszavazása tépné fülünket – de eszünkbe jutnak a különböző fajoskodó »jómagyar-rosszmagyar« elméletek is és Németh László »mélymagyarság« elmélete. Kicsit úgy is érezzük magunkat, mintha a »Reggeli Újság« megszállás alatti számában tallóznánk. Alattomban még ezt is mondja a fiatal Tomán: nem a Szovjetunióban szórnak szét egész nemzeteket és nemzeti kisebbségeket, nem a moszkvai hódítók budapesti szolgálai hurcolják el a jugoszláv kisebbségű embereket – a szétszórás, az elnemzetietlenítés itt történik Jugoszláviában. Így írt Tomán László szentistvánieszmés, revizionista szellemű cikket, amely csak Sztálin világhódító imperializmusának a budapesti lakája, Rákosi jugoszlávellenes sovinizta uszításának tehet jószolgálatot.” A mai olvasónak tudnia kell: Olajos arra emlékeztetett, hogy Magyarországon a határ menti falvakból épp akkortájt „biztonsági okokból” kilakoltatták a délszláv lakosságot. Azonkívül: Olajos alattomos célzással, Tománra nézve tehertételként említette a megszállás alatti *Reggeli Újság*ot, amelyet Tomán Sándor, Tomán László édesapja szerkesztett.

Végül Olajos tetemre hívta az esemény többi szereplőjét is. „A fentiek után fél mondattal se kellene utalni Major Nándor írásának esetlenségeire. Borsos István lényegében helyes szempontokat és álláspontot szögez le, de adatokat, mélyebb elemzést és érvelést mellőző írása nem biztos, hogy meggyőző erővel hatott minden olvasóra. A nagy nyilvánosság súlyos ítéletét megérdemli az a szerkesztőség is, különösen az »Ifjúság« főszerkesztője, aki annyira ferdén fogta föl a sajtószabadság alapelveit és annyira nincs tisztában saját felelősségével, hogy ezt, a sajtószabadság alapjait, független demokráciánk alapjait romboló káros cikket leköszölte.” Ilyen bírálát után várható volt, hogy Tomkát hamarosan elmozdítják állásából.

Sinkó Ervin a fiatal magyar írókkal történt első találkozása alkalmával arról a pamfletről, amelyet Gál László írt az áprilisi *Hídról*, benne pedig

Tomán Lászlónak a Debreczeni-verskötetéről szóló kritikájáról, így nyilatkozott: „Ez a cikk a kritikának azt az orosz módját alkalmazza, amit nálunk semmiképpen sem szabad meghonosítani. Ez az a módszer, amely kritika helyett egyszerűen ellenforradalmi műnek nyilvánítja azt a művet, mellyel nem ért egyet.” Ezt az intelmet olyan fontosnak tartotta, hogy pár sorral arrébb megismételte: „Ezt a bürokratikus szovjet mentalitást, mely mindjárt rásüti a másokra Káin bélyegét – minálunk meghonosítani nem szabad.” Olajos Mihály nemcsak meghonosította, hanem mesteri szintre emelte. Ez ellen azonban nyilvánosan akkor már Sinkó sem, B. Szabó sem, Herceg sem, más sem tiltakozott. Nem is tiltakozhatott volna, mert egyetlen lap sem közölte volna. Ha közölte volna, az ellenszegülő is, a főszerkesztő is mártírrá magasztosult volna. A mártírkodásban viszont akkortájt senki sem látott fantáziát. Semmit sem hozott a konyhára, s ellehetetlenítéssel járt. A Rehák szerkesztette *Magyar Szó* még Tomán válaszána közvételét is elutasította. Miként Révai cikkének közlésével Budapesten megvonták a megvádolt Lukács Györgytől az utolsó szó jogát, hasonlóképpen, Újvidéken kicsiben, Olajos Mihály cikkének közvétéle után Tomán Lászlótól is megtagadták az utolsó szó jogát.

Minthogy nyilvánosan egyetlen ellenvetés sem hangzott el Olajos förmedvényére, a közvélemény előtt olybá tűnhetett, hogy Tománnak nincsenek támogatói. Holott környezetemben senkivel sem találkoztam, aki cikkét – ha voltak is észrevételei – helytelenítette volna. De emlékezem szerint esetéről kivel-kivel csupán négyszemközt s kurtán ejthettem egy-két szót. Mégis, adódtak a nyilvánosság előtt is megnyilatkozások, amelyeket akkor Tomán közvetett támogatásaként fogtam fel. Például a Vajdasági Magyar Kultúrtaács bejelentette, hogy még a nyár folyamán megszervezi Jugoszlávia magyar egyetemistáinak és főiskolásainak első találkozóját avége, hogy meghányják-vessék kulturális életük gondját-báját, meg azt, miként kapcsolódhatnak be „cselekvőleg” – a szünidő alatt? – a vajdasági magyarság szellemi életébe. Ejha, egy hivatalos intézmény szerint mégis akadtak érdembeli, nyitott magyar kisebbségi ügyeink? Ebből az alkalomból Bori Imre *Egy találkozó elé* címmel 1951. július 28-án – tehát Olajos pamfletjének megjelenése után – cikket közölt az *Ifjúság*ban. Azzal kezdte, hogy nagyon *időszerű* egy ilyen találkozót tartani. „Nagyon helyesen tette tehát a Magyar kultúrtaács, hogy kezdeményezte ezt a találkozót. Mert miről is van szó? Egyetemistáink és főiskolásaink magukra vannak hagyatva Beográ, Zágráb, Szarajevó és Újvidék házrengetegében, diáklakásain, internátusaiban. Tanulmányi eredményükkel, elhelyezésükkel, élelmezésükkel az egyetem Ifjúsági Szövetsége foglalkozik. De ki foglalkozik kulturéletükkel? Senki!”

Bori tüstént instruálta a küszöbönálló összejövetel résztvevőit, milyen igényekkel lépjenek fel: „Én így terjeszteném majd a találkozón résztvevők elé a kérdést: az értelmiség és a vajdasági magyar kultúrélet minél szorosabb kapcsolatainak megteremtése, hogy bárhol is vannak, bármelyik népköztársaság területén is, érezzék Jugoszlávia magyarságának a problémáit a magukénak is és azt is, hogy ez a félmillió magyar az ő szellemi és erkölcsi létüknek az alapja is.” Bori ugyanazon a hullámhosszon beszélt, mint Tomán. Röviden felvázolta, mi a helyzet az újvidéki Tanárképző Főiskolán: a szabadkai Népszínház magyar együttesének újvidéki vendégszereplésén, mely alkalommal csak öt széksor telt meg, összesen négy főiskolás lézengett; az irodalmi önképzőkör az év folyamán egyetlen ülést sem tartott; a téli néprajzi gyűjtésen egyetlen magyar szakos sem vett részt... „Közéletet senki sem él – írta Bori. – Folytathatnánk tovább is! És a kép még siralmasabb lenne. Mindegyik kis helyzetkép egy-egy problémát, vagy ugyanannak a problémának többoldalú megvilágítását jelenti. Beszéljünk róla majd a találkozón!”

Tomán azokban a napokban két kéziratot hozott, az *Ifjúság* pedig az Olajos-féle kiátkozás után, 1951. augusztus 4-én mindkettőt közölte. Az *Egy elkésett interjú* című (T. L.), a *Fiatalok almanachja* című pedig t. aláírással jelent meg. Arra már nem emlékszem, így hozta-e be őket Tomán, vagy a szerkesztőség kezdeményezésére került a cikk alá aláírás helyett iniciálé. A cikkek stílusa és okfejtése alapján mindenki tudhatta, hogy ezek Tomán írásai. Az övéhez hasonló kritikát senki sem írt. Az utóbbi ma is élvezetes olvasmány. Tomán közölte benne, hogy a Matica srpska *Fiatalok almanachja* címmel vajdasági fiatal szerb, magyar, szlovák, román, ruszin írók műveit tette közzé. „Sajnos csak két fiatal magyar író nevével találkozunk (Németh és Holiga), egyetlen lírikusunkat sem mutatják be, bár Fehér vagy Borús versei feltétlenül érdekesebbek, mint sok, az almanachban megjelent költemény” – állapította meg Tomán. Itt is felfigyelhetünk Tomán szókimondására, magabiztos, de körültekintő értékelésére, esetenként ironiájára is: „A leggyöngébb prózai írás talán Sz. Pecinyacskié. Az ő elbeszélése elrettentő példája a minden művészeti igény nélkül készülő írásoknak. Lélek nélkül, patetikába fulladt, egyenruhákat mozgat művében. Hat évvel ezelőtt talán megfelelt volna haditudósításnak. Ezzel szemben D. Boskovics regényrészlete elmélyülésről, átélésről tesz tanúságot. Egész embereket rajzol, sorai élményből erednek és élménnyé változnak. Stílusa eléggé tömör és plasztikus. Emberei gondolkodnak és éreznek. Boskovics mellett csak Németh Istvánnak sikerült ezt megvalósítania az almanach elbeszélői közül. Igaz, Németh Istvánnak ismerünk jobb írását is, mint a Gyilkosok, bár ez is kiemelkedik az almanach többi elbeszélése közül.”

Megjegyzem: akkor sem tudtam, ma sem tudom, ki volt Holiga, a másik fiatal magyar prózaíró. Sohasem találkoztam a nevével.

Ide kívánczik egy bekezdés a költőkre vonatkozó részből is: „A költők közül csak a különben is ismert Anticsot emelném ki. Őszinte és szép versei sokszor elfeledtetik velünk, hogy néha nem eredeti a témája, nyelve formája. Vannak megragadó sorai, az olvasó gyakran becsukja a szemét, hogy csöndben élje át Antics fájdalmait és szépségeit. Bacsics egyik versében a dallamosság, jó technika lep meg bennünket, a másokban teljesen szétrombolja ezt az illúziót. Kiábrándító nála ez a kettősség. Florika Stefán verseiben az intim hangulat a legértékesebb, gyengéd versek ezek, de aszszonyi vágyainak költői kifejezésével már nagyon gyakran találkoztunk. És miért ír egy román leány szerb verseket? S ha ír, miért ezeket mutatja be a Fiatalok Almanachja? Talán az anyanyelvén írt versek még ezeknél is gyengébbek?”

Június végén diplomáztam, s azután jött a meglepetés. Nem kaptam kinevezést. Osztálytársaim közül csak azokat nevezték ki, akik munkáért folyamodtak. Én nem folyamodtam. Nyugalankodtam, hogy majd vissza kell fizetnem az ösztöndíjat, s ugyan miből fizethetném? Nem kérték tőlem. Csak két hónap múlva – a zombori írói találkozó előestéjén – tudtam meg e fordulat okát. Augusztus 30-ától kezdve a *Magyar Szó* öt hosszú folytatásban közölte Boris Kidrič gazdasági miniszter cikkét, melyből arról értesültünk, hamarosan a parlament elé kerülnek azok a gazdasági törvénytervezetek, amelyek elfogadása után az ország áttér egy új pénzügyi és tervrendszerre. A jövőben a központi tervhivatal minden vállalatnak csupán a kapacitás kihasználásának a nagyságára, az alkalmazható munkaerő létszámára, az alkalmazottak „rögzített” fizetésének a nagyságára ró ki kötelezettséget, a munkástanácsok pedig, minthogy a vállalatok a jövőben önállóan értékesítik a terméküket a piacon, szabadon döntenek arról, milyen árut, milyen minőségben, mekkora mennyiségben, mennyi alkalmazottal termelnek, tehát ki kell dolgozniuk saját pénzügyi tervüket, számolva azzal, mennyi adót és milyen járulékokat tartoznak fizetni az államnak, milyen pénzügyi alapokat kötelesek jövedelmükből vállalatukban létesíteni, s ki kell dolgozniuk az alkalmazottak „változó fizetésére” vonatkozó szabályzatot. „A változó fizetés olyan fizetés – írta Kidrič –, amellyel a munkások és alkalmazottak részesednek a vállalat tiszta jövedelméből és ami az üzem termelésének eredményességétől függ.” A miniszter kiemelte: minden dolgozót érdekeltté kell tenni arra, hogy vállalata mint egész sikeresen gazdálkodjon.

Megértettem, hogy „a szakemberek beosztási tervé”-t felszámolták. Ez amolyan deus ex machinaként oldotta meg problémámat. Megnyugtató-

nak találtam: az országnak van kapacitása ahhoz, hogy jó irányban változzon. A katonaságban ért utol bennünket a hír, hogy helyenként átmenetileg munkanélküliség ütötte fel a fejét, másutt meg munkaerő-vándorlással számolnak. Felértem ésszel: az emberek mennek a nagyobb kereset után. Közöttük magyarok is lesznek. Akár más köztársaságba is. De saját, egyéni elhatározásukból.

Derengeni kezdett a fejemben: bár a korábbiakhoz képest sok mindent szóvá lehet már tenni, nálunk a nagypolitikába kívülről belekotyogni nem érdemes. Visszaütnék. Sok víz folyt le a Dunán, mire megértettem: aki nyomós politikai ügyeket kíván befolyásolni, annak be kell jutnia azokba az intézményekbe, amelyekben a döntések születnek. Kifürkészve az intézmény „változóképeségének” irányát és folyton mozgó határait, fogadókészséget kell teremtenie leendő kezdeményezése számára. Éreznie kell, mikor érettek a körülmények a kirukkoláshoz, s mikor kell tapintatosan meghátrálnia. Évek múltán kapcsoltam össze ezt a képzetet a réalpolitika fogalmával. Ez csengett a fülemben: most nem arról van szó, hogy ki tud szebbet és jobbat elképzelni, vagy hogy máshol szabadabban járhatna a szánk, mint itthon, hanem arról, hogy: Hic Rhodus, hic salta! Ha tetszik, ha nem.

Természetesen tudtam: azok a nemzetiségi problémáink, amelyeket Tomán szóvá tett, függőben maradtak. Beletörődtünk. Egyelőre. Ma is emlékszem: annak reményében tettük, hogy egyikről-másikról utóbb egyezkedünk még és kiegyezünk majd azokkal, akikkel huzamosan együtt kell élnünk. Miként nekik is mivelünk. Nem vittük kenyértörésre a dolgot. Megalkuvás volt ez részünkről? Igen. Úgy emlékszem, mintha már akkor felsejlett volna bennem: korábbi igényeinket újabbak váltják majd fel, s addig lesznek újabbnál újabb igényeink és érdekeink, amíg erőteljes és fejlődőképes nemzetiség leszünk.

Kertek, avagy a tovább- álmodott természet

III.

Borbély János fordítása

Néhány emlékeztető, mit mond a Biblia a kertről

A Jehova megteremtette a növényvilágot, majd emiatt és ezt követően a Napot, a Holdat és a csillagokat. *Fehér istennő* című művében mindennek okait próbálja kideríteni Robert Graves.

Isten Ádám miatt telepítette a kertet, és az első ember gondjaira bízta, hogy felvigyázzon rá, s művelje anélkül, hogy vétkezne. Ez az Istentől való kert még nem ismerte a jót és a rosszat, de azért, amiért létrejött, Ádám a mennyek által kitaszított, ami egyszerűen kiűzetést jelent a kertből, melyet miattunk teremtettek, amiképpen az anyaméhet is. Ádám a kertből távozóban születik csak meg, bűnhődésül, hogy többé nem veti alá magát Isten akaratának, nem fogad szót Isten parancsolatainak.

Jézus is Ádám, a másik, csak éppen Ádáméval ellenkező irányú úton halad. Jézus gyakran múlatta idejét kertekben. Még éjnek idején is egy kertben imádkozott az Olajfák hegyén. Júdás ezt jól tudta, s a beavatottak biztonságával küldi a katonákat pontosan ebbe a kertbe. Krisztus az a kertész, akit Mária Magdolna szólólongat az üres sziklasír előtt, mivel ő helyezte oda, egy kőlap alá, a keresztre feszítettet. Lukács evangéliuma szerint Jézus Krisztus feltámadt, hogy magvető legyen, hogy elszórja magvait.

A kertben elmondott fohászról annyit: nemcsak a testi egészség fenntartására szolgál, hanem egyúttal meditáció és szentbeszéd is. Ugyanakkor csapda is, segítségével fülelnek le bennünket a katonák. S mivel ott vetetük el magvunkat, mi magunk esünk áldozatául.

Betérni a kertbe annyi, mint felmenni odáig. „Íme, itt vagyunk, ahogy Jeruzsálem felé kaptatunk.” „Végigmentek a szentélyhez vezető kaptatón.”

54 Olvasni is annyi, mint felfelé kapaszkodni. Canisius Szent Péter 1583-ban

azt tanácsolja a freiburgi jezsuitáknak, ne tegyék tönkre a kertet, melyet *collegiumuk* kibővítése végett béreltek ki, mondván: „Az, aki nem azért jár a kertbe, hogy csupán szónokoljon ott: nyitott könyvet lásson benne, mely imigyen kínálkozik neki, hogy megtanulja megismerni Istent és saját magát. Igazában a kert minden fája, lombja, minden szál füve egy-egy lapja ennek a könyvnek, mely megadatott nekünk, hogy – ha akarjuk – olvassuk és megértsük.” Canisius azzal a kéréssel zárja intelmeit, hogy a jezsuita atyáknak jusson eszükbe a megígért jövő, a világ helyzete a nagy feltámadás után: a nyári kert tél nélkül, az egészség betegség nélkül, az ifjúság öregség nélkül.

Arra kell gondolnunk, hogy Peter Canisiusnak, miközben iménti tanácsadó episztoláját írta, egész idő alatt Albrecht Dürer *Kis Passió*nak nevezett, nagyjából korabeli fametszetsorozata lebegett szeme előtt a kertben való megkísértéssel, a kiűzetéssel és a kertész szerepében megjelenített Krisztussal, amint szelíden szól a megtérthez: *noli me tangere!* Pontosan úgy, ahogyan az itt idézett részletek kísérik a dűneri képsort. Látványfoltok. Lehullott levelek.

*

Egy Ellison nevű úriember elhatározta, hogy megmérkőzik a jóisten-nel. A párviadal helyéül a természetet választotta. Elhatározta, hogy egy jókora darab, gondosan kiszemelt földterületet kertté varázsol. Nem azzal a szándékkal, hogy a természetnek visszaadja eredeti báját, mert – úgy-mond – „a természet legtündéribb látképein is mindig akad valami hiányosság vagy túlzás – sőt, rengeteg túlzás és rengeteg hiányosság”. A táj egyes részletei, magától értetődően, meghaladhatják, és gyakran meg is haladják a művész alkotóerejét, a megörökített látvány *kompozíciója* azonban mindig javítható, tökéletesíthető – vélekedett Ellison. Az igazi szépség a kompozícióban rejlik, s ez kétségtől így is van, ha kertekről van szó. Ezért, hogy egy nagy kiterjedésű területen kertet telepítsünk, ahhoz elengedhetetlenül javítanunk kell a látott formák elhelyezkedésén, azaz kijavítanunk a kompozíció hibáit. De hát honnan erednek a természetnek ezek a rendellenességei, melyek az ember „segítő” kezére várnak? Ellison ezt úgy magyarázza, hogy közben megváltozott Isten akarata. S maguk a rendellenességek „a *halál* előjelei”. A Földet eredetileg a halhatatlan embernek szánták, minden az ő felhőtlen boldogságához idomult. Utólag azonban elhatározatott, hogy az ember halandó lény legyen, úgyhogy a földkéreg mozgása éppenséggel az ember e sanyarú végzetének megkésétt beharangozása.

Felmerül a kérdés, hogy a táj kertté alakítása a kompozíció ilyen-olyan tökéletesítése révén, s oly módon, hogy örökös lakóhelyet ügyeskedett ki magának, vajon azt jelentette-e, hogy Ellison maga is halhatatlan lett? Ugyan vajon mi is halhatatlanokká válnánk, ha arra a tájakra, „az Arnheim vidékére” költöznénk? Olyan kérdések ezek, melyekről Edgar Allan Poe, a hasonló című szöveg szerzője, a kompozíció filozófusa sem mond semmi közelebbit. S az a kert is csupán nyelvi teremtmény, kertként megkomponált szöveg, kézirat-kert a középkorban, a lélek ekvivalenseként értelmezett kert a klasszicizmus korában, végezetül pedig: a táj „hieroglifjeként” látott szöveg, amelyeneket a barokk korban vetettek papírra.

*

Szergej Eizenstein, a montázselméletről szóló egyik feljegyzésében, miközben a közvetítés fogalmát fejtegeti akkor, amikor az még nem volt lehetséges a közvetítő gépezet látványa nélkül, felhívja a figyelmet egy érdekes, igen-igen régi hindu miniatúrára: mennyei szüzek vannak rajta úgy összeillesztve, hogy együttesen elefánt alakot öltenek, Visnu istennel a hátán. Vjecseszlav Ivanov szemiotikus szerint ez a miniatúra egyúttal a kulcsa egy vers „alapgondolata lényegi megértésének”. Velimir Hlebnjikov verse, mert róla van szó, így kezdődik: „Elefántháton visznek engem...” A hindu művész azzal, hogy egymásra vetítette a lányok meg az elefánt körvonalait, mindenesetre megtalálta a generalizációs megoldást, hogy konkrét és átvitt értelemben is multidimenzionálja a teret. A montázs ilyenkor a metaforikus átvitel által elért multidimenzionálásként fogható fel. Sok művésznél találkozhatunk ezzel a tapasztalattal. Az adott művészeti ágazat sajátosságaitól függően az effajta többes dimenzionáltságnak nem kell okvetlenül a térbeliségre szorítkoznia.

Amikor pedig a kertekről beszélünk, Eizensteinnek a hindu miniatúrára nyert tapasztalatán kívül, mellyel újra meg újra találkozunk az orosz rendező filmjeiben, a kubista festőknél, ezenkívül a különféle regénybeli és verses nyelvi játékokban és összeállításokban, a tér multidimenzionálisának hasonló jelenségeit jegyzi Jurgis Baltrušaitis litván költő *Anamorphosisei*, azon a helyen, ahol a „forma széteséséről” esik említés. Atanas Kircher német jezsuita kutatásairól van szó, aki a fény és az árnyék játékaikról szóló könyvében egy fejezetet szentel az ún. *magia parastaticának* (amiről már Roger Bacon is tudott, és alkalmazta is). Olyanfajta „mágia” ez, melynek segítségével „hatalmas falfelületek, homlokzatok, folyosók, udvarok vetített képekkel való díszítésének egész programja” váltható valóra. Az egyetemes műveltségű, jezsuita különc azonban ennél is továbbment: „A

kertek olyképpen rendezhetők – írja –, hogy a fák, a növények, bizonyos pontról tekintve, vászonra festett állatfiguráknak tessenek. Élő figurákból akár városképek is kialakulhatnak. [...] Sőt, a hegyormok meg a kősziklák is úgy rekonstruálhatók, mintha élőlények volnának.” Ezen elképzelés szellemében a perspektíva többé nem pusztán statisztikai apparátus, hanem olyan aktív erő, foglal magába, amely világokat teremt maga körül, s mindezt, mintegy a varázspálca suhintására, romba dönti és újraépíti. Így például a művészettörténetben egész sor antropomorf tájképet fedezünk fel, amely ugyancsak a perspektívával történt „varázslat” műve. Ugyanilyen arányban találkozunk zoomorf jellegű tájképekkel, vegetabilis portrékkal (Arcimboldo), ugyanazon montázsolási alapelv szerint, amely a perspektíva-teremtés multidimenzionális gyakorlatát jelenti.

Baltrušaitis egy helyen arra az elképzelésre emlékeztet, amelyet *anamorphotikus* kerteknek nevez. Ezek megelőzik Kircher találmányát, melyek szerint a kertalakzatok csupán bizonyos körülmények között s egy bizonyos nézőpontból kelnek versenyre egymással jól megkülönböztethető, új arculatukkal. Egy ifjúkori írásában (1619–1621) már Descartes úgy vélekedett, hogy lehetséges „kertet csinálni különféle alakzatokat, például lombos fákat ábrázoló árnyképekből”, s hogy „ha paliszádról van szó, azt olyképpen lehet alakítani, hogy bizonyos perspektívából szemlélve ilyen vagy olyan figurák benyomását keltse”. Mario Bettini *Apiaria* című, egyházi titkokat kötetbe rendszerező művében (1642) *A krisztusi passió kegytárgyainak kertjéről* szól, melyben a feszületet, a töviskoszorút meg a többi hasonló tárgyat, szabályos árnyékot vető matricák segítségével reprodukálták. Az ekképpen létrehozott kertek fantomszerű színpadok benyomását keltik, ahol a természet mesterkéltté válik, és szabályos formáknak veti alá magát.

A római antropomorf dombokról és kertekről szólván, melyek körvonalaikat a napsugarak vándorlása mentén a kívánt matricákba rakott kövek adják, Kircher említett művében Vitruvius építészeti tárgyú, klasszikus műve második kötetének előszavára hivatkozva s közben gondosan, a hivatkozott szerzőnél is pontosabb példát fejtve ki egy metszetet hoz, és leírja az Athosz hegy esetét. A szóhagyomány szerint, mely valójában Plutarkhosztól és Sztrabontól ered, az Athosz hegyet, később a szerbek körében elterjedt elnevezése szerint a Sveta gorát, a Nagy Sándor szolgálatában álló Dünokratosz macedón építész alakította ki emberfő formájúra. A figurában valószínűleg Sándornak kellett volna felismerhetővé válnia.

Végezetül a kertek természetes antropomorf mágiája is szóba kerülhet, nemcsak a mesterséges. Egyesek szemében a kert bizonyos alakokat ölt, s ehhez nem okvetlenül szükséges, hogy a bokrokat, fákat és virágokat

már jó előre az elképzelt körvonalak kíváncsiak szerint hajlítgassák. A mű fantazmaterei magukban is működnek, akár kiöltőjük határozott szándékát nélkülözve is.

*

Az emberek gyakran utaztak, vándoroltak, zarándokoltak, leginkább azért, hogy megtalálják az elveszített paradicsomot, vagy fölfedezzék a boldogság szigetét, letelepedjenek a „Gonosz-nélküli-föld”, a halhatatlanság meg az örök nyugalom szigetén. Az utazgatás célja az elsődleges véttlenség állapotának (a kereszténységben az Ádám bűnbeesése előtti állapot), valamint annak a helynek a fellelése volt, mely Isten védelme alatt állt a megjósolt, küszöbön álló katasztrófa ellenében. A keresztény népek az efféle utazások indítékait abban lelték meg, amit János apostol hirdetett a *Jelenések könyvében* (az *Apokalipszisben*), jóval előtte pedig, még az Ótestamentumban, Ésaías próféta. A dolog azonban túllép egyetlen felekezet határain, úgyhogy ilyenfajta utazásokkal, még napjainkban is, pogány és más hitű népeknél is találkozhatunk, különösképpen pedig az ún. primitív törzsek körében. Az ő felfogásuk szerint ugyanis a világ előregszik, ezért „meghatározott időnként vissza lehet jutni a Teremtés első napjaiba; abba a tökéletes hajnalvilágba, amit még nem rontott el az Idő és nem gyalázott meg a Történelem.” – hogy Mircea Eliade szavaival éljünk. Mindezen utazás abból indult ki, hogy a keresett paradicsom valóságos, helyét konkrét földrajzi koordináták határozzák meg, méghozzá ezen, nem pedig a túlvilágon, s még életünkben elérhető, nem kell megvárni a halált. Egész sor más szerzőt, főként etnológusokat és antropológusokat követően, efféle mitikus földrajzról és eschatológiai utazásokról értekezik aztán Eliade mint összehasonlító vallástörténész *Paradicsom és utópia* című tanulmányában. (A *Nyomozás* című kötetéből, melynek francia fordítása kifejezőbb címet visel: *Vágyakozás a kezdetek után*.) A dél-amerikai Guarani törzsszövetséghez tartozó mbüá törzs például úgy képzelte el ezt a paradicsomot (anélkül, hogy egy pillanatra is kételkedett volna benne, hogy földrajzi értelemben van és megtalálható), mint valami „csodálatos, gyümölcsökben és táncokban gazdag kertet, ahol az emberek földi létüket folytatják”. A „tisza, friss, bőség jellemezte, áldott kozmoszban való élet utáni vágy kifejeződése volt ez, [...] ahol megújult az elsődleges szépség és dicsőség”. Az észak-amerikai nyugatra tartó utasok, a hajdani pionírok is nemegyszer „földi paradicsomnak” látták a vidéket, ahová éppen megérkeztek: a sok lombos fát, növényt, virágerdőt, melyek „hieroglifekben” szóltak az emberek kezdeti, ádami helyzetéről – mint a néhai George Alsop írja Marylandból.

Mindezek az apokaliptikus légkörben tett utazások, regék és mítoszok álltak össze a paradicsomkertről alkotott kép szövedékévé. A vágyálmaiktól üzetett, szándékaikban tántoríthatatlan, s a legfantasztikusabb tengerentúli és kontinens közötti utakra kész hajósoknak köszönhetően a világ képe is változott: új meg új felfedezések történtek, a földgolyó eladdig ismeretlen tájairól érkeztek hírek. A vérbeli utazók közé tartozó Kolumbusz Kristófot egyenesen az „új mennyek” és az „új föld” hírnökének tekintették, ahogyan az a *János jelenéseiben* meg vagyon írva. Amikor elérte az amerikai partokat, Kolumbusz azt hitte, hogy – végre – a megígért paradicsom közvetlen közelébe érkezett. A tengeráramlatokban, mi több, a paradicsomkert négy folyóját látta. Mivel azonban úgy hitte, hogy keleten van, ahol – a közhiedelem szerint is – a természet olyan, mint egy csodálatos kert, a spanyol tengerjáró mindazokat a helyeket, ahová elérkezett, s lévén elbűvölve természetes szépségüktől, a *kertek* nevet adta. A Kuba mellett fekvő szigeteket Királynő kertjének nevezi. A Limón-fok közelében, Costa Rica keleti partján levő helyet egyszerűen és önkényesen „Kert”-nek (*La Huerta*) nevezi el. Kolumbusz közzétett naplójában, 1492. október 21-i keltezéssel az Izabella-sziget leírására bukkanunk: „Itt és a szigeten mindenfelé minden zöldül, s a fű olyan, mint április folyamán Andalúziában. A madárdal olyan, hogy sohasem szeretném elhagyni ezt a vidéket; papagájból annyi van, hogy röptükben elsötétítik a Napot. Kész csoda ez a rengeteg madárfaj, nagyok, kicsik, egészen más fajták, mint a mieink. Meg aztán ez a sokezer féle fa; szaftos gyümölcsöket teremnek, s úgy illatoznak, hogy kész élvezet.”

A középkor végéről és az újkor elejéről emlékiratok, útleírások, naplók, levelezések garmadája maradt az utókorra, az egész korabeli irodalom még feltáratlan része, melyet a táj, mint például a paradicsomi kertek megszállottan lelkes leírása jellemez, bizonyos eschatológiai célzásokkal egyetemben, melyek az ilyen leírásokkal járnak. Ezen a ponton azonban határvonalat húzhatunk: míg például Marco Polo a szó valódi értelmében vett, emberkéztől ültetett és gondozott, zárt kerteket ír le, addig Kolumbusz csodálatos kertje a természetben talált, érintetlen terület, méghozzá olyan, melynek megteremtéséhez a közfelfogás nagyobb fokú kreativitást feltételezett, mintha emberkéz alkotta volna.

Kifejezve a szerzők vonzódását a paradicsomhoz, a természetes ketről adott leírásaik a paradicsomba való bevezetés szerepét kívánták eljátszani. Kétségkívül olyan leírások ezek, melyeket részben a valós vágy kiváltotta veszély vezérelt, részben pedig az általa kiváltott fenyegetések és akadályoztatások. (Kolumbusz pedig valóban szentül meg volt győződve, hogy a paradicsomba jutott.) Igen, ilyen az, amikor ébren álmodik valaki.

Az útleírásokból ítélve, s noha a paradicsomkertet valóban keresték, az utazók gyakran bevallani kényszerültek, hogy soha nem jutottak oda. Ez azonban soha nem akadályozott meg másokat abban, hogy vágyaiktól vezéreltetve továbbra is higgyenek benne, s hogy utazzanak, vándoroljanak, zarándokoljanak a képzelet és valóság útjain a természetet fantáziálva.

*

Roland Barthes Japánba tett utazása, minek során maradéktalanul megismerkedik a zen-„jel-vallással” mint „az élvezetek vallásával”, s erről *A jelek birodalma* címmel majd könyvet is ír, nem nélkülözi a szerzőnek a kerthez fűződő belső előtörténetét. Barthes a kertész-írók fajtájához tartozik. A saját magáról szóló könyv (*Roland Barthes par Roland Barthes*) homlokterébe egy kert fényképe mellé három feljegyzést helyez három bayonne-i kertről (ahol a gyermekkorát töltötte). Pontosabban fogalmazva, igazában egyetlen kertről van szó, hármas szerepben. A nagyvilági mondén kertből családi, házi kert lett, ez utóbbi pedig idővel rendezetlen, jellegtelen lett, elvadult. Mivel ez a kert, Barthes szellemében, némely gyermekkori szexuális élményhez is kötődött, és valamelyest megidézte a kerthez fűződő hármas társadalmi igényt is: hogy a nagyvilági, férjezetlen hölgyek számára sétány legyen; hogy férjezett, élelmedettebb, kötögető hölgyek a nyugalmost találják meg a virágoskertben elhelyezett padokon; végezetül pedig, hogy szerelmi légyottok, erotikus kalandok, rejtőzések és barangolások helye legyen. Innen aztán már, amilyen találékony volt, nem volt nehéz besurrannia Charles Fourier utópista, illetve Jules Verne regényes berkeibe...

Barthes azonban arra a hagyományra is hivatkozik, mely a kertet elkülönített, védett és félreeső térnek tekinti. Ezt nevezik *szemináriumi* térnek, és sem nem valós, sem nem fiktív hely.

A szemináriumi összejöveleteken olyasmiről beszélgetnek, melynek nem kell, hogy bármi köze legyen a környezetünkben történetekhez. Új-fent valamiféle filozófusi kert, azaz Epikurosz kertje. A résztvevők érzelmi hozzájárulása rendkívül magas fokú, akkora, hogy maga a szeminárium végül is (könnyű) delíriumba torkollik. A szeminaristák, háborús felfordulás közepette is, a kertben mint védett övezetben tartózkodnak. Szemünk előtt újra a mitikus függőkertek imaginárius képe lebeg. Szárnyalása, lebenése az, amely számunkra vonzó és hízelgő, állapítja meg Barthes. El-lenszegül a háborúban álló, környező világnak, ellenzi a teljesség erkölcsét. A kert – azt mondja – *parciális utópia*. S ezzel az álláspontjával Barthes máris közel került Fourier falanszterprojektumához. Mégis, hogy a kert

azért szemináriumi hely marad, annak megvan a maga története, melynek során a kultúra, miután lemondott a kompromittáló humanista ideológiáról, egészében visszatér életünkbe, ezúttal azonban komédia alakjában. A kert ideája Voltaire *Candide*-jében rokonságban áll Barthes korunkbeli vélekedésével: a kertkultúra – *kultúra a négyzeten* (idézet). Értéke nem ível egyenesen felfelé, hanem állandóan cikázik. Barthes szemében, 1974-re vonatkoztatva, ezt az értéket – a giccs, a plágium, a játék, az elégedettség, a nyelvi készség farce-os csillogtatása, egy morzsányi pastiche kifejezés-módja minősíti.

Ami a ferce-t illeti, abban hihetünk is, meg nem is. Ha a kertnél maradunk, akkor szigorúan válogatott művek gyűjteménye lesz műsoron, annak nézésére leszünk kárhoztatva, hacsak nem akarjuk örökösen a totalitás moráljának filozófiáját ismételtetni.

*

Néhány távol-keleti park művészileg rendkívül sikeres fényképeit nézegetem, s mindegyiken egy vagy két tavacsát fedezek fel. A partok magassága különbözhet, de sohasem lehet olyan alacsony, hogy a víz kiöntsön, és így a tavacska rajza veszítsen élességéből. Ez „jó jel”. Noha nem követi valamely szigorúan vett mértani idom rajzát, a tavacska éppen eléggé jól látszik az uralkodó zöld meg a tarka virágok színörvényeiben. A víztükör maga vette fel szabálytalan alakját, nem erőszakolja magát a tómederre, egyszerűen kitölti, és életszerűvé teszi. Mindent egy XI. századbéli japán szöveg (*Sakuteiki – feljegyzések a kertépítésről*) tanácsait követve végeztek el: „A víz majd elnyeri a tavacska körvonalait. A medret úgy kell tehát megásni, hogy valamilyen kedves jelképet idézzon fel.” A tavacska gomolyfelhőre formázik, ez pedig a szív ideogramma. Víztükör rajzolta szívet látunk hagyományos japán kertben.

Ugyanebben a szövegben, *A japán kertek titkos könyvében* (szerkesztette Pierre és Susanne Rambach, Genf, 1973), a többi között még egy jó tanáccsal gazdagodhatunk: „A tengerparti tájak igen érdekesek, különösen azok a meredélyek, melyeket hatalmas hullámok csapdosnak, azonban nem kell másolni ezeket az erőtől duzzadó és bizarr jeleneteket, mert az ilyen kompozíciók nem lehetnek maradandók.” A művészettörténész, aki ismeri a műtárgynézés lélektanát, a következőképpen fogja kommentálni az iménti tanácsot: a japánok tudják, mit hogyan kell nézni, ezért a kertjeik is olyanok, hogy megfeleljenek e jártasságnak. Amilyen szerények voltak, a japán kertművészek tudták, hogy a szem hamar belefárad az erőteljes benyomásokba, mert túltesznek rajta. Ahhoz, hogy a tekintet megállapod-

jon, engedjen a csábításnak, állandósultabb látnivalóval, megalapozottabb egyensúlyi helyzettel kell azt megvesztegetni. A viharos tenger, ha ereje mégoly lenyűgöző is, túlságosan is futólagos látvány ahhoz, hogy ennek nyomán bárki is kertet építsen, legkevésbé abból a fajtából valót, amelyet a *Sakuetiki* ismeretlen szerzője ajánl.

Kétségtelen, hogy ezek az ősi, zöld, avagy „nedves” kínai és japán kertek a legerterjedtebbek, belőlük van a legtöbb. Mint arra Jurgis Baltrušaitis történész-fantasza *Aberrációk* című művének *Kertek és az illúziók földje* című fejezetében rámutatott, ez az a kerttípus, melytől a Nyugat sok mindent megtanult és átvett. Ezen túlmenően azonban létezik még egy japán kertfajta, amely egyetlen villámgyors csapással porrá zúzza a vele szemben álló nyugati szellemiséget. A „száraz”, illetve a *zen-sziklakertekről* van szó. Azokról a kertekről, amelyeket a nyugatias kulturális modellek egyelőre képtelenek megérteni, ennél fogva befogadni is.

A zen szentélyeken belül kialakított kertek látszólag rendkívül egyszerűek. Nem állnak semmi másból, mint fehér mosott kavicsból, valamint csekélyebb számú, a kertész tetszése szerint elhelyezett sziklaköböl (hogy hányból, az sehol sincs előírva). Ilyenek a „fák nélküli kerteknek” nevezett *karesansui* kertek. A legkorábbi sziklakertek a XIII. és XIV. századból ismeretesek, abból a korszakból, amikor a *zen*, a buddhizmus független változata, úgyszólván államvallás lett Japánban. S már az a tény, hogy egy vallás közvetlen és sajátos kifejezésévé, majdhogynem a védjegyévé lettek, külön helyet biztosít számukra a kertművészet összes ismert típusai között. A *karesansui* *zen*-kertek, míg ellenben önálló terv szerint létrehozott, jellegzetesen protestáns, anglikán, pravoszláv vagy zsidó, illetve iszlám kert nem létezik.

A *zen*-kert előtt lúdbőrösen torpanunk meg, mindenesetre meglepetten a formáknak a nyugati esztétikai értékrend számára ismeretlen, kifinomult és sajátosság megmunkálása láttán, miközben éppen csak megsejteni véljük, mennyire ismeretlenek, mégis lenyűgözők annak hatásai, amit az ideografikus feliratok kapcsán Claudel „jelvallás”-nak nevezett el. Egy rákásnyi értéktelen, megmunkálatlan, valahol egyszerűen csak felkapott és ide hozott kötömb hever egy-egy szigetsoportként a koncentrikusan és hosszában-keresztben felgerezlyézett, egyébként egyenletesen apró szemcsés, szinte homokszerű kavicságyban. A „jelvallástól” elragadtatott Roland Barthes *A jelek birodalma* című könyvében – melyben arról ír, hogyan látja az ősi hagyományokra épülő Japánt napjainkban – egy zen kertrészletet ábrázoló színes fénykép hátlapjára csak ennyit tudott felírni: „Sehol egy virág, sehol egy lábnyom: hol itt az ember? A kötömbök idecipelésében, a gereblyék nyomában, a fogalomírással írt feliratokban.”

A sziklakertekhez mindenféle magyarázatok tapadnak. Sokfélét olvastam róluk, de legtöbbször a leghíresebbre, a kiotói Ryoanji templom zen sziklakertjére történik hivatkozás. Ezek a magyarázatok azonban olybá tűntek, mintha semmi értelmük nem volna. Csupán itt-ott villant fel az értelem fénye: meglehet, itt nincs is mit megérteni. Az ősrégi japán rege így fejeződik be: „Minden dolgok a káoszra emlékeztető állapotban vannak, s amíg léteznek, ez mindig is így marad. Ha vissza tudnának térni gyökereikhez, tudatosan szakítanának velük. De ők nem kérdezik a káosz nevét; nem igyekeznek kifürkészni annak természetét; ekképpen aztán a dolgok maguktól lépnek az élet porondjára.”

Az antropomorf magyarázatok pedig, amelyek mindent a puszta mimézisre vezetnek vissza, meg sem érdemlik, hogy bővebben szó essék róluk. A sziklakert nem *színielőadás*, hogy pl. nagy folyó vagy a tenger látképe rajzolódjon ki a kavicságyban, a kőtömbök pedig a Japán és Korea között fellelhető, apró szigetekskéket jelképezzék. Ellenben szimmetrikus, jól összehangolt és kiegyensúlyozott, más szóval rendkívüli, tökéletes formát vagy struktúrát látni benne azt feltételezi, hogy tisztára nyugatias szellemiség alkotta művel állunk szemben, amely nem nélkülözheti az *alapekv*, a *centrum* és az *egy* fogalmát, amely mindent összehangol és hasonlók, vagyis mindazt, amit a metafizika, Descartes óta a „fa” képen keresztül implikál. A nyugati metafizika arboroscentrikus elvét lehetetlen összefüggésbe hozni egy művel, amely nem előadás, hanem gesztus, s amelyet ráadásul, mélyebbre szántóan, mint gondolnánk, „fátlan kertnek” neveznek. Hogy mennyire értjük a *karesansuit* („elhalt táj”), fel sem kellene, hogy merüljön, amíg nem látjuk, hogyan értelmezi maga a *zen*.

Azt, hogy szó sincs egy kétségtelen strukturális egységet kifejező építészeti alkotásról, már az az adat is tanúsítja, hogy a zen szerzetesektől naponta bejárt útvonalon nem létezik egy olyan pont, ahonnan a kertben elhelyezett kőtömbök egyetlen pillantással beláthatók. (Ez a kert egyébként nem sétapark; a templomban mindig csak éppen elmennek mellett.) Nincs olyan nézőpont, amely oszthatatlan egységbe fűzné a kert valamennyi részletét. Ilyenkor mindig a sokféleség a kérdés – figyelmeztet Will Petersen, akihez Daniel Charles *Glosszák a Ryoanji-ről* című cikke révén jutok el (*Traverses* folyóirat, 1976/5–6. kettős szám a kertekről), s aki – mint a referens szerző írja róla – „íz-ig-vér-ig zenista”. A sokféleség pedig, jelen esetben, a kavics sokfélesége, a fehér kavicsszemek földön szétteretett és elgereblyézett miriádjai. A *zen* szerint ez a kavicsrengeteg az üresség jele. Az ürességnek ezen a kavicsos térségén azonban szembetűnnek a kőtömbök. Ami nincs, mivel nincs, annál nehezebb odagondolni: ami viszont üres, azt a meglevőnek, a teljességnek a segítségével vesszük

észre. A buddhista gondolat egyik alapvető paradoxona Petersen szerint, hogy „egyedül az alakzat segít hozzá, hogy érzékeljük az ürességet”. S a kötömbök így valóban nélkülözhetetlenek; nélkülük a kavicságy pusztakáosz maradna, jelen esetben az, amely mindent elront (ami – mindennek ellenére – talán igaz is?). „A homok a tömböknek köszönheti a maga jelképiségét, de ez fordítva is igaz: a homok kölcsönöz a tömböknek hatékonyságot, képességet, hogy az értelmezés visszaútján a homok újra az üresség közvetítője legyen.” Röviden, ez tehát az a nagy *zeni* Üresség, a buddhista *sunyata*, mely „az alakzatokkal koegzisztál”, minthogy „alakzat nélkül nincs üresség”. No de akkor, Charles-lal együtt, nem lehet nem észrevennünk Petersen „vétségét”, a kerttel szemben elkövetett területstést. Ha a kertet csupán „a homok meg a kő megbonthatatlan egységének hangsúlyozásával” látjuk „az üres tér tökéletes kifejeződésének”, akkor Petersen a maga értelmezéseit azon magyarázatok elemeire vezette vissza, melyekkel korábban szembeszállt, vagyis az „egység” metafizikai vágyára. „Az alakzat és a tér viszonya – írja Petersen – olyan lehetne, hogy a szellem egyikén se állapodjon meg külön-külön, hanem a kettő kölcsönös kapcsolatára terjedjen ki.” Tessék, Petersen megállapítása szerint ez tehát a *zen* kert. Olyan, mint egy „vizuális *koan*”, amely minket lélekben nem hoz közelebb egyik elemhez sem, hanem csak a szellemhez magához. Amit látunk, azok mi magunk vagyunk a kertben, amely pedig bennünk van...

Vajon nem tudott erről valamit már John Cage is? Mivel ezt írja: „Időnként ráakadok egy-egy cikkre arról a japán sziklakerttről, melynek egész területét homok és néhány kötömb tölti ki. A szerző (nem fontos, kicsoda) vagy annak sugalmazásával kezdi, hogy a kövek helyzetét a térben valamiféle mértani terv határozza meg, a kert ennek köszönheti szépségét, vagy pedig beéri pusztá feltételezésekkel, s ezekhez szerkeszt diagramákat és részletes elemzéseket. Úgyhogy, amikor megismerkedtem Ashihara japán zene- és balettkritikussal (a neve nem jut eszembe), megmondtam neki, mit gondolok: hogy azok a kötömbök a térség bármely pontján lehetnek, s kétlem, hogy elhelyezésükben bármi tervszerűség volna; a homokkal felszórt tér annyira üres, hogy a köveket igazán oda tehetik, ahová akarják. Ashihara már megajándékozott egy aprósággal (egy asztalterítő gyékénnyel), akkor azonban pár perc türelemre kért, míg fölszalad a hotelszobájába. Hamarosan visszajött, s meglepett egy nyakkendővel, melyet ma is viselek.”

Egyetlen beintéssel Cage a maga „zenei” rálátását ajánlja fel, melyet Petersen értelmezésével lehetne összeházasítani, ámbár azzal szembeállítani is, mint ahogyan a rizóma különbözik a gyökértörzstől. A homok és a kövek viszonya Petersen szerint sincs szigorúan tervezve és diagram segítségével meghatározva. Ami a szembeállítást illeti, abból Daniel Charles

próbált bizonyos megállapításokhoz jutni. A francia értelmező feltételezése azonban éppolyan téves, aminthogy Cage „rálátása” sem tudná „elviselni”, illetve megérteni egy harmadik szubsztancia jelenlétét a sziklakertben. Ez a szubsztancia pedig nem más, mint a kert *öregedésének* tünete. A kőtömbök tövében ugyanis megjelent a moha. „Nemrég, amikor meglátogattam Ryoanji-t – panaszkolva Will Petersen – észrevettem, hagyták, hogy a kőtömbök alsó peremét benője a moha. Nem kellett neki sok, hogy megbontsa a homok meg a kő egyensúlyát, s csorbát ejtsen a kert egészének jelentőségén. Ez a moha öt élénkzöld kis szigetet alkotott, úgyhogy a kőtömbök többé nem azt a benyomást keltették, mintha a kavicságyból nőttek volna ki, hanem úgy festettek, mintha egyszerűen csak ráhengerítették volna őket ezekre a »gyönyörű szigetcskékre« – ami teljesen meghamisította az összbenyomást.” A *zen* szentély lakóinak eszük ágában sem volt eltávolítani a leírt moharétegeket, vajon miért? Cage állítása csak a fiatal *karesansui*-kra érvényes, melyekben a kőtömbök helyzetét nem határozza meg semmiféle előzetes tervrajz. Ferdinand de Saussure-nak a latin költészetben feltárt anagrammáit sem kellett tervezni, egyszerűen a poétamesterség titkos szabályai szerint láttak napvilágot. Legfeljebb magának a nyelvnek, tulajdonképpen ismeretlen és véka alá rejtett logikán túliságáról árulkodnak. A mohától felvert, régi sziklakert is a hasonlóan ismeretlen és semmibe vett üresség természetéről rántja le a leplet. Az elsődleges káoszról sohasem lesz kozmosz, hanem ahogy „öregszik”, valami harmadik: *káoszmosz* lesz belőle. A véletlenszerűség nem változik át szükségszerűséggé, hanem egész sor olyan szükségszerűséget hozhat létre, amelyek akár ki is zárhatják egymást. A *zen* szerzetbeliek ezért nem akarták kigyomlálni a mohatelepeket. A moha ugyanis gyümölcse, vagy még pontosabban – igazi rizómája egy írásmódnak, amely megsokszorozódik, és az általa megtestesített formát, mely nélkül üresség nincs, egy végtelen rizóma-láncolat szubsztanciájává lényegíti át. Saussure jobban járt volna, ha a nyelvben felismeri a szubsztanciát; akkor, meg nem rettenvén a lehetséges implikációktól, nem tette volna félre az anagrammákat tartalmazó füzetait. A sziklakertek leckét jelentenek a *zen* kozmológiai tanaiból. A moha pedig az eltávolítás eltávolítása, az elkülönülődés hiteles „aláírása”.

*

Midőn a kimondhatatlan rajongás csúcspontján, önnön gyönyörűségének tökéletes elvakultságában, amely máris megfeledezett róla, micsoda különbségek állnak a háttérben, s mit sem törődve a valóság rémségeivel, valaki azt találja állítani, hogy az egész a föld és a földi élet egy paradicsomkert, akkor az nemcsak a határtalan istenhitnek, hanem az Isten jó-

ságába vetett határtalan hitnek is félreérthetetlen jele. Mert ha már van, s fenn ül a vakhit emelte fényességben, Isten vajon egyáltalán képes volna-e, hacsak nem valamely nagy bajában, teremteni valamit, ami nem mennyország lenne!? Isten valóban hadd legyen az ember jóság utáni ősi vágyának kifejezése. Ám ha Ő nincs, s ha az említett vágy saját megszépítő önimádatunk visszfénye csupán, hová jutottunk akkor?

A pokolba? A gyötrelmek és a gonoszságok kertjébe? Ahol viszont, akárcsak a paradicsomkertben, hasonló gyönyörökben lehet részünk?

Mindkét eset, melyek ellentmondásosságát Pascal fogadással próbálta megoldani, egyetértően teszi – legalábbis – rejtélyessé az emberélet gyönyöreiről megfogalmazott összes tanulságot. Erre a rejtélyre *mutat rá* – igaz, nem magyarázza, nem papol róla, de nem is titkolja el – Hieronymus (van Aeken) Bosch híres triptichonjával, amely ma a madridi Prado Múzeumban látható. Akik szeretnek elcsevegni a tárgyról, az elképzelni is nehéz rejtélyek szorongatásában szívesen bocsátkoznak majd, Ludwig Wittgensteint parafrázálva, csupa olyan dolog elmesélésébe, amit nem lehet teoretizálni. Boschnak más utat kellett választania, egy harmadikat: azaz megmutatni azt, amit még csak elmesélni sem lehet. Innen, a megértés céljából, másfelől a gyönyörködés céljából való nézés ütköztetéséből ered a boschi műről való bármilyen beszéd paradoxona; innen a delirikus jelek sora az interpretációs kísérletekben, amelyek mindenben interpretációra biztató jelet láttak.

Bosch triptichonja, a némileg egyszerűsített címen ismert *Gyönyörök kertje*, valójában négy képből áll. Az első tábla hátlapján a kozmikus dráma: „a világ teremtésének” elliptikus képe látható. Az első, bal oldali táblán a „paradicsomkert” fantáziaképét látjuk, azt a jelenetet, midőn Isten összeboronálja Ádámot és Évát. A középső, illetve legnagyobb táblán, márpedig erről kapta nevét a triptichon, többféle jelenet képkompozícióját találjuk, melyet most már joggal nevezhetünk a „földi gyönyörök kertjének”. A harmadik, jobb kéz felől eső tábla a pokol. A pokol kertje.

De egyáltalán: miért *kert*?

A Bosch-féle fikcióban ugyanis minden olyan, mint egy enciklopédikus jellegű kertben. A *Gyönyörök kertje*, mint azt egyik-másik kutató már megállapította, sajátos szótár, amely földrajzilag és időben egymástól rendszerint távol eső alakzatokat és jeleket foglal magába: az egymáshoz legközelebb álló, de egymástól elütő, valós és képzelt dolgok gyűjteménye egyszersmind. A kor tudása és képzeletvilága adott itt találkát egymásnak egy helyen, amely már csak ezért is fantasztikus nem-helynek minősül. A kollekció jellegzetes alakjai: valóságos és kitalált lények, furcsa gépezetek, közelebbi és távolabbi vidékekről származó gyümölcsök, fák,

növények, kövek, hangszerek... Az emberiség természeti és imaginárius történetének „múzeuma” ez. Oroszlán, párdúc, púpos teve, medve, vad-disznó, gímszarvas, sertés, elefánt, zsiráf, szamár, ló, kecske, szarvasmarha, sárkány, egyszarvú, szirének, vízi lovak stb. Férfiak és nők, fehérek, feketék vegyesen. Egy kakas, tyúkok, liba, kacska, szarka, csóka, papagáj, hattyú stb. Alma, ananász, citrom, narancs, dinnye, görögdinnye, szőlő, földieper, málna stb. Több főzelékféle, kagylók, pikkelyesek, drága- és féldrágakövek, nemesfémek és így tovább és így tovább... 1500-at írunk, amikor Bosch hozzálát ehhez a munkájához, s két-három év elteltével fejezi be, pontosan akkor, amikor Kolumbusz Kristóf a végére ér az „újvilág” felfedezésének. Ami Bosch *Gyönyörök kertje* nyomán a paradicsomról elmondható, mindazt Kolumbusz és útítársai, majd az útleírók is elmondták az újonnan meghódított „földi mennyországról”...

Bosch *Kertjében* nehéz találni akár egyetlenegy megbízható pontot, ahonnan kiindulva „körsétára” indulhatnánk, s a nyugatias elemző ösztönök sugallatának engedve, elkezdhetnénk olvasni. Annyi benne a mindenféle jel, jelkép, hogy egyszerre mind kimozdulóban. S lehet, hogy éppen ebben rejlik a mű természete: hogy megrészegítsen bennünket, hogy eljátszogasson velünk, s eközben annak illúzióját keltse, mintha valóban rejtegetne valamit. Lévén, hogy látványfragmentumokból áll össze, azzal hiteget bennünket, hogy mégiscsak olyan egészet alkot, melyből azért kiszűrhető egy-egy sarkalatos igazság, valamilyen értelmezhető alapgondolat. Sokfélesége úgy „szerveződik”, hogy a végén mindig megfosztódjunk a jelentésétől. Az értelmezhetőség elveszett paradicsomával állunk szemben, amely rengeteg jelentést termel anélkül, hogy egyet is megerősítene teljes egészében. A *Kert* tehát eszerint egy „jelentés-fantasza” műve; kertje annak az ősidők óta folytatott „alkimista eszmecserének”, melynek retorikáit és atanjait egyébként magunk is ott látjuk a festményen. Melynek egyetlen rejtett jelentése, hogy titkolja, hogy nem titkol semmit, hogy néz bennünket, miközben meggyőződésünk, hogy mi nézzük, s kimondjuk azt, amit tudatlanságunkban már kimondtunk abban a hitben, hogy híven értelmezzük, magyarázzuk a látottakat. Mint ilyen, az első és még soha túl nem szárnyalt *fantasztikus* óriáskert a művészettörténetben. A gyönyörök és katasztrófák kétértelműségéből létrehozott kert, mindezen olvashatatlanságok írásának fantazmatikus kelepccéje, melybe beleestünk. A kertek kertje.

Desiré Central Station 2010 – North/South

Érezhető volt a városban, hogy valami készülődik. A Desiré-plakátokat nem lehetett nem észrevenni. Ott voltak mindenhol. Fekete alapon piros kör, rajta a felirat, és közepén egy/a „költői kép”, Kosztolányi gyerekkori képe. Feltehetőleg az eredeti képet módosítva, itt most a kis Kosztolányit nem egy székre támaszkodva láthattuk, hanem elsősorban arcát, karjait: egyik kézfeje kinyújtott mutatóujja felfelé mutat, a másik lefelé. Odaterelte, odakérte a figyelmünket, de egyben pozicionálta is a rendezvény „menet-irányát”. A városban mindenütt figyelmeztetett, egyszerűen mindenütt.

Szabadka a világ legnagyobb reklámfelületével dicsekedhet. Ilyen a világon biztos sehol nincs. Mondanom sem kell, hogy majd száz Desiré-plakáttal volt kitapétázva. Ez a fantasztikus (ingyenes!) reklámfelület pedig nem más, mint a város szívében elhelyezkedő betonkolosszust övező ultraronda fémlapokból álló kerítés. Ez a kerítés egy időre új köntöst kapott, jó pár kiskosztolányi-plakát ékesítette. Azt mondják, hogy az, ami mögötte van, az a nagy beton valami egyszer színház lesz. Csak hát épp leálltak a munkálatai. Sőt, a négyszázezer sokat látott-hallott színháztégla is már valahol máshol leledzik. Nem baj, legalább így is lehet színház-élet-ről beszélni. Pedig minél előbb kellene egy újabb, nagyobb épület, mert a Desiré Central Station darabjain nagyon szűkösen tudtunk elférni, és lett volna igény újabb jegyekre-helyekre is: az összes darab „túl”-telt házzal ment.

A másik visszataszító városrészlet a központtól pár lépésre található: a piac. Elég régóta ugyanúgy néz ki, sötét, kicsit zöld, nem a központba való. A piac elejére, mintegy kitakarva, leárnyékolva azt, színt csempészve az unalomba, egy óriási Desiré-reklámtábla került. Egyszerűen nem lehetett nem észrevenni. Szóval biztosan nem volt olyan ember Szabadkán, aki ne hallott volna arról, hogy immár második alkalommal színház- és táncművészeti

fesztiválnak adott otthont a város. Illetve a majd egy éve méltán, szépen felújított Kosztolányi Dezső Színház, a Jadran Színpad és a KDSZ régi terme. A Lifka Sándorról elnevezett Art Mozi pedig az igen színvonalas beszélgetéseknek adott helyet. Oliver Frlićtyel, Kokan Mladenovićtyal, Schilling Árpáddal, Ivan Medenicával – hogy csak pár nevet említsünk a teljesség igénye nélkül – a Desiré Akadémia keretén belül.

E rövidke „tudósításon” keresztül nehéz lenne felfesteni azt a gazdag horizontot, amit a Desiré Central Station darabjai nyújtottak, hisz oly sokrétű, annyira színes és polifon volt a rendezvény, hogy már önmaga határait feszegette: volt itt konvencionalitásokat sutba vágó előadás, tánc- és mozgásszínház, zenés darab és performance is Bulgáriából, Törökországból, Oroszországból, Horvátországból, Franciaországból és nem utolsósorban Magyarországról. Ivo Dimcsev, Çağlar Yiğitoğlu, a Niši Nemzeti Színház, a Bitez Színház, a Zágrábi Ifjúsági Színház, Nagy József és a többi és a többi. A következőkben a „csonkoltság” alapos tudatában négy Magyarországról érkezett darabról számolunk be.

Örkény Színház: *Jógyereknek képeskönyve* (avagy a „nyissz-nyissz” módszer és a pedagógia *éles* kapcsolata: *Disaster Central Station*)

Az Örkény Színház előadása egyszerűen tarolt. Furcsa, hogy rögtön (egy) ítélettel kezdem a szövegemet, de ez így volt. Most nem akarok belemerülni azoknak az ítéleteknek a megvitatásába, amelyeket a darab elhagyása után hallhattam itt-ott a jelenlévőktől, hogy: „no, lám, érezhető a szintkülönbség”, „ilyen jó előadást még nem láttam” stb. Az ember hajlamos arra, hogy ha újat lát, új felhozatalban, például Magyarországról jól ismert színészekkel – Csúja Imre, Für Anikó, Hámosi Gabriella, Pogány Judit stb. –, akkor tudat alatt, talán nem véletlenül, arra *kényszerül*, hogy ilyen és efféle reakciói legyenek. Vagyis jó kis megszokott sablonok, klisék szálldogáltak a Közönségből visszavetített hétköznapi emberek között. Hát igaz, ami igaz, a kedves Közönség közel tíz percen át vastapssal köszönte meg, amit látott. Megköszönte például azt, hogy az előadás száz perce alatt jókat hahotázhatott, jókat nevetetett, néha közbe is szólhatott – amit a mellettem ülő néző előszeretettel (és folyamatosan) művelt –, mintha most járt volna először ilyen helyen. Mindent összevetve: nagy volt a boldogság és az öröm.

Nem szándékom magam mindenáron kívülállónak feltüntetni, de azt kell mondanom: nekem bizonyos jelenetek egyáltalán nem voltak viccesek – hogy akkor már én is kiklisézzem magam –, vagyis olyan önfeledt, jóízű

nevetésbe sosem tudtam kitörni, mint a többiek. Csakhamar arra lettem figyelmes, hogy a darab helyett a Közönséget lesem, és az ő reakciójukkal bíbelődök. Mert talán Konrádka (Pogány Judit) megcsonkítása, mind a tíz ujjának levágása, a szanaszét – közénk – repülő ujjcsonkok és a kisfiú kegyetlen jajgatása, majd elvérzése azért valahogy csak nem mulattató... (?) Még akkor sem, ha a háttérben a banális rím- és „ritmustechnikát” felsorakoztató, a groteszket keményen kifejezésre juttató éneknek lehettem fültanúja: „az olló dolgozik, / az ujjszopó sikoltozik, / nyissz-nyissz, és nincs mese / és Konrádnak nincs egy ujja se”.

Hogy a „rémvarieté” meglehetősen groteszk, kontrasztos szóösszetétel a darabra tudjam vonatkoztatni, nem hagyhatom ki az előadáson „felcsendülő” következő versikét: „Egy kisgyermek akkor jó, / Hogyha nem rossz, sőt, mi több! / Szépen eszik, aluszik, / S korán kel, mint a nyuszik. / Úgy várja a Jézuskát, / Ki hoz néki fapuskát, / S mi szemszájnak ingere, / Föltéve, hogy jó gyerek... / Ámde aki rossz, az rossz, / Ruhácskája csupa kosz. / A játéka okádék, / Nem jár neki ajándék. / S nem jár neki képeskönyv, / Ami éppen róla szól...”

Ez a kínvers a maga *kényszeres* rímeivel tökéletesen rávetül, rásimul az Ascher Tamás rendezte *Jógyerekek képeskönyve* egész hangulatára. Azt persze lényeges tudnunk, hogy dr. Heinrich Hoffmann Struwwelpeter képeskönyvét Julian Crouch és Phelim McDermott vitte színpadra a The Tiger Lillies zenéjével és dalszövegeivel. Az pedig egyszerűen tény, hogy e verzióból Parti Nagy Lajos lenyűgöző magyar változatot írt. (Figyelem! A darab tizennégy és fél éven felülieknek való. Vagy nem...)

Az előtörténet *rém* egyszerű: 1845 karácsonyán dr. Heinrich Hoffmann sikertelenül járta a boltokat, hároméves kisfiának nem talált kedvére való mesekönyvet. Nem volt más választása, ő maga írt és rajzolt egyet, amelyben feltűnik Struwwelpeter és sok-sok „rosszgyerek”. Voltaképpen ezeknek a „rossz” kisgyerekeknek a halálnemeiből láthatunk egy (derűs) kompozíciót. Nem beszélhetünk azonban konkrét értelemben vett cselekményről, a mű cselekményváza nem definiálható, inkább események sorozatából, a gyerekek elhalálozásának sorozatából áll.

Azt mindenki hamar észreveheti, hogy két bázisra osztható a szereplőgárda: a felnőttek és a gyerekek csoportjára. Átmenet közöttük nincs és nem is lehet. A szakadék átjárhatatlan, a felnőttek oldaláról erre a „lépésre” nincs is igény. A felnőttek klisésorozatok tömkelegét zúdítják egymásra, *gyötrően* undorító kispolgári életmódot folytatnak, a cél a rend és a fegyelem elérése. Ebbe a „csoportba” tartozik Dr. Roboz (Gálffi László) is, aki elsősorban narrátori funkciókat lát el, de egyben szerves része az eseményeknek: egyszerűen beszél a „szülők” (Anyusunk – Széles László,

Apusunk – Csujá Imre) párbeszédébe, amelyek végül is közel sem párbeszéd, hanem valamilyen egymás melletti félrebeszélések jól teletömve többnyire a pedagógia, a fejlődéslélektan, társadalmi szokások stb. közhelyeivel. És hát ebbe a világba csöppen bele a mindig kíváncsi Jannika (Für Anikó), aki egyszer csak vízbe fullad, a már említett Konrádka, aki feltehetőleg „orálisan fixálódott”, káros „szenvvedélyéről”, az ujjszopásról a szabóolló szoktathatja le, csak hát éppen véletlenül elvérzik... (A szülők melegségére legyen szólva, ezerszer figyelmeztették Konrádkát, a körülbelül négy-öt éves kisfiút, hogy amit tesz, az rossz *szokás*.) Hennike (Polgár Csaba) pedig szintén a többszöri tiltás ellenére a gyufával talál játszani, és természetesen fel is gyújtja magát. Ami marad belőle, az nem más, mint a szép keretes fogszabályozója és egy hamurakás. Ez utóbbi „maradék” a tekintetben is kiváló, mert így legalább meg lehet spórolni a hamvasztás költségét, „ami – ugye – nem elhanyagolható szempont” (tegyük hozzá: ez Dr. Roboz személyes megjegyzése).

Noha események egymásutánjáról beszéltem, egyfajta periodicitás azonban jelen van. Vagyis a gyerek halála egyben egy újabb lehetőséget ad: Anyusék élvezik a hóóóm, a szvít hóóóm melegét (ezt vagy hatszor elmondják, sőt megspékelik az egész kvázikommunikációt bugyuta, de nagyon bugyuta, majdhogynem Besenyő családós, l'art pour l'art-os szójátékokkal, szógyilkosságokkal, néha *kínzóan* fárasztókkal...), majd az egy családra jutó magas gyermekhalandóságot így kommentálják: „sebaj, csinálunk másikat”. És kezdődik is minden előlről. Dr. Roboz pedig minden alkalommal szakmai kommentárokat fűz a látottakhoz: szublimációról és explózióról beszél, ő pontosan tudja, hogy a jó gyerekben is ott a rossz és a többi.

A horrorisztikusan fehér gyermekarcok, a sötétre festett szemek igen rémisztők. Szinte már élő hullák (arcra festett determináltság – végzet). Többször támad olyan érzésünk, hogy egy rémálom kellős közepében vagyunk, noha itt a vért néhány ötletes vörös színű fonál „helyettesíti”. A folyamatos csonkításba torkolló nevelés nem vezet eredményre, vagyis igen: valaki mindig belehal. De talán jobb is – könyveljük el magunkban –, mert ilyen szituációból kikerülve talán még abszurdabb felnőttkor várna rájuk. Azaz szerencse a szerencsétlenségben, hogy ezek az élettörténetek lezáródnak.

Viszont. Nem fordulhat elő, hogy ilyenkor ne Csáth jusson eszünkbe. Novellái, a kis Emma története, a kutyaakasztás és a többi. De akár konkrét életrajzi vonatkozások is: mindenki tudja, hogy Kosztolányival előszeretettel hajtottak végre „tudományos kísérleteket” békákon, macskákon... Csak a rend kedvéért álltam elő irodalmi allúzióval, minden normális gyerekben ott van a kíváncsiság óriási ereje, vágyartikulációk egész sora,

ami persze kitör, teljesen megszokott jelenségként: a tudatos és az ösztönös között tudniillik nincs olyan éles határ, mint a felnőttek világában. E kitörések természetesen csak nagyon nehezen fékezhetők meg: hiába tehát Konrádka arcán a szájkosár, a vágy olyannyira hajtja, hogy nem tud ellenállni (és nem is biztos, hogy ellenállást kell tanúsítania). Csak hát a jó szülők, Anyus és Apus számára ez nem kanonizált viselkedésforma, a klisérendszerbe nem illeszkedő viselkedésartikuláció: a rossz gyerek egyik attribútuma: így meg kell fékezni. Az csak egy dolog, hogy a módszerek mindig halálos kimenetelűek... A gonosztevő sosem a felnőtt, mindig a gyerek. Dr. Roboz alakja a darabban egyébként pontosan úgy viselkedik, mint a legtöbb csáthi novella narrátora. Nem ad értéktételeket a látottakról, mintegy végignézi, közli azokat. Sőt, Dr. Roboz is olykor a fekete humor határait feszegeti. A közönség meg csak nevet. Egy spontán énvédő mechanizmus lenne? Talán. Elképzelhető.

Halálisan egyszerű a színpadkép. Egy rózsaszín tapétás három falból álló szoba, ami felénk nyílik. A rózsaszín bezártság egyben a szülők kinti világának képe, de nem tévedek talán, ha azt mondom, belső, pszichés világuknak a reprezentánsa. Ez az egyszerű közeg szempillantás alatt átalakul folyóvá, amelyben ott ficáncol a „halak kara”, és amelybe hogy, hogy nem, bele lehet fulladni. Majd egy tükör csúszik be a közönség elé, amelyen „lovagolva” Robika (Hámori Gabriella) átdobott lába és annak tükörképe a sötétben olyan vizuális élményt nyújt, mintha a kisfiú valóban röpködne, szállna esernyőjével a kint nagy szélviharában. Aztán végül is elszáll, ki tudja, hova...

Ezek a képek, megoldások, az alakítások és nem utolsósorban a Parti Nagy-szöveg fenomenális kompozíciót tárnak elénk. És hogy miért csak a pazar szöveccen tudtam igazán jól szórakozni? Nem tudom. Talán velem van a baj... [brenner]

Gergye Krisztián Társulata: *Quartet* (ko-incidens négy táncosra – érezzük nyeregben magunkat: test-teszt)

Egy táncszínház kommunikációs stratégiáit nehéz megfogalmazni, feltárni. A test, a mozgás különös jelrendszer. Gergye Krisztián táncos alkotó (a *Quartet*ben is láthatjuk), de egyben a társulat rendezője, színész. Egy olyan *személyiség*, aki még Nádas Péter drámáit is átkódolja, megszóltatja sajátos nyelvezetével, nyelvével.

Gergye Krisztián, Virág Melinda, Frigy Ádám, Hoffmann Adrienn formálta jellé, jelsorozattá ezt a sajátos koincidenst, úgy, hogy a mi hét-



Mohár Edvárd

köznapi kommunikációs palettánkból a lehető legkevesebbet használta fel, pusztán pár verbalitás-próbálkozást: nevetés-félét, pár jaj-félét stb. Azért emelem ki ezeket a „nyelvi lehetőségeket”, mert Gergye Krisztián társulatának logóján, mintegy mottóként a „nem csak tánc” is szerepel. Annak ellenére, hogy e darabban háttérbe szorult a „próza”, a „nem csak tánc” jelentése a színpadon megformált fantasztikus képiséget és nem utolsósorban az Accord Quartet improvizációs zenei kíséretét is jelentette.

A színpad játéktérje egy hatalmas vörös tér, közepén egy nagy, visszatükröződő felszín, majdhogynem tükör. Az ide eső fény misztikusan szóródik szét a monumentális háttéren, mintegy *kivetül* rá... Kantár, nyergek, pálcák. Ezek is részei a darabnak. Olyan segédeszközök – mondhatni lószerszámok (talán itt és most nem is árt aktivizálni Equus-émlékeinket, de a maguk teljességében) –, amelyek a vad-állat megszelídítésének kiváló eszközei. Továbbgondolva: *ösztön-gátak*. Azaz az emberinek, emberire formálásnak az eszközei, a vadság megszelídítői vagy épp elfojtói. De találunk itt még egy női magassarkút, zsokéfelszerelést, puskát. Négy test vad játéka, majd megnyugvása, majd megint vad mozdulatok, „kitörések”, dobolások és dobantások, megnyugvások egymásutánja, kontrollálatlan sorrendisége alakítja a táncjáték dinamikáját. Egyszer túl hangos, máskor halk, egyszer túl világos, máskor túl sötét, de állandóan aktív. Ehhez pedig nagyszerű szinkronban párosul az Accord Quintet kísérete. A színpadi tér, pontosabban a háttér úgy válik aktív komponenssé, hogy teret ad a projekciónak: vagy árnyalakok vetülnek rá, vagy tükörképek. A vizualitásba és a dinamikába, de a zenébe is pszichés (pszichotikus?) vektorok konvertálódnak. Ló és lovas, irányító és irányított, kontrollált és kontrollőr. E pólusok



közötti viszony megragadására (*bábszituáció*) Gergye nem csak a testi kontaktusokat alkalmazza, kiváló lehetőséget nyújt például egy kantárszár is.

A már pedzegetett, körvonalazott horizontot nevezzük meg: erotika, szexualitás, és ebből is a vadabbik, talán még a mocskosabbik. Már valamikor a darab elején lehetnek ilyen asszociációink: de esetemben ez a konkrét képiség percepiálásakor körvonalazódott: a nyereg alsó részének felém fordítása ugyanis egy gigantikus női nemi szervre emlékeztetett – biztos, hogy nem csak engem. Ebben a pillanatban a már említett „ösztön-gátak” poliszémmé minősültek át, de nemcsak ezek, hanem a fekete magassarkú is. Az aktív, dinamikus színpadi jelenlét pedig innentől mellékjelentésekkel (immár határozottan szexuálissal) gazdagodik. Nem beszélve arról, hogy a *koincidencia* (ezen most pusztán a lexéma értendő) szemantikus tere is szép lassan feltöltődni látszik. Lehetne még boncolgatni a képiség, a dinamika, a zene által föllobbantott asszociációkat, de úgy érzem, ennyi most épp elég. Ezt mindenkinek látnia, mindenkinek át-, meg-, belátnia kell...

Van egy olyan érzésem, hogy a színre vitt „probléma” szavakkal nem adható át a befogadónak, hanem elsősorban a vizuális élmények, a mozgás közvetítésével. Még nem tudom azonban eldönteni, hogy ezek a kitörések, a tudatalatti működése és „logikája” (itt az idézőjeleket nagyon vastagon kell érteni) a nyelv (itt ezen CSAK a szavakból álló, nyelvtannal rendelkező struktúrát kell érteni) számára megragadhatók-e? Ez utóbbi nyelvvél lehet-e róla valamit is mondani? Ez a nyelv itt nem elég, illetve legyenek pontos: a verbalitás referenciális funkciója csődöt mondana, a testművészet referenciális attribútuma pedig valahol itt kezdődik. Talán ebből kifolyólag sem véletlen, nem meglepő, hogy csak verbalitás-próbálkozásokra van szükség, de azokra tényleg! Gergye egyszerűen tehát mint táncos és mint alkotó is fantasztikus produkciót nyújtott.

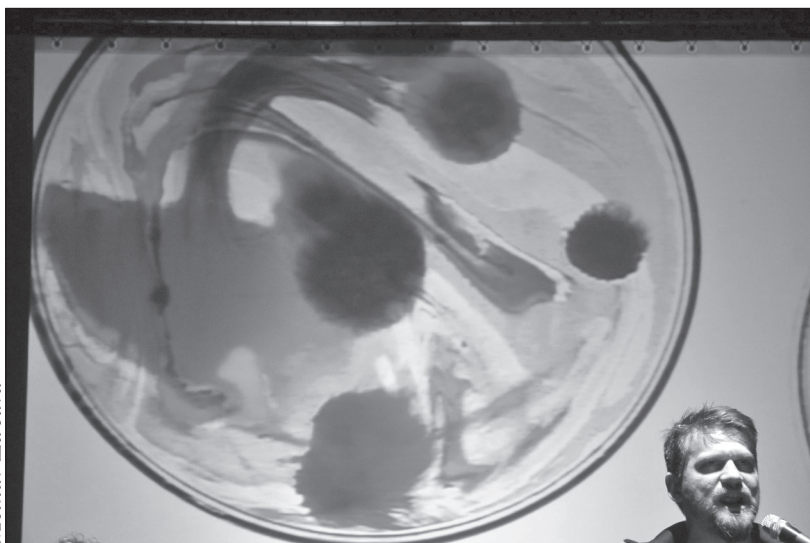
De ne feledkezzünk meg a „többiek” rendkívüli alakításáról sem. A sikert csak négyen együtt érhették el. A különböző koreográfiák, a testtel megmintázott árnyképek, a darab most nem említett egyéb horizontjai, a díszlet, a vörös és fekete zsokéfelszerelés – jól igazodva a színpadi kép vörös és feketéjéhez –, vagy épp a teljesen feketébe öltözött alakok együtt voltak nagyszerűek. (A Desirén látott darabok „kinyúlnak”, úgy válnak határtalanná, hogy a jegyszedőket sem árt szemügyre venni, ők is „beleavatkoznak” az előadásokba: e darab előtt például feketére és vörösre festett arcok tépnek bele a belépőjegyeinkbe. Nem meglepő: a Desirén minden megtörténhet.)

Nem elhanyagolható körülmény a mű előkészületének egyik szegmense, amelyről a programajánlóból szerzünk tudomást. A szereplőkkel tudniillik különböző pszichológiai tesztek, így a nagyon jól ismert Rorschach-tesztet is elvégeztették, és az ebből elemzett asszociációkat, eredményeket felhasználva ezek is szerves részét képezik a műnek: szó szoros értelemben tehát maga a személyiség jut így szerephez. Nem beszélve arról, hogy az árny- és tükörijátékok olykor-olykor önmaguk is ezt a tesztet vizualizálják a színpadra, a háttérre.

Nagyon szerencsésnek tartom magam, hogy a *Jógyerekék képeskönyvét* és a *Quartetet* együtt láthattam. Nem is tudom eldönteni, jó fogás volt-e, hogy először a Jógyerekéről írtam. A két darab együtt – annak ellenére, hogy ábrázolásmódjukat illetően semmi hasonlóság nincs, sőt: polárisak – megmagyarázhatatlan élményekkel gazdagítottak [brenner].

Pont Műhely: YU-HU-Rap

Hosszú évek hallgatása után 2008-ban jelent meg Domonkos István *YU-HU-Rap* című poémáját tartalmazó kötete. Ha Kulcsár-Szabó Ernő a *Kormányeltörésben*-t a nyelvben való otthontalanság megjelenéseként értelmezi, akkor ez a hosszúvers a testben való idegenség kiáltványa, vagy – ha már rapról van szó – a beteg szervezetbe szorult elme rabszolga-monológja. Tele van mechanikusan ismétlődő versbetétekkel, jambusba foglalt, változatlan és mutatív refrénekekkel, s többféle zenei műfaj (kuplé, sanzon, csujogató stb.) szerkesztésmódjából merít. A recitativókban a szülőföldről való menekülés, a szerelem, a saját testben való bujdosás elevenedik meg ironikusan és önreflektíven, kissé talán félálomban, mégis hangulati elemekkel és kulcsszavakkal összefűzött linearításban, egy istentelen világban istent kereső és róla lemondó ember rezignált hangján. Ezt az attitűdöt, a magabiztosan félrekonzentráló, bölcs szemlélődő látásmódját hiányoltam a Pont Műhely előadásából. Bár a költemény poétikai paneli

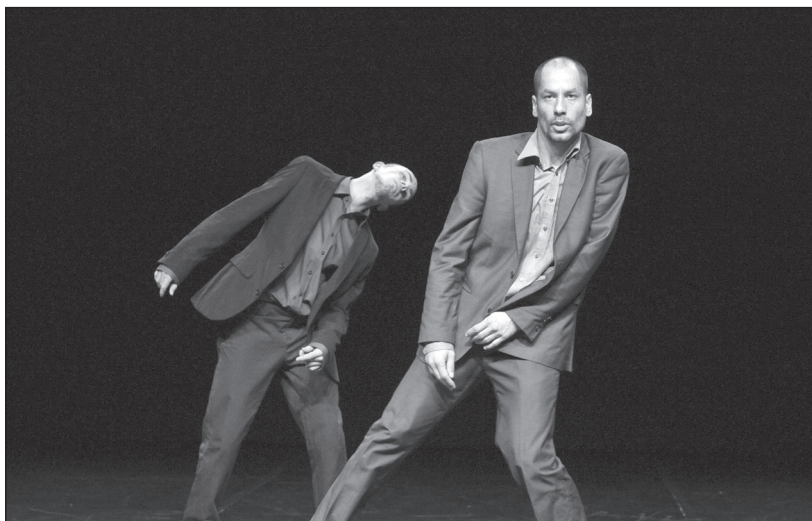


önmagukban, olvasva is katartikus hatásúak, egy összművészeti alkotóközösség produkciójának szerintem nem szabad a pusztá textusra támaszkodnia. A műhelyesek által színre vitt *YU-HU-Rap* ennek ellenére éppen ezt teszi: hagyja magát sodortatni a szöveggel, olyan értelmezéssel látva el azt, ami kifordítja sarkaiból a Domonkos-univerzumot, és létrehozza a keserű, a világgal állandóan haragban levő hungarojugoszláv vendégmunkás identitását. Olyan attribútumokkal ruházza fel azt, amelyek csak a külső szemlélő horizontjából hatnak „yu-hu”-nak: ez az előadás meg sem kísérel beljebb kerülni, kinn reked az értelmezési tartományon kívül.

A kaposvári Csiky Gergely Színház rendezője, Keszég László nem egy Domi-szerű protestsong-énekes figura, inkább egy ultranacionalista zenekar koncertezésben megfáradt frontemberére hajaz. Előadásmódja sem hasonlít a rappelésre, hiszen végigkántálja az előadást: stílusa engem a regösök rigmusmondására emlékeztet. Előtte egy kottatartóban ott van az egész vers, amit olyan megfeszített figyelemmel olvas, hogy fel sem néz közben. Mintha egy természeti nép varázslójaként transzba esett volna tőle. Néha kissé nevetségessé válik ez az „énekeltverselés”: túl erőltetett, nagyon komolykodó, holott Domonkos István poémái éppen a bennük felsejlő humor, a játékos izgalom miatt hatnak olyan szorongatóan őszintén. Keszég Lászlóban azonban nem ismerhető fel ez a clown-alak. Ő mindig hangerejével ad nyomatékot a szövegfragmentumoknak, a három gyakorta felhangzó töredék („futna szélnek / ki a télbe / mind ki úgy tesz / mintha élne; ez a való / versbevaló / ez a halott / szemrevaló; a sánta boldogsággal lejtettem / éppen / mikor a bajok lekértek”) ezáltal egyfajta keretet ad a darabnak. Kántálásának jó hátteret biztosít a csellista-zeneszerző Márkos

Albert, a brácsás Mezei Szilárd, a nagybőgős Hock Ernő és a dobos G. Szabó Hunor, együttesük produkciója azonban inkább alternatív dzsesszen és kortárs zenén alapuló színházi kísérletnek, egyszeri happeningnek tűnik, mintsem kiforrott munkának. Mintha csak a szintén általuk létrehozott, óriási taglétszámú Budbudas egyik hangversenyén ülnénk, miközben a háttérben kivetítik egy vászonra, amint Petri-csészékben különféle színű alakzatokat elegyítenek. A formák játéka kaleidoszkópszerű, akárcsak a megjelenített művészeti ágak találkozása. A baj az, hogy a zene és a kép eltölpül a szöveg erejének monumentalitása mellett, a hármas egység nem hoz létre egy egészet, a „járulékos elemek” nem dialogizálnak a textussal. Csak a széttartás érezhető (*em*).

Fehér Ferenc: *Tao Te*



Molnár Edvárd

Nesze neked, (mű)taoizmus! – így foglalható össze ez a különös atmoszférájú táncszínházi előadás. Legalábbis nagyon remélem. Remélem, hogy az öreg gyermek, Lao-ce cselekvésmentességet hirdető fő műve, a magyarul Weöres Sándor fordításában megjelent és azóta utcasarki ezotériakurzusokon tananyagként használt *Tao Te King* (*Az Út és Erény könyve*) nem vált ismét vulgárfilozófus erőszaktevők áldozatává, noha a keleti bölcsesetek többsége mára könnyen eladható árucikké, ismerőske-reső portálokon gyakorta idézett közhellyé, wikipédiás linkké degradálódott: egy gyorsbűfékből táplálkozó világ rapidtanításává.

Fehér Ferenc igazán cinikus koreográfiát állított színpadra. A kezdő képben két világcsavargó beckett-i alakja tűnik fel kalácsmajszolás közben.

Pár perc után azonban megirigylik egymás ennivalóját, és az addigi csendes osztozkodás és lakmározás helyett szó szerint hajba kapnak néhány falaton. Az előadás tehát lényegében az ő harcuk bemutatója. Párbajuk a félelmetes ritmusú elektronikus zenei betéteket hallató üres térben zajlik, ezért a küzdelem olykor a számítógépes játékok gyorsaságát veszi fel, más-kor viszont burleszkbe illő lassúsággal, mozdulataik kinagyításával teszi nevetségessé a két útonállót. Kontakttánc-alapú mozgásuk miatt egymás testének legkisebb rezdülésére is reagálnak, ezúttal azonban elmaradtak a Fehér-formanyelv legfontosabb elemei, a streetdance-mintázatok (electric boogie, hiphop, break) és az akrobatikus, cirkuszi látványosságot hordozó kellékek, de megvoltak az animális jegyek, így a majomszerű kurkászás is. A negyvenpercnyi küzdelemből nem vonhatunk le könnyen egy minden szempontból érvényes tanulságot: a mozdulatsort nem lehet egyszerűen a jó és a rossz háborúskodásával körülírni, amelyből egyik fél sem kerülhet ki győztesen. Pláne, mivel az előadás végén Fehér Ferenc és Dózsa Ákos váratlanul kibékül, és diszkós fenékriszálással valódi chippendale-táncot lejt. Lehull a lepel: a Tao tanítása és belső harc ide vagy oda, egy divatficsúrnak mindig a másé kell, más kalácsa, más világszemlélete... Önálló gondolatok híján könnyű a taoizmus félreértelmezett „minden mindegy” állapotába süppedni. A *Tao Te* ellentmond Lao-cének: el akar gondolkodtatni, cselekvésre akar készíteni (*em*).

Epilógus

A körülötte kialakuló viták megmutatták, igenis van létjogosultsága a Desiré Nemzetközi Színházi Fesztiválnak. A Kosztolányi Dezső Színház és Urbán András társulata művészi koncepciójának kiterjesztéseként interpretálható találkozó az alternatív szcéná iránti fogékonysággal, klasszikusok befogadásától eltérő prekonceptióval színházba látogató publikum kinevelését célozza. Ez a réteg nem is áll olyan kevés emberből, mint hinnénk: a másként látás nem adottság vagy képesség kérdése, hanem attitűdé, személyes beállítottságé. Ha ez a nyitottság nagyobb teret kapna az életben és a művészetben, kevesebben borzadnának el a színpadi meztelenség, a vérlecsapolás vagy egy nőnek öltözött férfi láttán. A Desiré nemcsak kitekintést nyújt az európai színi kultúrába, hanem közben ennek a nyitottságnak a szükségességére is felhívja a figyelmet. Jövőre kiderül, hogyan értelmezik a nyitottságot Keleten!

Valló-ság?

Kosztolányi Dezső Színház: *One-girl show*

Február 17-én a Kosztolányi Színház munkabemutatójának lehettünk közönsége, amit egy héttel korábban nyilvános próba előzött meg. Közönsége lehettünk tehát az Urbán András rendezte *One-girl show*-nak.

Nagyon könnyű a díszletről beszélnem, annál az egyszerű oknál fogva, hogy nincs. Mint ahogy kellékekből is meglehetősen kevés – egy érett, friss banán, egy csontváz, a majdhogynem kötelező Béres Márta-i szék – bukkan fel a színpadon. Van tehát egy óriási (magától értetődően félig-meddig zárt) üres színpadi tér, néhány „kellék”, és van (a) Béres Márta (nem utolsósorban). És ennyi épp elég. Nyilván elég. Csak jogosan merül fel a kérdés, hogy ebből hogyan lesz – állítólag – hatvan percet kitöltő előadás.

Tisztázzunk néhány dolgot.

Most persze nyugodtan mondhatnám – ha unalmas klisékkel szeretnék élni –, hogy Béres Márta a *One-girl show*-ban „remekül tölti be” a színpadi *teret*. De nem mondom, pontosabban, nem így, mert elég nagy hibát vétenék. Itt ugyanis a „színpadi tér” nem a maga konkrétumában értelmezendő, hanem egészen másként, amit ebben a darabban egészen máshogy is lehet „betölteni”. Ugyanez vonatkozik persze a kellékekre is, amelyek denotációs működése erősen metaforikus. E konkrétanak tűnő jelenvalóságokat – beleértve a színpadi teret is – (a) Béres Márta önmagából, „konkrétábban” a szubjektumából kisugárzó jelentéssíkokkal ruházza fel, akkor és ott. Ebből adódóan olyan asszociációk támadnak, hogy ennek a térnek csupán egy részét képezi maga a *színpad*. Tudniillik a Kosztolányi Dezső Színház színpada itt most csak arra jó, hogy a színpadiság, az ún. színpadi tér *képzetét* (így önmagában is mint anyagi „díszlet”) keltse bennünk, a *közönségben*, legalábbis a darab elején. Óvatosaknak kell tehát lennünk, mert ez a tériség sok esetben magába foglalja ugyan a ’színpad’-ot is, de még véletlenül sem a maga teljességében. Adott tehát a tér és az a bizo-

nyos Béres Márta. Őt, ha most egy pillanatra minden preszuppozíciókat megsemmisítjük, és hajlandók vagyunk a fenti tériség-felfogást elfogadni, pusztán nőként tudjuk kezelni (mert hát ott és akkor egyértelműen annak *tűnik*), mint színésznőt meg azért érzékeljük, mert ő maga ennek a bizonyos tériségnek valóban „betöltője”, de – mint utaltam rá, és még a későbbiekben utalni is fogok – egészen másképp. Ez esetben pusztán véletlen, hogy a szubjektum jelölője nem más, mint éppen Béres Márta.

Persze a fenti eszmefuttatás nyugodtan megkerülhető: a közönség helyet foglal, és megnéz egy olyan darabot, amiről már előre sejti, hogy benne a¹ Béres Márta fog szerepelni. A szövegem elején tapasztalható névelő-használati dilemma itt most már határozottabban körvonalazható. Annak ellenére, hogy ismerjük a nyelvhelyességnek a határozott névelőre vonatkozó alkalmazhatósági megszorításait, használata itt mégis indokolt, mert elsősorban bizalma(sságo)t sugall. Azt, hogy „én és én már ismerem őt, van róla fogalmam” stb. Ezzel szemben az általam névelő nélküli változat *csupán* jelölő. Természetesen nem szándékom itt most nyelvhelyességi kérdésekbe bocsátkozni azon egyszerű okból kifolyólag, mert a két „verzió” egyben két befogadási stratégiát is feltételez. Úgy gondolom, hogy ezt Urbánék is remekül meglátták, és e dilemmára tudatosan építettek, hisz a darab egy pontján „elbeszélgetési” alkalom adódott a Béres Mártáról, a Béres Mártával. A nemegyszer interakcióba hozott közönségnek – pontosabban egy csoportjának, itt most a „fiúkának” – megadott a lehetőség, hogy a Béres Mártáról kialakult korábbi asszociációikat összefoglalják, verbalizálják. Vagyis, a Béres Márta által felkínált alternatívák közül lehetett volna választani. Igen ám, csakhogy az efféle diskurzusok nem vezetnek sehová, annak ellenére persze, hogy el lehet játszani velük. Ha viszont ezen az úton haladna tovább a darab, akkor hamar rövidzárlatos lenne, és kiégne. És lehet, hogy ki is ég azok számára, akik a Béres Mártát jöttek megnézni (például talán a „nyugdíjas bácsikák” vagy az őt személyesen jobban ismerők számára). Azért van ez így, mert a Béres Mártának jóval szűkebb és sok esetben a magunkkal hozott „ismeretből” és „tudásból” körvonalazódóan talán nem egyértelmű, esetleg félreismert/félreismerhető a szemantikai tere. (Itt ajánlom az olvasó figyelmébe Laskovity J. Ervinnek a *Híd* múlt évi, decemberi számában közölt Béres-interjúját.²)

Béres Márta (névelő nélkül, jelölőként) viszont már nagyon sok mindent jelent: „Nő. Színésznő. Szülő. Szellő. Vagy valaki egészen más?” Nem

¹ A helyi nyelvhasználati úzushoz (is) ragaszkodva, de nem elsősorban...

² Laskovity J. Ervin: „Isten és ember előtt vállalom” (Laskovity J. Ervin beszélgetése Béres Mártával Urbán Andrásról). = *Híd*, 2010. 12., 50–55.

tudni. (De csakis a korábban említett színpadi térben indulhat be maga a jelenség, valamint a kvázi jelentések is így állhatnak össze strukturált egésszé.) Tehát a csak színpadi térben létező Béres Márta igen komplex struktúra. Ebbe a strukturált jelentéskomplexumba azonban a névelős Béres Márta is beletartozik. Ha nem így volna, a darab megint rövidzárlatos lenne, és újra nem vezetne sehová. Ez abból is következik, hogy a mű konstrukciójának mintegy atlasz-pontja a béresmártaiság, és a belőle táplálkozó fiktív, kevésbé fiktív vagy talán valós eseménysorok egymásutánja, szinte már végtelene.

Szövegszinten nagyon nehéz megragadni a fent említett konstrukciót, ezért is hagyatkoztam a talán már kissé erőltetettnek tűnő névelős elkülönítésre. De lássuk, miért is van ez így, hogyan is jut kifejezésre a két „névtípus” potenciálkülönbsége.

Míg a Béres Márta a közönségből (a befogadókából) kiindulva határolható be nehezen: a felkínált alternatívák talán mind-mind igazak, talán nem, addig Béres Mártáról is nehéz bármi konkrétumot meghatározni, ki-préselni. Ezen a ponton a darabban monológyszerű történetek egymásutánja aktivizálódik, olyan óriási térbeli és időbeli horizontokból építkezve, amelyeknek szintén csak a színpadi térben, a tériség ezen fiktív vonatkozásában, „kódében” lehet legitimitásuk. Persze tévedünk, ha azt hisszük, hogy a két szubjektum közé éles határ vonható. Az a két történet, amely az elbukó, szerencsétlen és a sikeres, világhírű és elismert Béres Márta életútját villantja föl a kezdetektől az elmúlásig, végig olyan burkolt üzenetet formál, hogy a szigorú értelemben vett, pontos élet-referencialitást függesszük fel mindenképp. Ez a készítés elsősorban az időbeliség óriási tartományából fakad, a beláthatatlan, a még meg nem történt érzetéből. Az egyre inkább beinduló vallomásosság-áradat azonban parányi részleteiben akarva-akaratlan mégis olyan benyomást ébreszt, hogy köze lehet a valósághoz. A történetekben itt-ott ugyanis konkrétan tűnő nevek is felbukkannak, például „az Edvárd”-é, akivel végre lebonyolítható a korábban megbeszélt aktfotókészítés...

Az életből, a színészlétből (illetve az annak tűnő létiségből) konstruálódó narratívák tehát a beresmártaiságból összeálló kvázi vallomások. Ezek a vallomások, amelyek közül némely a Kosztolányi Színház „anyagi javai megteremtésének”, a színház megmentésének, vagy épp egy bolhacsi-pésekkel megspékelt zárandoklatnak a történetei, tehát vagy igazak vagy nem, vagy kicsit igazak vagy kicsit nem. Nem is igazán fontos. Lényegük az az egyértelműen intenzív megéltség (jobban mondva: a megéltségnek „tűnőség”), amely a színpadról valóban visszaköszön, amit csak egy érzelmi hullá nem tud (meg)tapasztalni, illetve önmagából újraalkotni.

A két szubjektum közötti feszültség, a történetek egymásra épülése során folyamatosan átalakulni látszik Béres Márta és a Közönség közötti feszültséggé. De még mielőtt ez megtörténne, először is Béres Márta és a Színház között alakul ki kapcsolat, illetve ez a viszony kerül az értelmezés középpontjába. A Színház élete megmentésére irányuló törekvések motivációja egyértelműen a szubjektumnak a Színház iránt – valóban – érzett elkötelezettségében rejlik. Az önfeláldozás és alárendeltség ezen a ponton odáig vezet, hogy a szubjektum mindent egy lapra tesz fel, és a nyereségbe vetett hit akkora, hogy minden gátlást képes felülírni. A siker pedig csak így, a személyes harc és az elragadottság által garantált.

Sokunkban talán ekkor válik világossá, hogy miért nincs szükség díszletre, és miért elég bőven a színpadi tér és Béres Márta. Béres Márta ugyanis önmagából képes díszletet teremteni, ezek a díszletek pedig pszichés konstrukciók – kivéve ugye az említett színpadot, de ennek ismerjük a szerepét... Az elkötelezettség és az imádat szinte immateriális „atmoszférát” teremt, amit Béres Márta remek mozgásartikulációi is képesek fokozni: mondhatni ilyenkor vizualizálja pszichéjének rezonanciáit, érzelmi repertoárjának sokrétűségét. A történetekből összeálló tartalmak pedig e mellett lehetővé teszik a Közönség számára, hogy ezen imaginárius kulisszák mögé is betekintést nyerjen. A darab(ok) teremtés-, illetve alkotásmechanizmusai, azok előzményei a lehető legpontosabb, néha már nyomasztóan leltárszerű részletekkel válnak „átérezhetővé”. (Ezzel kapcsolatban lásd az említett Béres-interjút. Vagy ne...) Terítékre kerülnek továbbá a Kosztolányi Színház „nagy problémái”: az alternativitás, a polgárpukkasztás stb. problémakörei is, erről azonban lejjebb tesztek említést.

A Közönség az ún. apajelenet folyamatában válik fokozottabban a bipoláris szerkezet utolsó tagjává, abban az eseménysorban, amikor – véleményem szerint – a darab csúcspontjához, a felejthetetlen csontváz(apa) jelenethez ér. A vallomásosság nagy pillanata az Apa elvesztésének tisztító tűz jellege, személyiségformáló mozzanata, valamint az az itt is működő túlárado szeretet, ami az Édesapa irányába körvonalazódik. A jelen nem levőség felvállalt tárgyasulása az apa-csontváz „szerepeltetésében” manifestálódik. Az Apának szólított figura színrevitele bennem rögtön a jól ismert Csáth-novellát idézte fel azzal az óriási különbséggel, hogy itt a szubjektum és a tárgy közötti viszony szoros emocionális kapcsolaton alapul. A meglehetősen bizarr eseménysorok, a csontkollekcióval való játék egyben egy színházi önreflexió kiváló pillanata is. A játék valóban morbid, tudja ezt Béres Márta is, és ráadásul nem is hagyja megjegyzés nélkül a színpadon látottakat. Kiszól a Közönségnek, már szinte előre figyelmeztet a polgárpukkasztásra (a Kosztolányi Színház „nagy problémájára”). Szó



szerint. Majd Apa kezével ki is pukkaszt néhány nézőt (azt is el tudom képzelni, hogy nem véletlenül válogat ilyenkor). „Puk, puk” – halljuk. Majd Apacsontváznak bemutatja a színpadot, a Közönséget, a szeretett Közönséget. Nagyon, nagyon erős hatást kelt az emlékeknek, az itt és mostnak ez a fajta tárgyasult poétikája.

A fölfokozott pillanatokat követően, a „pukkasztások” után pedig hamarosan sor kerül a mámorei, átszellemült ölelés-aktusra. Amennyire lehet, a színpad és a nézőtér határmezsgyéjéről egy őszinte, mindenkit átfogó ölelésben részesül a Közönség, de valami olyan tisztában, amely érezhetően belülről fakad. Ezen a ponton tisztázódik, rajzolódik körül a kétfajta tériség határvonala: az egyik a színpadi, a másik a publikumi. Azaz ebben a pillanatban, aki korábban a valóságreferenciákat leltározta, számolgatta, annak is teljesen mindegy lesz már, hogy az elhangzott narratívák igazak-e vagy sem. Én viszont arra vagyok kíváncsi, hogy ez a fajta katartikus

megnyilvánulás – az ölelés – meg tudja-e tartani „valódiságát”, mondjuk az ötödik bemutató után is? Kíváncsi vagyok arra is, hogy az ölelés egyirányú-e? Vajon érezte-e ezt mindenki? Feltételeződik-e, és ha igen, működik-e ez a fajta interaktivitás? Vajon viszont tudná ölelni őt a Közönség? Páran biztosan.

A mű kiválósága egyértelműen abban rejlik, hogy átértelmezett, ártírt, leépített referencialitás-manipulációknak lehetünk tanúi. A történetekből mindenki azt és annyit szűr ki, válogat ki, amennyit és amit akar. Elhihetünk végül is mindent. Miért ne? Ennek ellenére, az életi narratívák behatárolhatatlansága és pozíciótalansága ellenére úgy képesek egymásba épülni, úgy egészítik ki egymást, hogy a mű bonyolult kapcsolatrendszereinek különösebb gond nélkül nyújtanak megfelelő táptalajt. Így alakulnak ki tehát az említett poláris struktúrák.

Az elbeszélések sokfélesége, a térbeli és időbeli sokszínűség egyetemes, de mélyen árnyalva kifejezett emóciói ekképpen állnak össze egy darabbá, Béres Mártává. Pont ezért maga az előadás sem tűnik hatvan percnak, sokkal de sokkal többnek hat.

Akárki is a Béres Márta, én szerencsésnek tartom magam, hogy nem ismerem. Nagyon szerencsésnek. Ha ismerném, talán sok mindent el is hinnék neki. A darab élményegyüttese menne tönkre talán, ha komolyan vennék mindent. Viszont recepcióesztétikai szempontokat szem előtt tartva nagyon kíváncsi lennék arra (is), hogy vajon mi történne akkor, ha a darabot negyven km-re odébb helyeznénk, mondjuk Szegedre. Fogalmam sincs.

A darab aprócska hibája szerintem az, hogy a „csúcsjelenet” után visszafogottabb tempóba vált át. Ez pedig határozottan ártó az apajelenet intenzitására nézve. A pólusok közötti feszültségek egyébként is nehezen épülnek ki. A darab a vége felé tehát túlságosan megnyugszik. De talán úgy viselkedik, mint egy háborgó psziché, amely végül megtalálja a maga nyugalmát.

A *One-girl show* legközelebb május folyamán tekinthető meg a Kosztolányi Dezső Színházban.

Az angyal akkor harap, ha didereg

Megkésett gondolatok Ladik Katalin *A nő hatalma* című,
a Vajdasági Kortárs Művészetek Múzeumában bemutatott
retrospektív tárlata kapcsán

A cím-átemelés nem véletlen.

Ha emlékezetem nem csal, egy rég letűnt korszakban egy, az alkotóval készített interjú címe ugyanígy hangzott.

Hogy idézőjelbe téve vagy anélkül, már nem tudom; rég volt, a katalógusban sincs feltüntetve.

Pedig ebből a bizonytalan, elmosódó kontúrú kiindulópontból is megközelíthető, részlegesen felfejthető, vagy akár egyik lehetséges értelmezési módozatként dekódolható Ladik Katalin alkotói opusa.

Sűrített infó: a hatvanas évek elején – és a későbbiek során is több ízben – a művésznő döntésre kényszerült a magánszféra, a biztos, de szürke egzisztencia, a társ és aközött, hogy – hadd *fogalmazzak így* – **Ladik Katalinná válhasson.**

Nagy árat fizetett érte, akármennyire introvertált a magánszféraját illetően, mindannyian tudjuk. A bátorsága mellett nem elvetendő eltanulnunk tőle annak ismérveit, hogy az eleve determinált vagy sors-adta hátrányok hogyan szublimálhatók egyedi, specifikus, senkivel sem összetéveszthető előnnyé, valahol a XX. század második felének geokulturális-regionális Interzone-jában.

A hatvanas években banktisztviselői állását odahagyván az Újvidéki Rádió Magyar Színtársulatához szerződött. (Apropó: a több évtizedes hagyománnyal bíró, fokozatosan egyre szélesebb profilú, majd felszámolt társulat reinkarnálódik-e valaha hasonló, állandó társulat formájában?)

Ladik Katalinhoz visszakanyarodván: a rádióban kísérletezte ki sajátos hangköltészeti univerzumát a nyelv, a hang, valamint ezek és az egyre fejlődő technológia kapcsolatának lehetőségeire építván, és – ami számunkra a legfontosabb – **mert élni velük.**

De a média adta korlátok – noha műveibe beépítette a tájainkon akkoriban tabunak számító testiség maximális lehetőségeit – mint a tárlat katalógusában kifejti, a szükségszerűen láthatatlan, radiofonikus hang-önkifejezés, a test eszköztárát óhatatlanul kizáró művészlét már nem elégitette ki.

(Itt jut eszembe egy, a 90-es évek elején hazájában botrányt kavart ír művésznővel való párhuzam, aki, lyukat fúrván a szétnyitott Bibliába, valami hasonlót nyilatkozott, mondván, az általa is tisztelt Könyvből egyetlen dolgot hiányolt, ami nem más, mint a testiség, és így próbálta belevinni, hogy – véleménye szerint – komplex egészként funkcionálhasson a Könyv.)

Ladik – noha mail-art-projektjeivel, ready-made-jeivel, képverseivel, kollázsaival stb. kivette részét az akkoriban forrongó képzőművészeti kísérletekből – inkább az élő, akkoriban Kelet-Európában botrányzámba menő akcióival, happeningjeivel (amelyekben természetesen kamatoztatta a rádióban kifejlesztett és továbbfejlesztett auditív lehetőségeket), de végre rátalált (akkori) szenzibilitásának hiányzó mozaikkockájára.

Korai alkotótevékenységét (természetesen durván sűrítve) a népi folklór új, egyéni olvasata-interpretálása; a neoavantgárd; az akkori, felénk is megtűrt szubkultúrák; és egyes nosztalgizálók által (lehet, hogy joggal) „új értékeket kereső, értékrendet felállítani próbáló, az egész nyugati fehér civilizációt (és szinte mindent) megkérdőjelező, másmilyen életmóddal próbálkozó” stb.; a hatvanas évek második felétől valahol a hetvenes évek közepe táján elsorvadt „csodás kísérlet” elemeit olvasztotta magába; valamint a saját testükkel-testükön akkortájt kísérletezők Ladik Katalin számára is integrálható módozatait (pl. Marina Abramović sokkal drasztikusabb, szélsőségesebb, test-adta művészeti önkifejezés-artikulációját nem, vagy sokkal szelídebben alkalmazta) gyúrta sajátos, „ladikos” egészé.

Ezekkel az urbánusból a népibe és a rituálisba oda- és visszakanyarodó, a természetes hangok, szavak, auditív lehetőségek, a – gyakran manipulált hangzású, párhuzamos síkon megnyilvánuló hanghordozók hangzásával, és a zaj, a fény, valamint a test fúziós kombinációjával – melyet annyszor félreértettek, különböző módon beskatulyázni próbáltak, mindenestre az akkor provokálóan ható, gyakran feminista (vagy egyéb) mellékszöveg csíráit tartalmazó (melyeket sokan sokszor szintűgy félreértettek), de abszolút összetéveszthetetlen akcióival, happeningjeivel, lecsupaszított, konceptuális kísérleteivel – de meghozták az országos, majd a nemzetközi elismeréseket.

Versei, képversei, főképp a szerzőnő sajátos előadásmódjában, melyek a verbi-voko-vizuálistól a body-arton, az arte poverán át a fluxus, stb. fesztáván mozgott; de nyomtatott formában, az újságok hasábjain is nagyrészt a szerzőnő felkészültségéről, bátorságáról tanúskodnak, s az „ól-

mos” reálszocializmus önigazgatású, fokozatosan egyre inkább felpuhuló, szofttabbá váló, majd – nagyon, nagyon csúnyán – a rendszerrel együtt halálhörgéssel kimúló, vidám barakk, totalitárius rémrezsím vagy boldog, gondtalan belle époque (lehet válogatni) hosszú intervallumában... de nyíltabban vagy burkoltabban, még magán az akkori kortárs művészeti mozgásokon belül is férficentrikus világban egy magának helyet követelő nő „diverzáns akciói”-ként is értelmezhetőek (természetesen nagyon leszűkítve, de ilyen olvasat is felkínálkozik).

Hadd legyenek most nagyon őszinte: mélységesen sajnálom, hogy pl. Ladik Katalin egykori, Burdából „kölcsonzótt” (vizuális intervenciókat tartalmazó vagy nélküloző) képversei kevés agyondolgozott, dolgozó-önmegvalósító anya-házastárs-háziasszony szerepekkel egyszerre birkózó nőhöz jutottak el (vagy szimplán egy „nem értem” kíséretében továbblapozták őket)... ugyanakkor Ladik olykor radikális főpapnő-femina-androgin szent/profán tevékenységén kevés férfi gondolkodott el **úgy őszintén, csontig** (leggyakrabban még a multimediális művésznő tisztelői, munkásságának ismerői sem), fonikus költészetének nyelvi destruálás/dekonstruálás-vonulatáról viszont mindannyian, és nem csak a nyelvi vagy egyéb kisebbséghez tartozók... pedig mindezek szinte ordítva szólítottak és szólítanak fel ma is arra, hogy akinek van füle hozzá, találja meg a saját külön bejáratú válaszait rájuk... persze annak a legközhelyszerűbb tudatában, hogy ezekre a kérdésekre még egyénileg sincs, nem is lehet állandó, megnyugtató, végleges válasz...

„De nem a Grál, hanem annak keresése a lényeg, nem?” „Vagy nem maga az élet a legjobb időtöltés?”

De kanyarodjunk vissza a nyolcvanas évekhez, a posztmodern érához, amikor – meglátásom szerint – valószínűleg krízisek, átértékelések, döntések sora kíséretében, de Ladik Katalin munkássága gyorsuló ütemben változni kezdett.

Személy szerint ezt a változást valahová a Jancsó Miklós rendezte (L. K. a hetvenes évektől 1992-ig az időközben megalakult, majd önálló társulatot kiépítő Újvidéki Színház színésznője), Tolnai Ottó Ladik Katalin számára írt (mint L. K. hangsúlyozza, neki, de nem róla szóló) Bayer Aspirin című monodrámá-produkciója és Lordan Zafranović Angyalmarás (Ujed anđela) című filmjének – amelynek Ladik Katalin a főszereplője – bemutatása közé, köré datálnám.

Lehet, hogy a monodrámát sokan bukásként élték meg, talán maga a színésznő is; szerénységem kiskamasz minőségben látta az előadást (később a filmet is), és meghatározó élménnyel tért haza.

Akárhogy is volt, Ladik munkássága kb. ettől az időtől számítva **jelen-tős módosuláson esett át.**

Igaz, közben a világ is „módosult”. Coolabb, távolságtartóbb és profibb; szakszerűbb, de szenvedélymentesebb lett; ugyanazokkal az eszközökkel már kevésbé vagy sehogy sem provokálhatóvá, gondolkodást kikényszeríthetővé vált az urbánus kulturális központok feelingje.

Ladik Katalin régi eszköztárát részben elhagyta, részben módosította, vagy art-reciklázsként a folytonosságot egyszerre támogató-negáló gesztusként újrahasznosította.

Egyre inkább a misztikum, a mitológia, a kollektív tudattalan, a ki-mondhatatlan, az elidegenedés, a reflexió, a kontextusok közti csere- és viszonyrendszer, az eklektika és a rohamléptekkel felfejlődött csúcstechnológiák vívmányainak (részleges) alkalmazásával valahol a szakrális-deszakralizált-újrashakralizált rituálé, az avantgárd kabaré, specifikus hangköltészetének felturbóztása, átalakítása, a noise-art, a body-art, a gesztus mint kommentár és egykori munkáinak részleges felhasználásával/módosításával/átértelmezésével a hagyományos színművészi szerepkörből részben vagy teljesen kilépve multimedialis (vagy később neokonceptualista) fellépéseiben mindezt sajátos mikrokozmoszában ötvözi.

Versei klasszicizálódnak, a formabontást zömmel átveszi a többretegű asszociatív jelentéstartomány, a rejtettebb, hermetikusabb, komplexebb struktúra.

1992-ben Magyarországra költözik, noha hangsúlyozza, magánemberként váltakozva egzisztál/töltekezik az Újvidék–Budapest–Hvar-háromszögben.

Immár komoly nemzetközi elismeréseket is a magáénak tudhat.

De térjünk vissza egy pillanatra az általa gyakran használt (és minden bizonnyal átélt-átértett) szerep- és maszk- (amely *nem* szerep és *nem* maszk) kavalkádra:

Sámánno? Femina? Androgin? Hattyú? (Hosszan sorolhatnám.)

A felsorolt személyiségaspektusok helyett maradjunk annyiban: e sorok írója számára Ladik Katalin leginkább ugyanaz, mint Tolnai Ottó számára (a néhai) Slavko Matković. (Érdemes utánanézni.)

Talán Csontváryé, talán Tesláé, talán másoké és a magamé, talán mindenkié és senkié.

Aki jegyességében kiűzöttetett.

És most hadd zárjam soraimat Ladik Katalin egyik kötetének címodalára nyomtatott, archetipikus-mitikus lényéhez hasonulván (találják ki, melyikhez), szövegemet önnön reciklázs-folytonosságaként, visszacsatlatkoztatva a legelejére:

Az angyal akkor harap, ha didereg.

Idézőjelben vagy anélkül, immár nézőpont kérdése.

A vessző eddig hiányzott: *lány, regény vs. lányregény*

Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony* című regényének intertextuális vonatkozásai

Alapfokú nyelvtani tanulmányaink során azt a nagyon fontos szabályt kell elsajátítanunk, hogy a vesszőnek külön, leírható szemantikai jelentése nincs, egyszerűen csak azonos funkciójú mondatrészek, különféle tagmondatok értelmezését segíti. Lovas Ildikó 2007-ben megjelent regényének vizsgálati kiindulópontját tulajdonképpen mégis ez a sajátos helyesírási megoldás: az alcímbe ékelt vessző (*lány, regény*) adja. Tehát különös paradoxonként most ennek a látszólag jelentéktelen részletnek a felfejtésére törekszünk. Irodalmi szempontból miért lehet fontos egy vessző?

A válaszunk részben az lehet, hogy a kitett írásjel szerepeltetése a regény értelmezése szempontjából intencionális, mivel a szövegek között felfedezhető strukturális azonosságok mellett a kortárs regényre jellemző megoldásokat, műfaji módosulásokat jelzi. Hogy ezt a felvetést alátámaszthassuk, magával a lányregény műfaji sajátosságaival kell kezdenünk. A meghatározás azonban több szempontból is problematikus. Egyrészt az alműfaj a magyar irodalomban igen csekély elismertségnek örvend, hisz leginkább a lektűr mezsgyéjén kapaszkodó, könnyen követhető sablonra építkező regények tucatjai juthatnak a szóról az eszünkbe. A legtöbb nagy népszerűségnek örvendő lányregény címe, szerzője, egy-két dekád után feledésbe merül. Ha például a századforduló legnépszerűbb magyar lányregényei közül egyet is említünk, még az irodalomban jártasabb olvasó is tanácstalanná válik.¹ Másrészt azonban a lányregény elnevezést sokszor zavaróan kiterjesztjük olyan művekre is, amelyeket már csak a világirodal-

¹ Ma már nem ismerjük Szabóné Nogáll Janka, Büttner Júlia, Faylné Hentaller Mária, Lux Terka vagy Fried Margit regényeit, de még Tutsek Anna neve is csak kevesek számára ismert (vö. Komáromi 200).

mi konvenciók tisztelete miatt sem intézhetünk el sem a lektűr, sem pedig a bugyuta attribútummal.

Ezek közül mindenképpen meg kell említenünk a tizenkilencedik század angol irodalmából a három Brontë nővér vagy Jane Austin nevét. Regényeik jórészt olyan fiatal lányokról szólnak, akik a kor elismert, elfogadott viktoriánus konvencióit nem követik mindig odaadóan², s ha a megszokott társadalmi normákat, a nőies viselkedés igen szigorú szabályait át is hágják, boldogulásukban a férfiak jelentős szerepet játszanak, hiszen szerelmük beteljesüléséhez az egyetlen út a házasságon keresztül vezet. (Az egyszerűség kedvéért és az állítások világosságának, pontosságának megőrzése érdekében a továbbiakban az összehasonlítás alapjául Lovas Ildikó kortárs regényének és Charlotte Brontë *Jane Eyre* című művének legmarkánsabb közös kapcsolódási pontjait vizsgálom.)

Irodalmi konvenció és intertextualitás

Tulajdonképpen az 1960–1970-es években népszerűvé váló feminista irodalomkritikai felfogás pontosan a felbukkanó erőteljes női hangot értékeli ezekben a 19. századi regényekben. A feminista irodalomkritika a nők (s ide érthetjük természetesen a női írókat is) nem túlságosan kedvező társadalmi megítélését, a patriarchális társadalomban betöltött női *Másik* nézőpontját is figyelemmel kísérve több aspektusból közelíti meg a fent jelzett problémakört (vö. Spivak 247–249). A regények ilyen szempontú olvasatában tehát fontossá válik a női szereplők önértékelésére is visszaható társadalmi nyomás, szokásrendszer.

Nem nehéz észrevenni, hogy Lovas Ildikó már a címadással belehelyez bennünket ebbe az irodalomelméleti, kritikai konvencióba, hiszen a regény címében szereplő *menyasszony* szó, mind a *lány*, *regény* alcím markánsan jelöli ki az értelmezés lehetséges határait. Azonban legelőször le kell szögeznünk, hogy a *Spanyol menyasszony* nem a *Jane Eyre* újraírásaként³ kapcsolódik ehhez a problémakörhöz. A szövegek közötti kapcsolódás érdekes módon leginkább szemléletbeli azonosságot jelent. Brontë regénye csak sajátos szempontból értékelhető a *Spanyol menyasszony* pretextusaként: a

² Többen rámutatnak, hogy a korabeli kritika sajátos megítélési szempontot érvényesít a nőírók esetében. Az úgynevezett *feminin* regény csak bizonyos témakörökről, kizárólag nőkhöz illő hangon szólalhatott meg. A *Jane Eyre* hangnemet például nem csak a viktoriánus kritikusok tartják illetlennek, hangját pedig maszkulinnak. Virginia Woolf is kifogásolja Jane énjének jelenlétét (vö. Séllei 140–143).

³ A *Jane Eyre*-hez kötődő szakirodalomban igen fontos szerep jut a később keletkezett újraírásoknak. Lovas Ildikó regénye nem kísérli meg folytatni a történetet, esetleg újraértelmezni az egyik, regényben is szereplő marginális figura státusát.

két mű között a legközvetlenebb kapcsolódást a feminista irodalomelmélet által megfogalmazott gócpontok újragondolása jelenti, s a motivikus kapcsolatok, allúziók értelmezése ezzel együtt válik szervesé.

Az egyik és talán a legdinamikusabb kapcsolódási pontot a szövegek között a házasság szerepének újragondolása adja. *Jane Eyre* az első regények egyike, ahol a házasság kérdése leginkább terhes problémaként merül fel. A nehézségeket jelzi Jane esküvői ruhájához fűződő idegenkedése és a borzongása új, még egyelőre meg sem született énjétől: Mrs. Jane Rochestertől. A valódi akadályt azonban nem csupán Rochester örült felesége jelenti. Az elemzők közül többen Bertha alakját nem pusztán Jane poláris ellentétéként értelmezik: az örült nő létezése leginkább megóvja Jane-t egy szörnyű hiba elkövetésétől. Bertha nem elpusztítani akarja, hanem csupán megvédi attól, hogy később ő is egy toronyba zárva, örületen végezze.⁴ „Még nem tudtam rászánni magam, hogy fölszereljem vagy fölszereltessem a táblákat. Mrs. Rochester! Mrs. Rochester ma még nem létezik, csak holnap fog megszületni, valamikor reggel nyolc óra tájban, és előbb meg kell győződnöm arról, hogy élve született, csak azután címezhetem neki ezt a sok poggyászt. Éppen elég az is, hogy a szekrényben, az öltözőasztallal szemben már Mrs. Rochester ruhái lógnak a fogasokon” (JE 342).

Lovas Ildikó regényének kezdő történet szála az 1980-as években Szabadkán felcseperedő egyetemista lány én-történetét rögzíti. Az első fejezet az esküvői ruha próbálásával kezdődik, s a történet során többször is felbukkanó esemény, az én-elbeszélő idegenkedése, feszengése egyértelműen a *Jane Eyre* esküvői előkészületeit idézi. „Nem tudtam, mekkora árat fizetek majd az élményért, hogy a tükör előtt újra ellenállhatatlannak láttam magam... Az udvar megtelt illatos emberekkel, én pedig egyre magányosabban álltam a szoba sarkában a szekrényből áradó, szélesen hömpölygő levendulaillat fogságában. Akkor merült fel bennem, hogy vége az életemnek” (80–81). Láthatóan az esküvőhöz kapcsolható érzések, tárgyak szerepe a regényt több szempontból is befolyásolja. Több gondolat a *Jane Eyre* szövegének is hangsúlyos része. A tükör-metaphora vagy az új identitás megszületésével meghaló régi én például Brontë regényében is markáns

⁴ Létezésének dinamikus értelmezési lehetőségeire hívja fel a figyelmünket Jean Rhys előtörténetként is értelmezhető regénye, a *Széles Sargasso-tenger*. Az intertextualitás egyik legfontosabb posztmodern vonásának talán azt tarthatjuk, hogy egy regény értelmezése a hozzá kapcsolódó újraírások, változó irodalomkritikai megítélés miatt visszamenőleg is módosulhat. Hasonló történik itt is. Rhys regénye megerősíti azt a lehetséges értelmezést, miszerint Brontë szövegében Bertha Jane lehetséges sorsát előre jelzi (vö. Stoneman 147–148, Baer 132).

szerephez jut. De természetesen több ilyen visszatérő elem is összeköti a két szöveget. Az egyetemista lány másik nemtől, szexualitástól való kezdeti idegenkedése („Nem a büntetés miatt, hanem magam miatt. Így vagyok megszerkesztve. Ilyen vagyok, Isten, az őrangyalom, az anyám, apám miatt” [17]) saját önértékelése („ha szép lennék, velem is ezt tennék” [37]), de még a szerelméről ábrándozó lány („könnyű olyan férfiba beleszeretni, [...] akinek megsérült a szeme” [39]) is a *Jane Eyre* sokat elemzett, hangsúlyos szövegrészeire emlékeztetnek. Az allúziók által jól érzékelhető logikai séma követése tehát szorosan összekapcsolja a *Jane Eyre* és a *Spanyol menyasszony* kezdő fejezeteinek értelmezését.

Újraírás és a narratív tekintély

A regény további részeiben Jónás Olga fiktív én-történetének szerepeltetésével Lovas Ildikó az újraírás problémakörébe is belép. Bizonyos értelemben ugyanis mégis újraír: Csáth precízen vezetett naplóihoz a valós eseményekhez, a gyilkossághoz ad új nézőpontot. Ennek a felismerése mindenképpen értékes, hiszen a naplóbejegyzéseiből megismert történetekhez az addig néma szereplő nézőpontját kísérli meg rekonstruálni a regény. A *Spanyol menyasszony* ezen szálát tehát a feleség additív s kétségkívül fiktív nézőpontja a Csáth-legendához köti. Most azonban Olga szemén keresztül bomlik ki fokozatosan a házasság háttere: a férfi nőkhöz, szexualitáshoz, a narkotikumokhoz való viszonya. „Akkoriban még nem tudtam, hogy a leszokásról való próbálkozás ennyire lehetetlen, de ami még több, az életünk is az” (143).

A regénybeli figura megalkotásához a szerző beépíti az író hagyatékának hiteles jegyzékét, korabeli visszaemlékezéseket is felhasznál, de a fiatal nő, anya, feleség személyes gondolatai, érzései, hangulatai a fikció szegélyén maradnak. „Én nem vezettem feljegyzéseket, mindent a fejemben tartottam. Szagokkal, fényekkel, színekkel tájékozódtam az évek, emlékek között” (63).

A feminista irodalomkritika a nők narrációhoz fűződő kapcsolatát különös hangsúllyal vizsgálja. A *Jane Eyre* történetéhez fűződő értelmezések közül több kiemelten foglalkozik Jane hangjával. A kislánynak meg kell tanulnia, hogyan adjon hangot saját narratívájának a többi történetváltóval szemben, s ezt a narratív tekintélyt (hatalmat) kell megtartania, ki-terjesztenie felnőtté válása során (vö. Séllei 145–168).

A narratív tekintély megszerzése Lovas Ildikó regényében is az egyik kulcskérdésnek tekinthető. Ez Jónás Olga történetében a fiatal nő napló-íráshoz, íráshoz, szerzőséghez való viszonyában artikulálható legvilágo-

sabban. A műben jelzett problémakör⁵ rétegeit nem könnyű felfejteni. Talán a gondolatsor kiindulópontjaiként az írások, Csáth naplóinak tükröző szerepét kell először említenünk. Olga először titokban kezdi el olvasni férje gyerekkori naplóit. Az olvasással azonban nem csak a fiatal fiú életét ismeri meg jobban, a naplók saját önértékelésére, én-képére is visszahatnak. „Míg nem olvastam bele a naplóiba, azt hittem, tökéletes életem volt” (62). Csáth naplója tehát már a kezdetektől fogva és retrospektív módon is befolyásolja a fiatal nő narratíváját. A felnőtt naplók megtalálásával azonban a kezdeti öröforrás keserves tapasztalattá változik. A férj által kikényszerített naplóolvasás Olga kínzásának egyik eszközévé degradálódik: „újraolvasásuk, hangos olvasásuk meglepő kint jelentett, mintha együtt kellene halnom vele, beledögleni az ő életébe” (96). A naplóolvasás kikényszerített aktuusa jól mutatja, hogy Olga nem képes önmagának, saját történetének aktív formálójává válni. Bármennyire is szeretne menekülni ebből a helyzetből, önmagát csak feleségként, anyaként képes értelmezni: „az ország legzseniálisabb férfiához mentem feleségül, és egy szarcsimbókkal élek együtt” (234). Akkor sem képes elmenekülni a férfitől, amikor az elvonókúrán van. Azonban férje távollétében a kikényszerített naplóolvasás aktusát felváltja a Veronnak írt levelek olvasása, pontosabban azok szinte kényszeres felolvasatása.

A levelekből megfogalmazódó írás utáni vágyakozás kísértetiesen egybeesik Gilbert korábban már említett tanulmányának konklúziójával: „Például minek írok?... Miért? Hogy a tekintélyem növeljem?” (Gilbert 1997: 277). Olgában azonban a levél, a saját személyes történet megfogalmazásának igénye, azaz a narratív hatalom kiterjesztésének vágya kimerül a levél szövegének szenvedélyes ismételtetésében és a szöveg lemásolásában. Kevésbé hangsúlyosan, de a naplóolvasás megismeréssel egyberendelt párhuzama a *Spanyol menyasszony* másik, mai történet-százában is feltűnik: „féltékeny voltam arra a kékszemű lányra, de annyira, hogy végül a szerelmem részleteket olvasott fel a naplójából” (191). A párhuzamot az is erősíti, hogy kezdetben a női narrátor is feleségként képes csak magára gondolni: „nem tudtam úgy elképzelni az életem, hogy nem vagyok feleség” (193).

⁵ Az egyik legtöbbet idézett, a nyugati gondolkodás filozófiai háttéréből kiinduló tanulmányában Sandra M. Gilbert a szöveg és a létrehozója, szerzője között létrejövő teremtetési aktusból kiindulva (a költő pennáját nem is csupán figuratív módon azonosítva a péniszével) a nők irodalomelméletben betölthető helyét keresi. Úgy találja, hogy a patriarchális rendszer és annak szövegei fogságba ejtik, és egyben el is némitják a nőt, hiszen a szerző fiktív figuráit ugyan halhatatlanná teszi, de azzal, hogy megfosztja őket a független beszéd képességétől, az önrendelkezéstől, meg is öli őket. (A tanulmány magyar címe: Az irodalmi apaság. *Pompeji*, 1997/4.)

A narratív eszköztár

A két különböző korszakban íródott, eltérő társadalmi, kulturális háttérű regény összevetésekor sajátos különbségként érezhetjük azt, hogy Brontë regényében egyértelműen végig egy narrátort hallunk.⁶ Saját történetét a már idősebb Jane foglalja össze, s belső monológjai fontos részét képezik a narrációnak. Azonban a regényről szóló kritikák közül több hangot ad annak a megfigyelésnek, hogy Brontë a regényben a viktoriánus női modell teljes felvonultatásához több szereplőt is bevon.⁷

Ezzel szemben a *Spanyol menyasszony*ban két, egymástól független, egyenrangú én-elbeszélővel⁸ találkozunk, az ő kvázi belső monológjaikat olvashatjuk. (Itt kettejük egyenrangúsága a narráció által megteremtett státusukra értendő.) A két nő a saját, némiképp előre determinált helyét próbálgatja. Más háttérrel és hangsúllyal, de mindketten szembesülnek a házasságon keresztül vezető új identitás nyújtotta fizikai, szellemi korlátokkal. Míg azonban Olga számára a házasságból nem vezet ki út: „lassanként meg fog ölni. Nincs visszaút. Hacsak nem én leszek gyorsabb” (162), a másik narrátor kénytelen újraolvasni, férj nélkül is értelmezni saját magát „butaság volna ott folytatnom, ugyanazokkal a hibákkal, türelmetlenséggel, biztos válaszok birtoklásának vágyával” (269).

A két regény narrációját érintő egyértelmű különbségek ellenére is érezhető, hogy Lovas Ildikó én-elbeszélőinek szerepét, összetartozását a Brontë-kritikákhoz hasonlóan lehet értelmezni: ők is ugyanannak a női modellnek a két arcát adják. A kérdésfelvetésnek a két különböző, de sajátosan női megoldásrendszerét kínálják.

Különbségként érzékelhetjük azt is, hogy a klasszikus lányregényekben a főhősök nevei gyakran a regény címét is adják. Itt azonban a kezdő történetszál én-elbeszélője név nélküli (talán ezért is olvasható története annyira mindennapinak, egy generáció sajátjának), a nevét csak a másik történetszál főhősenek, Olgának ismerjük. A névhasználat kérdésénél azonban egy sokkal inkább a művek struktúrájában működő sajátosságra kell figyelnünk.

⁶ Lanser intradiegetikus narrátornak tekinti Rochestert is, de az ő narrátori szerepe elég kicsi, csupán Bertha történetének elmondására korlátozódik, s belül marad a regény textuális határain (vö. Lanser 619).

⁷ Showalter tanulmányában kiemeli, hogy Helen Burns és Bertha Mason személyével Brontë Jane három arcát mutatja meg. Szerepük egyrészt a viktoriánus ideológiához köthető, másrészt a történet archetipikus rétegét is jelenti (vö. Showalter 112–113).

⁸ Lanser az ilyen típusú narrációt – Jane Eyre-t hozva példaként – extradiegetikusnak nevezi (vö. Lanser 619).

Felszíni réteg vs. mélyréteg

A regényekben elrejtett, „alábukó”, alternatív cselekmény gondolata számos tanulmányban megfogalmazódik. Susan S. Lanser (egyenesen a feminista narratológia fogalmának létrehozásával) arra tesz kísérletet, hogy bemutassa a női írásmód tipikus jellemvonásait. Tanulmányában kifejti, hogy a férfiak dominálta társadalom szükségképpen kettős struktúrát, kettős hangot hív elő a nőírók regényeiben, s így a szövegek mélyrétege (undertext, submerged text) képes a felszíni réteg (surface text) értelmezésének jelentékeny árnyalására, módosítására (vö. Lanser 616–619, Baer 137).

A pretextusként tekinthető Brontë-regényben Jane fiatal nevelőnőként beleszeret húsz évvel idősebb gazdájába, Edward Rochesterbe. A szerelem némi késleltetés után kölcsönös viszonzásra talál, de a házasság nem jöhet létre, ugyanis Rochester már nős, s a felesége él. A házasság akadályát többször is jelzik a lány álmai, a regényben működő metaforák tehát úgymond a szöveg tudatalatti rétegét hozzák létre. A *Spanyol menyasszony* végén – Jane álmaihoz hasonlóan – Olga is elmeséli az álmait. A két regény mélyrétegének azonossága tehát hangsúlyosan ismétlődik. Az álmok szimbolikája teljesen megegyezik, de itt nem a házasság, hanem az elválás, az újrakezds lehetetlenségét jelzik. „Gyakran álmodtam a házunk második emeletén lakó fiatalasszonnyal, akinek félesztendő sem volt a fiacskája, amikor már mindannyian tudtuk, hogy elveszett az ország, el a jövőnk” (294).

Az egyik legérdekesebb megfigyelés *Jane Eyre* kapcsán talán az, hogy a regény alábukó cselekménye, az álmokban, beidézett mesékben, metaforákban megfogalmazódó érzések ellentmondanak a regény felszíni struktúrájának. Addig a pontig, amíg Jane nem tanulja meg értelmezni azokat, annak a veszélynek van kitéve, hogy Rochester feleségeként a személyiséget nemcsak metaforikusan vesztené el, hanem valóságosan is feloldódna, tárgyiasodna – megőrülne, mint az első feleség, Bertha – a férfitekintet (male gaze) erejétől (vö. Séllei 180). Ennek egyébként Rochester öntudatlanul a házasság előtti hónapban többször is jelét adja. Ugyanez a jelenség a kortárs regény két történet-szálában eltérő módon fogalmazódik meg. A fiatal lány önmagáról ezt mondja: „Soha nem viseltem jól a kemény tekintetet” (50). Ezzel szemben Olga viselkedése egészen más magatartásról árulkodik, mikor a saját női magatartását, hódításait összegzi: „az én fegyverem volt, a tekintet, a lázas tekintet és a lanya test” (86).

A felszíni struktúráját tekintve Lovas történet-szálai függetlenek egymástól, önmagában is egész, sőt lezárt eseménysorként értelmezhetők. Az esküvői ruhájában feszengő fiatal lány mögött az 1980-as évek aprólékosan

felidézett tárgyi háttere áll. Számára a valóságot a fokozatosan megélt eseménysorok, a középiskolai, később az egyetemi, fiatal felnőtt tapasztalatok jelzik. A felidézett kamaszszerelmek, majd a házasság(ok) hangsúlyozott sikertelenségét a Sarah Kay-ruhák, Misa mackó, Darnyi Tamás iránti plátói rajongás, Diana Ross és a Queen slágerei közel hozzák hozzánk. Ezzel szemben Jónás Olga mindennapjait Brenner József, a zseniális férj szadista, paranoid hajlamai, a kábítószer látható rombolása, a cselédek állandó jelenléte s kislánya törekeny, kiszolgáltatott lénye jelenti.

Kapcsolódási pontok

Ahogy már korábban is utaltam rá, időbeli elsődlegessége miatt Jónás Olga tragédiáját egyfajta előtörténetként is értelmezhetjük. Az ő sorából levont tanulságok ugyanis érdekes módon szűrődnek át a másik szál tudatalatti rétegébe. Az én-elbeszélő hangsúlyos naivitása, a történetből szándékosan kihagyott indulatok jól ellenpontozzák Olga lényegesen összetettebb énjét, s emelik ki házasságának zavarba ejtő részleteit. A fiatal lány sorozatos kudarca, kapcsolatainak boldogtalansága, Olga gyötrődése, a kölcsönös gonoszkodások, lelki és fizikai kínzások, majd a tragikus vég kétséget kizáróan kérdőjelezi meg a boldogságra, kiteljesedésre adott konvencionális válasz hitelességét, de legalábbis jelzik a házassághoz tapadó naiv illúziók újragondolásának szükségességét. A regény érdekessége, hogy a beékelte végrendelet-részlettel és a Csáth vélt gondolatainak közlésével mintegy a férfi nézőpontja is érvényesül, artikulálódik. „Beidegzni agyunkat valamire amit egy napon elveszthetünk, az rémesen veszélyes dolog... Soha csak egy nővel ne foglalkozz” (241).

A házassághoz, szerelemhez való ambivalens viszonyt jól érzékeltetik a fel-felbukkanó, gyakran a késleltetés eszközével is játszó, plasztikus motívumok. Ezek nemcsak a két különböző korszakban íródott regény intertextuális kapcsolatát jelzik, hanem a regényen belüli intratextualitás megteremtésében is fontos eszközzé válnak. A metaforák, gondolatok, színek ciklikus ismétlődése a két látszólag teljesen különböző történet mélyrétegének azonosságát teremti meg. Az egyetlen mondatból álló első fejezet – „Én, azt hiszem, lényegileg még szűz vagyok” – központivá emelt, többször is megismétlődő mondata mindkét történetben sajátos fókuszpontot kínál. S itt természetesen nem pusztán a szüzesség fizikai elvesztéséről vagy meglétéről van szó, inkább az önazonosság megtalálásának sajátosan női megoldásrendszerére, eszköztárára kell gondolnunk. A levendula keserű, de tiszta illata, a liliom nehéz, megbocsátással asszociálódó nőiessége mindkét történetben felbukkan. De sorolhatnánk még a hipermangán, a

zöld selyemkendő, a vér, különböző állati szagok, bizonyos színek (vörös, fehér, kék) ismétlődését is.

Brontë regényének értelmezői közül többen is rámutatnak arra, hogy a kislány gyerekkorában felbukkanó történetek, mesei motívumok Jane lelki fejlődésében, a regény folyamán kialakuló narratív tekintélyének megerősítésében is jelentős szerepet játszanak (vö. Csengei 130). *Jane Eyre* esetében a felszíni réteg archetipikus tündérmese logikát követ. A *Rút kiskacsa*, *Hamupipőke*, *Csipkerózsika*, *Szépség és a Szörnyeteg*, *Hóféherke*, *Kékszakáll* motívumaiból és még számos népmesei szálból építkező felszíni történet az olvasat szerves része (Rowe 71). Érdekes módon mesei utalásokat Lovas történet számai is tartalmaznak. Talán legkönnyebben *Hamupipőke* történetét, illetve a történethez kapcsolódó cipő szimbolikus szerepét ismerhetjük fel. De a mai történet számban allúziókat találhatunk Csáth- és Kosztolányi-novellákra, -motívumokra is. Azonban a mesei utalások mellett más történetek is beágyazódnak. Olga narrációjában Kedves Jenő patikus szeccsziós aprólékossággal elmondott, gyilkossággal végződő szerelmi története a regény befejezését előlegezi meg, de a motívumok szintjén hasonló szerepük van a Veron által felolvasott levélrészleteknek, illetve mesélt történeteknek is. A fiatal lány a Virág-beli lányok történetét tudja meg az egyik randevúján. Ez a beékelt epizóddarabka a tragikus szálát nélkülöző, azonban megismétli a lehetőségek és a vágyak közötti finom egyensúlyozás szükségességét. (Emellett a szöveg Joyce *Ulysses*-ének többszöri behúzásával más érdekes párhuzamot is kínál.)

Charlotte Brontë regénye végén a bekövetkező újbóli találkozás Jane, az immáron gazdag örökös nő és a látását, fél karját vesztett Rochester között csak bizonyos megkötések között olvasható boldog befejezésként. A házasságig mindketten hosszú utat járnak be, s hogy egyenlővé váljanak, hogy valóban minden szempontból egyenlő félként egyesülhessenek házasságukban, komoly megpróbáltatásokon kell keresztülmenniük.

A kérdésre a kortárs szöveg hivatalos válasza is a házasság, de ezen a ponton a regény eltérő mélységű alternatívákat nyújt. A kamasz lány, majd fiatal nő szerelmi csalódásai, rövid házasságának kudarca, karrierkísérlete a másik szál tragédiájának árnyékában súlytalanná válik. Sikertelen próbálkozásai folyamatosan kerülnek konfliktusba hagyományos én-értelmezésével, s jut el a „[m]it ér egy nő a házasság nélkül, férfi nélkül? Értelmezhető egy nő a férfi, férj hiányával?” – kérdések felvetéséig, újrarendeléséig.

Kétségtelen, hogy a nehezen megszerzett narratív tekintélyhez, a beszéd általi önmegismeréshez, önbeteljesítéshez fűződő bonyolult viszony áttekintése a vizsgált művek nőalakjaihoz markáns interpretációs stratégiát

kínál. A kortárs regény narratív megoldásainak, struktúrájának értelmezésekor többek között a feminista irodalomelmélet, narratológia szempontjait alkalmaztam, feltételezve, hogy bizonyos szövegek újraértelmezéséhez termékeny megközelítést jelenthetnek. Lovas regényének mélyrétege az én identitáskeresésére helyezi a hangsúlyt, s a Brontë-művel teremtett erős kohézió jelentősen befolyásolhatja olvasatunkat: a két nő eltérő kimenetelű én-története alkalmat teremthet az előbb feltett, többszörösen is árnyalt kérdéskör felvetésére, s a konvenciótól eltérő nézőpont érvényesítésére.

Irodalom

- Baer, Elizabeth R.: The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway. In: Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (ed.): *The Voyage in Fictions of Female Development*. Hanover and London. University Press of New England, 1983
- Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991
- Csengei Ildikó: The Unreadability of the Bildungsroman / Reading Jane Eyre reading. *Anachronist*, 2000. 102–139.
- Gilbert, Sandra M. – Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press. 1984. (A könyv egyik fejezetéről magyarul megtalálható: Sandra M. Gilbert: Az irodalmi apaság. *Pompeji*, 1997. 4.)
- Komáromi Gabriella: *Elfelejtett irodalom. Fejezetek a XX. századi ifjúsági prózáink történetéből 1900–1944*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1990
- Lanser, Susan S.: Toward a Feminist Narratology. *Style*, 1986. 20: 3.
- Lovas Ildikó: *Spanyol menyasszony. Lány, regény*. Kalligram, Pozsony, 2007
- Rhys, Jean: *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth. Penguin. 1980. (Magyarul: Jean Rhys: *Széles Sargasso-tenger*. Ulpius-Ház, 2007.)
- Rowe, Karen E.: Fairy born and human-bred: Jane Eyre's Education in Romance. In: Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (ed.): *The Voyage in Fictions of Female Development*. Hanover and London. University Press of New England, 1983
- Séllei Nóra: *Lánnyá válik, S Írni kezd. 19. századi angol írónők*. Obris Litteratum Világirodalmi sorozat. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2002
- Showalter, Elaine: *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Virago, London, 1979
- Spivak, Gayatri: Three Women's Text and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry* 12. 1985. 1: 243–261.
- Stoneman, Patsy: *Brontë Transformation: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1996

„...a jó elképesztően messze van, a rossz meg túlságosan is közel.”

Szilasi László: *Szentek hárfája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2010

„Mindig a paroxizmus pillanata a legérdekesebb, nem a vég pillanata, hanem a vég előtti legeslegutolsó pillanat. A paroxista gondolkodás az utolsó előtti pont annak a szélsőségnek a bekövetkezése előtt, amikor már nincs mit mondani.”¹ A *Szentek hárfája* ezeknek az utolsó előtti pillanatoknak a gyűjteménye, amikor már ki lehetne mondani a ki nem mondhatót, fel lehetne lebbenteni a fátylat a rejtélyekről, de már nincs értelme.

A fülszövegbeli meghatározás szerint „történelmi regény és intellektuális krimi” Szilasi László ismert irodalomtörténész első önálló szép-irodalmi kötete, amely kiérdemelte a 2010-es év Rotary Irodalmi Díját. Történeti jellege az eredeti várostörténeti alapokra vezethető vissza – Árpádharagos, a regénytér egyértelmű utalás Békéscsabára (az Árpád-korra eredeztethető településre), emellett tekintélyes szövegtömbök képiessélik a helyszín valóságosságát: „Délen a katolikus templom. Északon a miénk. Velük szemben meg, középtűt, a nyugati oldalon, a reformátusoké a vaskakassal. [...] A két nagy nyugatra néz. A kicsi keletre. [...] ...a legkisebből és a legöregebből kilépve lehet azonnal belátni egyszerre az egészet. A szertefutó utakat, Kossuth apánkat, a halászlány-szobros új artézi kutat, meg a Motor végállomásának takaros, tornyos-kontyos kis épületét” (32). A másik jelentős történelmi regény-jelleg a szereplők sorravételekor jut kifejezésre, noha a történeti személyek egyike sem főszereplőként tűnik fel, sőt, többnyire csak elbeszéltként jelennek meg, utalva helybeli származásukra. Így lesz műfajkonstruáló elem Tessedik Sámuel evangélikus prédikátorból, Haan Antal és Giorgio H’aan-H’aragosso festőkből, s a személyeken túl lokális jellegzetességek, mint például az Árpád Gyöngye, a helyi nemesített szőlőfajta (Csaba Gyöngye a regénytérén kívül) is

¹ Jean Baudrillard: *Az utolsó előtti pillanat*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2000

az utalásrendszer részévé válnak. Emellett a szereplők társadalomrajzával a korabeli Békéscsaba társadalmi felépítése is élénk tárul, mind nemzeti összetételében (szlovák–magyar együttélés), mind a rang- és foglalkozásbeli különbségek szociográfiájával.

A krimi egyre nagyobb aktualitást kap a mai irodalomban, az eleinte még ponyvairodalomhoz közelítő műfaj mindinkább a szépirodalom részévé kezd válni, teljes létjogosultsága azonban még mindig bizonytalan lábakon áll, és talán ezért is szükséges az „intellektuális” jelleget biztosítani. Ezt a karaktert Szilasi a többnarrátoros, több idősíkon mozgó cselekménnyel valósítja meg, kiegészítve az egyetlen történetet, Makovicza Bálint elbeszélését, plusz szálakkal, szorosan sokszor nem is kapcsolódó leírásokkal, melyek dinamizálják valamiképpen a szöveget, és ezáltal intellektualizálják.

A regény keretes felépítésű, az első és az utolsó narrátor azonos, Makovicza Bálint 1924-es elbeszélését szakítja ketté a regény többi nyomozása, időbeli (évtizedes) eltérésekkel persze. A kezdő- és zárófejezetek megegyező elbeszélője adja meg az elsődleges keretet. Azonban ezt a keretet keretezi egy másik is, a csend, az elhallgatás kényszerűségének kerete jelenik meg szövegszerűen az első: „Csönd legyen, elhallgass, a szájadat befogod” (8) és az utolsó fejezetben: „Silence, Silence, Makaó!” (317). A titoktartás kényszere tematizálja a rejtélyt is, a regény alapmotívumát, mely már az első oldalakon előrevetítődik: „Hosszúra nyúlt árnyékuk, mint megfjítésre váró, különös, régi betűk rajza, előre vetődött a frissen hullott, itatóspapír-szerű, szűz havon.” (7–8), a megoldás viszont várat magára, az egyre gyarapodó információk között kénytelen az elbizonytalanodás: egyre kevesebb a bizonyosság.

„Ezt az Omaszta Mátyás nevű, nagy vagyonnal és tekintéllyel rendelkező haragosi fuvarosgazdát 1924. december 24-én, éjjeli fél egy előtt néhány perccel lőtte le egy Grynæus Tamás nevű végzős gimnazista, az éjfél misén, a prédikáció közben... [...] a tettesnek valahogyan sikerült kereket oldania. Grynæust soha nem találták meg. Az igazán különös azonban az volt, hogy a holttestnek is nyoma veszett. Üres koporsót temettek el. Omaszta a saját lábán el nem mehetett, összesen hat, valószínűleg egyenként is halálos találat érte, a hatalmas testet pedig talán négy ember se bírta volna elcipelni” (61).

A gyilkosság rejtélye legendásodás útján indul: „A két bűntény – ahogy az általában történni szokott – egy idő után részben elfelejtődött, részben legendává vált, s e kettős ok következményeképpen 1954-re a legtöbbszerint meg sem történt.” (148), azonban a babonás hiedelemvilágba süllyed: „Valóban homályos volt a dolog. S a babonás szlovák parasztok,

meg egyszerűbb városiak [...] a következő tavaszra ördögi praktikákról, strigákról, démonokról kezdtek el suttogni. [...] Védekezésül tükröket szereltek mindenhová. [...] Egy idő után már elfeledett, ősi bűnöket, építési áldozatot, langyos embervérrel kevert habarcsot is emlegettek itt-ott, végül pedig az a híresztelés terjedt el, hogy a haragosi Nagytemplomot elátkozták” (62), s míg az 1928-as nyomozás még valódi nyomok után kutat, addig a későbbi nyomozók már azt se tudják, valóban megtörtént-e a szóban forgó gyilkosság.

A fejezetcímek idősíkokra osztják a regényt, és meghatározzák az adott mikrotörténetek fő alakjait: I. Makovicza, 1924; II. Dalmand és Palandor, 1928; III. Ladik és Béres, 1954–1956; IV. Kanetti és Omaszta, 1989; V. Makovicza, 1924. Az elbeszélő azonban csak az 1924-es és az 1989-es eseményekben a címszereplő (Makovicza Bálint és Kanetti Norbert), a ’28-as eseményeket, Dalmandék történetét Ladiknak meséli gróf Kehrheim Anton, míg a Ladik–Béres-nyomozást ismeretlen elbeszélő közvetíti.

Az elbeszélésnek célja van minden esetben, a három narrátor különböző okoknál fogva lát hozzá kutatásának, és más-más céllal kezdi történetmesélését. Makovicza, az elhallgatásra ítéltetett szemtanú célja megérteni a meg nem érthetőt, a csönd alól szeretné fölszabadítani önmagát, elbeszélését istenhez intézi: „Nem tudom elfelejteni, Uram. / Nem tudok nem emlékezni rá” (290).

Ladik a műalkotás szemszögéből közelít, „festmény-központú teóriája az első áldozat városszerte legendás (ennyiben tehát csupán állítólagos) arab telivérén keresztül kapcsolódott a vizsgált esetekhez” (152), Kanetti pedig a tanulságot keresi. A közös pont viszont a szubjektivitás: „Abban azonban, amit a saját szememmel láttam és a saját fülemmel hallottam azon az estén [...], már egyáltalán nem vagyok bizonyos, Uram. Sohase is voltam. / El se kellett volna kezdenem. / De elkezdtem, be is fejeztem, s most végre meg is akarom érteni” (8).

„De a rejtélyt, végeredményében, a maguk számára, megoldották” (167), „Ami téged, személyesen téged érdekel benne, azt kell előásnod, azt kell megcsinálnod; mást úgyse tudsz” (243). Makovicza, a Ladik–Béres-páros és Kanetti is ugyanazt keresik, egyéni kíváncsiságukat akarják kielégíteni, egyéni kérdéseikre szeretnének választ kapni. A félelem és a vakmerőség viszont ugyanoda vezet: a teljes igazságot senki sem tudhatja meg, mindenki csak részleteket kap, s mire a részlet szilánkjait sikerülne összerakni, a sors közbeszól. Mintha nem is isten irányítaná a templomok körül zajló cselekményt, hanem maga a gonosz. Merénylet, háború, bal-eset végez a kíváncsiskodókkal, és egy sor bizonytalanságot és kérdőjelet hagy maga után minden résztörténet. Az igazság utáni kutatás ugyanarra

a következtetésre jut: „Ne higgyük, hogy az igazság igazság marad, ha lerántották róla a leplet» – tehát az igazságnak nincs pusztá létezése.”²

A gonosz gyakori megtestesülési formája a népi hitvilágban a boszorkány. „...a boszorkány élő személy, akinek részint a paraszti gyakorlatban előforduló gyógyító és rontó tevékenység bizonyos vonásait, részint bizonyos természetfeletti képességeket tulajdonítanak. [...]

A boszorkánnyá válás feltételének tartották Isten megtagadását, ill. az ördöggel való szövetkezést. [...] A boszorkány felismerése a legáltalánosabb hit szerint *lucaszék* segítségével történik, amelyre készítője az éjféli misén ráülve meglátja, hogy ki boszorkány. [...] Országszerte elterjedt hiedelemmonda szerint a lucaszék készítőjének sietnie kell haza, mert a boszorkányok üldözőbe veszik, ill. mákot kell maga mögé szórnia, hogy azt felszedgetve ne ériék el őt.”³

Omaszta Máttyás, az éjféli misén meggyilkolt haragosi nagygazda hasonlóságot mutat a néphitből említett boszorkánnyal. Az éjféli misén lepleződik le, azonban az üldöző-üldözött viszony pont fordítva jelenik meg: Omaszta menekül, Grynæus fut utána. A gonosz elleni fegyver azonban azonos, sőt, már az első fejezetben gyanítható valami Omaszta különös képességeiből: „Amikor a másik felborította a feliratos kávéházi gyufa-tartót, ő vetett egy pillantást a kupacra, s nagy csodálkozva azt mondta: huszonnyolc. Utánaszámoltak. Annyi volt.” (11); az utolsó fejezetben pedig tisztán körvonalazódik mindez: „Kis zacskókat, apróbb-nagyobb csomagocskákat próbált utána hajítani, eléje dobni. Az első kis fekete puttony néhány lépéssel Omaszta előtt ért földet, azonnal széjjelpukkant, s mint a tinta, egyazon anyagként folytak szanaszét az icipici, sötét golyóbisok. Egyetlen pillantás. 6571 darab, mondta a hang. A mák után köles repült. A halinacsizma röptében rúgta szét a Kehrheim-címeres, kicsinyke vászonzsákot, s a szemek még a levegőben voltak, de a szám máris perfektuálódott; 2993. A babos tarisznyácska a koponyát találta el, futtában félig elfordult a fej, hogy a mögötte maradtakat is bevehesse a kalkuluszba, egy szempillantás, 1028. [...] S Omaszta nem állt meg, hogy összegyűjtse őket. Neki, négy év óta, elég volt a birtokláshoz pusztán a szám” (300).

Elmozdíthatatlanul, akár az épületek, tárgyak határolják a regényteret. Az evangélikus gimnázium folyosóján függő tükör biztosíték arra, hogy még mindig ugyanott vagyunk, még mindig ugyanazt keressük, a felszólítás mindenkinek ugyanúgy szól. Ki-ki a maga módján reagál az intelemre, ahogyan a nyomozást is más szempontok alapján végzik: „Ügyelj megjelenésedre!, olvastam el százezredszerre a nagy tükör alatt fityegő

² Jean Baudrillard: *Az utolsó előtti pillanat*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2000

³ *Magyar Néprajzi Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977

fényes réztábla feliratát, ügyeltem, s a főbejáraton át kiléptem a térre...” (25) – Makovicza / „Ügyelj megjelenésedre! – mondja a nagytükör felirata, majdnem beszartam, amikor megláttam magam benne, de azért ügyeltem, ha már mondják.” (121) – Ladik / „A földszinti zsibongó mesterien felfüggesztett nagytükörén még mindig ott virított a régi felirat, amit annyira utáltunk. Ügyelj megjelenésedre! És én majdnem újragomboltam magamon a piros monogramos, kék iskolaköpenyt” (246) – Kanetti. A tükör, mint motívum ismételten feltűnik, a „tükros város” mint babonás település, az elsődleges forma, erre íródik rá a gimnáziumi tükör, amely megállít egy pillanatra, mielőtt igazán belevethetné magát az ember a bizonytalanba, mintha még egy utolsó lehetőséget adna, hogy átgondolhassa a kíváncsiskodó, tényleg akarja-e mindazt, ami ezután fog következni.

Ha nem is materiális megfoghatóságában, de talán sokkal érzékелhetőbb szervezőelemként kíséri végig a cselekményt a sakk. A második fejezetben (*Dalmand és Palandor, 1928*) Ladik elbeszélésébe ékelődik egy újabb elbeszélő, ez a közbeékelte történet teljes egészében egy sakkjátszmára épül: amíg gróf Kehrheim Anton Dalmandék történetét meséli Ladiknak, a rádió élőben közvetít egy sakkmérkőzést. A lépések után rövid elemzés – mindez zárójelezve jelenik meg, közben pedig a válaszlépésig zenét sugároznak – a cselekmény tehát két lépés között mesélődik. A sakklépések elemzése azonban jelentős összefüggésben van az elbeszélte történettel: rövid, tömör mondatban, mintegy következtetésképpen áll a gróf történettöredékei végén. A sakk-elbeszélésen kívül azonban minden fejezetben megjelenik a sakk mint játék; van, aki maga definiálja mibenlétét: „Nem játék, nem gyakorlat, nem felüdülés, hanem az iskolázott elme feszes fegyelmének sűrítetten tündöklő önérzete” (22), van, aki próbálja kizárni hatását: „A sakkozó szemében nem válik sakktáblává a világ.” (266) és van, aki végül mégis a sakktáblaként éli meg világot: „A sötét vezér halkán felnevetett” (316).

A sakksfigurákkal is játszható lenne a regény. A sötét bábukat a gonosz mozgatja, hogy aztán a játszma vége előtt az összes figurát lesöpörje valaki a tábláról, aki még a gonosznál is erősebb, hogy nyom ne maradjon, s aki kíváncsi volt, megszűnjön (annak) lenni.

A harmadik elbeszélést a sakk-elbeszélés analógiáján haladva nevezhetjük cenzúra-elbeszélésnek. A narrátor ismeretlen, bizonyára valamiféle kutatás eredményeképpen olvashatjuk végig Ladik István élettörténetét – kitérve a cselekményhez szorosan kapcsolódó Ladik-nyomozásokkal együtt. Az elbeszélésen kisebb-nagyobb szövegterületű korrekciók jelzik a cenzúrázott gondolatokat, megelőzik vagy követik a tiszta textust az áthúzott szavak, mondatok. Az elbeszélő gondolatai mint helyesbítés, pontosítás, az igazság megszélidített verziója jelennek meg a dilemmatikus hely-

zetekben, a nehezen eldönthető adekváltságú szavak esetén: „Frontkatona volt, all-round középízt, régi vágású asszassin, ideológiamentes szakember, világnézet nélküli hivatásos bérgyilkos, bér-robot, egy háborúban álló állam túlképzett, közepes formátumú végrehajtója, Ujszász borzalmas piszkavasa, rejtegetett ökle, sötét oldala, különösképpen veszélyes vagy kivételesen bonyolult ügyekre rendszeresített intelligens harci kutya, egy igazi harcos a kémek között” (128).;

„Könyörtelen Ugyanaz a könyörtelen frontharcos maradt, aki mindig is volt. Emberséges, de minden körülmények között eredményességre törekvő, rettegett nagy tekintélyű kihallgatótiszt volt.” (139); „Nem kizárt, hogy Ladik értesüléseit attól a Kehrheim Antontól, a környék felszabadulás orosz megszállás előtti legjelentősebb földbirtokosától szerezte, aki – részben Walesbe, részben Paraguayba disszidált emigrált disszidált emigrált rokonaival ellentétben” (148–149); „...egy Omaszta Mátyás nevű szaros csizmás, bűdös, tót kulák tekintélyes haragosi nagygazda volt” (153).

Szerkezetileg párhuzamokra épített cselekményszálak keresztezik az idősíkokat: „a ló és a tolvaja pedig sohasem került elő” (153); „Grynæust soha nem találták meg. Az igazán különös azonban az volt, hogy a holttestnek is nyoma veszett” (61). Habár a lótolvajlás korábbra datálható, mint a gyilkosság, később textualizálódik a regényben, az eltűnés párhuzama ennek ellenére igen hangsúlyosan jelen van.

A regénytér legjelentősebb része a belváros, azon belül is a templomhármás: katolikus, evangélikus, református templom. „Össze vannak kötve, remegő szálak százaival, bár emberi szem ezek közül nem észleli, csak a szilveszteri dísz-kivilágítás előkészületeinek magasban meg-megvillanó, vékony, s most még üres acél-sodronyát. Zúg halkán a szélben, mint a hárfa húrja” (32).

A hárfa az angyalok hangszere, egy magasabb rendű világ hangja. Ahogyan azonban a történelem legendává, a legenda babonává, majd a babona elfeledetté válik az idő múltával, úgy megy végbe a szakrális profanizációja is. És ahogyan végigkísérjük az emberi szereplők sorsát, úgy végigkísérjük a tárgyak, épületek sorsát is. A szent épületek deszakralizálódnak, a hárfa, a szent hangszer giccsessé és értelmetlenné válik, „a vége pedig belefulladt egy Andreas Vollenweider nevű köcsög német hárfazenész metafizikus mélységűnek szánt, aritmiás, lila pöntyögésébe, nem is értettem.” (263) a templomok közötti szent húrok is megfeszülnek és elpattannak.

A templom történetét többen is írják, de senki sem fejezi be. Ladiknak nincs rá ideje, Kanettit pedig nem érdekli. A történelmi regény a jelenkor aktualitását csomagolja fogyasztható formába: a közömbös, érdektelen, elértéktelenedő világ textusát alkotja meg Szilasi történelmi krimije, melyben a gonosz mint isten garázdálkodik.

Hiszen csak közönséges mutatványosok vagyunk

Berniczky Éva: *Várkulcsa, mesterek, kóklerek, mutatványosok, szemfényvesztők*. Magvető Kiadó, Budapest, 2010

Berniczky Éva *Várkulcsa* című novelláskötete húsz, egymáshoz szorosan kapcsolódó történetet mesél el. Körkörösén haladunk a vár körül, megismerjük a lakókat, a természetet, a hangulatokat és a színeket. A narrátor maga az író, szubjektív véleménynyilvánítással vezet körbe minket. Leleplezi a szereplőket, feltárja legféltettebb titkaikat. Rajtakapjuk a kakasszállítót, amint szállítmányából kivégez párat, hogy a varrodás lányoknak adja, megtudjuk, hogy Forintos nemcsak bádogos, hanem késdobáló, és a kis Lolika saját magának az anyja. A narrátor eközben a perifériáról tekint le az eseményekre, mesél, bemutat, kommentál: „és Berniczky Éva az Ung fölött a várhegyről, padlószobája ablakából figyeli mindezeket” (fülszöveg). Viszont el is helyezi magát a forgatagban, a színes kavalkádban, ahol minden színnek hangulata van. Élénk, erős színekkel dolgozik, megjelenik a királykék egy viharkabáton, a szemafor zöldje a felszolgálólány mandulaszemében, a virágok tarkasága, valamint a „cínóbervörös”, „pikkelyszürke” és a „halottkék”. Festményszerű karneváli hangulat uralkodik a szövegekben, színek, illatok forgataga, ahol több nyelven beszélő, különös szerzetek fordulnak meg. A farsangi utcai felvonuláson egymást követik a mutatványosok. Fellép a poloskaidomár ikerpár, Golubin, a szennyeshordó-fiú történetében zsonglőrmozdulattal gurítják a betegeket a hordágyról az ágyra, Pantyó színes maszkja a velencei karnevál hangulatát varázsolja a szürke betondarabokra, a hős anya aranyérméket (vagy a meg nem született fiait?) dobál a játékaautomatába, a *Secondhand eső* Macsikája zsonglőri ügyességgel válogatott ollókat a kezébe.

A színek mellett jelenik meg a vér motívuma is. Teligára, a kakasszállítóra nem tudják rábizonyítani a kakaslopásokat, a vér eltűnik, tisztaság marad utána. „A közökben kinövő fű élénkzöld, nincs rajta rozsdás elszíneződés, a hiányos kövezet, a föld vértelen marad utána. Ezen az élettel telt részen

senki rá nem bizonyíthatja a lopást, egyetlen árva csepp el nem árulja, hogy valamivel korábban arra járt” (13). A fekete és fehér kontrasztja először a kéményseprőnél jelenik meg, aki a fák fehérre meszelésével szentségteleníti meg fekete uniformisát, alázza meg magát. A címadó novellában a bádogos vágja meg ujját. A fekete-fehér képbe várjuk a vörös nedv beáramlását, viszont ez misztikusan elmarad. „Feketére cserzett bőre ijesztő fehéren nyílt meg, de ujjbőgyei hasítékából nem vér folyt, vagy ha igen, hát színtelenül és megállíthatatlanul szivárgott. Nem a vöröset hiányoltam, a vérzés láthatatlansága borzasztott el” (47); „a víz nem válik vérré” (61), mondja a narrátor, viszont a tej vérré válik. A *Galambtej*, *galambvér* című novella „hősének” naponta lecsapolják két deci vérét. Cserébe tejet kap, amit a nővérek néha odakozmálnak, amitől a tejnek ocsmány szaga lesz, szinte ihatatlanná válik. A fiú ennek ellenére orrát befogva mégis magába tölti az életet adó nedűt. „Annyi ereje azért mindig maradt, hogy a hátára kapja a szennyes maradékát, és elinduljon vele a konyha felé, ahol megkaphatta a járandóságát, liter tejet a két deci vééréért. Színes arca fehérre váltott, amikor az utolsó kortyot lenyelte, de Golubinnak ez is jól állt” (132).

Antihősökkel találkozunk, torz, groteszk figurákkal. Megcsömörlött életük bizzarr részleteibe tekinthetünk be. A fikció és a valóság keveredik, túlzással teremti meg az eltúlzott alakokat. A kelet-európai közeg távolkeleti mesék hangulatát árasztja óriásokkal, törpékkel, mesebeli lényekkel. A groteszk ábrázolás a test átmeneti voltát mutatja meg, a még készen nem levő, de már halódó anyagot. A befejezetlenség, a folyton változó test titka ez, ami összefogja a kisiklott életeteket.

A szereplők metamorfózisokon mennek keresztül. Idomulnak környezetükhöz, egymáshoz. A *fű kinő* című novellában a kakasszállító hasonlít az állataira, Polányi „nemcsak a tartály horpadt formáját vette fel, hanem ráadásul még úgy is tett, mintha szürke reggeleken szórakozásból egyenesen a saját testéből merné a tejet a kannában végződő óriás alumíniumkannalával a pultra készített edényekbe” (16). A *Fogyóholdban* című novella kis Pantyója beleolvad a kétméteres kerítés falába, hogy így töltse ki a hiányzó részeket. Csak a feltűnő maszk árulja el a nőt, nyaktól lefelé teljesen eggyé vált a betondarabokkal. Arca mosolysírosra dermedt, maszkja változatos, feltűnő színekben pompázott, olyan volt, mint egy farsangi álarc. „Nem a láthatatlanná vált teste hiányzott annyira, inkább a mutatványos, aki a produkció végén majd annak rendje-módja szerint újraegyesíti asszisztensnője kint rekedt fejét a fal másik oldalára került törzsével” (35). A narrátor Forintossal és fiával válik eggyé, mintha a kenyér helyett az ő életével teltek volna el. Egymás szokásaihoz igazodtak szó nélkül, mintha kicserélték volna őket.

Az anyaság motívuma, a női identitás kerül előtérbe, ami már Berniczky *Méhe nélkül a bába* című regényében is kulcsfontosságot nyer. A narrátor és a Forintos család anya-szerepe egymásra vetül, összecsúszik. „Mindkét karomat a magasba emelte és beleillesztette a késnyomok közé. A méretemre szabták, mintha mindig is én álltam volna ott felemelt kézzel, a párányi jelek engem rajzoltak körbe a fában. [...] Döbbsen feszültem abba a pózba, amelyikbe a fiú igazított, kielégített, hogy megtaláltam a helyemet, semmivel sem kívántam többet” (53). Ez a motívum szerepel *Az Istenszülőben*, ahol Szák Imre halálesetével találkozunk két perspektívából. Száki, ahogyan mindenki nevezte, a Tisza szülötte volt, vízbe fulladása visszatérés a gyökerekhez. Születése mitikus: édesanyja szülésénél a Tisza volt az alkalmi bába, ami kiragadta a gyereket anyja testéből. Az első leírás objektív, a narrátor elmeséli a tragikus esetet. A második perspektíva a diplomata autóban ülő elbeszélése. Két világ találkozása ez, a feltartott nem érti, miért olyan fontos Száki visszatérése oda, ahonnan érkezett, ahogy őt sem értik meg, miért kell neki sietni. Ám azonban „[v]alahol kvittek egymással, mert ő sem képes, nem is akar visszafelé élni, úgy, ahogyan ezek a kopott, színtelen emberek pörgetnek visszafelé” (63).

Érdekes metamorfózis figyelhető meg Molnár Lolikánál, aki saját édesanyja szerepébe lép. Az identitását veszített lány saját apja oldalán köt ki, aki bár tisztába van vele, hogy Lolika a lánya, mégis elveszi feleségül. A lány apja/férje alávetettje. Érti, tudja, hogy valami nincs rendben a kapcsolatban, nem érzi helyénvalónak. Zavaros álmok, bizarr képek kísértik éjszakánként. Egyszerre vonzza és taszítja. Blauné, aki szintén tudott az egésztől, nem nyitotta fel a lány szemét. „El kell hitetnünk velük, hogy valami más tölti be annak helyét, aki, vagy ami már nem létezik” (97). Lolika betölti már nem létező anyja helyét. Csiri, a *Reszkető békacomb* szereplője többször is átváltozik, egyre jobban hasonlítva anyjára. A nő madár volt, amire lánya később rájön, meggyőződik róla. Az anyja férje kedvéért mégis emberré változott, leborotválta a tollakat, a pelyheket pedig leégette magáról. Csiriben a madárösztön születésétől fogva benne van, amit igyekszik elfojtani magában. Tudja, hogy ösztönei elő fognak törni, mert csak így tudja szeretőjét maga mellett tartani. Az idő múlásával átváltozásai egy újabb metamorfózist indítanak el, ami anyjához teszi hasonlónak. „Ahogy öregedett, bőre ráncaiban, a dudorodásokból kidugták fejüket a szőrtüszők. Nőni kezdtek a nem is olyan rég leborotvált tollak, megerősödtek a leperzselt pihék. Az arca mind jobban hasonlított az anyjára. Ha tükörbe nézett, nem ijedt meg, azt hitte, Rabár kedvéért vált ilyenné, azért, mert rettegett attól, hogy eljön a nap, amikor hajthatatlansága majd hősies pózzá merevedik” (151–152).

Monumentális alakjai a novellák sorának Viktor és Viktória, a poloskaidomár ikerpár. Mesebeli méreteik Gulliver utazására emlékeztetnek. A hatalmas testvérpár mellett a berendezés és a fagyaltozó vendégei is liliputinak hatnak. A két óriás megtévesztésig hasonlít egymásra, magasságuk megegyezik, nem lehet megkülönböztetni, hogy melyikük a férfi és melyikük a nő. Alakjuk egymásra vetül, egy személy két megnyilvánulása, nemi identitásban különböző egységes lélek. Egy lélek két testben. Szintén eltúlzott alak Kacsala bácsi, az *Elefantiázis* című novella szereplője. Hatalmasra növekedett nemi szerve teszi pokollá az életét. Egyedül várja sorsa alakulását, tehetetlenségében egerek fogságba ejtésén mesterkedik. Örömet leli a parányi állatok életükért vívott harcában. „Különb is, mióta kórosan növekvő tagjaiban magas vérnyomáson zajlottak a történetek, beérte falatnyi tragédiákkal, amelyek életében játszódtak ugyan, de aránytalan méreténél fogva közvetlen szereplőjükké nem válhatott” (109). Az óriás Kacsala bácsi és az apró egerek szintén Liliput világába kalauzolják az olvasót. A hatalmas ember dióbéllel csalogatja kelepcebé az áldozatait, végignézi tusájukat, majd kedvére szabadon ereszti őket a kertben. Majd az egész kezdődik előről, mint egy ördögi kör.

Berniczky Éva rejtett utalásokat sző bele a történetekbe, amelyekkel visszautal a *Méhe nélkül a bába* című regényére. Mindkét szövegvilág kelet-európai hangulatot áraszt, a földrajzi adottságok elszigetelést mutatnak. Több kultúra szorul ezekbe a zárt terekbe. Az elszigetelt terület sajátos világképet hordoz magában. A lakosok állandó érintkezésben vannak egymással, közös a valóságuk, közősek a titkaik. A bizarr, borzongató jelenetek számukra megszokottak, hétköznapiak. A multikulturáltság leginkább a nyelvben mutatkozik meg. Míg a regényben egy keveréknyelvű naplót fordít az elbeszélő, addig a novellákban különböző emberek különféle nyelvi kultúrája jelenik meg. A többnyelvűség mégsem válik a novellák fő szálává, fontos motívum, de nem hangadó. Szövegszerű önreflexió Forintosék rogyadozó árnyékszéke. „Tulajdonképpen nem is kellett volna a roskatag építmény hatása alá kerülnöm, valahonnan nagyon ismertem. Az első percben nem is dőlt el, mi nő bennem a másika fölé, déjà vu érzés a fejemben, a gyomromat emelő émelygés, vagy a hirtelen rám törő elviselhetetlen vizeleti inger” (55). Az ismerős környezet akkor válik igazi visszautalássá, amikor megjelenik a mellékhelyiségre száműzött kenyértartó. „A halódásban egyedül a sötét ülőke szélén meghúzódó kenyértartó hirdette a maga oda nem illésével az életet” (55).

Lehet-e ez a valóság? „A valóság álom, az álom valóság, a valóság a valóság, az álom az álom?” (96). Nemcsak az olvasó bizonytalanodik el a történetek igaz-hamiságától, hanem maga az elbeszélő is. A *Rovarírás*

című novellában a mesének tűnő szürreális képzetek igaz történetekké formálódnak, a valóság és mese között még jobban elmosódik a határ. „Vasárnap délután volt, amikor rádöbbsentem, hogy a nagyanyám mindig, még a földtől legelrugaszkodottabbnak tűnő történeteiben is, színtiszta életét mesélte” (100). Ahogy a nagymama elárulja magát, úgy lepleződik le a narrátor is. Feltárja különös látásmódját, fantáziája játékát. A megteremtett karakterek léteznek is meg nem is, az életből meríti őket, máskor az élet merít belőle. „Mielőtt kitalálhattam volna a főmosómestert, összeakadtam eleven másával. Sajnos hajlamos vagyok a találkozások elkapkodására, valami kóros türelmetlenséggel keltem életre fikcióimat” (122). Gond nélkül fér meg egymás mellett a mágikus fantázia, a maga eltúlzott figuráival és az objektív, már-már kegyetlen valóság. A két világ közötti átjárás átmenetivé válik, nehéz elválasztani egymástól.

Berniczky Éva maga is mutatóvanyossá válik, önmaga szereplője lesz. Világlátásával bemutatja, hogy a valóság és képzelet között keskeny sáv húzódik meg, amik között szabad és zavartalan az átjárás. Csak egy kis zsonglőrködés kell hozzá.

Emlékezem, tehát vagyok?

Schein Gábor: *Egy angyal önéletrajza*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2009

Schein Gábor regénye, az *Egy angyal önéletrajza* az elbeszélői hangok egymásba épülő, dobozszerű struktúrájából építkezik. A könyv elején található kettős előbeszéd az „elbeszélői dobozok” felnyitásával nyitja meg a regénytörténetet. Az első előbeszéd a szerző hangján (vagy egy szerzői hang tónusában) szólal meg, ennek megfelelően tárgya a szerzői pozícióból eredően a könyv műfajának meghatározását nyújtja. Az első előbeszéd arról tájékoztat minket, hogy a könyv azért íródott az életrajz műfajában, mert ez az egyetlen olyan forma, mely még képes a világról valamifajta teljességet nyújtani. Csakhogy – ellentétben régebbi korok életrajzaival – ma már nem alkalmasak ember és világ, ember és társadalom kapcsolatának, viszonyának ábrázolására, hiszen sem magát az embert, sem a világot nem ismerjük többé. „Mert a világ közeli ugyan, csak ki kell nyújtanunk a kezünket, és legtávolabbi szegletét is könnyedén elérjük, de nem otthonunk, és soha többé nem is lesz az” (12). Így az életrajz – és ezért e könyv is – nem tekinthető másnak az előbeszéd szerint, mint játékos tréfának, mely csak imitálni képes az emberi élet bemutatását.

A szerzői hang teremt tehát egy olyan elbeszélőt, aki valóban játéknak fogja fel saját életét. Így lesz a regény elbeszélője egy angyal, aki a második előbeszédben szólal meg, és ahol tulajdonképpen a mű tárgya a téma. A regény története az ő utolsó két életének a krónikája. A regény eme vállalt koncepciója avval a következménnyel járt, hogy az *Egy angyal önéletrajza* nem nyújtja egy személyes, egyedi élettörténet jellemzőit. Mert igaz ugyan, hogy egyszerre két életutat is megismerünk a könyv lapjairól, de sokkal inkább az élet mint (elmesélhető) történet kap benne hangsúlyt, és nem a személyiség – a *Bildungsroman*ra jellemző – fejlődő, változó jellege. Vagyis a könyv nem egy személyiség alakulásának a krónikája, hanem sokkal inkább két ember kalandos életének a leírása, és így sokkal inkább hasonlít egy pi-

karezz regényre, mint önéletrajzra. Ráadásul hiába van két főszereplője is a műnek, ha a két élettörténet teljesen homogén elbeszélői hang közvetíti. Ez azt jelenti, hogy a két életutat nem a szereplők nézőpontjából ismerjük meg (hiába az egyes szám első személyű előadásmód), hanem egy felső, (fiktív) angyal-elbeszélő tolmácsolásában, mely szintén lehetetlenné teszi a két szereplő egyedi, személyes jellegének a felmutatását. Az *Egy angyal ön-életrajzai* tehát sokkal inkább olvasható életrajzként, mint a cím sugallta ön-életrajznak; és olyan életrajz, mely az egyéni, belső élet leírása helyett sokkal nagyobb figyelmet szentel a külső világ bemutatásának.

A megidézett két főszereplő (vagy alany), Johann Klarfeld és Józsa Berta egyes szám első személyben előadott életrajzát az emlékezés kényszere hívja elő. A két élettörténet tehát egyfajta nyomként működik: az angyal-elbeszélő, akinek küldetése mindössze annyi, hogy „teret” adjon életeknek, saját áttetszőségét akarja megszüntetni, jelet akar hagyni a világban. Paradox módon azonban ez csak úgy működhet, ha „mások” életét mondja el. A regény eme megoldása a „ki vagyok én?” kérdését tematizálja, és arra az irodalomelméleti problémára reflektál, hogy vajon egy (ön)életrajz mennyiben képes leírni egy ember életét: a szöveggé változott élettörténet mennyiben idegenedik el saját tárgyától? Véleményem szerint ezt próbálja meg kifejezni a regény elején található kettős előbeszéd, ahol az angyal-elbeszélő mellett van még egy felsőbb narratív szinten található, a szerző hangján megszólaló narrátor.

Az *Egy angyal önéletrajzai* két főszereplőjének életútját az emlékezés hívja életre. Csakhogy mivel elbeszélőnk jelen esetben egy angyal, a léptékek és a nézőpont is emberfelettivé válnak. Így történhet meg, hogy a fiktív elbeszélő két utolsó (földi) életét kétszáz év és sok ezer kilométeres távolság választja el egymástól (nem is beszélve a nemi különbségről). Ekkor azonban felmerül az olvasóban a kérdés, hogy miért éppen e két életút válik érdemessé a megőrzésre? Mi az, ami e két embert összekapcsolja/összekapcsolhatja? Az idő- és térbeli különbségek ellenére meglévő hasonlóság, a minden korban ugyanolyan emberi viselkedés és jellegzetességek ismétlődése? Vagyis annak belátása, hogy az ember évszázadok alatt mit sem változott/változik? Vagy éppen ellenkezőleg: a történelmi, földrajzi és nemi eltérések hangsúlyozása éppen arra akarna rávilágítani, hogy minden, de minden megváltozott, és e változás megkerülhetetlen és döntő hatással van az emberre? Hogy tehát e két életrajz – és így a két személy különbözőségei a jelzései annak, hogy ezek – csupán eszközök a megváltozott világ bemutatásához?

A regény a két főszereplő életét tematikus és motivikus szinteken kapcsolja össze, vagyis a két életrajzot a hasonlóságok mentén illeszti egy-

máshoz. Olyannyira, hogy a regény fejezetei a két élettörténetet egymásba játsszák, és így a fejezetek nem csak, mint a (két) életrajz narratív folytonosságának szétördelőjeként, de azok változtatásaként is funkcionálnak. A két főszereplő, Johann Klarfeld és Józsa Berta évszázadokat átfogó hasonlóságait egy szóval az idegenség érzésének tapasztalatával lehet leírni. Ez az idegenségérzés, az emberi közösségből történő számkivetettség a regényben a szereplők (vélt vagy valós) zsidó származásához kapcsolódik. Johann Klarfeld édesapját a zsidó közösség kiveti magából, törlik a névsorból, és ezzel gyakorlatilag számúzik is körükből. Az apa megpróbál identitást váltani, több értelemben is átkeresztelkedik: áttér a lutheránus hitre, és nevét Saulról Nicolausra változtatja. Csakhogy egyáltalán nem biztos, hogy a múlt titkai ilyen könnyedén eltüntethetők, hogy egy névcseré – amely ráadásul őrzi a régi név emlékét – elég lehet a múlt eltüntetéséhez. A „származás kötelez” – mondhatnánk az ismert mondást átírva: a zsidó ősök jelentik a kapcsolatot Johann és Berta között. Az 1944-ben született Bertát kezdetben külső megjelenése, kopaszra nyírt feje köti a zsidókhoz, hiszen „[a] kopaszság pedig, legalábbis én így gondoltam, valamiképp összefüggthetett azzal, hogy a faluban zsidó kislánynak kezdtek szólítani” (25). Csak később ismerjük meg Berta dédanyjának történetét és kapcsolatát Widder Salamonnal, a putnoki patikussal. A regény elbeszélője nem mondja ki egyértelműen, hogy Salamon lenne Berta vér szerinti dédapja (csak finoman sugallja), de ez a közösségben mint teljesen egyértelmű tény jelenik meg, hiszen „a falubeliek számára zsidó az apám is, ha egyszer a nagyapám a zsidó patikus fia volt” (60).

A regényben azonban nem csupán ez a vérségi, hasonlósági momentum kapcsolja Józsa Bertát a zsidósághoz. Sokkal fontosabb szerepet játszik az a piros fonál, melyet apja a zsidóktól elvett és összehordott holmik közül visz haza, és amely fonál(ból készült ruhák) végigkíséri a Józsa család generációit. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ezen esemény kapcsán kronológiai zavar maradt a regényben. Az 1944. április 18-án történt fonallopás évének decemberében születik csak meg Berta. Így amikor tíz évvel később az apa elmeséli az ügyet, Berta sem a lopás idején, sem akkor nem lehet négyéves, mint ahogy azt az elbeszélő állítja a 41. oldalon.) Ez a piros fonál a vérségi kapcsoltnál is erősebben köti őket a zsidósághoz, hisz örök jelként emlékezteti a család tagjait a holokauszt áldozataira. A kezdeti idegenkedés után („Hogyan adhatta anyámrá annak a kislánynak a halálát? És miért hagyta, hogy anyám rám adja?” (42) tehát a fonál az összetartozásnak, a múlt felvállalásának és elfogadásának plasztikusan szép metaforája lesz. Összeköt sorsokat, múltakat, generációkat.

Az apa tehát hiába zsidó (illetve a falu annak tartja) – „[h]ozzájuk képest zsidó volt. Egy kicsivel zsidóbb, mint ők” (43), az igazi választóvonalat közte (és családja), valamint a falu lakossága közé rendőr mivolta húzza meg. A faluban ő a hatalom képviselője, nem tartozik a közösséghez, foglalkozása révén nem saját egyéniségét, hanem az államot jeleníti meg. A házuk – melyet az állam biztosít nekik – bejárata fölötti vörös csillag a család társadalomkivüliségét jeleníti meg: „E jel tudatta, hogy a ház valójában nem tartozik a faluhoz, egy távoli hatalom küldöttje, ha nem is oly távolié, hogy akár egyetlen pillanatra meg lehetne feledkezni róla, elég távolié ahhoz, hogy küldöttje e távoli hatalomhoz se tartozzék. Egyszóval afféle senkiföldjén éltünk, nemcsak apám, hanem anyám és én is...” (139).

Mint ahogy azt írásom elején már említettem, az *Egy angyal önéletrajzai* sok tekintetben hasonlít a pikareszk regényre. Különösen igaz ez Johann Klarfeld életének leírására, mely a személyiség bemutatása helyett a történetmesélésre helyezi a hangsúlyt. Az elbeszélő, aki jelen esetben a regény fikciója szerint maga Johann lenne, célja a minél színesebb, minél érdekesebb történetek előadásában fogalmazható meg. A történetek, a „mese” itt olyan kiemelkedő pozícióhoz jut, mely minden másnál fontosabbá teszi, „[m]ert a leghosszabb életű ember az, aki a legtöbb történetet hallotta” (71). Így tehát Johann saját életét és vándorlásait, mint izgalmas kalandok sorozatát írja le, és többek között így próbál meg ismeretségeket szerezni. Az emberi kalandok sorozata által alkotott élettörténet tehát az a forma, melyben feltárul Johann élete; „[é]s mivel a történetek azért vannak, hogy terjesszék őket...” (113), saját életrajzába beilleszti, elmeséli del Filato úr életét is. Kettejük találkozásával, de még inkább del Filato úr életének elmesélésével sorsuk, életük (és így egy ponton életrajzuk is) végérvényesen összefonódott. Johann része lett az ő életének, ahogy del Filato is részévé vált Johann életrajzának. A történetek ilyen kiemelt pozíciója (a regény fikciója szerinti történetmesélő) Johannt az eggyel magasabb szinten lévő angyal-elbeszélőhöz teszi hasonlóvá, mivel a regény magyarázata szerint az angyalok azok, akik „egyedül ők vannak otthon az időben, és telibeszélik háborúkkal és házasságokkal, csalásokkal és csalódásokkal” (76). Ez is azt támasztja alá, hogy a két élettörténetet egy felsőbb, mindentudó pozíciót elfoglaló (angyal)elbeszélőnek kell tulajdonítani.

Csakhogy a könyvben számtalan olyan történelmi és kulturális utalás van, mely ellentmond a fikción belüli magyarázatnak, mely az életrajzok megszületését éppen az emlékezés kényszerének tulajdonítja. Ezt az ellentmondást a regény vége oldja fel, ahol kiderül, hogy az életrajzokat Berta írta, ő az, aki „beszéltem és láttam, ha mást nem is, legalább két arcot, melyeket összeillesztettem, mert összetartoznak” (233). Itt nyer értelmet

az a hasonlóság, mely a Berta szobafalán lévő kép és a Johann által átélt „színházi előadás” és környezete között fennállt. A korábbi fiktív elbeszélők eltűnnek, hogy végül is Berta hangján halljuk a regény utolsó gondolatait életről, halálról, felejtésről és emlékekről, a múltról és a jelenről. Az életrajzok tehát egyszerre voltak bizonyos értelemben önéletrajzok is, de ugyanakkor a képzelet termékei is: mese két korról és benne két emberről; a világról, mely nem otthona többé az embernek, de amelyet a képzelet segítségével otthonunkká varázsolhatunk.

„Megrakom a szekeremet kívís gabonával...”

Pénovátz Antal, a magyar nyelv és népismeret elkötelezettje, újabb kötettel ajándékozta meg az olvasót *„Megrakom a szekeremet kívís gabonával...”* című, Topolyáról szóló néprajzi és egyéb tanulmányairól szóló kötetével, amely a Vajdasági Magyar Művelődési Intézet gondozásában jelent meg 2010-ben, Zentán.

A kötetben a szerző a sok évig tartó saját gyűjtéseiről ad számot, illetve hírt. Egy XIX. századi verses krónikáról, amely Topolyának ez idáig az első és egyetlen legkorábbi verses nyelvemléke. Beszámol a topolyaiak nyelvében végbemenő változásokról az 50-es és 70-es évek második felében. Csete Károly pirosi református kántortanító összegyűjtött és egybefűzött sírverseiről is értekezik, valamint élénk tárja Fehér Ferenc topolyaiakhoz fűződő viszonyát. A kötet záró tanulmányában rövid utalásban a Bajsa (Topolya mellett) határában talált Árpád-kori pénzekről szól.

Az első tanulmány néprajzi jellegű, a Paraszti gazdálkodás és életvitel Topolyán címet viseli. Főleg a XX. század második negyedében szokásban lévő folyamatokat ismerteti igényesen és részletesen. A szerző adatközlői a földművelésről, az állattartásról, a közlekedésről, a táplálkozásról és a viseletről adnak számot. Mindezt gazdagon illusztrálja Pénovátz Antal fotókkal, térképekkel, illetve az ismeretlen topolyai krónikás ékesszóló írásaival teszi érdekessé a tudományosan és szakértelemmel lejegyzett gyűjtését.

A topolyai népnyelv főbb sajátosságai címet viselő fejezetben a szerző az 50-es és 70-es években észlelt megfigyeléseiről számol be. Pénovátz Antal felismerte, hogy „még manapság is igen sokféle táji, nyelvjárási” sokszínűség jellemzi e vidéket, szerencsénk és örömünk, és ezzel a magyar nyelv csak gazdagabb lehet. A szerző önfeláldozó munkájának köszönhe-

tő, hogy még idejében lépett a topolyai nyelvjárás megmentése érdekében, hiszen „a második világháborút követő társadalmi változások megtették a magukét a nyelvi egységesülés terén is”.

Topolya mezőváros korai múltjáról egyelőre egy XIX. századi verses krónikából szerezhetünk ismereteket. A krónika vélhető szerzője „Topolya mezőváros deákos műveltségű kántortanítója volt”. 1979 májusa és 1979 szeptembere között Pénovázt Antal a *Topolya és Környéke* helyi jellegű hetilapban huszonegy folytatásban már felhívta a figyelmet a fellelt kézirat értékére, a most megjelent kötetben a szerkesztett változattal ismerkedhet meg az olvasó.

Az 1890–1891-es évek sírverseit öleli fel az a két megsárgult füzetecske, amelyet Csete Károly pirosi református tanító jegyzett le azzal a szándékkal, hogy „a tragikus eset lezárása, a gyászolóknak a gyászból, a fájdalomból való kivezetése, illetve a hozzátartozóknak, a családtagoknak a mindennapi életbe való minél hamarabbi visszavezetése” következzen be – írja a szerző. Pénovázt Antal e versek szerkesztett változatát közli, a versek között pedig topolyai vonatkozásúak is vannak. E sírverseket Vörösmarty Mihály írta báró Kray Pál emlékére.

Fehér Ferencre (nagyfényi-topolyai) is igaz a mondás, hogy „senki sem lehet próféta a saját hazájában”! Pénovázt Antalt az foglalkoztatta, hogy „mi lehet az oka, hogy itthon is és országhatáron túl is ünnepezték a költőt [...] szülőfaluja, Topolya nem ismeri, agyonhallgatja”. Érdekes és tanulságos írásban szól a költőről, akinek jó ismerője és tisztelője a szerző.

A Topolya melletti Bajsa határában talált Árpád-kori pénzekkel kapcsolatban a többi között megemlíti, hogy azok pontos meghatározásához a Magyar Nemzeti Múzeum muzeológusának, Gedai Istvánnak a segítségét kérte.

Értékes néprajzi és egyéb vonatkozású könyv került az olvasó kezébe. Pénovázt Antal nagy és szerteágazó tudását bizonyította ismét, amiért ezúttal is köszönettel tartozunk neki.