

kicsit feledni, s csak az jutna eszembe, hogy bármi áron meg kell védeni egy pláne katonai és ultramontán gyilkossággal fenyegetett fajtát.” (315.) „Félek, nem lehetetlen, hogy ez a keserves helyzet és alkalom hirtelenebbül, mint hinnők és várnók, elénk borul. S itt foghat jutni minden mai különös, speciálisan magyar problémájánál kínosabba a magyar progresszívek különben is sokszínű tábora.” (315.) Ez a vallomás, a maga pontos és pontosan különböztető módján a 'haza és haladás' viszonyában rejülő mély s nehezen megszüntethető inkongruenciára utal jó érzékkel. Ugyancsak a Galilei-kör tagjainak címezve, ugyancsak 1913-ban mondta ki ugyanakkor a teendők másik felét is: „Egy megváltás lehetséges még csak e különös, szomorú Magyarország számára: az úgynevezett vezető intelligenciának üdvös és frissítő kicserélődése. Tudom, hogy ma ezt a félt és vágyott titkot a legnagyobb vakmerőség kimondani, de én nem vagyok gyakorlati politikus, s az a hitem, hogy az életnek varázsrja a vakmerőség.” (319.) „[E]z ország ezerszínű társadalmát annyira milliónyi baj és veszély fenyegeti, hogy talpra kell állniuk azoknak, akik kinézten és letagadottan is az igazi, kultúrás, magyar gondolatot reprezentálják: friss energiájú polgárnak és parasztnak.” (319.) Ugyanez az óvó, figyelmeztető, ám már határozottan distanciáló gesztusa érhető tetten a Gogához írott, meggyőzni akaró, de már szakítás utáni vallomásában, 1915-ben: „Terhelten és átkozottan e levehetetlen magyarságtól azt üzenem Gogának Bukarestbe, hogy nekem jobb dolgom van. Egy nemzet, aki súlyos shakespeare-i helyzetben legjobbjai valakijének megengedi, hogy embert lásson az emberben, s terhelt, teli magyarságával a legszigorúbb napokban is hisz a legfölségesebb internacionalizmusban, nem lehetetlen jövőjű nemzet. Amelyik nemzet ma internacionalista fényűzéseket engedhet meg magának, nyert ügyű. Igazán nem jó magyar poétának lenni, de higgye el nekem domnul Goga, hogy lelkiismeretet nem cserélnék vele.” (324.)

Ady, persze, mint a politika nagy kérdéseivel (is) birkózó író-gondolkodó, aki cikkeivel rangot adott az újságírásnak, „csak” diagnosztizálhatott s követelményeket állíthatott föl. Ereje a gondolat ereje volt, eszköze a szó, teljesítménye a tisztánlátás. Ez, ma már tudjuk, de alighanem eleve is tudható volt, kevésnek bizonyult az ország előtt álló nagy feladatokhoz mérten. Ady mint politikus „kudarcot” vallott tehát, mindaz, amitől óvott s amire figyelmeztetett, bekövetkezett. „Politikai teológiája” mégsem bizonyult

fölöslegesnek vagy hiábavalónak. S nem csak azért, amit egyik zilahi fölolvása alkalmával ő fogalmazott meg, hogy tudniillik: „Hölgyeim és uraim, az én életemnek is van enyhítő körülménye, mint minden életnek, s az enyém – nevetni fognak – a vers.” (304.) Cikkeit nem csak költő volta „mentí”. A cikkek, vallomások szerepe is súlyosan nyom a latban. Általuk a magyar kultúra, a magyar önismeret lett erősebb, s olyan gondolkodástörténeti folyamatok indultak el, amelyek, nevét hangoztatva vagy nevét elhallgatva, de máig szólóan pozitívan befolyásolták valóságértelmezésünket, gondolkodásunkat. Ha ma valaki mégis pusztán a történet részének, elmúlt s korszerűtlen fejleménynek látja életművét s benne cikkeit is, sajnos, téved, önmaga esélyeit csökkenti. Ma Adynak nemcsak tisztánlátása, de az adott helyzet megítélésére képes morális perspektívája is aktuális. A bárki oldalán, bármilyen cél érdekében fölhasználható „politológusi” tudás, amely eleve a piacra s a piacnak készül, részben kevés, részben kifejezetten kontraproduktív országunk mai helyzetében.

Sajnálom azokat, akik ezt, saját korlátaik közt mozogva, nem látják. Megkockáztatják a már ismerhető, rossz „forgatókönyvek” megismétlődését.

Lengyel András

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Jenei László: *Bluebox*

Bíbor Kiadó, Miskolc, 2012. 408 oldal, 2940 Ft

I

KIS KERTI PSYCHO

Kedélyesen sétál bele az olvasó Jenei László nagy kétségébe, mint egy fénytörésben szikrázó feszített medencébe. Kényelmesen belehelyezkedik egy tudatállapotba, nézőpontba, ám nem is olyan sokára azon kapja magát, hogy a víz már a nyakát nyaldossa, s kikécmeregni már nem is olyan könnyű ebből a már nem is igazán kék, nem is igazán tiszta, nem is igazán csillogó medencéből. S tulajdonképpen ez már rég egy

másik medence, illetve nincs is itt semmiféle medence, csak egy kék háttér, maga a regény, amely előtt sorsuk damiljain emberi alakok „rán-gatóznak”, s vetítenek maguknak háttereket, hogy összemontírozható legyen, egyáltalán, valamiféle kép.

Különös kettősségen, feszültségen vezet végig a szerző a BLUEBOX olvasóit. Egyfelől nagyon közel enged alakjaihoz, hiszen folyamatosan három főhősének fejében mászkálunk, egyikből ki, másikba be, tudatfolyamaik, nézőpontjaik részesévé válunk, s mint egy ablakból, monitorból nézzük a többi embert, a külvilágot. A mű egyetlen megszólalási módot, a szabad függő beszédet alkalmazva teremt meg regényvilágát, szinte kizárólag három férfi tudati mozgását, belső reflexióit, vízióit, ön- és helyzetanalízisét, önértelmezését, múlt- és emlékkfeldolgozását, testérzeteik alakulását követhetjük nyomon, váltakozva, terjedelemben nagyjából arányosan. Ennek a beszédmódnak a kizárólagossága, mely kiiktatja a külvilág elbeszélői megjelenítését, a szereplőkön kívüli külső nézőpontokat, a „valós” párbeszédeket, beszűkíti a regényteret, dobozszzerű világokat helyez egymás mellé, a szereplőkhöz láncolva, közelnézésre „kényszerítve” a befogadót, nincs lehetőség távol kerülni, kiszállni, fellélegezni. Ugyanakkor a szabad függő beszéd nem iktatja ki végérvényesen az elbeszélőt sem, „minimális” jelenléte lehetővé teszi azoknak a nyelvi formáknak a működtetését, amelyek a szereplők belső érzeit, folyamatait artikulálják (*gondolta, érezte, úgy látta, hasított bele* stb.), s ezek még inkább elmélyítik az alakok belső érzelmi-tudati működésének megjelenítését. Ez a következetesen végigvitt, mindhárom férfi szereplőre egységesen alkalmazott elbeszélésmód adja Jenei regényének „kegyetlen” erejét, utolsó pillanatokig feszített ívét, s emberi-morális szempontból (közel) azonos szintre helyezi a három férfi megítélését.

Másfelől – most érkezzünk a beigért kettősség második tagjához – minden belső, tudati közelengedés ellenére mégis világtól elidegenedő/ett alakok és pszichék belső *vibratóit* követhetjük végig a BLUEBOX-ban; a valós térből, időből, lehetőségekből mesterséges, virtuális világokba menekülő s azokban menedéket, de leginkább mentségeket kereső hősök „távolsága” és távolságtartása a „normális” emberi létre, társas és társadalmi viszonyok működésére, valóság és virtuális világ, tér és cybertér, identitás és te-

remtett személyiség határaitra, viszonyrendszerére kérdez rá. Épp a belső tudati formák, szölamok közelsége mutatja meg a belső és külső világok közti óriási távolságokat, a társaktól, nőktől, emberektől való elidegenedettséget, az élehetetlen mindennapokat, társadalmi struktúrákat. A hősök számára mesterséges, kreált életterük (Bert), teremtett (és a teremtés művészi értékében tetszelgő Mark) és virtuális (játék) világuk (Alfred, Mark) legalább ugyanannyira valóságos, érvényes, működtethető identifikációs tér, mint a „valóság” helyszínei, s mind ezeknek a szimulakrumoknak jelenségeit, stratégiáit, eszközeit, kommunikációs módszereit próbálják alkalmazni ezek az alakok az életben is, ösztönösen vagy tudatosan. A belső tudat felől a rendszerek látszólag átjárhatók, építkeznek egymásból, kérdés azonban, hogy az interpenetráció, kölcsönös áthatás során a komplex, autopoietikus rendszerek megtartják-e önnön függetlenségüket, vagy az átjárás következtében eltörlik a különböző világok határait, feloldódnak egymásban, s mindez milyen hatással van a személyiségre mint különböző létterek, létsíkok közös alanyára. Jenei regényének tablóképe, egymás mellé helyezett tudatfolyamival azokat az aktuálisan divatos és megválaszolatlanulágukban ijesztő kérdéseket járják körbe, amelyek immár megvalósult szimulakrumos, virtuális és cybervilágunk jelenét érintik: hol húzódnak világaink határai, mit tekintünk valóságnak, de legfőképpen, mit kezdhet az ember az őt körülvevő „valóságokkal”, kívül vagy belül áll-e, bennük van-e vagy azok öbenne, egyáltalán beszélhetünk-e bármiféle egységes identitásról, autonómiáról, önmagunk határaitól a digitális implantátumok korában. A regény, véleményem szerint, ez utóbbi kérdéseket járja körül, amikor a lecsupaszított, környezet nélküli, körbevágott alakok „kiemelését” végzi el a bluebox technika felelevenítésével.

A blueboxnak mint filmkészítési technológiának műbeli tematizálása, a kék háttér regénybeli visszatérései s a regénycímmé emelt kifejezés megsokszorozza a blueboxhoz kapcsolható asszociációkat, jelentéseket. Amennyiben a filmkészítési eljárástól indulunk, a bluebox a különböző rétegek egymás mögé montírozásával mindenképpen csalás, a valóság olyan meghamisítása, amit nevezhetünk szimulakrumnak is, hiszen a valóság látszatát kelti, ám nincs eredeti jelöltje. A bluebox valójában hasadt, réte-

gelt közeg, ahogy Jenei művének regénytere és belehelyezett szereplői is ezt a képletet mozgósítják, a kivágott alakok és vetített hátterek egy szétcsúszott, rétegeire, elemeire esett világként tákolódnak össze. A blueboxvilág szétszalazott elemeiből a regény egyrészt az önmagukra maradt, lecsupaszított emberekre összpontosít: „amikor lehull a lepel a trükkéről, leveszik a hátteret, s csak a szereplők maradnak, a fényesre sikált, üres felületek előtt toporgó szerencsétlenek”. A szereplők saját identitásukat, működésük minimumát, önkontrolljukat, normalitásukat igyekeznek valamilyen módon kifelé közvetíteni, láttatni, megőrizni, ám belső küzdelmeik, magányuk, rájuk telepedő, feldolgoz(hat)atlan emlékeik miatt elidegenednek, leválnak a külvilág rétegeiről, világok dobozvilág, mely egyre inkább önmagára zárul. Elszigeteltségüket jól érzékelteti az is, hogy ugyanazokat a helyzeteket egészen eltérően érzékelik és értelmezik, s egészen különbözően látják a másikat és önmagukat. A tudatfolyamok ütköztetéséből kiderül, hogy mindenki a saját blueboxában él, valódi és virtuális hátterei között, s ez még virtuális és szimulakrumközégek hiányában is jogosan vetné fel, hogy csakis saját nézőpontok, kontextusok, világok vannak, amelyek között *lélektől lélelig*, ma már, úgy tűnik, nincs (meg)értő kommunikáció. A mű szereplői próbálnak vissza-, közelebb kerülni pusztá önmagukhoz, időnként bernhardi precizitással és őszinteséggel, gyakran maradnak – kapcsolatok hiányában – önmagukra a kék háttér előtt. Ám önvizsgálatuk kudarcra ítélt, a külvilág, a körülmények, a múlt nem iktathatók ki a háttérből, s nem dönthető el, hogy a kék háttér előtt meglát(tat)ott csupasz (vöröslő) önmaguk vagy a természet, hétköznapi élet, emberi társadalom távoli, alkalmatlankodó kulisszái között tűnnek embertelenebbnek.

Ám a lehetséges *külvilágot*, a háttereket is bonyolítja Jenei, nemcsak alakjai, hanem a rajtuk kívüli szegmensek is komplikáltak, tehát az elidegenedés ok-okozati viszonyai nem egyértelműek, a folyamatok, jelenségek ördögi köröket sejtetnek. Ugyanis az elszigetelt, beilleszkedésre (már) képtelen, belső tudatfoszlányokként működő alakok, akik nemcsak a másik testétől, a női testektől, hanem saját testüktől is végképp elidegenedtek, testetlen szerepekben, kreált politikai bábjátékban, számítógépes harci küldetésekben, rajzolt vágynimfákból készített pornóanimékben találunk maguknak egy

könnyebben (át)szelhető – újrájátszható, újrarájzolható, tévhittekből álló – anyagtalan közeget. A virtuális világ(ok) átveszik az uralmat, nemcsak abban az értelemben, hogy új, párhuzamos – csábító – univerzumokat teremtenek a már meglévő mellé, hanem (vissza)hatnak, rátelepednek a „valósra”, s emennek amúgy sem kielégítő működését látványvilágukkal, eszközeikkel, mechanizmusaikkal programozzák át. Mindez a személyiség felől látszik fenyegetőnek, hiszen az emberi elme, az ember által előállított technológia éppen az ember valóság(os)hoz, realitáshoz, önmagához, tudati működéséhez való viszonyait kezdi ki. Bert „csupán” egy mesterséges politikai mechanizmus bábujaént sodródik nemcsak a társadalommal itt-ott érintkező stratégiai játéktérben, hanem magánéletében is. Életképtelenségét, elidegenedtségét testi diszfunkciói jelzik, képlékeny kövérsége, zihálása, folyamatos rosszullétei, spermáinak sterilitása, majd balesete is. („A nehéz légzés, az önjáró ujjak, a kacszás meg a hasonló jelenségek mind egy nagy problémahalmaz részei voltak, és bár bosszantó a létezésük, tisztában volt vele, csak a nagy kérdéseket illető tanácstalansága miatt foglalkoztatják.”) Folyamatos önanalízise, önmaga kívülről szemlélése, láttatása, egyre távolabbivá, pontszerűvé zsugorodása önazonosságának elvesztéséről, felszámolódásáról tanúskodnak. Végül mindkét fehér porcelánbaba törekenynek bizonyul, mindkét gothic lolita kicsúszik a kezéből életképtelensége miatt.

Vele ellentétben bátyja, Alfred minden (lét) szintet uralni kíván. Magányos (solitary) játéktérbe helyezi magát mind a valós, mind a virtuális világban, mivel képtelen a másokkal való együttműködésre, együttélésre, s önazonosságát (autopoietikus rendszerét) csak úgy képes fenntartani, ha kizárja az intimitás (mint emberi interpenetráció) minden lehetőségét. Az önként vállalt magány során a rétegek, kulisszák egymásba csúsznak, a számítógépes (kém-, felderítő-, harci) játékok szerepei a valóságban folytatódnak. Az élet helyzeteit küldetésként megélő és teljesítő Alfred virtuális énjének foglya, a személyiség meghasadásához a genetikai törésvonal mellé egy külső, virtuális hatás is társul, megvillantva a XXI. századi skizofrénia egyik új hullámát. S bár Alfred (még) képes reflektálni a két világ különbségére, a prioritások megfordulnak, cyberénje (vagy cyberszemélyisége felől megtámogatott énje) erősebbnek, sért-

hetetlenebbnek bizonyul, segítségével mintha a realitásokat is jobban tudná uralni. („Gyerekjáték lesz a küldetés, a képzelete máris úgy működött, mintha fogná az egeret, s azzal irányítaná a szereplőket” – jelen esetben a nappalijában ülő szomszédokat.) Kudarcha fulladt életét a bázisként körülkerített kertjébe „vezényelt” önavatarjával helyettesíti, igyekszik kiiktatni minden zavaró tényezőt, feleséget, gyereket, érzelmeket, nyugtalan álmokat, s a „maradékot” ügyes taktikával „robbantja fel”. Alfred blueboxvilágában mozgathatók leginkább a hátterek, a körbevágott, körülhatárolt, megkonstruált én tetszőlegesen helyezi magát különböző létsíkainak közegébe. Csakis az ezek közti mozgásban, átjárásban, ezek feletti vélt uralomban érzi fenn/megmaradásának egyedüli lehetőségét.

Hasonló virtuális kijáratot (output) talál magának Mark, Alfred kertszomszédja, a megrendelésre pornóaniméket (hentai) rajzoló férfi saját pedofil készítéseit művészi alkotótevékenységként magasztalja fel. A két férfi közti különbség, hogy míg Alfred kész rendszereket ismer ki, s ezekbe behelyezkedve szereplőként boldogul, sőt irányít, addig Mark megpróbál maga köré teremteni egy (virtuális) világot, s elhitheti magával, hogy valami magasabb rendűt, értékeset hoz létre – „hatásosabb művész ő, mint amilyen férfi” –, amely majd megoldja életének kudarcait. „[H]a rajzol, ha közelíti a csodát, ha belül, a bensőjében véghezviszi a megújítást, képes lesz úrrá lenni a külvilág fenyegetéseim, meg tudja oldani a betolakodók problémáját, felvirágoztatja a völgyet. Leküzdí Alfred primátusát, nem fogja izgátni a különbség...” Alfred erődjével, körpanorámas, modern házával szemben az ő birtokán a toldozgatott, minden koncepció nélkül bővített „magyaros” házkomplexum áll összehordott, lakásokból már kiutált bútorokkal, tárgyakkal, s ez a szedett-vedett kúria lesz társadalomból, családból való kivonulásának, italozásainak színhelye. Az impotenciával (is) küzdő férfit egyedül rajzolt nimfácskái tudják izgalomba hozni, miközben gyötrődve vágyakozik feleségére, akiből végül is lányalakjainak esszenciáját keveri ki. Az animék világa egy letisztultabb, nehézségektől, bonyodalmaktól mentes univerzum – ahogy Alfred virtuális szerepei, küldetései is egyértelműek, átláthatóak –, nincsenek bőrhibák, csúf részletek, „ugyanaz rajzolva szebb, attraktívabb, merészebb és kielégítőbb. Ő nem fogja be-rajzolni a szőrtüszőgyulladást, ami a közeliken már

ott van ezeken a ronda pocsákon, de képes életet satírozni a kifejezéstelen tekintetbe is”. Mindkét férfi tehát az élet kiszámíthatatlan életszerűségét, a nehézségeket, az emberi kapcsolatok és érzelmek bonyolultságát és összetettségét iktatja ki, kilúgozott virtuális terepeken képesek csak létezni, de rivalizálásuk látszatfelszíne is látszat csupán, hiszen végül kiderül, hogy nem az alkotó (Mark), hanem a küldetéses szereplő (Alfred) mozgatja a szálakat, Mark látszatbiznisze, művészi megbecsültsége, „tehetsége” mindössze a látszatok látszata.

Mark életére teljes mértékben rávetül az animék eszköztára, a hozzá kapcsolódó rész az *Asemaaku* (a kínos helyzetben lévő figura mellé rajzolt izzadságcseppet jelenti) címet kapta, s valóban, az egész regényben mellé rajzolhatnánk ezt a bizonyos izzadságcseppet. A Mark fejében játszódó másik fejezetben pedig Saruwatari, japán mangaművész alakja montírozódik a férfira, ám a név *paru* 'majom' előtagja az animális, emberi társadalomtól távoli szintet is jelzi. A Mark jelenét meghatározó múltbeli pedofil eset és hajlam a szűzies, gigantikus szemű yanderék iránti rajongásában és rajzolásában válik végképp feldolgozhatatlanná és lezárhatatlanná, ahogy a yanderefigurával azonosított Marthával való kapcsolata is ugyannerre a sorsra jut, s ezek a „szexuális csemeték” válnak minden átmenet nélkül bosszúálló angyalokká, mint Martha is, aki (ki)játssza férjét és önmagát Alfrednak. Látható tehát, hogy a virtuális, mesterséges világok rávetülnek a női szereplőkre is, elnevezéseik által egyrészt elválaszthatatlanok férjüktől (Bertha, Martha), vagy csak a férfi függvényében léteznek, mint Alfred sorszámozott Alfridái. Másfelől „idegen” alakokat, testeket vesznek fel (vagy kapnak), összességében eltávolított bábok: alkalmi királynők (Alfridák), mitologizált (Rhea), átalakult (Bertha), átrajzolt (Martha) vagy éppen testetlenedő (Luri) figurák. S bár a nőalakok többnyire a férfiak „monitorán” át látszanak (azonban hála az elbeszélőnek, az ő fejükbe is bepillanthatunk időnként), nem emberibbek, nem szerethetőbbek, mint férfitársaik: bosszúállók, akarnokok, taktikáznak, játszmáznak; ha kell (ha nem), csábítanak.

A társas kapcsolatok működésképtelensége s az erre adott reflexiók szervezik a regény cselekményét, melynek során a vágy (akozás), a megszerzés, a megkívánt és felajzott testek mint háttér nélküli fókuszpontok folyamatosan elő-

térben vannak. A három férfi különbözőképpen viszonyul testéhez, férfisságához (tehát a nőkhöz is), a férfiszexualitás az önkép megteremtettségére szempontjából is fontos, felszínen tartott terepe a regénynek, ám szintén a test és az identitás általánosabb kérdéseivel vezet. Úgy tűnik, a test legtöbbször leküzdhetetlen akadály a regény szereplői számára, a test formája, érzetei, szükségletei, kielégíthetlensége vagy a női test tökéletessége, elérhetetlensége, túlzott jelenléte vagy éppen hiánya szinte összeegyeztethetetlen az identitás vágyaival, készleteseivel, önbecsülésével, belső harmóniájával; mindez szintén a létezés hasadságát, a bluebox működését érzékelteti. (*„Közben a kerti jelenet, melyben benne álltak, vagyis ültek, nem tört szét, bár szemmel láthatóan mindenki máshol volt, szinte öntudatlanul a testén kívül keresgél; dísztelként funkcionáltak.”*) Ugyanakkor a testtől való szabadulás nemcsak önmagában véve vagy a szexuális vágyak testi lokalitásai miatt tűnik képtelenségnek, hanem mert a test eleven médium, amely álom-, emlék- és fantáziaképeket őriz, hordoz, s ezek az imaginációs aktusok akkor is testi aktivitások, ha felszámolják a test érzetét. Bert egyáltalán nem, Mark is csak kevésbé tud szabadulni gyötrő test-érzeteinek fogságából, előbbinek saját fizikai állapota, pszichoszomatikus tünetei, utóbbinak a női testekhez való viszonya válik összeegyeztethetlenné az identitással. Mark rajzolt nimfácskáival a női test „testetlenítésére”, anyagtalánítására tesz kísérletet, és mint „*digitális rajzainak, életének is van egy tapinthatatlan hátoldala*”. Marknak azonban, éppen emlékképei és Martha iránti vágyakozása miatt nem sikerül a virtuális és az empirikus világ közti analógiát felszámolnia, testen túli imaginációs kísérletei folyamatosan visszatérnek „reális” endogén észlelési formákhoz, ám cybervilágának „transzcendenciája” már nem törölhető ki. Egyedül Alfrednek sikerül – úgy-ahogy – testi és mentális folyamatait a maguk (külön) medrében tartani, ám ennek ára minden emberi kötődés, intimitás, érzélem elvesztése, felszámolása. Testetlenített tudata a virtuális térben kel életre, „*a határtalanított metamorfózisok világába*[n], *miközben a test visszamarad a nehézkedő világban*”. (Hans Belting: *TEST-KÉP-MÉDIUM. = UÓ: KÉP-ANTROPOLÓGIA*. Kijárat, 2003. 95.) Az identitás áthelyeződik a szerepjátékok világába, s a test mint az identitás eredeti helye elhagyottan (üresen?), „tét nélkül” feszít és élvez. A testtől való menekülési kísér-

letek egyben azt is feltételezhetnék, hogy van valami – szellem, lélek, identitás, tudat stb. –, ami képes, tud menekülni, mintha létezne valamiféle dualista megosztottság, ám végigtekintve e siralmas tablón, ebben sem lehetünk bizonyosak.

A test efféle „elveszejtése” Jenei regényében azért tűnik fontosnak, mert az emberábrázolások történetében a test megjelenítése, (re)prezentálása a szociális lény hordozójaként tűnik fel. A regény szereplőinek test- és identitásválsága, világtól való menekvése, elzártsága egy működésképtelen külvilágot feltételez, ahogy erre sok apró utalásból következtethetünk. Deklaszáló család-történetek, sorsok, szebb korokat megélt nagyvárosok, iparvidékek, üdülőövezetek sejtnek fel a háttérben, s egy olyan külvilág, amelyből jobb kivonulni, egy dombtetőre, körülbástyázni magunkat minden lehetséges eszközzel: fallal, kerítéssel, alkohollal, virtuális és szexuális játékokkal, magánnyal. De ez is kevés, illetve mindez kevés egy „normális” élethez. A BLUEBOX nem az elidegenedés kaffkai, távolságtartó parabolikus eszközeivel él, inkább levezeti, közel hozza mindazokat az emberi-társadalmi tényezőket, jelenségeket, folyamatokat, amelyeknek végtermékeit tudati formák gyötrő intimitásában tár az olvasó elé, akinek a „játékot” szintről szintre végig kell játszania. Fájdalmasabb ez, mint Bret Easton Ellis – szerencsére egyelőre – eltűzött kegyetlen nagyvárosi disztópiája, mert nem jövőkép, hanem – realitásban és virtualitásban is – jelenvaló kiskerti tábló: „*Nem is emberek már, kísértetek mind, valami borzasztóan idétlen energiaáramlás, vagy pszichés feszültségek kicsapódásai, és mégis milyen élethű a mozgásuk, a hangjuk*.” Jenei László regényének tragikus eseményekbe futtatott konklúziója, hogy lecsupaszított önmagunk megtalálása nem lehetséges vagy pusztán illúzió. Nem menekülhetünk el életkörülményeinktől, társas kapcsolatainktól, a társadalmi mechanizmusoktól, de legfőképp életünk időbeliségétől, múltunktól, akármilyen élet- és működésképtelenek is mind ezek, mivel személyiségünket születésünk pillanatától kezdve családi és szociális kapcsolatok, közegek szövik, formálják; a háttérrel el sem hagyhatók, ám teljesen szabadon sem cserélgethetők, még ha kényelmetlenek, idegenek is számunkra. Marad a belátás: nyakig benne vagyunk a blueboxban.

Visy Beatrix

II

ÉS PEREG A JENEI-MOZI

A film számomra állandó szükséglet – parafrázálhatná Peter Greenaway eredetileg a festészetre vonatkozó kijelentését Jenei László, a mozgóképkultúra iránti vonalmának eddig is érzékelhető nyomaival (legutóbb a SZELLEMEK ÉS SZERELMEK negyedik novellaciklusában) olyan prózát előlegezve meg, amelyben következetesen érvényesülő látásmódként, szövegszervező elvként, írástechnikai eljárásaként mutatja magát az intermedialitás. Hogy a vizualitásnak poétikai szerepe van ebben a prózában, érzéki tárgy mivoltában is demonstrálja a legújabb, ötödik kötet: borítóján Ujj Suzszi szubverzív hatású fotójának most kékben villódzó részletével, kékre kékkel nyomott címével és műfajmegjelölő funkcióra is igényt tartó, ugyancsak látványtartalmakat hordozó alcímével (kiskerti tabló). Az utalássor a könyvtestben is folytatódik, a borító fotórészlete itt szürke háttérül szolgál a fejezetcímeknek, amelyek legtöbbje a japán animék karaktereit – gothic lolita, yandere, Saruwatari – vagy eszközkészletének elemeit – asemaaku – jelöli, zárójelben annak a figurának a nevével, akinek a nézőpontjából konstruálódik az érzékelhető-értelmezendő világ.

Ráadásul a BLUEBOX cím metaszöveggként nem egyszerűen csak irányítja az olvasást: elemeinek jelentésszóródása és -sokszorozódása a szöveg rendkívül erős kohéziós hálójának megképződéséhez is hozzájárul. A film blueboxtechnikájának értelmezése és szerepe abban a gazdag vonatkozásrendszerben változik, amely a regény tárgyi és mentális világait létrehozza. A blue szimbolikus 'kék' alapjelentése mellett lényegi tartalmakat hordoz a 'rosszkedv, rossz hangulat' megfelelő is. Ugyan az egyik figuráé a magára vonatkoztatott megállapítás, de általános öntapasztalatként is artikulálódik a regény terében: „szaglik a rosszkedve, szívárog belőle a kétségbeesés, mindenhol karakteres nyomokat hagy maga után”. (21.) Immanens jelleggel bírnak a szövegben olyan járulékos jelentései is az alapszónak, mint a 'blue joke' (a pajzánnál erősebb árnyalatú, szexuális tartalmú, szexszel kapcsolatos) vagy a pornófilmi jelentésű 'blue movi'. S a Bert–Bertha szál hozza játékba a konzervatív pártok kékjének, illetve a 'bluestocking'-nak – a kékharisnyának – a nőre vonatkoztatott jelen-

tésváltozatát, aki szellemi fölényének teljes súllyal nehezedik rá környezetére. De a 'rekesz, elkerített rész, doboz' értelemben vett utótag metaforikus jelentéseivel is lényegi elemként kell számolnunk az elmeműködések világokat generáló folyamataiban.

A borító intermedialis utalásait írják tovább a mottók, azokat a viszonyítási pontokat jelölve ki, amelyekből Jenei médiumközi érdeklődésének irányai és írásművészetének sajátosságai leginkább beláthatók. Hogy ezeknek az előszövegeknek mind tematikai, mind poetológiai értelemben koherens szerepük van a főszöveg szerveződésében, hogy képesek vállalni az értelmezői figyelem vezetését, olyan szerzői tudatosságot feltételez, amely erős kontroll alatt tartja a látszólag kontrollálatlanul áradó magánbeszédéből összeálló műgészét. E tekintetben van jelentősége a Lázár Ervin-mesefigura (Bőbeszédű Anasztáz) önpusztító szótengerére való utalásnak, amely majd parafrázálva beépül a (Linda Hutcheon-féle értelemben is érvényes) „narcisztikus narrációba”: „Állítja, hogy olyanok itt a birtokaikon, mint a három majomból a nem halló és a nem látó, pedig közben folyton kavargák a szart, folyton beszélnek, zúg bennük, mint egy gátjaszakadt folyó vize, csak nem hallatszik, bent marad...” (117.); „...Alfred tehetetlen merevsége, majd átmenet nélküli bőbeszédűsége, sánta állításai, vaksi kérdései, ő, az összetett, az egyszerű, ő, a félmondatok!” (279.)

A második két mottó azokhoz a filmrendezőkhöz köthető, akiknek implicit jelenléte – a sok néven nevezett vagy valamilyen fillemmel jelölt alkotó mellett – a legmarkánsabbnak mondható a regényben. Az első egy dialógusrészlet Peter Greenaway A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSE című filmjéből, a másik Derek Jarman nézetét adja közre az opuszait meghatározó színek, a vörös és a kék viszonyáról. Az angol barokk két paradigmatis alakjának képi világa mindegyiknél abban az intermedialis utalásrendszerben értelmezhető, amely a több évszázados képzőművészeti hagyomány formanyelvéből merít. De sajátos jegyei ennek a mozinak az erőteljesen teátrális díszletezés és a történetben ábrázolt, a brutalitás határait súroló érzékiség is. Akárcsak a Jenei-könyvnek, mondhatnánk, elemeiként a gyakran rejtvénytyszerűen működő médiumközi jelzésrendszernek, amely elsődlegesen a filmnyelvet, de mellette a színházat, a zenét is bevonja az értelmezés horizontjába.

A Greenaway-film Mrs. Talmannjának a motóban idézett érvelése (miszerint a tárgyak összességükben nem ártatlanok: egy baleset/szenecskétlenség szemtanúját, sőt cinkosát láttathatják) mint egy mintázat, nyomja rá magát a regény szövetére. Lehetséges és elkövetett, gondolati és megtörtént bűn/ök/tények, levegőben lógó és elkerülhetetlen tragédiák már az első mondat felütésétől – és igazolón pecsétek mindenütt, „...az utalások a végletekig rejtettek, a bűnök forrásává váló hajlamok szépen eldolgozva. Nyomok és megint csak nyomok.” (133.) De jeneisebb ez a közelkép: „a nő bőrfelületén felragyogó sérülések, a beszédes nyomok szemtanúkéért, cinkosokéért kiáltotak”. (218.) Ezt a pecsétmintázatot töltik ki a Jarman-móttó „a vörös csupán sítító kék” oximoronjának színei, s válnak a változó viszonyaikból és arányaikból létrejövő látványelemek fontos szimbolikus-allegorikus tartalmak hordozóivá.

Az elbeszélés ideje egy hozzávetőlegesen háromhetes időszakasz, amelyet két baleset metsz ki jelenünkből, és az emlékezés tágít a történelmi közelmúlt felé. Így az elbeszélte idő lényegesen hosszabb: a rendszerváltást megelőző néhány évtizedig nyúlik vissza. A történesek helyszínei a Miskolchoz tartozó Lyukóvölgy és Budapest mai részei, amelyeket egyszerre alakít a közös tapasztalaton és a szociológiai-publicisztikai objektivitás eszközhasználatán alapuló referencialitás, valamint a fikcióteremtés szándéka. Az elsődleges fontosságú színterek a különleges pozíciójú, önálló kontinensként létező lyukóvölgyi kiskertek. Rajzaiknak például egyformán fontos összetevői a valóságból érkező elemek (a Kádár-rendszerben virágzó bányavidek látványos átalakulásának társadalmi okai és hatásai, a régió szociális feszültségeiből következő et[n]ikai kérdések), valamint az ábrázolt mentális világok lényegéből adódó jegyek (tökéletes szeparációra törekvés, hat oldalról védett boxban létezés, a virtuális valóság szimulálása). Az OLAJOZÓK munkacímével korábban megjelent énelbeszélőji részletek (*ÉS, Holmi, Jelenkor*) konvencionális névhasználatával szemben a BLUEBOX szereplőinek nevei (Bert, Bertha, Mark, Martha, Alfred, Rhea, Una, Luri, Leon, Selton) mintha a referencialitásból is képződő világnak a virtuális felé mozgásában lennének érdekeltek.

A történetfragmentumok akronologikus rendjét három szereplő különböző nézőpontokat képviselő szövevényei alakítják, mindhárom

esetben a tudatábrázolás Dorrit Cohn-féle típusai közül az elbeszélte monológoknak megfelelően. Az idézett belső beszédnek ez az eltávolítottabb formája, „a pszicho-narrációhoz hasonlóan fenntartja a harmadik személyűséget és az elbeszélés idejét, ugyanakkor akárcsak az idézett monológ, szó szerint idézi a szereplő mentális nyelvét”. (D. Cohn: *ÁTTETSZŐ TUDATOK. = AZ IRODALOM ELMÉLETEI*. Pécs, 1996.) A harmadik személyű elbeszélte monológban felidézett magánbeszéd kettős perspektívából, a szereplő és a narrátor nézőpontjából válik megítélhetővé, mert a két beszédpozíció közelsége gyors váltásokat tesz lehetővé. Ez az oka annak, hogy bár a narrációt végig ugyanaz a gazdag rétegezetséggű diszkurzív nyelv jellemzi, a szereplők nyelvhasználata egyenként mentális világokat épít.

A szerkezet egyformán érvényesülni engedi a polifónia minden hangját: két-két fejezet jut Bert, Alfred és Mark szövegének (az utolsó két fejezetben ezek váltakozva szólalnak meg); a fővárosban induló szakadozott cselekményszálak pedig Alfred lyukóvölgyi birtokára futnak, hogy itt aztán mindenki rákerülhessen a kiskerti táblóra. Mióta a „város szegénysége és szomorúsága kiszívárgott ide” (blue!), vált a múlt rendszer öntudatos munkásrétegének nyaralótelepe (leéptülését Alfred narrációja fotókban mutatja fel) menedékké azok számára, akik a saját testükben keresnek menedéket. Mert ez a kontextus ad keretet mindenfajta vonatkozásnak: a tudati működések sajátos megnyilvánulásai, a személyiségek önfelmutató gesztusai elsődlegesen a testiség, a szexualitás terében értelmeződnek.

Hogy ebben a szöveggörnyezetben szerelem, erotizmus és szexualitás elválaszthatatlan az erőszaktól és a haláltól, az éppúgy következik a Jarman- és Greenaway-film jelenlétéből, mint az eddigi Jenei-mű sajátos jegyeiből. Az emberi kapcsolatok szövevényes hálóját is a vonz(ód)ások és taszítások rajzolják ki, a figurákat pedig a hiány állandósuló érzékeltése, „a kielégülés után szomjazó kielégültség” paradoxona mozgatja. Bert és a felesége, Bertha kapcsolatát alapvetően a gyerek hiánya határozza meg: megújuló próbálkozásai ellenére hét éve élnek meddő házasságban. Mark és Martha házasságuk működésképtelenségétől szenvednek: Mark nem éli, hanem rajzolja a testi kapcsolatot. Alfred túl van két sikertelen házasságon, a szex terén régóta „alkalmi munkákból”, a telepről föl vitt fiatal lányokból (Alfridákból) él, de akkor nem, csak

utólag képes bármit is élvezni. Mindegyik férfialak saját neméhez is vonzódik: Bert a főnökéért, Leonért rajong, az a pártvezérért, Alfred Mark közeledését utasítja vissza, ugyanakkor ő hasonló kísérletet tesz, amikor szembesülnie kell az iszonyattal, hogy fél a sötétől. (A történet végén Alfred fogalmazza meg körbenézve a jelenlévőkön: „a romlott szerelem ott volt mindenütt”. A romlottban benne van a meghibásodott, a nem friss és az erkölcsileg zuhlott jelen-tés is.)

Pedig a testvérével, Berttel szemben ő az erős ember, „a lényeges elem, a felcserélhetetlen komponens, a többi pedig csak díszlet, vetített háttér”. (347.) Alfred „szenvedélyes munkával alakította ki szenvtelen életformáját”, tárgyának tekint mindenkit, s a szenvtelen tárgyvilágosságnak ezen a szintjén csak akkor képes a megrendülésre, ha saját hatalmának és energiáinak végességét kell belátnia. A monitor előtt. Alfred élettére ugyanis egy átjárható képződmény a szeparáció magas fokát reprezentáló birtok és a számítógépes játékok irányítható virtuális világa között. A veszélyt soha nem a játékprogramok provokatív filozófiája jelenti számára; ereje végességével ebben a köztes térben a maguknak egyenrangú helyet követelő emlék- és álmoképei szembesítik. Ezek pedig úgy térnek vissza, haladnak előre, csúsznak egymásba, élnek önálló életet, mintha maga szervezné ősalma pályafutását. (Így, egymásba épülve tagolják a szöveget is: a szenespincében tizenhárom évesen véletlenül látott aktus vagy a keresztzüleivel tett utazás emlékképe: „domboldal, fa, láb, felhő, dallam, dög”, az egyetemista korában látott halott lány arca, a Zsóry fürdői emlék stb.) Játék közben a betolakodó halott rokonokat képzelettel azoknak a helyébe, akiket meg kell ölnie, s „valami hátborzongatóan kaján kifejezés mászik rá az ő valóságos arcára, egészen átváltozik ennél a jelenetnél. Onnan tudja, mi a helyzet, hogy míg a virtuális világban sötét szobákban settenkedik, tehát nagyrészt feketé a monitor, néha nem a karakterét figyel, hanem átcsúszik a tekintete, egy-két centiméter elég hozzá, s a monitor üvegén hátulról érkező fény miatt meglátja a saját arcát. Na, az biztos, hogy nem ő, gondolja olyankor. Az nem lehet, hogy csak ennyiről van szó, ha csak kicsit félrenéz, hová lesz az ő csendes nagysága. Rendesen meg is illetődik, átlényegülően és szerepcserén töri a fejét, legtöbbször ilyenkor lövik le, egészen közelről”. (112. k.) Alfred állandóan billeg az emlékek, az álmok, a valóság és a virtualitás összecsúszó ha-

tárain, többször reflektál is erre a helyzetre („*Vissza akart kapaszkodni a valósághoz, [...] pillanatnyilag el akarta hagyni a romokat*”, 179.), holott számára ez osztatlan tér, belefér minden, mert a tudata hozza létre.

Bert Alfreddel, a bátyjával ellentétben gyenge, az erősebb mágnés vonzásában szétszúzó karakterjegyeket mutató figura, akinek főnöke mondja a szemébe: „*olyan, ha őt nézik az emberek, mindig valaki mást látnak*” (49.), politikai karrierjéről pedig sokat elárul ez az attitűd: „*ennek az ideológiai magaslathoz [ti. a Leon által vezetett kommunikációs csoportnak] a peremén kapaszkodott meg, bejárta a lépcsőfokokat, s pár hónapja egy kicsit kiemelték, pusztán azzal, hogy nem távolították el*”. (40., kiemelés – J. L.) A legnagyobb teherként a bölcsész feleségétől, Berthától való intellektuális függését éli meg, aki mindennapi kapcsolatukban sem képes kilépni az irodalom és a film szövegvilágából, legújabb, Mikszáth-tanulmányával pedig – Bert úgy érzi – természetlen házasságuknak állítana tükröt, s őt akarná megváltani. A férfi folyamatos függőségben, az iránta érzett gyűlölet és szerelem állandó oscillálásában él. Ez az oka annak, hogy hiába fogadja el Leon lányának a szerelmét, retteg attól, hogy Berthát elveszítheti, ezért folyik össze benne Luri hófehér arca felesége gothic lolita-alakjával, s ez a magyarázata a történetet nyitó balesetének csakúgy, mint az általa okozott halálos kimenetelű másodiknak. „*Már saját magában sem bízhat, hiszen mi történt, ütött, most meg alárendelt sorban tengeti lefokozott életét... Jaj, Bertha, ez meg Nietzsche! Bassza meg, milyen erős akarat vonzásában él, mindent csak a tőle tanultak fényében érthet meg*.” (278.) Csak később, a lyukói szenteléreken válik világossá számára, hogy embert ölt.

A környezetében Alfredről könnyű mindenkinek elképzelnie, hogy ölhet. De ebben a világban csak az képes rá, aki szeret: Erősz és Thanatosz, szerelem és halál együtt járnak. Marknak és feleségének, Marthának a „műsora”, („*melyre talán a végzetdráma lenne a megfelelő műfaji kód*”, 128.) akár kaphatná A RAJZOLÓ SZERZŐDÉSE címet, kettős vonatkozásban is. Alfred szomszédja Miskolc „*cserbenhagyott lakótelepéről*” költözött ki apja hátrahagyott telkére, s felesége a férfi hazaköltözésétől várja házasetük megmentését. A Marthával kötött szerződés szerint Marknak egy hete van arra, hogy tapasztalatai alapján bizonyítson: itt lehet élni (ezen a napon

tűz pusztított a birtokon, előzőleg kutyái pusztultak el). A másik oldalról a megrendelővel kötött szerződésai éltetik: „*ha rajzol, ha közelíti a csodát, ha belül, a bensőjében véghezviszi a megújítást, képes lesz úrrá lenni a külvilág fenyegetésein, meg tudja oldani a betolakodók problémáját, felvirágoztatja a völgyet*”. (231.) Mark animékat rajzol a névtelen megrendelők szexuális vágyainak kielégítésére, a kívánt történetnek megfelelő karakterekkel. Marthával nem működik a testi kapcsolat, ő maga csak alkotás közben képes kielégülni.

Viszonyát a feleségéhez más jellegű vonzásasztatás határozza meg, mint Bertéét, de mindkét kapcsolatban a nők megtartó akaratának van köze a bekövetkezett tragédiákhoz. Ahogy Bertha Leon estéjén bemutatott provokatív gothic lolita előadása sem a férfiaknak, hanem a férjnek szól, Martha Mark ero guro képregényvázlataitól kapott és tettelegességgig fajult dührohama sem céltalan. A nő agresszivitása szabadítja fel a férfit gátlásai alól, aki csak a történeteket követő nyomokból, Martha törülközővel durván hátrakötözött kezéről és könnytől-nyáltól csillogó mosolyából következett a tényre: „*tanárként megtartotta első óráját a bondázs tagozaton*”. (160.) Mark belehalna, ha elveszítené a feleségét (vonzódásának mindenkori belátása tovább roncsolja személyiségét), szereti őt. Ez az oka annak, hogy nemcsak Alfred ismeri fel a nő testében Mark animéinak yanderéit, a férjnek is el kell fogadnia a tény: amikor rajzainak jellegzetességeit kategorizálta, keresve a legtöbb-ször ismétlődő jegyeket, „*a végső összesítésben egy Marthára majdnem a megszólalásig hasonlító nő leírása jött ki*”. (229.) Nem is azért öli meg őt, mert durván szembesül a valósággal, hogy minden megrendelője Alfred volt Martha kérésére, hanem mert veszélyeztetve látja kettejük szerelmét. Hogy gyilkosság s nem öngyilkosság történik (egyedül a szomszéd tudná kideríteni), azt a korábban elhagyott számtalan pecsétnyomon kívül tudatműködésének az az Alfredéhoz kísértetiesen hasonlító vonása igazolhatja, hogy benne is összecúsúzik a számítógép által generált világ, saját digitális rajzainak teremtett közege és a valóság. „*...Mark hosszú percekig bámulta a pixelek hadát, érezve, hogy kiszalad közülük, a művész és az alkotása közül az optimális távolság, szeretett volna azonnal és tiszta fejjel megérteni mindent. [...] Megtörtént volna, amitől tartott, hogy immár menthetlenül beszívta magába ez a világ, és*

nincs többé visszatérés számára?” (134.) Ő is (a magánytól való) elemi félelem rabja, s erre ugyanúgy a számítógép monitora döbbsenti rá, mint Alfredot. (Az eszköz világteremtést szimuláló és személyiséget átalakító erejét jól mutatják a regényszövegben elhelyezett metaforák: „*Középkorú férfi – ha mondjuk már meghalt az anyja – nem található eszményibb éltető metaforát, mint amilyen az éjjel, teljes sötétben derengő ablakoska, a monitor*.” [84.] „*...megérintette a mindenható koponyáján nyitott ablakot, a számítógép monitorát*.” [265.]

A BLUEBOX figurának létmódja az emlékezés. Az emlékezés itt „tér foglалó folyamat” a gondolkozásban, intenzív önpusztító szövet(g)burjánzás, amely minél előrébb halad a narrációban, annál távolabbra jut a múlt kibeszéletlen titkokkal terhelt idejében és lejjebb a tudat örvénylő mélységeiben. Technikailag úgy működik a regényben, mint a filmek flashback szekvenciái, képes elindulni és hosszan hömpölyögni két kimerevített mozdulat között, az elbeszélés terében megtett pár lépés alatt vagy a néhány perces várakozásnak az eszmélés mondataival tagolt („*Hol van Martha?*”) idejében. A szereplők ugyanolyan váratlanul merülnek el a pillanatban, mint amilyen hirtelen szakadnak ki az emlékezésből, de maga a folyamat megállíthatatlan: hiába hárítanak, legfeljebb késleltetni, odázni tudnak, felszínre kerül a múlt hordaléka, az erőszakos és követelőző emlék- és álomképek minden előzménye.

A Freud és Ferenczi Sándor nevével leírható pszichoanalitikus hagyomány vízjelként van jelen a szerző eddigi életművében (a leghatározottabban a SZARVAS A TEMETŐBEN című regényében). A BLUEBOX annak a freudi alaptételnek adja rendkívül gazdag, plasztikus és árnyalt megnyilvánulásait, amely szerint az egyén egyik legszükségesebb és leggyötrelmesebb teljesítménye fejlődése során a szülői tekintély alóli felszabadulás. Itt minden figura személyiségét az határozza meg, hogy ennek a feladatnak a végrehajtásában kudarcot vallott. Mark telke minden apró részletében az apja jelenlétét érzi. („*Meglehet, hogy apja életét éli újra ő is*.” 234.) Martha csak házasságuk első éveiben volt képes leválni anyjáról. Alfred ósálmának sokkhatásként rögzült előképében, „*a pincében üzekező Katona bácsi*” (178.) mindig mint az udvarban lakó apuka jelenik meg (68.), a testvérek apjukkal kapcsolatos defektusa pedig mindkét nézőpontból odáz-

va, csak az utolsó flashbackekben kap helyet az emlékezésben. Ezekből a visszapörgetésekből válik világossá, hogy Bert önmagát kívülről figyelő énjét („*Látja, ahogy figyeli magát*”; „*Mondta is magának, hogy nagyon tisztán látja, milyen egyenletesen lépked*”, 26., 30.) nem a piknikus alkatából vagy a sterilitásából következő megbélyegzettségérzése, hanem apja figyelő tekintetének érzékelése hívta életre. (Akkor született, amikor tudomást szerezve az apa múltban elkövetett bűnéről, börtönéveinek valódi okáról, a nyomdokaiba akart lépni: viszonyt kezdeményezett a nővel, akin apja erőszakot követett el.)

A külső figyelésnek ebből a képességéből következik Bert működésének sajátossága: olyan, mintha egy filmforgatást élne, hol a kamera egyik, hol a másik oldalán. Az előző hosszan kifejtett változata például az a „forgatásrészlet”, amelyen Luri búcsúpartijának válik groteszk főszereplőjévé. A narratívát a rászegeződő kamera mozgása, a világítás eszközei (a sötétségben több irányított síkból érkező fény, fényhulladékok, felgyúló és kialvó reflektorok, a Tiffany-lámpák szórt fényei) és a színpadias beállítások szervezik. Az utóbbit kocsiban tett utazásai emelik poétikai formaelemmé. A kocsiváltozatok is koherenciát erősítő motívumai a szövegnek, visszatérő ősképük apja kedvenc poszterén látszik (piros Chrysler kék háttér előtt). Mindegyik egy box (másságuk Leonnal például ebben a zárt térben érvényesül), amelyek egyfelől Bert sorsát meghatározó allegorikus helyszínek, másfelől intermedialis találoeszközök. A taxiutast készítik elő a parki padon átéltek: „*Mintha csak a saját doboza létezne a továbbiakban, s ha halad, a dobozzal együtt teszi, azzal együtt csúszik bele egy másik, szintén nagyon ügyesen kimunkált játéktérbe. [...] s bár ő valójában egy centit nem mozdult, a világ egy forgószél segítségével cserélgette körülötte az aprócska díszletsort, látszólag értelmet adva az ücsörgésnek.*” (275.) Aztán a kocsiban egy félszubsjektív, társított beállítás látatja őt s vele a lehúzhatóan ablak üvegén felkínált festményeket és rajzokat. Majd – ahogy a gyógyszer hat – megmozdulnak a figurák, étellel telik meg a város, kisfilmek jönnek, sőt megnyílik egy másik dimenzió, és életképek peregnék ugyanazon a felületen. A lolitás utazás különleges hangszerelésű emlékképeivel folytatódik a mozi, amelyben rekvizitum rendeződnek a disszonáns hangok, s végül diavetítésként sorjáznak behunytt szemek előtt a már látott garázs terében újra felvillanó hentai poszterek.

Filmszerűek Alfred birtokán a diófa alatt rögzített percek és a cseresznyeszedés jelenetei is, buja, érzéki képi megoldásokkal, fény-árnyék játékokkal, ráközelítésekkel és hosszan kitarított gesztusokkal, amelyekben a figurák maguk is jelenetként reflektálnak a helyzetre. („*Közben a kerti jelenet, melyben benne álltak, vagyis ültek, nem tört szét, bár szemmel láthatóan mindenki máshol volt, szinte öntudatlanul a testén kívül keresgél; díszletként funkcionáltak.*” 192.; „*Tíz perc múlva még mindhárom a fa alatt álltak, sokkal letisztultabb, levegősebb volt ez a jelenetük...*” 205.)

A képkapcsolás konvencionális módja, a beállítás-ellenbeállítás technikája mindenekelőtt az Alfred–Mark–Martha történetben érvényesül, mintegy a lacani varratelméletnek a filmi kommunikáció folyamatára adaptált megvalósításaként. Alfred és Mark nézőpontjából is láthatjuk annak a telefonbeszélgetésnek az utolsó perceit, amely Alfred és Martha között folyik (semmit nem tudunk meg belőle, mert a férfi számára mindössze a kielégülés lehetőségét jelenti), s amely alatt tolakodik elő Markban a tanári karrierjét kettétörő negyven perc emléke (dolgozatírás alatt obszcén rajzot készített az egyik tanítványáról). Rézsútos kameraállásból látjuk a jelenet végén a két férfit, a szimbolikus fent-lent pozícióban: Mark alulról néz felfelé a franciaablak keretezte „vezércikkilustráció” Alfredra (visszatérő motívum), Alfred fentről lefelé a mélységesen lenézett férjre és szomszédra, az olvasó pedig azzal, hogy kilép az egyik tudatból, s belép a másikba, „belevarródik” a történetbe. Ugyanerre a kép-ellenkép kapcsolatára épül a végkifejlet is, de itt Marké a fent pozíció: a mobiltorony tetejéről szemléli a megképződő tablót, „*az Alfred birtokára méretezett élőképet*”. „*Mintha filmet nézne, nem is lenne izgalmas, ha ő is lent lenne.*” (404.) Rögzíti a figurák bemozdulásait, az átrendeződéseket, a tekintetek síkját, addig, míg a birtok gazdája egyedül nem marad „*az imént még gyönyörűen berendezett, mostanra azonban a mondanivaló hiányában beszűkült tér kellős közepén.*” (405.)

A narráció a film világa mellett folyamatosan reflektál magára a beszédre (Alfred nem egyszer veti meg magát „*férfiatlanul fecsegős magánbeszédéért*”) vagy az adott kommunikációs helyzetben „elhasznál” mondatra. Az áradó, sodró szóözünt éppúgy szervezi az artisztikus irodalmi nyelv, mint az irodalom- és filmelmélet vagy az orvostudomány frazeológiája, s – ahogy Nádás Péter PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEIBEN – funkció-

nálisan szerves része ennek a beszédmódnak a fattyúnyelvi szókinccs, az obszcén és a trágár is. A gazdagon burjánzó nyelvi közeg pedig láttat: a kamera hol nagytotálra nyit, hol a bőr hámfelületére közelít, a hirtelen vágások, keretezések és inzertek váratlan megoldásokat eredményeznek. A felvételek montázsszerű elrendezése igazi filmélményt tartogat az olvasónak: pereg a Jenei-mozi.

Luchmann Zsuzsanna

AMIKOR AZ ÁRNYJÁTÉKOS A FÉNYBE LÉP

Nagy András: *Az árnyjátékos.*

Søren Kierkegaard az irodalomtörténet, eszmetörténet és hatástörténet metszéspontjain
L'Harmattan, 2011. 206 oldal, 2200 Ft

Kierkegaard kapcsán mindig is terméketlennek véltem azt a vitát, hogy „ki”, pontosabban: „mi” is ő valójában. Filozófus? Teológus? Költő? Válaszos író? Pszichológus? Debatter? A felsorolást a végtelenségig lehetne folytatni. Pontos választ azért sem kaphatunk ezekre a kérdésekre, mert Kierkegaard egész oeuvre-je, személyes habitusa mond ellent mindenféle kategorizálásnak. Ha pedig ezt elfogadva mégis azt mondjuk, hogy Kierkegaard természetesen filozófus, akkor azt csak úgy tehetjük, ha hozzáfűzzük: legkevésbé sem abban az értelemben, ahogy a filozófiát a XIX. században, a német idealizmus korában értjük. Igaz ez Kierkegaard-ra, de igaz Nietzschére is, akit hagyományos értelemben ugyanúgy nem lehet filozófusnak nevezni, mint dán elődjét. Nem hagyományos értelemben mindkettő par excellence filozófus. Olyan filozófus, akinek szándéka szerint (ez fontos hangsúlyozni) nincs köze a rendszerhez. Ha emellett azt mondjuk: legalább ennyire szépíró, akkor sem térünk el az igazságtól, de nem is nagyon teszünk hozzá semmit, mivel a filozófiának az általuk létrehozott modusa alapvető változást hoz a kifejezés formájában, vagy – ahogy Vattimo mondja Nietzsche kapcsán –: „*stilisztikai forradalmat*” csinál.

Talán ebből kiindulva lehet mindenki elnéző a különféle értelmezésekkel szemben, még akkor is, ha azok esetleg a katedrafilozófia felől

érkeznek, tudva, hogy Søren Kierkegaard, saját megjegyzése szerint, semmitől sem rettegett jobban, mint attól, hogy egyszer filozófiaprofesszorok értelmezzék, és írjanak értekezéseket róla. Ám azt is tudjuk, hogy életében legalább ennyire szeretett volna egyetemi katedrát kapni, vagy ha az nem megy, legalább a szószékről prédikálni. Ebben (is) tetten érhető az az ironia, amelyet tökélyre fejlesztett ez a kortársai által csak „*koppenhágai Szókratésznek*” nevezett különös figura. Mindezt nem csupán egy könyv kapcsán célszerű elmondani, hanem egy kerek kétszáz éves évforduló előtt (1813-ban született) sem árt tudni, hogy a világszerte megrendezésre kerülő Kierkegaard-konferenciák, workshopok, kollokviumok stb. egyszerre váltottak volna ki belőle ironikus fanyalgást és boldog meglepődést. Nagy Andrásal egyetértve elégedjünk meg azzal, hogy „*életműve felé az esztétika, a pszichológia, a teológia, az antropológia diszciplínáiból is vezetnek utak*” – és még sok más irányból is.

Nagy András Kierkegaard-könyvében olyan aspektust vet fel, amely magának a mesternek is tetszett volna. A dán dandy ugyanis szenvedélyesen szerette a színházat, mind a prózai, mind a zenés formáját. Művei mint színpadi darabok, alakjai mint szereplők és mindezek mögött maga a mester, a színpad rendezője, scenikusa, kellékes, sűgője, takarítója: a nagy Kierkegaard. A szerző ebből a szempontból tekintti át a dán filozófus egyes műveit. Ugyanakkor nem csupán a kierkegaard-i gondolatmenet értelmezéséről van szó, hanem tanulmánykötetében kitér számos olyan kérdésre, amely sokkal inkább a szellemi közeg kapcsán az ún. „dán aranykort” érinti. A tanulmányköteteket egyébként szokás szeretni, de még inkább kissé elnézően legyinteni: „egy rókáról két bőr”. Itt erről már csak azért sem lehet szó, mert ezek a tanulmányok rangos külföldi kiadványokban (többnek szerkesztője a kiváló Kierkegaard-kutató Jon Stewart) jelentek meg. Magam ezt a véleményt egyébként sem osztom. Az ítélet attól függ, mennyire sikeres a tanulmányok egymáshoz rendezése, és ebben a vonatkozásban a kötetben vannak jobban sikerült tanulmányok és kevésbé integráltak. A leginkább izgalmasak azok, ahol a fentebb említett színházi aspektus érvényesül. Ilyen például, amikor a szerző színházi terminusok segítségével próbálja meg tisztázni a nagy dán „írói stratégiáját”. Kitér a kommunikáció, illetve az inkognitó szerepére, hogy aztán rátérhessen a maszk kapcsán az árnyjáték