

értelemben, hanem – Sebestyén Attila szavaival – mint akinél „a közéletre reagáló költészet hangjának megszólaltatása számos hagyományréteg (pl. Zrínyi, Villon, Lewis Carroll, a limerick és a bökversek hangja) újrhasználtságán keresztül megy végbe”, s akinek helyenként kifejezetten pimasz, gúnyos limerickjeiben megvalósul „a különböző, de együttesen jelenlévő referenciák egymást véglegesen ki nem oltó feszültsége, egyfajta többértelműsége.”⁶ A (késő-)középkori és kora újkori beszédmodok poétikai hasznosítása Borbély Szilárd költészetének különös sajátossága még – elsősorban a *Halotti Pompa*, de valamelyest *A Testhez* című kötetet szükséges szóba hozni. Borbélytól egyetlen mű olvasható csak az *Édes hazámban*, az úgynevezett Zsanett-ügyre (az alcím által is) reflektáló *A tízezer*, melyet szintén érdemes kiemelni abból a szempontból, hogy egy újfajta megszólalás kialakítására tesz kísérletet: az E/1 monológ hatását keltő szövegfolym töredezettsége, agrammatikussága az elbeszélni próbált események idegenségével és hangsúlyozottan értelmezésre szoruló voltával szembeállít.

Ahogy Bán Zoltán András is jelezte recenziójában,⁷ a kötetanyag egyik tanulsága, hogy a legfrekvenciáltabb referenciapontnak (még mindig) Illyés Gyula bizonyul – a kötet felvezetőjeként funkcionáló, ciklusokon kívüli 1992-es Márton László-vers, a *Bowen monológja, sötétben az Egy mondat a zsarnokságról* újrírása (Szegő János szavával „fordítása”⁸). Ezen kívül *Egy mondat...-átírás* vagy *-rjátszás* még Mestyán Ádámától az *Egy mondat a szabadságról*, Schein Gábortól az igencsak kritikus modalitású *Egy mond*, Erdős Virágtól a *Hol*, illetve Csontos Jánostól az *Egy mondat a hazugságról* (utóbbi kettő kivételével mindegyik önmagában is izgalmas, jól megírt szöveg). De az *Egy mondat...-ra* jellemző felsorolás-, halmozásretorikát követi Lackfi János *Belső emigráns* és Marsall László *Magyarnak lenni* című szövege is. Ezen kívül Illyés-verssel (*Nem volt elég*) folytat párbeszédet Kovács András Ferencről a *Nem lesz elég*, s még számos helyen fedezhetünk fel Illyés-allúziót. Ez természetesen nem az Illyés-hagyomány követését jelenti, hiszen némelyik vers kifejezetten polemikus viszonyban áll az idézett szöveggel, de jelzi, hogy az általa képviselt szellemiség és beszédmod jelenleg is viszonyítási pontot jelent. József Attila például ezzel szemben nincs annyira látványosan jelen, bár kisebb szövegek között több ízben kiépülnek (többek között Gergely Ágnes vagy Parti Nagy Lajost említhetem) – azt azonban csak remélni tudom, hogy a közeljövőben senki nem gondolja jó ötletnek újra elszütni „az ám – hazám” rímpárt... Ha már a *Születésnapomra* fölmerült, érdemes megemlíteni Szócs Géza azonos című (1985-ös, így az antológia válogatási teréből már kieső), erősen közéleti jellegű versét, mely a József Attila-számvetés egyik legkitűnőbb példája. A kötetbe bevalogatott Szócs-vers, a *T. K. Gyulafehérváron* nem kevésbé jó választás – Szócs Géza esete is azt mutatja, hogy egy jó költő nem feltétlenül akkor használ többet a közönségnek, ha más szakmára adja a fejét.

Elsősorban Szilágyi Ákos révén bukkan fel a Weöres Sándor-i játékosabb forma is, a Szilágyira jellemző groteszk,

helyenként nonszensz fűszerezéssel – ezek a művek igen üdítő módon színesítik a kötet palettáját. E ponton szükséges szóba hozni Erdős Virágot, aki az utóbbi időben kifejezetten markáns, hatásos szövegekkel jelentkezett – jöllehet a kötetben talán senki másnál nincs akkora relevanciája a klapancia szónak, mint nála, jobb verseiben képes megvalósítani azt, amire a közéleti költészet újragondolása és hatékony művelése érdekében szükség van: felforgató nézőpontra, erőteljes érzelmi stílusra, az elgondolkodtatás képességére. Ám érdekes módon az ő esetében érezhető leginkább a veszélye annak is, hogy mindezek helyett öncélú provokáció, erőltetett rímhatás, túlzott ideologikusság határozza meg a szövegeit. Mindezzel együtt Erdős Virág előtérbe kerülése örömteli dolog – sokat várhatunk még tőle.

Jöllehet, a szerkesztés tudatosságát és professzionális voltát jelzi az, hogy a költeményeket – mint említettem – olyan ciklusokra osztotta Bárány Tibor, melyek darabjai párbeszédet folytathatnak egymással, kiegészíthetik egymást, s így (az *Utószó* szerint) nem is különállóan, hanem ciklusegységenként képeznének alapegységet. Ez az elgondolás izgalmas szellemi kalandot kínál ugyan, ám szkeptikus vagyok a tekintetben, hogy hány olyan olvasója akad a kötetnek, aki csatlakozik e szerkesztői javaslatához. A ciklusok egyik tanulsága számomra az volt, hogy kiderült, mely tematikus egységek azok, amelyek (esztétikai értelemben) a legkevésbé produktív szöveggyűjtést képesek ki-termelni – *A parlament nyári ülészsaka* szekció számomra ilyen volt –, és melyek azok, amelyek elejétől a végéig a legsűrítettebb élményt okozták – példaként ezúttal a határon túliság léthelyzeiteivel is foglalkozó *Nem lesz elég* ciklust említeném (melyben kiváló döntésnek tartom Csoóri Sándor 2000-es *Csontok és szögek* című Trianon-versének szerepeltetését – s azt is, hogy a 2003-as *Látomás fényes nappal* viszont kimaradt). Jómagam egyébként valamiféle köztes utat választottam: bár figyeltem arra, hogy milyen logika alapján szerveződnek egymás mellé a versek, s persze feltűnő volt, hogy időnként beszélgetnek vagy felelnek is egymással, ám alapvetően mégiscsak a költemény az, ami érdek. Ez azt jelenti, hogy leginkább jó versélményt szeretnék, s csak másodsorban az az igény vezérel, hogy az összeállítás által kapok valamilyen képet a rendszerváltás utáni magyar társadalomról, a hazához fűződő lehetséges viszonyokról, szociális kondíciókról, a határon túli magyarság létéről, közügyekről, politikai berendezkedésekről és így tovább. Természetesen mellékhatásként ez is megtörténhet, megtörténik, de számomra egy vers elolvasása fogja jelenteni az alapélményt (bármilyen verseskötet olvasásakor ez a helyzet) – és valószínűleg sok más olvasó van még ezzel így. Emiatt nehéz mit kezdenem azzal, hogy lehetetlen, hogy a bő 350 oldalnyi szöveg egyenletesen magas színvonalú legyen.

⁶ SEBESTYÉN Attila: „light verse”, Debreceni Disputa, 2005/6, 57–60., http://www.deol.hu/disputa/2005/Disputa_05-06.pdf.

⁷ BÁN Zoltán András: „Megint fűlszánt, magyar világ van”, Élet és Irodalom, 2012. július 6., http://www.es.hu/ban_zoltan_andras;8222;megint_folszant_magyar_vilag_van8221;2012-07-04.html.

⁸ Lásd a vers elemzését SZEGŐ Jánostól: *Szabadság miatt zárva*, Beszélő, 2007/6., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/szabadsag-miatt-zarva>.

Nem is az – bár szerencsére nem számosan, de vannak felejtető, elsősorban a ciklusban elfoglalt helyiértékük miatt jelen lévő, a kevésbé összetett publicisztikák színvonalán mozgó szövegek is. Vannak ugyanakkor szintén publicisztikusnak nevezhető, ám e minőségben jobban teljesítő művek, melyek elolvasása szellemileg inspiratív lehet. Ám a kevésbé kiemelkedő darabok között találunk kifejezetten figyelemreméltó, maradandó, mi több, igazán szép költeményeket is – hadd említsem most valóban a teljesség igénye nélkül néhány személyes kedvencemet: Vörös István: *A válság üdvözlése*, Mesterházi Mónika: *Error*, Kemény István: *Keresztény és közép*, Térey János: *Tizenöt éve Zugló*, Kántor Péter: *Szeretnél továbbmenni*, Szálinger Balázs: *Descriptio Hungariae*, Markó Béla: *Delikát*.

Illuzórikusnak érzek minden abbéli reményt, mely szerint a kortárs politikai költészet és az azt körülölelő diskurzus bármilyen csekély mértékben is hozzájárulhat a közéleti állapotokat jellemző párbeszédképtelenség feloldásához (sajnálatos módon a kötet recepciója némiképp ezt igazolja). Egyébiránt legyen bármilyen finom szövésű és összetett a vers, van olyan olvasás, amely nem hagyja a rafinált jelentéseket felszínre jutni. Ha korábban beszéltem publicisztikai jellegű versről, akkor hívjuk ezt publicisztikai jellegű olvasásnak. Ám az *Édes hazám* kiadása ettől függetlenül rendkívül fontos vállalkozás, mert a politikum lírai közvetítettségének módozatait és lehetőségeit úgy mutatja meg, ahogyan a rendszerváltás óta egyetlen munka sem tette azt. S nemcsak a politikumét, hanem a hazához fűződő bensőséges viszonyt, a (nem kritikátlan) hazaszeretetét is.

Ureczky
Eszter

Út, levél, képek

(Bán Zsófia: *Amikor még csak az állatok éltek. Magvető, 2012; Dunajcsik Mátyás: Balbec Beach. Libri, 2012*)

Ha útra kelünk a tárgyalt könyvek szövegvilágába, egyre több egymásba nyíló ösvényt fedezhetünk fel, miközben mindkét könyv nagyon is egyedí módon nyitja meg a legkülönfélébb irodalmi, kulturális tereket, újraértelmezve „saját” és „idegen”, „messzeség” és „otthon” fogalmait. „Profi” irodalmárok tollából származnak a történetek, s már ez a pusztá tény az átjárások zezugos játékterét kínálja fel. Mindkét szerző tovább is viszi a korábbi szövegeiket bölcsészként és íróként egyaránt jellemző személyes téteket, miközben olyan kortárs kérdéseket vetnek fel, mint az emlékezet, az utazás, a vizualitás, a nemi szerepek vagy az irodalmi megelőzöttség – s teszik mindezt a szöveg- és kultúráköziség számos metaforájának gazdag rétegzettségével. Miközben egyik kötet sem igyekszik csatlakozni az egyre szaporodó test-könyvek sorába, az érzékiség, a testi tapasztalat lényegi része elbeszélsmódjuknak. A Dunajcsik-kötet hátsó borítója sejtelmesen sugallja: „Balbec Beach nem egy hely, és nem egy tánc. Talán csak egy tengeri fuvallat, egy különös fénytörés, egy távoli dallam” – máris háromféle érzékénél fogva vezetve be az olvasót a tizenhárom történet világába; Bán Zsófia pedig többek között az „intellektuális és animális jegyek”, valamint „test és tudat” kölcsönhatásait emeli ki a titokzatosan dzsungelzöld borítón. Emberemlékezet előtti korokat és ismerősen idegen tájakat ígérnek tehát a kötetek, ám az idő és tér elválaszthatatlanul összefonódnak e távot közelítő novellákban.

Hol nem voltam

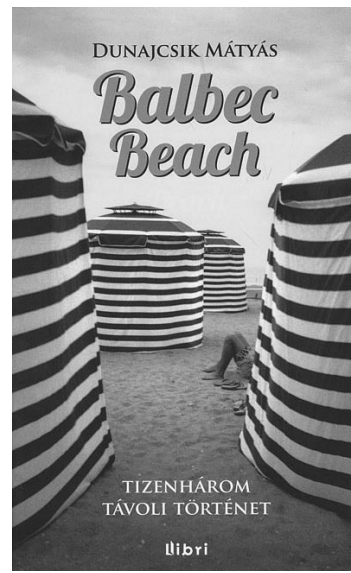
Az emlékezés rítusai és médiumai mindkét könyvben kulcsszerpet játszanak, Bán esetében elsősorban a személyes múlt és a közösségi emlékezet kulturális gyakorlatai villódnak egymásba, míg Dunajcsiknál az irodalmi hagyomány el- és átsajátítása kerül a középpontba, mindenekelőtt a Proust-hatás. Az emlékmunka tematikus és narratív szinten is szövegszervező elvvé válik, s a történetek szereplői akarva vagy akaratlanul, de emlékeznek.



európai család története és traumái bontakoznak ki, különös tekintettel az apa hiánya által terhelt anya-lánya kapcsolatra; s a kötet három legszebb novellája talán azért is a *Három kísérlet Bartókra*, *A dolgok múzeuma* és maga a címadó történet, mert tapintható érzékenységgel alkotják meg az egyszerre sajátként és másikként, máséként megélt múltat. A *Három kísérlet Bartókra* háttérben a kötet több darabjához hasonlóan az emigráns lét elidegenedettsége lappang. Egy negyven év után hazatérő, életét valamely egzotikus tájon leélt tehetséges zenész *flashbackjeit* látjuk, akinek kislánykora óta óriási önfegyelmel „adózni kellett a tehetségének” (55); majd elhagyta nők kedvese, így többé „nem kellett vakon keresni egymás száját, nem kellett hagyni, hogy beleeresszkejenek és érezni, ahogy betöltik az űrt, amit magában hordott napok óta.” (56) Ehelyett azonban az elveszített magzat és otthon még tátongobb űrjét cipelte földrészeken és évtizedeken át. Így aztán valamiféle „folyamatos jelenben” (61) rekedt, s refrénszerűen ismétli (kissé erőltetetten is): „Az arcomat szögletesre öntötte ki az idő” (57). A novella sodró erővel alkotja meg az érzékek emlékeztetét, a hazatérés kultúrsoikkja által felszínre hozott otthon idegenségét. *A dolgok múzeuma* tovább feszíti a múlt és a jelen síkjainak időbeli és földrajzi távolságát, miközben trauma-elbeszélésként is olvasható (e tekintetben az *Esti iskola* egyik legerősebb szövege, a *Concerto* párdarabja). Egy másik középkorú magyar nő története ez, aki mellé egy repülőúton épp az a férfi huppan le, aki kislánykorában szexuális „játszópajtásként” kihasználta és majdnem megerőszkolta, s akít arról a nyakán lévő hegről ismer meg, amelyet a fiú apjának nadrágszíja hasított azon a bizonyos trópusi délutánon. Seb-heg-emlék háromszögében jön létre tehát a híd a két énidő között, ami tipikus traumaszöveg-cselekmény ugyan, mégis egyedivé válik a tapasztalat felidézésének metaforikus, érzéki benyomások mentén szerveződő jellege miatt: „Később, amikor a kislány igyekezett felidézni a puzsi furcsa, semmire sem ha-

sonlító, de nem kellemetlen szagemlékét, leginkább a meleg verejték és a mazsolás turo jutottak eszébe.” (84). Felnőtt-gyermek, Amerika-Európa, férfi-nő, idő-tér ellentétpárjai mentén idéződik fel az emlék, s mindeközben érzéki benyomássá válik maga az idegen nyelv is: „Excuse me? – válaszoltam, az amerikai angol csúcsra járatott intonációjával, s közben igyekeztem a stewardestől imént tanult, pusztító tónust is reprodukálni” (76) – ez az érzékeny nyelvi reflektáltság mellett azért is jellegzetes Bán Zsófia-mondat, mert megcsillan benne a szerző esszéeken csiszolt vitriolos szellemessége is. A címadó novella, az *Amikor még csak az állatok éltek* jó érzékkel került a kötet legvégére, földrajzi terek szempontjából ugyanis ez a leginkább eltávolított történet (az Antarktison játszódik, míg a többi novella budapesti vagy trópusi vidékeken); ám az egyéni emlékezet szempontjából mégis ez a legszemélyesebb, a legközelebb talán mind közül: az édesanya elvesztésnek gyászát igyekszik nyelvbe, történetbe foglalni. A főszereplő ezúttal egy fiatal biológusnő, aki a *white-out* nevű jégviharban tudja csak elkészíteni azt a vak semmit ábrázoló fotót, amely meghozza számára a veszteség kifejezésének felszabadulását: „megcsinálta azt a képet, amelyik végül képes volt visszaadni annak az egy évvel korábbi pillanatnak a dermesztő, mégis nyugodalmas, széttartó fehérségét ott a kórházban, amikor eltűntek a színek, a szagok, a hangok, eltűnt a tér, és vele együtt minden más is visszahullott abba az egyetlen, ismeretlenül is ismerős idősíkbába, amikor még csak az állatok éltek.” (212) Bán Zsófia egyébként egy könyvheti interjúban elmondta, hogy a kötet címét kislánya találta ki négyévesen, aki számára a közeli és távoli múlt kategóriái még valóban összeroszódtak. Az idő- és tértapasztatnak ez a megragadhatatlansága kísért a kötet freudi mottójában is: „Liebe ist Heimweh”, mintha az elbeszélések mind arra a kérdésre is keresnék a választ, hogy tudunk-e nem az otthon enyészpontja felé vágni?

Az elvágyódás és a nosztalgia közötti feszültség a *Balbec Beach* esetében hasonlóképpen meghatározó, ahol a földrajzi, vizuális és irodalmi emlékezetmetaforák szintén személyes történetbe ágyazottan jelennek meg, mégis általánosabb kulturális érvénynyel, emlékezhelyként olvashatók (még ha ezt az agyonhasznált kifejezést lassan inkább az emlékezet hült helyeként is értelmezik az irodalmárok). A személyes és a kulturális szintek legerősebb kölcsönhatása a *Berlin alatt a föld* című szövegben érezhető, amely a kötet mértani közepén kapott helyet (Dunajcsik előző kötetére is jellemző ez a pontos szerkesztés); s a címadó Bán-novellához hasonlóan a szülő, ezúttal az apa elvesztését követő gyászunkáról szól. Az egész életét metróvezetőként ledolgozó, Alzheimerrel küzdő apát a feledés kórja vezeti ki a világból, a fiú pedig körbe-körbe utazik a szerelvényeken, hogy emlékezzen, s berlini metrójegyekre rajzolt életképek alá írott, naplóbejegyzésszerű vignette-ek formájában idézi meg az apát. A vizuális regiszter tehát főszerepet kap ebben az elbeszélésben: a grafika itt is, ahogy az egész kötetben is, Plinio Ávila nagyszerű munkája (Korai Zsolt illusztrációi a *Repülési kézikönyvben* szintén jelentősen szervesülnek a szövegekbe). Berlin föld alatti képei mel-



lett többek között Dante, Friedrich, Sterne idéződik meg közvetve vagy közvetlenül, s még ebben a mély tónusú szövegben is szinte Lacan-paródiaként hat a fiú belátása, miszerint „apja tényleg nem Isten” (180). Különös erővel hat a kísértetállomásokra tett utalás (a Fal felépülése után bizonyos állomások megszűntek, s csak az apára bízták rá az ezeken a vonalakon is átrogató vonatokat), amelyek az *unheimlich* tapasztalatának helyeiként is érthetők, hisz az otthonos (*heimlich*) érzetében mindig rejlik valami zavaróan ismeretlen is. Városszöveggként, apovellaként, vizuális narratívaként egyaránt olvasható a szöveg, ám ez a sok felkínálkozó értelmezési keret mégsem teszi könnyűvé. *A láthatatlan Budapest* szintén egy szülő halálának és egy város megismerésének apropóján követi nyomon a személyes emlékezetműködés mechanizmusait. Az Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című művét idéző (erre már a Magyar Narancs kritikusa, Lengyel Zsolt Imre is rámutatott) Duna-motivika kissé kidolgozatlan marad ugyan. Az apjának csak egy „fiúkupiban” lelt halálában nyomára akadó lány öröksége a különböző „hangulatú” Dunákat tartalmazó üvegcsék (vagy Tennessee Williams-i *Üvegfigurák?*) gyűjteménye. Ám a feszültséget itt is oldják az olyan éleslátóan kacagtató pengeváltások, mint a meleg nyomozó és a feltűnés elkerülése végett kebleit kellőképpen kidobó megbízó bárbéli párbeszéde: „Maga homokos? – kérdezte, ahogy kifújta a füstöt. – Miből gondolja? – Mangólevet iszik, és az arcomat nézi, nem a mellemet.” (50) Az emlékezés egy másik Berlinben játszódó történet esetében is fókuszba kerül, a *Formalin* ugyanis az emigráns lét kapcsán a kulturális idegenség és elidegenedtség kérdéseit veti föl (akárcsak Bán Zsófia *Három kísérlet Bartókra* című szövege). A sok éve Berlinben élő, öregedő magyar író épp felolvasást tart, s a közönség soraiban felismeri hajdanvolt szeretőjét. Úgy dönt, odamegy a nyilvánvalóan évtizedek óta útána epekedő nőhöz, csak hogy hoppon maradt J. Alfred Prufrockként rádöbben („Hallgattam a sziréneket, egymást hívták, nem engem”), hogy még egy nő várja az asztalnál – másik régi szeretője –, s a két nő valójában jó ideje egymást szereti. A hatásos csattanót némileg visszafogja a tanulságot levonó zárlat: „Hogy az üvegfal valóban ott emelkedik közte és valaha volt szerelmei között; csak éppen ő maga az, aki mintegy húsz éve, egy »BERLIN« feliratú üvegcsében ül nyakig formalinban, és tehetetlenül néz, belülről kifelé” (198), mégis maradandó vizuális nyomot hagy az olvasóban, motivikusan il-

leszkedve akár *A láthatatlan Budapest* Duna-üvegcséinek vagy a később tárgyalandó *Elefánt* taxidermiai preparátumainak sorába.

Foto-gráfia

Az emlékezet vizuális metaforái között azonban mindkét kötetben a fénykép válik meghatározóvá. Bán Zsófia esetében a fülszöveg is képiség és verbalitás kettősségét emeli ki: „Mit mondanak a képek, és mit mondhatunk a képek helyett?”; *A fotográfia rövid története*, a *Las Meninas*, a *Keep in touch*, a *Frau Röntgen keze* és az *Amikor még csak az állatok éltek* című szövegekben egyaránt megjelenik a fényképezés, egymásba érő értelmezési (kép)kereteket alkotva. A kötet két utóbbi, nyitó- és zárószövege ráadásul a család és a fénykép hiányt jelölő kapcsolatára épülnek: a férj és az anya távolságára. A *Frau Röntgen keze* a könyv első szövegeként a tudomány férfias és publikus történelmének egy privát fikcióját bontja ki. Röntgen alakja klasszikus tudósparódiaként jelenik meg, akit Füst Milán Störr kapitányához hasonlóan kényszeresen foglalkoztat a felesége, ám a nő csak narcisztikus csatolmányként illeszthető a férfi világába, s ezért éppen az iránta érzett vágy ítélettel kiüzetésre a nőt. Wilhelm Röntgen elsősorban az ő nagybetűs Tudományára féltékeny: „A fizika törvényei pedig én vagyok. Ich.” (9) A novella szarkasztikusan mutatja be a hálószoba ágyát a tudomány oltárán feláldozó tudóst (Röntgen nem hajlandó feleségével hálni, mert az önkívület pillanatai elvonják a figyelmét a kutatásról). A novella humora tudomány és gyönyör, férfi és nő, mikrotörténelem és tudománytörténet jól észlelhető ellentétpárjainak távolságából fakad. A férfi Anna Bertha-sugárnak nevezi felesége rá gyakorolt hatását, s a szöveg folyamatosan játszik is a fluoreszkálás, a sugár képeivel (Radnóti Sándor ÉS-beli kritikájában részben joggal zárja rövidre ezt a helyenként túlhajtottá váló metaforikus láncot: „A röntgensugár nem erotikus sugár”). Ezzel szemben Anna Bertha, aki a novella második részének elbeszélője, markánsan gazdagabb, érzékletesebb, telítettebb szólamot képvisel, felidézi például „Amikor utoljára ébredtek úgy, mint egy frissen sült fonott kalács, vagy összenőtt ikerpár.” (15) Végül a nagy felfedezés megszületésekor a saját kezéről készült röntgenképet meglátva az asszony felsikolt: „láttam a halálomat” (19), s a híres kép valóban szerepel is a novella utolsó oldalán, illeszkedve a szöveg világába. A röntgenkép mint *par excellence* 20. századi emléknym azért is hatásos felütése a kötetnek, mert Madame Chauchat szerelmi zálogától József Attila közösségi önismeret-metaforáján át T. S. Eliot *J. Alfred Prufrock szerelmes énekéig* („De mintha bűvös lámpa szőne mintát idegrostjaimból a vásznon”) idézheti fel a modernitásnak az ábrázoláshoz és az emlékezethez való viszonyát. *A fotográfia rövid története* erős elméleti informáltságról tesz tanúbizonyságot (lásd Walter Benjamin azonos című könyve), s számos fotográfiai elmélettel lépteti párbeszédbe a 20. század nagy (nagy, mert fénykép által „realizált”) pillanatát. A „Kép az, ...” kezdetű bekezdések ismétlésre épülő lüktetésére (pl. „Kép az, hogy Warhol lekap a Polaroidjával” – 43) a fényképezőgép kattogásának repetitív jellegét idézi, s kapcsolatba

hozható Gertrude Stein ismétlésről vallott modernista nézeteivel is (Bán Zsófia tanulmányt is írt a témában, amely *Amerikáner* című kötetében olvasható). A gondolatritmust teremtő ismétlések erejéből azonban néhol elvesznek az olyan, például Walter Benjamin optikai tudattalanról írott gondolatait idéző, kissé elméletizű belátások, mint hogy „Egy képnek, kell-e mondani, saját emlékezete van” (39) – az a benyomásunk lehet, hogy tényleg nem kellene mondani, legalábbis nem ilyen direkt módon. E novella végén is szerepel azonban egy egész oldalas fotó, a családi fotóalbum egy darabja, amely a munkatáborban épp levelet olvasó édesapát mutatja. Ez egyrészt ismét egybefonja az egyéni és közösségi emlékezethez a kötetet át- meg átszövő finom szálait, másrészt szemlélteti a verbális és vizuális regiszterek cserebomlását (Radnóti Sándor a *pictorial/iconic turn*, az irodalom képi fordulatának kontextusába helyezi ezt az eljárást). A *Las Meninas* esetében azonban kevésbé sikeres a kép szövegbe illesztése. Nem derül ki, miért szerepel a Velázquez-festmény fotója a történet végén, amely egy magát törpének vélő kislány története, akit apja, a Mester Margaritának szólít. Darabos Enikő már kiemelte a Revizoron, hogy „Bán Zsófia szövegeiben megszűnik a határ kép és szöveg, történeti és fikatív, személyes és történelmi között”, ám ez az egyensúly nem tűnik egyenletesen érvényesnek a vizuális anyaggal is dolgozó novellák esetében. A *Keep in touch* nem tartalmaz fényképet, annál újítóbbról megoldás, hogy az elbeszélés ritmusa a családi fotóalbum lapozgatásának logikájára épül, ahogyan *A fotográfia rövid története* a fényképezőgép vakuvillanásainak pergésére. Ezt többek között a tördelése is érzékelteti, ami ekphraszisz jelleget kölcsönöz a szövegnek, láthatóvá téve a rögzítés szándéka és az annak elkerülhetetlen töredékessége közti feszültséget:

Egyszer csak óriásfák, közepén út, a perspektivikus ábrázolás iskolapéldája,
az út vége csúcsosodva tűnik el a kép hátsó traktusában, az elején pedig,
mint Gulliverné kisdjedjével az óriások országában,
aprón, de határozottan,
anyám és én gyalogolunk a rövidülés,
a távlatpont,
vagy a jövő irányába, és ha ez igaz, akkor már tudom, hol találkozunk a párhuzamosok, hiába óvta Bolyai Farkas az ő kis Jánosát [...] (170)

Az emlékezet réseit a fénykép hivatott kitölteni, amely képes rögzíteni a kísértő múltat: „Míg a fénykép elvégzett gyázmunka, a film fel nem dolgozott, nyílt hiány, fel-felszakadozó seb.” (169) Ha megint csak kissé axiómaszerű is ez a mondat, magyar közeget teremt Kate Atkinson *Fénykép ezüstkeretben* című regénye, de még inkább W. G. Sebald által félmjelzett írásmódnak (Bán Zsófia konferenciakötetet is szerkesztett *Exponált emlék. Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben* címmel, amelyben Sebald-tanulmánya szerepel).

Susan Sontag *A fényképezésről* című esszéjében írja, hogy a fényképalbum világotlétként is szolgál (183), s mindkét kötet

esetében igaz, hogy a fénykép nem csupán ábrázolja a valóságot, hanem pótolja is azt. Az illúzió mellett a vágy a fénykép-elméletek másik *Leitmotiffja*, Sontag szerint például a revolver, az autó és a fényképezőgép mind fantáziagépek, hisz „Ha ránk tör a félelem, meghúzzuk a ravaszt. Ha ránk tör a nosztalgia, exponálunk.” (23) Ez a fajta nosztalgikus vágyműködés kapcsolatba hozható Dunajcsik Mátyásnak a fotográfia esztétikai, emlékezetműködési, sőt morális aspektusait mozgósító novellái esetében is. *A Herrgottsohn-portré* a kötet egyik kiemelkedő darabja, amely a fotó, a kép és az idő kapcsolatát tematizálja. Szerepel a történetben maga Szív Ernő is, aki stílusos szócsőként egy csapásra legitimálja a képi fordulatot: „a fotográfia mégiscsak erkölcsösebb katonája az emlékezetnek, hiszen ha akarna, sem tudna hazudni, míg az írott szöveg rakott szoknyaként egymásba redőződött mondatai között mindig ott lapul a hazugság apró, női revolvere.” (229) (A szoknyában lapuló csőre töltött revolver képe kapcsán pedig kedvünk támad megkérdezni Dr. Freud véleményét, ha már Proust úgyis beszélget vele az utolsó novellában.) A történetben szereplő fotóstól megtudjuk továbbá, hogy „a portrékészítés legfontosabb eleme a tekintet, mert egyedül az képes kivezetni a kép nézőjét a felvétel keretein túlra, s hogy e nélkül portrét nem is lehet készíteni, csak halotti maszkot.” (240) Ez a novella is joggal viselhetné tehát *A fotográfia rövid története* címet, hisz olyan kevésbé ismert, ám a mai olvasó számára annál érdekesebb dokumentummorzsákkal is zsonglörködik, mint hogy a megrendelők eleinte „nem tudták, hogy egy fényképet nem elég megrendelni, de modellt is kell állni hozzá”, vagy Balzac már-már ezoterikus fotóelmélete, miszerint „a térbeli testek végtelen számú leheletfinom, egymásra rétegzett felületből állnak, s a fotográfia voltaképpen nem tesz mást, minthogy az egyik ilyen réteget ejti rabul a dagerrotípia ezüstözött rézlemezen” (238). Szintén a fényképezés morális síkjához kapcsolódik a fénykép őszinteségének kérdése, Szív a fényképész után is kiabálja a lépcsőházban: „1855, ezt az évszámot jól vessé az eszébe, ifjú barátom! Ekkor vesztette el a fotográfia az ártatlanságát, Párizsban, a Világkiállításon!... szegény alig volt tizenhat éves!” (230) Az ártatlanság elvesztése pedig megjelenik a cselekmény szintjén is, a fotós kisfia ugyanis szemtanúja lesz a vak zongorahangoló szerelmi drámájának, aki képet készített magáról vidéki kedvese számára. A novella olyan erővel teremti meg a századelős polgári otthon atmoszféráját, hogy tényleg a *madeleine* sütemény jut eszünkbe, pedig megfogadtuk, hogy nem hagyjuk magunkat (csak úgy), s ez a Proust-sugár észrevétel nélkül átragyog valamennyi elbeszélésen, valami megfoghatatlanságában egyedi egységet teremtve a tizenhárom kisvilág között. A fényképezés tehát mindkét kötetben elsősorban az emlékezés metaforája, de Bánál elsősorban a családi emlékezettel fonódik össze, míg Dunajcsik esetében inkább esztétikaelméleti kérdések hordozójává válik. Mégis Dunajcsik-vers kívánczodik e gondolatmenet végére, a *Családi album* néhány sora, amelyben az apa fiatalkori bajszos képe kedves íróira (Proust, József Attila) kezdi emlékeztetni a felnőtt fiút: „Azt is mondhatnám, hogy érzeke-

lésem szerint / a múltnak közepes méretű, barnás bajsza van. / Ebben összegződik a gyermekkor homálya, / a szocializmus, a költészet, a francia regény.” (42)

Utazás az ismerősbe

A fényképek mellett az emlékezet másik tápláló közege a történetekben az utazás, amely eredendően idegenségtapasztalat is, még ha az úti cél egy (irodalmi) hely vagy (korábbi) otthon is. Az *Amikor még csak az állatok éltek* esetében a Másik földrajzi trópusai gyakran Dél-Amerikával kapcsolatosak, a *Balbec Beach*ben pedig Velence városával. Közös állomás ugyanakkor Budapest, amely valamiféle elvesztett és megtalált eredetpontként, saját és idegen fénytörésében jelenik meg. A Dunajcsik-kötet bevezető, hangoló szövegében olvasunk az „eltűnt időben” (11) bolyongó beszélő „megfoghatatlan honvágyáról”, s a hazaút homályos vágya és fájdalma (hisz a *nostos* hazatérést, az *algos* fájdalmat, vágyódást jelent) valóban végigkíséri ezeket az irodalmi utazásokat. Mindenképpen érdekes azonban megnézni a *Nyugati tér* internetes oldalán megjelent, nagyon is konkrét *Balbec Beach*-kalauzt is, amely virtuális sétát kínál Közép-Európa térképén és a novellák városai, épületei között.

Bán Zsófia kötetének már a borítója is egy egzotikus, égnek meredő kaktuszt ábrázol ködbe vesző, fenségesen meredek magaslatok előtt, vagyis semmiképpen sem a trópusok orchideás, turistacsalogató arculatát idézi fel. Bán már az *Esti iskolában* is gyakran helyezi idegen tájakra az egyes „leckék” cselekményét, amelyek közül talán az *Éjszakai állatkert* a legemlékezetesebb. Az új kötetben a *Méreg* című novella hasonló színhelyre, valahová Dél-Amerikába kalauzolja az olvasót, s Karády Katalin alakja köré szövi az emigránslet idegenségének ábrázolását (a legendás színész nő alakja egyébként felbukkan a *Három kísérlet Bartókra* lapjain is). Karády éjjelente egy kígyó-állatkertbe látogat, s ebben az ember előttinek tűnő, archetipikus kertben szemtanúja lesz az egyik példány vedlésének, ám bűnbeesés helyett sokkal inkább a magát idegenben újjászülő nőiség katarzisa ez, a vulvához hasonlított dzsungel pedig még inkább felveti a pszichoanalitikus olvasatok lehetőségét. A *Dolgok múzeumában* szintén felbukkan Dél-Amerika, ahogy az *Esti iskolából* ismert Cholnoky Jenő-idezet is, miszerint „Észak-Amerika csak véletlenül függ össze Dél-Amerikával” (195). Ez a gondolat egyébként az *Amerikáner* leglebilincselőbb, saját (Európa), másik (Kelet) és harmadik (Újvilág) viszonyát vizsgáló tanulmányában is szerepel (72) – bizonyára nem véletlenül kísérti ez a kontinentális kapcsolat a brazil születésű amerikanista szövegeit (s az utóbbi hivatás nálunk szinte magától értetődő módon Észak-Amerika kultúrájának tanulmányozását jelenti). A magyar olvasót arra is rádöbbenheti ez a „véletlen”, hogy a mi Amerika-képiünk gyakran az importált USA-mítoszok és mágikus realista regények kavalkádjának álismerősségére épül, miközben e hatalmas földrész mégiscsak fehér folt marad a tudatunk térképén. Az egyik legszemélyesebb utalás erre az interkontinentális kapcsolatra a *Keep in Touch* című novellában olvasható, ahol a feltehetően dél-amerikai születésű narrátor

határozottan megtagadja a turistalétet, s csak huszonzét évvel később, visszatérve megy fel Cukorsüveg-hegyre: „ott tolongtam szegyzemre a japcsik és az amcsik sokasága közt, matahari inkognitóban, csak meg ne lásson valaki ismerős.” (183) Már csak ezért sem lehet az egész kötet esetében helytálló Szöllösi Barnabás kritikája (Litera), aki szerint „egyik legígéretesebb kortárs írónknak nem merészkedett ismeretlen területekre”, hisz Bán Zsófia új földrészt (akár a női szexualitás freudi értelemben vett Sötét Kontinensét) fedezi fel a magyar irodalom számára, s nem a konkviztádor hübriszével, hanem a kulturális tolmács érzékenységével. Azt pedig, hogy mennyire jelen van a másik part is, mi sem bizonyítja jobban, mint Radnóti Miklós *Nem tudhatom...* című versének visszhangjai szerte a kötetben.

Úgy tűnik, hogy ami Bán Zsófiának Dél-Amerika, az Dunajcsik Mátyásnak Velence, bár ez kétségtelenül leegyszerűsítő párhuzam (s itt nem lehet nem megemlíteni azt a teljesen irreleváns, ám rejtélyes élettrajzi adalékot, hogy földrajzi rajongásuk távolsága ellenére mindkét szerző kiugrott portugál szakos: Bán Zsófia az ELTE angol-francia, Dunajcsik pedig francia-esztétika szakán végzett). Mégis úgy tűnik, hogy ez a két ismerősséget-idegenséget jelképező tér újra és újra felbukkan írásaikban. Dunajcsik a *Repülési kézikönyvben* hosszabb elbeszélést szentel e vízi városnak (és persze Szentkuthynak) *Velencei fejezet* címmel, amelyben nemi másságot is ír a kulturálisra, a főszereplő ugyanis felidézi egyik egyetemi tanára privát elméletét arról, hogy azok a városok, ahol víz van, nőneműek: „felöltött bennem, hogy mi van, ha maga a város is olyan? Úgy értem, itt a víz nem úgy van jelen, mint más városokban. Itt annyi van belőle, hogy könnyen lehet, Velence átesett a ló túlsó oldalára.” (82). Emellett *Három kötet Velencéről* címmel kritikát is írt a Magyar Narancsba, *In memoriam Gustav Aschenbach* címmel pedig verset ajánlott az „önmagába süllyedő” városnak. Egyszóval alaposan körbeírta már Velencét, a *Balbec Beach* pedig további szépprózai réteget épít a fenti cövekekre. Hogyan képződik hát meg a kulturális idegenség és a szexuális másság a novelláskötet urbánus motívumában? A *Piccolo Nivico* egy magyar fiatalember velencei útjának története, amelyben van valami az *Esti Kornélból* is, mégis maga a város, a medialitás és a sziporkázó humor kapnak főszerepet. A főszereplő kamaszfiú meglátogatja elaggott, meleg Kárló bácsikáját, aki többek között egy „gömbtévébe álmódott zártláncú Nárcisz-Buddha” (221) installációjával osztja meg legénylakását – a belé évtizedek óta szerelmes, túlsúlyos, morfinista, s Kárló bácsi preferenciáiról mit sem sejtő szomszéd donna legnagyobb bánatára. A lakás ki van tapétázva a 20. század nagy fotográfiai pillanataival: „Volt itt holdra szállás, angol hercegi esküvő és persze 9/11 is” (217), ez a mozzanat megint csak emlékeztet Bán Zsófia *A dolgok múzeuma* című elbeszélésének „Kép az, ...”-refrénjére, a képteremelés és -fogyasztás 20. századi kényszerére. A bácsi ugyan meghal a történet végén (halálra rémiszti a fenti hölgy kezdeményezőksége), mégsem ez a novella, hanem az *Átkelés a Lidóra* játszik rá a *Halál Velencében* hangoltságára. Az egyszerre két fiúhoz

vonzódó főszereplő a turistalét és valamiféle hitelesként megélt városélmény között bolyong, aki számára kedvese narcisztikus tükörképpé válik: „az ő alakjában fedeztem fel ezt a némileg torzított, bár kétségtelenül kívánatos és rokonszenves tükörképét önmagamnak.” (95) (Újabb párhuzamként felmerülhet Michel Tournier *Les Météores* című regénye, amelynek egyelőre nincs magyar fordítása, de a narcizmus, Velence, a homoszexualitás és főleg az ikerség ábrázolása valószínűleg sokrétű párbeszédbe léphetne a *Balbec Beach* Velence-képével.) A Velence-tapasztalat itt tehát férfiszexuális történetbe ágyazódik, megidézve Mann és a narcizmus kérdéseit, még Gustav Aschenbach is név szerint szerepel (a *Köszönetnyilvánítás* hosszú listája mellett több novella is bizonyítja, hogy Dunajcsik szereti nevén nevezni irodalmi atyáit, rendszerint kísértetiesen jó stílusérzékkel és önironikus gesztusokkal idézve meg őket, azaz renden kívüliként alaposan megcáfolja Harold Bloom hatásiszonyról szóló, patriarchális frusztrációkkal terhes irodalomtörténet-elméletét). A novella mottója Nádaszt idézve sejteti az úti és a szerelmi történet összetartozását: „nem akarok útirajzot írni, én csak azt írhatom, ami az enyém, mondjuk szerelmeim történetét.” (89) Nádas Péter egyébként mindkét szerző számára meghatározó előkép; Bán az *Esti iskolába* emeli be egy gondolatát: „[...] holott az életünkben óriási területet foglal el mindaz, ami nem történik meg (N. P.)” (19), a *Balbec Beach* Proust-mottója pedig hasonlóképpen a tagadás eszközével mutat rá a hiányzó tapasztalatok mágijára életünkben: „azok a helyek, ahová vágyunk, mindig több tért foglalnak el az igazi életünkben, mint az a hely, ahol tényleg vagyunk.”

Másik szerelem

A helyek és emberek utáni vágy intenzitása gyakran abból fakad a történetekben, hogy a Másik mássága egyszerre vonzó és veszélyes, átrajzolva a saját és idegen közötti keskeny határvonalat. A novellák ugyanakkor rá is döbbenetnek e kritikai dichotómia elégtelenségére – Bán Zsófia az *Amerikánerben* egyenesen „zsúr-sátánnak” (14) nevezi a „másik” olyannyira PC fogalmát, amely akkora karriert futott be az elmúlt évek kultúraelméleteiben. Az *Amikor még csak az állatok éltek* szerelmi történetei szinte kivétel nélkül Bermuda-háromszögek, amelyekben mindig van, aki elveszít valamit, valakit. A *Matrix* (*merülési szótár*) központjában két nő (az egyik fotográfus, a másik dél-amerikai) és egy férfi (matematikus) kapcsolata áll, s csak az utolsó pillanatban, a születési jelenet végén derül ki, hogy a férfi kerekesszékekben ül, s aztán magukra is hagyja a nőket: „Na elmentem Borneóra, mondta Imre, basszatok egyedül.” (159) A *Vénusz-átvonulás* hasonlóképpen csattanóra építi a párkapcsolati játszmát, az egyik főszereplő ugyanis egy női taxisofőr, akinek neme félig-meddig homályban marad, s épp egy szakítás után menekülő nőt fuvaroz. A férfias sofőr elmondja, egyszerűen azért csalta meg barátnőjét, mert kíváncsi volt, milyen szaga van egy másik nő bőrének (132), miközben retteg attól, hogy valaki tényleg szereti őt. Épp úgy, ahogy a *Hús* férfi főszereplője, aki kegyetlenül ellőki magától az

érte rajongó, terhes barátnőjét: „Soha senkit nem érzett magához ennyire közel, ugyanakkor ez az érzés oly módon töltötte el szorongással, hogy a munkavégzésben is akadályozta.” (95) Az *Amikor még csak állatok éltek* novelláiban a férfiak gyakran diszfunkcionális tudósok (*Frau Röntgen keze*; *Matrix*), kötödni képtelen érzelmi analfabéták (*Hús*; *Vénusz-átvonulás*; *Három kísérellet Bartókra*) vagy erőszaktevők (*A dolgok múzeuma*), s a rájuk számító nők végül egyedül vívják, tapasztalják meg a fontos életpillanatokat.

Míg Bán Zsófia merészen mutatja meg a nőiség árnyoldalát, a Hold másik oldalát, a *Balbec Beach* örömelemből, napsütötte szöveggé hat, mégsem bícsesen szimpla, ahogyan a szexualitás arcait és testeit ábrázolja. Dunajcsik Mátyás a Librarianusnak adott interjújában Robbe-Grillet-fordítása kapcsán fogalmazta meg: „Szexualitás, gyöngédség, erőszak, örület, betegség, művészet, vallás, bűn és önfeláldozás: ezeket mind az Énen való túllendülés, az individuációtól való megszabadulás lehetősége köti össze”, s ez az összetett antropológiai nézőpont hatékonyan nyitja fel a novelláskötetek interszjektív kapcsolatait. A Szerb Antal megkísértése, avagy a Nell Gwynn-metódus egy angol szakos „leszboszorka” és egy Szerb Antal-rajongó ifjú légyottját beszéli el. A vágy androgün, Virginia Woolf *Orlandóját* idéző ábrázolása erotikus és esztétikum egyesülésének allegóriája (Szerb Antal-kötethez írnak épp utószót, midőn úgy alakul a helyzet, hogy aznap már nem olvasnak/írnak tovább), de az éteri magaslatokat ismét harmonikusan ellenpontozzák Dunajcsik olyan *bonmot*-i, mint „Akinek merevedése nem volt még könyvtárban, az ezt az érzést soha meg nem értheti.” (203) A *Szlovák tangó* a szerelmet nem a művészettel, hanem ismét az utazással köti egybe, egy meleg magyar költő első férfiszexuális városába vezető hajóútjának keretében. A szöveg meglehetősen magára hagyja az egyébként megkapó cím táncmetaforáját, az olyan felismerések pedig, miszerint „idegenek vagyunk a saját múltunkban” (102), már itt is túlon túl ismerősen hatnak, pláne amikor szó szerint újraolvassuk a *Berlin alatt a földben* (164). A *Balbec Beach* szerelmi történetei leginkább kortárs érzelmes utazásként olvashatók, s a nálunk alulreprezentált *camp*-stílust képviselve hiányzó új hangot hoznak a magyar irodalomba (a briteknél Alan Hollinghurst nagy mestere ennek, még ha a fordítás agyon is vágta *A szépség vonalát*, Amerikában pedig Palahniuk nevével forrt össze ez a kifejezőmód, például a *Láthatatlan szörnyek* kapcsán).

Minden művészet

Dunajcsik Mátyás egy könyvheti videóban többek között azzal jellemezte kötetét, hogy az arra keresi a választ, segít-e élni a művészet. A prae.hu-n megjelent beszélgetésben pedig elmondta, hogy a szövegek írásakor a kultúra és a művészet emberre gyakorolt hatása érdekelt, amennyiben az irodalmi tapasztalatok „az élet megsokszorozódásának lehetőségét adják”. A *Balbec Beach* novelláiban valóban nyomatékosan jelen van a hagyománytörténeben elfoglalt hely, s ha Bán esetében az emlékezet az olvasás egyik főcsapása, Dunajcsiknál az esztétikumhoz való viszony

Tóth Krisztina a *Repülési kézikönyvhöz* írott fülszövege szerint a kötetben „kísértő töredékek” és „csupa átélt áthallás” várja az olvasót, s ez érvényes az új kötet reminiscenciáira is. Susan Sontag *A fényképezésről* című esszejében szerepel egy Nietzsche-re vonatkozó Paul Strand-hivatkozás, aki viszont Schopenhauerre reflektál: „Elofvastam Schopenhauert, s most meg kell szabadulnom tőle.” (205) Az idézet formája és tartalma egyaránt a posztmodern állapot szemléletes példája, ami akár be is szippantathatna az irodalmár által írt irodalmat. Dunajcsik Mátyás azonban nem „megszabadulni”, hanem sokkal inkább beszélgetni szeretne Prousttal és többi kedves írójával (*Proustonauta* címmel külön blogot is szentel a francia írónak, akitől Balbec fiktív helyneve is származik). Sokkal inkább elhelyezhetővé teszi írásmódját a posztmodern irodalomban az a Novics Jánosnak adott interjújában elhangzott gondolat a *Balbec Beach*-ről, hogy a könyvben „pár lépésben bárholnan bárhová el lehet jutni”; s a szerző valóban kortárs irodalmi *flâneur*-ként, könnyed eleganciával kalauzolja az olvasót egyik történetéből a másikba. Itt pedig érdemes kitérni a kötet „ruhájára” is. A gördeszkás, kockásinges bölcsészdeszkást mutató szerzőfotó első látásra egészen lehetetlennek tűnik, s Párizstól Velencéig lapozva hátra-hátrasandítunk, hátha a képen mégiscsak egy igazi, helyi (akármilyen helyi) kávéházi teraszon ül a Szerző, aki ennyit tud a világirodalomról, akit tényleg érzékenyen érint a tejhab a kávé tetején, de azért higgadtan a távolba réved és meglebbenti haját a tengeri szél. Aztán eljön egy pont, valahol az *Átkelés a Lidóra* és a *Piccolo Nivico* között, amikor rájövünk, mennyire helyén van a fénykép, s hogy egy kortárs Proustonauta tényleg gördeszkával szeli szeretett városait, történeteit, és épp ettől lesz a sajátja az út, a miénk pedig a beavatott turista öröme. A borítófotó viszont azonnal betalál, tökéletes választás: a *Balbec Beach* Facebook-oldala szerint a normandiai fürdősátrakat ábrázoló fotóra az interneten bukkant Dunajcsik, s az olasz fotográfus, Eva Tomei albumából származik, amelynek témája épp *Az eltűnt idő nyomában*. A kötet kínálta (irodalmi) utazások mint titokzatos sátrak jelennek így meg, s válogathatunk, melyikbe kukkantunk be először.

Ha például vagyunk annyira kultúrznobok, hogy a *Marcel Proust: Emlékeim Sigmund Freudról* című zárószöveggel kezdjük az olvasást az érdekesítő *Szex és irodalom, avagy a műfordító hosszúnapija* helyett, akkor végső soron nem fogjuk megbánni. Az utolsó történet két nagy elme nem nagy találkozását beszéli el, szinte vigasztalva az olvasót, hogy az oly nagyra tartott személyekkel való hús-vér találkozás gyakran nem az igazi, hisz az író és a pszichoanalitikus is kölcsönösen sakkban tartják egymást intellektuális pajzsaikkal a novellában. S mintha megint rímelné ez egy kicsit Bán Zsófia, a másik szépíró-irodalmár hagyománytapasztalatára: az *Esti Iskola* utolsó előtti szövege szintén a mestereknek való ironikus adózás, ahol a narrátor rájátszások tűzijátéka közepette leírja, hogyan nem találkozott kedvenc íróival, s mégis minden szóból süti, hogy a zsigeri szintekig részévé lettek a szavaik. A *Szex és irodalom* azonban a Proust-szöveggel ellentétben nagyon is intenzív találkozást ír meg a francia

irodalommal, pontosabban egy megnevezetlen kortárs pornográf regény fordításával kapcsolatban (Robbe-Grillet: *Érzelmes regény*). Határozottan a műhelybeszéd a szöveg alapja, amit Lengyel Imre Zsolt a Magyar Narancsban fel is ró Dunajcsiknak (Bender Krisztina [Kultography] azonban dicséri szókimondását, a Gittegylet pedig öniróniáját), s valóban publikált már esszét erről a fordításról. Mégiscsak jó azonban újraolvasni azokat a joggal aforizma sűrűségű gondolatokat, hogy „Műfordítóként és kritikusként az volt a hivatása, hogy egyszerre legyen erősebb idegzetű egy böllélnél, és finomabb lelkű egy alanyi költőnél” (82); s nagy kár lenne a fordító macskájáért is, aki immár végképp befeküdt a napsütötte sávba s az irodalomtörténetbe – s talán egy nap még szobra is lesz, mint a nagy 18. századi angol szótáríró, Dr. Johnson macskájának, Hodge-nak.

Szintén élet és művészet határát feszegeti az *Elefánt* című nyitólbeszélés, amely a kötet *mise en abîme*-jaként is olvasható, hisz a fénykép és a formalin később is felbukkanó motívumain keresztül már itt az élet esztétikumba oltása-ölése a tét. A fiatal taxidermista legfőbb vágya ugyanis, hogy nagyszabású preparátumot készítsen nagyanyja elefantiáristól eltorzult alsó végtagjából, amire az idős asszony halála előtt nem sokkal kifejezetten fel is kéri unokáját. A groteszk hangulatú novella a *Taxidermia* című film és Balzac *Az ismeretlen remekmű* című kisregényének világát idézi (utóbbit meg is nevezi). Következtesen végigvisz továbbá egy többszörösen rétegzett lábfetisista diszkurzust, illetve annak paródiáját, hisz jelen van a test animális (a főhős csirkecombot aprít a macskának), erotikus (találkozik egy elefántbőr cipőt viselő plázaciacával) és medikális (a nagyanyja duzadt lábára felhúzza a gumírozott ortopédzoknit) diszkurzusa is. A biztonság kedvéért azért még le is fényképezi a nagymama temét, fotográfiaelméleti eszmefuttatással egészítve ki az aktust: „egyszerre szerette és gyűlölte ezt a szenttelen figyelmet, ahogy a kamera nem tesz különbséget élő és holt, szerves és szervetlen között.” (41) Összességében tehát túl sok irányba szeretne elindulni a szöveg, és nem tud kibontakozni ez a sok ígéretes elem. Dunajcsik Mátyásnak ezért is lenne érdemes mihamarabb írnia egy üdítően tisztességtelen regényt, főleg hogy egy interjúban már bevallotta Szepesi Dórának: „egy ideje kotlok egy regényterven”.

Az *Amikor még csak az állatok éltek* és a *Balbec Beach* egyik legmarkánsabb közös vonása az, hogy az emlékezet és a művészet egyaránt sajátta tett kulturális gyakorlatokként jelennek meg a történetekben, nem pedig adottként értelmezett, tárgyakban testet öltő dolgokként. Az egyes szövegek régi-új útlevélképeként tanúskodnak az átlépett, áthágtott külső és belső határokról. A tizenöt és tizenhárom novella által kirajzolt szerteágazó útvonalak újraolvasásra készítetnek – legyen szó a két kötetéről, kedvenc íróinkról vagy akár saját világunk otthonosságáról; és épp ettől lesz kedvünk Bán Zsófia szavaival „tolmácsá és útitárssá” lenni, vagy kedvünkre kalandozni a Dunajcsik Mátyás történetei alkotta „vágycsík és emlékek tükörlabirintusában”.