

FIGYELŐ

HOL A KÖLTÉSZET MOSTANÁBAN?

Kemény István: *élobeszéd*
Magvető, 2006. 76 oldal, 1690 Ft

„Az élobeszéd címet azért adtam ennek a könyvemnek, mert ezek olyan versek, amikben az emberiség végső nagy kérdéseit próbáltam *poéfátlanul hétköznapi módon megfogalmazni, másfelől a hétköznapi élet apróságairól akartam emelkedetten beszélni.*” Kemény István Bartis Attilának mondta ezt egy beszélgetésben, mely a *Magyar Lettre Internationale* hasábjain jelent meg. Az ilyesfajta nyilvános szándékmeghatározást aligha kerülheti meg a kritika. Nem azt mondom, hogy feltétlenül egyet kell érteni vele, hiszen az intencionalitás sokat emlegetett illúziója a szerzőt is becsaphatja, magyarul: akár félre is értheti önmagát. (Radikálisabb elképzelések szerint nincs is más lehetősége.) Annyi bizonyos, hogy az ilyen határozottan megfogalmazott szándék *valamilyen formában* beépül a szövegbe, tehát szembe kell nézni vele.

Az „élobeszéd” kifejezés az idézett állítás szerint egyrészt azt jelentené, amit az „élobeszédben”: élobeszédet. Olyan megszólalást, amely stílárisan nem szakad el a „hétköznapi” beszédetől (ha már itt tartunk: tudjuk-e, melyek is ennek a sokat emlegetett hétköznapiságnak az ismérvei?), vagyis nem megy *földre* annak, amint ezt ugyanebből az interjúból megtudhatjuk. Nem vitás, hogy felismerjük az emelkedett irodalmi nyelvet, amely nem szívesen fogadja be a legkisebb pongyolást sem. Ezzel szemben Kemény, mint maga nyilatkozta, tudatosan épít be a szövegeibe rontott vagy „félkész” elemeket. Mire gondolunk, ha egy beszédmódot az „élő” jelzővel különböztetjük meg a többitől? Valószínűleg arra, hogy a többi diskurzus bizonyos értelemben „holtnak” minősíthető; vagy azért, mert túlságosan irodalmias, vagyis egyfajta múzeumi tárggyá válik, vagy pedig azért, mert egyszer és mindenkorra rögzítették, s azon túl csak idézni lehet. (Nem tud igazán „megelevenedni” a befoga-

dásban.) Mindez jól érthető, ha tartalmaz is némi tautológiát (élobeszéd az, ami nincs holtá dermesztve és viszont). Azon már kicsit töprengünk, hogy mit is jelent akkor „*a hétköznapi élet apróságairól [...] emelkedetten beszélni*”. Ez utóbbi ugyanis mintha arra utalna, hogy a mindennapi életnek mégiscsak vannak olyan apróságai, amelyek csak egy bizonyos „emelkedettség” árán léptethetők be a lírai költészetbe. (Bár az is elképzelhető, hogy inkább a mindennapi tények morális, semmint stílári megemelésére gondol.)

Azért szöszöltem annyit ezen a néhány mondaton, mert szerettem volna megérteni, hogy milyen poétának látja is magát Kemény István. A fentiek alapján arra jutottam, hogy két, többé-kevésbé egymás ellen feszülő intenció érzékelhető nála. Egyrészt le akarja bontani a fennkölt irodalmiasságot, vagyis az utca, a piac (vagy legalábbis az *agora*) nyelvén akar verset írni. Másrészt meglehetősen szilárd véleménye van arról, hogy melyek az emberiség nagy kérdései. S hogy a versnek vagy ezekről kell beszélnie, vagy a hétköznapi alábecsült limlomjainak költőiségét kell felmutatnia. A nagy kérdések némelyike valóban megjelenik a kötetben, ráadásul (látszólag) minden közvetítés, csűrés-csavarás és szofisztikált csomagolás nélkül. Találkozunk a halállal, az étellel, az ördöggel, a bűnnel (főleg, de nem kizárólagosan Káin által megszemélyesítve); általában véve elmondhatjuk, hogy a morál akarása egészen kivételes intenzitással, az ő szavát kölcsönvéve, „*poéfátlan*” nyersséggel szólal meg ebben a kötetben. Azt vettem elő idézőjelben ezt a jelzőt, mert a jelenleg uralgó magyar irodalomértelmezői szövegek közül nem is a leghalkabbik az, amelyik területen kívülinek nyilvánítaná az irodalmi művekben felvetődő etikai dilemmákat. Ennek a felfogásnak a képviselői aligha tudnak mit kezdeni Kemény költészetével. Szeretném leszögezni, hogy velük ellentétben engem kifejezetten lenyűgöz az a vakmerőség, amellyel az ÉLOBESZÉD szerzője pajzs és leeresztett sisakrostély nélkül nekirett ezeknek az irdatlan problémáknak.

A mindennapi élet látszatra költőiellen ap-

róságai voltaképpen nem játszanak túl nagy szerepet a kötetben. Amint feltűnnek a versszövegekben, azonnal túlnőnek önmagukon, valamiféle szimbolikus jelentés felé ágaskodnak, elvontabb megállapításokkal szervülnek kisebb egységekké. Ilyen értelemben nem tárgyias lírával van dolgunk. Nagyobb sűrűségben a FEL ÉS ALÁ AZ ÉRDILIGETI ÁLLOMÁSON „fejezet” darabjaiban találkozunk a tárgyak önállósodási kísérleteivel. A cím a kötet egyik legjelentősebb költeményéhez utalja az olvasót. Kemény, mint oly gyakran, ezúttal is egy *jelenetet* állít be: a kis, lepusztult vasúti állomáson jár föl-alá valaki, akinek a belső monológját olvassuk. A tárgyi konkrétumok a veszteséget, a leromlottságot, az idő pusztító munkáját sugallják; de a belső pusztulás egyértelműen és minden utalásos technika közvetítését nélkülözve dominál a versben. (Nem győzöm hangsúlyozni, hogy ami szokatlan Kemény lírájában, az éppen ez a hol brutális, hol gyermetegnek ható közvetlenség. A kettő nem feltétlenül mond ellent egymásnak, hiszen a gyermeki brutalitást mindenki jól ismeri.) A gazban heverő román cigarettásdoboz – regionális toposzként – azonnal a szívben lakozó bánattal kerül szomszédságba. A harminc éve még „*helyes*” kis vasútállomás a vers jelenében „*földig rombolt épület, / betonperon, a gazban cigarettás doboz, és pontatlan / érzés a szívben*”. A hajdan még hosszú szerelvények „*egész mondatokká*” metaforizálódnak, míg a jelen rövid szerelvényei „*hiányos mondatként*” jelennek meg. A múlt és a jelen oppozícióját monoton kalapácsütéseként erősíti meg a négy ízben is visszatérő önreflexív sorpár: „*Az ilyen alakokat hogy megvettem, / az ilyen figurákat hogy sajnáltam.*” Első pillantásra azt mondhatnánk tehát, hogy rendkívül egyszerű ellentéző struktúráról van szó: valaki azon kesereg, hogy olyanná vált, mint azok, akiket ifjúkorában megvetett és a legjobb esetben sajnált. „Ugyan mivé?” – kérdeznék ezért a vers vége felé szereplővé váló gaz, szív és cigarettásdoboz. Ezt kérdeznék, *ha nem szégyellnék*; és ezen a ponton tér el végleg a vers a Karinthy-féle „találkozás egy fiatalemberrel” ma már közhelyes szituációjától. Az eltérés ugyanis már korábban elkezdődött. A látszólag teljesen áttetsző múlt-jelen szembeállítás alatt vagy mögött áthatolhatatlan kódfelek gomolyognak; valójában egyáltalán nem egyértelmű a múlt fölénye, mint ahogy az sem, hogy mi is

ment veszendőbe voltaképpen. A valamikori önérzet, amely most „*földig rombolt*”, mint az állomás, visszatekintve egyáltalán nem rokon-szenves, és nem is látszik megalapozottnak. A jövő megfoghatatlan ígéret, a jelen pedig azonosíthatatlan, akárcsak az én státusa. (A szubjektum jelen- és jelentésnélkülisége a kötet egyik szervező mozzanata.) Az akarási ki-mondása kevés a világeremtéshez: „*Nem sajnállok és nem vetek meg, / célt akarok és könnyű lelkét.*” Az utolsó három sor irgalmatlanul összekuszálja a vers képletét: „*ha együtt nem megy, jó úgy, ahogy van: / zengő érc fölött, személyvagonban. / De nem tudom*”. A célzás a közelebről nem meghatározható társas kapcsolat lehetetlenségére még valamennyire értelmezhető a korinthusbeliekhez frott levél „*zengő érc vagy pengő cimbalom*” hasonlata révén: talán lehet élni a szeretet fölött. A *személyvagon* az önmagára záródást húzhatja alá, ugyanakkor (vállalom a felelősséget az asszociációért) *in absentia* felidézi a *tehervagon* szót, a kollektív terror motívumát. Végül pedig be kell vallanom, hogy a vers zárata dühödt indulatokat váltott ki belőlem. Mi az, hogy „*De nem tudom*”? Kemény ezzel az agresszív semmitmondással gyakorlatilag legyilkolja saját, nyilvánvalóan nagy szenvedések árán világra hozott nyelvi szüleményét. Ezt a sort nem tudom a vers részének tekinteni, inkább egyfajta határsértésnek, *acting out*nak érzékelem. A költő kilép az önmaga és a lírai hagyomány által teremtett térből, és megszólaltat egy tökéletesen idegen és jelentés nélküli hangot. Ez valóban „*poftatlanság*”, olyan, mint amikor Agatha Christie-nél kiderül, hogy a gyilkos valójában a narrátor. Lehet, hogy zseniális; „*de nem tudom*”.

Az olvasó elnézését kell kérem, amiért ilyen hosszasan időztem egyetlen versnél, amely – bár jelentőségéhez kétség nem fér – talán mégsem a legfontosabb darabja a kötetnek. Úgy érzem azonban, hogy részleteiben, egyes poétikai megoldásaiban megvilágítja azt a tizenegy verset is, amelyek az általa fémjelzett kötetrésztbe kerültek. Másfelől itt találjuk a legheterogénebb szövegeket, a legtöbb szövegközi utalást, néhány meglepő (mert Keménynél egyébként nem túl sűrűn előforduló) formai kísérletet, valamint egy-két gyengébben sikerült verset is. Ez utóbbiak közé sorolom a SZOMORÚAN ÉS AZ EGY TRAGÉDIA címűeket. Az előbit azért, mert maradéktalanul kimeríti az az

ötlet, amelyre épül (az öngyilkos visszafelé kezdi pörgetni élete filmjét). Az utóbbit pedig azért, mert azt kéri tőlünk, hogy egy élőlény pusztulását anélkül fogadjuk el „tragédiának”, hogy ehhez a szöveg bármilyen poétikai segítségét nyújtana. A verszárlatok között egyébiránt számszerűen több a szentenciózusan nyomatékosított, mint az inkoherezciát vállalóan függőben hagyott változat, de ez érthető annál a költőnél, aki az emberiség nagy kérdéseit kívánja versbe venni. („*Gúnyolódni tilos*”, hangzik a kötet utolsó sora, és én nem is gúnyolódok, csak megállapítom, hogy amennyiben egy lírikus nem retten el a „nagy eszméktől”, a szentenciózus hangvétel óhatatlanul megjelenik a verseiben.)

A kötet felépítése eléggé rendhagyó és nyilvánvalóan minden részletében tudatos. Két bevezető és egymással semmilyen módon nem összekapcsolt szöveg után csupa nagybetűvel szedett részecskék következnek, amelyek többsége egyetlen verset jelöl. Az „állomásos” vers hatókörébe rendezett darabokon kívül nagyobb egység csak egy van, de ez igazi ciklus, az EGY HÉT AZ ÖREG KÁINNÁL címet viseli. A többi, fejezet rangjára emelt vers talán azt jelzi, hogy meg kell szakítanunk az olvasás folyamatosságát, mert valami új, önálló mozzanat lép be, ami egyben előkészíti a következő részt. A TÖBB ISMERETLENES ÁLOM utolsó négy sora például egyértelműen előreutal a Káin-problematikára. „*A gyilkosság a füstbe ment, tudom, / benne bújt el, nehogy elkövessék, // és van mögöttem valaki a sorban, / akire már nem jut felelősség.*”

A bevezetőben elemzett címet is adó ELŐBE-SZÉD pontosan a kötet tengelyében áll, és tizenegy részből tevődik össze. A „szcéna” több mint különös: fültanúi vagyunk az „én” és a Halál beszélgetésének – mintegy „élőben”. A helyzet természetesen önmagában véve is ironikus; Kemény nem is takarékoskodik az ironikus elemekkel (a Halál mentegetőzik, hogy semmit sem hozott a gyerekeknek, bevallja, hogy nincs erkölcsi érzéke, „*anélkül dolgozik*”, beszélgetőpartnere húzni szeretné az időt, a Halál a haláltól fél, és még sorolhatnám). Az egész mű hangvételére azonban mégis az a bizonyos *elemi pátosz*, a gonosz és a halandóság, az élet és a halálra szántság, a felejtés és az ősbűn konfigurációjára való gyermeken eredendő rácsodálkozás a jellemző, amelyről már említést tettem. Nagyon különös szöveg. Személyesen

azért nehéz róla beszélnem, mert azt a különös érzést kelti bennem, hogy *túlásagosan* is értem, és *mégsem* értem. Érteni vélem, hogy a túlélő, ma már aggastyánkorban levő nációk a mitikus Káin-figura reális, történelmi inkarnációi. Értem, hogy a legnagyobb botrány a felejtés, de a felejtés az élet (bár ez tautológia) „szerves” összetevője, s innen már csak egy lépés az a következtetés, hogy a legeslegnagyobb botrány maga az élet. (A Halál mindenestre ezen az állásponton van, s mikor ezt kifejti, hirtelen mintha mégis lenne erkölcsi szempontja.) Értem, hogy az élet miért kisbetűs, szűkülő állatkaként bújik vissza a beszélő énbé, miért vonja el a figyelmét, feledtetni vele a halált és a bűnt mindenféle pótcselekvés révén. Értem és osztom azt a rettenetes szorongást, hogy minden szörnyűség újra kezdődhet, sőt szinte biztosan újra kezdődik. Mindez tehát érthető, ha nem is bővelkedik megrendítő felismerésekben – az „élőbeszédes” dikció azt sugallja, hogy nem is ez a költő célja. Nem egészen értem viszont a Halál kifakadását az élet („*ez az állat*”) ellen, valamint azt sem, hogy miért buzdítja az emberi nem képviselőiben megjelenő beszélgetőpartnerét az élet teljes kiirtására. Egyszerre értem és nem értem, hogy a nációk „*elintéztek valamit*” a többiek helyett, helyettünk; hogy rájuk testálhatjuk a Gonosz szerepét, ezért tartozunk nekik.

Ennek a kis misztériumjátéknak ez az utóbbi eleme már közvetlenül átvezet minket a Káin-ciklusba, amelynek első darabjában olvashatjuk, hogy „*testvérgyilkosok vagyunk, és / közös kincsünk a rossz lelkiismeret*” (A MFOSZ). Káin figurája az ősbűn, az első gyilkosság hordozója, s mint ilyen, magára veszi a felelősséget értünk, akik így vagy úgy szintén gyilkosok vagyunk. Szükségünk van tehát erre a figurára, mondja Kemény, szükségünk van arra, hogy kijelölhető, azonosítható, lokalizálható legyen. A Káin-recept „használati módjait” szcenírozza a ciklusban Kemény István, néha nagyon szellemesen, hiszen, ahogy a záróversben olvassuk, „*humorosan is fel lehet ezt fogni*”. Megítélésem szerint éppen ez utóbbi, a KÁIN ÉNEKE MESSZIRŐL a ciklus legsikerültebb darabja, mégpedig azért, mert túllép azon a szimplán ironikus beállításon, amely, mondjuk, A SZOMSZÉDOK KARÁ-T jellemzi. (Ebben a Káin-alak újra a „túlélő náció” toposzával mosódik össze, továbbá megtudjuk, hogy a „lebukáskor” a szomszéd-

doknak fogalmuk sincs, hogy voltaképpen mit is követett el ez a „*kisöreg*”, aki „*mindig olyan szerényen köszönt*”. Az utolsó sor visszatér a mitikus dimenzióba: a szomszédok sejdíteni vélik, hogy az ő vétke volt a vízözön. Szellemes és fájdalmasan mulatságos szöveg, de túlságosan ismerős, túlságosan egyértelmű.) A messziről hangzó Káin-ének viszont éppen a miatt a monumentális irrealitás miatt megrendítő, amely a vers képiségét alapozza meg, s amelyre egyáltalán nem lehetett számítani. Káin ősi, óriás-sá puffadt mitikus szörnyként bukkan elénk, akinek fejét „*idétlen szarv koronázza*”, és azon vacillál, hogy kidugja-e a fejét a hegygerinc mögül. „*Múltre vár*”, vagyis arra, hogy átlőjék ezt az irdatlan fejet, mert akkor megint ember méretűvé zsugorodna, és elmondhatná a maga nagybáncis történeteit az embereknek. Ezzel a fantasztikus ősvilági szörnyvel Kemény nem csupán egy azonnal belénk vésődő képi szituációt teremt, hanem azt is eléri, amit jómagam hiányoltam a ciklus korábbi részeiben. Ezúttal ugyanis az undor és a megvetés mellett némi sajnálatot is érzünk a magánytól, *az emberi beszédre való képtelenségtől* szenvedő lény iránt. Ehhez pontosan arra volt szükség, hogy a mítosz *közvetlen* lefordításának, a jelenbe való adaptációjának képtelensége megfelelő poétikai összetettséggel jelenjék meg. Káin helye az ősmítosz, ebből a távolságból képes üzeni nekünk.

Kemény István abba a – manapság különlegesnek nevezhető – költőtípusba tartozik, aki a lírikus kötelességének érzi a morális tanítást; a felvilágosítás feladatának vállalt pátosza átjárja a kötet verseit. Erre a feladatra reflektál a többször visszatérő háromsoros. „*Kétszer kettő, az négy, / ha sosem mondd el – elfelejtik. / Ha túl sokszor mondd: nem hiszik el.*” (KÉTSZERKETTŐ.) Ezzel nagyjából egyet is tudok érteni, feltételezve, ha ugyanazt értjük „*kétszerkettő*”-n, aminek azért van esélye. Gyötörő érzés egy felelősségteljes embernek. De nem az-e inkább a probléma, hogy a versnek *nem* a kétszerkettőt kell mondania? Hanem mondjuk a nulla viszontagságait kell elmondania a többi szám közepette, a nulláét, amelyet (akit?) a többi szám el akar hagyni, mert elégük van belőle. A SEMMIESET című hosszú vers igazi remeklés. Ötletes, mulatságos, a szó szoros értelmében *kiszámíthatatlan* szöveg (ugyan, mit tudunk kiszámítani nulla nélkül? legfeljebb a kétszer-

kettőt). Csak a számjegyek a szereplői, mégis azon vesszük észre magunkat, hogy meghasad a szívünk a szegény, magára hagyott nulláért, és azon izgulunk, hogy vajon a többiek visszamennek-e érte. Nos, lelőhetem a poént, mert nincs poén: visszamennek. „*(Mért mentek vissza érte végül? / Máig tűnődnek, miért is. / Az ész itt megáll, és visszaszédül, / hogy miért fordultak vissza végül. / Az éj nappal, a nappal éjt szül, / Titok van – nyitja még sincs. / Hát ezért mentek érte végül, / Ezért tűnődnek, miért is.)*” Lehet, hogy a költészet igazi otthona mégsem a „*kétszerkettő*”, hanem a nyitjanincs titok, amely végeérhetetlen tűnődésre készítet? Az a hely, amely kívül esik a felejtés és az emlékezés, a hit és a hitelenség birodalmán, mert mindezeknek a lehetőségfeltétele?

Persze, a költészetnek nincs „igazi” otthona. Vagy mégis van? Az igazság az, hogy nem tudom.

Angyalosi Gergely

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Tóth Krisztina: *Vonalkód. Tizenöt történet*
Magvető, 2006. 186 oldal, 1990 Ft

I

VONALAK A VAKTÉRKÉPEN

Hessegessük el a kínálkozó kérdést, miszerint Tóth Krisztina novelláskötetében vajon egyetlen hang beszél-e, s hogy a tizenöt történet egyetlen *persona* életútját rajzolja-e föl. Lehet így is olvasni, persze, egyetlen női sorsra főlhúzott novellafüzérként, hiszen a gyerekkori történetek a kései Kádár-korszakban játszódhatnak, az ifjúkori történetek a rendszerváltás táján, a felnőttkoriak pedig ezt követően, és az egyes novellák életrajzi eseményei között sincs feloldhatatlan ellentmondás. Kérdés azonban, hogy mindez közelebb visz-e bennünket a kötet központi kérdéseinek a megértéséhez, vagy – a dilettáns megközelítések jól bevált hagyományára szerint – csak összekeverjük a mű lényeges problémáit a lényegtelenekkel.

Lackfi János Tóth Krisztinával készített, CÍMZETT ISMERETLEN című, pályadíjas nagyinterjúja a *Új Forrás* 2003. áprilisi számában ugyanakkor utólag azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy az elbeszélések szövetébe milyen nagymértékben épült bele az életrajzi anyag. Több novella központi szereplőire, eseményeire ráismerhetünk az itt olvasható anekdotákban. De ha mindennek a fényében föltennénk is, hogy a VONALKÖD-ban mindvégig egyazon hang beszél, még mindig nem lettünk semmivel sem okosabbak. Bármily ismerős epizódokra bukkanunk is a Lackfi-interjúban, mégis félrevezető volna rejtett önéletrásként olvasni ezeket a történeteket. A lényeges kérdés ugyanis nem az elbeszélő hang azonossága, hanem az elbeszél világé. A tizenöt történetet ez a világ tartja egyben, vagy ha úgy tetszik, egy kor tapasztalatai, nem pedig a mindenkori főszereplő személye.

Az életrajziság kérdését a kötetet át- meg át- szövő vonalmetafora fényében érdemes szemügyre venni. Minden egyes novella kap egy-egy zárójeles alcímet, amelyek egytől egyig a „vonal” fogalmával játszanak (*irányvonal, életvonal, vérvonal, vonaljegyek* stb.). A vonal fogalmának szellemes fölhasználása egy töről fakad a lírikus Tóth Krisztina finom arányérzékű motívumkezelésével: a szerző lírikusi gondolkodása érhető itt tetten. És nem pusztán fogalmi játékról van szó, hanem egy-egy novellán belül a történetvonalak ügyes keresztezéséről is. Ebben a két momentumban, a motívumkezelésben és a vonalak összezálazásában érhető tetten az a komoly művészi munka, amely a Lackfi-interjú által utólag láthatóvá tett életrajzi anyagot új formába rendezi, és radikálisan eltávolítja az önéletrajziségtől.

Tóth Krisztina ugyanis egymástól gyakran időben és térben is távol eső történetvonalakat köt egymáshoz, és ezeknek a találkozási pontja váltik az elbeszélések magjává. A kötetnyitók LAKATLAN EMBER (HATÁRVONAL) című novellában a lakatlanság fogalma a test és a lélek viszonyára épül rá, és ebben a fogalmi hálóban futnak össze a különböző eseményszálak, a hősnő idős ismerősének, majd fiatal barátjának a halála, illetve a nyomorék hajléktalan és a kisfiú története. Az EGY BOSZORKA VAN (A VONAL FOGLALT) egy gyermekkori traumával indít: a költözés zűrzavarában az apa a kályhába hajítja a kislánya játék babáját („Kihallatszott a körfolyosóra az üvöltés, valaki elköltözött belőlem, azóta se jött vissza”). Az elbeszélés végén a felnőtt nő, miután

szereleme megcsalta, ő pedig elvetélt, kihamuzza a hétvégi ház kályháját: „*Ki kell pucolni a hamut, ki kell szedni belőle mindent, ami elégett, hogy a kihűlt testben ismét fellobbanhasson a tűz.*” A hamu szétszórása (Halloween napján!) elegáns gesztussal, minden tolokodás nélkül csatol vissza a játék baba elégetéséhez.

Az egymástól távoli motívumok összekapcsolása nemritkán valami rejtett ironia forrásává is válik, mely nem magában a hangfekvésben, hanem e motívumok összeszikkasztásában áll. A SZERETEK TÁNCOLNI (ZÁRÓVONAL) című elbeszélésben például a férfialak brutalitása apránként, rövid epizódok során keresztül bontakozik ki; először félig tréfásan, félig komolyan azt javasolja, hogy egyék meg a szállásadójuk kecskéjét, aztán pusztá szórakozásból elpusztít egy darazsát. Amikor a kedvese megütöközve kérdezi tőle, hogy őt is levágná-e, mivel elég kövér, a békítő hangú válasz a következő: „*Darázderekad van.*” Egy másik példa: az EZ ITT MI NEK A HELYE? (BIKINIVONAL) protagonistája viszolygva veszi szemügyre a strandon elheverő, barnára sült napozók sárga talpát, majd így folytatja: „*Nem akarok a sárgatalpúakhoz tartozni. Két gombócot kérek, csoki-vaníliát.*”

Ezek a momentumok is arra utalnak, hogy a vonalak összekötése nem értelemdó tevékenység, legalábbis nem abban az értelemben, hogy magyarázatot, stabil alapot kölcsönözne az elbeszél világának. Valamiféle türelmes és finom munkával létrehozott védőháló ad ki inkább, amelynek a szerepét a kötet zárónovellája, a MISERERE (HÚZNI EGY VONALAT) világosan ki is fejt. „*Ha fölfeslik is, valahol azért mégiscsak törvények szövődéke a világ, olykor átláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókfonalként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugába kötve*” – olvashatjuk, majd néhány oldallal később a történet elbeszélője ismét szót ejt a szövodekről, „*mely a széthulló világot mégiscsak összetartotta, puha és rugalmas hálóként vetve vissza a világba a létezés lyukain minduntalan kihullni készülő vézna gyerekestemet*”.

Tóth Krisztina novelláinak hőse minduntalan „*a létezés lyukaival*” kénytelen szembesülni, és valamit kezdenie kell ezzel a sokkoló tapasztalattal. Egy pontba húzni a történetek szálait, összefoltozni, hálót fenni a fenyegető mélység fölé. A befejező írás az idős Nagyjaninak, a gyerekkor szörnyeteg figurájának az agóniájával zárul. Rettenetes körülmények között haldoklik, „*szart hány, magyarán megmondva*”, és a tör-

ténet elbeszélő-hőse jobb meggyőződése ellenére meglátogatja: „Mindeközben szégyelltem is magam, amiért még most is, felnőtt fejjel is hiányzik belőlem a megbocsátásra való képesség, amiért évtizedes fájdalmak emlékével, elhangzott mondatok sajnágával a mellkasomban járok-kelek, és képtelen vagyok felejtetni, átértékelni, de még csak megérteni is mindazt, ami valaha megszézt.” Húzni kellene egy vonalat, biztatja magát, de nem lehet: nincs felejtés, képtelen az amnéziára. A könyvet lezáró óhaj – „legyen már ennek vége, múljon el, feszüljön ki az a láthatatlan fonál, és rezdüljön meg a damilként csillogó szövedék” – a kötet összes történetére vonatkozik: ennek a kívánságnak (és nem az életrajzi azonosságnak) az értelmében valóban egybetartoznak a VONALKÓD novellái.

S ha immár közelebről is szemügyre vesszük ezt a világot, úgy találjuk, hogy a VONALKÓD olyan szocializációs tapasztalatokról ad számot, amelyeket egy meghatározott időszak, a kései Kádár-korszak hívott életre. Azoknak a számvetéseknek a sorába tartozik, melyeket többek között Németh Gábor vagy Kukorelly Endre utóbbi munkái fémjeleznek, mi több, sajátos nézőpontjának, hangjának köszönhetően e fontos munkák sorában is kiemelkedő darab.

*

„Meghalt Kádár János. Tulajdonképpen sajnáltam. Sajnáltam, hogy nem fog elhangzani a neve a tévéhíradókban, sajnáltam, hogy el fognak tűnni a gyerekkorunk díszletei, hogy elbontották a Kálvin téren a palacsintázóbódét, és hogy egész épülettömbök tűnnek el, hogy utcák kanyarodnak másfelé, hogy az események láncolatában valami különös, folytonossággal át nem hidalható úr keletkezik, hogy minden olyan más lesz, mint ahogy megszoktuk.”

A VAKTÉRKÉP (ÉLETVONAL) című novellában elválnak Kádár neve a kortól, a jel a jelölttől. A névhez a „gyerekkorunk díszletei” tapadnak, a kor tényleges viszonyait már nem idézi föl. Persze, jó kérdés, hogy általában véve milyenek is volnának azok a tényleges viszonyok. Hiszen úgy tűnik, hogy e novellák mindenkori hőse számára sem léteznek effélék: lépten-nyomon tönkremenő kapcsolatokkal, váratlanul lelepleződő hazugságokkal, a díszletek szét hullásával szembesül. Másfelől pedig a történetek gyakran visszatérő mozzanata, hogy egy-egy éles konfliktushelyzetben kívül kerül a szituáción, a tényleges helyzeten, hogy valamiféle révült állapotban, külső szemlélőként szem-

lélje magát, akárha egy film nézője volna. E „filmeffektus” létrejöttének a pillanatában a név ugyanúgy leválnak a viselőjéről, akár a főnti példa során: „...és közben nem éreztem semmit, hacsak azt nem, hogy vannak történetek, és közben van sors, s hogy ennek a bizonyos sorsnak olykor semmi köze nincs magukhoz a történetekhez, hogy a sorsnak saját történetei vannak és saját ideje, s hogy ez az idő megállt... Ez hát a jelen, ez a valószerűtlenül tág udvar a gesztenyefákkal és a levegőn át rám mutató kézzel, a név pedig immár örökre és megváltoztathatatlanul azt a személyt fogja jelölni, aki a Rudas Rolandot fellökte...”

Ne tévesszen meg bennünket, hogy az adott elbeszélés, A TOLLTARTÓ (IRÁNYVONAL) témája egy látszatra jelentéktelen általános iskolai konfliktus a hetvenes évek mélyéről. Az én és a név, a jelölt és a jel között létrejövő távolság ugyanis közvetlen kapcsolatban áll a késő Kádár kori *double speech*-csel. Tóth Krisztina elegáns arányérzékkel bontja ki az epizódokban rejlő politikai tartalmakat. Nem mintha az volna a célja, hogy a puha diktatúra mindennapi életbe alászivárgó logikáját használja e történetek sorvezetőjeként. Nem célja, hanem óhatatlan eszköze. Megkerülhetetlennek bizonyul ugyanis a gyerek- és kamaszkori epizódok ábrázolása során, mi több, a felnőttkorban, a rendszerváltáson innen játszódó történeteket is nagyban meghatározzák ezek a viszonyok.

A főnti példánál maradva: a könnyen azonosítható dátum, Kádár halálának (1989. július 6.) másnapja a VAKTÉRKÉP (ÉLETVONAL) című novellában egy váratlanul bejelentett szakítás-hoz kötődik. A bejelentésre egy hétvégi együttlétkor kerül sor, miután az elbeszélés hősnője megbukik a történelmiföldrajz-vizsgáján: „csak arra a hirtelen döbbenetre emlékszem ott az étteremben, arra, hogy talán nem jól értem, amit mond, talán ez most nem is velem történik, talán ez egy film, amiben jön a pincér, és emberek ülnek körülöttünk”. Korábban a vizsgahelyzetben ugyanaz a védelmi mechanizmus lép életbe, mint a sokkoló bejelentést követően. A kívülkerülés szédülete fogja el a hősnőt. És ez a szédület, akárhogy is, a szó lehető legtagabb értelmében politikailag meghatározott: nem más, mint kilépés a társadalmi-közösségi kapcsolatok hálójából. S ha nincs is közvetlen utalás az alamerülő Kádár-korra, minden direkt mozdulatnál erősebben kapcsolja a történethez ezt a meghatározó háttérteret a novellát lezáró, a történelmi vaktérekpre utaló kérdés: „Egyáltalán, milyen ország ez?”

Az ország mibenlétéről mindamellet sokat elárulnak a kötet írásai. Például a tárgyi világ felidézése, még ha nem a tárgyi díszelemek állnak is a középpontban, nagyon fontos eleme a VONALKÓD-nak. „Az indigókék iskolaköpenyek és indigókékbe csomagolt füzetek és könyvek korában voltam gyerek”, az efféle novellaindítás bizonyára sok olvasóban személyes benyomásokat csal elő. Ugyanakkor Tóth Krisztina tisztában van mindennek az előnyeivel és a veszélyeivel, s ha felhasználja is a tárgyi világ jellemzőit a kor azonosításához-felidezéséhez, sosem él a hamis nosztalgia vagy a retrodivat olcsó eszközeivel. Jó példa erre a FEKETE HÖEMBER (VONALHÁLÓ), ahol a lakótelepet mint saját legendákkal rendelkező mikrovilágot, kulturális teret mutatja be, szemléletesen és nagy megjelenítő erővel, ám az olvasónak egy pillanatra sem nyújt segédkezet ahhoz, hogy saját emlékeit valamiféle meghitt fénytörésben idézze föl. A vonaljegygyűjtés hobbija a MELEGPADLÓ (VONALJEGYEK) című novellában más szempontból érdekes, itt ugyanis a fiatalabb olvasók részéről egyfajta furcsa kulturális távolság áthidalására van szükség. A gyűjtőszennvedély és maga a gyűjtés tevékenysége a korszak „zárt”, nem fogyasztói társadalmában olyannyira mást jelentett, mint manapság, a hozzáférés bármiféle gyűjtőszennvedély tárgyához annyival sokrétűbb, több jelentéssel bíró feladat volt, hogy – minekutána ezek a különbségek, ellentétben a tárgyi világ emlékezetével, vélhetően gyorsan feledésbe merültek – jóval kézzelfoghatóbban jeleníti meg az adott kor távolságát, idegenségét, mint egy-egy helyszín vagy milió leírása.

A közvetlen politikai vonatkozásokkal egyébiránt takarékosan bánik a szerző; helyenként – a több történetvonal egyikeként – megjelenik ugyan a diktatúra politikai erőszakának motívuma, például A KASTÉLY (ÉLVONAL) vagy A KERÍTÉS (VÉRVONAL) című írásban, de sokkal inkább jellemző a gyermekkort keserítő, intézményes drill megidézése. Az előbbi novella úttörőtáborra a legjobb példa erre, ahol katonai fegyelem uralkodik, az érkező gyerekek csomagjainak az átkutatásával gyorsan fölszámolják a magánszférát, és a nevelői gondoskodás is hideg, személytelen formát ölt. A történet hőse szemtanúja lesz a táborvezetőnő és az orvos szerelmi kettősének (arról az orvosról van szó, aki kizárólag C-vitaminnal kúrálja a tábor lakóinak bármiféle panaszát), ám a nevelői hi-

pokrízis tapasztalatán sajátos módon még csavar egyet az apa kommentárja: amikor a vérmegezésben szenvedő kislányt a felháborodott szülők hazaviszik, szitkozódva emlegeti „az állat tanárokat és a fapina, KISZ-buzi nevelőnőket”. A tényleges viszonyok minden tapasztalat ellenére tisztázatlanok maradnak. Ugyanakkor arra is akad példa, amikor a hatalmi viszonyok félreismerhetetlen súllyal jelennek meg. A kötet talán legriasztóbb példája ez, főképp azért, mert látszólag váratlanul, előzmény nélkül bukkan föl. A MELEGPADLÓ (VONALJEGYEK) című elbeszélésben a gyerekkori játszótárs, Kis-tibi hamis címet ad meg a villamoson az ellenőröknek, és erről büszkén számol be az apjának. Az eset úgy megdöbbsenti az apát, az egyébként brutális és öntelt Nagytibit, hogy a várható apai terrortól is elfeledkezik (pedig a gyerekek főbenjáró bűnt követnek el, elszabják a padlóra szánt linóleumot). Az alattvalói reflex elnyomja a vezérhímreflexet Nagytibiben, tépelődni kezd, magába zuhan, és miután aznap éjjel nem jön álom a szemére, ezekkel a szavakkal veri föl a fiát: „Nehogy azt hidd, hogy ezek nem találnak meg. Mer' ezek megtalálnak.”

A VONALKÓD novelláiban a kegyetlenség, érzéketlenség mégsem elsősorban a politikai szféra jellemzője, hanem általános világtapasztalat. S az idegenség, kívülállás folytonos érzete még inkább fölerősödik, amikor a kelet-európai elbeszélő a nyugati világgal szembesül. A vendégségbe érkező amerikai kislány frusztráló idegensége (LANGYOS TEJ [VONALKÓD]), a rémálomba forduló japán reptéri vizsgálat (HIDEGPADLÓ [SZÍNVONAL]), a lerobbant párizsi albrélet nyomora (TAKE FIVE [TÖRÉSVONAL]) mind-mind efféle benyomásokkal szolgál. (Ennek a témának a továbbgondolása a nagyszerű vers, a KELET-EURÓPAI TRIPTICHON az *Élet és Irodalom* 2006. december 22-i számában: „A szállodákból elhozuk a szappant, / az állomásra túl korán megyünk. / Nehéz bőrönddel, bő nadrágban / mindenütt ténfereg egy honfitársunk. / Vélünk mennek a vonatok rossz irányba, / és ha fizetünk, szétgurul az apró.”)

Ezek azok a nyomasztó terhek, amelyeket mindegyik novella hőse magával cipel, és amelyek a történeti egyezésen túl is összetartják a VONALKÓD világát. Vajon mit lehet kezdeni efféle poggyással? A leggyakrabban ismétlődő védekezési mechanizmus a már említett kívülkerülés, a „filmeffektus” beindulása. Ez a kilépés ugyanakkor nem csupán passzív ellenál-

lasként, hanem merész lépésként mutatkozik meg A TOLLTARTÓ (IRÁNYVONAL) lapjain. Az elbeszélő-hőst kiemelik a közösségből, és (az osztálytársa balesetének ügyében) bűnösnek nyilvánítják; egy újabb alkalommal viszont ő vállalja magára, hogy ellopott egy tolltartót, belátva, hogy „*aki bűnös, az bűnösnek született*”. Elszenvető alanyból aktív cselekvővé lesz, elfogadva sorsát, eleve adott kívülállását. Egy másik esetben (HIDEG PADLÓ [SZÍNVONAL]) a távoli, idegen világra pakolja a terhet, amikor Japánban tett útja során a legkülönbélebb helyekre rejti el titkos céduláit, szerelmi bánatának dokumentumait. Mindemellett a válságos életszakaszokkal történő leszámolások, illetve a szimbolikus gesztusokkal megerősített újakezdések ellenére Tóth Krisztina novelláinak hősei terpszállásban állnak a két világ, a jelen és a gondolkodásmódjukat, reakcióikat, gesztusukat meghatározó múlt között. Ebben a mélyebb értelemben életrajzi mű a VONALKÓD, és ebben a tágabb értelemben bír politikai tétellel: a történetei a korról beszélnek önmagukon keresztül. Nem példázatosan és nem dokumentumjelleggel, hanem önmaguk természetes közegként megmutatva. Ez a minden fontoskodó tolokadástól mentes világábrázolás e kitűnő kötet legnagyobb erénye.

Keresztesi József

II

A TÖRTÉNETEK SORSA ÉS A SORSOK TÖRTÉNETE

„...*leolvassák a kódot és abból mindent tudnak*” (67.) – állítja a címadó elbeszélés egyik kompetens megszólalója a vonalkód létmódjáról. Tóth Krisztina első novelláskötetének olvasása közben gyakran mi (azaz az olvasók) is azt érezhetjük, hogy majdnem mindent tudunk. Rögtön értünk. Ismerős a korszak, ismerősek a helyek és a helyzetek. Az ismerőség miatt azonosulunk, és könnyen olvassuk le ezeket a kódokat, saját leltárunkból rendelhetjük hozzá a tételekhez a példákat. Egy pillanat alatt átzuhanunk a saját életünkbe, emlékeink sorai között olvasunk, „velem is így volt”, „én is így csináltam”, „nekünk is olyanunk volt”; lapozás közben kinézünk a villamos ablakán: „véletlenül nem éppen itt találkoztunk?”, tétován fel-

állunk a fotelből, és újra átgondoljuk: „Nem, mégsem abban az évben, hanem korábban lehetett.”

A „hanyas vagy?”, „akkor Mi”, „fél szavakból” kommunikáció intimitása adja ennek az olvasásélménynek a személyességét. S ez a bizonyos szempontból – minden ironikus meléközöngé nélkül – valóban szerencsés találkozás, illetve ennek a találkozásnak az egyszerűsége, egyértelműsége az, ami lehúzná a VONALKÓD-ot. Bíppp: és már benne is van a kosárban a termék – és így a recenzens is, mint vonalkód-leolvasó nagyon könnyen lehúzná a VONALKÓD-ot. (Negatív kritikájának a szelleműs „Vonalhiba”, esetleg a kifejtettebb és a medialitás új paradigmáját felcsillantó „A hiba a közvetítő vonalban” címet adhatná, de a továbbiakban nem így tesz, hanem húz egy vonalat.)

A vonalkód találmánya a jelátvitel gyorsításaként született meg: a nullától kilencig tartó és bármilyen kombinációban ismétlődő számok sorozata egy konkrét tárgyat jelöl. A leolvasó a számsort betűk értelemmel rendelkező sorozatává írja át. Avagy egyszerűen, amit ez a tekervényes fogalmazás jelölni akart: a vonalkód egyfajta metafora.

A már idézett elbeszélésben ráadásul kétszeres metaforává lesz: „*a kis fekete csikok mágikus vonzerővel ruházták fel az egyébként érdektelen holmikát is, a kód ugyanis egy másik, létezésében megközelíthetetlen világ hírnökeivé avatta őket, egy olyan világéivá, ahol a tárgyakat fényes dobozokba és csomagolópapírba, az emberi testeket pedig puha helmékbe burkolják*”. Később ezt a képzetet további elemekkel bővíti: „*bizarr módon nekem erről a rabok csuklójára tetovált szám jutott eszembe, amiből visszakéreshető az elítélt neve, kora és neme...*” Az a mozzanat, hogy éppen egy rózsaszín pulóvert, azaz egy ruhát ruház fel a vonalkód, szó szerinti szinten mutatja azt a tudományosnak egyáltalán nem nevezhető (ilyen babérokra nem is törő) állítást, hogy Tóth Krisztina bizony nagyon jóban van a szavakkal, köszönő viszonyban van velük, nagyon közelről ismeri azokat. Megtalálja a megfelelő szavakat. Mondatait – bármiről tudósítsanak is – jól esik olvasni. A vonalkód kettős metaforája – egyszerre sóvárgás az eszményített Nyugat felé és szorongás, rettegés a börtönvilágtól – a

gyermeki perspektíva mozgását, állandó ingázását mutatja meg. Ugyanannak a jelnek több a lehetséges interpretációja. Ennek a történetnek az elbeszélője (mint oly sok másiknak) felnőtt nő hangján szólal meg, aki visszaemlékszik saját gyerekkora egy-egy meghatározó pillanatára. Ez a kettős identitás egy mesterséges (abban az eldönthetetlen kettős konfliktusban mesterséges, hogy ha [1] gyereknyelven kezd el beszélni, akkor rekonstruálnia kell a gyerek stílusát; ha [2] reflektál az akkor elhangzottakra és megtörténtre, akkor pedig megtörté teszi a megtörténtet, ezzel dekonstruálja a gyermek nyelvi világát) narrátori nyelvet hív életre. A nézőpont és a nyelvhasználat közti különbségek egymáshoz képesti belső viszonya állandóan változik, mindig máshová kerül a hangsúly. Hét novellában lekezegett gyerekkori történetre emlékszik vissza az elbeszélő, azaz a novella nincs közvetlen hatással a narrátor jelenére; és három olyan elbeszélés van, ahol összekapcsolódik a gyermekkori történés a pillanatnyi helyzettel.

Erre a megoldásra példa az EGY BOSZORKA VAN (A VONAL FOGLALT) című novella. „*Kezdjük a kályhától*” (126.) – indít az elbeszélés. Ebben a mondatban a kályha megint csak egyszerre és egymásba térve metafora és szövegszervező tárgy. A nyelvi jelentésképzés folyamatát felvillantó metafora, amely visszahozza a szólás átvitt jelentését, hogy aztán újra játékbá lendítse; és tárgy, amelynek rendíthetetlen jelenléte végigkíséri életünket, mintegy némán reflektál arra, ugyanakkor alakítója is élettörténetünknek. A kályhába először a kisgyerek játékait dobja az apja, amelyeket nem pakol össze a költözéskor, ekkor „*valaki elköltözött belőlem, azóta se jött vissza*”. (127.) Utána eltelik a novellában húsz év, az elbeszélőnek lesz egy fia, van egy szerelme, terhes lesz (ikrekkel), ekkor derül ki, hogy megcsalják őt a víkendházban, a nő elvetél (azaz valaki újra elköltözik belőle), majd újra eltelik némi idő, amikor a tanyasi házban a fiával éppen az ottani eltömődött kályhát pucolja ki. Így lesz a kályha mellett a költözés motívuma is többször több alakban visszatérő kód, amely együttesen adja ki a novella értékét. Ugyanazok az elemek, és mindig más lesz a jelentés.

A novellistiként is lírikus (hogy e gyanús szintagma mit is jelent, arról később) Tóth Krisztina a minimális eltéréseket nagyítja fel,

mintegy mikroszkopikusan vizsgálja az alig láthatót; a rések, repedések, hiátusok helyeit járja körül. Egyetlenegy sávot kivág az aktuális vonalkódból, és a leolvasó ennek ellenére mégis érti, azonosítja azt. Ez a VONALKÓD bravúrja.

Nem lesz azonban automatikus a hatás, pedig az a prózaírás, amelyik néha ennyire a retrohangulat és a generációs emlékezet *sensus communis*a körül ólálkodik, könnyen lehetne azzá. Minden adott pillanatban történik valami váratlan. Éppen ugyanazokból az elemekből lesz valami más. Ugyanazok a motívumok jelennek meg újra meg újra, ugyanaz az érzéki-érzékeny női nézőpont látta a történeteket – a feminista hiperoffenzíva elkerülése végett (mely szerint minden borkorban hímszovinisza kijelentések vannak, amint valaki szóba hozza a nőiség témáját, ha történetesen ellenkező nemű) ezt a nézőpontot megpróbálom majd külön elemezni –, és mégis mindig másutt lesznek a hangsúlyok.

A már említett EGY BOSZORKA VAN (A VONAL FOGLALT) és a SZERETEK TÁNCOLNI (ZÁRÓVONAL) egy történet két variációja.

Újabb mellékvonal: a könyv alcíme szerint tizenöt történet. Ennél a számnál azonban jóval több történet van, és isten ments, hogy a történetet mennyiségi kategóriaként gondolja el bárki is, mint valami statisztikai állandót, amelynek képlete van; annyi mégis leírható, hogy minden alaptörténet kisebb történetekre bomlik, hogy aztán ezek a kisebb fonalak visszatérjenek a fősodorhoz; és a vonalak immáron egymás mellett haladhatnak. Ettől is lesz olyan szövetszerű ez a próza. A keresztkötésektől, rafinált mintáktól és persze a fonalak színeitől is, hogy egyszerre használ régi színeket, örök színeket és mai trendeket – mondhatja a recenzenssel az örök impresszionista műkritikus.

Vissza a fővonalhoz. A két történet annyiban hasonlít egymáshoz, hogy mindkettő középpontjában a megcsalás élménye áll. A nő megcsalja vidéken a szerelme. Az első novellában ez úgy derül ki, hogy a nő meg akarja lepni a férfit a megfogantatás örömhírével, ám hiába hívja telefonon: „*a szerelmem foglalt*” (129.), így hát odazötyög hozzá a Nógrád megyei Terenyére, hogy aztán őt lepjék meg. A másik elbeszélésben sikerül telefonon elérni a vidéki vityillóban alkotó férfit, Zoltán óvatlanul azt hiszi, hogy a titkolt szeretőjével beszél, aki rá-

adásul hősnőnk barátnője is, és lebukik. Az első történetben reakciója a következő: „*Én nem sírtam, tekintve, hogy nem voltam jelen. A test, ami állítólag az enyém, s amelyet most állítólag még ketten lakkak rajtam kívül, ügyesen becsukta a kaput, eltolta belül a reteszt, beszállt az autóba, bekötötte magát, és hallgatott.*” (132.) Az idegenség, a távoltság az elbeszélő teste és étudata között szakad fel; egy másik szövegben „*hozzám tartozó idegen testként*” (20.) írja le önmagát. Ebben a traumában önmagát veszíti el. Eztán a rajtakapott férfi hazafuvarozza a megalázott nőt, aki az esemény után elvetél. Önmaga és a szerelmi kapcsolata utódját is elveszíti ezzel. A másik novellában másnap a férfi felmegy a nőhöz. „*Egy ismeretlen ember lépett be a lakásba. Se szakálla, se bajusza, a haja félcentisre nyírva. Csak a szeme volt a sajátja, az arc többi része, mint egy közeli rokoné, aki majdnem ő, csak fiatalabb és megrendítően idegen.*” (152.) Ebben a szituációban a másik fél vész el, ő lesz avagy válik idegenné. A megváltozott arc szerkezete még emlékezteti őt arra az arcra, de már nem az. Megint a rések, repedések, a milliméterek prózája ez. Tóth Krisztina szavaival: „*hogy ami történt, az mintha zárójelben történt volna, mintha a két indulatos mondat közt nyíló résbe beférkőzött volna valami nem oda illő idegen hangsúly.*” (166.)

Olyan próza, amely szóba hozza, megszólaltatja azt a szentív jelenséget, hogy a test vonaljai, a test felülete, a bőr hámrétegei egyrészt nagyon érzékenyen reagálva a külvilág ingereire, a másik érintésére, közvetítik a külső világ változásait; másrészt minden trauma, ami nyomot hagy a bőrön, az örökre ott marad, mint egy visszaolvasható archívum. Testünk története életünk története. Ez lehet a sors valamelyest kiolvashatatlan története a tenyér élvonalában: VAKTÉRKÉP (ÉLTVONAL). Ez lehet a mindig névtelen női elbeszélő apjának a műtéti hegetől szabdalat hasa (ez a hegtérkép egy '56-os disszidálási kísérlet történetét mondja némán). Lehet a hősnő vállán egy „*gyöngyházfényű heg*” (64.), amely egy karkai-nyomasztó táborozás maradványa (a Kafka-kontextust fokozza és nyilvánvalóvá teszi a novella címe: A KASTÉLY [ÉLVONAL], és egy Franci névre hallgató cseh-szlovák nagybácsi szerepeltetése). Lehet az első borotválkozási próbálkozás kudarcá nyomán egy lehámozott sípcsont, amelyre aztán illetéktelenül rákérdézhethet valaki, amint a következő sűrű párbeszéd mutatja: „*Ez itt minek a he-*

lye? Semmi. Egyszer leborotvtam a lábam. Még tavaly. És ez itt? Ne, légszsi. Jól van, na. Fáj még a leégés? Vedd le a pólót, bekenem, jó? Ne, ne, lassabban. Jézus. Ne hülyéskedj, mindjárt jön valaki.” (140.) Lehet a császármetszés utáni vágásnyom az EZ ITT MINEK A HELYE? (BIKINIVONAL) című novellában. Itt a bikinivonal először tényleg bikinivonalat jelent, aztán az orvos nevezi így a heget. (A jelenséget Dunajcsik Mátyas tavalyi JAK-tanulmányi napok-előadása is hasonló kontextusban elemzi. Előadásának rezüméje: <http://www.jozsefattalok.hu/tanulmanyinapok/tan/abszt.rtf>, a letöltés ideje: 2007. május 9.) Ennek az analógiás szerkesztésnek, érintkezésen alapuló metonímiának nyelvi megfelelője ugyanezen az oldalon: „*Szépen gyógyul, csak ne emelgessen. // Ne emlegesd, mondom a meghívóra [...] a Cosmopolitan magazin invitál egy bikini-show-ra.*” (141.) A két szó között hangnyi eltérés van csupán, ez a hangnyi differencia azonban teljesen más jelentést hoz létre: a súlytalan meghívó emelése avagy nagy súlyok emlegetése ugyanolyan furcsán hatna, ám ugyanabban a kettős keretben konkretizálódik mindkét szóalak: a bikinivonal közös metszetében. Erre a szómozaikra példa Tóth Krisztina legutóbbi verseskötetéből: „*talált papíron így olvastam én is / megvakulásnak a megalkuvást*”, „*Én élveztem, felelted, / de így hangzott: én elvesztem*”. (IKREK HELYCSERÉJE. In: Tóth Krisztina: SÍRÓ PONVA. Magvető, 2004. 34.) Az egyik esetben az olvasás során jön létre a félreértés, mintegy szó szerint vakon olvassa a szöveget; a másik helyzetben pedig a hangmondása és a hang meghallása között szakad fel rés. Rés az egészhez képest. Ráadásul itt is telefonvonalban vannak a partnerek, ott támad a zavar. A telefon hangot közel hoz és ugyanabban a mozzanatban a testeket eltávolító közege Tóth Krisztina egyszerre személyes és tárgy(i)as (a személyek tárgyakhoz kapcsolódnak) költészetének alapmetaforája.

Hasonló közegteremtő és narrátori eszköz a VONALKÓD elbeszéléseiben a filmkamera optikájának alkalmazása. A filmes látásmód többször is érzékelteti egy-egy traumatikus helyzet megoldhatatlanságát: „*úgy figyeltem a zibongó jelenetet, mint valami lassított némafilmet, amelynek valami véletlen folytán az összes szereplőjét ismerem*” (14.), „*szereplője lett annak az iskolaudvaron látott fura filmnek, amelyet az Én látott, amelyben Ő bűnösnek találtatott, s amelyet immár nekem, a névnek kellett folytatnom az egyformán indigókék*

napok során” (16.), „*talán ez most nem is velem történik, talán ez egy film, amiben jön a pincér; és emberek ülnek körülöttünk*” (29.), „*az egész olyan volt, mint valami valószínűtlen film, amiben történetesen mi játszunk a főszerepet, csak hirtelen elfelejtettük a szövegünket, úgyhogy ezt a részt ki fogják vágni, meg fogják ismételni, ez a rész most itt nem érvényes*” (131.). Ezekben a helyzetleírásokban az elbeszélő egyszerre látja saját magát önmaga belső nézőpontjából és kívülről, a külvilág szemzőgéből. A két perspektíva összeolvadása előbb felkínálja a film toposzának fikcionális lehetőségét, hogy akkor ez nem igaz, vagy legalábbis nem velem történik, hisz ez egy film; ám aztán a valóság vissza is vonja azt, marad önmagának és a szituációnak az esztétikai szemlélése, érzéki észlelése és érthetelensége. Így lesz egy kimerevített pillanatban egyszerre a színen az Én és az Ő, hogy aztán a névhez tartozó személyben olvadjon eggyé szereplő és néző. A kötet talán legintenzívebb elbeszélésének zárlatában ugyanígy egy radikális öntapasztalatot ábrázol a szubjektum kettéhasításával: „*Klón vagyok: sebhelyek, fájdalmak, idő nélküli üres test, történettel önmagam tökéletes mása. Tágra nyitott szemembe valaki felülről, a huszadik emeletről vetíti a plafonra életem eddigi jeleneteit, leendő emlékeimet.*” (125.)

És akkor vissza a korábban már megnyitott vonalakhoz. Elsőként: mit jelenthet az, hogy a novellistaként is lírikus Tóth Krisztina? Hogy szép szavakat talál a megfelelő helyeken? Aligha. Ennek a prózának a költősége abban a nyelvetremető potenciálban rejlik, hogy a szókapcsolatok, szintagmák, tagmondatok egyszerre alkotnak sűrű, megbonthatatlan poétikai szerkezeteket; másfelől a nyelv talaja, amin a szavak állnak-mozognak, ezekben a mondatokban, valahogyan fellazul. „*Az egész történet ott állt az arcán, csak ki kellett volna betűzni*” (130.) – a leírások kibetűzési kísérletek.

Tóth Krisztina mintha kimasszírozná a szavak görcsös tömegét, mozdíthatatlan súlyát, és ezzel a radikális mozdulattal a szavak a lehető legrugalmasabban, leghajlékonyabban beszél el a vetélés borzalmát, a rák utolsó stádiumát, az árulás tudomásulvételét, az egyedül lét mindennapos poklát. Néhány olyan példa, ahol éppen a kihagyások, az ellipszis alakzata lesz szövegszervezővé, mintegy a hiány rajzolja körbe a meglévőt: „*Vágyis most már senki, lakatlan ház, üres báb: a lélek hajlékába tért meg.*”

(5. – kiemelés az eredetiben), „*Szünet, süket, hang nélküli sáv, úgy két és fél centivel a csukló felett.*” (30.) És egy olyan mondat, amelyben ez a sűrített-poétikus szerkesztés kiegészül egy klasszikus, humanista toposszá nemesedő intertextus szerepeltetésével: „*Hideg van, libabőrösen fekszem a homokban, fejem alatt a műanyag strandtáska, mellettem a bikini, fölöttem a csillagos ég, bennem pedig egy végtelenül lassan mozgó, hideg, riadt kamaszujj. Még, még. Fáj. Ugye sose hagyysz el? Soha. Homok a tornacipőmben, homok a karórámban, megáll az idő.*” (140.)

Azzal, hogy az elbeszélő egy vonalba hozza Kant híres mondását saját szexuális élményével, egy értékserkezetet kétségtelenül leépít, de ez a gesztus semmiképp sem blaszfémia; sokkal inkább a mellérendelés, az egymás mellé építés mozdulata. Konkrétnan egymás mellett van a strandtáska, a bikini, a csillagos ég és a kamaszujj, ami nyilvánvaló, hogy az erkölcsi törvény helyén van. Az erkölcsi törvény pedig köztük van: sose hagyja el az egyik a másikat. Az idézetben egy másik intertextuális háló is felfedezhető, az antropológia történetének két végpontja között. Kant figurája könnyen kiolvasható; azonban a parton, amelyen fekszenek, egy másik filozófus arcéle is látható, az éppen nem látható lehet: „*az ember úgy eltűnik, akár a tengerparti fövenybe rajzolt arc.*” (Michel Foucault: A SZAVAK ÉS A DOLGOK. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, 2000. 432.) A felvetés mentségére: a novellában a homok-víz elemek dualizmusa, mint a lejegyzés és a kitörles dialektikus alakzata többször is megjelenik. A zárómondatban a karórát elrontó és így az idő múlását megállító homokszemcse éppen az az anyag, amely a mechanikus óra feltalálása előtt a homokórával segítette az embert, hogy mérhesse az időt. Most pedig éppen az köti meg az időt, ami máshogyan ütemes hullásával felosztja, tagolja.

Az utolsó novella kezdőmondata, amely egyben a kötet fülszövege is, nem akarok más szót keresni hozzá: zseniális. „*Ha fölfestik is, valahol azért mégiscsak törvények szövedéke a világ, olykor álláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókfonalként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugába kötve.*” (175.) A József Attila-szöveg intelligens átszövésével egyszerre mozgatja át az ESZMÉLET intencióját, és egyszerre marad annak szerkezetén belül. A vers szövegét itt is motívumívként alkalmazza, az-

az áthangolja, intonálja, ezzel nyitva meg a könyvzáró tragikus elbeszélés narratív terét. Írástechnikájában, stílusában Beney Zsuzsa egyszerű metaforikus és intellektuális (a képi elem fogalmi dimenzióját megmutató) esszéisztikájára emlékeztet. Mindketten, Beney Zsuzsa József Attila poétikájára vonatkozó gyönyörű kifejezésével, a „*gondolat metaforáit*” találják meg, ahogyan a szöveg lényegi textusához nyúlnak.

Tóth Krisztina prózaművészetében nem a szavak hangalakja rímel egy-egy történeten belül; avagy szélesebb ívben a novellák között. A történetalakító motívumok, a narratív minták ritmikus vándorlása adja ennek a prózának a tempóját. Egy helyütt a történetek latens, vándorló jellegét a betegség metonimikus tünet vagy éppen szövődmény együtteseként írja le: „*a történeteknek soha nincs végük, csak abbamaradnak, meghúzzák magukat, mint a lapfangó betegségek, hogy aztán egyszer csak feltámadjanak és másutt; máshol kezdjenek hasogatni, burjánzani, nyilallni*”. (37.) A dallam a mélyben van, a sorsok és történetek vonalában. Így fogja át egy analógián alapuló struktúrában a könyv utolsó novellája egy balatoni békakíngás nyomasztó élményét és egy teljesen leépült, anatómiai degenerált haldokló ember vegetációját: egyetlen motívum, a kifordított bélrendszer működésképtelenségének közös szerepeltetésén keresztül igencsak deprimáló tapasztalathoz jutunk. A béka és a szegény rokon sorsukban lesz közös. Egy másik elbeszélésben a kutya és a narrátor apja között alakul ki sorsszerű, sorsuk szerinti hasonlóság; és ezt mindketten tudják-érik is. Sors és történet különbségeit Tóth Krisztina egy állóképszerűségében mozgékony mondatszerkezet felvázolásával igyekszik demonstrálni: „*vannak történetek és közben van sors, s hogy ennek a bizonyos sorsnak olykor semmi köze sincs magukhoz a történetekhez, hogy a sorsnak saját történetei vannak és saját ideje, s hogy ez az idő megáll*”. (15.)

Más értelemben az idő tényleg sokszor megáll a VONALKÓD lapjain. A nyolcvanas években vagyunk. A generációs emlékezet, amikor valaki felidézi – így az olvasók számára is lehetővé téve az emlékezést – élete egy bizonyos, jól körülhatárolható szakaszát, többféle is lehet. Emlékeztethet (s itt a műveltető képző a lényeg) általában a mindenkori iskolás gyerek élethelyzeteire. Valakit fellöknek tornaórán, ellopják valamijét, avagy éppen ő lop el valamit,

vagy kiszivárog, hogy szerelmes a Robiba. Ezek olyan kódok, amelyeket többé-kevésbé minden korosztály ért, aki volt gyerek, és ez a látogat ellenére a felnőtt populáció egészére igaz, még ha utólag sokan szégyellik is, vagy letagadják. Mindig van egy ember, aki fellök (csak tudnám, miért engem), és mindig van, már-már strukturálisan, egy Robi is. Amikor viszont megjelennek a konkrét tárgyak: Boney M-plakátok, az indigókék köpenyek, a dimenziós naptárak, akkor a partikuláris, nemzedéki emlékezet szelektál: „igen, akkor Te erre még emlékezhetsz”, vagy „Te már nem is tudod, mi az”. Persze ez a fajta memória, nevezük személyes emlékezetnek, mindig megengedi, hogy átváltsuk az ismeretlen emlékösszegeket saját életkorunk megfelelő valutájára, a mi korszakunk ruháira, a mi zenéinkre. És akkor már értjük egymást. Az élet örök aktualitásának nevezhetjük, hogy erről az idézetről: „*Meghalt Kádár János. Tulajdonképpen sajnáltam. Sajnáltam, hogy nem fog elhangzani a neve a tévéhíradókban, sajnáltam, hogy el fognak tűnni a gyerekkorunk díszletei, hogy elbontották a Kálvin téren a palacsintázóbódét, és hogy egész épület-tömbök tűnnek el, hogy utcák kanyarodnak másfelé, hogy az események láncolatában valami különös, folytonossággal át nem hidalható úr keletkezik, hogy minden olyan más lesz, mint ahogy megszoktuk*.” (26–27.) Most, 2007 májusában mi minden juthat az eszünkbe a velünk élő múltról; de akár még a Kálvin térről is (amúgy az Ottlik-próza állandó helyszíne ez a tér), amely megint átépítés alatt áll, és a mi történetében talán századszor. Az idézett elbeszélés egyébként így folytatódik: „*Meghalt Kádár János, légy szíves tegyél még egy kicsit a vállamra, igen, oda oldalra. Az ember mindig ott ég le a legjobban*.” (27.) És az „ember” együtt él a történelemmel, a nagynak nevezett eseményeket saját életéhez rendeli; tragikus pillanatokban sajnós ez az arány megfordul, és a mi életünket rendeli magához. Azzal, hogy az elbeszélő ilyen közel hozza saját leégett vállát és Kádár halálát, a dolgok hétköznapi kölcsönhatását mutatja meg, és ehhez egy izgalmas narratológiai *pars pro toto* figurát alkalmaz. Rész az egész helyett és az egészért. A novella téje az, hogy az elbeszélővel ezekben a napokban szakít a barátja; Kádár halála ehhez háttér – ugyanakkor a Kálvin téri palacsintázó menthetetlenül nemcsak a Kádár-kor helye, hanem ott „*még együtt ül-*

tünk, amikor megismerkedtünk”, az ő szerelmük helye is. És a kettő együtt ér véget.

A múlt lezárásának, feldolgozásának gyönyörű-szomorú, e két minőség ilyen éles találkozására miatt egyben ironikus története a HIDEG PADLÓ (SZÍNVONAL) című novella. A költőnő Tokióba érkezik borítékjában tizenkét szerelmes cédulával. Intim üzenetek. A szerelem elmúlt, a cédulák megmaradtak. S a nyüzsgő nagyváros különböző helyein elkezd megszábadulni ezektől a terhes emlékektől. Metró alá hajítja, tányéron felejt, szobor szájába dugja a mondatokat. Ez a novella a távoli világban való idegenségnek, saját túl közeli életünk idegenségének, egy gyors, hipermodern város működésének, a múlt lezárásának egyszerre ironikus színrevitele és plasztikus megjelenítése. Végig azon a vonalon marad, ahol a két (vagy ki tudja, hány) minőség nem dől el semelyik irányba sem. Az elbeszélő egyszerre szenvedélyes és őszinte. Az izzadás és légkondicionálás, a meleg-hideg metaforapárja a bőrön át érzeteti a kettős viszonyt.

De ki ez az elbeszélő? Neve nincs, nevét többször is hallja, ahogy mondják, látja, ahogy leírják, mi mégsem tudjuk. Életkora változó: hol kisgyerek, hol gimnazista, hol huszoneves fiatal, hol harmincas éveinek közepén jár, kislányát nevelő anyuka. Van, ahol festőművész, másutt költőnő. Vagy költő, aki nő. És ezzel eljutottunk a női kérdéshez. Hogy ez egyáltalán kérdés-e. A VONALKÓD olvasása után, véleményem szerint, nem kérdés, hanem válasz. Tóth Krisztina nő. Ez a mondat megfelel a valóságnak. Tóth Krisztina tizenöt történetéből tizennégynek egyes szám első személyű nőnemű elbeszélője van. Az egyetlen egyes szám harmadik személyű novellának (a különleges narrátori helyzet és a rejtett epikai dimenziók okán, akár kis kisregénynek is nevezhetjük) egy Párizsba ösztöndíjjal kerülő egyetemista lány a főszereplője. Ezek is tények. Akárcsak az, hogy az elbeszélések időszáma a nyolcvanas évektől az ezredfordulón át napjainkig tart. Persze Tóth Krisztina írhatott volna többes szám első személyben a keresztes lovagokról is. Ehelyett azonban egymásra is hasonlító elbeszélőit felruházta saját életének ismert életrajzi jegyeivel. Vállalva és egyben elhárítva a személyesség kockázatát. A nemiségük olyannyira benne van a szereplők világérzékelésében, nézőpontjában, hogy azt létmódnak is nevezhetjük akár. Az elbeszélő, mivel nem reflektál saját ne-

miségére, természetessé teszi azt. Ugyanakkor a legtöbb történetben a szexuális helyzetből, hogy ő nő, és hogy vannak férfiak, és a férfiak mellett pláne másik nők is vannak, konfliktusok és traumák keletkeznek. De nem az a konfliktus, hogy ő, mint valami hermetikusan elzárt entitás, nőnemű lenne. A VONALKÓD világában a nemiség nem absztrakt, teoretikus probléma, hanem mindennapos tapasztalat.

Ugyanígy a már többször említett idegenség tapasztalata a zárványszerű TAKE FIVE (TÖRÉSVONAL) című novellában több szinten jelenik meg. A főszereplő idegennek érzi magát Párizsban, idegenségét érzékelteti az is, hogy ez az egyetlen harmadik személyű szöveg. A hivatalban először így akarják anyakönyveztetni: „*Mlle. Hungary Magyar*”. (159.) Otthoni barátjával levélben próbálják tartani a kapcsolatot, és olyan gesztusokkal, hogy ugyanazt a filmet nézik meg mindketten: „*mintha ketten mentek volna moziba, csak más időben, egymástól pár ezer kilométer távolságra*”. (165.) Magányában, elszigeteltségében összefon a mellette lakó, korábban gyűlölt és csak szagáról ismert francia férfival. Aztán meglátogatja magyarországi szerelme, Miklós, és akkor őt érzi idegennek: „*idegesítette, ahogy reggelineél a baguette-et harapta. Mintha szabályos, kissé hosszúkas fogaival a normálnál alaposabban örölte volna meg a falatokat, a koponyája pedig, mint valami különös hangszekrény, fölerősítette volna az ütemes rágás zaját*”. (173.) Ezek megint az apróságok, a nagytények eredményei. Ezek a tapasztalatok Tóth Krisztina prózájában sosem elvont, embertani állandók, hanem mindig konkrét dolgok. Olyan apróságok, mint hogy a szerelmes fiú szendvicset készít az utóvizsgázó lánynak, és „*a paprikából kivágta az erős részt*” (24.), vagy hogy elbeszélőnk rizzsel készíti a lecsót szerelmének, mert az úgy szereti. Apró részletek az egyik oldalon és az élet nagy párhuzamai a másikon: valaki születik, és ekkor valaki meghal.

A VONALKÓD novellái, mint minden történet, öntudatlanul rákérdeznek, már pusztán létükkel demonstrálnak és rákérdeznek a valamin túlra. Hogy azzal, ami elmondható, mit mond el az elmondhatatlanról. Tóth Krisztina mondatával: „*hol van a határ; van-e határvonal élet és nem élet, élet és halál között, van-e egyetlen meghatározható sáv?*” (11.)

Van. Mindig máshol.

Szegő János

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Kiss Judit Ágnes: *Irgalmasvérnő*
Alexandra, Szignatúra Könyvek, 2006.
88 oldal, 2499 Ft

I

TILTOTT HATÁRÁTLÉPÉS?

Kiss Judit Ágnesről nem tudok elfogulatlanul írni. Nem is olyan régen, amikor először olvastam egy versét, azt mondtam: ez igen! És amikor az egyik *Holmi*-esten őt magát is meghalottam, ahogy a HÁROM NÉPDAL című versét mondta, sőt szavalta, szépen, feszes ritmusban, szinte énekelve, ismét meggyőzött róla, hogy nem egyszerűen tehetsége, hanem ereje, lendülete van. Egyszeriben termett egy költő, aki helyet foglal magának a térben. Azóta megjelent első verseskötönyve is, az IRGALMASVÉRNŐ.

Azért fontos kötet ez, mert egyszerre lezárása és kezdete egy folyamatnak, amely már egy ideje elkezdődött a magyar közéletben és irodalomban: a nők vizsgálni kezdik önmagukat, és közlést tesznek a kísérleti eredményekről, egyre szentelenebb, egyre keményebb hangon. Kiss Judit Ágnes tudatosan lezárja a kimért és körültekintő beszéd idejét a női versekben, és ugyanakkor, több kortársával és immár követőjével együtt, új hangnemet üt meg a témában. A huszadik század nőnemű magyar költői persze nagyon tudják a mesterséget, egyáltalán nem romantikusak, még kevésbé szenvedők, de talán szemérmesnek még nyugodtan nevezhetők, hiszen elsődleges témájuk nem a női létmód. Ritka, hogy egy valóban izgalmas költőnő már a legelső kötetében hangsúlyosan és szinte kizárólag a nőiség kérdéskörével akarjon és merjen foglalkozni, mégpedig úgy, hogy már a címével is kihívóan erre hívja fel a figyelmet.

Azért veszélyes terep ez, mert tapasztalatom szerint ott még nem tartunk, nálunk legalábbis, hogy a szövegeértelmezés során egy költőnő nemétől eltekintsenek – és talán egyedül Nemes Nagy Ágnes határozott és tiszta következtetésének sikerült elérnie, hogy senki ne merje feltenni neki a kérdést: milyen érzés női költőnek lenni? Kiss Judit Ágnes azonban nem törekszik kívülállásra, objektív nézőpontra, sőt.

Ahogy Várady Szabolcs mondja a könyv borítószövegén: „*Verseiben heves és személyes érzelmek lobognak.*” Nem egy hagyományon belül akar mozogni, hanem új hagyományt kíván teremteni – és éppen ez indította arra, hogy ezúttal magam is behatárolt, azaz női szempontból vizsgáljam Kiss Judit Ágnes költészetét, hangsúlyozom: nem elméleti következtetéssel, pusztán személyes olvasatom alapján.

Amikor először vettem a kezembe a könyvet, egyet kellett értenem Ferencz Győzővel, aki a címválasztást kifogásolta: „*Költészetétől idegen az ilyen szójáték, sőt, az irgalmasvérnő mint alteregó sem működik, nincs is kidolgozva. Korhang, kipróbálta, milyen is nyelvileg vérnőzni, vérnőszni, de már túl is lépett rajta.*” A kötet cím elsőre szellemes, másodsorra már erőltetett szószervezete olyan korjelenséget, olyan jellegzetes, de mára nemcsak fogalomká vált, de sajnos már közhellyé is kopott nőalakokat idézett fel bennem, mint Rácz Zsuzsa oly sokszor felhasználta „Terézanyu”-figurája, tehát nem telitalálatnak, hanem bántóan harsánynak találtam. A kötet többszöri végigolvasása után azonban megváltozott a véleményem: a cím pontosan leírja a könyvet, Kiss Judit Ágnes ugyanis éppen arra tesz kísérletet, hogy a nőiség sokféleségét egyetlen könyvben és egyetlen karakterben mutassa meg.

A különféle versek különböző alakmásokat, különböző szerepeket teremtenek, és a központi kérdés pontosan az, hogy mi is valójában az egyéniség. Már maga a borító is rájátszik erre: az egyszerre szoborszerű és férfiasan katonás plasztik próbababa előterében feldereng a költő figyelmes arca és finoman kihívó, ironikus mosolya, mellette égnék mered két virágos harisnyás láb – a test megtöbbszörözése és széttagolása zajlik itt, amiképpen a cím széttagolja és megtöbbszörözi a szerepeket, sőt a címlap különleges betűtípusa is többszöröz: egyszerre kemény és cirkalmas, és ráadásul vallási utalásokat ébreszt a Judit szó kereszthez hasonlatos t-je által. És persze a könyv remek érzékkel megválasztott első verse sem más, mint a PORTFOLIÓ („*A portfólió olyan dokumentumok gyűjteménye, amelyek megvilágítják valakinek egy adott területen szerzett tudását, jártasságát, hozzáállását*”, hangzik a fogalom hivatalos meghatározása), vagyis egy olyan vers, amely széttagol egy személyiséget különféle képekre: bemutatja a táncost, a zenészt, a tanárt, a színészt és a

költőt, Kiss Judit Ágnes begyakorolt szerepeit – ám ezeket mind ironikusan „*ostoba álcának*” titulálja, hazugságnak, kényszerű játéknak.

Illetve nem mind, nem mindet. A táncos szerepe, a nyitókép, kiválik a többi közül. Hiába áll a színpadon, vagyis a játék terében: ez a pillanat komoly. „*Test, lélek egy*” a táncban, mert a tánc, ha igazi átélés fűti, nem szerep, hanem maga a test átszellemülése, vagyis test és lélek egysége, belső meztelenség (lásd Yeats sokszor idézett, szinte lefordíthatatlan kérdését: „*How can we know the dancer from the dance?*”, Tandori Dezső fordításában: „*Táncból a táncost: kitudhatod?*”) – de ez nem azonos az érzelmeinek kiszolgáltatott egyéniség csupaszságával (amiről azt mondja a vers vége, hogy „*Meztelen önmagá ügysse kéne*”), ez inkább rítus, amelyben egy-egy válnak a széttagolódott részletek, és feloldódik az én. A tánc nem az érzelmek „*majomfutása*” (ez a második vers címe, a kapaszkodás és a rettegés dala, az ellenrítus, amelyben szintén feloldódik az egyén, csak a nyers érzelmek, az egymásrautaltság fájdalma marad) – a tánc termékeny közösség a mindenséggel. Az ugyanebbe a PORTFOLIÓ-ciklusba tartozó TÖREDÉKES című versben is a tánc a teremtő termékenység metaforája:

„*mert adok, mikor elfogadni látszom,
belém rejtezik, s új alakot ölt,
amihez érek, és érti a táncom,
ki látott boldogot vagy szenvedőt.*”

Ha ez szerep, vagyis a portfólió része, akkor ez az istennő szerepe, a nőiség misztikus oldala. A vers azonban az istenkereső alázat hangján zárul („*az utak irányítják léptemet Isten felé*”), és a tánc éppen csak egy pillanatra megtalált bizonyossága után a következő vers, a Pilinszky-hangütésű ONTOLÓGIA megint visszavezet a kétség és a kétségbeesés sötétjébe. A mitikusan felszabadult istennő szerepe többé nem is jelenik meg a kötet portfóliójában – legfeljebb csak a sötét oldala, a démoni lény, a férfivérre szomjas (és kellő iróniával kezelt) vamp, vagy a rettenettel („*Minden éjjel / ágyamba hívom a rettenetet. / És végignyalogat*”), vagyis lidércekkal szeretkező boszorkány („*Sárgavörös nyelv nyalja szemérem / Gyönyörbe üldöz ha nem is kéred*”). Maga a központi karakter, a testét bőkezűen osztogató Irgalmasvérnő a címadó versben úgy mutatkozik be, mint az engedékeny anya („*mint*

szülő a gyermekével”), az irgalmasrendi apáca („*szegény beteg*”), a megtért bűnös („*öltöztem zsákruhába*”), a feleség („*férjhez mentem*”), a vamp („*szívtam a vért*”) és a kurtizán („*nálam bőven van, ha akarjátok*”) keveréke – a széttagolt szerepek egy alakban egyesülnek, de a tét itt is a transzcendencia, amelyből végül csak pár „*morzsza*” jutott a várt teljesség helyett a szeretkezésen keresztül. (Ezért mondja az IRGALMASVÉRNŐ RIPACSKODIK című vers, hogy hiába a sok szerepjáték, „*egyfolytában ugyanazt a szerepet*” játsza, a szerelemre mindig újra kész nőét.)

Ahogy a tánc a tapasztalt teljesség, a szexuális egyesülés misztikus beavatás – igaz, hogy csak villanásnyi ideig. Ha a tánc a megváltás, akkor a szeretkezés a megváltás ígérete, ahol a test egy pillanatra átlép a lélek tartományába – hogy aztán megtörtén visszazuhanjon az anyagba. Ezért mondja Ferencz Győző, hogy a kötetben a „*megjelentett tárgyak széles spektruma a legtöbb esetben ugyanarra a kérdésre utal: a test megválthatóságának kérdésére, a test használatának, használódásának összeegyeztethetőségére a transzcendenssel*”. A test központba állításához azonban test és lélek rigorózus elválasztására van szükség, és ezt Kiss Judit Ágnes szigorú következetességgel teszi meg. Költészete ezért lesz szellemében középkori: a vágások pimasz életörömeivel magasztalja fel a testi örömet, de a hátteret a szomjas istenkeresés és az elmúlás – nem, ez túl enyhe szó volna: a rothadás, a pusztulás – sötétje adja. (A testtől való undorodás motívuma rendre visszatér a kötetben: a test „*szartasak*”, óda íratik egy éjjeliedényhez és a vécépapírhoz – a testiség tragikomikus jelképeihez.)

Az IRGALMASVÉRNŐ CSODÁLKOZIK című személyesnek látszó alteregóversben feltéveddik a kérdés: „*mi a francot keresek / ebben az évezredben?*”, és ennek szellemében egész ciklust („*TESTI MESE*”) szentel a középkori hangvételű verseknek. A ciklus nyitóverse, a BALLADA A KETTŐS ERKÖLCSRŐL – a kötet emblémaszerűen emlékeztet darabja – Villon és a vágások szellemében teremti meg a mindeddig hiányzó kemény női hangot és szemléletmódot egy igencsak férfias hagyományban, amely eddig csak a megtért (vagyis inkább megöregedett) bűnös hangján engedte beszélni a testi örömökre fogékony asszonyokat. A ciklus további darabjai is középkori szellemben fogantak: megjelenik bennük a szüzesség kultusza (HALOTTI BESZÉD ÉS KÖ-

NYÖRGÉS AZ ELVESZETT SZÜZESSÉGÉRT), a gyónás hagyománya és haláltánc is: „*most csontról csontra / visz-visz a halálba*” (CONFESSIONES); ez utóbbi a következő ciklusban is feltűnik („*Néked szól, a halottnak e rémes, kerge haláltánc*” – NÉKROLÓG HAMLETNEK). A tánc haláltáncba fordulása nem sok jót ígér: nem kevesebbet állít, ha jól értelmezem, mint hogy a test által elérhető üdvözülés pusztá illúzió – ahogy egy vallomáversben (CONFESSIONES) ki is mondatik: „*a test elárult*”. Ugyane vers zárlatában azonban van egy sor: „*bálványt áhító magányos oltár*”, amely ismét a szakralitásba emeli a testiséget (a DE RENALNÉ című versben felcserélődnek a szerepek, a nő itt azt mondja: „*áldozz fel, csak legyél te az oltár*”). A test által ugyanazt kell elérni, mint a lélek által: „*a szentségben s a kurvaságban / a testek épp-úgy egyesülnek*” (OFÉLIA SIRATJA HAMLETET) – vagy ahogy a teológia mondja, a bűn révén az ember még mélyebbre behatol az isteni gyöngédség misztériumába. Lehet, hogy a test imádata bálványozás, de az oltáron mégis valódi áldozat zajlik, ez itt most nem színészet és nem szerep (ahogy Hámori Gabriella fogalmaz az *Elle* magazin áprilisi számában: „*az emberi test minden porcikája a színeszet szolgálatába állítható, kivéve a genitáliák. Az a részem nem színész*”), ez tétre megy, mert nem a széttagolás, hanem az újraegyesítés gesztusa történik meg. A teológia szerint az oltár az isteni jelenlét jele, vagyis maga az oltár léte feltételezi Isten létezését.

Talán nem véletlen, hogy az egyébként anatómiailag is igen szókimondó Kiss Judit Ágnes nem a férfibeszedben szokásos neveken nevezi ezt az áldozati helyet, vagyis nem a vágyható-tapintható-megkapható testies mivoltát hangsúlyozza, hanem vagy nem nevezi néven, vagy pedig inkább a hiány szavaival él („*szeméremed*”, „*egy lyuk*”). Ez a hiány azonos önmagával, hiszen csak önmagával tud eltelni. Ez a hiány az, ami (ahogy egy vers címe is mondja) „*valahol mélyen*” izgatja és zavarja Kiss Judit Ágnes: az úr, a határtalanság problémája, ami a behatárolt test határai közül csak megsejthető, de soha nem érzékelhető a maga egészében – és valójában inkább rettenetesnek tűnik, mint csábítóknak. A „*lyuk*”, a „*hiány a térben*” lassanként mindent bekebelez, mégis mindig üresen marad („*akármít falhat, sosincs betöltve*”) – vagyis a hely, ahol az ember azonosul Istennel, az maga a nincs.

Ez az oka annak is, hogy Kiss Judit Ágnes voltaképpen nem a testet és a lelket választja

szét (lélekről alig esik szó a könyvben), hanem a testet és az Istent, vagyis a lélek az Isten a testben – de amikor az ember test nélkül azonosul Istennel, vagyis végre azonosul önnön lelkével, akkor ismét „*magával ütközik frontálisan*”, hiszen ahogy a KÖZÖS SUTTOGÁSRA szorongató látomása mondja: ebben az embertelen űrben „*magad vagy magadon lakal*”. Az ember magánya csak az Isten magányát tükrözi – és akár a testi, akár a lelki szerelem, mivel az istenkeresés egy formája, nem egyéb, mint az egyre táguló határok tapasztalása: amőbaszerű bekebelezés és kiokádás pulzáló váltakozása, a betölthetetlen úr diadalma. Érdeemes egymásra vetíteni az ISTEN GYOMRÁBAN, AZ AMŐBA és a GEOMETRIA című szerelmes és istenes verseket – voltaképpen ugyanazt mondják.

A HATÁRSÉRTEGETÉSRLŐL című vers mindjárt azal is kezdődik: „*Mindennek van határa, ha más nem, önmaga*.” És ugyanoda jut: „*A tiltás, mitől futnék, akárhol rám talál, / hát hogy a francba tudnám, merre van a határ*.” Nincs tehát tiltott határátlépés – és ennek szellemében a hagyományteremtő Kiss Judit Ágnes is része egy hagyománynak, a szókimondó versekének, a misztikus költészetnek, a női versnek, a filozófiai verseknek, a hétköznapiságot dokumentálók hagyományának és így tovább, sőt, a sztereotípiákat tagadva maga is belesodródik a nőiség hagyományos sztereotípiáiba. A testet állítva tagadja meg, és, legalábbis ebben a könyvben, az egyéniség bűvös-bűnös körében forog egyre.

És akkor én is visszatérek az elejére: bármennyire is jónak, erősnek vagy izgalmasnak találok a határsértegető vagy inkább határkereső verseket, számomra most is azok a balladai tisztá vagy mitikusan szenvedélyes versek a legkedvesebbek (legfőképpen a felejthetetlen KÉT JAPÁN RAJZ és a HÁROM NÉPDAL), amelyekben a költő átlép saját egyénisége határait.

Szabó T. Anna

II

IRGALMATLAN NŐVÉR

Megvan annak a hátulütője, ha egy költészetben a költőnő példaadó figurája egy férfi műve. Márpedig tény, hogy a mai magyar női költészet legfontosabb tájékozódási pontja Weö-

res PSYCHÉ-je (nota bene: a prózáé is, Esterházy Péter Csokonai Lilije személyében; érdekes gondolatokat lehet erről olvasni Hock Bea NEMTAN ÉS PABLIKART című tanulmánykötetében), beárnyékolva olyan, ettől eltérő hangoltságú költészeteket, mint amilyen Nemes Nagy Ágnesé, Székely Magdáié, Takács Zsuzsáié, Beney Zsuzsáié és másoké. A laza erkölcsű citerás- és cimbalmoslányoknak persze *mint alakoknak* hosszú sora áll Psyché előtt, Horváth Ádámnál, Csokonainál, Balassinál, de én most ezt a figurát *mint auktort*, mint egy versegyüttes alkotóját emelem ki. És ebből a szempontból lényegtelen, hogy Lónyai Erzsébet fiktív személy, hiszen az a valaki, aki Karafiáth Orsolya, Nagy Gabriella, Gát Anna vagy jelen esetben Kiss Judit Ágnes verseiben beszél magáról, semmivel sem kevésbé virtuális személyiség, és ez akkor is így van, ha megalkotásakor életük tényeinek *tetemes* (vö. Esterházy) részét felhasználják. Kiss Judit Ágnes ráadásul maga is muzsikos, oboán játszik („Még ezt teszi rá!”, mondaná Fehér Béla), ami megerősíti az említett évezredes szerepet, és szövegeiben (visszafojtottan – már ahol! – trágár kiszólások formájában) rá is játszik erre.

Vagyis azt lehet mondani, hogy annak az olvasói várakozásnak, mely Psyché követőiként tekinti az újonnan felbukkanó nőnemű alkotókat, Kiss Judit Ágnes eminensen megfelel. Ez a szerepkövetelmény azonban a maga felszabadító módján erősen korlátoz, beszűkít, sőt szimplifikál is. Ez ellen védekeznek, akik tudnak, mert érzékük és tehetségük van hozzá, a bonyolult, korábban a „poeta doctus” alakjához kötött antik vagy reneszánsz versformák alkalmazásával, ami a muzsikás céda szerepének elfogadását éppúgy ironikus idézőjelbe teszi, mint visszatekintve a korábbi elvárásoknak megfelelő veretesen patetikus hagyományteljesítményeket. Szerencséjére (és ez tényleg szerencse dolga; legalább fél tucat fiatal költőnőt látok fuldokolni ennek az elvárásnak a kényszerétől), szerencséjére Kiss Judit Ágnes erős nő, és jó a hallása. Tehát meg tudja csinálni az alkaioisi vagy az aszklepiadeszi strófát, rá tud dobni még egy ászt a lerakott lapokra, hogy neveltségessé tegye a hamiskártyázást magát, és persze, mint minden nő, gyárilag el van látva önróniával. Vagyis élvezetes, színvonalas, mulatságos és helyenként bizonyos mélysé-

gekre mutató verseket sorakoztatott fel bemutató kötetében. Ez azonban, bár erényekből sok, de korántsem elég, és hibák, fogyatékoságok ugyanilyen gazdagságban mutatkoznak a könyv meglehetősen egyenetlen anyagában. Vagyis mélyen megértem azokat, akik elragadtatással beszélnek Kiss Judit Ágnesről (Várady Szabolcstól Ferenc Győzön keresztül Turczi Istvánig), mert egyszerűen a zeneiségének örülnek, másrészt annak, hogy újabb nőköltő utasítja el a korábban erős (ma már alig érzékelhető) elvárást, mely szerint (az egyébiránt magában véve zseniális, de szerepmintaként erősen korlátozó) Nemes Nagy Ágnes nyomába lépve kellene zárójelbe tennie nemiségét, és úgy verselnie, hogy nőisége szorítózzék esetleges biológiai funkcióinak (szülés, családanyaság, kihagytam valamit?) kötelességszerű tematizálására. Magam mégsem osztozom feltétel nélküli pályatársaim lelkesedésében.

Alapvetően azt nem látom egészen tisztán, hogy mire való ez a költészet. Persze, dialógust folytat a kortársakkal, építi és rontja, gazdagítja és redukálja a nyelvet, töri és ápolja a hagyományt, dekonstruálja a mintákat, mindez teljesen rendben van. De költője miért szán erre a tevékenységre időt és fáradságot? Hol van a személyes érintettsége ebben az egészben? Ki az a hús-*vér* nő, aki ilyen irgalmatlan nővére versbeli alteregójának, és miért bánik vele ilyen keményen? No meg az az igazság, hogy verstan műveltségét, hallását és ritmusérzékét sem látom annyira kétségbevonhatatlannak, mint más kritikussai. Persze most csak költészetéről beszélek, zenei munkásságát nem ismerem.

Nézzük a költeményeket, hátha többet tudunk meg annál, amit az első olvasás tesz nyilvánvalóvá. Teljes verseket idézek:

GEOMETRIA

*Az vagy nekem, mi magadnak sosem,
és én benned magamnak idegen
alakként tükröződöm. Szüntelen
felfogni vágylak, s nem lehet. Hiszen*

*ahol te kezdődsz, ott nekem már végem,
mit érzel, az te és nem én vagyok.
Utánad nyúlnék, s csak magamat érem,
és nem veled, magammal harcolok.*

*Minek tagadjam? Közös útra vártam,
vagy legalább egy kereszteződésre,
ahol egymásba nyílnánk... Magyarázom?
Hiába tágulunk bele a térbe,*

*mindez csak látszat, lázálom, mese,
mert síkjainknak nincsen metszete.*

A vers első sora talán az egész kötet legtisztább lelitalálata. Ebből a nyitógondolatból olyan Shakespeare-rel dialogizáló szonettet lehet kibontani, amit az olvasó első hallásra megjegyez, és a megjelenéstől fogva stabil darabja a női szerepeket vagy a szerelmet tárgyaló antológiáknak. Arra lehet rádöbbsenni ebből az első sorból, hogy a szerelem más emberré tesz bennünket, hogy egymás szemében új, magunk előtt is ismeretlen lényként születünk újjá, és ez a rendkívül népszerű előkép miatt és a gondolat erejéből fakadóan is szuggesztívan, erőteljesen szólal meg. Mindebből semmi sem jelenik meg a szövegben, merő nyüglődés az egész, hogy sikerüljön elvergődni az utolsó sorig, ami már majdnem annyira kínosan okoskodik, mint amikor pályakezdő korában Imre Flóra szeretett volna szeretője kezében „n”-tereket bejárni. És még ez is meg lehetett volna csinálni legalább túrhetően (elvégre megesisik, hogy az embernek van egy jó indulóötlete, és aztán már nem jut eszébe semmi), ha nem követi el azt az elemi hibát, hogy a szonett első versszakát négy rokon hangzórendű és azonos lejtésű rímre építi. Ez olyasmi, ami nem fordulhat elő. Ennyire nem lehet kialvatlan az ember, vagy szoros a határidő. Ez nem ihlet dolga, hanem alapfokú szakmai kérdés.

Persze látom, hogy a vers alapgondolata mélyebb annál, ami evidensen kiütözik belőle. Elsősorban a tükörkép és a szerelmi társ képeinek egymásra másolódására, a szerelemben foglalt narcisztikus mozzanatok fontosságára mutat rá a költő, és ezeket igyekszik hideg, geometrikus, a freudizmustól eltávolított képekben felmutatni. Ezt is meg lehetne csinálni (és bizonyos fokig sikerült is, ha egyszer megértettem). De ezzel az attitűddel összeegyeztethetetlenek a vers retorikai megoldásai, a „Minek tagadjam?” és „Magyarázom?” kiszólások, melyek azt hangsúlyozzák, hogy a versben konkrét személy üzent konkrét személynek. Másként érzékeljük a narrátor testsémá-

ját, amikor tükörbe néz, amikor partneréhez fordul vagy amikor bölcselkedve magyaráz az olvasónak. Ezekhez a beszédhelyzetekhez más-más retorikai alakzatok tartoznak, és bármennyire irreferencialitáspártiak mostanában az olvasók (bár ezen is lehetne vitatkozni, ha érdemes lenne), ezeket az összefüggéseket nem lehet büntetlenül figyelmen kívül hagyni. A narrátor szituáltsága a legradikálisabban szövegközpontú olvasatokban is törvényszerűen megjelenik, és meg is fog, amíg egyáltalán van valaki, aki még tud olvasni.

Nem indul ilyen nagyszabású alapötletből, de sokkal kidolgozottabb és tematikailag is átgondoltabb vers a PORTFOLIÓ:

*„Nézd itt vagyok, mint táncos a színpadon.
Test, lélek egy. Tudd, ritka e pillanat.
Hogy mindig így maradjon, semmi
Sem bizonyulna elég nagy árnak.*

*Itt már zenészként lógok a hangszeren.
Látod zavar még mindig a pódium.
Jó vicces lett, ahol tanítok
Mesterien szigorú pofával.*

*Láthatsz színészeket, mert az is én vagyok
Más bőrből kötve. Ott meg, a másikon
Épp verset írok bamba képpel.
Jól retusált, de hazug fotó mind.*

*Vágyat sugározom? Védelemért eseng
Kisgyermek énem? Ostoba álca csak.
Így játszik az, ki megtanulta:
Meztelen önmaga úgyse kéne.”*

Kiss Judit Ágnes itt az alkaioszi vers eleven lüktetését, dalszerűségét érzi meg és játszatja egybe, illetve ütökteti a vers tárgyával: zenéről, táncról van szó, és nagyon szép, színes-dallamos a verssorok hangzórendje, az ereszkedő hangmagasság ütöktetése az első-második sorok emelkedő ritmikájú zárlatával, ugyanakkor újra és újra a vizuális asszociációk felé terelik az olvasót a látványelemek és a látásra vonatkozó felszólítások/igék: *nézd, látod, láthatsz* stb. A címet ugyan nem értem – vagy csak nagyon nyögvenyelősen látom be, hogy az „egy befektetőhöz tartozó befektetések összessége” milyen logika szerint azonos azzal, hogy egy nő sok mindennel foglalkozik, és különféle szerepeket *betöltve* különféle szerepeket *játszik* –, de

nagyon izgalmas maga az alapgondolat, mely szerint éppen akkor lehet az ember tisztán önmaga, amikor a leginkább nyilvánvaló, hogy szerepel (táncol a színpadon), míg szerelmi vágyat sugározva vagy gyermeki védtelenségében csak álcázza magát, szerepet játszik. Nagyon szépen záródik korré a gondolatmenet az „*önmaga*” elutasításával a záró sorban, ami az akaratlan újraolvasáskor már átértelmezi az első sor (magában nem igazán feltűnő) ellentmondását az első tagmondat két igéje között: „*Nézd (őt) itt vagyok (én).*” Finom sejtetőjáték ez, és hasonlóbból még több akad a versben; az állítások rendszerint az ellenkezőjüket jelentik: az (ön)íronia révén a narrátor úgy teremt távolságot beszélő-önmaga és leírt-önmaga között, hogy egyúttal szimpátiát ébreszt iránta, tehát az olvasó nem az elbeszélővel, hanem az ábrázolt alakkal rokonszenvez. (Aki ugyanakkor azonos is a narrátorral, hiszen a távolság nem természetes, csak a beszédhelyzet során *teremtett* distancia.) A verset záró gondolat – „*Metzelen önmaga úgysze kéne*” – pedig megint csak csapda, hiszen az egész vers nem más, mint leleményes magakelletés, ami akkor ér cél, ha a záró sor az olvasó heves tiltakozását váltja ki, és éppen ezzel illusztrálja a korábban fejtegetett álcjáték természetét. Rafinált, okosan őszinte és önleplezően szerepjátékos szöveg ez. Sokszor elolvastam, és egyre jobban élvezem; kivételesen még a nyelvi hanyagságokat, körülményeskedéseket („*Látod zavar még mindig...*”; „*semmi / Sem bizonyulna elég nagy árnak*”) is elnézem, mert az ironikus önszemlélet meggyőző arról, hogy ezek is csak stilisztikai eszközök, a kijelölt célt elérendő.

Harmadiknak egy rövid darabot hagytam, melyhez hasonlóbból van még néhány a kötetben. Ezek a versek tradicionális költői témát dolgoznak fel egy adott költő vagy korszak stílusában.

APOKRIF

*Olyan közel kerülni hozzád
Hol nem érezni már a súlyát másnak
Csak testedét mikor meghaltál
S lepelnyi terhét a feltámadásnak*

Szép gondolat, bár az én ízlésemnek kissé túlságosan kimódoltan poétikus. Inkább költőies, mint költői, és bár első olvasásra letaglóz, hamar megcsömörlik tőle az ember. Aztán

már azt is észre vesszük, hogy (talán a rímkényszer miatt) pontatlan a megfogalmazás. Arról lehet szó, hogy a beszélő társával egynek szeretné érezni magát, amikor testük egybeolvad, és csak akkor válik ismét külön érzékelhetővé, ha meghal. Kissé körülményes gondolat, és megfogalmazása sem teszi magától értető-dővé. Nem érzem igazán megoldottnak.

Talán mindenki számára evidens, hogy Nemes Nagy Ágnes négy sorosainak stílus elemeivel kísérletezik itt Kiss Judit Ágnes. Hasonlóan próbálgatja másutt Ady írásmódját (DÚDOLÓ A GÖDÖR BEN), ír moldvai, bolgár és macedón népdalt, regőséneket és egyebeket. Ha több nem, egy *lepelnyi* eredeti gondolat ezekben a versekben is van, tehát semmiképpen sem mondanám, hogy érdektelenek, vagy hogy olyan tollgyakorlatok, amelyek nem tartoznak az olvasóra. Mégis arra világítanak rá, hogy mennyire ellentmondásos képet mutatnak a kötet versei *együtt*.

Többről van itt szó, mint egyszerű egyenlenségről. Azt nem látom tisztán, hogy mennyire van jelen maga a költő ezekben a szövegekben. Hogy hol válik el a komoly játék a próbálkozástól, gyakorlástól, a magára rótt feladatok megoldásától. „*Népdal, blues, sanzon, kuplé – otthon van mindegyikben*” – írja a fülszövegben Várady Szabolcs. Én éppen ezt nem érzem. Megoldja őket, és odaillő gondolatokat, érzelmeket önt a választott formába, de nem mindig érzékelem, hogy ő maga nemhogy otthon, de egyáltalán *jelen* lenne a feladatban. Túlságosan gyakran gyanítom, hogy külső szempontokra, választott szemlélőkre figyel, és nem arra, amit el akar mondani – vagy, legyen úgy, ahogy dicsérői mondják, énekelni. Nem tudom, hogy mi az oka ennek. Lehet, hogy túlságosan fájdalmasak a traumák, amiket kéziratpapírral borogat. Esetleg nem bízik eléggé a költemények hűsítő hatásában. Vagy éppen ellenkezőleg. Ezekre a kérdésekre neki kell válaszolnia. Én csak annyit tudok, hogy Kiss Judit Ágnes tehetséges, muzikális, ha (nem nagyon gyakran) rászánja magát, a költészet mesterségbeli szabályait jól, innovatívan és izgalmasan alkalmazó költő. Első (igazán nem túl korán jött) kötetével igazolta felkészültségét. A bemutatkozás megtörtént, méghozzá olyan jól, ahogy keveseknek. Feszülten figyelünk. Ideje, hogy a tárgyra térjen.

Bodor Béla

KOMCSIZGATUNK, ELVTÁRSAK, KOMCSIZGATUNK?

*Kukorelly Endre: Rom. A komonizmus története
Kalligram, 2006. 192 oldal, 2200 Ft*

Kukorelly Endre költő és prózaíró a magyarországi kommunista rendszerben nevelkedett. Gyermekkorát, serdülőkorát és ifjú éveit abban, vagyis a „*komonizmusban*” töltötte. Meg is jelentetett róla felnőttkorában, 2000-ben egy távlatos című könyvet: ROM. A SZOVJETÓNIO TÖRTÉNETE. Amelyet most megváltoztatott alcímmel (A KOMONIZMUS TÖRTÉNETE) és kibővítve újra közrebocsátott. Ami, túl azon, hogy szerzőnk tudhatóan szívesen bíbelődik korábbi írásai-val, farigcsál lomhán egy-egy szövegen, talán arról is árulkodik – és most ez a fontosabb, nem az ön- és szövegelemző magánpasszió –, hogy lezárhatatlanul fontos ügyről, személyes és közösségi értelemben sem lekerekíthető ügyről: közös múltunkról és dolgainkról van szó. Mégpedig nem a legprimitívebb motorikus formában, azaz nem komcsizva, vagy ha igen, minőségi módon komcsizva, ahogyan azt egyik korábbi tárcafeleségében, jelenleg kötetünk 2. számú lábjegyzetében teszi. (MÜNCHENI LEVÉL. 1989. MÁRCIUS 21.) És ahogyan például Nietzsche korai remekének, A TRAGÉDIA SZÜLETÉSÉ-nek az alcímét újrakiadásakor megváltoztatta (többek között a „szellem” szót elhagyta, a „pesszimizmus” szót beemelte), lévén hogy időközben gondolkodása is némiképp változott, azaz komorabbá vált, radikalizálódott, úgy Kukorellynél is 2000 óta egyre radikalizálódik, egyre fokozódik az értelmezői helyzet. Mint Virág elvtárs szerint a nemzetközi.

A ROM alaphelyzete a bennfoglaltság: mindent és mindenkit maga alá temet a rom. Mert hogyan is szólna esetünkben a közsímtörténeti hermeneutikai képlet, amely a mindenkori értelmezés etikájáról árulkodik: nem tudunk saját magunk, saját történetünk értelmezése nélkül beszélni a „*komonizmusról*”, annak történetéről. Ami persze egyúttal írói, szakmai kérdés is: ha valaki valamiről ír, egyúttal részesévé is lesz annak a valaminek, a regényíró Hamvas Béla fordulatával, óhatatlanul belekerül a pácba. Hacsak nem húzza ki Münchhausen báróként, önnön hajánál fogva magát a pácléből. Ami – tudhatjuk többek között Mihail Bahtyin

Dosztojevszkij-könyvéből – nem éppen etikus dolog. Meg nem is túl izgalmos: végtelenül tiszta szívú és okos szerző nyilatkozik végtelenül bűnös lelkű és ostoba hőseiről. Úgy hajtja bele őket a regényvilágba, mint Krisztus az ördögöket a megszállottakból a disznókba, azokat meg a tengerbe. Ahogyan az Dosztojevszkij ÖRDÖGÖK című regényének evangéliumi mottójában áll. És noha Kukorelly ezúttal nem regényt írt, ámde nem kevésbé ördögi témát választott. Pontosabban jól kijutott neki a téma: az egykori Dosztojevszkij-hősök víziójának – nagyon nem égi – mása, a „*szovjetóniótól*” függő csatolmány, a magyarországi „*komonizmus*” valósága, valóságos története. Ami a fejekben, mozdulatokban, szófordulatokban még most is történik. Nem történelmi múlt, persze az is, hanem *saját múlt*, megalkuvásokkal, reaktív függőségekkel, morális fensőbbégtudattal vagy egyszerűen a még csak észre sem vett, félrecsúszott nyakkendő félszegségével: „*Mindenki komcsi volt. Úgy körülbelül.*” (44.)

Nem tudunk kinőni belőle, a „*komonizmusból*”. Van, aki egyszerűen azért nem, mert elvette tőle a gyermekkorát. Pontosabban adott neki olyan gyermekkorát, amelyet. A gyerekség és a felnőtté válás feldolgozásának legszemélyesebb rétegeibe is beleette magát. Mondhatni örök gyermekkorra ítélte. Nem hagyta, hogy felnőjön nélküle, hogy nélküle legyen felnőtt, hogy egyáltalán felnőtt legyen: „*Visszagyerekesít, önkényesen viselkedő, igazságtalan felnőttek uralma alatt szenvedő, méltatlankodó, durcás kiskölyök lehetsz újra.*” (45.) Lovagolhatsz úttörőspót fűjva. A „*komonizmus*” mindent átfog, utcák átnevezésétől (vö. Rózsa = Rózsa Ferenc = Rózsa) az ünnepekig (vö. Forradalmi Ifjúsági Napok, március tizenötödikétől április negyedikeig). Mindenütt ott volt, és talán van. Nehéz hozzáférni, mivel bennünk van, benne van a nyelvünkben. „*Komonista*” alakzatokban vagy ellenalakzatokban beszélünk a „*komonizmusról*”. Vagyis – ebben az átfogóbb értelemben – mindenképpen komcsizunk. Ki alpári, ki ironikus, kifinomult módon. (Ki meg úgy, hogy sehogy.) Nehéz hozzáférni az ügyhöz, nehéz pontos és független nyelvet találni hozzá. A „*komonizmus*” mára – hál’ istennek – nyelvi kérdéssé vált, nem mintha eddig nem lett volna az (sajnos nem csak az volt, persze most sem csak az). A nyelvhasználat technikájának és etikájának kérdésévé. Hiszen legyünk bármilyen technikásak, akkor sem sikerül eltekintenuk, elszakadnunk

tőle, és ha etikusak vagyunk, ezt be is valljuk, először magunknak, aztán a többieknek. Ahogy például Kukorelly az olvasóinak. Az írónak nem feltétlenül az a dolga, hogy megítélje a „komonizmust”, az ideológiát, hanem hogy megértse a „komonizmus” nyelvét, hogy leírja, hogy kicsikarja, kisajtolja belőle azt a tudást vagy esetleg gyönyört, ami abból kicsikarható, kipréselhető – mondjuk így: „*Egy kötelező, fiktív, erősen formalizált, néhány tucat szerkezet variációjára redukált, mű- (mondhatni, irodalmi) nyelv, melyből úgy állnak ki a részek, mint jól védett keretek betonkerítései tetején az üvegszálánkok.*” (109.) Kukorelly szépírói nyelve részben-egészen a „komonizmus” nyelvén élösködik, azt dolgozza fel, és teremti meg a történelmi léptékű alapprimitívizmus minőségi változatát, saját jellegzetes stílusát, a félreismerhetetlen kukorellyzmust. Esztétikai értelemben megdönti, azaz ahogy dehogya dönti, pusztán saját maga és olvasói számára megváltja a rendszert. A rendszer egyfelől, politikai téren, már ügyis megdőlt. Másfelől meg, nyelvi értelemben, megdönthetetlen. Ami viszont meggondolandó. Wittgensteinnel szölv: a ’89 előtti és a ’89 utáni nyelvjátékot egyaránt mi játszunk, és jó, ha ennek tudása is benne foglaltatik a játékban.

„...nem is próbáltam megérteni, hogy Párizsban miért akarják annyira Maót, és Prágában miért csodálkoznak a szovjet intervención. Hogy lehet csalódní a kommunizmusban? A családomat, mondhatni, kipenderítették saját életükből, így, persze, könnyű, ad némi beoltást csalódás ellen. De eszmékben csalódní? // Vólna ideális eszme, és az mintha azért volna, hogy praktikusán csalódní lehessen benne?” (138.) Kukorelly alkatilag alkalmatlan arra, hogy az „eszme – praxis” ellentéppárhoz hasonló dialektikus képletekben higgyen. Pláne úgy, hogy tudatos életének egyik szakaszát éppen a dialektikus képletek korrumpálódása idején élte, a másikat meg a korrumpálódás feldolgozásával tölti. Nem dialektikus, legfeljebb analitikus alkat – az empíria iránti civil és szépírói érzéssel megáldva. Az empíria számára a nyelv, a nyelvi játék, ami, megint csak Wittgenstein fordulatával: életforma. Tehát a nyelvi igényesség, az írástechnika mindig, jó esetben, etikai érzékenységet hordoz, az etikai kontextualizmus gyakorlati bölcsességét jelenti. Kukorelly nem moralizál, nem komcsizik, hanem megpróbálja a teljességgel amorális (egykori, ámde romjaiban ma is létező) rendszert annak nyelvén át, meg persze a saját nyelvén át, egy-

általán a nyelven át megérteni, és végső soron visszaadni a nyelvnek, továbbá nyelvhasználó (vagy nyelvben és nyelv által használódó) önmagunknak azt, ami a nyelv sajátja, és ami így a miénk is: az etika dimenzióját. Az etikai praxis pedig jól megvan a moralizáló vagy ideologikus „eszme” nélkül is. Annál is inkább, mivel, ha jól megnézzük, nincs is eszme. Csak rossz gyakorlat.

Szépírónak való feladvány például, miként lehet nyelvet kölcsönözni mindama látványnak, amelyet a „komonizmus” változatos látványtára kínál számunkra. Miként lehet a politikai atrocitással párhuzamos vizuális atrocitást verbálisan fogyasztathatóvá tenni – ha nem is nyálánkság formájában. Nézzük csak, Románia, forradalom, népkarát, Ceausescu házaspár, kivégzés: „*Egy férfi meg a felesége, megvetően néznek maguk elé, nem értik, mi van, nem értik, hogy nem szabad élniük. Eddig szabad volt, most már nem. Kivégzés, megölés. Valakibe közelről belelőnek. Meselek, nem tetszik?*” (103.) Vegyítsza fenomenológia: a jelenség érdekmentes leírása. Illetve annak kísérlete, hiszen ha sikerül, az éppen hogy a szépírási etikájának, az adott dolog, a leírandó tárgy iránti figyelmes, alázatos elkötelezettségnek köszönhető. Annak, hogy Kukorelly megtalálja a szavakat, a mondatokat, eltalálja a hangfekvést. Ő így komcsizik, vesz részt, mi mást tehet, tévé, média, miegymás, egy kivégzésen. Mert hiszen neki éppen a médiumokban közvetve érvényesülő híreket, eseményeket, a mediatizált valóságot kell saját maga (és olvasói) számára közvetíteni, közvetlenné tenni, ami jószerivel nem lehet több, de kevesebb sem, mint: a közvetettség, a közvetítettség tapasztalatának elfogadása, a közvetítettség tapasztalatának közvetlen átélése. Nincs tehát maradéktalan hozzáférhetőségünk a XX. századhoz, és nem csak a „komonizmushoz”, de a körülményekhez sem, semmihez, ami az évszázadban – nekünk, magyaroknak – adatott. És ami Bibó István „*hűvös fogalmazásában*” így szól: „*a történelmi magyar terület szétesett*”, mindarról Kukorelly analitikusan, ironikusan ennyit mond: „*En biztos nem akarok a Felvidékre bevonulni. Inkább odautaznék, és nyugodtan sétáfkálnék ott. Apám részt vett a kassai bevonulásban. Sírta az emberek, mesélte, hatalmas tömeg, zokogtak a boldogságtól, a lovát, csizmája szarát csókolgatták. Ja, biztos, azok lehettek a magyarok, a csókolgatósak.*” (106.) Persze, nem ez a kizárólagos hangfekvés az országtudatban vagy, ha jobban tet-

szik, a történelmi nemzettudatban, a nemzet emlékezetében közvetített (tudjuk jól, az emlékezet hogyan működik: felejtve, szépítve, torzítva, nagyítva, kicsinyítve...) Trianon-következmények mérlegeléséhez vagy alkalmi körülményekhez. De mindenestre érvényes hangfekvés.

Mondhatni, Kukorelly számára ugyanazt jelentí a „szovjetónió” vagy a „komonizmus”, mint Mészöly számára Pannónia vagy Ottlik számára Buda: életre szóló feladatot. Fel kell dolgoznia, meg kell írnia a (másokkal együtt) neki (is) adatott korszak és valóság legszemélyesebb történetét. Ahogyan az alábbi – mind Mészölyre, mind Ottlikra emlékeztető – filmforgatás-motívumban áll: „Mindenki a maga filmjét forgatja. Ugyanabból az anyagból. Húsvéti locsolás hétéves koromban című film, fekete-fehér, némileg esős. Az úttörőtagkönyvem, fakultpiros...” (123.) A filmforgatás folytonosságát jó értelemben a saját múlt nyelvi újrásajátításának minősége biztosítja, rossz értelemben meg az, hogy romformában a „komonizmusból” még szinte minden itt van, és ráadásul a romeltakarítás vagy romkarbantartás kultúrája is hagy némi, jókora, kívánivalót maga után: „Egyvalami azonban nem múlt el, méghozzá megmondom, mi nem múlt el, a szovjetónió nem múlt el. [...] Amíg nem derül ki, nem mondják meg, hogy kik jelentgettek, nem állítják elő azokat, akik följelentéseket tettek, nem állnak elő ők maguk, nem hangoznak el legalább elnézést kérő szavak, addig ez nekem még bőven a szovjetónió.” (125.) Ugyanakkor a „komonizmus” feldolgozásának rosszabbik módjáról sem ítélik Kukorelly. Jól tudja ugyanis, hogy szépíróként nem ez a dolga, nem a közvetlen ítéletkezés, nem a magabiztos ítéletalkotás. A szépíró, ha van is határozott véleménye, márpedig óhatatlanul van, mégsem moralizálhat, ítéletkezhet vagy indulatoskodhat közvetlenül, mindenféle nehézség nélkül, Ottlikkal szólva: az „elbeszélés nehézségeinek” szemléleti és stiláris áttételei nélkül. Hiszen éppen hogy az áttételes és távolságtartó fogalmazás, az írásgyakorlat etikája révén tisztázhatja csak saját viszonyát legszigoribb véleményeihez és jogos indulataihoz. Morális ítéleteihez. Kukorelly, végső soron, lévén szépíró (legalábbis akkor, amikor éppen ír), nem tud mást gondolni, nem tud mást mondani a spicelijelentések ügyéről, mint: „Nem haragszom a spiclikre. Nem értem őket, de az egészet nem, és őket ezen a paradigmán belül külön nem.” (131.)

A ROM – túl (vagy belül) az olvasás élvezetén – talán leginkább arra taníthat meg minket, hogy mit kezdjünk mindazzal, amit megértenei ügye tudunk, élni vele viszont kénytelenek vagyunk. És hogy mik lehetnének a szépírói etikával párhuzamos olvasás civil következményei? Ezt mindenkinek személyesen magának kell eldöntenie, etikus felelősséggel. És azután majd – egyszer, és talán nem is sohanapján – jöhetnek végre a közös dolgaink, jöhet azok rendezése.

Bazsányi Sándor

SZABADON SZOLGÁL A SZELLEM

Kucsman Árpád: Egy kémikus a régi Eötvös Collegiumban.

ELTE Eötvös József Collegium–Petőfi Irodalmi Múzeum, 2006. 250 oldal, 2100 Ft

Részlet egy önéletrajzból? Memoár? Vallomás? Szomorú adalék a magyar művelődés XX. századi történetéhez? Rekviem egy esztelenül elpusztított nagy intézményért? Ez is, az is, meg nyilván még sok minden egyéb. Nem utolsósorban: profi írónak is becsületére váló, kitűnően megírt könyv, amelynek hitelességét egyszerre biztosítja a szerző élményének az egész művön átütő frissessége és a magasrendű mesterségbeli tudásról tanúskodó íráskészség, beleértve az akár ösztönösen, akár tudatosan alkalmazott ravasz írói fogásokat is. Például azt, hogy a szerző néha csapdát állít önmagának, abba látszólag gyanútlanul belesétál, majd könnyed eleganciával kivágja magát belőle. Hogy ez a mű, amely forma szerint interjúkötet, ilyen kiváló lett, az nem kis részben Kelevéz Ágnesnek is köszönhető, aki mint kérdező pontosan tudta és tette a dolgát.

Előzetes tájékozódásul érdemes elolvasni, amit Kucsman Árpád mond a kötet hátsó borítóján: „Amikor az Eötvös Collegiumról beszéllek, természetesen magamról fogok beszélni, hogyan élttem – egy kémikus a bölcsészek között – 1945 őszétől 1949 végéig a tudományban ebben az askkétikus és mégis vidám novíciuskolostorában, hogyan alakította életünket, örökre nyomot hagyva bennünk.

Éltre szóló útravalót kaptam: a tudomány iránti elkötelezettséget, az önként vállalt intenzív munka örömeit, az előítéletektől mentes vizsgáldást, az önállóságot az anyag feldolgozásában, az önmagát sem kímélő kritikai szellemet, a tekintélyi elv, a pöffeszkedő akadémizmus elutasítását. És persze az irodalom és a zene szeretetét, a nyitottságot és a toleranciát, a fonákosságok kezelését gunyoros humorral, az irtózást a politikai egyoldalúságtól és agressziótól, de még a polgárpukkasztó szabadszájúságot is. Olyan ember lettem, amilyenre a Collegium formált, ott szereztem sűrű barátokat. Ott voltam, amikor politikai okokból fokról fokra rombolni kezdték, majd diákszállóvá silányították. Az Eötvös Collegiumban eltöltött öt évre emlékezem vissza ebben a könyvben, örömmel is, fájó szívvel is.”

Emlékezni „örömmel is, fájó szívvel is” – ez az édesbús nosztalgia, a „megszépítő múlt” veszedelmes csapdája is lehetne; azt sugallhatná, amit a középkori latin diákdal, hogy „*gaudeamus igitur, juvenes dum sumus*” (addig örülünk, ameddig fiatalok vagyunk), mintha egyenlőségjelet lehetne tenni a vidámság és az ifjúkor fogalma közé. Kucsman eleve számol és leszámol ezzel az illúzióval; egy pillanattal sem igyekszik meggyőzni magát vagy olvasóját arról, hogy az ifjúság az az életszakasz, amely csak a színtiszta (vegyészről lévén szó, talán megkockáztathatom az olcsó szójátékot: *vegytiszta*) örömeiket nyújtja az embernek. E tekintetben igen jellemző, amit saját naplójáról mond: „*nemcsak Fodor András írt naplót, hanem az akkori divat szerint én is, 1948 nyarától majd egy éven át. Ez a napló persze távolról sem vetekedhet a Fodoréval, mert inkább csak a boldogtalanságaimat rögzítettem benne*”. (54.)

Ha meggondoljuk, hogy a szerző életének ebben az amúgy is nagyon érzékeny, magánboldogtalanságokra fogékony szakaszában mi minden zajlott ama bizonyos „történelmi háttér”-ben (1945 és 1949 között!), nem lehetnénk meglepődve, ha ószövegségi átkokat szórna azokra, akik ezt a személyiségének fejlődése és szakmai felkészülése szempontjából döntően fontos időszakot igyekeztek – sajnos, nem is mindig sikertelenül – megkeseríteni. És itt kínálkozik egy újabb csapda: most lehetne törleszteni, most lehetne megfizetni az őt ért sérelmekért, ha másképp nem, legalább vitriolos történetkéik és könyörtelenül megrajzolt arc képek sorozatában meg- és elítélni mindenkit, aki bűnösnek találhatik. Ezzel persze semmit

sem lehetne orvosolni, visszamenőleg meg nem történtté tenni. És ettől a könyv sem lenne jobb. Ha adódnak pillanatok, amelyekben az elégtétel édes ízét élvezve el lehetne csámcsogni ezen-azon, Kucsman visszafogottan, példás jó ízléssel és arányérzékkel tények szűkszávú közlésére szorítkozik. Legfeljebb egy kis, lehetetleni kajánságot enged meg magának néha, pl. amikor az igazság kedvéért megemlíti, hogy X., aki a Collegium megszűnéséhez vezető ideológiai tisztogatásoknak esett áldozatul, mégis milyen szép szakmai pályát futott be, ha nem itthon, akkor külföldön; vagy, éppen megfordítva, hogy Y., a hűséges, buzgó pártkatona később hány év börtönbüntetést kapott párt- és elvtársaitól. A maga szakmai karrierjét szerényen úgy minősíti, mint ami „*megfelel a régi Eötvös Collegiumra jellemző átlagnak*”. (235.)

Kucsman rokon- és ellenszenvei mindig világosak; akikről beszél, azokat nevükön nevezi, holtakat, élőket egyaránt. Álkegyeletet éppúgy nem ismer, ahogy áltapintatot sem. A népszerű francia szállóigét, amely szerint „*mindent megérteni annyi, mint mindent megbocsátani*”, nem neki találták ki; de korrekt módon igyekszik megérteni olyasmit is, amit megbocsátani nem tud vagy nem is akar. Az ő kollégiumi tagsága idején egyre nagyobb hatalmat szerző „kommunista frakció” tagjait leplezetlenül, mondhatnám, látványosan nem szereti, de köztük is vannak olyanok, akiknek a tetteire, ha mentéséget nem is, legalább némi magyarázatot, indokot talál. Közülük kettőnél, *talán szerepet játszott... »osztályhelyzetük«* is, a *kornak megfelelő terminológiával élve*. (158.)

Külön említést érdemel a Lutter Tiborról, a Keresztury Dezső lemondása után kinevezett igazgatóról készült portré. Kucsman minden elmondható rosszat elmond róla. Kommentár nélkül megemlíti azt is, hogy Lutter maga is a régi Eötvös Collegium neveltje volt, s ebben én kimondatlan rosszállást érzek: volt kollégista létére hogy vállalkozhatott arra a piszkos munkára, ami igazgatói megbízatásával járt? A kevésbé bennfentes kívülállók inkább azt veszik zokon Luttertól, hogy tanára volt a Német Birodalmi Gimnáziumnak. De ma már tudjuk, hogy ez az iskola, amelynek – természetesen – horogkeresztes zászló lengett a kapuja fölött, nem volt egyértelműen a náci ideológia és a magyarországi hitlerista propaganda megalágya, s akik ott tanultak, netán tanítottak, ettől

még megmaradhattak (volna) tisztességes embernek. Vagyis Kucsman, akinek eszébe sem jut, hogy Luttert tisztára mosdassa, nem ezért marasztalja el, és itt is, mint a könyv sok más helyén, azt mondja, amit emberi, írói tisztességre diktál. És hogy mennyi igaz, meleg szeretettel is tud írni, ha olyan emberről van szó, aki ezt megérdemli, arra a legjobb példa az, ahogy Tomasz Jenőt, a Collegium aligazgatóját, a latin szakosok szaktanárát, „Tomasz urat” mutatja be.

Rengeteg szereplőt mozgat könyvében; van, aki csak egy villanásra tűnik fel, vannak, akik újra meg újra, egyre árnyaltabban jellemezve. De bármilyen gazdag és színes is ez a nagyszabású arcképcsarnok, a könyv mégsem róluk szól; és hiába mondja Kucsman a már idézett fülszövegben, kicsit magát is, olvasóit is félrevezetve, hogy amikor az Eötvös Collegiumról beszél, természetesen magáról fog beszélni, valójában ennek a fordítottja történik: amikor magáról beszél, akkor is a Collegiumról beszél, a maga személyes történetét és a többiekét is ennek a mindezekből kikerekedő nagyobb történetnek, a régi Eötvös Collegium történetének rendeli alá. És ez nem is meglepő. Ezekben az években, bármennyi egyéni sérelmet kellett is kinek-kinek elviselnie, s bármennyire fenyegetettnek érezhette magát a Collegium tagságának jelentős hányada, a „lenni vagy nem lenni” kérdése az intézményt fenyegette, és a feltartóztathatatlan pusztulás magát az intézményt, a régi Eötvös Collegiumot seperte el. Ne feledjük, hogy Fodor András a nagyjából ugyanezt az időszakot tárgyaló, A KOLLEGIUM című naplójában a Collegium *agóniájáról* beszél, Papp Gábor Zsigmond kitűnő dokumentumfilmjének már a címében a Collegium *végnapjait* jelöli meg tárgyául, és Szász Imre jóval korábbi MÉNESI ÚT-ja is ugyanerről az időszakról, ugyanerről a pusztulásról szól, szépirodalmi elemeivel együtt is ugyanilyen hitelesen, s a könyv függelékében a Collegium megszüntetésével kapcsolatos fontosabb dokumentumokat is megtaláljuk. Ezek mind – divatos szóval minősítve – „tényfeltáró művek”, sok értelmezésre, kommentárra nem szorulnak, s a feltárt tényeket vagy hitelességüket tagadni kilátástalan vállalkozás volna.

De tisztázni kellene néhány, a lényegét talán kevésbé érintő körülményt. Például azt, hogy a régi Collegium menthetetlen pusztulásához

vezető folyamat – agónia, végnapok, hanyatlás, züllés, „szétverés”, nevezzük, aminek akarjuk – mettől meddig tartott. Kucsman 1947 nyaráról említi három kollégista kizárását, „szakmai okokból”, ami elvben mindig is lehetséges volt, de a gyakorlatban eléggé ritka, ez esetben pedig enyhén gyanús. Ők lettek volna az első áldozatai a későbbi tömeges kizárásokhoz vezető politikai szempontú tisztogatásnak? Vagy Vermes Miklósnak van igaza, a Farsori Evangélikus Gimnázium legendás tanárának, akiről mint volt osztályfőnökről Kucsman mindig a legnagyobb szeretettel és tisztelettel szól, és mesterének nevez? Vermes szerint a régi Collegium hanyatlása már 1945-ben, a második világháború befejeztével elkezdődött. A közéletben, a nagypolitikában a „fordulat éve”-ként emlegetett 1948 júniusában Keresztury lemondott igazgatói posztjáról, mivel nem volt hajlandó elismerni a vádat, amely szerint a „kommunista frakció” számára kedvezőtlen ifjúsági elnökválasztás valamiféle fasiszta öszeesküvés eredménye volt, és nem óhajtotta teljesíteni a kommunistáknak azt a követelését, hogy a feltételezett öszeesküvés szervezőit és résztvevőit a Collegiumból eltávolítsa. Távozása a politikai, ideológiai hadjárat egyértelmű sikere volt, ami a tisztogatók (Kucsman szavával: inkvizítorok) munkáját megkönnyítette.

1949-re teljesen elszabadult a pokol. *„Alighogy 1949. szeptember 19-én Lutter megnyitotta az új kollégiumi évadot, megígérve a kollégium teljes átalakítását marxista-leninista intézménnyé, máris sor került felkorbácsolt »feszítst meg« hangulatú, Sztálin–Rákosi vastapsokkal körített, autodafévre emlékeztető népgyűlésekre, amelyeken a fanatikusok sorra javasolták egyes kollégisták kizárását.”* (186.) Többen lemondtak, azaz csak le akartak mondani kollégiumi tagságukról, de a vészbírótság tagjai ezeket a lemondásokat *„nem fogadták el, hanem ragaszkodtak a hozzászólásos, jakobinus szellemű, megalázó procedúrához és a szinte örjögve követelt kizárásokhoz”*. (Uo.) Többen menekülni kezdtek, köztük maga Kucsman is, aki ezt viszonylag könnyen megtehetette, mert 1949 szeptemberétől már az egyetem szerves kémiai tanszékén dolgozott gyakornokként. *„Így a kollégiumi örjögés már közvetlenül nem veszélyeztette további sorsomat.”* (187–188.)

A régi Eötvös Collegium megszüntetését, diákszállóvá degradálását formálisan is kimondó okmányra 1950. augusztus 22-én került pe-

csét, de szerintem a Collegiumnak valójában már két évvel előbb, Keresztury Dezső leváltásával vége lett. A sors iróniája, hogy ez a tisztogatók, inkvizítorok buzgó fáradozásával elpusztított intézmény viszonylag hamar elkezdett hiányozni, s úgy látszik, nemcsak a pusztulása kárvallottjainak, hanem maguknak a pusztítóknak is. Én mulatságos körülmények közt, a Lukács uszoda zuhanyozójában értesültem az egyik fő-fő inkvizítortól, aki a szomszéd zuhany alatt tusolt, hogy felmerült a Collegium újjraalakításának az igénye és terve, s hamarosan lesz egy összejövetel a kérdés megbeszélésére. Majd kapok én is meghívót; és a kedvcsinálás és a nagyobb nyomaték kedvéért zuhanyozom még hozzátette: „Kodály is ott lesz.” Hogy Kodálynak volt-e hova elmennie, nem tudom, de azt gyanítom, hogy nem. Az biztos, hogy én meghívót nem kaptam, s nem is vettem részt a feltehetőleg létre sem jött találkozón.

A Collegium újraélesztésének ügye lassan, döcögösen mégis megindult. 1957-ben az intézmény az Eötvös Loránd Tudományegyetem Eötvös József Kollégiuma lett, ami lényegében nem változtatott helyzetén, s még erkölcsi rehabilitációnak sem lehetett mondani. „1990 decemberében a köztársasági elnök jelenlétében felolvasott miniszteri leirat elismerte a Collegium 1950-ben történt feloszlásának hibás voltát, és »Eötvös József Kollégium« néven rehabilitálta az intézményt” – olvashatjuk abban az 1991. április 13-án kelt „Memorandum az Eötvös Kollégium szervezeti szabályzatának kérdéseiről” című beadványban, amely a Collegium utolsó, 1923-ban készült szervezeti szabályzatának figyelembevételével készült, és az „*egykori Collegium igen magas követelményeket támaztó rendszeré*”-nek felelevenítését és a „*régi színvonal visszaállítását*”-t tűzte ki célul. Ezt a Memorandumot a régi Eötvös Collegium száz-egynéhány volt tagja írta alá, de a vállalkozás sikerét illetőleg aligha lehettek vérmes reményeik. Kucsmannek sem, aki szerepel az aláírók között, s aki eleinte maga is részt vett az élesztgetési kísérletekben, s még a „mi lett volna, ha...” jellegű, csábító kérdések boncolgatásába is majdnem belement, hacsak pillanatokra is, de keserű tapasztalatokat szerezve, ebből a csapdából is kivágta magát.

Végső következtetései cseppet sem biztatóak. „Az újjáéledő Eötvös-kollégium megítélése terén

... másokkal együtt nekem is tudomásul kellett vennem, hogy a negyven éve kivágott fa – az idealista kertészek jó szándékú erőfeszítései ellenére – nehezen zöldül ki ismét, és a friss hajtások sokban már nem hasonlítanak a régiekre. Az Eötvös-kollégium szempontjából sajnos csalódást okozott a rendszerváltás. Úgy tűnik, hogy e patinás intézmény teljes szellemi és anyagi rekonstrukciójához továbbra is hiányzik a kellő politikai akarat, az intenzív tudományos támogatás és elszántság, valamint a megfelelő és éltető társadalmi légkör. Az alapítás időszakától eltérően, ezúttal alighanem kedvezőtlen volt a csillagok együttállása. Nem bukkant fel egy második Eötvös Loránd, nem sikerült találni egy olyan karizmatikus vezető-igazgatót, aki elismert szaktudása mellett kellően energikus és a közéletben realizábilis lett volna, és nem alakult ki egy olyan nagy kollégistageneráció sem, mint annak idején, az Eötvös Collegium kezdeti korszakában, a XX. század hajnalán. E tényezők együttes jelenléte talán határozottabb irányt szabhatott volna a porából feltámadni készülő Eötvös-kollégiumnak. De mindez csak játék a szavakkal. Az ifjú kollégium esélyeinek talogatása helyett inkább a régre emlékezem vissza, örömmel is, fájó szívvel is.” (238.) A régi Eötvös Collegium körül annyira elfordultak a társadalmi kulisszák, annyira megritkult, sőt elfogyott a levegő, hogy óhatatlanul el kellett pusztulnia. A csoda, hogy eddig is állt – idézhetem Illyést, aki ezt persze más vonatkozásban, a hazáról mondta.

A Collegiumot egyébként már korábban is érték támadások. A második világháború alatt, sőt már előtte, a baloldaliság volt ellene a vád, amihez jó okot, de legalábbis jó ürügyet szolgáltatott az a bizonyos „kommunista lebukás” 1932-ben, amikor – beépített besúgó közreműködésével – egy kis kommunista sejtet fedeztek fel a Collegiumban, s ebből öt személyt érintő bírósági ügy lett. De az 1919-es kommün idején a baloldali hatalomnak sem volt jó a Collegium; akkor mint *elitképző* intézményt akarták megszüntetni a hatalom birtokosai, köztük Lukács György, s ettől csak a Collegium első, legendás nagy nemzedékének egyik tagja, Balázs Béla tudta megmenteni, aki érdemesnek tartotta akkori nagy politikai tekintélyét latba vetni az ügy érdekében,

A régi Eötvös Collegium, úgy látszik, többé-kevésbé mindig hadilábon állt a mindenkori hatalommal. Az alapításától az első világháborúig terjedő korszakáról viszonylag keveset tudok; inkább csak gyanítom, hogy a sokak által

nosztalgiával visszasírt „boldog békeidők”-ben, Ferenc József szabadelvűnek, felvilágosultnak aligha mondható korában a Collegium a maga hiperkritikus, tekintélyt nem tisztelő, nonkonformista szellemével ugyanolyan zavaró tényező volt, mint később a Horthy-érában, vagy a második világháború idején, vagy a Rákosi- és a Kádár-rendszerben. Közben példásan teljesítette feladatát: kiváló, tág látókörű tanárokat képezett, s mintegy ráadásul, a nem vagy nem csak oktatói feladatokat ellátó tudósok utánpótlásáról is magas színvonalon gondoskodott.

S mindezt annak a jegyében, amit – szinte már az utolsó időkben – Keresztury Dezső így fogalmazott meg jelszóként: „*Szabadon szolgál a szellem.*” Hogy e fontos, nagyszerű intézményt bűn volt elpusztítani, ebben ma már talán mindenki egyetért. S abban is, amit Kucsman von le végkövetkeztetésként objektíve és szubjektíve egyaránt hiteles visszaemlékezéséből: „*Feltámasztani régi formájában aligha lehet, de jó volt, hogy ötvenöt évig létezett.*” (238.)

Ruttkay Kálmán