



múút

csak Ady eltévedt lovása lennénk / az állomás
neve is félkész / Voltaképpen soha nem volt
semmilyen tervem / ezen nincs nagyon mit
mesélni / Oldalági kapcsolatok / belongs a re-
mény / Búcsú és megérkezés



mi

3 líra	Gömöri György: Egy sokakat túlélő ember halálára; Történelmi dilemma
6 próza	Lovas Nagy Anna: Mesék
8 líra	Orcsik Roland: Relikviák; Gyanta
10 líra	Molnár Illés: Perisztaltikák
12 líra	Hevesi Judit: Ringató
14 próza	Borsik Miklós: Szerencsére most nem késtem el; Kadáverdagály
16 líra	Michael Madsen: Megbocsátás (Kabai Csaba fordítása)
18 commedia	Dante Alighieri: Isteni színjáték, Pokol, XXIV. ének (Nádasdy Ádám fordítása és jegyzetei)
24 líra	András László: Az esetet jelenten kell; Félreértés; Csere
26 líra	Toroczky András: Égszakadás; Teniszke
28 líra	Szőcs Petra: Reggel; Kimenő
30 próza	Grozdi Hahó: Epiféciák kiskönyve
32 líra	Nagypál István: Chopin Prelude; Kosztolányi Prelude
34 líra	Serfőző Simon: Nem tudják; Ahol voltak; Ha; Nem itt éltem
36 színház	Nem veszítettem el a kíváncsiságomat – Polgár Csabával beszélget Ménesi Gábor
42 színház	Deres Kornélia: „Leéljük” – Egy Rusznyák- és egy Keszég-rendezéshez
44 bódv. gábor	Zombori Mónika: Portré Bódy Gábor művészetéről
48 képzőművészet	Pirint Andrea: Kollektív meditáció – A Secco Falka falfestménye a Teátrum Pincehely Galériában
51 képzőművészet	Nemes Z. Mária: A humanizmus szétszórátása
52 kritika	Korpa Tamás: Az életmű mint az átrendez(őd)és terepe (Németh Zoltán: <i>Az életmű mint irodalomtörténet</i>)
55 kritika	Orcsik Roland: „Testem át- meg átváltott térkép” (<i>Sziveri János művei</i>)
57 kritika	Sütő Csaba András: Döntetlen, eldöntetlen, eldönthetetlen (Krusovszky Dénes: <i>A felesleges part</i>)
60 kritika	Bedecs László: Széljegyzetek Sütő Csaba András kritikájához
63 kritika	Lengyel Imre Zsolt: Búcsú és megérkezés (Keresztesi József: <i>Rubin Szilárd</i> ; Rubin Szilárd: <i>Aprószenetek</i>)
67 kritika	Reichert Gábor: Idegen tükörkép (Miklya Anna: <i>Eső</i>)
68 kritika	Antal Balázs: Nem hiába. Kétely nélkül megcsinált tárgyak (Vida Gábor: <i>A kétely meg a hiába</i> ; Maros András: <i>Csinálni kell</i> ; Gerőcs Péter: <i>Tárgyak</i>)
72 kritika	Csutak Gabi: Stílusgyakorlatok hűvös halomban (Gerőcs Péter: <i>Tárgyak</i>)
73 kritika	Zsellér Anna: Kis kötet, nagy ünnep (Tomas Tranströmer: <i>A nagy talány</i>)
76 kritika	Gilbert Edit: Oldalági kapcsolatok Ljudmila Ulickaja életművében (Ljudmila Ulickaja: <i>A mi Urunk népe</i>)
80 kritika	Debreceni Boglárka: Úszólyukak (Nicole Krauss: <i>Nagy Palota</i>)
82	Kikötői hírek
89 td	Tandori Dezső: Örökláng és √

2012036



„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: András László (1966, Piliscsaba) író · Antal Balázs (1977, Nyírszőlős) író, kritikus · Bedecs László (1974, Budapest) kritikus, irodalomtörténész, szerkesztő · Borsik Miklós (1986, Budapest) irodalomkritikus, költő · Csutak Gabi (1977, Budapest) író, kritikus, fordító · Dante Alighieri (1256–1321) itáliai költő, filozófus · Debreceni Boglárka (1981, Salgótarján) író, kritikus · Deres Kornélia (1987, Miskolc–Budapest) költő, kritikus, szerkesztő · Dobos Tamás (1973, Budapest) fotós · Gárdos Bálint (1981, Budapest) kritikus · Gilbert Edit (1963, Pécs) egyetemi docens, irodalomtörténész · Gömöri György (1934, London) költő, műfordító, irodalomtörténész · Grozdits Hahó (1973, Budapest) író, újságíró, szerkesztő · Györfy László (1976, Budapest) festőművész · Hevesi Judit (1990, Budapest) költő · Kabai Csaba (1979, Budapest) író, költő, műfordító · Keresztes Zsófia (1985, Budapest) képzőművész · Kis Róka Csaba (1981, Budapest) festőművész · Korpa Tamás (1987, Debrecen) költő, irodalomkritikus · Lengyel Imre Zsolt (1986, Budapest) kritikus · Lovas Nagy Anna (Budapest) író · Lukácsi Margit (1965, Jászberény–Budapest) italianista, műfordító · Madsen, Michael (1957) amerikai színész, költő, fotográfus · Magyarósi Éva (1981, Budapest) képzőművész · Menczel Gabriella (1970, Budapest) hispanista, egyetemi oktató · Ménesi Gábor (1977, Hódmezővásárhely) újságíró · Moizer Zsuzsa (1979, Budapest) képzőművész · Molnár Illés (1981, Budapest) költő, kritikus · Nagypál István (1987, Bochnia, Lengyelország) költő, író, műfordító · Nádasdy Ádám (1947, Budapest) költő, műfordító, nyelvész · Nemes Z. Mórió (1982, Budapest) költő, író, kritikus · Orcsik Roland (1975, Szeged) költő, műfordító, szerkesztő · Paksy Tünde (1973, Miskolc) germanista · Pirint Andrea (1971) Miskolc, művészettörténész · Reichert Gábor (1987, Tatabánya) kritikus · Serfőző Simon (1942, Miskolc) költő, író · Sütő Csaba András (1979, Győr) költő, kritikus, szerkesztő · Szabó Marcell (1987, Szeged) költő, műfordító · Szócs Petra (1981, Budapest) forgatókönyvíró, költő · Szőke Gábor Miklós (1984, Budapest) szobrászművész · Tandori Dezső (1938, Budapest) költő stb. · Tanka Péter (1984, Budapest) festőművész · Toroczky András (1981, Budapest) író, segédmunkás · Verebics Ágnes (1982, Budapest) képzőművész · Zombori Mónika (1985, Budapest) művészettörténész · Zsellér Anna (1981, Budapest) germanista

E számunk képanyagát a beszercebányai **Stredoslovenská Galériában** rendezett **Organs & Extasy** című kiállításon szereplő alkotásokból válogattuk. **Bánki Ákos** (15. oldal), **Dobos Tamás** (borító 3, 6–7. oldal, 8–9. oldal, 26–27. oldal, 28–29. oldal, 35. oldal), **Györfy László** (51. oldal), **Kis Róka Csaba** (12. oldal), **Keresztes Zsófia** (borító 2, 30. oldal, 41. oldal), **Magyarósi Éva** (borító 1–4), **Moizer Zsuzsa** (4–5. oldal, 23. oldal), **Szőke Gábor Miklós** (16–17. oldal), **Tanka Péter** (18. oldal), **Verebics Ágnes** (33. oldal). A kiállítás megtekinthető 2013. január 6-ig.

Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** zemlenyi@muut.hu · Irodalom, képregény, online: **kabai lóránt** kkl@muut.hu · Művészet: **Bujdos Attila** attila.bujdos@muut.hu · Kritika, esszé: **Jenei László** jenei@muut.hu · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** telli@chello.hu · Szerkesztőség: 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · telefon: +36 46 326 906 · e-mail: muut@muut.hu · www.muut.hu · muut.blog.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · www.iwiv.hu/muut · www.twitter.com/muut_folyoirat · A Műút irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat megjelenik a Szépmesterségek Alapítvány kiadásában Miskolcon · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** kishonthy@muut.hu · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** simon.gabriella@muut.hu · Layout és logo: **Szurcsik János** mail@janos.at www.janos.at · Korrektor: **kabai lóránt** · Nyomda és kötészeti: **Tipo-Top Nyomda, Miskolc** · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · ISSN 1789-1965

Egy sokakat túlélő ember halálára

▸ *Gömöri György*

Néha telefonált, recsegő, öregemberi hangon,
elmondta, hogy van, s mit evett aznap ebédre —
és már csak azt remélte, nem fog nagyon fájni,
ha csöndesen ajtót nyit utolsó látogatója, Mr. Death,
hogy elfújja az élet 97 éve égő, reszketeg lángú kanócat.



Történelmi dilemma

Historia est magistra vitae,
a történelem az élet tanítómestere,
tanultuk hajdan az iskolában,
ahol — ez rögtön a háború után volt —
még rágógumit és ami csokit lehetett kapni,
és mikor beállt a fagy az udvaron,
kórusban tüntettünk szénszünetért
— de mi, magyarok mit tanultunk
a bennünket sújtó történelemből?
Vajon csak Ady eltévedt lovása lennénk,
aki nem talál jurtamelegre
a sztyeppén, amit úgy hívnak: világvalóság?
Nagyon messziről sámandobok dübögnek,
de tovább kell haladni nyugatra, nyugatra,
ha nem akarjuk megint nyakunkba venni
egy keleti birodalom súlyos vas-igáját.



1.

Élt egyszer egy kopasz anyuka. A többi anyuka folyton piszkálta a játszótéren. Biztosan zsidó vagy, azért nincs haj a fejedén. A kopasz anyuka férje nagyon el volt szomorodva, és azt javasolta, legközelebb mondd azt, hogy kemoterápiára jársz. A kopasz anyuka így is tett. A többi anyuka jól megverte a játszótéren, és kiabáltak vele. Nem elég, hogy kopasz vagy, de még hazudsz is?

2.

Élt egyszer egy nagyon öreg dédnagymama a Batthyányi téren. A családjának egy részét kiirtották Auschwitzban. Egyszer megkérdezte a legkisebb dédunoka, nagyon öreg dédnagymama, ti hogyan éltétek túl a háborút? Úgy, hogy mi nem vagyunk zsidók. Na, jó, egy kicsit bujkálni kellett, de igazából mi nem vagyunk zsidók, és berakott a sütőbe egy nagy adag sóletet.

3.

Volt egyszer egy államkassza, ami teljesen üresen állt. Egész nap kiabált az ablakból az utcára. Fizessetek adót! Az emberek vonogatták a vállukat, mi lehet az adó, sose hallottunk róla. De a muzsikusz cigányok tudták, és el is magyarázták. A Dó, az egy zenei hang, és az emberek vidáman füttyörészték a Dó hangokat az utcán.



4.

Egy törzs elveszett, kiabálták az utcán. Egy törzs nincs meg, írta az újság. A törzskeresők bementek a kávéházakba, benéztek a pincékbe, a sublótok alá, de a törzs nem volt meg. Jöttek a besenyők, a kazárok, az etiópok meg a csángók, mi vagyunk az elveszett törzs. Pedig nem ők voltak. Az Etele téren gubbasztott az elveszett törzs, három kartondoboz mögött, egy piszkos paplanon. Nem volt se keze, se lába.

5.

Volt egyszer egy színház, amit elajándékoztak. Becsomagolták, átkötötték piros-fehér szalaggal. Sírtak odabent a színészek, az ügyelők meg a sűgőlyuk. Nem lehet minket elkótyavetyélni, mi vagyunk a ti színészeitek, sírták a színészek, és az ügyelőitek, tódították az ügyelők, és a sűgőlyukatok, suttogetta a sűgőlyuk. De addigra már megtörtént az ajándékozás. Az új gazda pedig azt mondta: enyém a színház, azt csinálom vele, amit akarok, és azt is csinálta.

6.

Élt egyszer faluhelyen egy rabbi, aki megvett két forintért egy kakas formájú éneket. Szépen megfürdette, felöltöztette, megfésűlte, a napnál szebb lett az ének, mindenki őt akarta. De a rabbi a szélnek adta, vigye messzire, lássanak világot. A faluhelyiek nagyon ordibáltak, adod vissza rögtön a kakas formájú énekünket, az a miénk, de már bottal üthették a nyomát. A rabbi vigaszul kitalálta a kakasos nyalókát. Azóta néznek vasvillapillantással a faluhelyiek, nem tudnak ordibálni, tele a szájuk nyalókával.

▢ *Lovas Nagy Anna*

Mesék



7.

Élt egyszer egy anyuka, aki mindig nehéz szatyrokat cipelt. Leszakad a kezem, sóhajtozta. Leszakad a vállam, a derekam. Leszakad a lábam, és nem sajnál senki. És le is szakadt. De abban nem volt igaza, hogy nem sajnálta senki, utána már mindenki nagyon sajnálta.

8.

A szabadság szele leszek, mondta a szél. Nézett mindenfelé, hová fújhatna egy kis szabadságot. Látja, egy csomó ágrólszakadt zsidó sétálik a Dob utcában. Fütttyentett egy nagyot, és átrepítette őket Amerikába. De a Dob utcai zsidók nem akartak a nagy Nyújjorkban sétálni. Hékás, add vissza a Dob utcánkat, a sóletűnket füstölt libacombbal, és toppantottak a lábukkal. Nehéz a szabadság még nektek, és visszavitte őket Hűvösvölgybe. Innen gyalog mentek, fújt bosszúsan.

9.

Volt egyszer egy könyvtár, ahol minden nap öngyilkos lett egy könyv. Levetették magukat a legmagasabb emelet legmagasabb polcáról és kitört a gerincük. A könyvtárosok fogták a fejüket, fogták az orvosdoktorokat, a pszichológusokat, a traumatológusokat és a könyvkötőket, mondják meg, mi bajuk van a könyveknek? Tanácskoztak heteken, hosszú hónapokon át, fogták a fejüket. Csak a könyveket nem fogta meg senki.

10.

Élt egyszer egy anyuka, aki elhatározta: igazságot fog tenni. Csináltatott magának névjegykártyát és ráíratta: Anyuka az Igazságos. Elment az iskolákba, a hivatalokba, és otthagyta a névjegyet, hívjatok nyugodtan, ha igazságra van szükségetek. Elment az ország házába, de nem engedték be. Letáborozott az ország háza elé, és nyújtogatta a névjegykártyáit az onnan kijövőeknek, de azok behúzott nyakkal siettek el mellette. Eltelt hatvan év, a gyerekei anya nélkül nőttek fel, és a végén meghalt az anyuka.

11.

Élt egyszer egy fáraó, aki sokat nyakaskodott. Ez az én országom, nem ti mondjátok meg, hogy itt mi lesz. Nem a zsidók irányítják az országot. Haragudott a szomszédokra, haragudott az előző fáraóra, a csecsemőkre, a világon mindenkire. Lett is baja belőle, de mind a tíz bajt a szomszédokra fogta. Közben a zsidók elslisszoltak, felépítettek egy országot és nagy tudósai lettek a történelemnek. A fáraót meg egy múzeumban tartják, ahová nem mehet be senki. Egy hideg és sötét kamrában, ahogy megromoljon.

Orcsik Roland

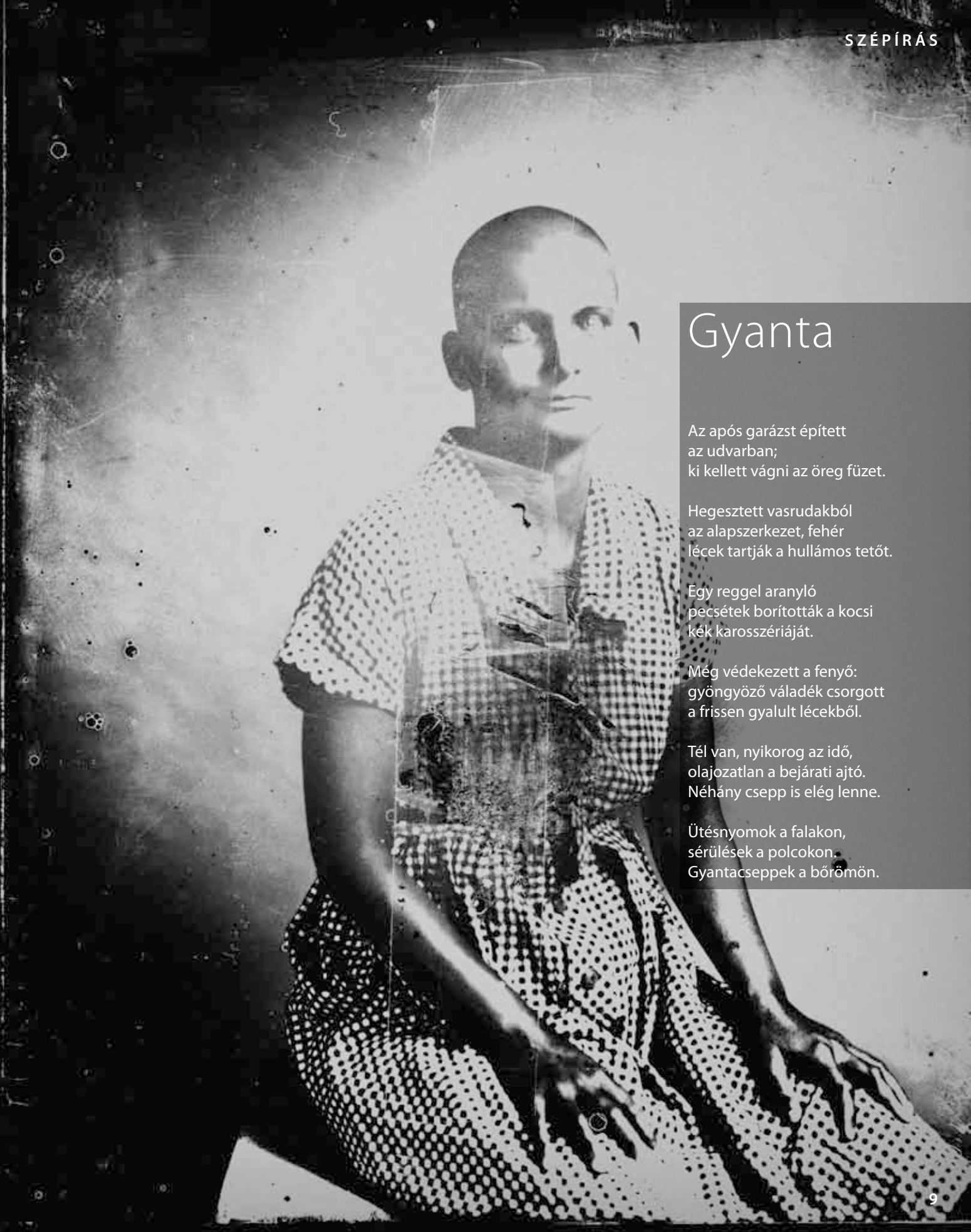
Relikviák

Elpattant egy ér a szememben,
fátyol borítja a szemfehérjét,
homályosan látom a képernyőt:
rezeg a betűkkel aládúcolt,
rozoga épület.

Kopnak a tárgyak körvonalai,
foltosodnak a történetek.
Nincs már karnyújtásnyira,
nehezen reprodukálható
a nagyszülői kép.

Szedelőzködik a fáradt gondolat,
álmosan pakolgatja kevéske motyóját.
Nemsokára eltűnik, mint csupasz
szobákból a családi relikviák.





Gyanta

Az após garázst épített
az udvarban;
ki kellett vágni az öreg fűzet.

Hegesztett vasrudakból
az alapszerkezet, fehér
lécek tartják a hullámos tetőt.

Egy reggel aranyló
pecsétek borították a kocsi
kék karosszériáját.

Még védekezett a fenyő:
gyöngyöző váladék csorgott
a frissen gyalult lécekből.

Tél van, nyikorog az idő,
olajozatlan a bejárati ajtó.
Néhány csepp is elég lenne.

Ütésnyomok a falakon,
sérülések a polcokon.
Gyantacseppek a bőrömn.

┐ *Molnár Illés*

Perisztaltikák

1.

Nehézfémről öntik ki a nyelvet.
Az ólom és az öntőformák zaja
idegen, a falférfi hallgatás saját.
Tapogató a csendet, melleket
vagy kilincset keresel rajta.
Fogódzót legalább, szobáról
szobára, folyosókon át halod
erősödni a nyomdagép zaját.

A füled zúg, vagy a nyomdához
értél túlságosan közel, és a gyanú
dübörög remegő látóidegeidben.
Mindegy. A mondat végén a szedő
kéri majd számon a szavak súlyát.

Magadra zársz egy pár szemhéjat,
de ettől még nem válsz személylét.
Ami megmarad, ott reked a gyors
szemmozgások fázisában. Szétnézed
magad. Beljebb húzódnál, tekinteted
huzatos, az alján csak a szedő nehéz,
olajos hangja marad. Rágyújtasz.

Már évek óta csak versben,
de ott muszáj. Elmosódni,
hogyan megszülessen. Homály,
hogyan átragyogjon, táncos füst-
gomoly, hogyan felemelkedjen.
Izzó, ami kiolvastja a nehézfémet,
amit a szedő önt ki majd belőled.

2.

Fogak hullanak így ki a szájból.
Az ágyban még vérzik a párnád.
A kulcs befordul, a hevederzár
nyelvvel megy a falnak. Húzódsz
a homályos utcán, mint gyulladt
fül vagy kifordult végtag.

Az útra nincsenek szavak,
az állomás neve is félkész.
A magánhangzók nélküli
táblákra rámutatni is
kimondhatatlanul nehéz.

Sűrű a gőz, minden testből
homály párolog. Egy vonat
fülkéjében minden érzék
kiszolgáltatott. A kerekek
görcsös rángásban olvassák,
amit a korszak a sínekre írt.

Szemben egy nő végtelen sálban
reprodukálja a legelésző állatok
fúbe rágott mintázatait. Fiatal
még a kötéshez, de ő azt mondja:
feloldozás a gombolyag végére járni.
Tompá tükkel hurkolja az utak láz-
görbéjét, a talajba hasított sínek
fájnak így a lúdbőröző tájnak.

A figyelem a szaruhártyádon át
szétszalad a síneken, nem gondolsz
az érzéssel, leköt egy szál fonál
hullámtermészete, koponyád mögé
rekedsz, a fogak közé szorult húsok
rágnak ilyen járatokat a sárguló
fogzománcba. Az érzés idegen.

Hevesi Judit

Ringató

Réberrel se stimmelt valami, ha óriásokat rajzolt, biztos neki is az volt a baja, mint nekem. A könyveit is emiatt utáltam, még akkor is, amikor már az összes óriást lefestettem hol piros, hol sárga zsírkkrétával, mert tudtam, a szabálytalan gyerekvonalak mit rejteneek. Anyám meg apám azt mondja, az előszoba lambériája alatt vannak rajzaink, a nővérem szép fái meg az én idétlen óriásaim. Ott, a lambériázott falak előtt aludtam át negyven fokos lázzal a napokat, emlékszem az ülőgarnitúrára, ahová a macistakarómmal lefektettek, irtó hülye színe volt, sötétlila, mintái zöldek és fehérek, összevissza vonalak.

Akkor már régóta az óriásokkal álmodtam. Minden éjjel jöttek, vertek és rugdostak, át akarták vágni a torkomat. Meghaltak, azt hittem, a rémálmoknak vége van, az óriások összementek, nőttek helyettük férfiak. Új óriások, nem hiányoztatok, de azért jó, hogy jöttetek, a büntetés már hiányzott, kérlek, fegyelmezzetek. Megijedtek maguktól, azt mondták, óriások nincsenek, hazudtok-hazudok harc volt, s én túlnőttem mindegyiken.

Ő mellettem fekszik most is, álmában fogja a kezem, minden este fél, hogy egyik reggel majd újra lázas leszek. Talán óriás lesz ő is — bolondmattot ad — a *boldog futó a szigetről* mondja, ne félj, hisz álmodban még nem az. Felébred, megnézi a homlokom, tűzforró, *lázás vagyok, Kékszakáll is, bassza meg, ha hamarabb szól, ajtót korábban nyitok.* Felül, látta az óriásokat, szerinte is félelmetesek, tudod, a gyógyszer be kell vened, még vizet is hoz, hideget. S bár elalszom a karjában, egy óriásnak újra kése van. Szép sálak, reggel jó, hogy vagytok, védjétek a nyakamat, a macistakarót széttéptem bár, az óriások velem alszanak.





▮ *Borsik Miklós*

Sze- ren- csére most nem késtem el

A nagycsoportosok útra keltek, vagyis a fejük, de mentek utána. Amikor először magyarázták — folyton a halántékuk, a tarkójuk masszírozgatván —, hogy ők úgy érzik, bolygó lett az agyukból, akkor ügyet sem vetett rájuk senki. Talán azt hitték, rajzfilmet koppintanak, később azonban a váci kórház folyosóján, a portásfülkétől nem messze valóban keringeni kezdtek. A betegváróban a bámészerőd undok civilekből tapadt össze, akik főleg az ordítást nem viselhették, mire a látványt, kis túlzással, megszokták. Ugyanis a gyerkőcök kínzóan szabályos röptét nem övezhette csend. Hiába igaz, hogy a keringés, vagyis a kis testek útja békés, ha egyszer a forgás a koponya belsejében rendkívüli fájdalommal jár. Idővel, persze, az orvosok is körülöttük faggatóztak, „ha forog az apróság agya, míg a burkolat nem, akkor miért nem hal meg?” Alapvetően a vicceskedés dívott a nyavalyás publikumban, mondok egy újabb példát. Egy asszony a szoknyájára mutogatott, hogy az innenről óriási hangerőszabályzó. Hullámai, akárha műanyag recék, de híznak-puhulnak, és ha megpördül a tengelye körül, a szoknya követni fogja. Tudja, hogy ez véletlen beállításnak rizikós, hangosodással járhat, de mióta megzizzent a földszinti nép, mintha egy hangfalból kandikálna kifelé. Ezután szépen meglódult a fejénél fogva, szerintem büntetésből. Mintha mágneseznék, a különös mozgásforma — ki tudja, hány köteg lurkó, ha gyorsak — bekebelezte. „Vigyázz, a keringő harap” — rótták a nővérek filcei számos orvosi köpenyre, melyeket kifeszítettek a portán, a homlokzaton, kitakarván még a kávéautomaták száját is, sőt, mindent, ami gép. Ha megpróbáltál belenyúlni az univerzumba, folyton akadt egy óvodás, aki a fognyomát rajtad felejtette. Kifejlődött egy új asztrológia is, mert amíg egymás után léptek be az emberek a kórházi ajtón, más és más volt a gyerekfejek állása, ami determinálta az érkezők jellemvonásait. Testtartásuk rögvést megváltozott, és eleinte, bevallom, félelmet ébresztettek mindezzel, ám nem sokáig találgattam, a serény pozőrök milyen állatokat imitálnak, ellustultam. Belépni egy kórházba születéssel ér föl, triviális, de ami történt, mégiscsak túlzás! Ha valaki így vinne színre egy igazságot, vagy élményeket gyűjt, menjen a sunyiba. Sokaknak az izmai mentek rá erre, kicsavarodtak! Még szerencse, hogy rám már nem érvényes a klinikai horoszkóp. Egyszer születtem, ott voltam időben, a keringés előtt.

Bartók Imréné

Kadáver- dagály

1

Ha én lennék az agyam, nem tudnék gondolkodni. Meghalnék ott, ahol kuporognék. A nagyobbik verzió fejében tehát nem volna csak egy hulla, így ez a természetesebb is kimúlna. Vagy megtörténhet, hogy valaki búrájába-döglött másolattörpét cipel? Muris lenne, senki sem látná a holtat. Leülnek egy padra, és a szomszéd néni nem értené meg, azon vigyorgok, hogy a fejemben rohadok. Azt hinné, süsü lettem.

2

Ha a vállam fellelt akkor elhúzna egy darázs, én pedig túlértékelném a hangját (egyébként joggal), akkor máris láthatnám, ahogy a zúgás lehullik, mint egy pálca. Hogy miért? Hát azért, mert láthatatlan csíkot húzott, amíg repült, és közben zenélt. Innen nézve nyilvánvaló, hogy a darázs zenéje üvegszerű pálca, melyet — mielőtt leesne a földre — elkapok, bedöföm a fülembe, és elkezdem vele piszkálgatni az agyam helyén rohadó önmagam, mire a szomszéd néni feláll és elköszön.

3

Sajtoló tömlőc a tágasabb, tegyük fel, él még, majma csak maszsa benn, amikor megérkezik a barátnőm, elvileg a néni helyére. Rögtön felmászik azonban a fára, melynek a lombja a pad fölé görbül a sok mellékág súlyától, inogni kezd rajta, és majdnem rám esik, amitől megijed, lemászik. Észreveszi, hogy a fülemben turkáló zajpálca szívószál is egyben, és kiszippantja fejemből a doppelgänger vérért. Ekkor meghalok.

➤ *Michael Madsen*

Megbocsátás

Isten megbocsát a bestiának bennem,
és Isten megbocsát a baromnak.

Soha nem terveztem így.

Isten megsegíti, akiket bántottam,
és a halott madarakat a parton.

Soha nem terveztem így,
ámbar a madárügyhöz
nincs közöm.

Isten elnézi azt a néhány dolgot, amit mondtam,
Isten elnézi dühöm.

Soha nem terveztem így.

Isten megbocsátja gonosz gondolataim,
Isten könnyíti fájdalmaim.

Isten esőt hoz,
Senki se szereti annyira az esőt, mint én.

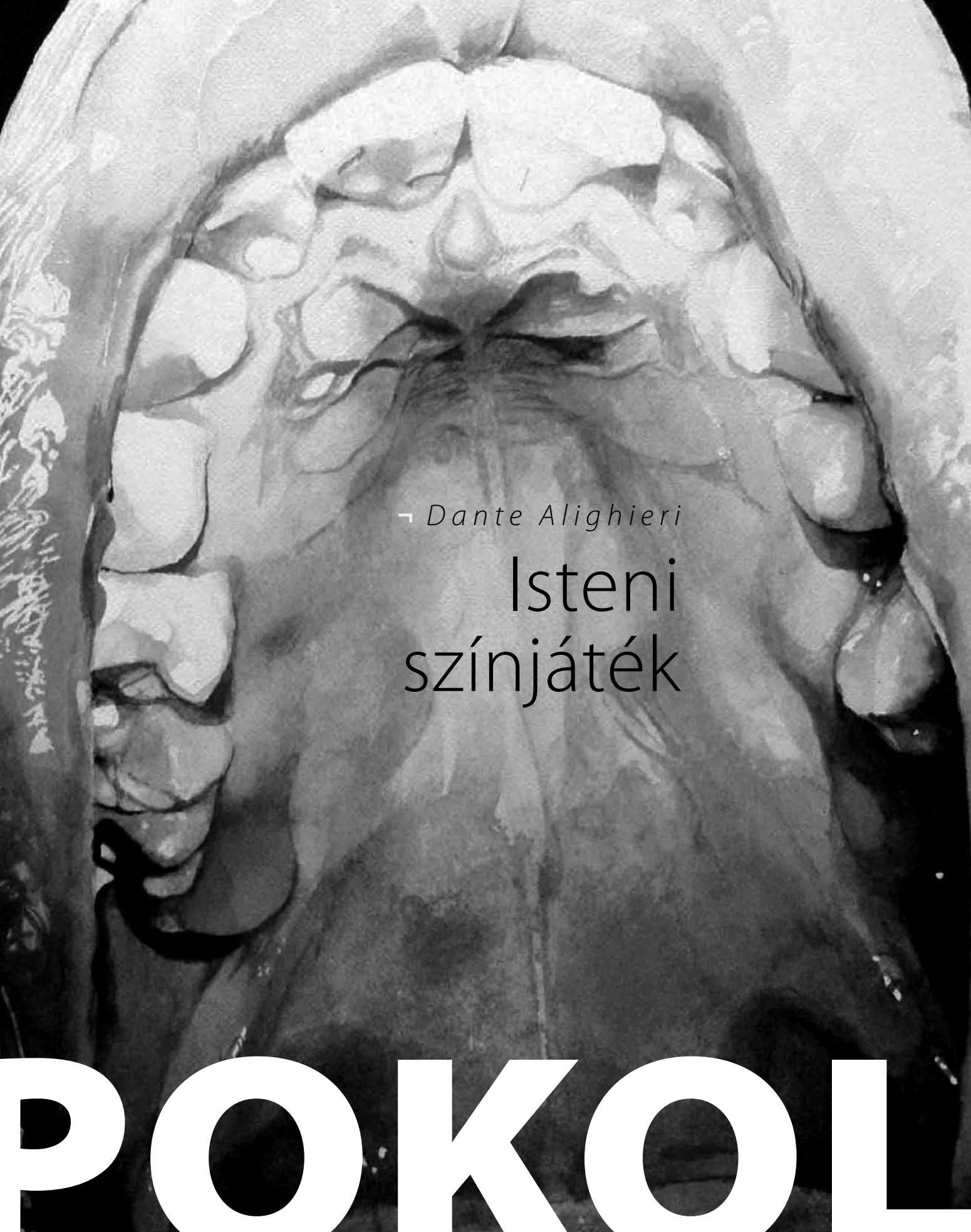
Eső, Eső, Eső,
Soha nem terveztem így.

Voltaképpen soha nem volt semmilyen tervem.

(Kabai Csaba fordítása)







– *Dante Alighieri*

Isteni
színjáték

POKOL

XXIV. ÉNEK
(A Pokol Nyolcadik Körében)
A tolvajok — I.

Elkeseredés és vigasz

Mikor az év még fiatal s a Nap 1
a Vízöntőben lágyítja haját,
s az éj készül, hogy félnapnyira fogyjon,
a dér néha a földet beborítja 4
(fehér nővérét utánozza ezzel,
bár tollvonása hamar eltűnik),
s a pásztor, kinek takarmánya fogytán, 7
fölkel, kinéz, látja: a táj fehér,
elkeseredve a combjára csap,
házába visszamegy, siránkozik, 10
mint koldus, azt se tudja, mit tegyen;
aztán megint kinéz — s remélni kezd,
mert látja, hogy a táj milyen hamar 13
küllemet váltott! Fogja hát a botját
és hajtja ki a juhokat legelni...
Így ejtett engem kétségbe a Mester, 16
mikor láttam arcán a bosszúságot;
de így jött rögtön sebemre kenőcs,
mert ahogy a hídromhoz odaértünk, 19
felém fordult s oly kedves volt az arca,
mint ott, a hegy lábánál, legelőszőr.

Nehéz kapaszkodó

Karját kitárta, s miután magában 22
gondolkodva a romos köveket
szemügyre vette, megfogott erősen.
Aztán, mint aki munkáját előre 25
megtervezi s mindent jól fölbecsül,
úgy emelt engem egy kő tetejére,
s máris egy újabb sziklát mutatott: 28
„Kapaszkodj abba — mondta —, ám előbb
próbáld ki: súlyodat elbírja-e!”
Itt nem lehetne följönni köpenyben! 31
Bár tolt-segített (ő meg súlytalan volt),
alig vergődtünk kőről kőre föl.
Ha nem lett volna itt alacsonyabb 34
a part, mint a szemközti oldalon,
hát föladom — ő persze más eset.
De mert a Szennyrovatok tartománya 37
a kútmélység felé, középre lejt,
mindegyik vágat belső partfala
a külsőnél jóval alacsonyabb; 40
így végre fölértünk addig a pontig,
ahonnan az utolsó kő letört.

1–2. Értsd: az év elején. Ekkor a Nap a Vízöntő jegyében jár (jan. 21 – feb. 21.), és sugara („haja”) már melegebb („lágyabb”).

3. Értsd: az éjszakák fokozatosan rövidülnek, hogy március 21-én már napéj-egyenlőség legyen, amikor az éjszaka és a nappal egyaránt 12 órás.

5. A dér fehér nővére: a hó.

8. Értsd: azt hiszi, havazott s ezért nem tud legeltetni.

21. Legelőszőr: Dante és Vergilius első találkozásakor (*Pok.*, I,61).

31. Utalás az ólomköpenyesekre, a 6. szennyrovat lakóira.

40. Ezért kell most kevesebbet felmászniuk, mint amennyit lecsúsztak (*Pok.*, XXIII,49).

42. Utolsó kő: ez volt a beomlott híd hídfője.

Intelem a gáttetőn

- A tudómból úgy kiszorult a szusz, 43
 hogy odafönt már nem bírtam tovább,
 és ahol voltam, azonmód leültem.
 „Le kell most vetköznöd restségedet 46
 — szólt Mesterem —, mert tollpárnán pihegve
 nem szerzel hírnevet, se ágymelegben;
 pedig ha hírnév nélkül élsz a földön, 49
 csak annyi nyomot hagysz magad után,
 mint füst a levegőben, hab a vízben.
 Kelj föl tehát! Végy mély lélegzetet! 52
 A lélek megnyerhet minden csatát,
 ha nem húzza le súlyával a test.
 Magasabb lépcső vár, hogy fölkapaszkodj: 55
 az nem elég, hogy őket itt hagyod!
 Ha értesz, tedd, ami javadra lesz!”
 Én fölálltam s úgy tenni igyekeztem, 58
 mintha már nem kapkodnék levegőért.
 „Menjünk — mondtam. — Bátor vagyok s erős!”

Átkelés a betedik hídon

- Indultunk föl az újabb sziklahídra, 61
 köves volt, szűk, nehezen járható,
 s meredekebb, mint az eddigiek.
 Menet közben beszéltem (hogy ne tűnjek 64
 gyengének!), s most az újabb szakadékból
 egy hang szólt, zavaros és tagolatlan.
 Nem értettem, mit mond, tán mert a hídív 67
 tetején álltam az árok fölött;
 úgy hallatszott, mintha futva beszélne.
 Jól kihajoltam, de élő szememmel 70
 a sötétségbe nem tudtam lefúrni,
 ezért így szóltam: „Mester, lemehetnek
 a túlsó kőgátra a hídgerincről? 73
 Mert hallok valamit, csak épp nem értem,
 s bár nézek, látni semmit sem tudok.”
 „Nem válaszolok mást — felelte —, mint 76
 hogy megteszem; mert az őszinte kérést
 szó nélkül illik teljesíteni.”

A 7. szennyrovat

- Lementünk hát a hídfőnél, amely 79
 a nyolcadik partra támaszkodik,
 s itt már az árok feltárult előttem.
 Lent kígyók elképesztő tömegét 82
 láttam, olyan sokféle alakút,
 hogy emlékezni rá is vérfagyasztó.
 Ne büszkélkedjen Líbia homokja, 85
 hogy mennyi áspist, kobrát, viperát,
 alattomos, mérges kígyót terem;

55. Magasabb lépcső: a Purgatórium-hegy.

56. Őket: a bűnösöket a Pokolban.

65. Újabb szakadék: a 7. szennyrovat, melynek hídján épp átkelnek.

69. Az eredeti itt bizonytalan (*ad ire* vagy *ad ina*), úgy is érthető: „mintha haraggal beszélne”.

80. Nyolcadik part: a 7. és 8. szennyrovatot elválasztó kőgát.

85–87. A kor ismeretei szerint a Líbiai-sivatagban sokféle (azóta részben megszűnt) kígyó élt.

és a Vörös-tenger fölötti tájon 88
 meg Etiópiában összesen
 nincs ennyi taszító, veszélyes állat.
 E keserves, vad nyüzsgés közepette 91
 meztelen, riadt emberek rohantak,
 menhely s heliotróp reménye nélkül.
 Két kezük kígyókkal volt hátrakötve, 94
 melyek a derekuk körül fonódva
 elől csomózták össze magukat.

Valaki porig ég

Ekkor az egyikre, hozzánk közel, 97
 egy kígyó lecsapott és megharapta
 ott, hol a nyak s a váll találkozik.
 S gyorsabban, mint egy „o”-t vagy „i”-t leírnál, 100
 az árny kigyulladt, teljesen leégett
 s összeesett egy kupac hamuvá.
 Aztán a földre szóródott hamu 103
 magától újra kezdett összeállni,
 s előző formájába visszatért.
 Így tesz a nagy bölcsek szerint a főnix: 106
 meghal a tűzben s újjászületik,
 mikor az ötszáz esztendő kitelt.
 Míg él, nem eszik búzát, sem füvet, 109
 csak tömjént és könnyező-balzsamot;
 nárdus és mirha a halotti leple.
 S mint aki földre esik — mért, nem érti: 112
 tán ördög van benne, amely lerántja?
 vagy elzáródás béklyózza erőit? —,
 s mikor fölkel, riadtan néz körül, 115
 megzavarodva a súlyos rohamtól,
 amelyet átélt, csak sóhajtozik;
 így tett e bűnös, mikor talpra állt. 118
 Ó, milyen kemény az Isten hatalma,
 hogy ilyen csapásokat záporozl...

Vanni Fucci, a templomfosztogató

Vezérem megkérdezte: kicsoda, 121
 s az így felelt: „Toszkánából potyogtam,
 nem is oly rég, ebbe a vad torokba.
 Állatként élni, az tetszett nekem, 124
 hisz öszvér voltam. Nevem Vanni Fucci,
 a Vad; méltó tanyám Pistoia volt.”
 Kértem a Mestert: „Szólj, hogy el ne fusson, 127
 s kérdezd meg: mely bűn nyomta le ide;
 mert én vérengző vadnak ismerem.”
 A bűnös, hallva ezt, egyenesen 130
 hozzám fordult, a szemét rám szegezte,
 s a kínos szégyen színe lepte el.
 „Az jobban fáj — szólt aztán —, hogy te engem 133
 e nyomorú helyzetben, itt találsz,
 mint fáj a másik létből kiszakadni.

88–89. Líbián kívül Etiópiáról és a Vörös-tenger melletti Arab-sivatagról is azt tartották, hogy ártalmas állatok tenyészhelyei.

93. Heliotróp: létező drágakő, színe sötétzöld, benne piros foltokkal. Azt tartották róla, hogy viselőjét megóvj a kígyómarástól, illetve láthatatlanná teszi.

106. Főnix: létezőnek tartott madár, mely ötszáz évig él, akkor tűzben elhamvad, de azonnal újjászületik.

111. Nárdus és mirha: értékes illatszerek, ezekből készít a főnix fészket, melyen meghal.

112. A hirtelen földre esés az epilepszia jele (rég magyar neve: eskór). A beteg nem tudja, mi történik vele; Dante kétféle magyarázatot ad: ördög szállta meg, avagy — a kor orvosi felfogása szerint — testében valahol elzáródik az „életerők” áramlása.

125. Vanni Fucci (†1300 elején, azaz „nem is oly rég”): híresen garázda, erőszakos ember. A Fekete Guelfekhez (radikális pápa-párt) tartozott, üldözte és gyilkolta a Fehér Guelfeket (mérsékelt pápa-párt, Dante elvbarátai). Dante személyesen ismerte. — Azért „öszvér”, mert félig nemesi származású törvénytelen gyerek volt.

126. Pistoia: város Toszkánában, Firenzétől nem messze.

128–129. Ha Vanni csak erőszakosságáért került volna a pokolba, akkor följebb, a Hetedik Kör 1. alkörében, a forró vérfolyóban volna a helye; ám a hamisság (benne a lopás is) súlyosabb bűn, mint az erőszakosság.

135. A másik létből: a földi életből.

Kérdésed elől ki nem térhetek:	136
azért raktak le ide mélyre, mert	
a templomból loptam kegytárgyakat,	
és tévesen mást vádoltak vele.	139
De hogy e látványon te ne örülhess,	
ha egyszer kijutsz e sötét vidékről,	
nyisd ki füled, és halld, amit beszélek.	142
Pistoia leráz minden Feketét;	
majd Firenze vált törvényt s vezetőket.	
Mars villámot csihol a Magra-völgyben,	145
melyet felhők örvénye vesz körül,	
s a kettő, heves és kemény viharban	
a Piceno-mező fölött csap össze,	148
ahol a villám szétvágja a felhőt,	
és minden Fehérnek sebet okoz.	
Ezt azért mondom, hogy fájjon neked!”	151

(Nádasdy Ádám fordítása és jegyzetei)

138–139. Vanni Fucci 1293-ban ellopta egy pistoiai templom sekrestyéjének kincseit. Megszökött, s a lopásért majdnem egy ártatlan embert végeztek ki.

143. Értsd: Pistoiaból hamarosan (1301-ben) ki fogják űzni a Fekete Guelfeket (Dante ellenfeleit). — Vanni itt következő jóslata a mű megírásakor (1308) már beteljesült valóság volt.

144. Ezután (1302) Firenzében fog történni ellenkező irányú — és immár végleges — változás: a Feketék kerülnek hatalomra s űzik el a Fehéreket, köztük Dantét.

145. Mars: az ókori hadisten. Vanni jóslata egy 1302-ben bekövetkezett csatát mint meteorológiai jelenséget ír le: a villám és a felhők feszültségéből keletkezik a vihar. A korabeli tudományban ezt így is tanították. — A „Magra-völgy villáma” egy helyi hadvezér, a Fekete-párti Malaspina.

146. Felhők: a firenzei Fehérek.

148. A Piceno-mezőn 1302-ben ütköznek meg a Malaspina (= a villám) vezetett Feketék és a Fehérek (= felhők).

149. Malaspina kivágja magát a túlerő szorításából és győzelemre viszi a Feketéket.

150. A Fehérek — s így Dante — sorsa ekkor pecsételődik meg.



▮ *András László*

Az esetet jelenteni kell

Nyugtalanul ébredtem.
Különös álmom volt,
de nem emlékeztem semmire,
csak arra, hogy különös volt,
és te sem tudtál segíteni.

Azt mondtad, beszéltem álmomban,
és — ha jól értetted —, azt ismétелgettem
hogy „az esetet jelenteni kell”.

„De hát miféle esetet?
És kinek?” — kérdeztem tanácstalanul,
mire megvontad a vállad,
„azt hittem, innen már tudni fogod”.

De nem tudtam továbbra sem,
és ezért továbbra is nyugtalan voltam.
Végül elküldtem két álomfejtőnek is
az álombeli mondatot,
meg a körülmények rövid leírását.

Az első azt válaszolta, álmomban
történhetett velem valami emlékezetes,
úgyhogy próbáljak meg emlékezni rá,
mert megéri.
Hát persze.

A másik szerint meg annakidején
történhetett velem valami,
amiről nem merem beszélni,
mert szégyelltem, vagy féltem,
de most már sokkal erősebb vagyok.

„Úgy érti, ha tudnád, mi az,
ki is mernéd mondani” — mondtad.
„Tudom, hogy úgy érti” — feleltem,
miközben az járt a fejemben,
hogy most már nem csak azt
nem tudom, micsoda,
de azt sem tudom, mikor.

Félreértés

Azt álmodtam, hogy a világ fából volt,
és te is ott voltál.

Fából voltak a tárgyak, fából a táj —
minden, ameddig a szem ellát, fából.

— Nem hiszem el! — mondtam.

— Látod, milyen vagy — mondtad.

Nem láttam, de téged láttalak, és te is
fából voltál.

— Ki csinálta ezt? — kérdezted csodálkozva.

— Nem én voltam — vágtam rá gyorsan.

— Mi ez az egész? — kérdezted.

— Úgy látszik, igen — feleltem,
mert úgy értettem, azt kérdezted, „Ez az egész?”

Mikor felébredtem, megértettem, mit is kérdeztél valójában.

Felébresztettelek, hogy elmagyarázzam.

Nem értetted, mit akarok,

és megint megkérdezted, „Mi ez az egész?”

Legyintettem, hogy hagyjuk. Úgy látszik, igen.

Csere

Azt álmodtam, hogy rájöttek,
hogy figyeljük őket, úgyhogy
a nő nem jött el. Egy másik nő
jött helyette, és ő várt a férfit.
A férfi végül meg is érkezett,
pontosabban megérkezett egy
férfi, de ő sem az volt, akire
számítottunk, hanem egy másik.
Úgy látszik, rájöttek, hogy
figyeljük őket — mondtam neked,
de te csak legyintettél. Figyelj! —
mondtad, és én figyeltem is.
Közben ez a másik nő és másik
férfi az eredeti helyszínen
szeretkezni kezdtek, de olyan
nagy odaadással és beleéléssel,
ahogyan azok, akik helyett
jöttek, sose tették. Mi szükség
van erre? — kérdeztem, de már
láttam is rajtad, hogy erre
szerinted sincs semmi szükség.
Abba is hagyták. De valami
oka csak kellett legyen —
morfondíroztam. Aztán ismét
rájuk pillantottam. Úgy tűnt,
hogy töprengeni kezdtek.
Legalábbis a férfi.

Zuhogott az eső mindkét nap.
És hónapok, vagy talán évek óta
nem éreztem magam annyira
boldognak, mint épp a Sóstó környékén,
ahol hat-nyolc éve
utoljára láttam anyát.
Most annak is örülök, ha sikerül
neved kiejtenem, miközben nem
gondolok arra, milyen volt
megérintenem téged.
Majdnem elkerültem a találkozást.
A felolvasásra nem értem oda.
Másnapra, megírandó cikke fogtam
barátnőd albérletében.
Mikor először kezet fogtunk,
rögtön utána megmostam,
mintha te lettél volna mocskos,
pedig én voltam az,
akkor fejeztem épp be a vizelést.
Hogy este utána végül miért kezdtünk
beszélgetni, vagy miről, nem tudom.
Bocsánatot kértem tőled
a tekinteted miatt. És félreértettem
hallgatásodat. Barátnődnek szólt,
mint később elmondtad,
aki szerinted helyetted
beszélt sokat.
Ennyire régen voltam népszerű —
gondoltam.
Hetekkel később aztán
csak a focivébé kapcsán
érintkeztünk a Facebookon.
De azt hiszem, akkor
már irigyeltem
barátodat.
Mikor utoljára megérintettelek
a kilencedik emeleten,
a napraforgós fesztiválon,
folyton esett az eső (esernyőt, tornacipőt
vettem neked a kínai áruházban,
hogy meg ne fázz nekem),
és nem mostam kezet utána.
Aztán nem tudtam nem észrevenni,
miközben a Comedy Centralon
azt hiszem, a *Louie* ment,
hogy hirtelen az égszakadás,
mintha elvágták volna, elállt.
Mint műtét utáni vérzés,
és rám borult valami, mint
hosszú szidás után a csend.

└ Toroczky András

Égszakadás



Teniszke

Aztán a Teniszkébe mentünk.
Emlékezni tulajdonképpen,
de ezt csak később vettem észre.
Egy jelentéktelen estére mentünk emlékezni,
amikor először ültünk ott,
amikor másokkal beszélgettünk
egymás helyett.
Most csak néztük a futókat,
ahogy csendesen rájuk esteledik,
hiába futnak. Mint fényképeket.
És nem gondoltunk akkor
semmi rosszra, azt hiszem.
Csak néztük a futókat, a jegenyéket,
ahogy köröztek a fogyni vágyó nénik
és férjeik atlétatrikóban.
És a hatalmas fák lombján a fényeket.
És én sört ittam a jégerek
mellé, te pedig ásványvizet. Vagy feketét?
Egy gondnok slaggal locsolta a gyepet,
most úgy képezem, lassan négy árnyéka lett,
és nem gondoltunk mi semmi rosszra,
néztük a futókat meg a jegenyéket.
Nem tudom, talán nem is jegenyék voltak,
hanem gesztenyék vagy nyárfák. Nyár volt,
az biztos, és talán gondoltunk már akkor is rosszra,
és a futók is sunyin lecsalták köreiket,
mikor nem néztünk rájuk.
Testükre tapadt megizzadt ruhájuk.

▮ *Szőcs Petra*

Reggel

A telefont nem tudod kezelni.
Mellette elmosódva egy régi taxiállomás száma,
előtötte a víz.

Az újságot ledobod a rekamiéra,
apróbetűs, félfamentes papír,
ehhez egy sírkőolvasó türelmére lenne szükség.

A bejárónővel nem lehet veszekedni.
Arra, hogy álmodban megtámadtak, és
maradjon a szobában szellőztetés után,
azt mondaná: nem vagy már gyermek.
Beéred annyival, hogy otthonosan sürgölődik a házban,
és tudja, hova kell öntenie a sós vizet ahhoz,
hogy kipusztuljon a burján.

Akit szeretsz, dekadensnek nevezed.
Ez a nő nem dekadens.
Minek megzavarni őt ablakmosás közben azzal,
hogy félsz: az árnyék alatt folyékonyvá válik a bőröd.





Kimenő

Árva voltam, szőke és román,
hideg krumplilevest ettem
reggel, délben, este.
Csak húsvétkor engedtek ki a városba,
de a Főtérnél tovább sohasem jutottam.

Néztem a földön a fonott sarat,
a patikából kilépett elém egy öregasszony,
valami nagyanyaféle.
Nem tudom, hogy ő adott nekem pénzt,
vagy én neki,
csak a kezekre emlékszem, meg pénzcsergésre.

A kőhalom már nem olyan, mint a régi,
másféle utakból és házakból zúzták.
A tetején visszafordulok,
és eldöntöm, hogy hazudni fogok.
Mert ezen nincs nagyon mit mesélni.

20.

Az áradás után mindenkit ki kellett dobni, csak az érfalba vésett képek maradtak a csillogó mocsok ellenére is épek, és az érett-kiégett körtére rádermedt viasz, mely tört gerincű, szárnyas emberalakot formálva ül a szépségguberáló szakadozott vászonzsákjának tetején, mint az egykorvult emelkedettség esendő emlékműve taszítja a rebbenő szemekben születő vérekes pillantást, és elcseszi a szerelemföltő utolsó, mesterségesen magasra emelt pillanatát, melyen harmatként csillog a lemetszett vesszőből szivárgó cukros lé, a holdfénytől fosztott éjben fényesedő szálnalmas áldáskövélet, mit fogtöréstől félve nem marnak meg a rühes, éhségtől remegő kutyák, kik egykor büszkén elfordultak a teli táltól, s világkerülő útra indultak, mert hitték, hogy van kolbászkerítés, ahol az emberek sonkaléből összeállt kocsonyaként várják, hogy valaki megszabadítsa őket a gyönyörök súlyától, mit csak a mennyországtól remélnek az épeszűek, kik bíznak benne, hogy azért ott is van cigaretaszünet, mikor pillantásukat felemelve örömmel szemlélhetik, hogy a nagy, sűrű remegés után milyen tömör a semmi, és milyen hűvösen otthonos a test, mit az Úristen egyik közvetlen hozzátartozója melléjük rendelt, hogy ne csak a saját képük vésődjön az érfalra, a mesterséges szívbillentyűre, és a léggömbként tovalibbenő anyaméhre...

21.

Ahogy a szekrénybe akasztott zakó zsebében együtt mumifikálódik az acélhéjú tojásban felejtett madárembrió a mellégyömöszölt szívvel, mit csak ideiglenesen, önvédelemből rakott oda, mikor a borostás építőmunkások megkezdtek a rombolás előtti indulatos imát, úgy szárad a szem, sűrűsödik a vér, puhul az izom, mellyel nemrég még korlátot tépett-szaggatott az emberelosztó angyal-irodán, hová akkor tévedésből került vissza, s azóta szándékosan nem talál oda, mert tudja már, hogy a félelem tüznél nem lehet melegedni, ha a torokcsiklandozó kés, mivel megpróbálja felszeletelni a táplálékul elédobott puha testeket, elporlad, s csak a reszkető nyél marad, ami legfeljebb annyit ér, mint a tavalyi röntgenfelvétel, mibe ajándékot csomagolt a megváltó születésnapján a kaján ördögöknek, kik nagyrészt csak imitálják a bukottságot, hogy megvigasztalják azokat, kik gyakran még náluk is nagyobb mélység-

▸ *Grozdits Hahó*

Epiféciák kiskönyve



gekben lihegnek, miután együtt megmászta a legmagvasabbat, és egymás szájából megízlelték a legéhesebbet, mi megengedi, hogy ábrándokba öltözve tetszelegjenek más szemekben, mindannyian, míg a halál el nem fáraszt, s megkezdődhet a transzmutáció, mitől lassan olyanok, mint az apró, filléres játékautó, amit a kedves kis szörnyek nyugodtan otthelyezhetnek a homokozóban, mert nem ők fognak sírni, hanem azok a félfelnöttek, akiknek lecsupaszított hátát felhasítja a bepattintható szélvédő éles szilánkjai, a nyögés és a sikoly között felúton, a megadó sóhaj előtt, mikor följük magasodik az óriásnak látszó gnóm, aki azt hiszi, néhány év múlva kilép az ordítói szerepkörből, s biztosan több zakója lesz, mintsem hogy türelme lenne megkeresni a mástól elvett tojást, s vele az elrejtett szervet, miben ma senki nem gyönyörködhet, pedig...

23.

A kidőlt és visszaállított fa ágaira akasztott testek előbb-utóbb leszakadnak, hiába járt itt az a tucatnyi kövérkés, jovialis süvegviselő, értelmetlen vagy érthetetlen szavakat kántálva, feleslegesen támasztották valószínűtlen, fémből készült pásztorbotjaikat a száradva is rothadó csontszákok penészes ánuszába, mert még ők sem tehetnek semmit az áldott gravitáció ellen: végül az életadó tápanyag úgyszólván a földbe kerül, hogy minden korábbinál erősebb, borotvaszirmú, korbácsszárú, kéjjillatú virágok növekedhessenek a bodzafa árnyékában, hol már korábban megakasztott az ördög ágavillája egy lovas, kinek életéért hiába könyörögtek az egynyáriságukban örök angyalok, mert az Isten éppen másféle pillantott, egyetlen, a megkövezést szorongva váró papjának mocsárszín szemén keresztül a jövőt vizslatta, mikor majd a bodzafa odvait ördögök gyakják görcsösen, bizonyítani vagy cáfolni akarva, hogy a jó fa jó gyümölcsöt terem, s a karácsonyfadísz, mint blaszfém paródia, alávalóbb bármely élő lény bogójánál, ideértve a húsvéti bárányt is, aki bizonyos ábrázolások szerint lábbal tiporhatja a porból vétetett könyvet, mert van, akinek ebben kedve telik, és nem csapja össze a súlyos borítót, hogy reccsenjen a csont, szakadjon a zsenge izom, melynek íve lángra gyújtaná még a gyermek szívét is, ki most, hogy kosarát teleszedte virággal, egykedvűen dudorászva ül egy ághajlatban, és sípot farag a késsel, melyet a fa alatt virulók csontok közül guberalta...

24.

Istentelen, ismeretlen, idegen pillantástól vemhesen vánszorog a csicsérgés emlékében ázva, halk posszanásoktól ölelve, mintha megzavarodott, röptükben kopaszodó vándormadarak bombáznák tojásaikkal a sárral szántónak álcázott aszfaltsíkságot, hol vért síró, szende, piros ruhás lánykák térdén állva imádkoznak, és meztelen, éltes férfiak fetrengve átkozódnak, hogy növekedjék és érjen végre a naponta megkapált műanyag napraforgó, mely körül gondos kezek minden holdfényes éjjelen kitépik a legapróbb csírt is, hogy az éhes, ébren-álmodó disznók elé vessék, és hangosan röhögve bámulják, amint az emberarcú sertések egymásnak esnek, és kielégítetlen étvágyuk valami egészen másba fordul, még mielőtt eszükbe jutna áttörni a kerítésen, oda, ahol acélszavakkal szárnyakat rögzítenek a lapockákra, akkorákat, hogy azzal még a túlsúlyos Angyali Doktor is elemelkedik a krematóriumhamuval kevert földtől, hogy aztán csendesesen landoljon a félbehagyott torony ormán, honnan kedvtelve nézegetheti az alatt nyüzsgőket, akik nem mernek, nem tudnak, nem akarnak a magasság felé pillantani, mert egyszer szénfekete gyerekek potyogtak az égből, majd a vihar csitulásával egy korhadttal fakeszt zuhant alá, s az ereklyék példáját követve felrobbant; repeszei úgy fúródtak a szívbe, hogy a felszín sértetlen maradt, a szerv pedig tovább pumpálta a lassacskán vérré-borrá alvadó-olvadó vizet, mi elnehezítette az amúgy röpképes gondolatokat, s disznóvá aljasította-nemesítette a bukottakat, kik félmaroknyi élelemért meredő kéjjel döfnek, ha arra van szükség, de nemzőképességük lényegét „címzett ismeretlen” jelzéssel visszaküldik az Istennek, hogy kezdjen vele, amit tud: ha akarja, népesítse be végre az ürességtől visszhangos mennyországot, ahol most csak egy magányos félszűz kóvályog egyetlen pillantást remélve... újra.

25.

A meglelt és földhöz csapott üres jászol reccsenése, a szinte-megroppanó ágról mellbimbós cseppként potyogó fény dacos némasága sem feledtetheti a mélységbe hulló gazdátlan neveket, melyek lassan száradó, véres lepedőként szorítják holnap a szűz ritmust, hogy a zavart téblábolás korszokát törjön, és olajad azokra fröcskölje, kik szájukba tömnek a homokot, míg víz után kutatnak szurokba és madártollba mártott angyalszerű ásóikkal döfködve a mumifikálódott óriás síkosított ágyékát, mert megszabadulnának egy pillanatra az esős évszakban áhított szomjúságtól, még az ördöggel a hátuk mögött is lehajolnának a szappanért, ha valaki ígérne nekik egy nádszálra tűzött szívacsot, vagy egy harmatcseppet a szétszedett szitakötő szárnyáról, amivel már nem emelgetsz könnyedén mázsás szavakat Odaátra, ahol a Hold még igaz mérték, s az elhagyott test pláne, ha egy gyönyörű nő hordta, olyan érték, amit a megtaláló becsesebbnek hitt, de eldobott dolgokra cserélhet az orgazdaisten megcsúfolt viskójában, hol se szeri, se száma az elveszett, elvesztegetett pillanatoknak, a szárított tetemeknek, a fondorlatos pillantásoknak, a csodamentes főzeteknek, az ismerhetetlen ízeknek, a széttépett érzéseknek, az összeromantikázott zsebkezdőknek, a programozott vérzéseknek, fércelt öleléseknek, összeöltött féltéseknek, forgácsolódó feszületektől fakadó döféseknek, melyek még annál is kellemetlenebbek, mint mikor a festéktől kemény vászon átvágja a remegő rabló csuklóján lüktető eret, mit tegnap még mozgó fogú kisfia harapdált, mert úgy képzelte, hogy atyja tetemén keresztül vezet az út a megistenüléshez. Persze, csak játékból...

▮ Nagypál István

Chopin Prelude

„Mindig volt egy titkos életem,
és mindig az volt az igazi.”

(Kertész Imre)

ha teljesen önkéntelenül és előzetes indok nélkül képes vagyok a rettenetes napoknak — munkahelyi elidegenedés, általános boldogtalanság, anyám, anyám — ellentmondani, az általános leépülés helyett visszapillantani, csupán a kényszer kedvéért, az érdemem nélküli hajnalokért, akkor érezni fogom, hogy nem volt hiábavaló a hosszas időzés az ágyam mellett, ülve és gondolkodva, miképpen a hangszóróból Chopin prelűdje hullámszik, minden egyszeri hang leüt bennem egy újat, a kenyér szélének morzsás illatát, a hideg telet, miközben templomban ülök ismét és izgatottan várom az utolsó szavakat, hogy deres legyen az arcom a kerengő közepén, mert egyfelől üdvös és morális, másfelől gyermekes, mert a boldogtalanság irányából közelít felénk, pedig a boldogtalanság nem hagy gondolkodni, képtelenség elúzni, megfűzni, maradjon vagy menjen el hamarabb, de abba kell hagynom, mert nem akarom Chopint a fogollyá emelni, ennek foglyává.

Kosztolányi Prelude

tél van, egyszerre meghalt a beszéd, itt hagyott, elsunnyogott, itt hagyott a szöveggel, sír valami, talán a szék alatt, vagy mögött, nézd meg felette is, de nincs már: hang. tél van, zúgás.

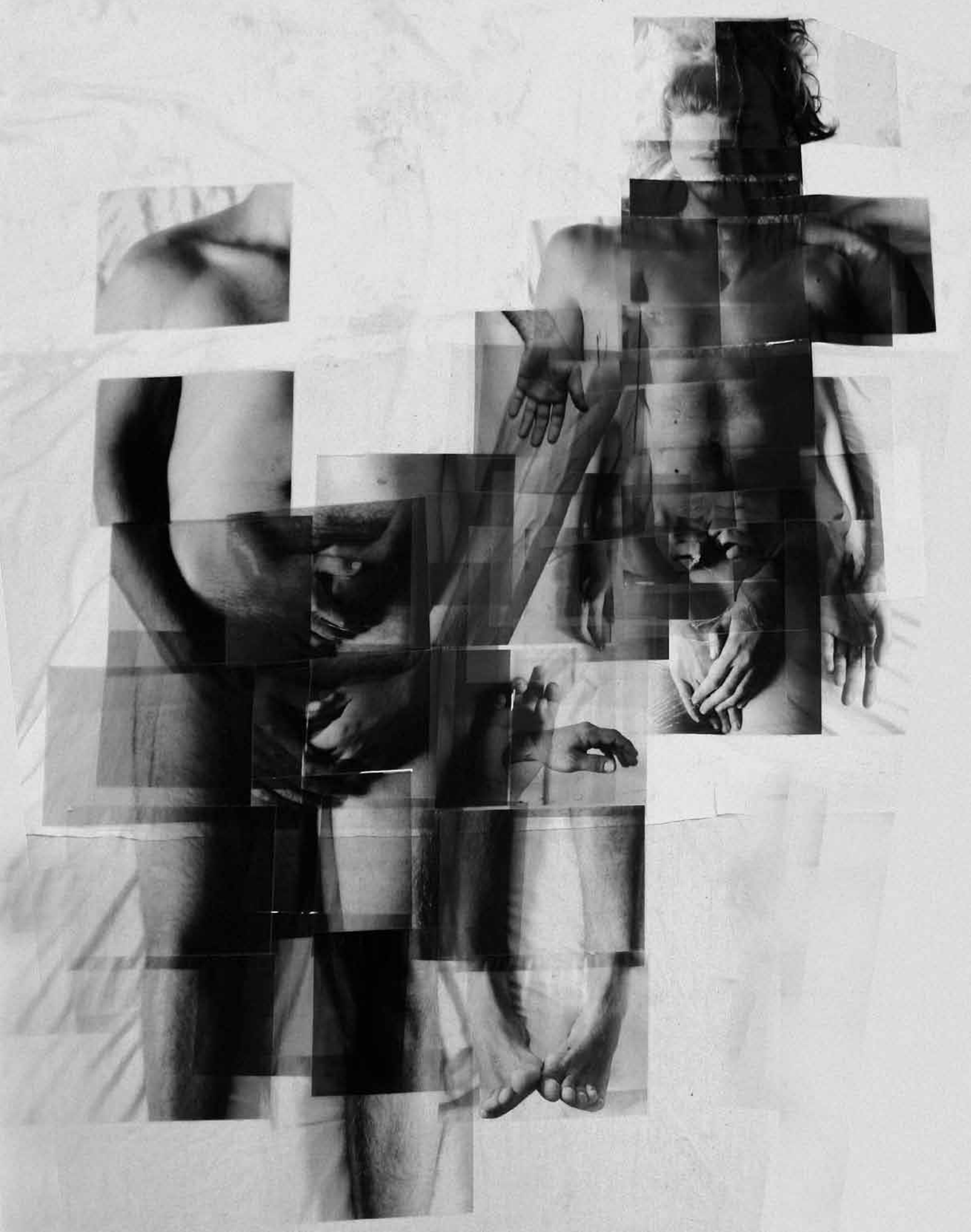
beteg vagyok, szólok magamhoz és fejemhez nyúlok, lábamhoz, újra megfogom a kezemet, akkora most a súlya, mint apró szívem, jaj, feladom, feladom magamra a kabátot,

mielőtt kimennék a téli táj mögé, ahol egyszer megtalálom a vajsínű délutánt, ajkamra bézst fest fel a hideg a holddal, a harangok már a templomban szólnak, gyere be,

gyere be a hamvas énekszóra, és felejtsd el az egyetlenegy, amit kerestél, hiába, nem huny ki fény a sikátorban, ahol valami feszül, remeg — de nem fél —, fém bottal

karistolja a lefolyóniyílast és kémleli az eget, a villanypóznákat, hátha egyszer valaki leoltja majd, hátha egyszer valaki rákérdez, hátha egyszer valaki valóban le-

oltja és megy tovább, szegény édes barátom, felriaszt könny és beszéd, tél van, újra tél.



▮ *Serfőző Simon*

Nem tudják

Mióta Szalay Lajos újra hazát fogott magának
itthon, hazaköltözött a nagyvilágból, napjai
ugyanannak a városnak füstös zajából rebbenek el,
amelyben magam is fogyasztom az életem.
Járásom mégsem keresi hozzá az utat. Mások léptei
keresik épp elégszer, koptatják ferdére járdáját,
küszöbét, hadd látnák a látható és azon túli
valóságot rajzoló mestert, aki villámokat
uszít keresztül az égen. Azt képzeli a gnómok,
törpék, híre, rangja fényében az ő arcuk is
felderenghet, nem tűnik el az örökkévaló sötétségbe.
Azt képzeli: elleshetik nagysága titkát.
Nem tudják, őt önnön energiája, felhajtó ereje
emelte magasba, amit a röögőket összerándító
gyötrelmeiből, földrészekén túli
hátraszorítottságából nyert. Onnan, hogy
nem véletlen ember. A földnek minden világtája fáj benne.
Azokkal érez együtt — Illyés pusztai
parasztjaival, Kassák gúnyás, gazos arcú
elesettjeivel —, akiknek talpa alatt „a pornak is
nyomországa van”. Velük: az itthoni,
s a messze szakadt világ mindenkori
kitaszítottjaival, kijátszottjaival vállal közösséget.
Értük rajzverseinek kontinentális indulata,
tűzet vető barbár dühe. A jóért, igazságért
rajzeposzainak agresszív szenvedélye, égető heve.

(1992)

Ahol voltak

Szél fújt tegnap,
fúj ma is,
nyikorgat akácágat.
Kocsiút döcög,
döcögött régen is.
Akkor sem ért
messzire,
nem ért távolabbra
azóta se.
A napraforgó
elfordítja fejét,
haragszik rám,
csak tudnám,
miért?
De hát tavaly is
haragudott.
s csak megbékélt.
A bokor is
tavaly óta repdes,
s az árokszélről
azóta se szállt el.
Maradok én is,
része,
s részeként is
egésze a sorsnak.
megtapasztaltam színét,
visszaját ugyancsak.
Miként a völgyek
mélyeit,
meredélyeit is.
Azóta is vannak,
ahol voltak,
nem cseréltek helyet.
És nem is fognak.



Ha

Ha nem megyek el,
visszajönnöm se kell,
a Napnak se lemenni,
ha nem süt fel reggel.

Ha nincsen harmadnap,
feltámadás sincsen.
Tagadnom se kell,
amit el sose hittem.

Nem kell lemondanom,
ha nincsen is miről,
bármit is várni,
ha sose volt kitől.

Ami nem veszett el,
nem kell megkeressem,
csillagnak se gyúltni,
ha itt ragyog bennem.

Nem itt éltem

Kár volt kínálgatni magam.
Nem kellettem én ide.
Víttek a meglódult utak.
Otthon is kivertek a semmibe.

A számban tiszta szót,
hoztam volna egyenes léptem.
Baj voltam csak, nyűg.
Ha itt laktam is, nem itt éltem.



Nem veszítettem el a kíváncsiságomat

Polgár Csabával
beszélget
Ménesi Gábor

Fotó: Izsák Lili

Hatodik évadát kezdte meg a HOPPart Társulat. Ascher Tamás és Novák Eszter zenés osztályában végeztetek a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Rögtön egyértelmű volt, hogy együtt maradtok, vagy a körülmények hozták így, s a kényszer szülte a társulatot?

Ez vegyes volt. A készítés megvolt bennünk, szerettünk volna együtt dolgozni továbbra is. Különösen azért, mert amikor elmentünk gyakorlatra különböző színházakba, azt tapasztaltuk, hogy – elsősorban zeneileg és a hangszeres játék terén – nem tudjuk maximálisan kihasználni mindazt, amit az egyetemen tanultunk. Voltak olyan előadásaink, mint a *Varázsfuvola*, a Zsótér Sándor által rendezett *K. mama* vagy az Örkény István egypercesiből összeállított *Túl vagy a nehezén, most jön a neheze*, melyeket tovább akartunk játszani. Másrészt valóban közrejátszottak a körülmények, hiszen amikor végeztünk, a színházak megteltek, s csupán egy ember kapott szerződést az osztályból.

Ez azért volt meglepő, mert az általad említett előadásokkal már az egyetemen felhívtátok magatokra a figyelmet.

Hát igen, volt ebben valami abszurd. Előttünk végzett Jordán Tamás és Lukács Andor osztálya, ahonnan huszonkét színész került ki, közben Kaposváron is beindult a színészképzés, így két év alatt nyolcvan színész diplomázott a két intézményben. Ráadásul mi még abban az időszakban kezdtük az egyetemet, amikor az volt a megszokott, hogy ha diplomát szerzünk, automatikusan lesz munkánk. A négy év alatt ez teljesen megváltozott, akkor vált nyilvánvalóvá, hogy a mi szakmánkban is túlképzés van.

Sejtettétek annak idején azt is, hogy több évre szóló együttműködés veszi kezdetét, vagy ad hoc csoportosulásként indultatok?

Nem, egyáltalán nem úgy képzeltük, hogy nyáron összerakunk egy előadást, és időnként eljártsszuk, ha van kedvünk. Szerettünk volna magunkat megmutatni, kísérletezni akartunk, a zenés és a prózai színházat próbáltuk közelíteni egymáshoz.

Hogyan értelmezték a zenés színház műfaját, amely a közönségnek többnyire az operát, az operettet és a musicalt jelenti?

Éppen az volt a célunk, hogy ezeket a skatulyákat felszámoljuk. Ha megnézel egy prózai előadást, gyakran tapasztalhatod, hogy a zenét többnyire aláfestésként használják, számítógépről játszani be különböző összevágott részleteket. A zenés színházban, az operában, az operettben és a musicalben pedig a zene kerül középpontba. Ezzel szemben mi arra törekszünk, hogy előadásainkban azonos hangsúlyt kapjon a zene és a próza. Ha megszólal egy ismerős vagy akár ismeretlen dallam, elindít valamit a néző fejében, és egészen új vagy másféle értelmezéshez vezethet, mint-ha csak a szöveg hangzana el. Nem mondom, hogy ezzel feltalál-

tuk a spanyolviaszt, hiszen Pintér Béla már évek óta izgalmasan kísérletezik az operai formák és a prózai színház ötvöztetésével.

Ami téged illet, úgy tudom, több alkalommal prózai tagozatra jelentkeztél, ehhez képest zenés osztályban kötöttél ki. Hamar magadra találtál ott?

Viszonylag könnyen beilleszkedtem, bár egyáltalán nem volt könnyű, mert korábban alig értettem a zenéhez, az egyetemen pedig bekerültem egy olyan csapatba, ahol a legtöbben képzett énekkhanggal és biztos zenei tudással rendelkeztek. Az éneklés továbbra sem az erősségem, legalábbis nem abban a közegben, ahol kiemelkedő emberek vannak, ennek ellenére még Papagenót is eljátszottam a *Varázsfuvola*-ban. Nem biztos, hogy még egyszer rám osztanák a szerepet, mert a hangom alkalmatlan rá, de akkor olyan formát találtunk ki, amelyben magamra találtam. Soha nem tapasztaltam bizalmatlanságot vagy lenézést a többiek részéről.

Tegyük hozzá, hogy ti voltatok Ascher és Novák első zenés osztálya. Mi az, amit elsősorban megtanultál tőlük, valamint Zsótér Sándortól, aki a beszédtechnikát oktatta?

Talán az a legfontosabb, hogy gondolkodásmódot kaptunk tanárainktól. Mindannyian nyitottságra és szüntelen kíváncsiságra tanítottak bennünket. Másrészt arra, hogy minden helyzetben álljunk ki magunkért és képviseljük a saját érdekeinket. Azt is megtanultuk, hogy a színész nem végrehajtó, hanem alkotótárs.

Miután végeztetek, a Merlin Színházba kerületek, ahol állandó próba- és játszóhelyetek lett.

A legjobbkor jött Magács László felajánlása, hogy dolgozzunk a Merlinben. Ott csináltuk meg a *Halálkemény* című előadást, amely a *Die Hard*-filmek sztorijára épült.

A Hoffmann és Hauff meséin alapuló Tovább is van... című meséjátékot a Nemzeti Színház Kaszás Attila Termében mutattatok be. Jordán Tamás hívott oda benneteket?

Igen. Váratlanul felajánlotta a televízióban, hogy szívesen látna egy produkciót, amihez biztosítja a technikai és anyagi hátteret. Így született meg a *Tovább is van...* című előadás Harangi Mária rendezésében. Az első évad végére egyébként többen szerződést kaptunk. Alföldi Róbert akkor vette át a Nemzeti irányítását, és néhány embert elhívott, én pedig akkor kerültem ide, az Örkény Színházba.

Két olyan produkciót említettünk, amelyek teljesen különböznek egymástól, de egyébként is elmondható, hogy repertoárotokon sokféle előadás található. Ez szándékos?

Már az elején elhatároztuk, hogy nem lenne jó, ha azt mondanák, hogy a HOPPart ilyen vagy olyan. Biztosan vannak meghatározó stílusjegyek – ilyen a zene tudatos használata –, miként az alkotók is összekapcsolják a produkciókat, de alapvetően mégis a sokféleségre törekszünk. Talán azért alakult így, mert nem valaki vagy valami köré csoportosultunk, hanem próbáltunk mindig új irányba elindulni, és igyekeztünk kielégíteni a legtöbb ember kíváncsiságát.

Az egymásra következő produkciók létrehozását mennyiben befolyásolta az előrébb lépés szándéka, a társulat tudatos fejlesztése?

A cél mindig az volt, hogy előrébb jussunk. Minden előadás olyan kihívást jelentett, amivel ugrani kellett a korábbiakhoz képest, még akkor is, ha ez nem volt mindig látványos.

Érzésed szerint melyik előadással érkeztetek el oda, hogy termékenyen összegződtek addigi tapasztalataitok?

Eddig talán a *Chicago* mutatott meg legtöbbet abból, ami az azt megelőző négy-öt évben történt velünk. Zsótér elgondolása először örülségnek hangzott, de azért, hogy nemcsak a darabot játszottuk el, hanem megszólaltattuk a hangszereket és a tánckart is mi alkottuk, új dolgokat tudtunk meg önmagunkról és képességeink határaitól.

Hogyan jött létre az újabb találkozás egykori tanárokkal, az előadást rendező Zsótér Sándorral?

Mátyássy Bence régóta szeretne volna megcsinálni a darabot, már az egyik vizsga előtt is felmerült, hogy a *Chicagót* vagy a *Kurácsi mamát* állítsuk színpadra. Végül az utóbbit választottuk, de Bence nem hagyta annyiban, és addig nyüstölte Zsótért, amíg Sanyi belement. Nagyon jó munka volt.

2010-es produkcióról beszélünk, melyet a társulat harmadik évadának végén mutatattok be az Átrium moziban. Ennek sikere ösztönzött arra benneteket, hogy folyamatosan működő társulattá alakuljatok?

Részben igen, bár a társulat átalakításának szándéka korábban is megfogalmazódott bennünk. Annak, hogy mégsem valósult meg, kizárólag anyagi oka volt. Ekkor jutottunk olyan támogatáshoz, amiből meg tudtuk csinálni. Minimális összegről van szó a mai napig, ami csupán arra elég, hogy a társulati tagok minimálbért kapjanak, azt is nagyjából 9-10 hónapig.

Jelenleg hogyan működik a társulat? Kik a HOPPart állandó tagjai?

Ma a HOPPartnak négy állandó tagja van: Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna, Szilágyi Katalin és Barabás Richárd. Ők na-

gyon sokat dolgoznak azért, hogy a csapat működjön. Hozzájuk csatlakoznak vendégek egy-egy produkció létrehozására. Én magam már csak rendezni járok oda, mert színészként sajnos nem tudom összeegyeztetni a feladatokat. Kétségkívül nagy váltást jelentett, hogy hivatalosan is társulattá alakult a HOPPart, és nekem is fel kellett tennem a kérdést, hogy maradok vagy eljövök. A magam részéről csak akkor láttam volna értelmét a folytatásnak, ha legalább 8-9 ember marad a társulatban. Ez azonban nem jött össze.

Hogyan alakult, változott-e egyáltalán a munkamódszer az elmúlt években? Továbbra is jellemzően társulati munka eredményeként születnek meg az előadások?

Ez változó. Az elején azért volt más, mert mindenki részt vett az előadások létrehozásában, a *Halálkemény* még a nagy közös lelkesedés eredményeként született meg. Mindig vigyáztunk arra, hogy ne legyen egyetlen megmondó ember, de azért kialakult egyfajta hierarchia nálunk is. Általában úgy dolgozunk, hogy valaki talál egy darabot, hoz egy ötletet, amiről van valamilyen elképzelése, és ha a többiek elfogadják, akkor elindulunk valamerre, közben pedig újabb ötletek merülnek fel. Egy idő után azonban valakinek ki kell mondani a végső szót, mert másképp nem jutnánk el a bemutatóig.

A MU Színházban játsszátok a te rendezésedben a Korijolánusz című darabot, amely 2011-ben megkapta a Színkritikusok Díját a legjobb független színházi előadásért. Te találtaál rá az alapanyag-ra?

Igen. Erőss Balázs, a MU Színház vezetője keresett meg, miután látta a *Herrmann csatáját*, hogy nem csinálnék-e valamit náluk. Elég kényelmes helyzetben vagyok, mert nem kell mindenáron rendeznem. Ha talállok egy darabot, ami érdekel, megmutatom a társulat tagjainak, és ha rábólintanak, megpróbálunk pénzt szerezni, vagy – ahogy az utóbbi időben többször előfordult –, pénz nélkül is elkezdünk próbálni.

Mi az, ami éppen akkor foglalkoztatott Shakespeare darabjában?

Engem korábban Kleist darabjában, a *Herrmann csatájában*, legutóbb pedig a *Merlinben* is az a fajta színházi beszédmód érdekelt, amely hangsúlyosan reflektál a mai történetekre és problémákra, és azt a kérdést feszegeti, hogyan vagyunk képesek együtt élni az elmúlt száz év történelmének botrányai után. A *Korijolánuszban* olyan problémák kerülnek elő, melyek kapcsán a mai állapotokra vonatkozóan is feltehető a kérdés: kinek van igaza? Annak, aki éhes és enni akar, de semmit nem tesz érte, csak kiabál? Vagy annak, aki elért valamit bizonyos előjogokkal, és azt mondja, én osztom be, hogy te mennyit eszel? Netán annak van igaza, aki leakasztja otthon a machetét, kimegy az utcára és lemészárolja a többieket? Szerintem ezek létező és mindennapos problémák.

A színháznak ugyanakkor nem az a feladata, hogy választ adjon bizonyos kérdésekre, hanem azt kell elérnie, hogy a néző közösen gondolkodjon az alkotókkal, újabb kérdéseket tegyen fel, melyekre saját maga próbál választ találni.

Az előadást a müncheni Radikal Jung Fesztiválon és Párizsban is megmutathattátok. Mennyire bizonyultak működőképesnek a magyar sajátosságokra vonatkozó aktuálpolitikai utalások?

Érdekes módon Sepsiszentgyörgyön, a Reflex Fesztiválon működött leginkább az előadás. Itthon azt tapasztaltuk, hogy a bemutaton és azt követően egy ideig nagyon sokat nevettek a nézők, ma azonban már kevesebb a nevetés, vagy legalábbis keserűbb, mert utolért bennünket a politika. Párizsban és Münchenben azért is figyeltek az előadásra, mert akkor az Európai Unióban csaknem mindennap Magyarországról szóltak a hírek. Mivel a darabnak több rétege van, sikerült elkerülni, hogy politikai kabaréként tekintsenek rá, aminek azért is örülök, mert nem bizonyos figurákról akartam beszélni, hanem a politikáról mint jelenségről és a szociális közösségek működéséről. Ha a külföldi nézők nem is tudták minden esetben dekódolni az aktuálpolitikai utalásokat, de értették, hogy miről van szó, ismerős helyzetekkel és problémákkal szembesültek.

Úgy érzem, nagyon szépen kapcsolódott az említett munka az Örkeny Színházban játszott szerepedhez a János királyban – nem véletlenül tekinthette meg a közönség a két előadást egymás után a gyulai Shakespeare-fesztiválon –, amennyiben ott is a hatalom mechanizmusáról, a politikai machinációkról, a formátum hiányáról, a kisszerűségről van szó az alapdráma ürügyén, mindvégig saját helyzetünkre, aktuális problémáinkra fókuszálva. Benned is megvolt ez a párhuzam, gazdagította egymást a két munka, vagy ezt inkább csak nézőként lehetett észrevenni?

Másképp működöm, ha rendezőként vagyok jelen, és ha színészként veszek részt a próbafolyamatban. A János király esetében arra törekedtem, hogy belehelyezkedjek Bagossy László rendezői világába, és próbáljam felfejteni a darab rétegeit. Ezzel együtt természetesen észrevettem a párhuzamokat (ráadásul Dürrenmatt szövegváltozata erősen politikai értelmezést kínál), de más módon nem hatott egymásra a két munka.

Ha már az Örkeny Színházról beszélünk, talán nem túlzás azt mondani, hogy az előző évad minden korábbinál jobban rólad szólt, miközben előtte is kaptál jó szerepeket. Te is így érzed?

Ehhez a szakmához a sok meló és a tehetség mellett iszonyú nagy mázli kell, talán manapság még több, mint korábban. Én elkényeztetett helyzetben vagyok attól kezdve, hogy betettem ide a lábam. Amikor ide szerződtem, akkor ment el Czukor Balázs, Novák Eszter éppen idejött rendezni, a Búvárszínházban főszerpet kaptam, majd átvettem Balázs szerepeit. Azért is szeren-

csésnek mondhatom magam, mert több alkalommal dolgozhattam Ascher Tamással és Zsótér Sándorral, akiket az egyetemről jól ismertem, és ugyancsak inspiráló volt a közös munka Bagossy Lászlóval a Kasimir és Karoline-ban, de különösen a János királyban. A tavalyi évad kétségkívül tömény és húzós volt. Meglepett, hogy megkaptam Peer Gynt szerepét, de nagyon jól esett Ascher Tamás bizalma. A Peer Gynt rendkívül nehéz és összetett darab, nem volt egyszerű a próbafolyamat.

Ez kétségkívül nagy kihívás volt, komoly fizikai készenléetet és szellemi kondíciót igényel minden alkalommal. Hogyan látod, már a bemutatóra készen voltál a szereppel, vagy azóta is meg kell birkóznod vele?

Birkóznom nem kell, nincs bennem kétségbeesés, mert Tamással a premierig levertük a cölöpöket. Ezzel együtt nem készültem el a szereppel, még mindig sok munka van vele. De ez egy ilyen anyagnál szintiszta öröm. Most még úgy érzem, nagyon kevés, amit a második részben eltalálok.

Hogyan dolgoztatok a szerepen a rendezővel? Mi volt az alapvető koncepció, amelynek mentén megközelítettétek a figurát?

Nyilván mindenki magára ismer ebben a figurában. Peer Gynt valamit el akar érni az életben, ki akar törni környezetéből, akár hazugságok, önátlatás árán, miközben szüntelenül önmagát keresi. A színész próbálja felfedezni saját kapcsolódásait a szerephez és a darab világához, és azokból tudja felfejteni az összes szituációt. Ascher erősen a színészből építkezik, mindig megvárja, hogy a színész elinduljon valamilyen úton, ő pedig vagy engedi ezt, vagy egy másik utat mutat. Ezúttal sem volt az elején konkrét elképzelésünk arra vonatkozóan, hogy milyen legyen az általam játszott Peer Gynt. Úgy dolgoztunk, hogy mutattam bizonyos megoldásokat, amiket Tamás vagy elfogadott, vagy nem. Ez talán kevésnek hangzik, de voltaképpen ez a legtöbb, ami megtörténhet egy próbafolyamatban. Bizonyos szempontból hálás dolog, másrészt nagyon veszélyes, mert a végén az is kiderülhet, hogy semeddig nem jutott el a két ember, a rendező és a színész.

A mostani évad első bemutatója a Liliomfi volt, melynek címszerepét játszod. A rendezővel, Mohácsi Jánossal nem dolgoztál még. Milyen tapasztalatokkal gazdagodtál a próbafolyamat során?

Borzasztóan nehéz úgy színészt játszani, hogy ne legyen közhelyes, és hát komédiát csinálni mindig nehezebb. Mohácsiék alaposan meghúzták és átírták az első felvonást, amiből lehetett érezni, hogy a hangsúlyok máshová kerültek. Nagyon izgalmas volt látni, hogy mennyire saját képükre formálják a darabot, és Kovács Mártonnal, a zeneszerzővel félszavakból is megértik egymást. Mohácsival valóban nem dolgoztam még, de végig azt éreztem, hogy nyitottság árad belőle, és nagyon kíváncsi a szí-

nészre, ami alapvető elvárás lenne ezen a pályán, de tudjuk, hogy nincs mindig így.

Néhány hete mutattátok be a Merlin avagy Isten, Haza, Család című előadást az Örkeny és a HOPPart közös produkciójaként. Hogyan jött létre ez az együttműködés?

A főváros kiírt egy pályázatot, ami arra irányult, hogy a kőszínházak befogadjanak független társulatokat. Mácsai Pál megkérdezte, hogy lenne-e kedvem a HOPParttal csinálni egy előadást az Örkeny Színházban. Azonnal igent mondtam, mert nagyon érdekelt a dolog, másrészt fontos a HOPPartnak is ez a megmutatkozási lehetőség.

Tankred Dorst darabját te választottad?

Először a *Julius Caesar* érdekelt, de nem sokkal a *Korijolánusz* után nem tűnt jó választásnak, így keresgéltem tovább, nagyon sokat olvastam. Egyszer csak Friedenthal Zoltán kezembe adta a közel négyszáz oldalas darabot. Megtetszett ez a nagyszabású, posztmodern eposzteremtés, amely az Artus-legendát összekapcsolja a mai ember világlátásával. Dorst nagyvonalúan bánik az idővel, drámája olyan, mint egy hosszan kanyargó folyó. Bevallom, az elején attól tartottam, hogy Mácsai nem támogatja az ötletet, de feltétlen bizalmat kaptam tőle, és a színészeket is sikerült megnyerni a vállalkozásnak, amely még az olvasópróbán is lehetetlennek tűnt. Gáspár Ildikóval és Bánki Gergellyel jelentősen meghúztuk és átdolgoztuk a darabot. Gergőnek különösen jó érzéke van ahhoz, hogy kaméleonként belehelyezkedjen a szövegbe, és remekül megtalálja az egyensúlyt az eredeti nyelvezet és a mai beszédmód között.

Hogyan alakult ki a szereposztás? Hogyan dolgoztak együtt az Örkeny Színház társulatának tagjai és a hoppartosok?

Semmi probléma nem volt ezzel. A színészek ugyanúgy dolgoznak itt is, mint a független társulatokban, csupán a metódus és az időbeosztás lehet más. A hoppartosok mellé Bíró Kriszta, Szandtner Anna, Vajda Milán, Gyabronka József került be az Örkenyből, a többi színésszel pedig már a *Korijolánusz*ban dolgoztunk együtt. Mivel leginkább a *capella* énekeket használtunk, a kórusművek tanulása és gyakorlása jobban összeszoktat egy csapatot, mintha három hétig a Bakonyban táborozna szalonnát sütyögtetve.

Érzel késztetést arra, hogy kőszínházban, akár itt, az Örkenyben rendszeresen dolgozz rendezőként, és ne csak hoppartos produkciókat állíts színpadra?

Nem vágyom arra, hogy valamelyik színházban, bizonyos társulatnál mindenáron rendezzek valamit. Nyilván azért, mert színészként el vagyok látva jó szerepekkel. Ha hívnak, akkor el-

gondolkodom rajta. Most éppen a Szputnyikhoz készülök, azt követően talán összejön egy külföldi munka is. Engem az inspirál, ha van mondanivalóm egy darabról, ami megmozgatja a nézőt, és nem hagyja nyugodtan ülni a bársonyszékében.

Visszatérve a HOPParthoz, gondolom, nem könnyíti meg a tervezést az a rendkívül bizonytalan helyzet, amely a függetlenek létezését meghatározza. Gondolok először a pénzek zárolására, majd pedig az egykori hatos kategóriára vonatkozó pályázat kiírásának csúszására. Most pedig ismét zárolásról értesülhettünk. Hogyan éltétek, élitek meg ezt?

Rendkívül nehéz, kilátástalan a helyzet. A jelenlegi kultúrpolitika nyilvánvalóvá tette, hogy a függetlenek nem léteznek számára. A decemberi pályázatot hónapokkal később írják ki, majd a megítélt támogatást zárolják. Tényleg nincs határa a cinizmusnak és a pökhendiségnek, ma már arra sem veszik a fáradságot, hogy magyarázkodni próbáljanak. Mindez azért abszurd, mert külföldön bármerre megyünk, azt gondolják, hogy nálunk az a *mainstream* színházi vonal, amit elsősorban Bodó Viktor, Mundruczó Kornél, Pintér Béla és Balázs Zoltán képvisel. Most a HOPPart is megpróbál koprodukciós partnereket keresni és külföldi fellépéseket vállalni, hogy talpon tudjon maradni. Nagyon fontos és erős kezdeményezés a Jurányi Inkubátorház, amely sokat segíthet a független társulatoknak. Felmerült bennünk az is, hogy nem játszunk tovább. De akkor mi történik? Semmi. Legfeljebb száz ember nem megy színházba, helyette elmennek vacsorázni. Ha viszont pénz nélkül is dolgozunk, és megcsináljuk az előadásokat, akkor azt mondhatják fentről, hogy minek adjunk pénzt, ha így is boldogulnak.

Ettől függetlenül elégedett vagy mostani helyeddel, és azzal, amit harmincéves korodra elértél ezen a pályán? Hogyan gondolkodtál erről az egyetemen és pályád elején?

Nagy elvárásaim nem voltak. Dolgozni szerettem volna. Az igazán aggasztó az, hogy látom, hogyan nyírbálnak meg és lehetetlenítenek el alkotókat ebben az országban. Nem lehet tudni, meddig hagyják, hogy azzal foglalkozz és úgy, amivel és ahogyan igazán szeretnél. Persze az ember szeretne egy jó színházban jó színész lenni, és tudásában gazdagodni. Ebből a szempontból teljesen elégedett vagyok. De talán ennél is fontosabb, hogy nem veszítettem el a kíváncsiságomat, sőt még inkább kíváncsi lettem. Két hónapja megszületett a kislányom, vagyis magánéletemben és a szakmámban egyaránt sok minden történt velem az elmúlt egy évben. Ha valaki azt mondja, hogy ennél jobb éve volt, az hazudik.



▷ Deres Kornélia

„Leéljük”

Egy Rusznyák- és egy Keszég-rendezéshez

A Miskolci Nemzeti Színház közel egy évtizedbe szürkülő Halasi-érája után bőven akadnak kérdések Kiss Csaba igazgatói évadának kezdetén, s ez nagyon is szükségzerű. A 2012/2013-as miskolci évad a maga tizenhét bemutatójával, akarja vagy sem, mindenképpen programadó szerephez kényszerül, már ami

„pár éve még éltük az életünket, most meg csak leéljük” (Szöcs Artur: *Mi és Miskolc*). Ez a mondat egy tetszőleges vidéki település tudattalanjából kipattanva a beletörődés és kilátástalanság társadalmának mantrája, egy elbagatellizált és eltitkolt rétegélmény kifejeződése. Egy olyan élményé, ami akár Miskolcon is túl ismerős lehet, vagy éppen Zalától Békésig, ex-vasfüggönyön és Közép-Európán innen szinte bármelyik kisvárosban, faluban. Az *Évad drámája* és *Évad szerzője* sorozatok előadásai pedig ezt a problémát hívják elő és forgatják meg, jellemzően személyes sorsokon, érzéseken, élethelyzeteken keresztül, jobbra indirekt módon. Így pedig elmondható, hogy az őszi kezdés nagyon is számol a színház *politikai dimenziójával* – s itt a „politikai” kifejezés nem keverendő össze az aktuálpolitikával, vagy a politika színpadi ábrázolásával. Sokkal inkább a Hans-Thies Lehmann által használt értelemben, a társadalmi hatalommal összefüggő kérdések megjelenéseként kell értenünk a „politikai” előretörését, és e mikrofizikai valóságként szerveződő hatalom elszakadását a tényleges politikai vezető réteg befolyása alól (amelynek már nincs konkrét hatalma a gazdasági-társadalmi folyamatok



Fotó: Bujdos Tibor

a színházi gondolkodás irányait illeti. Hiszen az, hogy milyen színházesztétika mellett teszi le a voksát egy vidéki – mint ilyen, helyi szinten egyedülálló, így komoly felelősséget is hordozó – intézmény, az éppen közönsége és közössége számára válhat alapvetéssé, színházi anyanyelvvé (lásd a sokat emlegetett Kaposvár-jelenséget). A kérdés tehát most az, hogy mit vár el elsősorban saját magától az új színház, milyen színházmodellben hisz, és milyen ismert/ismeretlen utakat ajánl fel friss előadásai-ban? Jelen írás az évad kezdeti lépéseit követve kísérel meg rövid összehasonlító elemzést adni (főként politikum, téresztétika és tragikum fogalmai mentén) két őszi projektjéről, Keszég László *Úri muri* és Rusznyák Gábor *A Gézagyerek* című rendezéseiről.

Pedig a két előadás első ránézésre nem is lehetne távolabb egymástól: a Móricz-bemutató nagyszínpadi kelléktára és a Játékszínben futó Háy-darab sötét minimalizmusa rendkívül eltérő befogadói magatartást és figyelmet kíván. Mégis összeköti őket valami lappangó alaptematika, amelyet furcsa mód egy harmadik közelmúltbeli rendezés fogalmazott meg pontosan:

felett). A politikai dimenzió színházi ábrázolásakor így a politikai konfliktusok helyett „az egyetlen, ami [...] a szemléletesség minőségével rendelkezik, az a normalitástól való eltérés, olyan jogi, politikai magatartásformák, amelyek valójában nem politikai jellegűek: a terror, az anarchia, az örület, a kétségbeesés, a nevetés, a lázadás, az aszociális viselkedés.”¹ A normalitástól való eltérés, a kétségbeesés stációinak megmutatása pedig a Keszég-és Rusznyák-rendezésnek egyaránt fontos szervezőeleme.

Az *Úri muri* színpadi világát ugyanakkor belengi a remény, hogy a dzsentri életmód és a vidéki mikrotársadalmat fenntartó függésrendszerek nem (csak) ördögtől valók. A színterek hangulatfestő jellege (Rozika szobájának mozaikszerű szívárványszínei; a kocsma otthonos és kissé kopott barnája; a kertfára vetített alföldi táj ege és szántóföldje; illetve ugyanennek a tájnak ironikusan megsokszorozott hasonmásai a fogadószobában) termékeny ellentétet képez a történet szerint többnyire fizetékép-

¹ Hans-Thies LEHMANN: *A posztdramatikus színház*, Balassi, Budapest, 2009, 211.

telen és naphosszat védelő férfiak pálinkaszagú mentalitásával (dísplet: Árvai György). Így válhat igazán jelentőssé a későbbi napfogyatkozás-jelenet is, amely mintegy kitörve az előadás addig sugallt törvényei közül a nézőteret és színpadot egyaránt beborító arany-vörös színével fizikailag érezteti a változásban való hit fájdalmas szépségét. Ezzel szemben *A Gézagyerek* tere már teljes mértékben leszámol az illúzió lehetőségével: a hatalmas szürke kövekből kirakott alap a menekülés esélyét, az ábrándozás szabadságát elképzelhetetlen virtualitássá teszi. A vertikálisan tagolt szintér legfelső részét a zenészek mellett csak a címszereplő birtokolhatja, innen figyelni ugyanis a köfajtó szalagján futó egyformaságot akár „egy Isten”, s innen engedik vissza ebédszünetekben vagy a munkaidő végeztével a többi ember közé, az eredet (szimbolikus és konkrét) szintjére. A köztes emeletet egy futószalag ritmusa határozza meg, ahol a szereplők kellékei járnak jelzés értékű, repetitív köreiket (egy bicikli, bevásárlószatyor, kapaszkodó, plüsskutyákkal teli ketrec, ablaktábla). Ember és eszközei illetően szétszakíttottsága, valamint az eszközök különféle szituációkban való felbukkanása szépen reflektál a hangzó szöveget uraló ismétlődésekre, melyek mint ha a karakterektől és maguktól a színészekről is külön életet élnének (dísplet: Cseh Renátó). Így az élő színészi test és környezete, valamint a színházi teret betöltő szavak éppen egymástól való elszakadásukban válnak jelentéssé. *A duratív időesztétika*² eredményeként pedig megképződik a színházi eseményt uraló klausztrófia.

Ez a levegőnélküliség teljesen eltérő módon bukkan fel az *Úri muri* egyik főhősének, a kezdettől fogva pusztulásra ítélt Szakhmáry Zoltánnak alakjában, akinek tragédiája (mely sokkal inkább egy érzelmi kudarc sorozat, semmint egy társadalmi osztály lecsúszása feletti szegíen) a darab mostani interpretációjának középpontjába kerül. A füledt, zárt világ, amelyet a föld, a jószágok és főként a közös alkoholizmus működtetnek, képtelen helyén kezelni a rendszertől idegen gondokat, ezért redukál minden felmerülő problémát (kandisznó elvesztését, pénztelenséget, boldogtalan családi életet, vagy épp a kultúra elértéktelenedése feletti aggodalmat) egyetlen, végeláthatatlan mulatozássá. Így e férfiak uralta terepen a nők leginkább az áldozati logika mentén azonosíthatóak, hiszen „ki vannak hagyva a társadalmi-szimbolikus szerződésből, a nyelvből mint alapvető társadalmi kötelékből.”³ Kristeva gondolata leginkább Lovas Rozi Rozikájának finom alakjában mutatódik fel, aki költői-transzcendens mondataival egy olyan nyelvet, ezáltal pedig olyan világot kínál Szakhmárynak, amelyik csak egy megszépített kertben találhatja meg realitását, szigorúan elzárva mások szeme elől. És éppen a határok átlépésénél – amikor a mulatni vágyó férfcsoport ellepi a titkos kertet és kiköveteli Rozika meg-

táncoltatását – mutatkozik meg e két lehetséges világ (szántóföld és virágoskert) kibékíthetlensége. Aki pedig e határok ledöntésének kudarcába végül beleroppan, az az egyikből másikba átjáró, de sehová sem tartozó férfi, aki a mintagazdaságról is inkább csak alibiként álmodik. Zayzon Zsolt Szakhmáryja karizmatikus szellemként bolyong világok között, az egyre fokozódó, erőszkos vigasság hátterében.

Ehhez képest a Rusznyák-féle univerzum egészében hat kísértetvárosnak, amelynek tragédiája még akkor sem harsány, ha éppen egy véres ruhadarab váltja ki, hiszen az idegeket felőrlő kényszerhelyzetek és a függésrendszerek (legyen szó alkoholról, házasságról vagy egy fiú örökké tartó gondozásáról) nem hagynak időt a megtisztulásra. Egy anya (Máhr Ági) zálogul adta magát gyermekének, így valaki másért felelős önmaga mint lé-



Fotó: Bócsi Krisztián

tező előtt. És épp ezt a felelősséget vonják meg folyamatosan Gézagyerkektől (Rusznák András), mikor naponta felküldik köveket lesni, hátha történik valami. De a többi munkáshoz való etikai kötődés lehetősége itt nélkülözi a referenciát, így a transzcendens, a szentség sem születhet meg.⁴ A közeg nem tudja becsapni Gézát, a kocsma végelényként bolyongó törzsközsége sem veheti rá, hogy egy legyen közülük, hogy szemet hunyjon a létezés üresjáratái fölött. A létbe vetettség kínzó tudata ugyanakkor az emberi tragikumon túli szférákba vezet. Onnan integet vissza egy autisztikus férfi, most épp Miskolcra, piros Diósgyőrmezben.

² Lásd LEHMANN, 187.

³ JULIA KRISTEVA: *A nők ideje = Testes könyv II.*, szerk.: Kis Attila Attila – Kovács Sándor s. k. – ODORICS Ferenc, Jate-Ictus, Szeged, 1997, 341.

⁴ Vö. JACQUES DERRIDA: „Jól enni márpedig muszáj”, *avagy a szubjektumszámítás = Testes könyv II.*, 317.



↳ Zombori Mónika

Portré Bódy Gábor művészetéről



A hetvenes-nyolcvanas évek meghatározó filmes személyisége Bódy Gábor (1946–1985) már több mint negyed százada halott. A szűk 15 év alatt létrehozott művészeti életművén belül legismertebb nagyjátékfilmjei váltak – experimentális filmkísérletei, illetve videóművészeti alkotásai azonban viszonylag szűk körben ismertek. Halála óta több emlékkiállítás és vetítést is rendeztek neki, de alapvetően nehezen hozzáférhető a kinematográfusi munkássága. Művészetét most újra felszínre hozta egy kiállítássorozat, melyen a médiaművészet úttörőjeként a lengyel Zbigniew Rybczyński művészetével párhuzamosan mutatták be életművét először tavaly a berlini Akademie der Künste, majd a karlsruhei Zentrum für Kunst und Medientechnologie tereiben. *A képek állása* (*State of Images*) című rendezvénysorozat harmadik állomása Budapest, ahol nem volt lehetőség az előzőekhez hasonló nagyobb térben egymás mellett bemutatni a két művészt, így Zbigniew Rybczyński kiállítása a Vasarely Múzeumban került,

Bódy *œuvre*-jéből pedig egy mini-retrospektív tárlatot rendeztek a Laborban a C³ Alapítvány szervezésében. Mivel viszonylag kevés alkalommal kerül előtérbe Bódy Gábor alakja és művészete, a kiállítás kapcsán adódó lehetőséggel élve érdemes felvázolni izgalmas, ugyanakkor részleteiben máig kevésbé ismert pályáivét.

Bódy már az ELTE filozófia–történelem szakos hallgatójaként (1964–1971) közeli kapcsolatba került a filmkészítéssel: asszisztensként és forgatókönyvíróként több vizsgafilm előkészítésében is részt vett. Kéziratban megmaradt önéletrajzában azt írta: „Első tulajdonképpeni filmes munkámnak az *Agitátorok*ban való részvételemet tartom. Ezt ugyan Magyar Dezső rendezte, de a forgatókönyvi munkában és a film elkészítésében is alkotóként vettem részt.”¹ Ezzel párhuzamosan, szintén 1969-ben nyolc társával (rendezők, operatőrök és írók) együtt közzétet-

¹ Bódy Gábor 1946–1985. *Életműbemutató*, szerk.: BEKE László – PETERNÁK Miklós, 1987, 67.

ték a Filmkultúra hasábjain a *Szociológiai filmsoportot!* című kiáltványukat. Elméleti szinten is foglalkozott már ekkoriban a filmmel, hiszen 1970-ben született nagy hatású – a Laborban is kiállított – filmelemzése Huszárik Zoltán *Elégia* című rövidfilmjéről, illetve szakdolgozatát is a filmekről írta. Ő volt az első, akit filmes diploma nélkül a Balázs Béla Stúdió (BBS) tagjává választottak, ahol rögtön lehetőséget kapott saját film készítésére. A *harmadik* (1971) című kísérleti dokumentumfilmjében az ELTE épületének tetején zajló *Faust*-próbákon az amatőr színjátszók, azaz a hallgatók váratlanul megmutatkozó magatartásformáit dokumentálta. Csak első filmjének elkészülte után, 1971 és 1975 között tanult a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Vizsgafilmeikként készítette el a *Fogalmazvány a feltekenységről* (1972), *Tradicionális kábítószerünk* (1973), illetve a *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ* (1974) című műveit. Ez utóbbi kisjátékfilm Thomas Mann novellája alapján Bódy forgatókönyvéből készült. A filmben a novella szövegének felolvasása közben régi dokumentumfelvételek és Bódy által forgatott archaikus jelenetek váltogatják egymást: „Nem kis élvezetet szerzett nekem az archaikus stílusban való forgatás, valamint az, hogy a nézők nem tudták megkülönböztetni az eredeti képeket az általam forgatottaktól.”² Bódy több korai művében előszeretettel alkalmazott archív filmfelvételeket, mert az volt az elképzelése, hogy a dokumentumok és a fikciós elemek szabad váltakozása hozzájárulhat a határok kitágításához, egy új filmnyelv kialakításához.

1973-ban *Filmnyelvi sorozatot* szervezett a BBS keretén belül, mely a Stúdió történetében az első kísérleti filmes projekt volt. Ennek köszönhetően a következő három évben képzőművészek (Maurer Dóra, Erdély Miklós, Tót Endre) és zeneszerzők (Jeney Zoltán, Vidovszky László) jutottak filmkészítési lehetőséghez. A sorozattal Bódy meg kívánta újítani a filmes kifejezési lehetőségeket: „Célunk a kortárs művészeti avantgarde szemléletének olyan jellegű filmre-fordítása volt, amelyből egy új audiovizuális nyelvezet körvonalai és struktúrái derengenek fel.”³ Ennek keretén belül készítette el *Négy bagatell* (1972–1975) című művét. A négy tanulmányfilmből álló mű első részében archív felvételen láthatunk néptáncosokat, miközben Bódy az alakok mozgására reagáló szálkereszttel bontja új kompozícióra a képet. A második etűdben egy táncművész, Krisztina de Chantel mozdulatait kör alakú képkerettel, majd egy emberi kéz árnyképével keretezi. A harmadik a *Tradicionális kábítószerünk* (1973) rövidfilm újrafeldolgozása, melyben szintén hangsúlyos szerepet kap a képkeret, mivel nem tölti ki a kép a rendelkezésre álló mezőt, így megjelenik alul és felül egy-egy másik képkocka. A negyedik etűd művészettörténeti jelenőséggel bír, hiszen ebben tűnik fel az első magyarországi videómunka. Bódy kommentárja mellett egy többszörös kamera–monitor-láncolattal szemlélteti, hogyan lehet végtelen képtükröződést létrehozni. A valóság és annak leképezésére tett kísérlettel kapcsolatos gondolatait 1978-ban a *Végtelen kép és tükröződés* című tanulmányában fejtegette ki Bódy: „Nem lehet ellenállni annak, hogy elgondoljuk:

mi történik, ha két tükröt egymásnak fordítunk. Az eredmény – végtelen tükröződés – könnyen elképzelhető, de ellenőrizhetetlen. Ha ugyanis a tükröződés tengelyébe állunk, mi magunk takarjuk ki a képet. Ha viszont az ellenőrző tekintet tengelye nem esik egybe a tükröződés tengelyével, a végtelen sor egy véges számmal kifordul, eltűnik az ellenőrzés köréből. A végtelen tükröződés így csak egy testetlen, transzparens megfigyelő számára követhető [...] Ha egy elektronikus (tv) kamerát saját monitorjára fordítunk, az eredmény hasonló a végtelen tükröződéshez: a kamera látja, hogy látja, hogy lát...”⁴

Diplomamunkáját és egyben első játékfilmjét huszonkilenc évesen készítette el. Az *Amerikai anizs* (1975) című BBS-produkcióban több korábbi experimentális filmjének tanulságait is felhasználta (például a *Négy bagatell* első részében feltűnő szálkereszt ebben az alkotásában is megjelenik). Az *Amerikai anizs* főszereplői az 1848–49-es magyar szabadságharc egykori katonái, akik már az amerikai polgárháborúban harcolnak. Az eredeti levelek, emlékiratok és naplók felhasználásával készült filmet tulajdonképpen kétszer forgatta le Bódy. Az általa fényvágásnak elnevezett technika lényege abban állt, hogy miután felvette az archaizáló jeleneteket, a vágószobában hatalmas munka során roncsolta a felvételeket. Az így előállított film azt a benyomást kelti, mintha régen (még a filmkészítés előtti időkben) forgatott filmről lenne szó. Ezzel egy egészen egyedülálló képi világot hozott létre, és a filmgyártás számára egy újfajta vizuális irányt nyitott meg. Többben hibásnak gondolták a filmet, azt hitték, hogy technikailag nem lett jól leforgatva. A Főiskolán a tanárai először nem is fogadták el, de a Pécsi Filmszemlén sikert aratott, majd 1976-ban elnyerte a film a mannheimi nemzetközi filmfesztivál elsőfilmes nagydíjat.

Ekkoriban Bódy már elméleti előadásokat tartott a BBS-ben, az Egyetemi Színpadon és a Kossuth Klubban is. BBS-en belül 1976-ban létrehozta a K/3 nevű (Közművelődési komplex kutatások és Kinematografikus kísérleti központ rövidítéséből származó) kísérleti filmsoportot, később pedig már a MAFILM-nél (ahol ügyintézőként, majd rendezőként dolgozott) megalakította a K* nevű kísérleti munkacsoportot, melyben ismerőseit, barátait juttatta ismét filmezési lehetőséghez.

Pályája csúcsát 1980-ban elkészített második nagyjátékfilmjével érte el. A *Nárcisz és Psyché* forgatókönyvét Weöres Sándor *Psyché* című verseskötete alapján írta Csaplár Vilmos és Dobai Péterrel közösen. Bár Weöres műve kifejezetten megfilmesíthetetlennek tűnik, Bódy mégis ebben a műben találta meg a lehetőséget, hogy varázslatos vizuális látomásait romantikus, operaszerű történetként megfogalmazza és megörökítse. Különös, ahogy a költői nyelvezet a filmnyelvre íródik át. A díszlettervező Bachman Gábor volt, akinek szürrealisztikus, tudatoson a giccset használó vízióit az operatőr Hildebrand István különleges szűrőkkel és lencsékkel még inkább felfokozta. Az elektronikus zenét is

² I. m., 87.

³ I. m., 13.

⁴ I. m., 287.

tartalmazó film zenéjét Vidovszky László komponálta. Bódy akit csak lehetett, bevont a filmbe a kortárs művészeti szcéna szereplői közül. A film narrátora Pilinszky János költő, de megjelenik például Erdély Miklós és Hajas Tibor is. A címszereplők Patricia Adriani és Udo Kier, azaz Psyché (Lónyai Erzsébet) és Nárcisz (Tóth László), akiknek szenvedélyes, soha be nem teljesülő szerelmére épül a történet, mely a 19. század elejétől egészen az első világháború végéig ível, úgy hogy közben nem öregszenek a szereplők. „Bódy számára a történelem csupán szabadon kezelhető nyersanyag, színes építőköve... Időn és téren kívül utazunk, az általában általános emberi létben.”⁵ Gazdag filmnyelvi kísérletezéseket találunk a filmben. Például a tájképek esetében olyan gyorsított felvételi eljárást alkalmazott, ami ezelőtt csak kísérleti filmekben jelent meg. A filmben használt újításokat nagyrészt az ezt megelőző experimentális filmjeiben is már kipróbálta Bódy, így bizonyos szempontból szintézisnek tekinthető ez az alkotása. Több évig dolgozott a nagyon magas költségvetésű film előkészítésén. A bemutatóra végül 1980. decemberében került sor, melyet nemsokára nemzetközi elismerés követett – bemutatták a filmet Cannes-ban, Locarnóban és Berlinben is.

A *Nárcisz és Psyché* három verzióban létezik. Külföldre egy rövidebb változat készült, a három és fél órás moziba került film két részes. A leghosszabb, három részes, 261 perces verzió pedig a televízió számára készült, de befejezése után a filmpozitív 10 évre eltűnt és csak 1990-ben mutatta be a Magyar Televízió. Ezt a tévéverziót 2011-ben a kiállítás-sorozat alkalmából az eredeti negatívokról a film eredeti operátora, Hildebrand István digitálisan felújította a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet megbízásából.

Három évvel a *Nárcisz és Psyché* után készítette harmadik és egyben utolsó nagyjátékfilmjét *Kutya éji dala* (1983) címmel. A Csaplár Vilmos *Szociográfia* című novellája alapján keletkezett film főszerepében Bódy saját maga egy álpapot alakít. A filmnek nincs hagyományos narratívája, csupán jeleneteket láthatunk a hat szereplő életéből. A dialógusok legnagyobb része nem volt előre megírva, így sokszor a szereplők találták ki azt az adott helyzetben. Az új érzékenység jelenik meg a filmben, mely ekkoriban más művészeti ágakban is jelentkezett: „...az új érzékenység, amelynek tudatos vállalását képzőművészeti, zenei és irodalmi utalások egész serege érzékelteti Bódy filmjében, (a kinematográfiai idézetekről már nem is szólva) lehetővé teszi a legheterogénebb történeti, kulturális anyagok, művészi megoldások, emberi sorsminták, szerepek, színhelyek – első pillantásra – eklektikus összekapcsolását.”⁶ Ezt az eklektikát bizonyítja az is, hogy háromfajta nyersanyagra (35 mm-es film, super 8-as film és videó) készült. A *Kutya éji dalában* Bódy már a videó filmbeli felhasználásával kísérletezett. A film „melléktermékeként” elkészült az *Extázis 1980-tól* (1982) című videó, melyben a korszak meghatározó underground zenekarai, a Vágtázó Halottkémek és a Bizottság együttes koncertjeiről készült felvételek láthatóak a Fiala Művészek Klubjában és az Ikarusz Művelődési Központban.

Bódy videóművészete filmes alkotásaival párhuzamosan bontakozott ki. Már volt róla szó, hogy 1973-ban készítette el első videóművét a *Négy bagatell* című filmjének részeként. Paradox módon a *Végtelen tükröződést* még 35 mm-es filmen hozta létre. Három évvel később, 1976-ban készítette a BBS-ben a *Pszichokozmoszok* című tizenhárom perces komputerkísérletét, melyben Szalay Sándor atomfizikus segítségét vette igénybe. A műben három különböző alaptulajdonsággal (offenzív, defenzív és közömbös) bíró különböző jelzésű karikák viselkedését egy számítógép modellezi le. Beke László hívta fel rá a figyelmet, hogy Bódy *Katonák* (1977) és *Kréta kör* (1978) című tévéadaptációi szintén tartalmaznak elektronikus effekteket, de mégsem tekinthetők videómunkáknak.⁷ Viszont a témával kapcsolatban érdemes megemlíteni ezeket is.

Korai videómunkája Marcel Odenbach német művésszel közösen jegyzett 1978-as *Conversation between East and West* (*Beszélgetés kelet és nyugat között*) című háromperces mű. A videóban a kamerák előtt ül Bódy mint a kelet, Odenbach pedig mint a nyugat megtestesítője. A két művész egyetemes nyelven, némán – vagyis szappanbuborékokkal – kommunikál egymással.

1980-ban Bódy és felesége, Baksa-Soós Veronika kezdeményezésére alakult meg az első nemzetközi videomagazin, az Infermental. Nevét az international, experimental és fermentum szavak összemosásából kapta. Az első szám Bódy szerkesztésében 1982-ben jelent meg, köszönhetően az akkor megkapott berlini ösztöndíjának, melynek egy részét erre fordította. Az Infermental videókazettán terjedő nemzetközi videóantológiává vált. Ahogy Bódy 1982-ben megfogalmazta: „...lényege, hogy az experimentális gondolkodást kiszabadítsa a galériák, filmszemlék és kommunális hálózatok kissé már avított – nálunk ki sem alakult – rendszeréből, és az új műfajok kialakulásának hátterébe álljon.”⁸ Az Infermentálnak nagyban köszönhető a videóművészet szélesebb elterjedése, ugyanis a különböző országokban élő, videóval kísérletező alkotók számára viszonylag könnyen elérhetővé váltak egymás munkái.

Bódy videóművészete akkor teljesedett ki igazán, amikor 1982-ben fél évig a DAAD Berliner Künstlerprogram ösztöndíjasa volt. Nyugat-berlini tartózkodása alatt ugyanis hozzájutott egy videókészülékhez, mellyel elkezdhetett videóműveket készíteni. Ekkor született *Die Geschwister* (*Testvérek*) című műve, mely egy tervezett játékfilmjéhez készített videóterv. Szintén ekkori a *Der Dämon in Berlin* (*A démon Berlinben*), mely a háromrészesre tervezett *A csábítás antológiája* című munkájának első része. A DAAD-ösztöndíj ideje alatt készítette *Die Geisel* (*A tús*) című 1983-as videóját is, mely egy terroristatörténetet mutat be. 1983-ban retrospektív kiállítást rendezett neki a nyugat-berlini DAAD-Galeria, melyen filmjei, rajzai és fotói is bemutatásra ke-

⁵ SZIGETHY Gábor: *Bódy Gábor Psychéje*, Filmvilág 1980/12, 5.

⁶ SZILÁGYI Ákos: *Morbiditás és burleszk. Kutya éji dala*, Filmvilág 1983/12, 5.

⁷ BEKE László: *Bódy Gábor videóinak elemzése helyett*, Filmvilág 1986/7, 53.

⁸ BÓDY Gábor: *Kreatív gondolkozó szerszám. A kísérleti film Magyarországon*, Filmvilág 1982/3, 13.

rültek, ezzel egyidejűleg pedig az Arsenalban vetítették filmjeit. Az ösztöndíj lejárta után szinte haza sem jött Magyarországra, hiszen nyugat-német állampolgárságú feleségének köszönhetően kint tudott maradni, a berlini filmakadémia docenseként tanított filmelméletet.

Fontos megemlíteni, hogy 1984-ben vancouveri ösztöndíja alatt, az ottani kínai negyedben forgatta *A csábítás antológiája* második darabját, az *Either/Or in Chinatown (Vagy/vagy Chinatownban)* című videóját, melynek rövidített verziója a *Theory of Cosmetics (Kozmetikaelmélet)* című mű. A videóban egy kínai lány elcsábítási folyamatának fázisait mutatja be Bódy, miközben Kierkegaard a témával kapcsolatos gondolatait is megismerjük.

Műfajújítóként is fontos szerepet töltött be Bódy a videóművészetben: megalkotta a philo-, mytho- és lyric-clip prototípusait. Az első Agrippa von Nettesheim 16. században élt filozófus könyvének ábrái alapján készült a *De Occulta Philosophia* (1984) című pár perces videómunka, melyben lézerező különböző misztikus jelképekkel egy ember alakja jelenik meg. Következő évben, 1985-ben készítette *Dancing Eurynome (Eurynome tánca)* című videóját, melyben egy mitológiai történetet – a görög mondavilág szerint Eurynome táncából képzelték el a világ születését – elevenít meg korszerű eszközökkel. Ebben a művében használja Bódy a legtöbb elektronikus újítást. Beke László hívta fel a figyelmet arra, hogy ebben a művében Bódy a zenei klipek műfajából merített.⁹ Végül az általa megteremtett harmadik műfajnak, a lyric-clipnek a példája a *Walzer* című videója, melyben egy papírszpirálra írva forog a képernyőn Novalis versének részlete, miközben egy Beethoven-keringő hallatszik.

Életének nagyon korán, 1985-ben, harminckilenc éves korában lett vége. Minden valószínűség szerint öngyilkos lett, de a mai napig sokak hiszik, hogy gyilkosság áldozata, mivel túl sok elvarratlan szálát hagyott maga után. Több műve is félkész állapotban maradt, például a halála előtt írta meg *Tüzes angyal* címen nagyjátékfilmnek szánt forgatókönyvét, illetve egy Múcsarnokban megrendezendő nagyszabású film- és videóbemutatóról is tárgyalt éppen.

Halálát követően felesége fejezte be az *AXIS* című videó/könyv szerkesztését, melyben az Infermental ötlete van továbbfejlesztve. A DuMont kiadónál megjelent kiadvány egy könyvből és egy körülbelül kétórás videóból álló sajátos videóantológia.

Rövid alkotói életműve alatt nagyon sok mindent kipróbált és kifejlesztett, utat mutatva az utána következő nemzedéknek. Radikális filmnyelvi újításai filmelméleti munkásságában is megmutatkoznak. Filmelmélete, mely műveiben a gyakorlatban is megmutatkozik, az elméleti nyelvészet alapjaira épül. Peternák Miklós megfigyelése szerint Bódy filmelmélete „állandóan továbbfejlesztett, árnyalt, de lényegét tekintve már az *Elégia*-tanulmány és az egyetemi diplomamunkája idejére kialakult.”¹⁰ Létrehozott életműve alapján látszik, hogy a kezdeti filmes próbálkozások a filmnyelv megújítására tett kísérletektől kiindulva egyre inkább a videó irányába orientálódott. Filmjeiben azt

kutatta már a kezdetektől fogva, hogy a film mire használható médiumként. Kovács András Bálint írta róla, hogy: „Kisfilmjei szisztematikus tanulmányok voltak, amelyeket elméleti kutatásokkal egészített ki, nagyjátékfilmjei pedig kísérletek, amelyekben azt próbálta ki, hogyan hatnak az esztétikai konvenciórendszerre azok az eljárások, amelyeket rövidfilmjeiben próbált ki.”¹¹ Korai korszakában a játékfilm és a dokumentumfilm készítése közben analizálja, majd átértelmezve újjáalakítja a meglévő kli-séket. Nagyjátékfilmjei is kísérleti jellegűek maradtak, főként az *Amerikai anizs* és a *Kutya éji dala*, de a *Nárcisz és Psiché* is sok tekintetben annak mondható.

1987-ben nagyszabású életmű-kiállítása nyílt az Ernst Múzeumban Peternák Miklós és Beke László szervezésében. Ezt követően halálának tizedik évfordulóján, 1995-ben volt egy megemlékezés, amikor a Toldi Moziban vetítették legjelentősebb műveit és ehhez kapcsolódva a Dorottya Galériában volt látható Bachmann Gábor *Bódy-síremlék* című installációja.

A kilencvenes évek végén mindenki megdöbbenésére fény derült Bódy ügynöki tevékenységére, mely azóta alapvetően meghatározza művészetének megítélését is. Gervai András kutatómunkája alapján lehet tudni, hogy 1973-ban, tehát még a filmes főiskolai éve alatt szervezték be Pesti fedőnév alatt. Egészen 1981-ig írt jelentéseket, amikor is kizárták a hálózattól, azzal az indokkal, hogy feladatát nem végezte. A jelenleg meglévő iratok alapján Gervai könyvében végigkövethető Pesti ügynöki működése¹², melyre itt bővebben nincs lehetőség kitérni. Így utólag azonban érthetővé válik, hogy Bódy kísérletező filmesként miért kapott olyan lehetőségeket, melyeket más, hozzá hasonló kaliberű alkotók nem. A filmgyártás akkoriban is rendkívül költséges műfaj volt, a kivételes helyzetéből adódó támogatásoknak viszont megvolt az ára. Együtt kellett működni a hatalommal, a rendszer részévé kellett válnia.

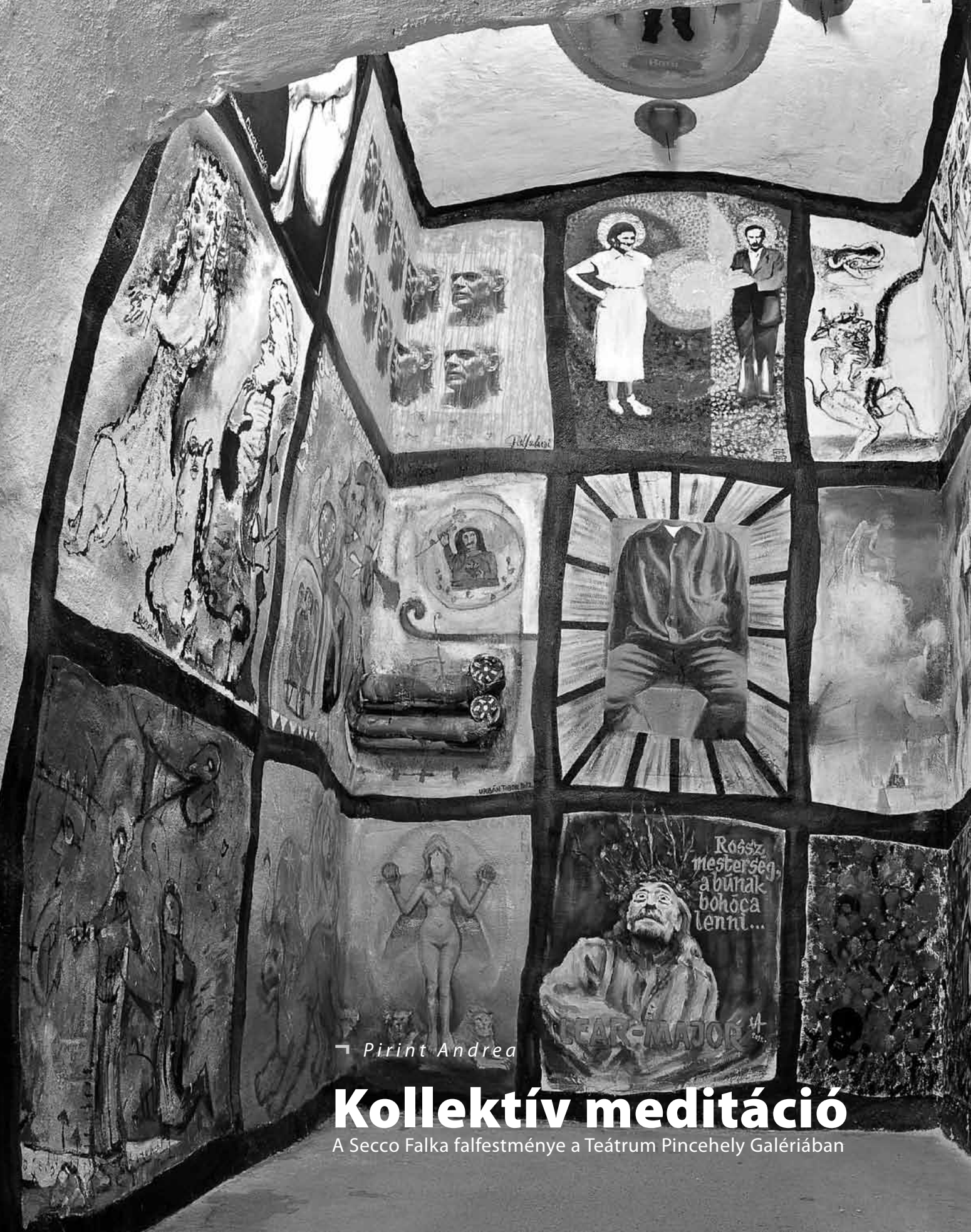
A hatvanadik születésnapja alkalmából 2006-ban a Ludwig Múzeumban rendezett neki kiállítást volt felesége, Baksa-Sóós Veronika. Ez alkalomból a múzeum hat termében installációk és rekvizitumok voltak láthatóak az életműből, illetve folyamatos vetítéseken, előadásokon, kerekasztal-beszélgetésen és könyvbemutatón lehetett közelebb kerülni Bódy életművéhez. Ugyanezt szorgalmazza a C³ Alapítvány mostani kiállítás-sorozata is, mely alkalomból DVD-n kiadták Bódy külföldön készített – eddig szinte elérhetetlen – videómunkáit. A kiállítássorozat társkurátora, Peternák Miklós elmondta a Labor mini-retrospektív kiállításának megnyitóján, hogy Bódy életművének egyes aspektusai olyan ismeretlenek még mindig, hogy azok több doktori értekezés témájául is szolgálhatnának.

⁹ BEKE László: *Bódy Gábor videóinak elemzése helyett*, Filmvilág 1986/7, 55.

¹⁰ PETERNÁK Miklós: *Bódy Gábor. Film és elmélet = Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, szerk.: BEKE László – PETERNÁK Miklós, 1987, 23.

¹¹ KOVÁCS András Bálint: *Nyolcvanas évek: a romlás virágai* = K. A. B.: *A film szerint a világ*, 2002, 275.

¹² GERVAI András: *Fedőneve „szocializmus”. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*, 2011, 131–147.



→ Pirint Andrea

Kollektív meditáció

A Secco Falka falfestménye a Teátrum Pincehely Galériában

Az ember sajátos, s talán legnemesebb tulajdonsága, hogy nem tud meglenni önmaga definíciója nélkül. A kiokoskodott válaszok előrevihetnek vagy épp lefékezhetnek, az álláspontok tartalmától függően. Létezésünk kézben tartható hányadában végső soron minden azon múlik, hogyan fogjuk fel az élet folyását. Tévedés ne essék, az alábbiak nem életvezetési tanácsokat kívánnak adni. A bölcselkedő kedvet az a művészeti képződmény hívja elő, amely szó szerinti értelemben egy kiállítóhely, falak határolta tér. Lényegét tekintve azonban egy nyitott és kommunikatív értelmiségi közösség, melyet a pusztá Gondolat tömörít és aktivizál időről időre. Egyik sem volna meg a másik nélkül, sem tér, sem közösség. Olyan szorosan tapadnak egymáshoz, mint a létesítmény kettős elnevezése: Teátrum Pincehely Galéria „Az ember galériája”.

A Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum fiáljaként működő Színháztörténeti és Színeszmúzeum pincéjében Urbán Tibor képzőművész kezdeményezésére és erőfeszítéseinek eredményeként egy évvel ezelőtt jött létre a galéria, amely a kurátor-házigazda által megfogalmazott küldetésnyilatkozat értelmében „negyedévente képzőművészeti fórumokon, elsősorban miskolci kötődésű alkotók számára szervez – nemcsak hagyományos értelemben vett – meghívásos, tematikus kiállításokat.” 2011 szeptemberére megalakult a TPG holdudvarát képező Dranka-kör, s elindult a Szemes Csavar, a képzőművészek, irodalmárok, a vizuális kultúra iránt (is) fogékony értelmiségiek alkotta közösség kiadványsorozata.

Az első kiállítás *Magánbeszéd*, a második *A kocka el van vetve* címmel, az előre meghirdetett, szabadon és tágan értelmezhető hívószavakra született munkákat mutatta be. Már itt meg kell jegyeznünk, hogy a TPG körül valahogy minden szabálytalan. Még a jól bevált fogalmi készlet sem alkalmazható teljes konkrétsággal. A kiállítás szó helyett helytállóbb a fórum, a „műhelytalálkozó” vagy a nyilvánosság, a képzőművészet fogalma kiterjesztést nyer a láthatót eredményező teremtő akarát irányába; a tematika szinonimája a talány. Valahogy mindennek több neve van, jelezve, hogy a dolgok sokkal összetettebbek annál, mint aminek visszaadására egyetlen szótári fogalom önmagában képes volna.

Az átértelmezés, összekapcsolás, önálló szóalkotás (tulajdonnevesítés) következő állomása Urbán Tibor harmadik zászlóbontása. A középpontba ezúttal az embert és annak cselekedeteit állította, aminek körbejárását sajátos „művésztelep” keretében gondolta ki. Maga a „telep” – úgy is, mint terep – a TPG lejárójának 2x1,5 méter alapterületű, egyszerre csupán egyetlen alkotó munkavégzésére alkalmas falfülkéje, melyet 22 művész felkérésével közösen megfestendő – hangsúlyosan figurális – falfestmény céljára hirdetett meg. A feladatra végül 16-an vállalkoztak, akik – ettől kezdve mint a Secco Falka tagjai – a hálós rendszerben lekerített, sorsolással kiosztott falszakaszokat idén nyáron egymást váltva töltötték meg tartalommal.

A magánzárkaként működő művésztelep eredményeképpen a város kétségkívül típus-teremtő, témáját és őszinteségét tekintve is legemberibb, intimitása ellenére is legkommunikatívabb murális alkotása jött létre. Az elkészült falképek egymás mellett élő generációk, mesterek és tanítványok, nők és férfiak kötetlen, de a rendelkezésre álló falszakaszok adottságai mellett esetenként egymáshoz is alkalmazkodó hozzászólásai a legalapvetőbb témához.

A nagybetűs Emberről, s annak dolgairól vélekedni – még személyes utalásokon keresztül is – csak egyetemes érvénnyel lehet. Az emberiség kultúrájának emlékeire reflektáló, szubjektív múlt-víziók jelzik leginkább a történelmi folyamatosságban való gondolkodást. Varsányi Emília falképe az esztergomi várkapolna 1930-as években feltárt oroszlános freskójától nyert inspirációt. Az Árpád-korra datált, nemzeti múltat idéző emlékek felsejlése a mindenkor ember szellemi és fizikai munkájának egymásra épülését, egyúttal a hagyományörzés és értékmentés fontosságát tudatosítja. A művészettörténeti visszacsatolás igényével született Drozsnik István festménye is, melynek szakrális tartalma a falfestészet kétezer éves történetének domináns vonulatához igazodik. Fohászzkodó szentjének egyetemlegessége ugyanakkor a művész belső világából, az időtálló hagyományokat is magába olvasztó, azokat profanizáló életművéből, önmagát szentként azonosító énképéből fakad. Az ikonográfiai tradíciók világias átiratában idézi meg az ember egyházilag kanonizált történetének kezdeteit Zombori József.

Az élet gyötrelmeire magyarázatként szolgáló bibliai bűnbeesés jelenete a tehetetlen ember grimaszától nyeri obszcenitását.

Urbán Tibor ugyancsak narratív festményét látszólag csupán az évszázadok emberét formáló szellemi örökség (népi vallássosság) jelvénye helyezi történeti kontextusba. A saját élmények közül kiemelt epizód azonban arról vall, hogy az alkotó úgy fogja fel az élet folyását, mint egyszerűségében is egyszerű, köznap-i históriák egymásutánosságát és egymásmellettségét. A kívülről nézve teljességgel esetleges sztori így válik az örökkévalóság számára megmentett, ténylegesen csak az emléket hordozó egyén által átékelhető, rejtett tartalmaival is jelképes történéssé.

A Zomborinál már megállapított akut keserűség másoktól sem idegen. A Lőrincz Róbert festményét benépesítő, egymás közelségében is magányos alakok groteszk mutatványosként, szánandó bohócként próbálnak talpon maradni. Dunai Beáta magába forduló figurája nem vállalja ezt a lealacsonyító erőlködést; a tragikomédiának a sötétebbik oldalával néz farkasszemet. Az ember sorsát állítólagosan irányító, befolyásolhatatlan felsőbb hatalom létezését latolgatva igyekszik erőt gyűjteni a méltóságteljes folytatáshoz. Pásztor Márta leánykája ezzel szemben skrupulusok nélkül foglalja el helyét az élet hintájában, s fel sem fogja még az egyszer fent, egyszer lent – felnőttként már egyenesen bénító – törvényszerűségét.

A melankóliára okot adó tapasztalatok regisztrálásán túl néhány túlélési stratégia is kijelölésre kerül. Máger Ágnes mint mentőangyalt lebegtetni szemünk előtt egyszerre emberi és mesebeli, társát segítő lényét, életteli külsőben testesítve meg mindazt a fenntartó erőt és törődést, amit csak egymásnak adhatunk. Az egymásba kapaszkodás némileg eltérő válfaját, a népmesei tisztaságú szerelmet modellezi Láng Eszter, s nagyjából ugyanebbe az irányba tájolja a kivezető utat Pataki János is, akinek pozitív életszemléletében nem épp jelentéktelen szerepet játszik férfi és nő egymás iránti vonzalma, a csábítás játéka, a játék szabadsága.

A mentés és önmentés egy újabb, sajátos formájának foghatjuk fel a példaképkeresést és -állítást. A színház bűvöletében lélegző Veres Attila választása a helyszínhez is alkalmazkodva esett saját emlékalbumának egyik fontos felvételére. Festményén a Lear király szerepében is felejthetetlen Major Tamás testesíti meg a mind életében, mind halálában tiszteletré méltó mindenkori Nagy Embert. Homonna György legelsősorban a szüleiéről gondolkodik így. Az ókeresztény temetkezési helyhez, föld alatti katakombához hasonlatos pinchely szentélyre emlékeztető falfülkéjének középtengelyében, kiemelt helyen magasodik a festő egyéni emlékezetében főszerepet játszó emberpár alakja. Az emlékéllátás gesztusa a falfülkét sírkápolnává, az egyedi példán keresztül közösségi emlékhellyé avatja.

Egy művészárs arcképét (annak *pop artos* szériáját) illesztette a falra Pálfalusi Attila. A példaállításához itt nem kapcsolódik emlékéllátási szándék, ám az emlékezet újra csak kiemelt szerepet kap. A megidézett barátság fénykora az alkotó egyéni életének aranykorával esik egybe. A 60-as évekbeli idilli periódus művé-

szileg akkor még popos rétegére az azóta megtett utat, egyben a jelent is dokumentáló jellegzetes piktúra nyomai rakódnak.

Seres László kompozíciója létünk kozmikus értelmezését sejteti, ugyanakkor – a figurativitás követelménye ellenére is absztrakt nyelvezetével, akarva-akaratlanul – az emberi természet egyik lehetséges sajátosságát, a szabályokat áthágó, deviáns magatartást jelképezi.

A falfestmény koncepciója úgy alakult, mint maga az élet, mely tervezhető ugyan, de csak a végén derül ki, mivé fejlődik. A központi falszakaszok megfestésével megbízott alkotókon múltott, hogy az önfejlődő, additív konstrukció végül is megkapja-e a mindent összerántó, csokorba rendező átkötéseket. Lukács Róbert festészetének jól ismert motívuma, nyaktól lefelé ábrázolt emberalakja e helyen, a falfülke középpontjában magától értetődő természetességgel látja el ezt a feladatot. Elszemélytelenített figurája egyszerre hordozza az eredeti ironikus tartalmakat, s értelmezhető ítéletmentesen, a körös-körül kavargó gondolatokat összekapcsoló emblémaként. Orosz Csabának, az apró teret megkoronázó mennyezetkép alkotójának ugyancsak „rendezői” szerep jutott. A falfestmény eszmerendszerét kétszeresen is emberi formát idéző, univerzális szimbólumba sűrítette, a mennybe (világosság felé) vezető lajtorja többértelműségével ugyanakkor újabb tartalmi árnyalattal gazdagította.

Az emberről gondolkodni alighanem megszámlálhatatlan aspektusból és árnyalatban lehet. A Secco Falka mindössze néhány megközelítésre kínálhat példát. Az elkészült munka jelentősége nyilvánvalóan nem a koncepcionális kidolgozottságban, s nem a festőtechnikai megoldásban, fizikai értelemben vett mikéntjében keresendő. Olyasféle mércék szerint megítélni, melyek a megvalósulás sajátosságaiból következően nem is kerülhettek felállításra, nagy hiba volna. Elsődleges szándéka maga a megnyilatkozás, s így értékelni is ebből a szempontból helyénvaló. Időtállóságát kortalan és általánosan emberi eszméiben ismerhetjük fel, melyek tolmácsolásakor – egyáltalán nem mellékesen – a murális művészet alapvető paradoxonját is felszámolja. A monumentális mű ugyanis, amely a kollektív cselekvés vágyát mindig is az egyéni stílussteremtés eszközével juttatta kifejezésre, most valóban közösségi alkotássá, egy kollektíva tartalmilag és stílusban is sokszólamú produktumává vált.

Az egyéniség és a kollektívizmus relációjában zárszóként még egy dologról érdemes szót ejteni: a magánközlések együttes üzenetéről. A Secco Falka összeállása mindenekelőtt etikai jelentőséggel bír, s így közös munkájuk akár képpé formált kiáltványként is értelmezhető. A manifesztum egyik pontja a művészekben kulmináló önkifejezési erő feltétlen szükségességét deklarálja. Egy másik pont az egymás iránti tiszteletről, az általában vett ember megbecsüléséről szól. A lelkesedés, a dacos kiállás, az ellenszolgáltatás nélküli fáradozás fontossága is szóba kerül, de mind közül talán a legfontosabb kijelentés az összefogás szükségességét hirdeti. Ezen a ponton pedig – fel kell ismernünk – a miskolci kezdeményezés együtt rezeg egy jóval szélesebb dimenzióban mozgolódó, egyre erősebb vonulattal.

┐ Nemes Z. Márió

A humanizmus szétszóratása*

Az *Organs & Extasy* a kortárs magyar képzőművészet fiatal generációit képviseli, azokat a szubverzív tendenciákat, melyek a test művészi megjeleníthetőségének válságára mutatnak rá. E művészek számára – a (neo)konceptualista törekvések testszkepszi-sével szemben – az emberi alak újra releváns téma. Ugyanakkor a test-, illetve emberábrázolás nem a művészet magától értetődő „adottságaként” jelenik meg, hanem egy olyan esztétikai és kultúrtörténeti *problémaként*, mely folyamatos poétikai újradefiniációkat és felülvizsgálatokat igényel. A tárlat ezeknek a kritikai revízióknak a bemutatása, melyeket az is összeköt, hogy a testiség kutatása a testbe vetett szubjektum színrevitelét is feltételezi, vagyis az itt látható munkák az ember érzéki mivoltát nemcsak művészettechnikai kérdésként, hanem – ettől elválaszthatatlanul – egzisztenciális tételekkel bíró léthelyzetként vizsgálják.

Ebben a kontextusban a szervek extázisa azt jelenti, hogy a test egyezményes határai immár felbomlottak, az ember szétválaszthatatlanul összekeveredett a gépi, állati, mediális stb. valóságokkal. Az emberi test tehát nem igényelhet magának semmilyen kitüntetett értékstatuszt, „természetessége” és „tisztasága” felfüggesztődött, hiszen nem biztosít többé autentikus hozzáférést se önmagunkhoz, se a világhoz. Az antropológiai paradigmaváltás sürgető feladata, hogy megtaláljuk az esztétikai adaptálódás formáit ehhez az újfajta, hibrid elevenséghez. Az alkalmazkodás egyik módja, állítják a tárlat művészei, az ex-tázis, vagyis az ember önmagán-kívülre-kerülése, hiszen így születhet meg az a poszthumán perspektíva, mely nem tagadja meg a szexust és a nemiséget, csupán felszabadítja az antropocentrikus látásmód bilincsei alól. A szervek továbbra is élveznek és szenvednek, függetlenül attól, milyen testben találhatók, illetve van-e egyáltalán élőlény, amihez hozzátartoznak.

A szervek extázisa nem törli el az embert, hanem maradványformában őrzi meg, összekeverve mindazzal, ami eddig embertelennek számított. Az extázis nem tagad, hanem elfogadja

azt is, ami elpusztítására tör. A kiállított munkák jelentős részében a test érzéki nyomként, illetve konceptuális töredékként jelentkezik, de ez nem egyszerűen az emberi forma iránti gyász kifejeződése, hanem egy olyan életerő kibontakozása, melybe antropomorf és nem-antropomorf képzeleteink egyaránt „beleomlanak”. Szembesülnünk kell vele, hogy itt a dehumanizáció művészeti módszerként érvényesül, ugyanakkor ez nem jelent szükségszerűen antihumanizmust, csupán az ember és a test viszonyrendszerének „felnyitását”, azon esztétikai program elfogadását, hogy igent kell mondanunk önmagunk Más-létére.

Ebből a perspektívából megállapíthatjuk, hogy a világ nagyszerűsége új, poszthumán szépséggel gazdagodott: a mássá-válás extázisával. A mássá-válás lehet állattá, növénné, kővé, géppé, tumorra alakulás; ezek a metamorfózisok a szubjektum szökésvonalait testesítik meg, az érzéki fantázia olyan formái, melyek nem egyszerűen magánmitológiát építenek, hanem az Én határait próbálják kitéríteni illetve összezavarni. A mássá-válás drámájában a szubjektum variációk sorozatára bomlik fel és az emberi testhez hasonlóan csak maradványformában megközelíthető. Mindez komikus és tragikus egyszerre, hiszen az az extázisban nincsenek tiszta minőségek, csupán kevert intenzitások.

Ezért sem állíthatjuk, hogy a tárlat alkotói valamilyen homogén stílus és/vagy ízlésdiktátum mentén dolgoznának. Az extázis a túlzás és az önmeghaladás művészi stratégiája, mely nem egyszerűen valamiféle dekadens képkultúra irányába mutat, hanem a hagyományos esztétikai fogalmak „mutációjára” törekszik. Az *Organs & Extasy* ambivalens költészete a szépség és a rútság közti senkiföldjét népesíti be átmeneti alakzatokkal, miközben pusztán tagadás helyett „szétszórja” a humanizmus művészeti örökségét. A nemi, vallási, politikai, metafizikai ideológiákat kerülő fogalmazásmód zsigeri esztétikával párosul, mely távolról sem reflektálatlan, hiszen intellektuális és retinális hatások egyensúlyára épül. Ugyanakkor ez mégis a mássá-válás állapota, amikor még nem tudjuk, hogy temetni vagy ünnepelni kell a régi rendet, tehát inkább engedjük szabadjárá a képek extázisát.

*Elhangzott az *Organs & Extasy* című kiállítás megnyitóján, 2012. november 24-én a beszercebyai Stredoslovenská Galériában.

▸ Korpa
Tamás

Az életmű mint az átrendez(őd)és terepe

(Németh
Zoltán:
*Az életmű
mint
irodalom-
történet.*
Kalligram,
2011)



Tözsér Árpád pályája során (szinte) kötetről kötetre új poétikákat dolgozott ki (legalábbis hangsúlyos poétikai áthelyeződéseket hajtott végre), saját költői nyelvének átalakuló mozzanataira hívva fel a figyelmet. Az 1945 utáni magyar líra valamennyi releváns retorikája, szövegalkotási eljárása (a népies líraeszménytől a neoavantgárdon és objektív-tárgyas poézisen át az utómodern és posztmodern kísérletekig) nyomon követhetők költészetében. Ez a többszöri

alkatváltásra képes nagy költészet eredményesen érez rá az átsajátítható progresszív poétikákra, megteremtve belőlük azokat a lehetséges összefüggéseket (például intertextuális teret), melyekben működni kíván. Szembetűnő tapasztalatunk lehet az életmű olvasása közben egy-egy költemény többszöri átírása és újraközlése (egy későbbi pályaszakaszban), lezáró-összegző kötetek publikálása (*Genezis*, 1979; *Körök*, 1985; *Mittelszolipszizmus*, 1995; *Csatavirág*, 2009), továbbá a korábbi episztémét tartósan felülíró formációk létrehozása (*Történetek Mittel úrról*, 1989; *Leviticus*, 1997; *Légyyökerek*, 2006). Ez a költészetnyelvi ingázás – ami alatt tehát az örökölt és átlépni kívánt hagyományképletek elfogadásának és elutasításának együttes alkotói stratégiáját értem, beleértve az intratextuális átrendezéseket is – eseményszámba menő versgyűjteményeket (a fentiekén kívül: *Finnegan halála*, 2001; *Tanulmányok költőportrékhoz*, 2004) és figyelemre méltó poémákat (*A hütteldorfi kertész*; *Finnegan halála*; *Kockák*; *Panem et circenses*; *Sebastianus*) eredményezett. Feltehető a kérdés, vajon az újító-átíró tudatos költői szándék meddig mehet el, meddig tekinthető produktívnak? A saját nyelv és megszólalásmód korrekciójának szabadsága karanténna (Németh Zoltán kifejezését citálva „terrariummá”) válhat-e egy idő után? Vagy Tözsér köl-

teményei kompozicionális újításaiakkal, a bennük megképződő artistikum egyediségeivel, szemantikai nyitottságaikkal éppen – szerencsésen és rafináltan – bemozdítják e szándékot úgy, hogy láthatóvá teszik, ami mögé kerülnek, s ezáltal juttatják új belátásokhoz a Tözsér-költészet mibenlétét és megragadásának (vagy inkább elgondolásának) módjait faggató vizsgálódásokat? A Tözsér-líra lebontó, rendező, újraalkotó funkciói kihívást jelentettek és jelentenek mind önmaga, mind a recepció, mind a Tözsér-életművel dialogizáló költők számára. Németh Zoltán könyve a modernségtől a posztmodernig vezető költészettörténeti ív egy meghatározó diszpozíciójának, Tözsér Árpád verseinek és a Tözsér-líra változásainak egyúttalvasó vizsgálatára tesz érzékeny kísérletet.

Az életmű mint irodalomtörténet módszertani értelemben rokonszenves és visszatérő vállalása az, hogy a vizsgált korpusz több kötetének elemzése és két átfogó tanulmány közlése (*A népi lírától a posztmodern költészetig*; *A lélek disszeminációja. Gondolatkonstrukciók a 90-es évek Tözsér-poétikájának értékváltásai nyomán*) mellett a Tözsér-versvilág kortárs kontextualizációját is elvégzi, összehasonlító elemzések formájában. A kortárs magyar irodalmi műalkotásokba épült nem magyar nyelvű struktúrák, szövegek státuszáról és funkciójáról beszélve szituálja újra a pozsonyi költő *A kódváltás pragmatikája* című versét (*Nyelvi interakciók a kortárs magyar irodalomban*). A *Csatavirág* halálverseit számba véve (nyelvészarkofágokról, sírköversekről, ma-uzóleumnyelvről érkezik) újszerű interpretáció lehetősége bontakozik ki azáltal, hogy diszkurzív térbe vonja Baka István, Borbély Szilárd vagy Marno János költeményeit (*A posztmodern halálköltészet stratégiái*). Szintén tanulságosak az esszéirő (*Az irodalomban gondolkodás öröme*) és a naplóirő (*A naplóírás metafikciója*) Tözsérről szóló fejezetek. Tanulságos továbbá a róluk tudósító értelmezői nyelv (Németh Zoltán nyelvének) változása: hiszen *Az életmű mint irodalomtörténet* annak a másfél évtizedes folyamatos figyelemnek köszönhetően jött létre, amellyel Németh a Tözsér-korpusz egyes szakaszait követte. És ahogyan az életmű sem (Tözsér esetében ez fokozottan igaz) tekinthető homogén formációnak, úgy a rá vonatkozó diskurzusban is végbe mennek hangsúlykorrekciók. A kérdezésmód, mely ezeket a vizsgálódásokat meghatározza, Németh Zoltán posztmodern-interpretációjából vezethető le – az egész kötet egyik csúcspontja az összefüggés árnyalt szemlélete. Az alaptétel, mely mentén az elemzések jelentős része kidolgozódik, a következő: Tözsér költészete a modern és posztmodern határhelyzeteiből, kánonfeszültségeiből, fúzióiból építkezik. Németh a modernséghez mint gyűjtőfogalomhoz rendeli a kozmikus dimenzió, metafizikai érzékenység, ontológiai kérdésfeltevés, a szépirodalmi diskurzus emelkedettsége, nyelvi jólformáltság, konzisztens szubjektum szemléleti és szövegalkotási stratégiáit; a posztmodern pedig olyan szövegformálásként értelmezi, „amely során átértékelődnek a modernitástól örökölt formák, mint például az eredetiségkoncepció, amely átadja helyét annak az intertextuális tapasztalatnak, miszerint minden szöveg más szövegek – tehát az

újrírás tapasztalata – által feltételezett.” (52) Az intertextuális szövegmintázatokban pedig az ironia, szimuláció, stílusimitáció, önreflexió, metafikció alakzatai tesznek szert jelentékenységre. Tözsér versei komplex átmenetiségeket visznek színre: bennük *szemléletmódok és retorikák koalíciója* érvényesül. A rendelkezésre álló szövegstratégiák közül azokat sajátítja át szelektálva és működteti effektusként, melyek (szándékai szerint) megfelelnek neki: „nála a posztmodern intertextualitás a modernség klasszikus műveltségélményének tükörképe, a posztmodern marginális nézőpontjai a szülőföldélmény modernista lecsapódásaként értelmezhetők, a posztmodern multiplikált identitás pedig a modernista kanonikus „magasirodalom” névsorolvasás értelmében áll az olvasó elé.” (126) Ebből az elméleti pozícionáltságból tesz fontos megjegyzéseket Németh Zoltán például *A gömböntő kanálában; Fejezetek egy kisebbségtörténelemből; Sebastianus; Tanulmány egy Bosch-képhez* című versekkel, illetve a *Tanulmányok költőportrékhoz*-ciklussal kapcsolatban.

A *Tanulmányok költőportrékhoz*-ciklus tizenegy kortárs versbeszéd jól azonosítható lírai stílus tanulmányát tartalmazza. Az „als ob” versek a citált poéták (Baka István, Bertók László, Borbély Szilárd, Kemény István, Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Petri György, Rakovszky Zsuzsa, Sziij Ferenc és Tóth Krisztina) modorában készültek: ezzel az eljárással produktív feszültség létesülhet a tözséri poétika jellegzetességei és az imitált költői eszköztárak között. A recepció által nehezen megszólított (ebben Németh Zoltán írása kivétel) ciklusban csupán erről volna szó? Tözsér saját költői alkatahoz mérten *korrigálja* a kanonikus írásmódokat? A kánon részeként értelmezett költők sajátos nyelvhasználatát írja sajátját? A többféle nyelvhasználat feszültségeiből profitál? Vagy a tözséri nyelv kiterjesztheségének, rugalmasságának, kapacitásának kísérleteként, a beíródó szövegkapcsolatok hálójaként, a lehetséges birtokbavételének szándékával készültek? És ez eljárás esetleg tágabb kortársi kontextusba helyezi a tözséri költészetet? Vagy az érvessztés látszatát keltő, énhatárok stabilitását megbontó, rafinált énkiterjesztések kísérlete menne végbe? Egy biztos: Tözsér lenyűgöző erudícióval és távlatossággal jelenít meg és emel esztétikai térbe eltérő szöveghagyományokat és nyelvszemléleteket (hiszen a ciklus legjobb darabjaiban – Oravecz Imre, Sziij Ferenc, Borbély Szilárd – nem csupán a citált szövegstratégiák elemkészletének asszimilálása történik). A ciklus darabjaiban a saját vers mások textusainak applikációján keresztül jön létre. Tehát a másikon keresztül való önmegértés a létesített szövegen mint dolgon keresztüli önmegértés mutatkozik meg. Úgy nyerne önfelvilágosító erőt, hogy ugyanakkor valamiféle elmozdulást is felmutatnak a saját pozícióhoz képest. E „metaciklus” darabjai nemcsak a használat, hanem a megmutatás és módosítás színre vitelének képességével is rendelkeznek. A színre vitel azonban például a Kukorelly-projekt esetén nem teljesen sikerült. Itt mintha tényleg csupán a stilisztikai átsajátítás realizálódna, a nyelvszemléleti *belülkerülés* nélkül. Németh Zoltán szerint „a Kukorelly-féle rontott nyelv »alacsony« regisztereken végigfutó jelentésarszenálját a Tözsér-

imitáció felstilizálja, s egyfajta stilisztikai különlegességgé, a különleges, megszakított, fragmentált mondatfűzés értelmében interpretálja.” (127)

Németh Tözsér-olvasásának pompás észrevételei közül még két esetet említenék, majd a szerzővel némileg polemizálva kommentárokat fűznék a *Finnegan halála* című opus textuális működésmódjának mikéntjeihez. Az *Adalékok a Nyolcadik színhez* című kötetből kezdve kísérletezett Tözsér a *homo duplex*-attitűd kidolgozásával. A *Történetek Mittel úrról, a gombáról és a magánvalóról* versgyűjtemény címadó karaktere (és a belőle képzett „mittelség”-fogalom) a kelet-közép-európai lét abszurdításának, mitológiájának, és ezek elbeszélhetőségének vált fontos ikonjává. A Mittel-prózaverseket felváltó 90-es évekbeli radikálisan új paradigma (*Leviticus; Finnegan halála; Légyökerek*) új „alteregót” követelt: ezt a funkciót töltheti be Mittelről egészen különbözőként – Euphorbosz (*Euphorbosz monológja; Erről az Euphorboszról beszélnek*). Euphorbosz aktív lélek vándorló, aki az Iliászban is szerepelt, mint trójai katona (Patroklosz megsebzője, akivel végül Menelaosz végez). Diogenész Laertiosztól tudjuk, hogy Euphorbosz előző életében Hermész isten fiaként (Aithalidész) élt, majd halála után, következő életében, *utóéletében* Hermotimusz, Pürrhosz majd Püthagorasz (!) alakjában reinkarnálódott. Aithalidész (Hermész akaratóból) képes emlékezni testének halála után is a vele történetekre. „Euphorbosz a nevek sokféleségének lesz az ikonja, gyűjtőneve, a lélek sokféleségének, az önazonosság hiányának lesz a metaforája, és nem a megtestesülésnek. Mindig távol lenni, önmagunkat a Másikban megkeresni, majd újra elveszíteni – ez Euphorbosz üzenete. Az emlékek sokféleségének útján mind több lelket teremteni önmagunknak, feloldódni önmagunk sokszínűségében, váltogatni a lelket, lelkünket a végtelenségig – ezt is Euphorbosz üzeni.” (102–103) Euphorbosz tehát ennek az önmagát a közbejövő formák beszédében (beszédén keresztül) is megértő/elhalasztó poétikának lehet egyfajta kicsinyítő tükré. A Tözsér-líra egy további jellegzetességére a „Leviticus” szóalak „geneológiai” analízise világíthat rá: a héber geneológia felől a *Leviticus* Mózes harmadik könyvére, a törvényre, az égi küldetésre utal (lévita), ugyanakkor implikálja a latin *leviter; levitas* jelentést is, s így a könnyedséggé, lebegéssé válik olvasatja magát. Kettős, nem feltétlenül konfrontatív, hanem inkább kontaminálható poétikai karakter találkozhat egyetlen szóban (névben): egyfelől a patinás, kozmikus, enigmatikus; másfelől a könnyedebb, játékos, lezser. A pozsonyi költő versei ezt a sajátságosan kiterjeszhető változékonnyal hálózatot működtetik.

Németh Zoltán szerint a tözséri alapállásnak van egy olyan vonása, mely a „modern és posztmodern küzdelme során egészen a modern előtti, nosztalgikus múltban keres megoldást az egyén problémáira – a *Finnegan halála* című versben ezt az a rekonstruálni kívánt fénykép hivatott megjeleníteni, amelyen a lírai alany szülei láthatók. Azt is hozzá kell tenni azonban ehhez a megállapításhoz, hogy a kötet versei közül ez az egyetlen, amelyben a szülőföld-tematika egyáltalán felbukkan.” (117–118) Illetve a

címadó vers, színre víve differenciált nyelvkezelési eljárásokat, szinte a modern előtti metafizikai egység boldogságállapotába visszatérve talál kikezdetetlen értéket magának (vö. 118). Úgy vélem, kérdéses, hogy a versszerkezet, az intra- és intertextuális működés, valamint a költeménynek azok a jelentésszintjei, melyek önmagukra utalnak vissza, arra ösztönöznek-e, hogy az opust egy összefogó és összefoglaló tapasztalat távlatába léptessük be? Vagy arról van szó, hogy a nyelvhasználat két (esetleg több) jelentést is készenlétben tartogat? Feltűnő, hogy az architextuális kódok, továbbá a „ráírás” és „átírás” (ön)prezentációja az olvasás és olvashatóság feltételeinek hangsúlyos terepévé válik, s ezek a jelentés (át)értelmező lehetőségei hangsúlyozódnak. A cím (a Joyce-regény ellentétes előjelű parafrázisa), a paratextus műfajkeverő jellege (álom, *pastiche*, fénykép *összeragasztása*) kereszteződésként létesülő működést sejtet. Érdemes a paratextusnál elidőzni: „álom / azaz *pastiche* egy széttépett fénykép *összeragasztásához*” – milyen viszonyt képzeletet el a vers a két (vagy három) különmemű létesülés között, s ezek hogyan írják bele magukat a szövegműködésbe? Milyen státusz és jelentés rendelhető az „azaz” grammatikai elemhez: álom *vagy inkább* *pastiche*, álom *tehát* *pastiche* egy széttépett (destruált) fénykép *összeragasztásához*? (Nyelvi rekonstrukció értelmében vett *összeragasztásról* van szó? Vagy *bricolage*-technikáról? Vagy a „ráírás”, „elodázás” vonatkozásában érthetjük meg?) A szétzilálás, széttépés, szétszerelés az álom, *azaz* *pastiche* sajátja, esetleg az *összeragasztás*? Ezek mennyiben tekinthetők átmenetieknek, s köztük beszélhetünk-e átmenetről? A grandiózus költemény ráadásul erőteljes gesztusokkal használja az ekphraszisz kódját (leír és értelmez egy képet), és utal a képvers műfajára legalább két értelemben. Egyrészt egy kiszólásban, mikor az olvasást egy korábbi Tözsér-opushoz irányítja („A részleteket lásd / a Tépések c. álmomban, 23. oldal”). A *Tépések* olyan *képvers*, melyben a címbéli effektus a vers közepét, önnön centrumát változtatja olvashatatlanná a szakítás, törlés által; a szakítás környezetében – másrészt viszont – szövegtöredékeket őriz meg, az egykori egész nyomaként. A *Finnegan halálának* fenti, zárójeles szövegutasítása a *Tépések* képverset álmoként szituálja (álom *azaz* *pastiche* értelemben). Másrészt a *Finnegan halála* önnön vizuális megképződésében is színre viszi a tépések, tépettség nyomait: tipográfiailag kiemelt betűkarakterek jelzik az összeillesztés határait, ám úgy, hogy ezek a határok nem esnek egybe az aktuális verstagolás határaival: a tépések gyakran egy-egy tagolási egység testében (közepén) tűnnek fel (belső megosztottságot jelző viszonyokként). A költemény *Finnegan's Wake*-es old Kate-mottója („Erre tessék a Múzejumba! Kérem a kalapot, ha belépünk.”) az összeillesztés komplex aktusában létesülő különbségeket („A ketté- / tépett kép ellendarabjai között a semmi szívása”) az olvasást irányító különös mozzanattá teszi meg. Old Kate közlése nyitja, majd *rekeszti be* a verset („Itt a kijárat. / A múzejumból. A cipőket kérem, ha kilépünk”). De hangja ezen túl is többször behallatszik; egyik esetben egy magyar népdal (!) megszólaltatójaként: „na majd old Kate, / az auguri hitre füttyülő civil kimondja: / »Hej ílet, ílet, kanászílet, ez aztán az /

ílet!»” A vers lehetséges alapszituációjaként az összeillesztés mint tárlatvezetés válik elgondolhatóvá, az olvasás sétája a világirodalmi (intertextuális) és a szerzői-familiáris (intratextuális kapcsolódások, továbbá néhány jól azonosítható biográfiai mozzanat) archívum folyosóin. Retorikák és szemléletmódok koalíciójáról van szó ismét: az utalásháló komponensei rendre olyan versbeszéd-ekhez kötődnek, melyek részben eltérő korok és költészetfelfogások szülöttei (Shakespeare, Joyce, Pound, Valéry, Petri György). A szerzői-familiáris emlékház sterilizálása, épsége ráadásul intertextuálisan összezavarttá válik az olvasásban, amikor a „saját” emlék (például a szövegálmódó bátyjának halála) a *Finnegan's Wake* bizonyos motívumai és epizódjai kontaminálódnak („E szöveg álmódójának az apja egy téli / napon pontosan úgy tartja majd a két karjában az / idősebb fiát, mint Mária a pietákon a vérző Krisztust, / a különbség annyi lesz, hogy e komor férfimária halott fiának / nem a melléből, hanem a torkából szívárog a vér, és két száj / mondja majd neki, hogy »fiam!«: sötét, égre vetülő / árnyként a háttérben ott ingadozik a nagybácsi: / Finnegan Timót hórihorgas alakja is. // Az álmódó testvérbátyjam az apja / a F. úr először ezen a hatszor kilences / opál-szürkés lazúrú fényképen állnak úgy / együtt [az általuk épített, akkor még félig kész ház / előtt pózolv], mint azon a gyászos téli napon”). Álomszerű lebegés jön létre a csúsztatásokban; a *Finnegan ébredése* nagy kedvvel bonyolódik bele az értelmezés sok irányba szétfutó folyamataiba: az állítás és az elbontás történéseiben mozog, a kívülről és a bennfentesség között ingadozva. Ebben a kontextusban – mely alatt a fentebb említett delejező *összezavartságot* értem – a diszkurzív térbe emelt „szülőföld-tematika”, deklaratív szövegek stb. egyértelmű premodern vagy nosztalgikus vonatkoztatása kétségesnek tűnhet. Sokkal inkább olvastatják ezek a részek magukat „álom *azaz* *pastiche*”-ként („A történet szomorú, / de azért ne ríjjon senki! – Jó vicc: / ki akart itt sírni!?, eszében sincs senkinek. / Még ha esetleg paródiaként: Hasadj meg, festett üvegből / való szív!”). A versszerző szerep kör nemcsak ráhagyatkozott a költészeti memóriára, hanem bátran engedi működni az idegenségtapasztalatot a vers írott és hangzó anyagában: gondolhatunk a rengeteg *outsider*-elegáns szó, szerkezet, név jelenlétére. Az artisztikus forma megteremtése során a szó, a név olyan módon íródhat bele a vers nyelvbe, hogy mintegy önállósul, de egyben váratlanul előbukkan a különféle jelentésképzetek és hangzóképzetek hálójában („a szó bontóvása még nyomul és élvez”), s valamilyen módon (visszamenőlegesen is) újrajelöl. Új tónusokat von a korábbi szerkezetekre („Számunkra a sírok / keléséből felfakadó holtak, az égő férfiak, / az utcákon kölykező nőoroslánok, ket-tős kódú / posztstrukturalista *painting*, fényes szellemünk jele”; „Finnegan úrnak, aki az egykori // házépítők között az egyetlen valódi kőműves / s *gentleman mighty odd*, nem volt vekkere”; „s így az asszony, mint az angyalok a felhők *parapet*-in, / a semmin könyököl”).

Németh Zoltán kifinomult értelmező nyelvei, meglepetés értékű észrevételei a Tözsér-olvasás koherens, mégis érzékeny nyitottságokra felhívó kalauzáit, monografikus igényű érteke-

zését teremtették meg, összetartó burkot képezve a grandiózus *œuvre* körül. A könyv elméleti belátásaival, sokrétű példatárával pedig izgalmas pozíciókat kínál további diskurzusok számára. Végezetül a *Vita és vallomás* című Tóth László-interjúból citál-nám Tözsér Árpád önvallomását, melyben kijelölhető az a következő pozíció, hogy saját tudatosságát teszi ki önnön rekapitulációs-újrarendező műveleteinek: „Új kötetem nem lesz összefoglaló gyűjtemény, s még csak legjobb vagy legjobbnak tartott verseim válogatása sem lesz. Versszármazástan lesz: verseim egy csoportját emeli ki és állítja ok-okozati összefüggésbe. Genezis lesz: egy emberi és költői eszmélet kialakulását, történetét nyomozza visszafelé az időben. Természetesen a teremtés kezdete is akar lenni: ki akarja jelölni az alapokat egy további verses világépítéshez.” *Az életmű mint irodalomtörténet* e tudatosság folyosóit világitja át.

Orcsik
Roland

„Testem át- meg átjavított térkép”

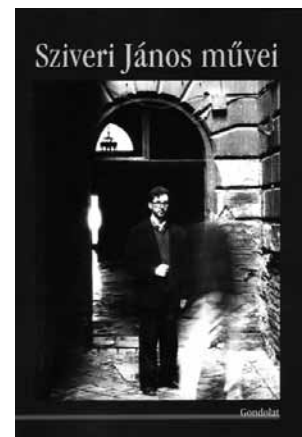
(Sziveri
János
művei.
Szerk.:
Reményi
József
Tamás,
Gondolat,
2011)

Sziveri János ismét feltámadt. Életművének újabb térképével a hónapja alatt. Halála után először a budapesti Kortárs Kiadó jelentette meg köteteinek egybegyűjtött anyagát, *Sziveri János minden verse* címmel 1994-ben, az özvegy Utasi Erzsébet szöveggondozásával, Mátyás Livia szerkesztésében. Azóta többször is előkerült Sziveri neve a különböző kiadványokban. 2009-ben a Parnasszus folyóiratban találkozhattunk Sziveri-összeállítással, 2007-ben az egykori Telep csoport tagjai által is szerkesztett Puskin Utca folyóirat szentelt neki egy blokkot, interjúkkal, esszékkel, válogatott versekkel, a zenész Grencsó István fotóanyagával. Mindezt megelőzte az Ex Symposion folyóirat 1999/28–29-es Sziveri-száma. Ugyanebben az évben a szegedi Messzeáltó – Fiala Szegedi Írók Körénél megjelent a második Sziveri-kötet, a *Hidegpróba* kétnyelvű (magyar–francia) változata Marc Martin fordításában, Domokos Tamás és Virág Zoltán szerkesztésében. Lábadi Zsombor pedig egész tanulmánykötetet

írt a szerző munkásságáról *A lebegés iróniája. Sziveri-szinopszis* címmel (Opus Könyvek, szerk.: Csányi Erzsébet, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008). Sziveri szellemi örökségét ezen kívül a Sziveri János Társaság alapította Sziveri János-díj, a muzslai Sziveri János Művészeti Színpad, illetve a Veszprémben nemrég megnyitott Sziveri János Közép- és Kelet-Európai Irodalmi és Társadalomtudományi Kutatóközpont biztosítja és gondozza. Ehhez a sorozatos feltámadáshoz kapcsolódnak a Reményi József Tamás által szerkesztett kiadványok is: a 2000-ben, Kortárs Kiadónál megjelent *Barbár imák költője*, mely a Sziveri költészetéről írott tanulmányokat, esszéket, kritikákat tartalmazza, illetve a tavaly megjelent, eddig legteljesebb Sziveri-kötet, a budapesti Gondolat Kiadónál megjelent *Sziveri János művei*. Mindezek után levonhatjuk, Sziveri helye a kánonban elő van készítve, ebben nagy szerepe van az egykori barátok munkájának. De az újabb generációk számára is fontos alkotónak bizonyul, például Fekete Vince, kabai Ióránt, Kollár Árpád, Pollágh Péter, Sopotnik Zoltán, Tóbiás Krisztián lírájában találkozhatunk Sziverinyomokkal, parafrázisokkal, szellemi rokonságot jelző magatartásformákkal. Reményi a mostani Sziveri-kötet mellé Géczy Jánossal szerkesztette meg *Partitúra ne légy soha!* (Gondolat, 2011) címmel a Sziveri-díjasok antológiáját, amelyben további alkotókkal találkozunk, akiknek valamilyen formában köze van Sziveri munkásságához.

A szerző tehát nem panaszkodhat, foglalkoznak vele. Ugyanakkor olyan kritikai hangok is megjelentek, melyek a már az életében kialakult kultuszt is kikezdték, problematizálták (vö. Nemes Z. Márió esszéjével a Parnasszusban). Tolnai Ottó, Domonkos István, Gion Nándor, Maurits Ferenc, Balázs Attila, Fenyvesi Ottó stb. mellett Sziveri a legtöbbször idézett vajdasági „symposionista” szerzők közé tartozik. (A „symposionista” rendkívül összetett fogalom, most csak röviden: az egykori vajdasági *Új Symposion* folyóirat köré szerveződő, különböző poétikájú írók „mozgalmát” értem alatta. Sziveri a tragikusan szétvert, ún. harmadik generáció vezéralakja volt többek között az azóta Magyarországon is ismert Balázs Attila, Fenyvesi Ottó, Losonczi Alpár vagy Radics Viktória és még sokan mások mellett.) Ugyanakkor Sziveri nemcsak a kisebbségi kontextusban, hanem az egyetemes magyar irodalomban is jelentős alkotó.

A Reményi szerkesztette kötetben is olvasható interjúból, Sziveri Keresztury Tibornak így nyilatkozott még ’89-ben: „Bízom abban, hogy az ezredvég magyar költészetét verseim mellőzésével már nem tárgyalhatja egy jövőbeni irodalomtörténet. Igyeeksem egy kis balkáni vérral felfrissíteni ezt a »bécsi«



lírai állóvizet. Ennek ellenére még mindig *csak* az előszobában toporgok. Érezhetném-e hát magamat igazán otthon?” (391) Mára azonban a helyzet szemléltetést megváltozott. Sziverinek bőven akadnak olvasói ma is. Ugyanakkor a kánonbeli helye nem rögzített, mindig az aktuális befogadók rezonanciájától, reflexiójától függ. Nincs olyan szakmai konszenzus, ideológiai háttér, amely egyértelműen elfogadná a költő műveit. Viszont nemcsak egy magyar irodalomtörténeti narratíva létezik, a kánon ettől lehet dinamikus, nem pedig dögunalmas mauzóleum. Sziveri líráját nem kötelező szeretni, számomra mégis eleven költészetének néhány darabja.

A Reményi által szerkesztett könyv elsősorban abban különbözik a korábbi gyűjteménytől, hogy nemcsak a verseskötetek anyagára támaszkodik, hanem a drámai munkákból, az esszékből, az önéletrajzi írásokból, a gyerekversekből is nyújt válogatást. Emellett Sziveri-rajzokat is láthatunk a könyv fülein és fejezeteinek elején. Emiatt mondhatjuk azt, hogy ez a munka az eddig legteljesebb változata, s így reprezentatív darabja a szerző életművének. Ám még így sem teljes, hiszen nem tartalmazza például a fiatal Sziveri prózáiról próbálkozásait (az első kötet, a *Szabad gyakorlatok* fülszövege hivatkozik rájuk), illetve kérdéses, hány költemény kerülhet elő még a hagyatékból, és akkor még nem említettük a szerző műfordítói tevékenységét. Emiatt is pontos Reményi címválasztása, jelzi, hogy pusztán válogatást kapunk a szerző műveiből, nemcsak a lírából, hanem más műfajokból, társművészetekből is. Éppen ezért számíthatunk valamikor majd egy újabb Sziveri-feltámadásra (izgalmas lenne például külön kötetben kiadni a szerzővel készített interjúkat).

A mostani kötet borítóján Lábass Endre kiváló fotósorozatának egyik darabját láthatjuk. Sziveri a bérház udvarában áll, a kamerára néz nyílegyenesen, fekete öltöny lóg a lesóványodott figuráján, teste már szinte váz, előtte egy elmosódó szellemalak jelenik meg, a háttérben sötét folyosó, melynek végén felfénylik a kijárat vagy a bejárat (attól függ, honnan nézzük). A fekete-fehér fotó a fiatalon elhunyt szerző utolsó időszakából származik, jól érzékelteti azt a feszültséget, amely az élet-halál között botladozó, rákos test létbizonytalanságából fakad. Felmerül a kérdés, vajon az olvasás során nem ragad-e rá e „kultikus” reprodukció „aurája” a befogadóra is? Képesek vagyunk-e eltekinteni a fotó hatásától? Nem ezt a szerzőt képzeljük-e magunk elé a művek befogadásaor? Vajon a végzetes betegség elfelejteti velünk, megbocsátóbbá tesz minket a Sziveri-költészet gyengéivel szemben is? Elképzelhető, ám ez ellen talán Sziveri tiltakozna a legjobban, mert a nyilatkozataiból ítélve ő volt műveinek legszigorúbb kritikusa is. Munkáit a kezdetektől fogva erős önreflexió igény jellemzi. Persze kérdéses, mennyire hihetünk a szerző önmegítélésének.

A kötet borítóján látható fotó a referenciális olvasat felé terelné az olvasót. A szerkesztői intenció mellőzné a szövegközpontú értelmezői stratégiát? Erre a Sziveri-líra alakulásfolyamatai adják a legadekvátabb választ. Az első két kötet, a *Szabad gyakorlatok* (1977) és a *Hidegpróba* (1981) még a neoavantgárd, illetve a

konceptualizmus fogalmi költészetének jegyében íródott, azok esetében gyümölcsözőbbnek tűnik a nyelvkritikai megközelítés. Ám a '87-es *Dia-daloktól* kezdődően számos olyan vers születik, mely explicit módon reagált a korabeli, aktuális (kultúr)politikai kontextusra, életrajzi történetekre. Ez mégsem lesz csak a beavatottak számára megközelíthető világ, a versek az etikai kérdések problematizálásával egyetemesebb horizontot nyitnak meg az olvasó előtt. Felvetődik, hogy ami a diktatórikus rendszerben bátor szókimondás volt, s így etikus tettnek minősült a versírás, az a mostani fülnek didaktikusnak, közhelyesnek hathat, mint például ezek a sorok: „Éljünk, mint mindenki más, kárára annak, aki / nem vigyáz, s létalapokat légbe ás.” (*Társastervezés*, 104) Ugyanakkor a költemény szövegkörnyezetében ezeket a sorokat éppen a politikai frázisok, a kampányszövegek retorikájának paródiájaként is olvashatjuk, erre utalhat a felszólító mód használata.

Az ironia oldotta fel azt a feszültséget, melyet a korai versek nyelv- és szubjektumkritikai szemlélete még korlátnak érzekelt. Már a *Hidegpróba* kötet *Anti-poétika* című költeménye villoni, illetve Domonkos István-i ironiával, alulretorizált beszédmóddal robban bele abba a hideg mértani térbe, amit a korai versek szerkesztettek maguk köré. A felfokozott ironiával együtt a *Dia-dalok*ban megjelenik a humor is: „merthogy / kiismertük a segg logikáját / megtudtuk mit jelent a vízben fingani” (*Felröhögünk a dolgok állásán*, 85). A költői szerep többször alulnézetből van megmutatva (pl. *A költő tisztálkodik* című költeményben). A korábbi kötetek komoly, s olykor pozór hangvétele megváltozott, de a versírás továbbra is komoly vállalkozásnak minősül a társadalomkritika szempontjából: „a költészet pedig – ami mindennél fontosabb – / végül is maga a valóság” (*Közérdekű ballada a valóságról*, 81). A költő első Magyarországon kiadott könyvében, a korábbi kiadvány néhány darabját is tartalmazó *Szájbarágásban* (JAK–Magvető, 1988) olykor Adyt idéző *nagy pofájú*, társadalomkritikus odamondogatássá durvul a korábban elsősorban metafizikai és poétikai, illetve nyelvi problémákra reagáló ironia. Sziveri Janus Pannoniusra hivatkozva „barbár” költőnek tartotta magát, vagyis ahol kell, ott nem eufemizálóan pepecselt, hanem nyers volt és brutális. Ez a „barbárság” balkáni kontextusban a szerb szürrealisták „barbarogenije”-fogalmát (Ljubomir Micić) is bevonzza, eszerint a balkáni szellemi őserő tisztább a dekadens nyugat-európai művészetnél. Sziverinél ez nem nacionalista politikai programként, hanem kifejezetten költői attitűdként manifesztálódik, mely az etika és annak hiánya, illetve a kimondás szabadságának szellemében érvényesül igazán. Ilyen szempontból az amerikai beatköltők gátlástalan versáradata sem állt tőle távol. A Zalán Tibor és Kulcsár Szabó Ernő által szerkesztett *Ver(s)ziók* (JAK–Magvető, 1982) című antológia nyitóverse, a *Prófécia*k pimaszul borzolgatta a Kádár-korszak jólfészült, stréber költőinek, irodalmárainak kedélyét, már a költemény sokszor idézett, első pár sorától fölállt, ha más nem is, de a szőr a hátukon biztos: „nem Páris, sem Bakony: / vér és takony. / Hol a léptek, s a lépték is / csak olcsó recségek

–”. A költemény később a *Dia-dalok* nyitódarabja lett, mintegy jelezve a költői beszéd mód változását. Az analitikus nyelvszemlélet az újabb költeményekben is megvolt ugyan, viszont a funkciója gyökeresen átalakult, már nem pusztán a fogalmi vagy gondolati líra szöveit boncolgatta.

A ’89-es *Mi szél hozott?* című kötet újabb váltás a szerző életében, felerősödik a költői introspekció, a társadalmi romlás mellett a testi leépülés fokozatai kerülnek egyre inkább a fókuszba, a forma fokozatosan klasszicizálódik. Az irónia itt már egészen más funkciót tölt be, már nem annyira a támadás, mint inkább a betegséggel szembeni, végsőként kitartott öntudat védelmi eszköze, akárcsak a „megszenvedett” (Thomka Beáta) versforma, amit legnyíltabban talán az *ars poeticaként* is értelmezhető *Ővszerződés* című vers tematizál: „Az irónia: módszer / a groteszk: állapot / bevesszük a gyógyszert / mi beteg állatok // Az irónia gyógyszer / groteszk állatok / bevettük a módszert – / beteg állapot (!)” (170) Sziveri ekkor családjával áttelepült Magyarországra, barátai segítségével Budapesten talált menedékre. Innentől kezdve a test bomlási folyamatainak megélése válik a költői figyelem egyik fő mozgatórugójává, amelynek kicsúcsosodása a szerző életében megjelent utolsó kötet, a *Bábel* (1990), melynek címadó verse (is) a XX. század magyar líra csúcsteljesítményei közé tartozik. A posztumusz *Magánterület* (1991) afféle epilógusként fogadta a korabeli recepció (pl. Keresztury Tibor, Thomka Beáta).

A *Magánterület* egyenetlen színvonalon szólal meg, ahogyan az egész életmű is az. A mostani válogatásból látható, hogy Sziveri nem volt kiszámítható alkotó (és ebben természetesen nincs egyedül a magyar irodalom legjobbjai között). Ezt a kritika is többször kiemelte, még a barátok sem voltak ilyen szempontból részrehajlók (vö. Zalán Tibor írásaival). Az ingadozás a mostani válogatásban olvasható gyerekverseiben is tetten érhető, ugyanis nem érik el azt a színvonalat, amely például Domonkos István, Weöres Sándor és mások műveit jellemzi. Ám Sziveri kihozta a maximumot a lírájából, számos olyan alkotása született, amelyek hatása nemcsak a kortársak, hanem a mai generációk számára is fontos és mértékadó. Az ő esetében ez nemcsak esztétikai kérdés, hanem egyben etikai is, azaz a költészet Sziveri számára az élet művé, a mű létté való átalakításának az eszköze volt.

Reményi jelen munkája egy olyan Sziverit mutat meg, amely kevésbé lehet ismert a szélesebb olvasóközönség előtt. Nem pusztán a drámai művek vagy a gyerekversek, hanem Sziveri képzőművészeti érdeklődésének fontosabb szövegeiből is kapunk ízelítőt. Itt felmerül, hogy talán a „rövid élet titka” nem engedte meg a költőnek, hogy e területen is kiteljesedjen, holott a képzőművészeti esszék jelzik a felkészültséget, tájékozottságát. Az Új Symposion folyóirat alkotóinál – akárcsak az avantgárd művészek esetében – nem volt ritka, hogy egyszerre több társ-művészettel, tudományterülettel is foglalkozzanak, gondoljunk csak Tolnai Ottó munkáira. Sziveri más szerepet szánt magának, erről tanúskodnak a könyvben olvasható interjúk és *A fiatal vajdasági magyar írók helyzetéről* című alkalmi közéleti írás. Kisebb zavart okozhat olvasás során, hogy a kötet címe után

már is sorjáznak a mottók, a cikluscímek, a versek, a szövegek így egybefolyznak, nincsenek külön oldalon elválasztva egymástól a nagyobb egységek, csak műfajhatárok mentén vannak elkülönítve a blokkok.

2013-ban harminc éve lesz annak, hogy lejátszódott Sziveri és az általa vezetett Új Symposion (meg párhuzamosan a magyarországi Mozgó Világ) botrányos szétverése. Azóta többször is visszaéltek már Sziveri nevével politikai manipulációk céljából. Sziveri költészete azonban nem alkalmas a populista mutaványokra, mert (ön)kritikai erő rejlik benne. Mert Sziveri nem ember volt, hanem dinamit.

◀ Sütő
Csaba
András

Döntetlen, eldöntetlen, eldönthetetlen

(Krusovszky
Dénes:
*A felesleges
part.
Magvető,
2011)*

Krusovszky Dénes harmadik könyvét felfokozott várakozás előzte meg. A kortárs líra évek óta figyelemmel elhalmozott, kitüntetett szerzőjének harmadik verseskötete *A felesleges part*, amely komoly indulatokat váltott és vált ki pályatársból, olvasóból, kritikusból egyaránt. A kötet egyik kérdése az volt, hogy az *Elromlani milyen* című kötet után miként formálódik tovább ez a lírai beszéd. Sor kerül-e tematikus bővülésre, merre mozdul el a nyelvi megformáltság, hoz-e újdonságot a következő könyv a lírikus pályáján?

Az eddigi kritikai recepció ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásával adós maradt, ahogy a kötetről folytatott viták, kerekasztal-beszélgetések sem tartalmaztak érdemi következtetéseket. Az értelmezések jórészt megrekedtek a felületes bemutatásnál, a kötet tartalmi-konceptuális ismertetésénél. Ez a recepció nagyvonalúság azért okozott és okoz problémát, mert a szövegek sokkal erőteljesebb és sokkal alaposabb értelmezési kísérleteket kellene generálnak; meg kellene vizsgálni, honnan meríti ez a lírai beszédformáció önnön autenticitását, a témák, a megidézett szövegek környezet mennyiben bír befolyással a szövegekre és az értelmezésre. Egyetlen éles meglátást, egyetlen olyan



állítás sem láttam, mely arra tett volna érdemi (szakmailag megalapozott tényekkel, meggyőző érvstruktúrával) kísérletet, hogy legalább hozzávetőlegesen megpróbálja megérteni, mi miért történik a kötetben, melyik nyelvi állításnak milyen tétje, következménye van. Fontos könyvnek nevezik, nagyon fontosnak, nyilván az is. Magam viszont úgy látom, hogy ugyanaz a rossz reflex működik, ami nagy költők esetében is előfordul. Erről a

költészetről nem lehet, úgy látszik, mást mondani, viszont csodálni vagy a mennybe meneszteni erős retorikus túlzás volna. Ezért azt érzem, úgy állnak hozzá, hogy nem állnak hozzá.

Nincs semmilyen szakmai érvekkel alátámasztott konszenzus a kötet ügyében, annyira nincs, hogy konkrét, megalapozott véleményt vagy kialakult nézet- és véleménykülönbségeket is nehéz lenne felvonultatni. Következésképp: az alaposabb (a tulajdonképpeni szakmai) szövegelemzések elmaradnak. Neki sem állnak.

Az is problémát okoz, hogy a kötetről nagyon sokan rutinból írtak. Hovatovább: mintha erről a könyvről mindenki beszélni akarna, mintha ezen a költészetben keresztül próbálna maga a recepció is felmutatni saját fontosságát. (Hogy miért, rejtély.) Az eddigi recepcióban nincsenek metapoétikai (a költészet mégiscsak egy mesterség volna, amiről illik beszélni, az irodalomtudományos és irodalomkritikai diskurzus pedig elviselni kénytelen a felületes, felkészületlen kritikust) megállapítások. Éppen az volna az érdekes, ki hogyan beszél, s miért úgy, ahogy. A kötet értelmezési kísérleteiből hiányoznak az ontológiai, poétikai, mesterségbeli megfontolások realizációs kísérletei. Ennek a rendkívüli módon elfáradt, egyébként is reduktív, minimalistaként aposztrofált költői nyelvhasználatnak az átfo-gó, kritikai vizsgálata (szoros szövegolvasással, csodálat helyett rákérdéssel, mi mit jelent, jelent-e valamit egyáltalán) elmaradt. Az eddigi recepcióból nem derül ki egyértelműen, hogy a kötet milyen mesterségbeli, poétikai, ontológiai megfontolások mentén realizálódott, s ennek a megvalósításnak költői nyelvi regisztere mindezt mennyiben támasztja alá.

A harmadik kötetbe nagyon sok minden zsúfolódott össze, miközben a lírai beszéd mód változásáról, erősödéséről beszélni nem lehet. Egy költészetnek sem feladata, hogy kötetről kötetre újradefiniálja, újrahúzza önnön kontúrjait. Azt azonban, ha akár a kifejezésforma, akár a nyelvi attitűd, akár a poétikus beszéd elfárad, kioltódik, elveszíteni látszik hatáspotenciálját, felismerni nem árt. *A felesleges part* ennek a problematikának a fénytörésében olvasva nem járt el kellő körültekintéssel. Az önisméltás, az önmagába záródás számtalan példájával találkozhatunk, az ér-

de mi mondanivaló, a kifejezett tartalom nincsenek összhangban egymással.

Az már a kötet nyitóverséből (a külön címmel – *Beljebb jutunk mégis* – ellátott, egy versből álló ciklusban), a *Díztelen, praktikus* című versből is látható, hogy Krusovszky új könyvében előző kötetének nyomvonalán indul tovább: „Egy kapualjba próbáltam behúzódni / a jégeső elől, azt hiszem, épp téled / jöttem el [...] mindenki lökdösődni kezdett, én meg azt / a szűk rést figyeltem, ami kinyílt, // jött át rajta a fény, de nem ajtó volt, / legfeljebb levélrész, vagy még az sem, / nem tudom, de nem lehetett több, ebben / biztos vagyok, egyszerűen nem lehetett kijárat.” (*Nem ajtó volt = Elromlani milyen*, Kalligram, 2009, 91.) A *Díztelen, praktikus*ban pedig ezt olvassuk: „Vetésben állok, bokáig süllyed / a lábam, míg a szám jár, de amit mondok, alig-ha / ér el hozzád. Egyre beljebb jutunk / mégis, díztelen, praktikus mozdulatokkal halad // a munka. [...] Kitisztított / szavakat forgatsz, míg én belekiáltok még néhány / homályos mondatot a délután / kannájába, majd óvatosan ráhúzom a fedőt.”

1. (mint egy vászonzsák)

A kötet második ciklusa¹, ami igazából az első, eklektikus képet mutat. Hart Crane életének momentumai mellett Chris Burden performanszainak átírásait, újrírásai kísérleteit kapjuk, megspékelve a *Könnyített változat* sorszámozott, talán önreflexívnek mondható verseivel. Az elegy kétségkívül pikáns, nemkülönben nehezen értelmezhető. Az újrírás ebben az esetben is nagyon komolyan kell vennünk, hiszen Krusovszky releváns energiát mozgósít annak érdekében, hogy saját lírájába bedolgozza az öt érdeklő figurákat és jelenségeket. Ennek következtében az eredeti alakok roncsolódnak, deformálódnak, alárendelődnek annak az egységesített beszédmódnak, ami *A felesleges part* verseinek koherenciáját hivatott biztosítani. Az értelmezéskor éppen ezért ildomos vigyázni a külső kontextusok számba vételével, hiszen a cél nem az, hogy bármifajta textuális háló kialakuljon; inkább az, hogy a választott komponensek kontaminációja révén miként juthatunk el, eljutunk-e egyáltalán a homogenitáshoz.

Hart Crane a 20. századi amerikai irodalomban – szemben az elveszett nemzedék (T. S. Eliot, Hilda Doolittle, Amy Lowell, Ernest Hemingway, Ezra Pound és még oly sokan mások) európai orientációjával – a radikális modernizmus mellett tör lán-dzsát. Költészetében ennek megfelelően keveredik 19. századi angol nyelvű irodalmi hagyománytól kezdve az imagizmuson át Eliot *Átokföldje* című monumentumáig nagyon sok minden. S persze mindenekelőtt a *Leaves of Grass* (*Fűszálak*) Walt Whitmanje, akinek *Song of Myself* (*Ének magamról*) című alkotását Crane folytatni kívánta *A híd* című kötettel, megírván az amerikai eposzt, ám a kiteljesedés és a várt siker elmaradt. Hart

¹ Az első ciklus egyetlen versből áll, melynek külön címe is van (a *Beljebb jutunk mégis* egyetlen verse a *Díztelen, praktikus*), ahogy egyébként a kötetet lezáró versnek is külön cikluscím jut (*Mégsem egészen üres*, egyetlen verssel, a címadó *A felesleges parttal*). Így a tulajdonképpeni első ciklus a második és így tovább, összesen van öt, ami három.

Crane ígéret maradt, az amerikai irodalom ígérete. Életében mindössze két kötete jelent meg: *Fehér épületek* (1926) és a már említett epikolirikus szövegkompozíció, *A hid* (1930).

Ebből persze nem sokat látunk, hiszen Krusovszky érdeklődése Crane utolsó hajóútjára, homoerotikus vágyaira, bűnösségére, kitaszítottságára, elfojtásaira fókuszál.

A ciklus hét verse megkísérli rekonstruálni azt, amiről Crane nem beszélt. A biografikus én újateremtése izgalmas kísérlet, bár kétségeink inkább szaporodnak ezzel kapcsolatban: „A tárgyak akarok lenni, fiúk, / egy gyanús alku, homályos vállalás. / Hallottatok ti már a hormonokról? / A délután viasza ránk hül, ha nem / sietek. A neveket úgysem jegyzem meg, felesleges mondanotok. És azt / említettem, hogy nem látok színeket?” (*Hart Crane a matrózoknak udvarol*). A figurán keresztül tehát annak az elfojtásra, szegyenre, elhallgatásra, nehezen elbeszélhetőségre apelláló, azt sajátos nyelvkísérlettel megszólaltatni próbáló törekvéssel találkozunk, ami ennek a kötetnek a legfőbb törekvéseként értelmezhető. Formailag annyiban kapcsolódhatunk Crane-hez, hogy a ciklus Hart Crane-ről szóló darabjai szonettformában íródtak, melyek azonban meglehetősen hevenyészett verselésűek, inkább csak a formára, s arra a poétikai dilemmára utalnak, amivel Crane költészetében szembesült, nevezetesen arra, hogy a kötött metrum, a szabályos(abb) forma miként egyeztethető össze a whitmani áradással, a szabad metrumú verssel.

Nehezen érthető, hogy ehhez miként társulnak a *Chris Burden-másolat* alcímet viselő performansleírások. Egyáltalán: kétségesnek tekinthető, hogy az előadások újraírásai, travesztiái elvezetnek bennünket ugyanoda. Burden ugyanis rendkívül erőteljes gesztusokkal igyekezett a 20. századi amerikai társadalmat elgondolkodtatni az őt körülölelő tendenciákról és eseményekről. A közönyösségről, a képmutatásról, a céltalanságról, az értelmetlenségről. A performanszok eredeti címeit alcímmé emelve ezek a szövegek megpróbálják újabb szenvedéstörténetként értelmezni Burden legtöbbször magányos, ámde mégiscsak az akcióművészethez tartozó, a közösség reakcióját – sőt: aktív részvételét, beavatkozását – váró előadásait. A *Shoot*, a *Through The Night Softly*, a *Trans-Fixed*, a *Deadman* ismert Burden-performanszok, amelyekhez egy saját tevékenységére folyamatosan reflektáló lírai énkonstrukció társul, s máris ugyanott vagyunk, mint Hart Crane esetében. Nem Burden az érdekes, hanem a saját lírai beszéde által formálódó újra megnyilatkozó. (Csak egyetlen mondat erejéig adunk hangot a szkepszisnek: a Burden-performanszok elválaszthatatlanok attól az amerikai közegetől, amelyben megszülettek, kevésbé alkalmasak arra, hogy általános érvényű szenvedésmintázattá váljanak.)

Nem biztos tehát, hogy ezeknek a külső kontextusoknak ekkora szerepet kellett volna biztosítani a kötet textuális gesztusai segítségével, hiszen a harmadik verscsoport szövegei, könnyített változatai ugyanazokról a frusztrációs folyamatokról, azokról a saját és társadalmi létből fakadó problémákról: elfojtásokról, szegyenérzetről, szorongásról próbálnak beszélni. Mindeközben pedig elterelődik a figyelem, s a helyére a Burdennek és Crane-

nel kapcsolatos felületes és/vagy alaposabb ismeretek kerülnek; ez zavaró redundanciát és rezonanciát okoz. Ez még akkor is így van, ha a ciklus erőteljesen megpróbálja saját képei segítségével belsővé, majd külsővé tenni, és saját nyelvén elbeszélni a költő traumáját és tragédiáját (itt: szexuális elfojtás és elhajlás, bűnösen megélt homoszexualitás, öngyilkosság), valamint a performer önként vállalt kiszolgáltatottságát (az autóra szegezett Burden [*Trans-Fixed*], a sztrádára kitett, kátránypapírba csomagolt Burden [*Deadman*], az üvegszilánkokon átkúszo Burden [*Through The Night Softly*]).

2. (Marszüasz-polifón)²

A mítosz szerint Marszüasz, a szatír párbajra hívja Apollónt, a költészet istenét. Játékos viadaluknak tétje nagy, a győztes azt tesz a másikkal, amit akar. A győztes Apollón megnyúzza a nagy-ravágyó szatírt, bőrét egy fenyőfára akasztja; a hagyomány szerint a bőr örömeiben a legkisebb furulyaszóra is megborzong. A felidézett külső kontextus itt nagyjából használhatatlanná is válik. A *Marszüasz polifón* című ciklusban ugyanis nyomát sem látjuk ennek a vetélkedésnek; kideríthetetlen, hogy ki kit hívna ki ebben az esetben versenyre. Azt zárjuk ki a meghatározottakban, hogy a kötet bármiféle költői vetélkedés volna a költészet istenével; a szövegek se intenciójukban (és ez a döntő), se a szövegek megformáltságát, se a zeneiséget tekintve nem teljesítenék be az efféle elvárásokat.

Nem a vetélkedés a lényeg, hanem a bőr maga. Marszüasz megnyúzott bőre, ami a Krusovszky-versek ihletőjévé, kvázi médiumává válik. Itt érdemes visszautalni a korábbi kötetek (*Az összes nevem s különösen az Elromlani milyen*) poétikai megfontolásaira; az élveboncolásra, a nyúzásra, a permanens önértésre, önteremtésre. Ezek a folyamatok ebben a kötetben is meghatározó jelentőségűek. Nyúzás közben vagyunk, amint arra a külső borítón található Anish Kapoor által elkészített monumentális alkotás (*Maryas*) is utal. A monumentális szobor megépítését a mítosz ihleti; a testi vérvörös színű, remegő felület visszautal a bőrét vesztett szatírra, Marszüaszra. Ebben a ciklusban a nyúzás és az építés két verssel jelenítődik meg; szerencsésebb lett volna ezeket máshogyan tördelni, hiszen semmi a világon nem indokolja, nem támasztja alá, miért kell ezeket a leírásokat négysoros strófáserű tömbökben szerepeltetni. Ráadásul, ha már szabad verssel operál egy zártnak mondható, mechanikus formaszerkezetben, szerencsés volna a sorokat olyan helyen törni, amelyek a ritmusnak és a tartalomnak legalább nagyjából megfelelnek. Az említett két szöveg (iii. *Szellős, árnyékos*; ix. *Az egész szerkezet*) tipográfiája rendkívül következetlen, ráadásul ennek a következetlenségnek semmilyen funkciója nincs. A ciklus számozott verseit sem értem, azt, hogy miért kellett ezeket megszámozni, senki sem tudja. A kötetegész kompozícióját tekintve megfigyelhető ez a következetlenség; a tartalom illetően összeállítás (a két ke-

² A különírt változat azt jelenti, hogy a Marszüasz nevű szatír polifón, tehát többszólamú. A kötet olvasása azonban arra enged következtetni, hogy itt a Marszüasz-effektusról, a megnyúzott test, a lenyúzott bőr poétikájáról van szó.

retvers, a római számmal ellátott három főrészt) befolyásolni próbálja az olvasás menetét, pedig – az eddig mondottakból messzeemenőig következően – amit itt látunk, azt nemcsak hogy nem kell, de nem is érdemes lineárisan olvasni.

3. (a régi jelentés)

A régi jelentésen belül is megtalálható az előző ciklus háromosztatúsága. Két ekphrázis (Bukta Imre és Gerber Pál festményeiről) ornamensek és versek. A képleírásokkal van a legkevesebb baj; tematikusan köthetők a kötet alapvetéseihez, az eljárást ismerjük, a kép koncentrált struktúráját láthatóvá teendő a képleíró narratívát teremt. Az ornamensekkel már nagyobb a baj; ezek közül sok a giccs hatásán mozog, komolytalan, néhol kínos rímekkel. Néhány darab olvastán elgondolkodtam azon, hogy mi lenne ezeknek a szövegeknek a sorsa, ha nem egy Krusovszky-kötetbe lennének kötve, hanem a napi postával landolnának a versszerkesztők asztalán. Mert mihez kezdjünk ezekkel a sorokkal: „A lélek / zsirjából / egyre kevesebb, / ami még / rajtad van / lassan leperreg. // Nem állja / útját a / kemény szavaknak, / ahonnan / kinézel, / repedt az ablak.” (Ornamens, 53) Ugyanakkor a harmadik szakaszban látunk jó megoldást is; a „sértetlen / felület- / ével az este” megoldás még akkor is hat, ha a teste–este rímpár újfent helyzetbe hozása hatáspotenciálját tekintve egy idő óta már: érdektelen. A funkciójuk, tartalmi kidolgozottságuk is meglehetősen esetleges és hevenyészett: „Kapualjban / azt hitted, még várnak, / falnak veted / tétován a hátad, / most már nem kell / rohannom előre, rád feszül a / lassúságod bőre.” (Ornamens, 59)

A ciklus versei között sajnos vannak olyan megoldások is, amelyek a túlzott nyelvi egyszerűség, a fogalmiság, a nem/helette mondás miatt sikerületlenek, vagy, s ez a nagyobb baj, értelmetlenek. Úgy látom, hogy a dísztelenség és a praktikusság, a legfőbb szövegszervező elvek, a nyelvvel kapcsolatos attitűd ez alkalommal már inkább regresszív hatású. „Közös anyagunkat, mint nagyapánktól / örökölt poshadt kardigánt, minek is / próbálnánk tisztogatni? Igazad van.” (Reggelre odaköti) Mégis kinek, mikor, hol és főleg miért? Ezeknek a szövegek az olvasása hiányt hiányra halmoz, s talán megkockáztatható; azzal már nem lehet ezeket a szövegeket védeni, hogy ez milyen kockázatos, mennyire újszerű, és milyen fogalmi, radikális, reduktív, mert nem az. (Hagyjuk most a poshadt kardigánt, a közös anyag ez értelmezhetetlen metaforáját.) Nagyon sok a ciklus verseiben a redundancia, a keveset vagy semmit mondás: „Vagy ismét elkezdődik előlről az egész, / és végül mégis ugyanazt / a homályos sejtést / kapom meg, amit egyszer levittem már a pincébe.” (Amit levitem már)

Egyeztetési hibák és képzavarok is előfordulnak: „Amit fűgőben hagytál, s ami, akár / egy elhívás, még áll, itt keringenek / körülöttem.” (Légyapírba csavarták) Másik példával: „Csak egy kenyér képes olyan szótlanul / panaszkodni, ahogy ez a nehezen / távozó délután fordít még egyet / a szétdobált tárgyakon.” (Csak egy kenyér) Ennek a nehezen követhető mondatnak

se értelme, se jelentése nincs. Ahogy a ciklus címadó versében sem találunk semmi olyat, amiből kiderülne, mit fedezhetünk fel, érthetnénk meg ezeknek a mondatoknak az olvasásakor: „A régi jelentés faggyúját / úgy látszik, mégsem sikerült eléggé / letisztogatnunk, hiába forgattuk / annyit a szavakat. Hallgatók inkább, / de ha megszólalnék is, azt mondanám, / amit elvársz. A jövőnkre nézve mit / jelenthet vajon, hogy egy szalonnával / álmodtam?” (A régi jelentés)

Ennek a lírai beszédnek a továbbiakban meg kellene küzdenie saját önellentmondásaival. Meg kellene haladnia – elsősorban nyelviileg – ezt az önmagába záródó, a kudarc termékletlenségét körkörösén bejáró, azzal már semmit kezdeni nem tudó szövegpozíciót. A régi jelentés helyére meggyőző argumentációval kellene felvonultatnia a továbbiakban az újabb jelentést, vagy ha ez nem lehetséges, akkor a jelentésnélküliség meggyőzőbb artikulációival kell előállnia; mert ez így önmagában hatástalan. Kockázat nélküli, sokszor már értelmetlen beszéd, amely önnön felismeréseit egyre kevésbé képes autentikus megszólalássá formálni. Még akkor is, ha a vállalt feladat az, hogy a nagyon neheztől, a problematikusról egyszerűen próbál beszélni; a helyzet ennyire nem egyértelmű és nem egyszerű.

Bedecs
László

Széljegyzetek Sütő Csaba András kritikájához

Örömmel fogadtam a felkérést, hogy Sütő Csaba András írása kapcsán gondolkozzam el kicsit a lírakritika jelenlegi helyzetéről, problémáiról, ellentmondásairól. Nem mintha ez az írás különösebben kilógna a sorból, provokatív, túldicsérő vagy becsmérítő lenne, de mivel maga is felvet néhány kérdést magáról a kritikairásról, sőt igen rossz véleménynel van minderről, mégis alkalmasnak tűnik egy efféle vita megindítására. De félreértés ne essék: sem a Sütő-féle írásban „támadott” kollégák, sem a kötet védelmére nem szerződhetek – már csak azért sem, mert ezek egyáltalán nincsenek rám szorulva, nálam sokkal jobban megvédik önmagukat.

Már a dolgozat első mondata megakasztott, mert az olyasmit állít, ami eleve magyarázatra szorul: Krusovszky Dénes könyvét „elfokozott várakozás előzte meg”. Nekem nem volt

ilyen tapasztalatom, de nem is tudom értelmezni, mit jelenthet manapság a felfokozott várakozás bármely verseskötettel kapcsolatban. Talán példányok százai keltek el az előjegyzési időszakban? A könyvesboltok előtt várták a rajongók a kötet érkezését? Előre lekötötték a szerkesztőségek a kritikákat? Tévében, rádióban találgatták, vajon miféle újdonságot hoz majd az új gyűjtemény? Ja, hogy ez a *Harry Potter* volt? Azért meglepő Sütő Csaba mondata, mert nagyon ritkán találkozni bármely költő bármely kötete kapcsán bármiféle izgalommal, és ugyan a még mindig a pályája elején járó Krusovszky Dénes valóban szép kritikái sikereket ért már el, valóban az átlagosnál több olvasója van, de Sütő nagy-nagy aránytévesztése, ha Krusovszkyt abba a kategóriába sorolja, ami egyáltalán kapcsolatba hozható a „várakozás” szóval. Várakozásai legfeljebb a szerzőnek és esetleg a kiadójának lehetnek, de félek, ezek sem voltak „felfokozottak” – az írás azon megállapítása pedig, hogy „mintha erről a könyvről mindenki beszélni akarna”, talán még az ő álomvilágaikban sem hangzott el. Nem akar mindenki erről a kötetről beszélni, dehogy.

Ennél csak azt tartom túlzóbbnak, a valóságtól elrugaszkodottabbnak, amikor a kötet által kiváltott „komoly indulatokról” ír a kritikus. Miféle indulatokról lehet itt szó? Tényleg létezik ilyesmi, és tényleg képes egy kötet efféléket kiváltani? Én inkább úgy látom, hogy a magyar költészet egyre szűkülő körében egyre ritkábbak a viták, és bár egy-egy kötet képes a figyelmet magára irányítani, ez is inkább ritkaság. Marno Jánosnak 4-5 éve sikerült, de a legújabb könyve már csak csendes hullámokat ver, Borbély Szilárdnak sikerült, Kemény István viszont korábban nem tudott a valós figyelem középpontjába kerülni, ám az új kötetével talán sikerül neki – és a jelenkori példaim itt véget is érnek. Szeretjük ugyan Kántor Péter, Térey János vagy Kukorelly Endre verseit, de valóban van ezekről érdemi, netán indulatos vita? Vagy: miért nem beszélgetünk többet Tandori Dezső újabb versesköteteiről, talán ezek semmilyen indulatot nem képesek már ébreszteni? Netán csak a kritika lustult el és vált érdektelenné? Mintha maga Sütő is így látná, amikor arról ír, hogy Krusovszky könyvéről a legtöbben „rutinból”, „rossz reflexek”-et működtetve írtak, a legfontosabb kérdéseket és az „alaposabb szövegelemzéseket” megkerülve, úgy, hogy alig jutottak túl „a felületes bemutatáson, a kötet tartalmi-koncepcionális ismertetésén”. De hol vannak akkor az imént emlegetett, a kritikusokban is megszólaló indulatok? Valahogy úgy képzelném, hogy azok nem az afféle rutinszerű, unalmas kritikákat szülik, melyeket Sütő lát, és amelyekkel továbbra is nagyon szigorú: „Egyetlen éles meglátást, egyetlen olyan állítást sem láttam...” – ez nagyon komoly vád az egyébként meg nem nevezett kritikusokkal szemben, akik között olyanokat is találunk, mint Horváth Györgyi, László Emese vagy Bartók Imre, akiket épp a komoly és megbízható munkáikról ismerünk. De ki tudja, nekik is lehetnek rossz napjaik...

Az viszont tényleg elgondolkodtató, hogy a verseskötetről szóló tizenegynéhány kritika többségét egyetemisták vagy huszonéves, pályakezdő kritikusok írták, felerészben online fóru-

mokra. Hogy miért fiatalok írnak? Ennek lehet az az oka, hogy őket jobban érdekeli a könyv problémái, mint az idősebb olvasókat, de talán mégis inkább az az ok, hogy a kritikusai pályára régóta ilyen: a tehetségesebb egyetemisták kezdenek kritikát írni, aztán ezt előbb-utóbb abbahagyják: tudományos pályára lépnek, tanítani kezdenek, szerkesztők lesznek vagy egyszerűen eltávolodnak az irodalomtól. A lényeg: csak nagyon kevesen írnak egy évtizeddel később is kritikákat, és akkor is inkább csak kedvtelésből. Ez mindig is így volt, mégis fájó látni, hogy a mai Magyarországon teljességgel értelmetlen kritikusai pályáról beszélni, hiszen nincs egyetlen „főállású” kritikus sem – hogy miért, sejthető: a honoráriumok ezt nem teszik lehetővé. Pedig mindnyájan tudjuk, hogy hiába jelenik meg egy lapban nyolc kritika, hiába van egy könyvről tizenöt írás ilyen-olyan felületeken, mégis inkább egy-egy konkrét, „neves” szerző véleményére vagyunk kíváncsiak egy-egy könyv kapcsán, és legfeljebb a számunkra kiemelten fontos könyvekről olvassuk el a többiek írásainak egy részét is.

Sütő Csaba is beleesik ebbe a csapdába: „szakmailag megalapozott tényeket” kér számon, mondjuk a semsemagazin.hu műkedvelő szerzőjén. Vagy napi- és hetilapok kritikusain? Nem tények kellene egy kritikába, hanem esztétikai ítéletek, ízlésbeli állítások, melyekkel persze vitatkozni is nehéz. Viszont az biztos, hogy nagyon fontos, ki állít ezt vagy azt az adott könyvről. Talán a lírakritika kapcsán ez a szempont még fontosabb. Nem azt mondom, hogy ne tudna bárki egy-egy fontos összefüggést felfedezni, ne tudna bárki egy kötetről lényegi és továbbgondolásra érdemes állítást tenni, ilyesmi még *véletlenül* is előfordulhat, de egy kötet súlya mégis csak a jelentős kritikusok írásaiban dől el. Ráadásul Sütő a korábbi kritikák értéktelenségét hangoztatva azzal a nem titkolt ígérettel áll elő, hogy ő majd megmondja, merre hány méter Krusovszky kötetével kapcsolatban, ő majd „meggyőző érvstruktúrával” kifejti, „merre mozdult el a nyelvi megformáltság”, és lesznek „metapoétikai megállapítások”, valamint „ontológiai és mesterségbeli megfontolások”, lesz „szoros szövegolvasás” és persze „konkrét, megalapozott vélemény” – amivel szerinte a korábban megszólalók mindegyike adós maradt. Nem is csoda, hogy a nagy vállalás után újra csalódnunk kell.

A kritika legfőbb problémája ugyanis épp a megértés igényének hiánya, az erőfeszítés hiánya, ami abból a félreértésből születik, hogy ha valamit nem ért az olvasó egy szövegben, az biztosan a szöveg hibája. Hiszen talán épp azt várnánk a kritikustól, hogy értelmezze, magyarázza a homályos összefüggéseket, a versekben lévő titokzatos miérteket, az első olvasásra valóban indokolhatatlannak tűnő megoldásokat. Szükség van annyi jóindulatra, amivel elhihetjük, hogy a költő okkal választotta ezt vagy azt a fordulatot, azaz csak alapos megfontolások után jelenthetnének ki, hogy az adott eszköz nem ért cél: a jelentés megragadhatatlan, a kódok megfejthetetlenek, a titkok titkok maradtak. De még ez is kevés ahhoz, hogy, mint Sütő teszi, a műveket emiatt értéktelennek és sikerületlennek tekint-

sük, hiszen számos alkalommal épp a jelentésnélküliség vagy a jelentésképzés fájó kudarca az a metaüzenet, amivel aztán mégis dolgozhatunk. Sütő azonban ezt nyilván pontosan tudja, jobban, mint én, sőt, a kritika végén le is írja a jelentés hiányának lehetséges okait, mégis sokszor támadja a kötetet az „értelmetlenség” vádjával.

Alapkérdés például, hogy mit is akar Krusovszky a két „vendégművésztől”, Crane-tól és Burdentől. Ezzel a kérdéssel a könyv minden kritikusa küzd, és valóban vannak, akik nem jutnak túl a vonatkozó Wikipedia-szócikk idézésén – mert hát honnan is tudnánk, ki ez a két, Krusovszky számára fontos ember. A líraolvasásban különösen gyakori problémával állunk szembe: a szerző műveltebb, mint mi, olyan mitológiai, képzőművészeti vagy irodalmi intertextusokat használ, melyeket mi nem, vagy nem kellő mélységben ismerünk. Mit csináljunk ilyenkor: élvezhet-e egyáltalán a szöveg az olvasás során elkészítendő lábjegyzetek nélkül? Elő kell-e szednünk a lexikonokat egy vers megértéséért, vagy próbálhatunk a pontos háttérinformációk nélkül is jelentést adni a szövegnek? Sütő azon az állásponton van, hogy nem kell túl sok energiát fektetni a „külső kontextus” megismerésére (habár a kontextus mindig külső, nem?), már csak azért is, mert Krusovszky csak egy-egy elemét használja például Crane életművének illetve életrajzának. És itt jön Sütőtől az első „nem értem”: Crane – akiről azért egy bekezdésben ő is elmondja, amúgy lexikonszerűen, hogy mégis, kicsoda – még oké, de nehezen érthető, jegyzi meg, miért épp Burden a másik hőse a kötetnek, milyen kapcsolat lehet kettőjük között. A furcsaság az, hogy a bekezdés elején még azt írja, kétséges, hogy a két művész megidézése ugyanoda vezet, majd négy mondattal és néhány jó meglátással később ő maga jelenti ki: „máris ugyanott vagyunk” – az önként vállalt kiszolgáltatottság lehet a közös pont, amit előbb a felvállalt homoszexualitás miatt elszenvedett agresszió és szégyenérzet, utóbb pedig a performance-helyzetbe rejtett szenvedés és fájdalom és veszély jelent. Tehát itt még megtalálta Sütő a választ az elsőre érthetetlennek tűnő kérdésre.

De nem így ezután: a Marszüasz-versek formai döntését már meg sem próbálja megérteni, ehelyett kijelenti: „semmi a világon nem indokolja, nem támasztja alá, miért kell ezeket a leírásokat négy soros strófászerű tömbökben szerepeltetni”. Nem tudom, van-e itt valamilyen jelentős indok, de azt sem, kell-e egyáltalán ilyesminek lennie – abban viszont biztos vagyok, hogy nagyon veszélyes terepre tévednénk, ha minden esetben magyarázatot várnánk a verstől saját formai megoldásaira. Ez fontos kérdés, hogyne, de inkább akkor érdemes foglalkozni vele, ha tudunk mondani róla valamit – ha nem, az inkább nekünk kellemetlen, merthogy a költőnek bizonyára volt *valamilyen* oka az adott forma választására. Ugyanez a probléma pár sorral lejjebb, még kevesebb eleganciával: „A ciklus számozott verseit sem értem, azt, hogy miért kellett ezeket megszámozni, senki sem tudja”, vagy máshol: „a két szöveg tipográfiája rendkívül következtelen, ráadásul ennek a következtetlenségnek semmilyen funkciója nincs.” Amikor Sütő Csaba azzal vádolta a kollégáit, hogy

rutinból, a fontos kérdéseket megkerülve, alibiből írták meg a kritikáikat, talán épp az efféle megoldásokra gondolhatott: ha látunk a kötetben egy problémát, aminek nem értjük az okát, ne foglalkozzunk a problémával, vagy mondjuk azt, hogy a megoldás úgy rossz, ahogy van. Ha a kritikus elég rutinos, az első utat választja, itt azonban a másodikat választotta: ha nem értjük, miért számozta meg a szerző az adott ciklusba rendezett verseit, ha nem értjük, mi az oka a tipográfiának, vagy hogy mi az oka a látszólagos következtetlenségnek és önellentmondásoknak, akkor ahelyett, hogy erre újra és újra választ keressünk, mondjuk azt, hogy teljesen felesleges, modoros, értelmetlen volt az egész. Nem hiszem, hogy ez lenne a Sütő Csaba által is hiányolt „szakmaiság”.

Ezután sorban hoz olyan versidézeteket a kötetből, melyeknek szerinte „se értelme, se jelentése nincs”, melyek „értelmetlenek” vagy „értelmezhetetlenek”, vagy amelyekről csak annyit tud mondani: „mihez kezdünk velük?” Ha van a mai kritikának felelőssége, akkor épp az lenne, hogy megmutassa, a nehezen értelmezhető szövegeket is érdemes olvasni, érdemes dolgozni a jelentés kinyerésért – és csak ha ezt a munkát elvégeztük, akkor jelenthető ki, hogy esetleg az olvasott szöveg csak egy blöff. Hiszen milyen gyakran halljuk ezt a költészettel és általában a művészetekkel és még inkább a kortárs művekkel szemben megfogalmazott vádat, miszerint értelmetlenek lennének. Nem hiszem, hogy a kritikának ezt a hangot kéne fölerősítenie – különösen egy olyan verseskötet esetében, melynek egyébként a rejtőzködés, a többféle jelentés, a bizonytalanság a tematikus központja, amely címével is azt mondja, hogy a partot érés nem lehet cél, és amely a jelentéstulajdonítást olyan éles metaforával azonosítja, mint a megnyúzás, Marszüasz kivégzése, azaz bőrének letétele.

Félreértés ne essék, nem azt bírálom, hogy ez a kritika rossz véleménnyel van a kötetről – ennek inkább örülök, hiszen az csak jó, ha negatív ítéletek is születnek. Csupán a méltányosságot hiányolom a kötettel szemben, az azonnali elutasítás helyett a megértés vágyát. Ha ez meglenne, biztosan nem minősítené Sütő a „nagyapánktól örökölt poshadt kardigán” képét semmitmondónak és a „közös anyag” metaforájaként értelmezhetetlennek – hiszen a mai költészetben ennél százszorta elvontabb, absztraktabb és bonyolultabb képekkel is találkozhatunk, elég most csak a már említett Marno- és Kemény-versekre utalnom. Ha ez itt értelmetlen, mit fogunk akkor mondani azokra? Jöjjenek inkább a slam-versek, ahol minden olyan könnyen átvehető, érthető és szórakoztató? Ahol nincs titok, nincs önellentmondás és következtetlenség (de van)? Ahol minden eldöntött és eldönthető? Szerintem Sütő Csaba András sem szeretné ezt – de a kritikus méltányosság éppen ezt kívánná tőle is, hogy próbálja felfedezni az olvasott szövegben annak belső összefüggéseit, céljait. És ez nemcsak a kötetre igaz, hanem azokra a kritikákra is, melyek a kötetről szólnak, és melyeket ugyanolyan hidegen utasít el, mint a verseket. Ha nyitottabb olvasó lett volna, azokban is talált volna olyan elemeket, melyek az ő értelmezését segítik,

melyek a számára fontos problémák megoldásához vezethetnek. Legyen az a probléma akár a versek számozása, a strófák tördelése vagy épp egy ilyen vagy olyan kardigán önmagán túlmutató jelentésének megfejtése. De ahogy a bevezetőben fogalmaztam, már magamra is gondolva: ez nyilvánvalóan nem az ő személyes ügye, hanem a mai kritikai életet érintő kérdés, melynek a distancia hiánya, a barátok egymásról írt kritikái és viszontkritikái, a könyvek körüli párbeszéd elmaradása éppolyan fontos része, mint ez.

▣ Lengyel
Imre
Zsolt

Búcsú és megérkezés

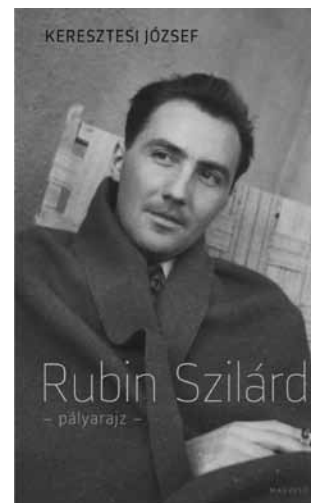
(Keresztesi
József:
Rubin
Szilárd;
Rubin
Szilárd:
Aprószentek.
Magvető,
2012)

Amikor a Magvető 2004-ben úgy döntött, hogy megjelenteti Rubin Szilárd *Csirkejátékának* harmadik kiadását, e gesztus a legtöbbek számára aligha tűnhetett többnek, mint ennek a hatvanas évek mélyéről előbányászott, sikeressé sosem vált, rég elfeledett könyvnek (és szerzőjének) adott újabb kőszá esélynek – és ezen túlmutató fontosságot a róla megjelent néhány kritika sem igazán tulajdonított neki. 2010-ben bekövetkezett halála idejére azonban már – ahogy azt el szokás mondani: a *Csirkejáték* német fordításának sikereitől talán nem függetlenül – észrevehetően megváltozott Rubin helyzete, a nekrológok és a (szerzője halála előtt csupán néhány hónappal újra kiadott) másik kisregény, a *Római Egyes* kapcsán születő írások már mind mellett érveltek, hogy műveire oda kell figyelni, és főleg: helyet kell nekik keresni az irodalomtörténetben. E mostani két új kötet megjelenése pedig aligha független e későn jött lelkesedéstől; annál is inkább, mivel voltaképpen egyiknek a léte sem magától értetődő. Az *Aprószentek* ugyanis egy olyan mű, amellyel szerzője végül nem készült el – a hagyatékban talált tisztázatlan kéziratból, mely kedvezőtlenebb körülmények között alighanem a múzeumban végezte volna csak, bevallottan aktív szerkesztői közreműködéssel hoztak létre publikálható szöveget. A másik, *Rubin Szilárd* című (és *pályarajz* alcímű) kötet pedig olyan műfajt képvisel, melynek reprezentánsai viszonylag ritkán tűnnek fel a magyar könyvpiacon: kismonográfia, melyet láthatóan nem

a tudományos szövegtermelő gépezet, hanem a kiadónak a tárgyalat szerző népszerűsítésére irányuló szándéka hívott életre.

Ez a szándék pedig könnyen érthető: a kisregények presztízsének megnövekedésével különösen szembeötlővé vált, hogy azok mögül – a nem radikálisan bennfentes olvasó számára legalábbis – szinte tökéletesen hiányzik a szerzői kontextus, hogy Rubin Szilárd alig valamivel több a regénycímek fölött írt névnel. A művek mögül hiányzott az arc – a szó szoros értelmében is, hiszen kizárólag a *Római Egyes* első kiadásának hátlapjáról származó, több évtizedes fénykép keringett róla – ez pedig, úgy tűnik, túl a szerző kiiktatására irányuló minden huszadik századi szándékon, ma is képes nyomasztóan hatni. A kismonográfia legalábbis arra a kérdésre adott válaszként határozza meg magát, melyet szerinte a két Rubin-kisregény nagyszerűségén megdöbbenő olvasó jogosan tesz fel: hogy „ki is ez a szerző, miért nem hallottunk róla többet, egyáltalán – hol volt az elmúlt évtizedek alatt?” (RSz, 5).

Keresztesi József – aki nek 2005–2006 táján készült Rubin-tanulmányai az újabb újráfelfedezés alapszövegeivé váltak – ennek a portrénak az utólagos megfestésére vállalkozik tehát, pozíciója és lehetőségei pedig alapvetően eltérnek a korábbi értelmezőkéitől: egyrészt, mint arról a nyitó, korábban külön is publikált *Két lépés* című esszé beszámol, viszonylag rendszeres (bár konfliktusos) személyes kapcsolatban állt Rubinnal annak utolsó éveiben; másrészt pedig Rubin halálával a hagyatékban található kéziratok, levelek, dokumentumok is kutathatóvá váltak. Mivel a nézőpont újszerűségét alighanem ez világítja meg legpontosabban, kénytelen vagyok azt a részt megemlíteni, amelyben Keresztesi az én korábbi Rubin-kritikámat hozza szóba: előbb idézi az általam használt „kvázi-önéletrajzi traumatizáltság” kifejezést (amely ott éppen azt szerette volna jelenteni, hogy bár a szerzőről semmit sem tudhatunk, bizonyos motívumok rögeszmés visszatérése nyomán megképződhet az olvasó fantáziájában egy a műveken átívelő fantomalak), majd a *kvázit* eldobva arról kezd beszélni, hogy az egyik regény



főhősének lakcíme megegyezik a fiatal Rubinéval (RSz, 67), vagy hogy a *Csirkejáték* „anyagát” Schweissguth Emmával kötött házassága adta (RSz, 69) – az eddig a semmiben lebegő szövegek most egy igen éles váltással kifejezetten mint a szerzői életút termékei jelennek meg. A szerző felőli olvasás interpretációs stratégiája viszont nem csupán a feltételezett kíváncsiság kielégítését szolgálja, hanem az életművel kapcsolatos problémáknak is következménye: Keresztesi ugyanis annak java részét – az ötvenes években megjelent regényeket, a krimiket, a filmforgatókönyveket, de voltaképpen még a *Csirkejáték* első kiadásának zárófejezetét is – szemmel láthatóan nem tekinti autentikus műalkotásnak, azokban leginkább a politikai környezet korrumpáló hatásáról árulkodó tünetegyütteseket lát. Ezekkel kapcsolatban pedig mindennél inkább az a mód érdekli, ahogy Rubin – a többször visszatérő megfogalmazás szerint – egyszerre próbál kint s bent egeret fogni.

Ha azonban ezt a képet megpróbáljuk értelmezni, máris a kismonográfia által felvetett kérdések sűrűjében találjuk magunkat: a *kint* alapvetően az (irodalom)politikai elvárásokat, a *bent* pedig valamiféle szuverén szerzői impulzust jelent – de meg lehet-e vajon ezek között kellő élességgel húzni a határt? A monográfia egy ponton György Pétert idézi, aki a *Csirkejáték* két változatával kapcsolatban arról ír, hogy Rubin jó szakemberként pontosan értette, mit várnak el tőle 1963-ban és mit 1981-ben, és ennek nyomán készítette el a különböző befejezéseket – ez pedig szerinte, ha forrásértékét nem is, irodalomtörténeti súlyát mindenképpen csökkenti (RSz, 153). Keresztesi védelmébe veszi a *Csirkejátékot* (pontosabban Rubint), reakciójából azonban világosan kiderül, hogy a György Péter ítélete mélyén rejlő elképzelést arról, hogy a szövegről alkotott ítéletünkben a szocialista diktatúrával való cinkosság léte vagy mértéke a mindennél inkább releváns szempont, maga is osztja. Az utolsó fejezet, írja, bár „vörös fark”-jellege tagadhatatlan, mégsem teszi egészen súlytalanná a regényt, mivel stílusosan annyival szegényesebb a regény korábbi részeinél, hogy a jóindulatú olvasó ezt a szerző tiltakozást kifejező ironiájaként is értheti. A monográfia azonban teljesen megelégedik arról a – még inkább jóindulatú? – olvasóról, aki az utolsó fejezet stílusos váltásában nem a *valós* szerző magamentségét látná, hanem, ahogy irodalmi művekben szokás, egyszerűen annak következményét, hogy ennek a résznek más a *fiktív* szerzője: nem a költő Angyal Attila, hanem a Till öngyilkossága után írásait közreadó mecseri körorvos. Ő pedig tagadhatatlanul a kádári konszolidáció szolámaival dalolja el itt, és könnyen elképzelhető, hogy ennek valóban örültek az illetékes elvtársak – ám ez a regény terében talán nem csak ennyi, hanem Attila szolámának mindkét irányban ironikus kontrapunktja is: az olyan ember nézőpontja, aki számára a megalkuvást el tudja takarni a munkája társadalmi hasznosságába vetett hit, és így biztos, lelkipurdalásmentes identitást képes felépíteni. Keresztesi tekintete itt nem a mai elfogulatlan értelmezőéhez hasonlít, aki a *teljes* regény viszonyrendszereit próbálja rekonstruálni (és akinek számot kell vetnie azzal, hogy a *kinti* tényezők esetleg a

benti konstrukciónak is részeivé válhatnak), hanem sajátos módon csupán az egykori pártilletékesének az inverze: ő is a szerző politikai véleményét keresi, épp csak fordítva érez örömet és bosszúságot.

A *Csirkejáték* esetében csak az első kiadás utolsó fejezete válik gyanússá, Rubin ezt megelőző műveinek olvasását azonban alapvetően határozza meg ez az attitűd, mely a szövegeknek a hatalmi diskurzushoz képesti távolságát tekinti elsősorban meghatározandónak. Keresztesi értelmezésében Rubin családtregényéhez, mely két kötetben jelent meg az ötvenes években (*Földobott kő*, 1952; *Szélvert porták*, 1956) a szocialista realista regény műfaját választotta – igazán fontossá azonban azok a helyek válnak az elemzésben, ahol a szöveg eltérni látszik ettől a műfaji mintától: „Ezek az apró momentumok minden bizonnyal a szerző politikai pozíciójára vonatkozó jelzéseként működtek: szocialista realista regényt írok, mert másfélt nem lehet, de finoman jelzem a távolságtartásomat, az adott keretek között igyekszem lazítani az előírt politikai és esztétikai struktúrán” (RSz, 57) – ahol a szöveg szóba hozza az orosz katonák erőszakoskodását vagy hogy a nyilasnak tartott személyeket a háború után elvitték, kileng a politikai ellenállásmérő. Mindez azonban csak keveset szépíthet azon, hogy „a mai olvasó szemében alapjában véve a családtregény két kötetét uraló didaxis határozza meg a regényvilágot” (RSz, 81).

Ez utóbbi idézet a monográfiában a családtregény elemzésének végkövetkeztetéseként szerepel – ám ha közelebbről szemügyre vesszük a korábban felhalmozott bizonyítékokat, könnyen támadhat az az érzésünk, hogy valójában inkább előfeltevésként működik. A szöveg számos példát hoz annak alátámasztására, hogy a regény „nem fukarkodik világossá tenni a saját álláspontját a történelmi folyamatokat illetően”, hogy „politikailag erős szálakkal rögzíti a művet” (RSz, 55) – ám azokat visszakeresve rá kell jönnünk, hogy az elemző cinkelt lapokkal játszik. A regény szerint „a Mohácsra bevonuló vöröskatonák jó emberek, ami már az arcukon meglátszik: »mind-mind a saját lelkét tükrözte vissza, és nem a háborút«” – olvashatjuk. Az eredeti szövegben azonban távolról sem az elbeszélő szolam nyilatkoztatja ezt ki, mint várhatnánk – sőt talán nem is pont ezt jelenti az idézet: „Irma öregasszony volt, öccséből, fiából, sok jó emberéből szeme láttára lett katona, már látta a mundérban az embert. Apák arca, hűséges férjek arca, távoli édesanyák képét másoló fiú-arcok vonultak el előtte: mind-mind a saját lelkét tükrözte vissza, és nem a háborút.” – nem annyira cinikus dicshimnusz ez, mint inkább az egyik szereplő jellemzése. De hasonlóan nem könnyű mit kezdeni Keresztesi mondatának folytatásával sem: „az ÁVH a régi rend ellen küzdők új elitsapata” – az idézett helyen ezúttal sem az ÁVH-hoz szóló ódát találunk, csupán a Horvát család rettegésének közvetítését: „Ó, hányszor álmodtak e mögött az ajtó mögött mostanában ÁVH-s tiszté lett régi ellenségekkel, valaha rendőrkékre adott új rendőrökkel!”. Egy oldallal korábban a monográfia „bornírt osztályharcos allegorizálást” lát abban, hogy a szélhámosról elhangzik, hogy „ízizg-vérig európeér” – de annak

ezúttal sem tulajdonít jelentőséget, hogy nem elbeszélői ítéletként, hanem csupán egy szereplő véleményét idézve. A szöveg meglehetősen nagyvonalúsággal tekint el a regény narratív struktúrájának és belső viszonyainak figyelembe vételétől, és az egyes megnyilatkozásokat egymástól szeparáltan értékeli ki mint a szerző politikai preferenciáira utaló jeleket. Ha Mária a művészettel kapcsolatban „homályosan érezte, hogy abban ugyanazt a tisztaságot találja meg, mint a sportban”, ennek vonatkozási pontja csak „a huszadik századi diktatúrák puritanizmussal párosuló egészségkultusza” (RSz, 77) lehet – az a lehetőség, hogy mivel az említett Mária az Angolkisasszonyokhoz jár, ez az attitűd esetleg a figura jellemrajzában lenne része, hogy nem egy szerzői ítéletet demonstrál, hanem egy lehetséges személyiséget reprezentál, nem merül fel.

A helyzet ismét csak az, hogy kint és bent viszonya talán nem olyan egyszerű, mint azt a monográfia szövege mutatni szeretné – a regénynek egészen biztosan van politikai tartalma, nem is feltétlenül szimpatikus, ám ennek megállapítása érdekében, azt hiszem, akkor sem szerencsés bizonyos tényezőktől eltekinteni, ha figyelmünk középpontjába a szerzőt helyezzük: attól például, hogy ki beszél. Jellemző módon ugyanis a monográfia nem szentel különösebb figyelmet a regény azon helyeinek, amelyek a regényt magát a regény Péter nevű szereplőjének műveként ajánlják olvasni, ami az értékviszonyokat a regényvilágon belülről motiválná: Keresztes ezúttal nem az ilyesféle megkülönböztetések érdeklik, hanem hogy hogyan lehet mindent Rubin Szilárdra visszavezetni. Hamar rájöhettünk ugyanis, hogy dacára minden újonnan előkerült dokumentumnak, távolról sincs annyi adat továbbra sem, hogy ezt az arcot egyszerűen csak meghessen rajzolni – kizárólag a rekonstruálására lehet kísérletet tenni. Ebben a rekonstrukciós munkában válik Keresztes legfontosabb segédeszközüvé az a felfogás, mely szerint az életműből a kor szavát kivonva Rubin hangja fog visszamaradni – számomra azonban kevésbé tűnik egyértelműnek, hogy a kor szava különálló és megragadható létező lenne. Az ötvenes évekbeli családregények elemzése kapcsán például a szocialista realista regényre mint statikus műfajra hivatkozik, melyet Rubin egyszerűen magára öltetett – ez az elképzelés azonban mintha megfeledezne a korszak irodalomelméletének és -politikájának igencsak turbulens történetéről, melynek fényében nem tűnik úgy, hogy a szerzőknek egyszerűen egy meghatározott brosúrát kellett volna követniük; sokkal inkább egy folyton változó, személyi és hatalmi viszonyoktól, egymásnak és önmaguknak ellentmondó vitáktól, újságcikkektől és állásfoglalásoktól meghatározott terepen kellett megpróbálniuk lavírozni, nem feltétlenül tudhatva például, hogy mikor túl sematikusak, és mikor nem eléggé. A korszakban született konkrét művekről pedig ma jóformán már semmit sem tudunk, így sem a mindenkorai valós mozgástér mértékéről nem lehet valós képünk, sem arról, hogy az akkoriban születő művek milyen irodalomtörténeti hagyományokat próbáltak és tudtak folytatni. Ezen hiány betöltésére – tökéletesen érthető módon – ez a kismonográfia sem vállalkozhatott, így azonban

az orientációs pont kissé illuzórikusnak tűnik. És hasonlóan csak találgathatunk arról, hogy Rubin azoknak az ideológémáknak, melyeket Keresztes mint a hivatalos állásponttal egybevághóakat izolál a szövegekben – és amelyek felbuklásának ismét csak nem kizárt, hogy valóban örültek a megfelelő helyeken –, mely részét interiorizálta, mely részét használta mint a regényvilágra jellemző alkotóelemet, és mely részét aggatta a szövegre valóban cinizmusból; az olyan bonyolultabb kérdésekről nem is beszélve, mint például hogy nem válik-e egy szövegnek szervesen értelmezhető részévé a cinizmusból beépített elem is, vagy hogy nem képezik-e valójában egy személyiségtörténet részét a cinizmusból meghozott döntések is.

A monográfia e két utóbbi kérdésre nyilvánvalóan nemmel felel, ennek konzekvenciájaként pedig magabiztosan szortíroz autentikus és inautentikus alkotások, őszinte és őszintétlen megnyilvánulások között. „Rubin saját nacionalista-patrióta értékválasztásához – *Partizánok a szigeten* ide, Ságvári Endre oda – mindvégig hű marad” – írja Keresztes könyve vége felé (RSz, 251) – ítéletet arra alapítva, hogy a tizenkilenc éves Rubin részt vett a Magyar Szabadság Párt gyűlésén, a hatvanéves Rubin pedig belép az MDF-be –, ám erről ismét csak nehezen dönthető el, hogy konklúzió vagy az előfeltevések kései bevállása: hiszen a sok szocreálnak titulált mű és filmforgatókönyv (meg a sok kiadói előleg) mind csak akkor tekinthető e tétel bizonyítékának, ha előzőleg a tétel szellemében megállapítottuk róluk, hogy mind *valódi* személyisége ellenére történtek. E statikus személyiségfelfogás eredményéről nem tudhatni, hogy mikor mennyiben esett egybe Rubin önmagáról alkotott képével, ám félő, hogy a történeti megismerés számára többet takar ki valós identitástörténetéből, mint amennyit megvilágít: hiszen már rögtön az sem válik belőle levezethetővé, hogy kor- és sorstárjaival ellentétben ő miért folytatta a publikálást a fordulat után – az az intranzigencia, melyet a *mindvégig hű* sugall, igen kevésbé ütközik ki Rubin élettörténetén. (Arról nem is beszélve, hogy a *Csirkejték* éppenséggel azon magyar prózai szövegek közé tartozik, amelyek a legradikálisabban tagadják a biztos, önidentikus középponttal rendelkező szubjektum létezését.) Persze ha meg lehetne rajzolni, pontosan hogyan vezetett az út az árvaságtól Sulyok Dezsőn, partizánregényen, remekműveken és Pilinszky Jánoson keresztül a szalonantiszemita rádiókritikáig, megint egy kicsit jobban érthetnénk a magyar huszadik századot, ám tények híján a monográfia felemás eredményeket ér csak el: az út egyes állomásait, főleg amelyeket önértékünk fogad el, nagyszerűen értelmezi, mégsem feltétlenül érezhetjük úgy, hogy Rubin arca igazán plasztikussá válna a szöveg során – egy elmosódott alak halad inkább csak ködös tájban.

És egy legalább ennyire elmosódott alak áll legalább ekkora ködben a posztumusz Rubin-mű, az *Aprószentek* fókuszában is. Ami pedig ezt a szöveget mozgásba lendíti, az az életmű egyik legtipikusabb, legtöbbször tematizált problémája, amely a kezdetektől elkíséri a szerzőt, és amelynek legdirektebb megfogalmazását a

Szélvert portákból, a festőművész Zoltántól idézhetjük: „Nézzé ezt a Bonnard-tájképet. Impresszionista munka. Nem követ semmiféle dogmát, mint a középkori mesterek [...] Goya híven ábrázolta a modell társadalmi helyzetét. [...] Mondok egy közvetlen példát. Mi gyakran látjuk egymást itt, az esti képtárban. Idejön egy kislány, hópihékkal a kabátján, kezében korcsolyával, s áll a képek előtt. Egy fiatalember nézi, és valamiképpen megragadja ez a különös jelenség: a magános, komoly arcú diáklány, akit soha másutt nem lát, akiről nem tudja, kicsoda, hol az otthona, kik a szülei, jó vagy rossz, szegény vagy gazdag, intelligens vagy sznob. Egyszerűen a látvány áll előtte, amely megejt. [...] Mi van a mi ismeretségünk mögött? Társadalmi összetartozás? Nem! Ez az impresszió.” (37) Az *Aprószentek* névtelen/önéletrajzi elbeszélője épp így pillant meg valakit a múzeumban, aki megejt, és akiről nem kérde, jó vagy rossz – épp csak ez a múzeum a Bűnügyi Múzeum, a nő pedig egy fényképen látható: a törökszentmiklósi ötszörös gyilkosságért egy bő évtizeddel korábban kivégzett Jancsó Piroska. Rubin tehát az abszurditásnak egyáltalán elképzelhető végső fokáig feszíti ezt a többi regényében is munkáló, a testek között irracionális módon kapcsolatokat létesíteni képes impresszionisztikus viszonyt; ez az abszurdítás pedig nyilvánvalóan azt is jelenti, hogy ez a vágy semmiképpen sem racionalizálható – nem lehet tehát egy szerelmi történet kiindulópontja, mint Rubin többi regényében. Egyáltalán: semmiféle reális történet nem fakadhat ebből az impulzusból – így az, a jövő felé vezető út el lévén zárva, különféle, egymással nem feltétlenül összeegyeztethető irányokban keres magának valamiféle megvalósulást. Ennek az ellentmondásos küzdelemnek a lenyomata ez a darabokra hulló, befejezetlen szöveg, amelynek szilánkjait igazán erősen csak a középpontban álló Jancsó Piroska tömegvonása tartja össze.

Az *Aprószentek* egyfelől tényregény próbál lenni, amely megragadja Jancsó Piroska Törökszentmiklósának teljes valóságát, „tükörképekből álló útvesztő”, ahol a történetben visszatükröződő motívumokon keresztül (mint ahogy az egyik szomszéd az általa elmondott történetben rámontírozza a gyerek Jancsó Piroska képére a vasútállomás felé hajtott menetről leszakadó zsidó öregasszony képét – A, 13) a történelmi szituáció is mélységében és kiterjedtségében válik megragadhatóvá, és amelyben csak esetleges lazításként fordulnak elő kizárólag önmagukra utaló mondatok, *szabadmadarak* (A, 261) – ezt a poétikát a legteljesebben a *Római Egyes* valósította meg. De ugyanakkor a történeten keresztüli megközelítés helyett a megközelítés története is szeretne lenni: annak színrevitele, ahogyan az elbeszélő-főhős közvetítés nélkül, a fizikai valóságban igyekszik kapcsolatba lépni Piroskával, a vele bármilyen kapcsolatban volt személyeken, tárgyakon vagy akár csak a sírján keresztül. Ugyanakkor jóvátételt is keres, két egészen különböző értelemben is: egyfelől jogi rehabilitációt kívánva, megkérdőjelezve az ítélet jogosságát; másfelől azonban transzcendens értelemben, Pilinszky *Ars poetica helyettjét* követve, melyből a szöveg a következő mondatokat idézi: „Nem tudom elképzelni, hogy a múlt felé – s elsőként

annak tragikusan lezárt eseményei felé, mi vonzaná a művészi alkotóerőt, ha – túl az emlékezet lehangoló illúzióján – nem épp a múltban érezné meg először a konkrét tett látát, először a részvét hatékonyságát – anélkül, hogy bármit is megváltoztatna, bármit is meg akarna változtatni.” (A, 31). Néhány helyen pedig a valóságról lemondva egyszerűen a fantázia síkján bekövetkező találkozásra vágyik csak.

A szöveget keresztül-kasul átszelik ezek a stratégiák, egymás ellen feszülve pedig egyik sem képes az egész kötetet meghatározó szervezőelvvé válni, ráadásul az *Aprószentek*ben végig ott dolgoznak – és a szöveg tematizálja is őket – az ezeket lehetlenséggel fenyegető erők is. A gravitációs középpont, az állítólagos gyilkos Jancsó Piroska megközelíthetetlen marad, az egész könyvből alig tudunk meg róla valamit: azért, mert a gyilkos lelke és a gyilkosság az utólagosság pozíciójából egyaránt tanúk híján lévő, felfejthetetlen titok, azért, mert a hatalom mindenható gépezetéből kikerülő tények igazságértéke megítélhetetlen, és azért is, mert a valóságot magába fogadni képes forma megalkotásának vágya kényszerbeteggé teszi az elbeszélőt (A, 19) – ha regényként, nem csupán rövidebb-hosszabb töredékek egymásutánjaként akarjuk olvasni, akkor az *Aprószenteket* aligha lehet másnak tekinteni, mint egy mániát, és ezzel összefüggésben egy regény (el nem készült) regényének. A szöveg egészében csak ebből a nézőpontból fedezhető fel bármiféle (bár paradox) egység, hiszen amúgy a könyvet letevő olvasó még arra a kérdésre sem adhat biztos választ, hogy az imént befejezett szöveg elbeszélője szerint van-e köze Jancsó Piroskának a gyilkosságokhoz, és mi közük van azokhoz a szovjet katonáknak – hiszen a szövegnek nem is annyira elbeszélője van, mint inkább csak egy palimpszesztikus elbeszélői szólama, amelyben (néha jelezve is saját pozíciójukat) különböző időrétegekhez kötődő elbeszélői hangok adják át egymásnak a szót. Az *Aprószentek* terében így egyetlen biztos pont sincs: a történetről, amelyben nem lehetséges tisztában lenni azzal, hogy ki tett kicsodát hogyan és kivel, egy olyan hang számol be, aki maga sem látszik tudni, hogy honnan és milyen célból meséli ezt a történetet – a széthulló elbeszélői ének valamelyes koherenciát egyedül az identitásának üres középpontját kitölteni látszó *másik*, ennek az irracionális kapcsolatnak a megragadhatatlan tárgya biztosít. Ilyen módon tekinthető az *Aprószentek* az érett Rubin-regények absztrakt végpontjának – hiszen a szerelemtől azok is mint az alap nélküli és bizonytalan identitás fixálásának (igen problematikus) lehetőségéről beszéltek.

Az életmű kontextusa nélkül azonban a szöveg aligha látszik többnek igen ígéretes, ám végig nem vitt ötletek halmánál: az *Aprószentek*ből végül nem lesz a törökszentmiklósi ügyet hitelesen és új szempontokat felvető módon tárgyaló dokumentum, ami alapján újragondolhatnánk a valóságos ötvenes évekbeli helyzetet (ezért Szilasi László, azt gondolom, igencsak elveti a sulykot, amikor kritikájában a per egyéb feldolgozásából persze ismerhető, de ebben a könyvben egyáltalán meg sem említett Nyikolaj Bogacsovot és Hammelzanov őrmestert emlegeti), nem

lesz az alföldi falu hangulatát és történelmét érzékletes képekben megragadó regény, nem lesz a tények illékonyágát a nézőpon-
tok sokaságán keresztül demonstráló riport és nem lesz önéletrajz
sem – de ezekbe mind belekezd, és a magyar próza legmagasabb
színvonalán álló töredékeket produkál: remekműnek éppoly ke-
vés joggal lehetne nevezni, mint pusztá filológiai adaléknak.

Reichert
Gábor

Idegen tükörkép

(Miklya
Anna:
Eső.
Jelenkor,
2012)

Kis túlzással azt is állíthatjuk, hogy Miklya Anna eddig megje-
lent könyvei (a 2010-es *Eloldozás*, a 2011-es *A hivatás* és jelen
cikk tárgya, a 2012-es *Eső*) akár egyazon trilógia darabjaiként
is értelmezhetők. A fiatal író nő regényei, még ha tematikailag
esetenként igen nagy eltéréseket is mutatnak egymáshoz képest,
alapvetően rokon (sőt mondhatni megegyező) elbeszélői szem-
léletmódot tudnak magukénak. Nem csak arról van szó, hogy
mindhárom mű cselekményét hasonló karakterű, huszonéves
nők szemszögéből követjük; mind elbeszélői stílusukban, mind
problémálátásukban, mind a szövegekben felvetett kérdések te-
kintetében hasonló alkotásokkal van dolgunk. Afféle intellektu-
ális-pszichológizáló szingli-irodalomként definiálhatnánk a szer-
ző eddig megjelent regényeit, amelyek közös vonása a jellemző-
en magányos, narcisztikus elbeszélő önzonosságának, világban
elfoglalt helyének állandó keresése. Az *Eső* főhős-narrátora is
hasonló kérdésekkel néz szembe, mint „elődei”: egy sorsfordító
esemény (jelesül váratlan teherbe esése) nyomán kell eljutnia a
felismerésig, miszerint önzőségbe hajló vágya a felelősségmentes
függetlenségre, folyamatos törekvése a mindentől és mindenki-
től való fölényes kívüllálásra nem tartható fenn áldozatok nél-
kül. Ami viszont lényegesen megkülönbözteti az *Esőt* az eddigi
művektől, az a regényszerkezet (persze a korábbiakénál nagyobb
terjedelméből is adódó) mélyebb rétegzettség. Miklya új köny-
vében több, egymással nem feltétlenül szoros kapcsolatban álló,
esetenként banálisnak tűnő történet-szál egymás mellett futtatá-
sával írja körül szereplői nagyon is komoly emberi problémáit.
Az *Eloldozás* állandó, néhol erőlködésbe fulladó elbeszélői önana-
lizálása helyett ezúttal életszerűbb módon, önnön cselekedetei

tükrében pillanthatjuk meg
a főszereplő alakját; kérdés
azonban, hogy a szándékol-
tan földhözragadt(nak álca-
zott) kerettörténet kulisszái
mennyire állják meg a he-
lyüket egy alapvetően lírai
hangvételű, ráadásul a misz-
tikumtól sem idegenkedő
szövegben. (Egyébiránt ez
utóbbi tulajdonság sem volt
jellemző az eddigi Miklya-
regényekre.)

A regénycselekmény
színhelye egy meg nem ne-
vezett, D. rövidítéssel jelölt

Békés megyei falu, ahova az eleinte stílszerűen szintén névtelen
főhősnő (csak a 60. oldal környékén tudjuk meg egy mellék-
szereplő megszólítása alapján, hogy Csillag Diánának hívják)
hazalátogat. Jövetelének kettős oka van: egyrészt itt szeretné vi-
lágra hozni két hónapon belül érkező gyermekét, másrészt pedig
– munkájából adódóan – fel kell mérnie a falu közelében álló,
esőzések során megrongálódott majorok állapotát. Az álmos, tör-
ténetünk ideje alatt végig esőáztatta település amolyan viharsarki
Twin Peaks-hangulatot áraszt magából. Nemcsak azért, mert a
Lynch-mű alakjaihoz hasonlóan D. lakóinak életét is mániákus
rögeszmék és kibeszéletlen tragédiák nyomorítják meg, hanem
az erőteljes transzcendens miliő miatt is, amelyben jól megfér-
nek egymás mellett az élők, a megszületendő (Diána héthóna-
pos magzata) és az évtizedek óta elhunyt falubeliek szellemei is.
Múlt, jelen és jövő misztikus egyidejűsége sajátosan nyomasztó
hangulatot kölcsönöz a szövegnek, amihez nagyban hozzájárul
az elbeszélés furcsa „lebegése” is: a valós idejű narrációba lép-
ten-nyomon beleszövődnek a szereplők régi emlékei és a falu
ősi babonái (például a majorok megépülésének rejtélyes-roman-
tikus története), minek folytán sokszor nehéz is megállapítani,
hogy hol végződik a tulajdonképpeni regénycselekmény, és hol
kezdődik a múlt legendáinak feltárása.

Mint már utaltam rá, Csillag Diána a korábbi Miklya-
hősnőkhöz hasonlóan ellentmondásos személyiség. Egyszerre
próbál szabadulni múltja szellemeitől (ezt értsük a legkonkrét-
tabban – szülőfaluja majd’ minden házában összefut egy-két ke-
délyes kísértettel), miközben görcsösen vágyik is vissza közéjük.
Emberi kapcsolatai is hasonlóképpen kettősek, hiszen annak
dacára, hogy igényli szerettei jelenlétét, senkit nem enged közel
magához, és ő maga sem kíván belefolylni hozzátartozói (édes-
anyja, barátja, saját gyermeke) életébe. Talán éppen kényszeres
kívüllálósága okán mindig, minden helyzetben idegenül érzi
magát, legfőképpen pedig a saját bőrében nincs otthon: jófor-
mán a regény összes jelenetében előbukkan a végére már kissé
túlhajtottnak ható tükör-metaphora, amely egyebek mellett az
elbeszélő önnön lényétől való idegenkedésére hívja fel a figyelt-



met. Például: „[L]eborítom a sarokban lévő állótükröt egy nagy törölközővel. A kis tükröktől nem félek, csak azoktól, amelyek elég nagyok ahhoz, hogy ajtóként lehessen használni őket” (22); „Bár félek az egész alakos tükrötől, ettől meg különösen, azért alaposan szemügyre veszem magam benne” (56); „Nem nézek a tükörbe, mert ha meglátnám Jenőt [ti. az egyik „háziszellemet”] a hátam mögött, megállna a szívem.” (129) A tükröktől való viselkedés mellett a másik fő – a könyv végére szintén bosszantóan direktté váló – motívum Diána saját terhességére való folyamatos reflektálása. Az önazonosságát megtalálni képtelen, de tűntetően saját gondolataiba zárkózó elbeszélő másállapota folytán kerül szembe azzal a lényétől végképp idegen helyzettel, hogy legbensőbb világát mással kelljen megosztania. „Növekedni fog bennem valaki, aki nem én vagyok. Engem fog enni, engem fog inni, belém ürít majd, és az én levegőmet hörpinti fel a tüdőmből.” (108)

A különös módon visszafogott (néhol inkább csak vontatott) tempóban haladó cselekmény másik rétegét a D.-i, rajta keresztül pedig általában a vidéki magyar rögválóság ábrázolása adja. A magyar falu tényfeltáró és egyidejűleg misztikus távlatokat teremtő ábrázolása némiképp Grecsó Krisztián (aki ráadásul maga is viharsarki származású) prózájának hatásáról árulkodik, Miklya írói eszközei és motivációi mégis merőben eltérnek Grecsóétól. Bár öröndetes, hogy a szerző törekszik regényhőse meglehetősen „elméleti” okfejtéseit „gyakorlatiasabb” közegbe ágyazni, érzésem szerint éppen ezen a szociografikus beütésű regényszálon bukik el az *Eső* történetének hitelessége. Az elmaradott koszfészekként láttatni kívánt település ábrázolása ugyanis egyrészt nem sikerült igazán elrettentőre – így furán is hat a könyv vége felé Diána párjának elképedése: „Hogy tudtál itt felnőni, Dia?” (247) –, másrészt pedig a kisstilű falusi panamák felgöngyölítése megmarad kisebb történetkezdeménynek, amelynek következetes végigvitelére sajnos nem kerül sor. Noha látványos, hogy valójában a belterjes kisvárosi viszonyok feltárása is a főszereplő lelki alkatának világosabb érthetősége végett kapott helyet a könyvben, mégsem igazán tűnik magától értetődőnek az elbeszélő erősen pszichologizáló gondolatfutamainak gyakori váltakoztatása a nagyon is profán hétköznapi történetekkel. Így pedig hangsúlyukat veszítik a fontosnak szánt motívumok, hiszen egy idő után túlzottan repetitív válik gyakori szerepeltetésük. Például az elbeszélő terhességének már említett állandó önkomentálása, értelmezése: Diána körülbelül ötoldalanként megéhezik, majd bőséges táplálkozása után rendszerint aludni tér, és egyszer sem felejt el megemlíteni, hogy megváltozott életviteléért szíve alatt hordott magzata a felelős – ami élettanilag nyilván megállja a helyét, egy regényben olvasva egy idő után mégis kissé szájbarágósan tűnik. Persze igazságtalan lenne azt állítani, hogy az önismétlő szerkezet teljesen funkciótlan lenne a könyvben, hiszen a borongós hangulat megteremtése mellett a szűrés szempontjából is játszik némi szerepet – az utolsó oldalakra jól érzékelhetően pozitív irányba változó Diána gondolkodásának érését szakaszolják ezek a monoton szövegrészek.

Miklya Anna rendkívül erős atmoszférát teremtett legújabb könyvében, melyben a szereplők, helyszínek, apró körülmények együttese igen markáns regényvilág kialakításához járulnak hozzá. Az izgalmas alapszituáció mögül azonban hiányzik a cselekményvezetés következetessége, ami nagyon sokat elvesz a történet élvezhetőségéből. A szerző eddigi három regénye alapján mégis megállapíthatjuk, hogy próza poétikája egyre határozottabb és egyénibb kontúrokat kezd nyerni, ami mindenképpen üdvözlendő – bízom benne, hogy a negyedik regény ki fogja küszöbölni az eddigiek kisebb-nagyobb fegyelmezetlenségét.

Antal
Balázs

Nem hiába. Kétely nélkül megcsinált tárgyak

(Vida
Gábor:
*A kétely
meg a
hiába.*
Magvető,
2012;
Maros
András:
*Csinálni
kell!*
Magvető,
2012;
Gerőcs
Péter:
Tárgyak.
Scolar,
2012)

Hogy a mai magyar novella sokszínű, azt e három kötet látványosan bizonyítja. Nem kell hozzá különösebben éles szem, hogy az olvasó gyorsan felfedezze, mást jelent a rövidpróza Vida Gábor, Maros András vagy Gerőcs Péter számára – és még ha teljesen mást talán mégsem is, akkor is másképp jelenti ugyanazt. Három olyan szerzőről van szó, akik nem vagy nem nagyon merészkedtek eddig a nagyepika területére. Talán mondhatjuk rájuk, hogy novellisták, bár kortárs irodalmunkban ez nagyon gyakran a még előtaggal párosul. Aki nem írt regényt, ezután majd fog. Nota bene: Maros András már írt (*Limonádé*, 2008), de amellet immár három novelláskönyve van, és Vida is megkísérelte legalább a kisregényt vagy az összekapaszkodó szövegformát legalábbis (*Fakusz három magányossága*) – Gerőcsnek viszont a *Tárgyak* még csak a második kötete és két idősebb írói társánál az övéen talán jobban érződik a készülődés. Miközben persze

novellistaként azért eléggé készen van. Hármójuk jelen köteteit szorosán egymás után olvasva – sokszínűsége mellett – a novella szerepeinek, szerepkényszureinek, sajátos átmenetiségének több kérdése, ha úgy tetszik, problémája is artikulálódik. Hogy ugye mire is való jelenleg és minálunk, ki-miért írja és ki-miért olvasa, meg hasonlók – csupa olyan kérdés, amelyet egy ilyen írásban nem lehet kifejtetni, mégis beszélni kell róla végig.

Vida Gábor, ha lehet ilyen ósdi fogalmak mentén közelíteni prózájához, a költészetet keresi a novellában – ilyen módon érzésem szerint a három tárgyalt kisprózaszerző közül ő akarja a legtöbbet a formától. Klasszikus mesemondó, akinél a nyelv költőisége a történet síkjától elrugaszkodva jelentékeken ki-mozdítja a mindig meglévő mesét, történeteszálát abból a pozícióból, amelyet jobb híján talán realistának lehetne nevezni, és másféle értéktapasztalatot hoz létre. Lassú, takarékos, türelmes történetmondása az olvasó odafigyelését fokozottan igényli, hisz a szövegek jelentős részében elszórt nyomok vezetnek befelé, s ezek felismerésével rakhatja össze, tárhatja fel és egyszersmind értheti meg a történetet az olvasó – akinek épp ezért résen kell lennie. Erőteljes összekötőkapocs a kötetben írásainak erdélyiség-tapasztalata – talán ezért sem véletlen, hogy első kötetétől kezdve ott lebeg munkái fölött a Bodor Ádám-hatás látszata. Látszata, mert ezt a könyvét olvasva ez már csak felületi nyomokban igazolható, de olvasók jó részének az Erdély-tapasztalata Bodor Ádámhoz fűződik, így mindent, ami Erdélyhez kötődik, Bodornak rónak fel (olyan ez, mint a Tar Sándor-hatás: szegénység-, sőt egyenesen realista prózatapasztalata a mai olvasónak tőle van, ha van, így aztán egyértelműen kerül a hatás bármire, ami ilyesmit pedzeget. Nem mintha baj lenne, erős jelzések ezek, csak hát mégis...). Balladisztikus homály vagy más erős, magából a helyszínből fakadó atmoszférius elem például jut bőven a kötet legjobb írásaiba – e homály „oszlata”, az atmoszféra nyelvi megmunkálása azonban már teljesen másképpen történik, mint az idős pályatársnál.

Vida Gábor elbeszélőszubjektumai izgalmas terepet teremtenek e legkevésbé sem játékosnak tűnő kötet megannyi szöveg-játékához. Vida nem nagyon nyúl mellé: minden megrágott és kigondolt, világának tartópillérei nem ebben a kötetben épülnek meg, hanem már készen kerülnek át ide korábbi munkáiból. Több elbeszélői hagyomány tartja izgalomban és állandó mozgásban ezt a tulajdonképpen megállapodott írásmódot. Vida írásainak fontos jellemzője a meglepetés: elbeszélései csak anynyiban kiszámíthatóak, hogy az olvasót sohasem hagyják cserben. Különben bármelyik lapon történhet valami meglepő. A váratlan azonban legtöbbször a legnagyobb természetességgel történik meg, akár tragédiáról (*A kétely meg a hiába*), akár már-már csodáról volna szó (*Szabadság a Weismolnár-kanyarban*), de azért utóbbiak alig is vannak – Vida elkerüli a mágikusság látszatát is, noha a hétköznapi valóság azért érezhetően kitágul elbeszéléseiben.

A kötetcímet adó negatív szavak sajátos erőterben jelennek meg, ha hozzájuk olvassuk a megegyező című elbeszélést – mint-

ha más regiszterben létezne a cím és alatta/mögötte a történet. S az ilyen jellegű nyelvi megalkotottság több helyen tetten érhető a kötet szövegeiben: mintha az ábrázolt világ kevésbé érintené a nyelvi szintet, amelyen megteremtődik. Sajátos kettős ízt ad ez a kötetnek: egyrészt megóvja az elbeszélőt azoktól az egyszerű megoldásoktól, mint amilyen a sokszor elhasznált nyelvi táj-/korrekvizitumok alkalmazása, másrészt egyfajta távolságot tart fenn az olvasó és az olvasottak között. Azt már olvasója változtatja, hogy ez a távolságtartás szerencsés-e vagy sem. Vida mondatai sokszor hosszúak, kanyargósak – még ha másféle megoldást is találunk bőven a kötetben, az olvasó erősebb emléke mégiscsak ez. Szintén feltűnő, hogy Vida nem elégszik meg a felszínnel azokban a szövegekben sem, ahol nem énelbeszélőt alkalmaz: akik hiányolják a mai magyar prózából az erős lélektani indokoltságot, Vida szövegeiben helyenként gyönyörködni fognak (pl. megint csak a címadó novellában).

Emlékezetes darabok persze csak úgy magáért a történetért is akadnak a kötetben. A helyszín Erdély, Románia, határán diktatúrának és kétes demokráciának, vagyis olyan terepen (és korszakban, bár ez mifelénk állandóság lassan már), amely még mindig kiapadhatatlan forrása a sajátosan abszurd történeteknek, melyek mindig inkább a tragédia felé állnak nyitva, bárhogy is induljanak – ráadásul az épített és/vagy teremtett környezet

mellett a természeti közeg is őriz valamit ősi fenyegetéseiből. Így aztán mikor *A pisztrángot* olvassuk egyből a természeti erők és a hatalom összekapaszkodásához érkezünk. Ezzel persze mégiscsak visszatérünk Bodor Ádámhoz, én azonban makacsul fenn-tartanám, hogy legerősebben és legfőképpen mégiscsak egyedül a világ lesz az, amely rokonítja őket, s amelyből egyformán me-



rítik történeteiket – a szövegek karakterisztikája, nyelvi megalakotottsága, hangulata nagyjában-egészében mégiscsak erősen különböző.

Tulajdonképpen kétfajta történettípus dominál a kötetben: az énelbeszélések nosztalgikus-visszaemlékező attitűdjé sejtelmesebb, nehezebben megfogható történeteket bontanak ki, melynek körvonalai szabadabban lebegnek, míg a külső elbeszélők történetei lesznek azok, amelyek jobban helyhez, időhöz kötöttek. Mindkét formában találhatunk emlékezetes darabokat a könyv írásai között az eddig említetteken kívül is még – például egyik részről a *Gólkese*rű, másíkról meg az *Isten és a farkasok* feltétlenül említésre méltóak bármilyen nyúl-farknyi méltatásakor is a kötetnek.

Vida határozott, céltudatos elbeszélő, nála a novellaforma meglehetősen nyugalomban van: minden szövegnek olyan jól behatárolt célt határoz meg, mely a műfaj kereteinek megfelel, nem kapja el a regénylés szele, az olvasónak határozottan nincs olyan érzése, hogy most egy nagyepikai mű születése közbeni szecskákat-forgácsokat olvasna (ami nem jelenti azt, hogy ez biztosan így is van – mármint biztos, hogy nem szecskák, ám hogy közben készül-e valami más, azt nem tudom). Ez a fajta határozott és hangsúlyos novellaalkotási vágy már eddig is emlékezetes szövegeket eredményezett és érzésem szerint még mindig tud kötetről kötetre komoly meglepetéseket okozni. Írásai tömény költészet és határozott történetmondás többnyire jól sikerült keverecsei.

Maros András könyvének borítóján a szétszerelt húsdaráló sok mindent eszembe juttat, például a mesterembert. A böllért, aki mégiscsak a hússal dolgozik. És hát igen, ezek a sztorik itt, ebben a könyvben *meg vannak csinálva*. Nem mondom, hogy beszakad tőlük az asztal, de hát rövidprózával nem is kell feltétlenül világot váltani. Maros András érezhetően leütésszámrá pontosan, határidőre kész a szövegekkel mindig. És kifogyhatatlan. Írásának központi eleme a sztori, méghozzá csattanóval a végén. Nyelvi apparátusa ezekben az írásokban szinte csak a történet közvetítésére szorítkozik. Azt is mondhatnám, nem kisértelmez, hiszen már kész a beszédmód, s itt most „üzemszerű” működésben látjuk. Más kérdés, hogy ilyen töményen, egymásra következő kötetnyi anyagként talán nem tud üdítő lenni egy idő után a gyűjtemény. Nincsen ezzel semmi gond, csak sok. Egyben. Külön, az más tézisa, csak hát a rögzült olvasói szokás, hogy könyvet egyben olvasunk, itt most nehezít.

Groteszkbe-abszurdba hajló történeteit képlékeny, kicsit tán zsurnaliszta ízű narrációban vezeti elő. Jellegetes nyelvi karakterisztikája nincs az elbeszéléseknek, a történetmondás jelentősen háttérbe húzódva engedi szabadjárá a cselekményt. Ez a cselekmény meg hol laza és vicces, hol meg erőltetett és vicceskedő – bár ez talán csak kötetnyi gyűjtemény kontrasztjában látható be teljesebben. Maros szórakoztat, s ennek érdekében mer nagyon leharcolt témákhoz is nyúl: a nyugdíjat hordó postás alakjához, a burleszkbe érő falusi/kisvárosi nyugdíjasok köréhez, meg hasonlókat. De természetesen erőteljesebb témákat is megpendít olykor, mint például az *Osztályrész* című szövegben.

Könnyűkező író, talán lehet ezt mondani rá, azonban a könnyű kéz is többféleképp olvasható. Itt most arra gondolok, hogy könnyű kézzel facsar ki minden létező helyzetből valami történetet – ott, ahol azt gondolnánk, a szépirodalom mai olvasóinak már nincs keresnivalójuk, kiderül, hogy mégiscsak van. Aztán meg még egy meg még egy hasonlót olvasva már inkább azt mondom: a fene tudja. Maros irtózatossá rutinnal ír novellát, s ennek jó és rossz oldalai egyaránt érezhetőek a kötet írásain. Mert egyrészt bármilyen kicsi ötletből ki tudja hozni a maximumot, mint amilyen a már említett *Osztályrész*, vagy például a *Cserekészülék*: ilyenkor megdöbbenő és jó értelemben felkavaró tud lenni. Máskor viszont kissé túllihegi a témákat (*Jön a nyugdíj*), és ebből valami karikatúraszzerűen túlráajzott blódság sül ki.

Különben vérbeli novellistának tűnik, hiszen tisztában van vele, hogy a rövid műfaj olvasóvonzó és -megtartó ereje az ötlet. Minden különösebb elméleti megfontolástól mentes munkái nem is szorítkoznak másra, mint az ötletek kibontására. A sztori adagolása többnyire jó ütemű: a kellő helyen jön a fordulat, a csavar, a poén pedig sohasem marad el. Az ötlet, a téma pedig elképesztően sokféle helyről szivárog be: sokszor újsághírt vagy bármilyen urbánus legendát (így, szépen kimagyarítva) sejtethet az olvasó a háttérben akár. Már az sem teljesen mindennapi, hogy kötete 244 számozott oldalán tizenhét írás kapott helyet. Azt viszont nem gondolom, hogy ezek az írások különösebben meg lennének válogatva, egyszerűen „mindent bele”-alapon állhatott össze a kötet.

Érezhetően megvan az a közeg ezekben az írásokban, amelyben problémátlanabb az elbeszélés, nem törik meg a lendület és általában az erőltettség vagy a közhelyszerűség problémáit is elkerüli. A városi fiatalok, a tipikus mai fogyasztórét az, amelynek világáról sokat tud Maros, akiknek szokásait ügyesen tudja megmutatni és kifigurázni is. Tisztában van a webfogyasztó hülyeségének csapdahelyzeteivel (mindjárt a nyitó *Kapufa* valami ilyesmit mond), a tech-függők, a buliról buliba járók közege, s az ezekben a helyzetekben szorongók, tévedők világa az övé, bár Maros világa tökéletesen empátiamentes: többnyire kineveti ezeket az embereket, vagy legalábbis hagyja, hogy az olvasó ne vessen rajtuk. Például a már említett *Osztályrész* is kétes olvasatot nyújt: az olvasónak nem az jön le, hogy milyen emberi szituációk állnak elő a nemváltoztató műtétek során/után, hanem egyszerűen lesajnálja azt a lúszert, aki a gimis bénázások után egy „átműtött” feleséget tud csak szerezni, mint akinek az a sorsa, hogy tényleg mindent elbaltázzon. Kihaszíratatlanul hagyja a drámát, de annál persze sokkal tudatosabb elbeszélő, hogy ez véletlenül történjen. Maros érzésem szerint nagyon is programszerűen pakolja ki az empátiát ezekből az írásaiból, noha nem ritkán keres/talál olyan szituációkat, melyeket a magyar prózaíró hagyomány igenis az empátia oldaláról szokott megközelíteni. Ilyen módon finom provokációját is adja valamelyest a realista elbeszélésmódnak, illetve az azzal szemben támasztott olvasói elvárásoknak, bár meg kell mondjam, nem túl következetesen, nem túl nyomatékosan – a kötetben belülről nem látszik, mit és

miért kell benne kikezdeni. Az pedig már megint más kérdés, hogy a már említett Tar Sándor óta az empátia amúgy is hiányzik a magyar prózairodalom jelentékeny részéből.

Maros vérprofi: nagyon természetesen jönnek a keze alól a sztorik, az olvasóban egyszerre pozitív és negatív élményként is fogalmazódik meg a félvállról vevés élménye, vagyis hogy az író talán nem veszi annyira komolyan. A történetek elmondásán túl különösebb poétikai céljai mintha nem is lennének ezen a terepen. Pedig minden megvan ahhoz, hogy lehessen. Rohanó világ van a történetekben, és a történetek maguk is rohannak egy kicsit, nincs idejük megállni, tépelődni az eseményeken, mert menni kell, csinálni kell tovább.

Ha már az empátia kérdése szóba került az imént: Gerőcs Péter második kötetének címe, a *Tárgyak* bizony hideg, külső hozzáállást sejtet. De mint annyi mindenben, ebben a kötetben, a címben is rejlik legalább egy csavar. Merthogy Gerőcs ugyanúgy játszik az olvasóval, ahogyan játszik a tárgyakkal is – játékaik pedig izgalmasak és nagyon érdekesek, de közben olyanok is, hogy nem merül fel a kérdés az olvasóban, ugyan hova tart, mi lesz ebből, merthogy a válasz is itt van: ez az író kész, ez a játék komoly és nem öncélú. Biztosan kezeli anyagát, formai játékaik ügyesek és láthatóan tele van ötlettel.

A kötet két részre oszlik: az első a *Talált tárgyak*, a második meg a *Saját tárgyak* fejezete. Ennek megfelelően az első szakaszban imitációk, stílusjátékok olvashatók – előbb egy fiktív Psyché-életrajz és elemzés, utóbb egy Mészöly- és egy Márton-töredék. A fikcionális elbizonytalanítás izgalmas formai játékaik – melyeket azonban talált kéziratostul meg hasonlókostul már eléggé leharcoltak – láthatóan frissen működnek Gerőcs kezén. Mert miközben a *Kísérleti vágó*, ha úgy vesszük, valóban találó játék Mészöly nyelvével – sőt címe is utalhatna rá, ha nem másféle vágásról lenne szó –, brutalitása bár felidéri Mészöly helyenkénti objektív kíméletlenségét, azért mégis Gerőcs inkább. Igencsak fiatal íróról van szó, ehhez képest érdekes lehet, hogy a posztmodern játékokat illetően egy kicsit mintha visszalépne az időben – ám ezzel érezhetően tisztában van, s az ilyen esetekben szinte mindig fellépő önirokus játékoságot, az olvasóra való cinikus kikacsintást kellő tiszteletadással kezeli. Azontúl kétségtelesen jól áll neki az az áltudományos beszédmód, amely például az *Egy talált tárgy megtisztogatása* című kötetnyitó darabban a beékelt imitatív szöveget keretezi. És persze egyszerre tiszteleg József Attila, Tandori meg Weöres Sándor előtt ezzel a tétellel, ami megint csak ügyes húzás.

Láthatóan a *minél többet kipróbálni*-érzés tartja mozgásban az anyagot, ugyanakkor úgy, hogy nem nagyon érződik, mindez csak próba lenne. Hogy is érződne: biztos kézzel építi meg elszórt jelekből a szövegeket, melyek fikcionalizáltságukban maguk is variánsokként tűntetik fel magukat. Egyenesen szemtelenségzsámba megy már-már a „Mészöly által megkezdett” s „Márton László által befejezett, de legalábbis továbbírt” *Két talált tárgy*, bár a két szöveg közötti kapcsolat rekonstruálásánál az olvasónak nagyon ébernek kell lennie, különben elsuhanak

mellette ezek a finom jelzések. És épp így suhanak el azok a jelzések is, amelyek egyértelműen kijelölnék a paródia vagy a tiszteletadás szándékának határait, így lesz egyszerre ez is, az is a szöveg (ráadásul finoman és frappánsan Márton még bele is kerül a szövegbe). Csavaros eljárás, hogy a rátalálás gesztusára a visszaadás gesztusa a kötet legvégéről ráfelel: a fikció szerint a Mészöly- s a Márton-töredék véletlen kerül elő egy híres irodalomtörténész lakásán, ahonnan az elbeszélő-rekonstruáló ügyesen magával viszi a szövegeket, majd a kötet legvégén visszaviszi azokat. Ez a visszavitel azonban már a *Saját tárgyak* fejezetben szerepel, s ezzel érzésem szerint – teljesen érhető okokból, ha úgy tetszik – elmossa a határt a talált és a saját között. Gerőcs nem csak az írásban, hanem a mögötte álló megfontolásokban is kellően érzékenynek mutatkozik.

Azt már viszont komolyabban problémásnak érzem, hogy a *Saját tárgyak*ban alig történik emlékezetes esemény. Furcsa ketősség maradt bennem: miközben egyáltalán nem unalmas, nem elhibázott, vagy ilyesmi más negatívum nem kötődik hozzá, addig mintha sem a nyelv, sem a történet terén nem történne semmi. Szeretném úgy mondani, hogy ne hangozzon ez súlyosan, dehát mégiscsak ezt kell mondanom: mintha a kötet első felében található írásoknak nagyobb erudícióval rugaszkodott volna neki – ez persze nem feltétlen baj, más kérdés, hogy – a kötet tagolásának belső logikáját persze a legteljesebben helyeselve – a szerkesztésmód mindenképp kiegyensúlyozatlan szerkezetet eredményezett. Különösebb kivetnivalót persze nem találhat abban senki, ha Gerőcs bevallott prózaideálja a mindközönségesen *szövegirodalomnak* mondott tartományon belül helyezkedik el, ehhez viszont talán még merészebbnek kell majd lennie. Persze szép és letisztult szöveg például a *Sehol atyám* biblikus témájával, ám minthogyha kicsit sehová sem tartana, mintha a formai kísérletek a könyv első felében nagyobb tétet tartanának.

A három novelláskötet közül kétségtelenül Gerőcsé a leg-eklektikusabb, leginkább kísérletező jellegű, a képlekenység, a formálhatóság szándékoltan erősen érződik. Érzésem szerint nála leginkább a készülődés terepe a novella, hiszen a mozdulataiban benne figyel a regény íve, ami persze egyáltalán nem baj. Merész és nagyívű epikai játékaik komoly reményekre jogosítanak későbbi vállalkozásait illetően, annyi szent, noha a játék hely- és formakereső jellege érezhetően inkább szerény gesztus, semmint komolyan vehető cél, hiszen Gerőcsnél megvan már a saját hang, és inkább minthogyha az nem lenne meg még teljes biztonsággal, amit e hang elbeszéljen.

A három elbeszéléskötet szövegei a komolyan vett novelláktól a lazábbakon át a kísérleti jellegűekig vezetnek. Az utóbbi évek szerencsés és örömteli novella-újraéledése három fontos szerzőjének fontos könyve mind a maga módján. Újraéledés, mondom, hiszen míg a kilencvenes évek rendkívül izgalmas novellatermést hoztak, még ma is megborozogató bele-belelapozni a folyóiratokba, addig a kétezres években sokkal szomorúbb képet festettek a prózarovatok a *regényrészletekkel*. Aztán egyrészt az elmúlt időszak fiatal írói (köztük Gerőcs Péter), valamint az

előttük járók közül a novella felé el/visszafordulók (Láng Zsolt, Márton László, Darvasi László csak úgy gyors példaként), lassan meghozták a feloldást. És remélhetőleg ez a munka folytatódik. Még mindig nagy potenciál rejtőzik a kisprózában.

Stílus- gyakorlatok hűvös halomban

— Csutak
Gabi

(Geröcs
Péter:
Tárgyak.
Scolar,
2012)

Geröcs Péter elsősorban a szakmai közönséget megcélzó *Tárgyak* című második novelláskötete posztmodern narratív technikák alkalmazásában tobzódó szövegek gyűjteménye, amelyek gyakran épülnek ismert írók imitálására. A *Talált tárgyak* és *Saját tárgyak* címet viselő ciklusok valójában nem különülnek el jelentős mértékben egymástól, inkább relativizálják a két, látszólag különböző kategóriát.

Az első ciklus már önmagában szándékosan elbizonytalanító a felvázolt kategóriák érvényességét illetően, hiszen egy fiktív figura fiktív önelemzése ugyanúgy „talált tárgynak” minősül, mint két valós írónak tulajdonított szöveg. Az első novella Lónyai Erzsébet Bórhes Katinka álnéven írt recenziója köré szerveződik, amelyben a költőnő saját műveit méltatja. Mint a túlságosan is beszédes vezetéknev is mutatja, egy Borges által előszeretettel alkalmazott, áldokumentumokkal folytatott játék működtetéséről van szó, amelynek fő attrakciója az ál-tizenharmadik századi nyelvezettel való zsonglörködés. A ciklus második részében viszont két olyan töredékes családtörténetet olvashatunk, amelyek Mészöly Miklós illetve Márton László stílusát imitálják.

A *Kísérleti vágó* című „Mészöly-töredék” maga is talált tárgyra, vagyis fényképekre és különböző személyek által írt levelekre épül, amelyek alapján az elbeszélő megkísérli kikövetkeztetni egy család történetét, miközben minden egyes újabb adalékkal átrendeződnek a családtagok között feltételezett viszonyok. Ami valóban izgalmas lehet ezekben a szövegekben, az nem a következtetességükben modorossá váló Mészöly-mondatok sora, hanem a beidézett levelek, amelyek különböző karaktereket és beszédmódokat villantanak fel. Ezek közül kiemelkedik a mé-

szölyi világ kereteit szétfeszítő címadó levél, amelyben egy mézszáros lelkesen számol be arról, hogy miként változtatta brutális kínzások révén porhanyóssá egy amúgy fogyasztásra alkalmatlan tejtehen húsát. Csupán találgatni lehet, hogy a levélnek mi köze lehet a családi kapcsolatok szövevényéhez, de mindenképpen ez a kötet egyik legerőteljesebb szövege.

A *Cím nélküli Márton-töredék* elbeszélője szintén egy család történetét vázolja fel, miközben beszédmódjának oknyomozói illetve elbeszélői önkényt fitogtató aspektusai folyamatosan fölülírják egymást. A zord apa, az elhagyott négygyermekes anyja és a moztulajdonossá váló hűtlen férj históriája végül egy moziban kirobbanó tűzvészrel ér véget, amelyben a város lakói és a róluk szóló film az önreferenciális játékok betetőzéseként egyszerre semmisülnek meg a lángokban.

Geröcs egy beszélgetés során (*Prózarázás* 2., Püder Bárszínház, 2012. március 28.) beszámolt arról, hogy saját szakdolgozatában összehasonlító elemzést írt a két szövegről, anélkül, hogy témavezetőjének első körben feltűnt volna, hogy valójában ő maga a töredékek szerzője. Kétség kívül nagy mesterségbeli tudásra vall, ha valaki még irodalomtudósokkal is elhitethető szinten képes más írók stílusát utánozni, de feltevődik a kérdés, hogy a bölcsészbravúron túl ennek milyen hozadéka van. A magam részéről a mézszölyi illetve mártoni narratíva kereteit szétfeszítő mozzanatokot sokkal érdekesebbnek tartom, mint a két szöveg nagy részét uraló profi imitációt.

A *Saját tárgyak*nak titulált szövegek, amelyek a kötet második ciklusát alkotják, a felkeltett várakozás ellenére korántsem különböznek radikálisan az első ciklus szövegeitől, csupán bővül az imitációs játékba bevont szerzők köre. A tematikájukat tekintve heterogén szövegekben dominál a Mészöly-hatás, de akadnak Kafka, Hrabal valamint Esterházy modorában írt szövegek is. Ugyanakkor a különböző szerzőktől kölcsönzött stílusjegyek alkalmazásának módja alapján mégiscsak kirajzolódik egy, a szövegeket összekapcsoló elbeszélői attitűd. A folyamatosan önmagát előtérbe helyező elbeszélő gyakorta modoros, görcsös precizitással megszerkesztett mondatai olyan kimunkált mozaikdarabokként sorjáznak egymás után, amelyekből nehezen vagy egyáltalán nem állnak össze sem történetek, sem körvonalazható figurák. A stílus teljesen maga alá gyűri a tartalmi vonatkozásokat, aminek következtében maguk a szövegek valóban elsősorban tárgyra emlékeztetnek: leginkább egy ügyes mesterember által elkészített dísz tárgyra, amelyeknek a rendeltetése, valódi tétje vagy célja tisztázatlan. Ennek az attitűdnek szembevető sajátossága az is, hogy az előszeretettel alkalmazott többes szám első személy ahelyett, hogy bevonná az olvasót a jelenségek megfigyelésének folyamatába (mint ahogy ez például Mészöly esetében történik), inkább a fejedelmi többes kirekesztő jellegét hordozza. „Az, aki-ről ez a történet szól, noha történetre egyelőre még nyomokban sem tudunk visszaemlékezni, nem is Jézus és nem is Júdás. Ha netán mégis, arról nem mi tehetünk.”

Az *Emlékezkísérlet* című szövegből idézett fenti részlet rávilágít a szövegek egy másik meghatározó vonására: az elbeszélő

elvéssz a történetmesélés és az emlékezés elvi lehetőségeinek latolgatásában, míg végül az önmagát hajszóoló írás csupán önmagára és egyetlen tárgyára, a hiányra képes emlékezni.

Végso soron elmondható, hogy a novellák elsődleges témája maga az írás folyamata, amire a váratlanul bekövetkező elbeszélői hangváltások, a narráció megszakítása és újakezdése, valamint a gyakori kiszólások hívják fel minduntalan a figyelmet. Ezek az eljárások ahelyett, hogy a történet elmondhatatlanságának dilemmájára világítanak rá, Geröcs esetében gyakran az alkotói önkény cinikus és esetleges gesztusaivá degradálódnak. Erre a legjellemzőbb példa a *Valójában Juli* című szöveg, amely mindvégig a címszereplő karakterére és előtörténetére vonatkozó ötletelek heterogén halmaza. A „hősnő” ki sem talált alakjára az Arisztotelész *Poétikáját* olvasgató elbeszélő közvetett hozzájárulása révén végül rádől egy hatalmas könyvespolc, mintegy véget vetve kialakulatlansága miatti szenvedésének. „De nem találtam rá arra a testére sem, amelyet alátemetett a roppant kultúra [...]: Ibsen és Dosztojevszkij vagy Krúdy és Móricz. Nem, ilyen nem volt. Mint ahogy a testre nem rátalálás sem volt, nem állt ott a hatalmas ajtókeretben kicsi, megöregedett testtel, mint önmaga felkiáltójellé egyenesedni akaró kérdőjele.” (107)

Mintha a szövegek nagy részében a Geröcs első kötetében szereplő Zombornak a terve válna valóra, aki csak annyit tud biztosan, hogy írni szeretne valamit valamikor valamiről, ami elég nagy nehézséget jelent, amennyiben csupán maga az irodalom foglalkoztatja. Ebben az elefántcsonttoronyban egy olyan írói hitvallás körvonalazódik, amely valójában nem kedvez az írásnak. „Hiszek abban, hogy az emberek legnagyobb hányadának élete olyannyira egyénietlen és öntudatlan, más szóval *haszontalan*, hogy az illető halálával végérvényesen megszűnik létezni az örökkévalóság számára. Nemcsak a jövő számára válik nemlétezővé, de ami még fontosabb és egyszersmind irtózatossabb, a múlt számára is. Valakik nincsenek, nem lesznek és soha nem is voltak.” (68)

Amint Czinki Ferenc is utal rá a Magyar Narancsban írott rövid kritikájában, talán célravezetőbb lenne, ha Geröcs az írói stílusok próbálgatása helyett a megfelelő tematika kiválasztásra fókuszálna. A *Sehol Atyám* című novellában például a többi szövegben nagyrészt klisészerűen alkalmazott technikák a témaválasztásnak köszönhetően hitelessé válnak. Káin és Ábel történetének három különböző módon dekonstruált változatát hol Káin, hol pedig Séth és Énós szemszögéből láthatjuk. Ebben a mitikus időben egyáltalán nem erőltetett az emlékezet relativizálása és a történetmondásban való megtorpanások, szempontváltások sem tűnnek önkényesnek, miközben az ismert bibliai történetnek egy teljesen eredeti és elgondolkodtató parafrázisa születik.

Geröcs jelen kötete a nyelvi kísérletezések és a tömörségre való törekvés révén előrelépést jelent a bölcsész és irodalmár közeget ironikusan megjelenítő első könyv nyelvezetéhez képest. Ugyanakkor lehetséges, hogy a szerzőnek egy következő szinten éppen az itt gondosan kialakított manírok levetkezésével kell majd megküzdenie.

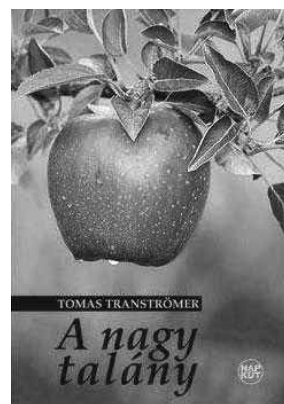
Zsellér
Anna

Kis kötet, nagy ünnep

(Tomas
Tranströmer:
*A nagy
talány.*
Fordította:
Tillinger
Gábor,
Napkút,
2012)

Ne érje az olvasót csalódás, hogy a Napkút kiadónál megjelent új Tranströmer-kötet „csak” 17 új haikut hoz. A benne megjelenő versek nagy része Mervel Ferenc fordításában magyarul már a könyv megjelenése előtt olvasható volt a 2001-ben *117 vers* címmel közreadott gyűjteményes kötetben. Ezzel együtt a súlyra és méretre kicsiny Tranströmer-kötet a versolvasók számára mégis nagy ünnep lehet. Ünnepli egyrészt, hogy a költő 80-as éveibe lépett, másrészt pedig az irodalmi Nobel-díjat, melyet Tomas Tranströmer komprimált költészete 2011-ben nyert el.

A Nobel-díj kapcsán a kritikusok új képvilágot emlegetnek, a valóság új értelmezését, de ugyanilyen joggal mondhatjuk azt is, hogy Tranströmer az európai hermetikus líra hagyományát folytatja sajátos, de korántsem forradalmi módon; analógiákat keresve Mallarmé, a kései Rilke, Ungaretti, illetve Celan hermetizmusát hozhatnánk vele kapcsolatba. Magyarországi műfordítóink korán reagáltak lírájára, de Tillinger Gábor új név Tranströmer fordítói között, így fordításainak tiszta, erős hangja kellemes meglepetés az új kötet kapcsán. Annak ellenére, hogy a haiku műfaja sem ismeretlen a magyar olvasó számára, hiszen Kosztolányi Dezső, Fodor Ákos, Zalán Tibor, Terebess Gábor és számos más fordító és alkotó közvetítésében a 20. század első fele óta ismerkedhetünk vele, *A nagy talány* számos megfejt(het)etlen titkot rejteget. Rögtön az első, bevezető darabban még a különféle versnyelvekhez szokott olvasó számára is megdöbbentő a zárlatban használt költői kép. A címadással éles ellentétben (*Sasszirt*) „lelke” nem a magasban, hanem a föld mélyén „siklik” [...] „akár egy üstökös”. Ennek a képnek a mind fizikai, mind költői értelemben vett képtelensége rögtön megütközést kelt. Érdemes itt azonban Bartók Imre ide is illő megfigyeléseire folyamodnunk, aki Celan költészetén szerzett tapasztalatait összefoglalva így ír:



A versben többnyire *képekről* van szó. A költői kép kettősség által jellemezhető: egyfelől szemléletes, az érzéki tapasztalat értelmében vett esztétikai tárgy, másfelől azonban a képek maguk azok, amelyek lehetetlenné teszik a tárgyasírtást, amennyiben sosem teljességgel ki-meríthetők, nem vizualizálhatóak. Egy költői kép, amennyiben egy-általán érdemes erre a névre, mindig több, mint amit ténylegesen elképzelték.¹

A nagy *talány* kötet verseinek nyelvére ez a megfontolás ugyan-úgy érvényes, mint ahogyan az a fontos megállapítás is, hogy „a versekben valóban nem *metaforákkal*, hanem *fenoménekkel* találkozunk.”² Tranströmer „új” képvilágának jellemzője, hogy „metaforái” a hagyományos hétköznapi és költői nyelvműködés stratégiáival sem könnyedén felfejthetők, ha az olvasó nem veszi komolyan a figyelem és az értelmezés *fordulatára* való implicit felszólítást. Hogy a „lélek suhan”, nem meglepő dolog. Hogy a „föld mélyén” teszi ezt, az a fordulatot jelzi, amelyre Tranströmer lírájának olvasása közben kényszerülünk.

Hasonlóan ahhoz, ahogyan Rilke makacs és életművét viszsztatérően átszövő állítása kapcsán már tudhatjuk, élet és halál, az élő és a halott Tranströmernél új összefüggésbe állítva, egységben jelennek meg. Ami a föld alatt van, hiszen halála után a föld alá került, sajátos *életet* él, hiszen a jelenleg élő előfeltételét alkotja.

csak megfordítva – vakondfénykép:
fakó színű, néma négyszögek.

Ott születtek a határozatok. A holtak csontjai
nem különböztethetők meg az élőkétől.³

A korábbi, *Átlátva a terepen* című szöveg madártávlata, mely a föld alól nyílik meg, szintén ezt a képtelen *képet* jeleníti meg előttünk. A *halál* tapasztalhatatlan tapasztalata adja azt a sajátos optikát, melynek elsajátítására szükségünk van, ha Tranströmer verseinek világába kívánunk betekinteni. „A halál szele rezzenés-telen.” Ez az oximoron az első öt vers mottójául is szolgálhat, melyek bevezetik a kötetet. A halál azonban nem dekadens erő ebben a költészetben; Tranströmer önértelmező szavai, melyek költői feladatát írják körül, egyértelművé teszik ezt:

És itt jövők én, a láthatatlan ember, talán egy
hatalmas Emlékezet alkalmazottja, hogy épp
most éljek.⁴

Hogy mi az, ami Tranströmer líráját halálra fókuszáltsága ellenére a dekadenciától élesen elválasztja, erre a kérdésre haikuin keresztül is megkaphatjuk a választ.

Az európai hagyományban a haiku műfaja a kontemplatív természeti líra kategóriájában erősödött meg, úgy is, mint a zen buddhizmus adaptációjának médiuma. A klasszikus haikuban a *kigo* (évszak-szó) és a *yoin* (utózenegés, különleges szemantikai aura) legalább annyira fontos, mint az 5–7–5-ös, a műfajhoz tartozást már első olvasatra erősen sugalló szótagszám. A kontemplatív viszonyulás a haiku versterén belül az embert körbevevő életvilágot megfosztja hétköznapi, eszközszerűen fel- és kihasz-

náló, binárisan megkülönböztetett tulajdonságaitól. A haikuban a körülöttünk lévő dolgok természeti létezőkké, az évszakok változásainak körszerűségébe visszaágyazódó, önmagukra záródó dolgokká válhatnak. A haiku Tranströmernél azonban nem első-sorban ezekkel a jellegzetességekkel bír. Sokkal inkább nyugati önértelmezésünk egy másik fontos aspektusára mutat rá, hiszen az autentikus természetlírát összeköti a(z) (ön)tudat problémájával.⁵ Tranströmer verseinek rejtélye véleményem szerint abban áll, hogy költői gondolkodása Merleau-Ponty festészetleírásának értelmében nemhogy asszimilálna magába az őt körülvevő dolgokat, hanem a költői (ön)tudat egy rejtélyes fordulata közben annak tapasztalását próbálja megragadni, ahogyan az *én* oldódik fel az őt körülvevő élmény közegében. Haikuinak fordulópontja ezért aztán nem is az évszakot jelző szó után és következtében várható, hogy egy hasonlító és egy hasonlított egymásba játszatásával az évszakra jellemző létállapotot kontemplatív megragadja. Nyelvének jelrendszere a haiku hagyományos működésének meghaladásával *kétszeresen* túl van a szó szerinti és a metaforikus jelentés bináris oppozícióján. Amikor azt olvassuk:

Esősusogás.
Egy titkot suttogok, hogy
bebocsássanak.

akkor a „bebocsáttatás” sem csupán valamiféle, a vers terén és nyelvén túlmutató misztikus világra vonatkozik. Ahová a tudat, a tudatának *éppen* tudatába kerülő *én* bebocsáttatást kér, az paradox módon *éppen* az esősusogás maga. Az eső hangja az, amely a füllé redukálódott ént arra buzdítja, hogy önmaga *halló* minőségére újra rákérdezzen. A látás világába való kontemplatív-önreflexív betekintésre példa a következő haiku:

Erkélyen állok,
napsugárkalitkában –
mint egy szivárvány.

Az éles napsütéstől teljesen fénybe boruló erkély annak lehetőséget hozza meg a tudat számára, hogy önmagát mint látót megpillanthatóvá tegye. Az emberi érzékelés komplex világa Tranströmer költészetében hasonlóképpen bomlik le a látás

¹ BARTÓK IMRE: *A költői figyelem fenomenológiája*, Új Forrás, 2011/10, 30.

² I. m., 32.

³ *Átlátva a terepen* = 117 vers, 89.

⁴ *Decemberi este*, 1972 = 117 vers, 90.

⁵ Ennek értelmezéséhez segítségül hívhatjuk Maurice Merleau-Ponty egy kései tanulmányát, *A szem és a szellemet*. „A rejtély abban van, hogy testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, önmagát is meg tudja nézni, és fel tudja ismerni látóképességének »másik oldalát« abban, amit imígy lát. Látja látó önmagát, tapintja tapintó önmagát, látható és érzékelhető önmaga számára. Alany [*un soi*], de nem a transzparencián keresztül, mint a gondolkodás, [...] hanem olyan alany, amely az összevegyülés és a nárcizmus révén létezik, annak összetartozása révén, aki lát azzal, amit lát, aki tapint azzal, amit tapint, az érzékelő és az érzékelt összetartozása révén, vagyis a dolgok közegébe ágyazott alany, akinek arca és háta, múltja és jövője van...” MAURICE MERLEAU-PONTY: *A szem és a szellem = Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, Kijárát, Budapest, 2002, 55–56.

és a többi érzékszerv lehetőségére, mint ahogyan a fehér fényt egy prizma színárnyalataira bontja. Amennyiben megkísérlem Merleau-Ponty szavait – melyek a festészet fenomenológiai értelemben vett lényegét próbálják megragadni⁶ – Tranströmer költészetére alkalmazni, akkor *A szem és a szellem* kontextusának többi előfeltevését megtartva – a szem mint a világ része, a tudat mint a világban feloldódó, annak részeként (ön)mozgó entitás – azt mondhatnám: „a nyugati költészet Szapphótól napjainkig soha nem magasztal mást, mint az (ön)tudat rejtélyét.” Ennek segítségével talán felfejthetjük, mire utal a kötet záró haikuja, mely egyben Tranströmer kötetének címadója is:

Embermadarak.
Az almák virágban.
Ez a nagy talány.

Az ember úgy szállja meg a virágzó almák látványát, ahogyan az eleséget és rejtekhelyet kereső madarak a gyümölcsfák ágait. Látó, érzékelő, gondolkodó és ön-gondoló minőségében környezetét nem csak megpillantja és listázza, hanem belakja, és környezetének hangulataival, értékeivel, beteljesüléseivel olyan módon záródik egybe, mint ahogyan a rigók és más énekesmadarak sem élhetnének a kert kibomlása és virágzása nélkül. Nem véletlen tehát az sem, hogy a kötet utolsó, XI. részét a tenger és az almafa képe uralja. A haikuk zárt egysége itt megtörik, és a ciklusszerű elrendezés jelentősége kerül előtérbe. „A tenger egy fal”; „Itt járt a kék óriás”; „Nagy lomha szél fúj / a tenger könyvtárából” – ezek a képek mind a határtalan horizontot ünneplik, melyet a tenger nyújt a tudat számára.

Nagy lomha szél fúj
a tenger könyvtárából.
Itt nyugalmam lesz.

A kontemplatív nyugalom, melyet itt a tenger ígér, Tranströmer haikui közül csak némelyikben adatik meg. *A nagy talány* versei a tudat színterének változásait a gyásztól („Fölébe hajol a halál”) a rettegésen („Sötét. Elragad.”) át a monotóniáig („Csapzott fenyőfák...”)⁷ és az epifániáig („tüzet / legelő kecskék”) meg tudják ragadni. Képesek arra, hogy a tudat rejtélyét a legváltozatosabb megjelenési formáiban jelenítsék meg.

Egyetlen téma van, mellyel Tranströmer versei látszólag hiábavalóan birkóznak, és ez a halál témája. A *Hóhullás* és az *Aláírások* című versek a halál személytelen személyességének nyugtalanító önellentmondásában rezegnek. A *Hóhullás* szubjektuma a „mások temetési” után fellépő szükségszerű és tár-

gyilagos reflexióval próbálja leírni a tudat számára önmaga végességének rejtélyét, mígnem ez a próbálkozása a semmibe épülő híd absztrakt és önellentmondó képébe torkollik. Az *Aláírások* című darab (saját banális címét meghazudtolva) egy látomásos-álombeli helyzet leírásával kezdődik. „Át kell lépnem a sötét küszöböt.” A vers arra vállalkozik, hogy a letűnőfélben lévő élet küszöbén való átlépés utáni „élményt” lehetetlenségében ragadja meg. „Világít a fehér okirat.” Az okirat körül sürgölődő árnyakat nehéz lefordítanunk egyén és név, tudat és öntudat egységeként. Az aláírás aktusának kényszeres végrehajtása a küszöbön túl a lehetetlent súrolja. A beszélő *énje* is hamarosan túlexponált fotográfia kontúrjaihoz hasonlóan oldódik fel még a vers terén belül: „Míg végül utolér engem, / s összehajtja az időt.” A mágikus és mégis hétköznapi gesztus, az „összehajtás” az idő dimenziójára vonatkoztatva a végtelen és a pontszerű öröklét egybeesésére utal – nem feltétlenül meggyőzően. Az *én* és tudatának szempontjából ez ugyanis már egyre megy. Önmaga állandóságának illúziójától mindenképpen meg kell, hogy fossa magát. Végző soron *énünk* makacs illúzióját roncsolják a kötetben az ezek után következő haikuk is, azonban ellenkező előjellel – az élet élménye felől.

Tranströmer versei lehetővé teszik az olvasó számára, hogy lételeményének egyszerűségét intenzíven, a pillanat érzésvilágának előjelétől függetlenül, a tudat önoldódásának képességére rácsodálkozva élje meg. Ez az, ami miatt az új, kicsi kötet megjelenése harmadik értelemben is ünnep.

⁶ „A szem olyan műszer, amely magától mozog, olyan eszköz, amely feltalálja saját céljait, a szem az, ami a világ egy bizonyos összeütközése által jött mozgásba, és ami azt a láthatóban rekonstruálja a kéz nyomain keresztül. Bármely civilizációban születessen is, bármely hitből, indítékból, gondolatból, bármilyen őt körülvevő szertartásból, és még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy másnak van szentelve, legyen tiszta vagy nem tiszta, figuratív vagy sem, a festészet Lascaux-tól [barlangrajzaitól] napjainkig soha nem magasztal mást, mint a láthatóság rejtélyét.” (*I. m.*, 58.)

▸ Gilbert
Edit

Oldalági kapcsolatok Ljudmila Ulickaja életművében

(Ljudmila
Ulickaja:
A mi
Urunk
népe.
Fordította:
Goretity
József,
Magvető,
2012)



Amikor az ősszel Ljudmila Ulickaja a budapesti reptéren beült velünk a rektori autóba, amivel elvittük Pécsre, első mondata így hangzott: „Ezt az utat már régen meg akartam tenni.” (A második pedig: nem szeretem a felhajtást.) Régóta kívánczik Pécsre, találkozni az őt értelmező közösségekkel. Mi pedig régóta dédelgettük az álmot, hogy Ulickaját vendégül látjuk Pécsen. A Nemzetközi Íróprogram és szívos kurátora, Méhes Károly

segítségünkre volt ennek kivitelezésében és valóra váltásában. Kulturális Főváros mivoltunk lecsengése után is maradt ugyanis akarat és akadt áldozatvállalás a város vezetőiben, hogy elhívhasuk magunkhoz néhány hétre pihenni, írni „távol a világ zajától” – ahogy ezt mi elképzeltük. Mármint hogy a program szellemében itt alkosson, a kies mediterrán periferián. Több hetes regenerálódás, nyugodt alkotás messze az otthonától, bármennyire szeretné, az ő helyzetében nehezen adatik meg. Kapcsolatot tart így is városunkkal. Egyes médiumok úgy tudták, első budapesti látogatásakor tartott, két könyvét körüljáró orvos-irodalmár konferenciánkon Pécsen jelen volt személyesen. Igaz, találtunk neki szerepet benne, hívtuk valóban, ő hezitált („Zavarban lettem volna” – mondta), s talán tényleg nincs szükség a szerzőre ott, ahol konferencia formájában beszélnek a műveiről. Többnyelvű kiadványainkat, melyek alkotásait értelmezik, megkapta később, s kíváncsi volt szerzőire.

2011 őszén beváltotta ígéreteit. Az új Tudásközpont két

nagy termét kellett egybenytíni, annyian voltak rá kíváncsiak Pécsen. Az orosz nyelvű (két tolmács által fordított) beszélgetés az oroszul még tudó volt orosz tanárok és a most újra oroszul tanulók számára különösen izgalmas volt. Az orosz beszéd, szó rehabilitációja is zajlik az ilyen alkalmakkor, s nagy az öröm a közönség egyes tagjaiban, hogy értik a nyelvet, büszkéek rá, hogy van értelme, haszna ennek a tudásuknak. Érződött az izgalom a teremben, a kellemes felajzottság fel-felhangzó morajaiban a részesültség, a beavatottság élménye, hogy a sok egykori orosz tanár és valamikor oroszul tanuló emlékszik még a szavakra. Ulickaja itt is elmondta, milyen hálás, hogy a lebombázott Budapest keltette rossz emlékek s a hívatlan vendégként hosszán az országunkban tartózkodó szovjet hadsereg és a ránk erőltetett rendszer sem tudta elvenni a kedvünket irodalmuktól. Nagyon büszke és boldog, hogy személyében az orosz író is elfogadjuk.

A közönség kérdéseivel megnyújtott beszélgetés nem nélkülözötte a meglepetéseket. Egy idős hölgy megható, zavaros, többnyelvű, érzelmeiktől áradó gesztusa, majd egy szikár, szigorú középkorú nő határozott, már-már harciasan nekiszegezett kérdése: „Mi a viszonya saját zsidóságához”? Ulickaja válasza (a szó szerinti szöveg a Pécsi Íróprogram soros kötetében jelenik meg) két részre oszlott. Mindkettőért nagy tapsot kapott. Az elsőben arról beszélt, hogy identitásának egyik összetevője ez, több más mellett, s nem a lehangsúlyosabb. Aztán pedig, hogy ha a zsidókat újra haláltáborba hajtánák, ő is velük tartana. S hogy fiatalkorában pravoszláv hitre tért, de eltávolodott a vallástól, amiben az egyház jelenlegi vezetőségének nagy szerepe van.

Kereső, nyitott, a kész válaszokat el nem fogadó, azokra újra és újra rákérdező íróként s emberként a felelős gondolkodás, a kritikus szemlélet szükségességére figyelmeztette a jelenlévőket. Közéleti szerepvállalása és műveinek sora is a megújulás és a radikális, szolidáris gondolkodás, a megértésre törekvés és a közélet, közvetítés lenyomata. Legutóbbi műveinek bátorságát, etikus kiállását és a jelen bizonyos szólamaival szembeszegülő alaphangját azonban mintha az esztétikai kidolgozatlanság fajsza, némileg disszonánssá hangolta volna át. Ám az azokat időnként erő kritiká nemcsak ebből fakad. Ideológiai okai is vannak. Az *Imágót* például többek közt azért is támadják, mert az orosz nacionalisták úgy olvassák, hogy a Brezsnyev-rendszer ellenzékét kizárólag a zsidókon át mutatja be, akik így, a mű szerint szinte kizárólagos hősei és áldozatai a rendszernek.¹ A *Daniel Stein*,

¹ Galina Csisztyakova azt nehezményezi, hogy az *Imágó*ban a zsidók az igazi oroszok, értelmiségiek és áldozatok. Úgy véli, túl nehéz intellektuális-etikai-esztétikai feladatnak bizonyul Ulickajának a közelmúlt megírása. A regényben összemossádnak különféle ellenzéki pozíciók, prototípusok, s bár nem dokumentarista mű, zavaró, hogy a részletekből ráismernek a kor tanúi bizonyos valós személyekre, de eltorzítva látják viszont őket. Kérleltelen a koncepció, a cím sem kellően motivált, állítja. Ideológiai tisztázatlanság, a szerzői nézőpont hiánya jellemzi a könyvet, a kedélyeket viszont kellőképpen felborzolja a sokféle érzékenységet érintő mű. Sokkal óvatossággal kellene a disszidens-témához nyúlni, foglalja össze kritikái észrevételeit a szerző. Галина Чистякова: *Фальшивая книга или Карикатуры писательницы Улицкой*, http://le-online.org/index.php?option=com_content&task=view&id=624&Itemid=27&PHPSESSID=9p1qs4t8td1302153bfesut4q6.

tolmács sem tetszik egyik vallás fundamentalistáinak sem. Ezeknek a regényeknek a (narrato-poétikai) problematikusságára szeretnék most kitérni. Mindkét mű szándékában ott a szintetizáló és világjobbító attitűd, a határozott világszemlélet, a társadalomkritika, az elesettek melletti állásfoglalás, a megbocsátás képviselése, azaz a választott témához fűződő mélységesen etikai jellegű viszony. Olyan kérdéseket feszeget, amelyek morális, közéleti énjét érdeklik, keserítik el, háborítják fel. Kárhoztatja a nosztalgiát az elmúlt rendszerrel szemben az által, hogy megmutatja, tragédiába torkollott az ellenállás, ellehetetlenült minden különvélemény. Halálra ítélt gesztus volt a szolidaritás. Ulickáját gyakran vádolják – tévesen – rózsaszínű világlátással, azzal, hogy nála rendre megoldódnak az emberi világ problémái. Az én értelmezésemben másról van szó. Műveiben a világ működésének törvényszerűségeit igyekszik megláttatni, de nemcsak a javító-helyrehozó tendenciáért, hanem a „rossz” működését is, az elromlását, a hanyatlását s az elbukását: a kudarcos, sikertelen törekvések, rendszerek mechanizmusait. Ezek narratív logikája ugyancsak megkapó, mert benne Ulickaja megért és megértet összefüggéseket. (Különös női hangon, írja róla Jevgenyij Szavcsenko², finoman és nem agresszívan, de határozottan: hideggyérrel és távolságtartással közöl az ember, a társadalom betegségéről kellemetlen tényeket például a *Kukockij eseteiben*.) Ennek katarzisa megy végbe a felismerés folyamata által az olvasóban. Nem azonos színvonalon történik meg azonban a dolgok alakulásának, egymásból való kibomlásuknak a mikéntjére való ráismertetés a különböző opuszokban. Az *Imágóban* például kevésbé sikerül belülről kibontania a folyamatokat. Túl sok a szereplő, ahogyan a *Daniel Steinben* is, s nem különülnek el az alakok egymástól kellőképpen. Felvázolt típusok, nem vérbő alakok. Nem hatnak a karakterek fiziológiai mivoltukban és nem hatnak az olvasóra fiziológiailag. Nem válnak egyszerűvé, összetéveszthetlenné és megjegyezhetővé, nincsenek megoldva poétikailag. Nem elég összetettek és sajátzerűek, hogy elkülönüljenek a másiktól, s önmagukban érvényességre tegyenek szert. Ulickaja az *Imágóban* végigköveti, miként nem hagyják létezni az ellenzéki-eket, s hogy buknak el sorra. Hogy a felajánlott disszidálás, a gyors kitelepülés lehetősége sem old meg politikai okból ellehetetlenülő egyéni életsorsokat. Az egyik főszereplő felesége például, amikor férjének távoznia kell, nem tudja elképzelni, hogy máshol éljen. Marad, de elsorvad a csapdahelyzettől, a tehetetlenségtől. Belebetegetdik a situációba, amit nem tudnak megoldani. Férje sem képes itthagyni a családtagjait, akiket majd anyósa „ment ki” a megrekedtségből, s viszi el s veszi az apátiába süllyedt fiatal nőt s kisgyermeküket magához. A férfi végzetesen elmagányosodik, sorsát a további hatalmi nyomás, az alkohol, a baleset, a betegség és öngyilkosság kombinációja oldja meg, végzi be, mint valamiképpen a többiekét is a könyvben. Néhány ilyen történet-szál sejlik át a cselekmény sűrű szövetéből: a nő például, aki, amíg van remény, hátráltatni tudja a halálos kór terjedését szervezetében, s amikor az, a remény oda lesz, mert a szeretett s disszidálásra kényszerült férfi külföldön meghal, hete-

ken belül maga is elpusztul. A férfi érthetetlen és sürgős távozásának oka a történetmesélés időbeli ugrásai miatt az olvasó számára is később válik világossá: megszarolták, beszervezték. Felrémlik még a női vonalból (amit a könyvet beharangozó rövid összefoglalók nem emelnek ki) a naiv barátnő esete, akinek nem mondják el a többiek, hogy biztosak benne: élettársa besúgó, s kénytelenek óvatosan bánni az információkkal a jelenlétében. Meglepő fordulatok következnek be időnként a vélekedések valóságtartalmát illetően. S a sztori bár fordultatos, nem válik az egy-egy figura részévé, nem kötődik szorosan hozzá, nem mélyül el egy-egy alak ábrázolása. (A referenciálisan olvasókat, akik kulcsregényként állnak a szöveghez, zavarja az életbeli modellek keveredése is.) A kis novellák, történet-szálak csomópontjai elszigetelten hatnak, nem kötődnek kimunkált arcélekhez, alakokhoz, behelyettesíthetők. Vannak intratextuális átkötések, áthalások, amelyek akkor jók, ha nem pusztá ismétlések. (A moduláció nélküli ismétlődésekre is van példa az életműben: elbeszéléseiben s az *Életművésznök* című elbeszélés-ciklusában több alak és situáció regényeinek építőeleme is kevés változtatással.) Jó értelemben lehet beszédes a krími tatárok motívumának összehasonlító elemzése a *Médea és gyermekeivel*. Ott egyéni szinten feloldódik a társadalmi méretű konfliktus. Médea kitelepített tatár szomszédjainak az egykori lakhelyükre hazalátogató utódjára hagyja házat. Nem a maga családjára. Egyesek az érintettek közül a nagy családból ezt némileg rosszallják is. Az epilógus szerint egy másik házban viszont mégiscsak folytatják Médea életmódját, örökségét, szellemi és fizikai szinten is tovább víve a tradíciót: unokaöccse, Georgij és az egykor mellettük nyaralt északi lány, Nóra házasságában. Ulickajára jellemző megoldással tehát: nem vér szerinti rokonok öröklik a házat. (Ulickaja sokat tud és sokat mond a nem vér szerinti kapcsolatok erejéről, csonka és másképpen teljes családokról, nevelőszülők és nevelt gyermekek erős kapcsolatáról.) Vér szerinti rokona, Georgij sem közvetlen leszármazottja Médeának. Ő, a kedvenc unokaöcs nem közvetlenül, nem fizikailag örököl tehát, mégis folytatja az ő örökségét, mert újra tudja és akarja teremteni (fizikai jegyeiben is!) az ő életterének atmoszféráját, szellemiségét egy másik helyen. Nem Médea megüresedő hajlékában, mert az a tatár fiúé lett, hanem másutt, egy (másik, sokadik) szomszédos házban, ráadásul a külső alkatában, fiziognómiájában a rájuk legkevésbé sem hasonlító Nórával, aki átveszi Médea szokásait, háztartásának elemeit. Nóra tehát családjukba beházasodva szellemi és fizikai szinten is folytatja a biológiai értelemben gyermektelen szomszéd-ösanya életvitelét. Ezek az oldalági, érintőleges, sajátosan metonimikus kapcsolódások, Ulickaja nagy találmányai jellemzőek az életmű egészére. A krími tatárokon esett társadalmi sérelem ily módon, az egyéni áldozatvállalás gesztusában az egyének szintjén feloldatik. Ebben a regényben, a fiktív szereplők világának irodalmi-szimbolikus szférájában érvényesülhet az oldalági érintkezések narratív metonímiájának alakzatában kife-

² Евгений САВЧЕНКО: *Букер десятилетия. Улицкая*, <http://odosuge.com/literature/ulitskaya>.

jeződő ethosz. Nem így az *Imágóban*, de ez nem a minőségükre vonatkozó különbség. Ott erre nincs mód, ott más a keret, az optika. Ulickaja megmutatja, hogy mennyire nem naiv. Láttatja: amikor nem kisemberekről van szó, hanem politikai vezetőkről, a rendszerrel nyíltan szembeszegülő közéleti figurákról, nincs kiút, mert ilyenkor nem elég a szimbolikus, magánemberi tett. A hatalom előterében fellépők nem részesülhetnek védelemben, rajtuk velük rokonszenvező társaik sem tudnak segíteni. Velük nem lehet szolidárisnak lenni, csak önkiiktató módon. E későbbi művének cselekményében a kitelepített krími tatárok vezetőjét súlyos betegen börtönbe zárják. Kihozatalára csak a nemzetközi nyilvánosság bevonásával lehet némi esély. Regénybeli hősünk e tatár politikai segítséget kérő lányát elviszi a híres ellenzékihez, aki vállalja, hogy cikket ír apja kimenekítése érdekében a külföldi médiába. Tette, hogy összekötötte a lányt az ellenzéki politikussal, a hatalom számára elfogadhatatlan, jövátételetlen. Nincs hát mindenre gyógyír Ulickájánál, korántsem fordulnak folyton jóra a dolgok, ahogy a *Kukockij esete*iben is helyrehozhatatlanul elromlik a főszereplők élete – az innenső világban. De amíg korábbi műveiben megjegyezhető a szereplők arcéle, hangulatuk, aurájuk, nyelvük van az alakoknak, az utóbbi évek művei mintha ebből a szempontból nem lennének eléggé kimunkálva. A koncepciót nem tölti ki meggyőzően az anyag. Kirajzolódik a séma, de sok a szereplő, akik gyakran sematikus, egy-egy vonásukkal illeszkednek a rendszerbe, ám éppen az hiányzik jobbra, ami korábbi művei által naggyá tette az írónt: e szereplők aurája. A szellemi konstrukció most a domináns, míg régebben magukból a szereplőkből, sokoldalú motiváltságukból bomlott ki a történet. Plasztikusan megrajzolt, sokszorosan átgondolt, a narráció által többfelől motivált, múltjukban-jelenükben-jövőjükben egyedien létező karakterek voltak a korábbiak. Összetéveszthetetlen gesztusaik, szimbolikus génjeik által megmutatott, irodalmi életre keltett alakjukat határozottan érzékelni lehetett. A tudatos, rejtőzködő, objektív narráció mintegy belülről mozgatta őket, míg újabban külsődleges a történet és a személy viszonya, s előtérbe kerül a szubjektív narráció, a szerzői részvétel, a szerzői én elismert, feltárt küzdelme az anyaggal, a témával. Korábban Ulickaja az eltávolító narráció gyakorlatát követte, hogy az olvasó a saját érzéseit élje át általa.³ (Natalja Gurevics úgy tekint az Ulickaja-életműre, mint ami időn kívüli diskurzust kezdeményez a kor problémáiról, orientációs támaszokra mutatva; ilyen a *Daniel Stein*-jelenség is.) Popova és Ljubeznaja azt az általános olvasói tapasztalatot fogalmazza meg, hogy bár tudni lehet, nem közvetlenül életrajziak, mégis mintha saját tapasztalatból, megfigyelésből születnének legjobb művei. Mintha az egyediből, a lokálisból általánosítva tágulna egyre szélesebb körök, a társadalmi érvényesség felé perspektívája.⁴ Még ha nem is nyilvánvalóan önéletrajzi ez a tudás nála (sokat köszönhet a könyvtárnak, mondja alkotói módszeréről Ulickaja), én is úgy látom: az író jó sikerült műveiben gondos realista módjára igencsak ügyelt az érzéki részletekre, a valószínűség, az életszerűség elérésére. Átfordításomban a valószínűség fikcióinak

tekinthetők korábbi művei. Az etikailag motivált, liberális, humanus, rokonszenves téma és eszme előhívta cselekmény későbbi műveiben már nem áll össze ily mértékben, nem szervesül irodalmi értelemben, ennek okait keresem. Paradox módon ezekben a szövegekben érhető inkább tetten az önéletrajziság, a személyes érintettség, mégis ezeknek kisebb az elhitető erejük. Valószínűleg hiányzik a távolság. Tiszteletreméltó vállalkozás a két utóbbi tárgy (szovjet korszak, egyházak ellenségeskedése) dokumentarista, referenciális, sok háttérmunkát, anyaggyűjtést kívánó feldolgozása, ám valamiképpen nem kielélt a végeredmény. A rengeteg információt, adatot nem sikerült kellően eltávolítani (magától és az adatok önértékétől). Nem strukturálódtak, transzformálódtak át, nem váltak általánossá s egyúttal egyedivé, s egyediségükben szimbolikusá. Kimaradt, valószínűleg a sietség, a publikálási kényszer, a világhírnév kényszerítő ereje miatt néhány alkotói fázis. A személyes bevonódottság Ulickaja számára új műfajokat hív létre. A szerző színre lép, saját nevén nyilvánul meg a *Daniel Stein*ben, s az átdolgozott dokumentumok közlése s az átdolgozás folyamatára, mikéntjére, töprengéseire való rálátásat vegyes eredményt hoz. A narráció áldokumentarista, a szerző kezébe került és általa hallott, kinyomozott események átirata. Saját személyét is szerepelteti, ami hangsúlyozza érintettségét. A szerző személye előlép, előtérbe kerül, s nemcsak a köszönetnyilvánításban és a valóság és fikció viszonyának részleges tisztázásában paratextuálisan, hanem közbeeső fejezetekben is. A dokumentumközlés montázszerűvé teszi a művet, hézagossá, pontszerűen elmélyülővé. A hiányzó narrátor miatt nem kapunk többoldalú portrét a személyekről, akiket írásaik és mások írásai, változatos formájú jegyzetei révén ismerünk meg. A valószínűségnek ez a szintje, az átdolgozott valóságé, amely referenciális viszonyban marad a történettel, fémjelzi a szerzői komolyságot és a szerzőnek tárgyával, annak tényeivel való szoros kapcsolatát. Ez a közelség féloldalas teljesítményhez vezetett, amelynek pozitív serpenyőjében ott a témaválasztás nagyfokú bátorsága és eredetisége, a fiktivizált vagy fiktív dokumentumok keltette erős intellektuális és érzelmi hatás, a felháborodás, felismerés, tiltakozás, elkeseredés, melyek során ráismerünk a jelen egyházainak marakodására, a kereső embert kitaláló felfuvalkodottságára, rideg távolságtartására, könyörtelenségére. A szöveget képező egyes dokumentumok, levelek, végzések, jegyzőkönyvek tanúsítják mindezt a cselekmény egyes fordulataiban – ám csak ezek a fordulatok válnak láthatóvá. Stein befogadó, irgalmas, a vallás(ok) szellemét és nem betűjét kereső attitűdje mozgatja a szálakat, eltalálnak hozzá a kirekesztettek és a keresők. Halála után megszűnik, szétszéd a közösség. Realista, dezilluzionista látélet a mű a kivételesen

³ Наталья Гуревич: Людмила Улицкая «Я – рассказчик своего времени», <http://novostiliteratury.ru/2012/03/lyudmila-ulickaya-ya-rasskazchik-svoego-vremeni/>.

⁴ „Elég autobiografikusak”, minthogy „átélt élmények, események” fantáziái, jegyzi meg Popova és Ljubeznaja, lásd: И. М. ПОПОВА – Е. В. ЛЮБЕЗНАЯ: Феномен современной «женской прозы», http://vestnik.tstu.ru/rus/t_14/pdf/14_4_025.pdf

integratív személyiség hatóerejéről korunkban, az ismétlés, az ókeresztény közösség újraalapítása részleges, epizodikus sikeréről, a vallások bölcsőjének vélt hely, Izrael koncentrált feszültségéről, mely allegóriája jelenkorunk vallási háborúskodásának is. Az eszmei vonalvezetés következetes, határozott, az azt alkotó, összetevő, prezentáló személyek szereplőként ideologikusak. Saját sorsuk nem válik eggyé fizikai karakterükkel, ami meglehetősen halovány, kidolgozatlan. Valamit tehát elhagyott Ulickaja az utóbbi években. Az *Imágó*ról és a *Daniel Stein*ről is elmondható, hogy éppen az alakok hitelessége, elhihetősége kérdőjeleződik meg bennük, minthogy eszmei konstrukciók hordozói. Az írásművészetére korábban jellemző plasztikusság, hús-vér jelleg, megfoghatóság elillanni látszik. Részletekben, halványan megvannak ugyan nyomai: például az *Imágó*ban gyakran betegek a szereplők. A test, az anyagosság tehát jelen van az ábrázolás egy – általánosabb – szintjén, fontos események kimenetelét befolyásolja a szereplő fizikai állapota, közérzete. Az egyes szereplők mégsem jelennek meg vizuális, plasztikus alakként. Daniel Stein személye a tolmács-regény főszerepében idealizált, nem hordozza hús-vér figura jegyeit. Mintegy nyomtalanul kimenekül például kettős szerepköréből, főként a fiatalkoriból, amikor a németek tolmácsaként törekedett a zsidók megmentésére. Azok az akciók, amelyeket ez idő alatt végrehajt, testi-lelki nyomokat kellett volna, hogy produkáljanak rajta. Mintha sértetlenül megúszná mindezeket. Lehet, hogy a kompozíció koncepciója maga nem engedi megmutatkozni e nyomokat, hiszen elképzelhető, hogy sem a saját maga, sem a mások által készített s róla vagy neki szóló szövegeknek nem érdekük, hogy ez kiderüljön. Ez esetben a tudatos elhallgatás és a narratív manipuláció alakzataival találkozhatunk, ám a szövegnek valamiképpen jeleznie kellene e hasadásokat. Ezt az elliptikus narratív eljárást a fel-felbukkanó szerzői szólammal Ulickaja itt próbálja ki, s immár elhagyva korábbi semleges pozícióját, amikor nem lehetett felfedezni a szerző képét egyik szereplőben sem, sem vélekedését, ideológiai pozícióját. (A Daniel Stein-figura autobiografikussága áttételesen jut érvényre, s annak tűnik fel, aki tud az életrajzi szerző pravoszláv hitre téréséről. Azt pedig, hogy ki volt a prototípusa, az életrajzi elbeszélő tudunkra adja.) Néhány életrajzi adalék ugyan feltűnt korábban is a művekben (a Krím, a színház világa, a festő férj), ám a rengeteg szereplő közt nem lehetett tudni, melyikkel azonosul, melyik hordozza az ő életének, sorsának elemeit, az ő meggyőződését, nézeteit. Nem volt didaktikus, nem ítélte, teret hagyott az értelmezői eljárásoknak, sokrétű kompozíciója egyenrangú megoldásokat, felismeréseket, választásokat tett lehetővé az átélhető, közel kerülő, jól megformált szereplők közül. Annyi életvilág, foglalkozás, típus fordult elő nála a főbb szerepekben is, hogy legfeljebb az ismétlődéseknél volt gyanítható a biográfiai érintettség. (Ha összehasonlítjuk például Szabó Magda önéletrajzi jellegű elbeszélőjével, nyilvánvaló a különbség.) Mégis átlátható a tipológia, a szereplők vérvonalai, az összetartozások és különbségek kémiaiája. Az *Imágó* (jelentős orosz irodalmi, kultúratörténeti háttérrel, a

művészet közegében) kortársai, barátai, ismerősei élettörténeteit használja fel, akiknek név szerint köszönetet is mond valamás-ikért, segítségükért. Ez is közeli és aktuális, referenciális igényű feldolgozása a közelmúltnak. Talán hosszabb érlelési folyamat kívántatik az elemibb erejű, felismertető narratívához, egy központi, szimbolikus történetmag találásához. Alapvetően novellaíró tehetsége (többször nyilatkozza is, hogy tart a nagyepikától) a kis történetek összefűzésekor képes rendhagyó és működő formákat alkotni. Előre és hátrautaló családregegyeket a *Médea és gyermekeiben* és a *Kukockij eseteiben*, az előbbiben verseket is tartalmazó szerelmiháromszög-történetét csúcsosítva, a másikon huszadik századi társadalmi regénybe foglalt metafizikai betéttörténettel. E két regénye nem foglalható össze röviden, mint-hogy bonyolult, többszintű kompozíció jellemzi őket. A *Vidám temetés*, az *Odaadó hívek*, *Surik* egyszerűbb szerkezetű: egy ötlet epizódokon át való kifejtése, olvasóbarát megvalósulása. Latin-amerikai szappanopera a liberális értelmiségnek, mondják egyes, inkább későbbi műveire gúnyosan fanyalgó kritikusai, így L. Danyilkin,⁵ más pedig azt, hogy ár- és színvonalcsökkenés következett be életművében.⁶ Az olvasmányosság, a fogyaszthatóság kritériumai többé-kevésbé illenek rá, bár különböző mértékben és okból. Hol a túlzásfoltosság, hol a többkomponensű kód (lásd a *Kukockij*-regény narrációját) nehezíti ezt. Magas művészi színvonalú prózája koncentrált figyelmet igényel, profi lektűrjei szórakoztatók: időnként valóban a populáris mezsgyéjén halad. Az utóbbi években magyarul megjelent, imént tárgyalt két regénye könnyednek ugyan nem mondható, s a nézőpontváltások, időbeli ugrások és a rengeteg szereplő miatt nem is követhető könnyen, széttartó a szerkezet. Láthatólag kísérletezik az újabb és újabb megszólalási módokkal az őt aktuálisan foglalkoztató témákról. A közeli valóság feltárásának kísérlete mintha nem talált volna eddig igazán adekvát formára nála. Nincs még a ritmus: amint megéreznék egy szereplőt, el is távolodik tőle a cselekmény, mást mutat, s mire visszatérhetek hozzá, elhalványul, mi is érintett meg benne, már ha nem tévesztem össze valaki mással. Nem mélyül el az élmény. A többközpontú, ám felületesen összekomponált cselekményben kevesebb érdekkeltség mozog, mint a kidolgozott kronotoposú (írásmóbban sokat hivatkozott) két korai regényben.

A magyarul bő fél éve olvasható *Történetek gyerekekről és felnőttekről* hosszú elbeszéléseinek cselekménye elég szövevényes. A hosszas előkészítés, részletezés és bonyodalom után beköszöntő feloldás ismerős Ulickaja korábbi regényeinek lapjairól. A jóvátétel konceptusai, amint a romlás, hanyatlás, pusztulás irányai is meggyőző erővel jelennek meg az életműben. Úgy tűnik, a túl közlelő látott, érzett és dokumentumokkal megtámogatott világok társadalmi körképei nem állnak még egybe érzékletes és egy-

⁵ Lásd N. Gurevics összefoglalójában: Наталья Гуревич: Людмила Улицкая «Я – рассказчик своего времени», <http://novostiliteratury.ru/2012/03/lyudmila-ulickaya-ya-rasskazchik-svoego-vremeni/> és: Лев Данилкин: Трагикомический роман о диссидентах, <http://www.afisha.ru/book/1764/review/359431/>

⁶ О литературе с Виктором Топоровым: Улицкая в щадящем режиме, <http://www.fontanka.ru/2011/02/16/167/>

ben szimbolikus kompozícióvá. Amikor a hatalom működése, a társadalmi élet makrotörténetei kerülnek előtérbe a szereplők ismert, valóságos modelljeivel, s ki kell kísérletezni a narratívát a valóság és fikció kényes viszonyával, arányaival, nehezen érik össze a koncepció érvényes fikcióvá.

A magyarul néhány hete napvilágot látott *A mi Urunk népe* elbeszélésfüzérében, ami korábban keletkezett az *Imágónál* és a tolmácsregénynél, valami másként van. Az egyes szám első személyű, egyben autobiografikus megszólalásmód, ami az utolsó fejezet sajátja, szervesebb folytatása a megelőző részeknek, mint az imént tárgyaltakban. A szenvedés- és részvéttörténetekben a szereplők oldalán valamiképpen felbukkanó, az életmű más darabjaiban is szerepet kapó (lásd *Életművésznők*) Zsenya Jevgenyijává identifikálódik. A szerzői szubjektumtól történő eltolás és az azzal való azonosulás aránya és iránya beáll egy olyan szögben, megtalál egy olyan alakzatot, amelyben a magára válalás és a magára láttatás, a fiktív, a személyes, a vallomásos és a dokumentarista regiszter egymásra vetül és önmagára talál egy egyedi, késleltetett narratív konstrukcióban. A már az elbeszélésekből is ismert orosz életvilágok, a nyomor, a szenvedés, a kegyetlenség szcénái most az autobiografikusan személyes vállalás, kitérülés felé mozdulnak el, bármennyire is az én megtalálhatatlanságáról szól az előszó és a *Zárszó*. Ljudmila Ulickaja, a szerző természetesen nem Jevgenyija, mint az utolsó ciklus főszereplője (ami Zsenya hivatalos névalakja), ám Jevgenyevna, atyai nevén. Jevgenyija önmaga és egyben kicsit más, egy családi alteregó, egy elcsúsztatott alakmás. Történetei ráismerhetők, felismertetőek, ugyanis azonosíthatóak az író, a külső szerző, Ulickaja írói kalandjaival külföldi és belföldi útjain, könyvbemutatóin, családjával, barátaival. Referenciálisan olvashatóak, és nem csak a beavatottaknak. Ez az érintkezésen alapuló névhelyettesítés tekinthető oldalági, genetikai, metonimikus származtatásnak. A részesüléssel azonosuló, már alig bujkáló én az általánosított, össznépi fikcióból bomlik ki és személytelenedik, általánosul, veszíti el egókontúráit, olvad fel visszamenőleg is a széles közösség történeteibe. Az orosz címben cár szerepel és emberek, a magyar tágabb: a „nép”-be még a könyvbeli kutyák, macskák, tevék, csimpánzok, pitonok és kismalacok is beletartozhatnak.

Debreceni
Boglárka

Úszólyukak

(Nicole
Krauss:
Nagy
Palota.
Fordította:
Berta
Ádám,
Magvető,
2012)

Titkok, mániák, rögeszmék, hazugságok, vallomások, túlélők, bonyolult történetek. Nicole Krauss, a csinos, fiatal New York-i író, a *Betéved az ember egy szobába* (*Man Walks Into a Room*, 2002) és *A szerelem története* (*The History of Love*, 2004) szerzője végleg kiléphet férje, Jonathan Safran Foer árnyékából, identitáskeresés közben megalkotta eddigi pályafutása legösszetettebb, legjelentősebb regényét.

Gyermekkorában, bár sokszor járt Izraelben, hogy meglátogassa rokonait, nem érdeklődött a judaizmus iránt. Később, amikor feltette magának a kérdést, „ki vagyok én?”, belátta, hogy erre csak zsidósága adhat feleletet, nem függetlenítheti magát népe, családja sorsától, azoktól a hatásoktól, melyek születése, vagy inkább fogantatása pillanatától kezdve alakították, formálták jellemét. Ekkor kerültek érdeklődésének középpontjába a szétszóródott zsidó közösségek, a kortárs zsidó diaszpórák. Krauss nem a Holocauról ír, hanem a túlélőkről, a túlélésről, az életben maradáshoz szükséges, a menekültek által kifejlesztett életvezetési stratégiákról, arról, hogy miként hatja át a múlt a jelent. Legutóbbi könyvének címe, a *Nagy Palota* (*Great House*, 2010) bibliai, vallástörténeti párhuzamokra hívja fel a figyelmet. Krauss egy interjúban megemlítette, hogy Yohanan ben Zakkai Rabbi létesített egy „iskolát”, a zsidóság hagyományainak, tudásának megőrzése, gazdagítása céljából Yavneh-ben. A rabbi az I. században élt, és a palesztinai judaizmus harmadik, Hadrianus császár uralkodása idején bekövetkezett, nagy történelmi katasztrófája után, a mózesi törvények megtartására felkészült zsidó diaszpórát alapított. Az ő tanítása tette alkalmassá a judaizmust arra, miután felmerült a kétség, létezhet-e zsidóság Jeruzsálem nélkül, hogy tovább éljen a diaszpórában az Óvilág nyugati felében századokon át, sugalmazva, hogy a hit az a nagy palota, az a hatalmas ház, a templom, amely otthont ad népüknek. A ház emellett maga az ember, a belső világ szimbóluma is. Otthonunkban hajtjuk végre mindennapi rutincselekedeteink egy részét, életünk fontos eseményeinek többsége hajlékunkban zajlik, ablakainkból a külvilágra nézünk, és eldönthetjük, hogy gondosan zárjuk vagy nyitva hagyjuk ajtaját. A lakóépület

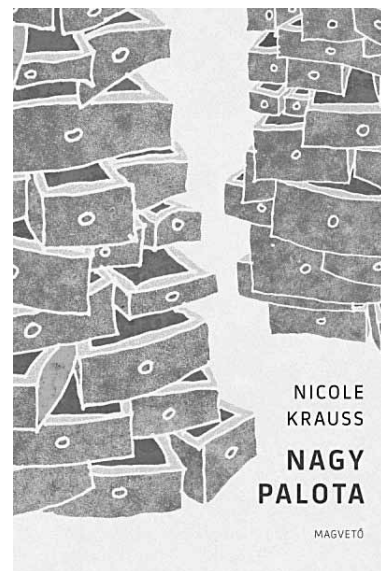
egysége megbontható, különböző funkciókkal rendelkező terekre, szobákra osztható, olyan helyiségekre, melyekben mások is helyet kaphatnak, melyek a magány, az intimitás, a családi élet vagy a vendégvárás helyszínei, amik velünk együtt változnak, sohasem teljesen tökéletesek, de tetteinkhez hasonlóan jellemmezek bennünket.

Krauss munkája tele van szimbolikus utalásokkal, tárgyakkal, helyszínekkel. A történet egy íróasztal körül forog, amit az író saját, komikusan nagy méretű, az előző lakótól megörökölt, fiókos monstrumáról mintázott meg, első fia születése után körülbelül egy évvel, amikor hosszú szünetet követően ismét hozzáfogott az alkotómunkához. A kötetben szereplő négy elbeszélés közül az első Nadia sztorija, akivel a szerző több ponton azonosul. Daniel Varsky, a chilei költő a pályája elején jár, huszonnégy éves Nadiára bízta íróasztalát, ami a legenda szerint valaha Lorcáé volt, hogy vigyázzon rá, amíg visszatér New Yorkba. A lányt, mint az ő korában Krausst, ekkor még költőként jegyzik, csak később lesz befutott bestseller-író. A természetes asztal jelenléte a fiatal nő apró szobájában egyszerre inspiráló és nyomasztó, olyan bútordarab, amihez ideiglenes birtokosa megmagyarázhatatlan okok és Varsky mitikus, legendás alakja miatt kötődik, amitől ugyanakkor szeretne minél hamarabb megszabadulni, ami miatt röghöz kötöttek érzi magát, amitől mégis képtelen megválni, mert titokzatossága méltóságot kölcsönöz, hatalmat ad neki. Az asztal kalandos utat jár be, mire a második világháború idejéből Budapestről előbb Londonba, majd New Yorkba vándorol, egyre közelebb kerülve eredeti tulaja Izraelben élő leszármazottjához, a végsőnek képzelt állomáshoz. Megidézi előző tulajdonosait, hiszen a tárgyak történetei emberek történetei is, magukba szippantják egykori gazdáik illatát, hamvaikat lezárt fiókjaikba, rekeszeikbe temetik. Az íróasztal tehát elveszett személyek, világok reprezentánsa, ezért van szükségük rá az utódoknak az önazonosításhoz, ugyanakkor ideák, titkok hordozója, temetője is, az ismeretlen, a bizonytalan jelképe, Krauss nagyszülei vándorlásának útját, az író életének főbb helyszíneit jelöli. Nadia, az elmagányosodott, elbizonytalanodott, híres író, és Varsky, a Pinochet-rezsim áldozata pedig ugyanúgy, mint az asztal, az író félelmeinek, az egyén tehetetlenségének, sebezhetőségének megtestesítői, mely érzelmekkel, aggodalmakkal a szerző anyaként, a chilei eseményekről, borzalmakról olvasva, társtalan tevékenységére gondolva szembesült először.

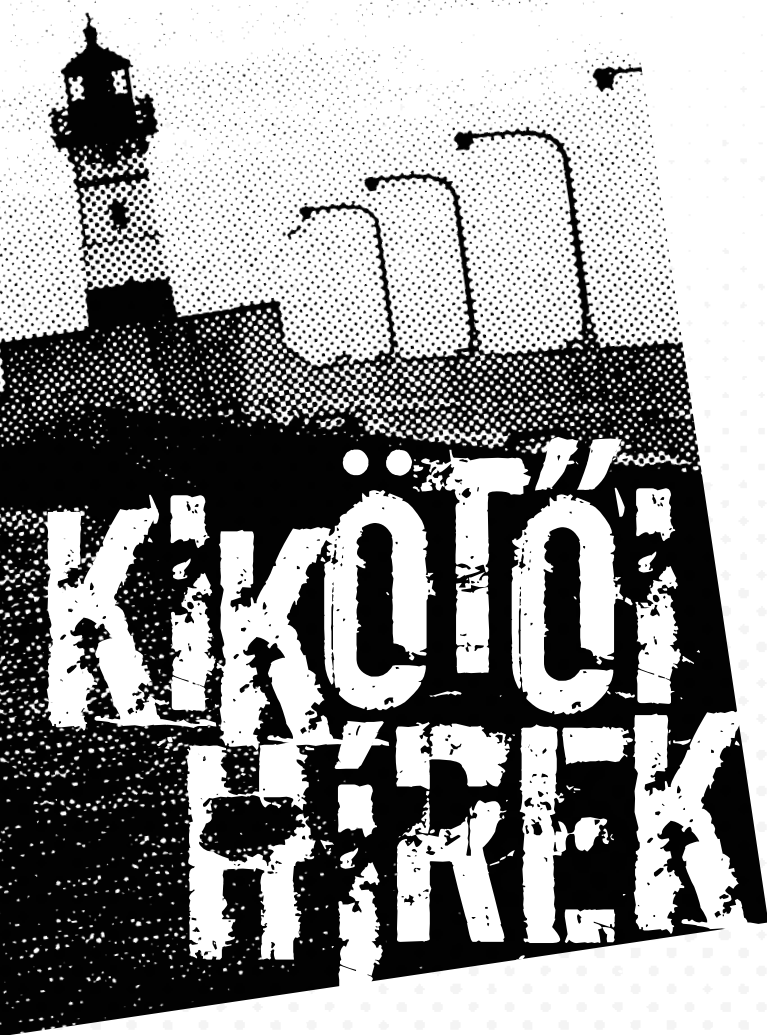
Krauss azonban nem csak Nadiával, némiképp minden szereplőjével azonosul. Az azonosulás elengedhetetlen feltétele annak, hogy képes legyen az elbeszélők hangján megszólalni, a veszteségérzet hiteles közvetítőjévé váljon. Talán ennek köszönhető, hogy főbb karaktereit szeretteiről, ismerőseiről mintázta meg, így például George Weiss műkereskedő életének bizonyos mozzanatai megegyeznek nagybátyja élettörténetének eseményeivel, Lotte Berg pedig, anyai nagymamájához hasonlóan, Németországból Lengyelországba, majd egy orvos segítségével az utolsó Kindertransporttal Londonba kerül.

A *Nagy Palotában* megjelenített nők, férfiak és gyermekek

nem mindig szerethetők, sok olyan jellemvonással rendelkeznek, melyek túlságosan emberiek, ezért néha kifejezetten irritálhatják az olvasót. Nyilatkozataiban Krauss felfedi, hogy sokszor neki sem volt könnyű elfogadnia „hőseit”, megértenie cselekedeteiket, reakcióikat, frusztrációikat. A sebzett, múltjukat hallgatással palástoló, megkérgesedett lelkű emberek bánata, viselkedése nehezen értelmezhető, kezelhető a kíváltkok ismerete nélkül. Krauss a túlélők unokájaként pontosan tudja, mennyire nehéz együtt élni a rejtélyekkel, a felkavaró sejtésekkel, a tetteink miatt érzett büntudattal, addig kombinál, variál az idősfikkokkal, míg a szálak összefutnak, a történetek összeérnek, és elérkezünk a megértéshez vezető úthoz.



Nicole Krauss szövevényes történetmesélése lebilincselő. Gondolatainak mélysége, szereplőinek őszintesége, közvetlensége hozzájárul ahhoz, hogy prózáját a világirodalom egyik leggyönyörűbb gyász munkájaként, vallomásaként, a zsidó szenvedéstörténet szépirodalmi összefoglalásaként tartsuk számon. Nem meglepő, hogy a *The New Yorker* a húsz legjelentősebb negyven év alatti szerző közé sorolta. Berta Ádám fordítása hűen visszaadja szövegeinek esztétikai értékét, mondanivalójának lényegét.



„A Kikötői hírekben az a legjobb,
hogy csöppet sem szentimentális”
(Cate Blanchett, a Kikötői hírek című film szereplője)

„A Kikötői hírek arról szól,
hogyan találunk közösségre az egyes emberek”
(Julianne Moore, a Kikötői hírek című film női főszereplője)

SPANYOL

Plágiummal vádolják Alfredo BRYCE ECHENIQUE perui író. Leginkább ez a hír áll a 2012. november 24-én, szombaton megnyílt XXVI. Guadalajarei Nemzetközi Könyvvásár beharangozóinak fókuszában. Mivel nem az irodalmi műveit kifogásolták, hanem publicisztikáját, Bryce Echenique át is vehette a könyvvásár (FIL) irodalmi díját, amelyet azonban nem az ünnepélyes megnyitón adtak át neki, hiszen arra el sem ment, hanem néhány nappal ezelőtt limai lakásában keresték őt fel, hogy kézbesítsék neki az elismerést. Sajátos cinikus modorában a pert vesztett és legalább félszázezer dollár pénzbírságra büntetett perui szerző kifejezésre juttatta, hogy a legkevésbé sem zavartatja magát, hiszen – ahogy ő maga fogalmazta – Borges a fél világot plagizálta. Alfredo Bryce Echeniquét az úgynevezett *postboom* – a latin-amerikai újpróza, a *boom* utáni – időszakához szokás sorolni, amikor is a hetvenes évek közepétől kezdve inkább a könyvedebb, olvasmányosabb, az utca emberéhez nyelvilag és kulturálisan közelebb álló elemeket magában foglaló irodalom dominál. A több mint tíz regény, nyolc krónika vagy visszaemlékezéskötet és öt novellagyűjtemény szerzője a perui és a spanyol-amerikai irodalom sajátos, egészen egyéni, szatirikus, sőt cinikus hangja. Leginkább a már korábban röviden bemutatott kubai Guillermo CABRERA INFANTE (lásd KH 2010018) világával rokonítható mind hangnemében, mind pedig kísérletező kedvében. Az első nagyregénye, az *Un mundo para Julius* (*Julius világa*, 1970) a limai nagypolgárságról szól egy gyermek nézőpontjából, aki kívülről szemléli az oligarchák világát, ahogy ezt a testtartása is jelzi: mindig mindennek háttal áll. A fejlődésregénynek is nevezhető mű a tudatfolyam, a belső monológ, a beszélt nyelvi formák és regiszterek széles tárházát vonultatja fel. A későbbi regényeiben is számos önéletrajzi elemet találunk, mint például a *Tantas veces Pedro* (*Annyiszor volt Pedro*, 1977), amelynek címe a főszereplő állandó alakváltozásaira, identitásának megsokszorozódására utal, hiszen annyiféle figurával találkozunk, ahány szituációba belekerül. A cselekmény szintjén egy fiú négy szerelmének történetét meséli el, amelyek közül az egyik visszatérő motívum. A fiú, aki az utcán meglát egy újságban egy fényképet, azon nyomban beleszeret a képen látott lányba. Innentől kezdve minden nőben őt, Sophie-t keresi, de a hajsza az örületbe kergeti. Három hölgygel is kapcsolatba kerül, ám egyik sem sikeres, és mikor végül Sophie-t is megtalálni véli, kiderül, hogy ő mégsem álmai asszonya. A sok humorral átszőtt, metafikciós eszmefutatásokkal tarkított szöveg az emlékezés és az emlékezet képességét fokozza a végletekig, amennyiben a főszereplő képtelen felejtetni, mindent folyamatosan jelenvalónak

gondol. A kamaszkor lélektani boncolgatása, az emlékezés, a tudatfolyam-technika későbbi műveinek is állandó eleme, ahogy az intertextuális utalások is újabb és újabb szöveg-szinteket tárnak fel. A tragikomikus pikareszk hagyományt eleveníti fel a *La vida exagerada de Martín Romaña* (Martín Romaña túlzott élete, 1981), vagy az *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (Az ember, aki Cádizi Octaviáról beszélt, 1985) című kétrészes darabjában; a *Tristram Shandy* szereplői bukkanak fel a *No me esperen en abril* (Ne várjanak áprilisban, 1995) című regényében. A legutóbbi, idén megjelent műve a *Dándole pena a la tristeza* (Elkeserítvén a szomorúságot) újfent egy tehetséges limai család történetét meséli el, mégpedig egy 19. századi bányászét, aki rendkívüli ügyességével és nem kis erőfeszítések árán jelentős gazdasági hatalmat épít ki, ám a leszármazottai ezt nem képesek megőrizni és a civilizáció válságával párhuzamosan a család végül mindenét elveszíti és teljes dekadenciába süllyed.

A mexikói könyvfesztivál Guadalajarában egyébként a spanyol nyelvterület egyik legrangosabb irodalmi eseménye. Már lassan megszoktuk, hogy egy Nobel-díjas nyitja meg a kilencnapos rendezvényt. Herta Müller, Jean-Marie Gustave Le Cézio, Gabriel García Márquez és Mario Vargas Llosa után idén az észak-amerikai Jonathan Franzen tartotta az ünnepi beszédet. Az ezévi díszvendég Chile, amely majd' ötszáz fős delegációval érkezett, köztük kiadókkal, énekesekkel, drámaírókkal, elbeszélőkkel, költőkkel és diplomatákkal. Jelen van például Jorge Edwards, Pedro Lemebel, Nicanor Parra és Antonio Skármeta is. Rajtuk kívül kiemelném a néhány nappal ezelőtt Octavio Paz-díjjal kitüntetett spanyol szerzőt, Fernando Savatert, a mexikói Jorge Volpit vagy Elena Poniatowskát, és az argentin Luisa Valenzuelát. Sokukról közöltünk már rövid ismertetést a Kikötői Hírek korábbi oldalain.

A kortárs kubai irodalom is képviselteti magát Guadalajarában, itt fogja bemutatni az egyik független mexikói kiadó (Terracota) Raúl ORTEGA ALFONSO már Spanyolországban is díjazott legújabb regényét *Robinhood.com* címmel. A Mexikóban élő szerző második regénye lát napvilágot ennél a kiadónál, amely különösen érdeklődik a szigetország aktuális problémái iránt. A regény a Miami-ban élő kubai emigránsok életét mutatja be maró iróniával, amikor is a főszereplő, RobinHood.com életbevágó döntéséről számol be, miszerint hősiük nem kíván többé kilépni lakásából, és reménytelen szerelmét Alison Angel pornósztárné iránt a világhálón keresztül próbálja megvalósítani. Videók tömkelegét bámulja és közben egyre kuszább és nyugtalanítóbb virtuális kapcsolatot létesít szerelmével. Erotika, barátság, magány és poézis szövevényes delíriumát tartjuk a kezünkben, amely egyben az „Amerikai Álom” maró kritikáját is sugallja.

A mai kubai szerzők azonban újabban már nem csak külföldön szólalhatnak meg. A hazáját soha el nem hagyó, 1955-ös születésű Leonardo PADURA FUENTES például az ország határain túl, az egész kontinensen elismert író. Regényei, elbeszélései, esszéi, filmforgatókönyvei mellett publicisztikája is nyilvánosságot kaphat és kap is. Elég belenézni a *Fotos de Cuba* (Kubai fényképek) című írásába (http://www.nuso.org/upload/articulos/3542_1.pdf), amelyben keserédes látképet ad az ideálisnak tartott és a valóságban létező havannai hétköznapokról, amelyet félő, hogy csak a kubai veleszületett vidámság képes feledtetni. Műfajilag leginkább az „újkrimi”, „neo-detektívregény” vagy éppen az „anti-detektívregény” kategóriába sorolhatjuk a *Tetralogía de las cuatro estaciones* (A négy évszak tetralógiája, 1991–1997) című regényfüzetét, amelyhez azóta újabb három regényt is hozzátelhetünk: *Adiós, Hemingway* (Viszlát, Hemingway, 2005), *La neblina de ayer* (A tegnapi homály, 2005) és *La Cola de la serpiente* (A kígyó farka, 2011) címűt. Emellett a kubai próza hagyományait is megtaláljuk: az abszurd humort, a különleges havannai dialektus fordulatait, az antik görög vagy bibliai utalásokat. Mindezekkel az összetevőkkel mégis egyedi világot hoz létre, képes meghaladni sok kubai kortársának szövegeit, akik szerinte pusztán „jó irodalmat” írnak. Mindegyik regénye a kubai fővárosban játszódik, és ily módon képet kapunk a kilencvenes évek Havannájáról, amelyről Padura Fuentes kaotikus, apokaliptikus víziót tár elénk, ahol a bűn, az erőszak, a terror, múlt és jelen dialektikája csakis egy tragikus jövőt eredményezhet. A gyarmati korszaktól kezdődően kudarcra ítélt politikai rendszerek sora szükségszerűen a hatalom korrumpálásához és perverzizációhoz vezet. A *Paisaje de otoño* (Őszi táj, 1998) című darabban ennek tudatában teszi fel a kérdést Mario Conde, a regényfolyam nyomozója, hogy vajon mi marad Havannából, ha a regény elején megjósolt szörnyű hurrikán elhagyja a sziget partjait. A saját maga által adott válasz szerint semmi más nem marad(hat), mint az emlékezet, amely „egy tökéletes múlt” megtestesülését, az írást mint a túlélés egyetlen színterét lehetővé teszi.

(Menczel Gabriella)

ANGOL

Akik mindig is gyanították, hogy az irodalom tudósai nyilván nem egészen normálisak, bizonyára rezignált bólintással fogadják majd a hírt, hogy bő évtizede akörül forog a MILTON-szakirodalom egyik fő vitája, hogy a *Küzdő Sámson* főhősét tekinthetjük-e az első öngyilkos terroristának, s ha igen, akkor Miltonban a terrorizmus ideológiáját vagy kritikai elemzőjét kell-e látnunk. A helyzetet nehezíti, hogy a *Leláncolt Prométheusz* szerkezetét idéző kései főművet, amely Sámson belső küzdelmét dramatizálja, hagyományosan szokás a politikai cselekvés színteréről kiszorított vak Milton bosszúfantáziájaként olvasni. Feisal G. Mohamed új könyvében (*Milton and the Post-Secular Present*, Stanford, 2011) Milton pamfletjeiből és a Cromwell-diktatúra alatt mutatott viselkedéséből – támogatta a királygyilkosságot, az írországi mézszárlást, a királpártiak elleni katonai fellépést –, valamint a kor vallási vitáiból arra következtet, hogy Milton számára Sámson a keresztény hősök egyike. Más megközelítésmód alapján, de hasonló eredményre jut a nálunk a recepcióelmélet egyik atyjaként ismert nagy Milton-szakértő, Stanley Fish is (*Versions of Antihumanism. Milton and others*, Cambridge University Press, 2012). A tömeggyilkosság előtt Sámson lehajtott fejjel töpreng, mintegy imádkozik, és meghozza a szörnyű döntést, ám nem tudjuk, mi zajlik a fejében, s azt sem, hogy Isten hangját véli-e hallani.

Raymond CHANDLER, Philip Marlowe magándetektív kiagyalója, a *hard-boiled* krimi egyik nagymestere egy ideje nem csupán népszerű izgalmas történetek szerzőjeként ismert, az előkelő irodalomtudomány által is tanulmányozott, kanonizált szerző lett. Az egyre növekvő elismertség jele a róla megjelent új életrajz is (Tom Williams: *A Mysterious Something in the Light. Raymond Chandler: A New Biography*, Aurum Press, 2012). Az olvasók követhetik Chandler életútját Amerikából Írországba, onnan Londonba (ahol klasszika-filológiát tanult!), majd a francia- és némettudása tökéletesítése érdekében tett európai utazás után ismét Londonba (ahol költőként és kritikusként igyekezett helyet találni magának az irodalmi életben), majd újra Amerikába, ahol mindenféle alkalmi munkák után rátalál a detektívtörténetekre, s a hollywoodi sikerre is. De talán nyervehetnek némi benyomást az írásművészről is, aki szerint „márhára mindegy, hogy miről szól egy regény. Bármely korszak bármely elbeszélő műve csakis akkor ér valamit, ha csodát tesz a szavakkal.”

Azt hiszem, nem kaptak elegendő figyelmet a Cartaphilus Kiadónál és az Európánál megjelent Anthony BURGESS-kötetek, pedig a szerző mostanra, hírhedt regénye megjelenésének ötvenedik évfordulójára biztos helyet kapott a huszadik századi angol irodalom kánonjában. A *Gépnarancs*, amelyet a szerző nem tartott különösebben jelentősnek, megjelent a Norton meghatározó kritikai kiadásainak sorozatában kísérőtanulmányokkal (amelyek természetesen Stanley Kubrick azonos című filmjét is vizsgálják), „helyreállított” szöveggel, magyarázó jegyzetekkel és Martin Amis előszavával. A regény, mint például a magyarul úgyszintén olvasható *Mr. Enderby – bepillantás* (Gázsity Milla fordítása), a határáthágás legkülönfélébb formáit ábrázolja, s ezek nyelvi megfelelőjét a szójátékok tengerében leli meg. Nem is csoda ez egy szerzőnél, akinek irodalmi bálványa Joyce volt, akiről könyvet is írt, s akinek talán legfőbb „versenyháza” a nálunk nagyobb sikernek örvendő Vladimir Nabokov volt. Maga Burgess a '60-as években úgy látta, az orosz–amerikai író testesíti meg leginkább a regényirodalom változását, amely a tartalom helyett a formát állítja a középpontba. Burgess megfogalmazásában a tökéletes műalkotás tiszta forma: Isten maga.

S ha már NABOKOV, tudta valaki, hogy a finom stílművész nem csupán lelkesedett a bokszerért, de cambridge-i egyetemi éve alatt (2012. augusztus 3.) megjelent egy korai esszéje (eredetileg egy a berlini orosz emigráns klubban tartott 1925-ös előadásának szövege) angol fordításban, amely éppen erről a sportról, illetve egy konkrét meccsről szól. A beszámoló azonban rendkívül irodalmias, s nem nehéz az írásművészetre vonatkozó utalásokat is felfedezni benne. Így szól az esszé nyitása nyersfordításban: „A világon minden játszik: a vér a szerelmes ereiben, a nap a vízen, s a zenész a hegedűn. Minden jó az életben – a szerelem, a természet, a művészet, a családi tréfálkozás – játék. S amikor ténylegesen játszunk [...] saját izmainkban érezzük ama játék velejét, amelyet a csodás zsonglőr űz, töretlen, fénylő parabolában hajlítva egyik kezéből a másikba [...] az univerzum bolygóit.”

Mindig jelentős esemény, ha újabb kötete jelenik meg az angol-ír Colm TÓIBINnek. Az új kisregény címe *Mária testamentuma*, terjedelme alig haladja meg valamelyik evangéliumét (*The Testament of Mary*, Viking, 2012). Jézus időse anyja Ephesuszban él; zsidó hitével szakított, ám nem a fia által alapított vallást követi: Artemisz, az anyafölddel és az anyasággal rokonított termékenység-istennő oltáránál áldoz. Rendszeresen látogatják fia egykori tanítványai, akik mindegyikük rávenné, hogy hitelesítse az általuk Jézus alakja köré font legendákat. Mária vad fanatikusként látja őket, köre font legendákat. Mária vad fanatikusként látja őket, történetük mérgezővé válik majd, inti őket. Tóibin apokrif egy valódi anyát ünnepel, aki fia kultuszát taszítónak tartja: a halottak nyugodjanak, a feltámadás képzele rémálom, a vérontás pedig nem szent esemény.

(Gárdos Bálint)

A fiatalabbak közül különösen Jean-Yves JOUANNAIS-ról (1964) esett szó, akinek új könyve, a parádés tematikájú *L'usage des ruines, portraits obsidoniaux* (A romok használata, ostrom-portrék) az esszé és a novella között egyensúlyoz: egy meg nem írt regény szereplőit veszi sorra, akik között az egyetlen kapcsolódási pont, hogy így vagy úgy, de mind a háborús romok közelében élnek. A Dagermantól Victor Klempererig, Schwitertől Albert Speerig megrajzolt fejezetekben Jouannais irodalom és politika, háború és reprezentáció viszonyának újraértelmezésére tesz kísérletet: „Megostromolni annyi, mint megszállni lenni. A latin *obsidere* szóból ez a két ige ered, amelyek ugyanazt a cselekvést írják le. A megszálltság megmarad elméletnek, miközben szerkezete patológikusként lepleződik le: ostromszerű, eltemet, megostromol. A művészet csakis ostromszerű lehet, a megszálltság várfalának kényszere alatt létrejövő.”

A szellemtudományok területéről mindenképpen fontos megemlíteni Jacques DERRIDA az École des hautes études en sciences sociales-on (EHESS) az 1999/2000-es tanévben a halálbüntetésről tartott szemináriumának kiadását. A Galilée Kiadó 2008-tól körülbelül évente jön ki egy új Derrida-sze-mináriummal. A 43 (!) kötetre tervezett sorozat komoly hi-mináriummal. A 43 (!) kötetre tervezett sorozat komoly hi-jelentőségű szemináriumok kiadása sokkal kezdetelgebb állapottban van, mint kortársainál (pl. Foucault, Lacan). *La peine de mort, Volume I*, amelyet jövőre remélhetőleg majd egy második követ, a halálbüntetés történeti áttekintését adja Szókratészről Locke-on át Camus-ig, miközben három alapfogalomát különíti el a szóban forgó probléma tárgyalá-sakor: a szuverenitás, a kivétel és a kegyetlenség. A kötet min-denképpen fontos adalék lehet Derrida kései gondolkodásá-nak árnyaltabb megértéséhez, elég csak a *Foi et Savoir*-ban tárgyalt megbocsátás-koncepcióra gondolni.

(Szabó Marcell)

(Szabó Marcell)

NÉMET

Ursula KRECHEL *Landgericht (Tartományi bíróság)* című regényében „az emigrációból hazatérő bíró, Richard Kornitzer bonyolult életét meséli el. A főszereplő mélyen hisz a jog és a jogállamiság fogalmában, ám teljesen összeomlik, amikor a háború utáni Németország korlátozott világában elveszíti a méltósága visszaszerzéséért folytatott harcot. A regény nyelve az elbeszélés, a dokumentáció, az esszé és az elemzés nyelvezete között oszcillál. Krechel hol költőien, hol lakonikusan rajzolja meg a fiatal Nyugat-Németország képét – az építészettől kezdve az életformán át egészen a családpszichológiai ellentmondásokig. A *Landgericht* egy megható, politikai szempontból aktuális, elvárásaiban is higgadt és modern regény” – áll a 2012-es Német Könyvdíjat odaítélő szakmai zsűri indoklásában. A regény főszereplője és közvetlen családja ugyan ép bőrrel ússza meg a háborút, mégis rengeteget veszítenek. Kornitzer Kubában, felesége előbb Berlinben, majd Lindenauban, gyermekeik – egyik befogadó családtól a másikig vándorolva – Angliában vészelik át a háborút. Amikor Kornitzer visszatér, a család újraegyesítése már lehetetlen feladat. Utolsó reménye az 1933-ban zsidó származása miatt elveszített bírói állása és méltósága visszaszerzése. A sikertelen remigráció történetét egyöntetűen pozitívan értékeli a kritika is. Az emigrációból visszatérő bíró életútját feldolgozó regény valós eseten alapul. Krechel több mint tízéves kutatómunkával rekonstruálta a valóságban más néven élt főszereplője történetét. Mint azt Andreas Platthaus a FAZ hasábjain megjelent írásában megjegyzi, Krechel regénye jól illeszkedik a háború utáni időszakot feldolgozó művek sorába. A díjazott mű a korábban főként versköteteket publikáló írónő huszonharmadik könyve, ám csupán második regénye. 2008-ban megjelent regénye, a *Shanghai fern von wo (Sanghaj messze valahonnan)* szintén hasonló témát boncolgat, az akkoriban különböző hatalmak által irányított kínai városban élő zsidó emigránsokról szól, míg következő regényében a náci Németországban kényszermunkatáborokba hurcolt nyugat-európaiak sorsáról kíván írni. Rövid interjú Ursula Krechelrel a díjátadó után itt: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buchmesse-2012/deutscher-buchpreis-2012-fragen-an-die-frisch-gekuerte-preistraegerin-ursula-krechel-11918753.html>.

A Német Könyvdíj rövidített jelöltlistáján Clemens J. SETZ *Indigo*, Stephan THOME *Fliehkräfte (Menekülő erők)*, Wolfgang HERRNDORF *Sand (Homok)*, Ulf ERDMANN ZIEGLER *Nichts Weißes (Semmi fehér)* és Ernst AUGUSTIN *Robinsons blaues Haus (Robinson kék háza)* című művei szerepeltek.

2008 óta ítélik oda minden évben a Svájci Könyvdíjat, amely mára a német nyelvű svájci irodalom legrangosabb, nemzetközileg is jegyzett elismerésévé vált. A díjra Svájcban élő illetve svájci szerzők pályázhatnak szépirodalmi művekkel és esszével. Az idén Peter VON MATT *Das Klab vor der Gotthardpost (Borjú a gotthardi postakocsi előtt)* című esszékötete kapta a díjat. Von Matt elismert germanista és számos esszékötet szerzője is. Munkássága kapcsán kiemelik, hogy hidat ver az akadémiai diskurzus és a közvélemény között, beszédeiben jó érzékkel egyesíti az irodalmat és a politikát, a képi kifejezőmódot és a lényeglátást. A most díjazott esszékötetben is ezt a technikát követi, a könyv alcíme: *Zur Literatur und Politik der Schweiz*, vagyis *A svájci irodalomról és politikáról*. A szerző 75. születésnapjára kiadott kötet számos esszéjét, ünnepi beszédét és köszöntőjét közli az elmúlt évekből, de néhány új szöveget is tartalmaz. Így például a címadó esszé is külön ez alkalomból írta von Matt. A Rudolf Koeller festménye által ihletett írásban a svájci lélek történetét és a 19. századi Európa modernizációját tekinti át. A kiadvány fűlszövege szerint a szerző „szereti Svájcot, azt az országot, amely félúton áll az idill és a globalizáció, az alpesi hagyomány és a *hightech* alagutak között. Képekben gazdag és bölcs mű, ugyanakkor a szerző némi humorral és egyben harcias vehemenciával kritizálja is a társadalmat: a hanyag nyelvhasználatot vagy a bevándorlókkal szembeni elzárkózást. Olyan nagy német írókra hivatkozva, mint Friedrich Schiller vagy Max Frisch olvassa a politika és honfitársai fejére gyengéiket. Ez a könyv megmutatja, hogyan és miért hatol az irodalommal való foglalkozás minden egyes svájci állampolgár tudatának mélyére.”

„Ich sah” azaz „Láttam” vagy „Láttam azt”. Ez a fordulat tér vissza újra és újra Christoph RANSMAYR legújabb regényében, amely az *Atlas eines ängstlichen Mannes (Egy félnék ember atlasza)* címet viseli. A regény hetven fejezetben vezeti az olvasót időben és térben keresztül-kasul a Földön, kontinenseken és belső világokon át. Aki ismeri és kedveli Ransmayr irodalmi utazásainak apró darabokból összeálló mitikus világát, minden bizonnyal kíváncsian várja, hogy kézbe vehesse a regényt. Kedvcsináló részlet olvasható belőle itt: http://www.fischerverlage.de/media/fs/308/LP_978-3-10-062951-7.pdf.

(Paksy Tünde)

OLASZ

Villa Metaphora – Andrea DE CARLO legújabb regényének (Bompiani, 2012) címe nyilvánvalóan metaforikus, csakúgy, mint az az elbeszélői keret, amelybe a történetet beleilleszti. Advan van egy sziget valahol a Földközi-tenger déli vidékein, inkább Afrikához közel, mint Olaszországhoz: Tari. A tenger fölé hajló sziklákon, szinte édeni környezetben áll egy luxusszálloda, a Villa Metaphora, ahol néhány gazdag ember tölti pihenőidejét elvonultan a világ zajától. Tizennégy szereplő, akiknek története fejezetről fejezetre követi egymást – vagyis a metaforát úgy is feloldhatjuk, mintha Boccaccio *Dekameronjának* kerettörténetét látnánk viszont: valakik saját elhatározásukból kivonulnak a világból bizonyos időre, hogy megszabaduljanak annak ártalmaitól (testi és lelki pestis), összegyűlnek egy idilli helyen, és történeteket mesélnek egymásnak, így rekonstruálván maguk körül egy másik világot. De Carlo hősei igen változatos emberfajtákat képviselnek: egy milánói építész-vállalkozó és a szigeten lakó asszisztense, egyben szeretője, aztán egy Tari szigetén született tengerész, egy művészlelkű asztalos, egy előkelő spanyol séf, egy olasz–ír származású lány, aki a gyökereit keresi, egy inkognitóban lévő francia újságíró, egy nagyhatalmú német bankár a feleségével, egy idős olasz házaspár, egy fiatal amerikai sztár a férjével, aki feltalált egy módszert arra, hogyan lehet megoldani mások problémáját, egy olasz politikus, aki a nagyhatalmak támogatását keresi. Jól szerkesztett történet, tervszerű cselekményvezetés, véletlen egybeesések, félreértések és komplikációk, vagyis mindenféle mechanizmus jelen van, ami arra hivatott, hogy a monumentális terjedelmű regény olvasóját meggyőzze arról, hogy ne tegye le a könyvet. S az olvasónak nagy feladata van: 921 oldalon át kell kitartania. Amikor De Carlot arról kérdezték, hogy mi volt a célja ezzel a hatalmas terjedelemmel, azt felelte, hogy mindenképpen kifejezésre akarta juttatni azt, hogy az irodalom időt és teret követel magának az emberek életéből. Vagyis ez egy olyan mű, amelynek vagy nekivág az olvasó, vagy nem. A tizennégy szereplő pedig a körülöttünk lévő világ tizennégy tipikus figurája, akik a szigeten elzárva jobban megfigyelhetők és jobban leírhatók. Ambiciózus, ironikus látélet ez a regény, tele nyelvi invenciókkal, ám egyúttal jól szemlélteti, De Carlo mennyire eltávolodott első regényeinek világától, melyek szintetikusukkal, nyelvi összefogottságukkal valóságos gondolatesszenciák voltak, és olyan kortárs klasszikusok elismerését vívták ki, mint Italo Calvino.

Ugyancsak egy XX. századi klasszikus mű jutott eszembe, amikor belelapoztam Paolo GIORDANO új regényébe: *Il corpo umano* (Az emberi test, Mondadori, 2012), de hamar megállapítottam, hogy csak az alaphelyzet hasonlít BUZZATI *Tatárpusztájához*, mind megformáltságában, mind mélységeiben és föld a különbség a kettő között. Paolo Giordanót a magyar olvasó *A prímszámok magánya* című nagy sikerű első regénye alapján ismerheti, amelyet az Európa Kiadó adott ki. A szerző új regényében is fiatalok a szereplők, és ugyancsak egy sajátos élethelyzetben találkozunk velük: az afganisztáni háború olasz zsoldoskatonái ök. A húszéves, tapasztalatlan Roberto letri számára az afganisztáni misszió élete első nagy próbatétele. Amikor elindulnak otthonról, a fiatalok nem tudják, hogy az egész hadművelet egyik legveszélyesebb térségébe vezénylik őket, amelyet úgy hívnak, *forward operating base* (fob), és ahol semmi nincs, csak sivatag és homok, por meg hőség. Alessandro Egyiptó orvos-hadnagy várja őket a helyszínén, aki önként maradt Afganisztánban egy magánéleti probléma elől menekülve, amelyet még a háborúnál is veszélyesebbnek ítélt. A hőség, a tétlenség és valami egyre irreálisabbnak tűnő fenyegetéstől való szorongató félelem lesz társuk a mindennapokban, és teszi elviselhetetlenné a fiatal katonák életét. Ebben a helyzetben alakítják ki új életüket, születnek közöttük barátságok és mélyülnek el ellentéteik. Paolo Giordano bizonyára ismeri Buzzati regényét, de sajnos meg sem közelíti annak kifinomult lélekábrázolását. Reméljük azért, hogy nem kerül be az elsőkönyves nagy sikerű írók sorába, akik aztán nem tudtak felkapaszkodni önmagukhoz.

Kellemes élményt fog szerezni híveinek Stefano BENNI új regényével: *Di tutte le ricchezze* (Mindен gazdagságról, Feltrinelli, 2012). Martin, a korosodó professzor és költő a világtól visszavonultan él erdőszerű házában. Úgy határozott, hogy életének ezt az új szakaszát emlékeinek és tanulmányainak szenteli. Kissé bízarr, filozófikus beszélgetéseket folytat Ombrával, a kuttyájával és az erdei állatokkal. Távol élő, szeretett fia telefonhívását várja, néha-néha vet egy pillantást a postájára, s ebben a magányban szenvedélyes hévvel tanulmányozza egy rejtélyes költő, Catena költészetét, aki a múlt század húszas éveiben ott élt a környéken, és aztán bolondokházába halt meg (megint kínálkozik egy párhuzam egy olasz költővel, Dino Campanával). Csak találgatni lehet, hogy Martin elvonulása, befelé fordulása valójában mit takar: a függetlenség iránti büszke vágyat vagy éppen ellenkezőleg, kétségbesett szeretetét. Ezt a nyugalmat egy fiatal pár érkezése borítja fel, a fiúban Martin egyre inkább ifjúkori önmagára ismer, a búzaszín hajú, gyönyörű Michelle-ben pedig egy valaha ismert és szeretett nőre. A fiatal pár ugyancsak menekül valami elől, valószínűleg leginkább önmaguk elől, és néhány hét leforgása alatt mindhármasuk élete megváltozik. Benni legutóbbi regényeiben már messze távolodott korábbi komikus-humorisztikus vénájától, ebben a legutóbbiban kétséget sem hagy afelől, hogy a drámaibb, mélyebb, lélekelemzőbb próza felé építkezik tovább.

(Lukácsi Margit)

OROSZ

Orosz és magyar irodalmárok, kritikusok, szerkesztők, fordítók, kiadói szakemberek cseréltek eszmét október végén a kortárs orosz irodalomról Budapesten az Orosz Kultúra Házában (s korábban más összetételben Moszkvában). Keresték a nagy művet, a rejtett, titkos „igazi” orosz irodalmat, amiről kiderült, hogy felbukkanása még mindig várat magára. A kéziratok eljutnak már ugyanis a szerkesztőségekbe. Az egyes táborok, szubkultúrák által kiválóknak tekintett szövegek nem biztos, hogy mások számára ugyancsak érdekfeszítőek. Ha bizonyos kiadóknak mégis, előbb-utóbb úgyis feltűnnek valahol.

Erős az ideológiai megosztottság az orosz kritikában, irodalomban. Nem csitulnak az indulatok a rengeteg (579!) állami és független irodalmi díj körül. Natalja Ivanova éppen ezt a szempontot: az irodalmi díjak világát választotta rendszerező elvül a kortárs irodalmi bemutatásához, átpáztázásához. Ezek a díjak mind újak, a legidősebb is csupán 22 éves közülük. A rendszerváltással jöttek létre, s azóta csak szaporodnak... Elhangzottak figyelemre méltó megállapítások: „A konszenzusra törekvés következtében a közép-szer arat.” „Irodalmunk színvonalának alacsony voltát bizonyítja, hogy ennyi manapság a női szerző” – idézte az egyik beavatott kritikus-író, Olga Novikova valamely férfi kollégáját, akivel egyazon díjosztó bizottságban ült. Aki pedig végképp nem ért egyet a díjazottak névsorával, új díjat alapít, így lesz egyre több belőlük, így tett Andrej Bitov is.

Felhangzottak a szokásos kételyek a női irodalom mibenlétéről, annak specifikumairól, az elit- és a tömegirodalom közti átjárhatóságról, a műfaji és az elitirodalom viszonyáról (Ulickaja, Pelevin, Szorokin vajon hova tartozik, töprengtünk), s vissza-visszatérő érdeklődés övezte az irodalmi díjak odaítélésének mikéntjét. Volt, aki az írást érdeklődött, van-e egyáltalán annyi mű, amennyi díj, nem kell-e lámpással keresni az új alanyokat hozzájuk. Ettől azért nem kell tartani, továbbra is írnak az oroszok, s a díjak kiválasztottjai ismétlődnek – a díjak kereszteszik egymást. Listát hallhattunk a (szinte) mindenhol kimaradt szerzőkről és művekről. Az oroszországi előadók mintha a Booker *short list*-jét és a Nagy Könyv-díjat tartanák a leginkább mérvadónak, s jeles írók (Solohov, Osztrovszkij) nevét viselő kitüntetések neveztek meg mint gyakorlatilag senki által számon nem tartottakat. Vidéken alkotó szerzők alkotják a rangos díjak felfedezettjeinek közel felét, nyomatékossították elégedetten. Együttal büszkén konstataálták, hogy a provincia hátránya itt, ezen a területen legalább már nem érződik. A díjazási szisztéma egyes elemeiben azért mégiscsak demokratikus, még ha állandóan összeesküvést gyanítanak is a kimaradók, hangzott el: folyton cserélődik például a Booker-zsúri összetétele. A díjazottak dicsősége pedig néha pillanatnyi: egyesek felbukkannak, majd eltűnnek, s többet nem hallani róluk.

Létrejönnek új lapok is, ilyen például az Orosz úttörő, ahova néhány kollégájuk álneven ír. Olga Novikova felmutatta női, férfi és vegyes szempontú, hármas tagolású könyvét a nőiség kalandjairól. (E rovatban gyakran emlegettem [ő]ke[t] mint a Novikov/a családi kritikus triót: apa, anya, s már lányuk, Julija is becsatlakozott.) A kérdésre, miszerint vannak-e olyan irodalmi eszközök, amelyeket csak nők használnak, némi gondolkodás után határozott nemmel felelt. A témák, a nézőpont, a szemléletmód nemi sajátosságaira már nem tért ki, bár előadása címében is a nőiség kifejtését ígérte. Goretity József a realizmus tartalmának kitalálására, megfigyeltetésére tett kísérletet Oleg Pavlov művei kapcsán, aki egykor hirtelen feltűnt, díjat is kapott, majd eltűnt, s nemrégiben újra megjelent az orosz irodalmi égbolton. Az előadó az újrealizmus – s bármilyen realizmus – címkéjének jogosságát firtatta. A magyar hozzászólók Akunyin, Ulickaja, Pelevin és Viktor Jerofejev felől közelítettek a kortársi jelenségekhez. Az orosz vendégek hálásan vették, hogy érdeklődésünk újra feléjük fordult a rendszerváltás körüli sokk után, amikor csak a Nyugat irányába fordított tarkónkat látták. Izgatja őket, milyen példányszámban jelennek meg nálunk az ő íróik. Náluk az ötezer példányban kinyomtatott magasirodalmi mű jónak számít, míg a lektúrt (Bukovszkij, Doncova) milliós nagyságrendben fogyasztja a piac. Csodálkoztak, hogy Pelevin nálunk nem számít tömegirodalomnak, együtt töprengtek velünk Ulickaja elhelyezésén, hogy belletrista-e és miképpen (több tízezer példányban kel el nálunk, újra és újra kiadják), s sztoriztak a két Jerofejevről. Különböző legendák, városi mítoszok keringtek a teremben arról, Viktor hogyan hagyta, hogy az ő műve Venyegyikt neve alatt jelenjen meg valahol Nyugaton, avagy fordítva: Venyegyikt műve Venyegyikt nevében, ám Viktor fotójával, amit ő jóváhagyott, s el is ment a már halott író társ könyvbemutatójára mint szerző, talán valahova Dániába. Ők Viktor Jerofejevet mint esszéistát értékelik magasan, s ehhez a tevékenységéhez sorolják az önéletrajzi *Jó Sztálin* című művét is. Mint prózaíró azonban nem jegyzik... Ő a hétköznapi írója, míg Venyegyikt az ünnepe, hangzott el részükről. Akunyint a 19. század elhibázott, azt félreértő utánzójaként, sőt plagizátorként tartják számon, s nem értik Ulickaja elképesztő magyarországi népszerűségének okát. (Ulickaja sem, csak örül és találga: a jó fordítóinak köszönheti az itteni népszerűséget? A telitalálat-számba menő borítóknak? A szerettelteli, értő hírverésnek, közvetítésnek?) Többen kiemelték a kortárs orosz irodalmi palettáról Mihail Siskint (Ulickaja absztrakt szinten, mondták róla), akitől a *Levélregény* magyarul is olvasható, szintúgy Alekszandr Csudakov személyét, aki az utóbbi tíz év összevont Booker-díjat kapta. Sajnálták, hogy a nagy tehetségű Tatyjana Tolsztaját el sodorta a televíziós *showbusiness*, s méltatták Ligijja Petrusevszkaja nagy és bonyolult regényét (*Egyes szám avagy a más lehetőségek kertjében*), amit nehéz olvasni, követni, ám ami megrengette és átírta az irodalmi tudatot, megváltoztatta az irodalmi realitást, s megoldott jó néhány irodalmi problémát. Emlegették tőle a jóval rövidebb és olvasmányosabb *Nappal és éjjel* című opuszt mint ugyancsak fontos alkotást. Szóvá tették, hogy sem ő, sem Makanyin, sem Pelevin nem kapott jelentős irodalmi díjakat.

A jó hangulatú, egész napos kerekasztalt élénk, értő és érdeklődő vitahangulat lengte be. A közbevetésekkel, közbekérdezésekkel együtt a résztvevők nagyjából azért hagyták végigmondani, kikerekedni egymás mondandóját. Nem úgy, mint – állítólag – a nyári moszkvai találkozón, ahol egymás szavába vágva, egymást minősítve nyilvánultak meg a különböző ideológiai és esztétikai pozíciójú felek. Itt baráti, kollegiális, szívélyes és nyitott volt a légkör, támogató, segítő irányultságú a diskurzus. A határozott és éles ítéletet tartalmazó ellenvélemények is (ki kit nem tart írónak s nem tud olvasni az elemzett, megidézett szerzők közül) mosolyogva, baráti tónusban, a megszólított álláspontjára, okaira, motívumaira kíváncsian hangzottak el.

(Gilbert Edit)

Örökläng

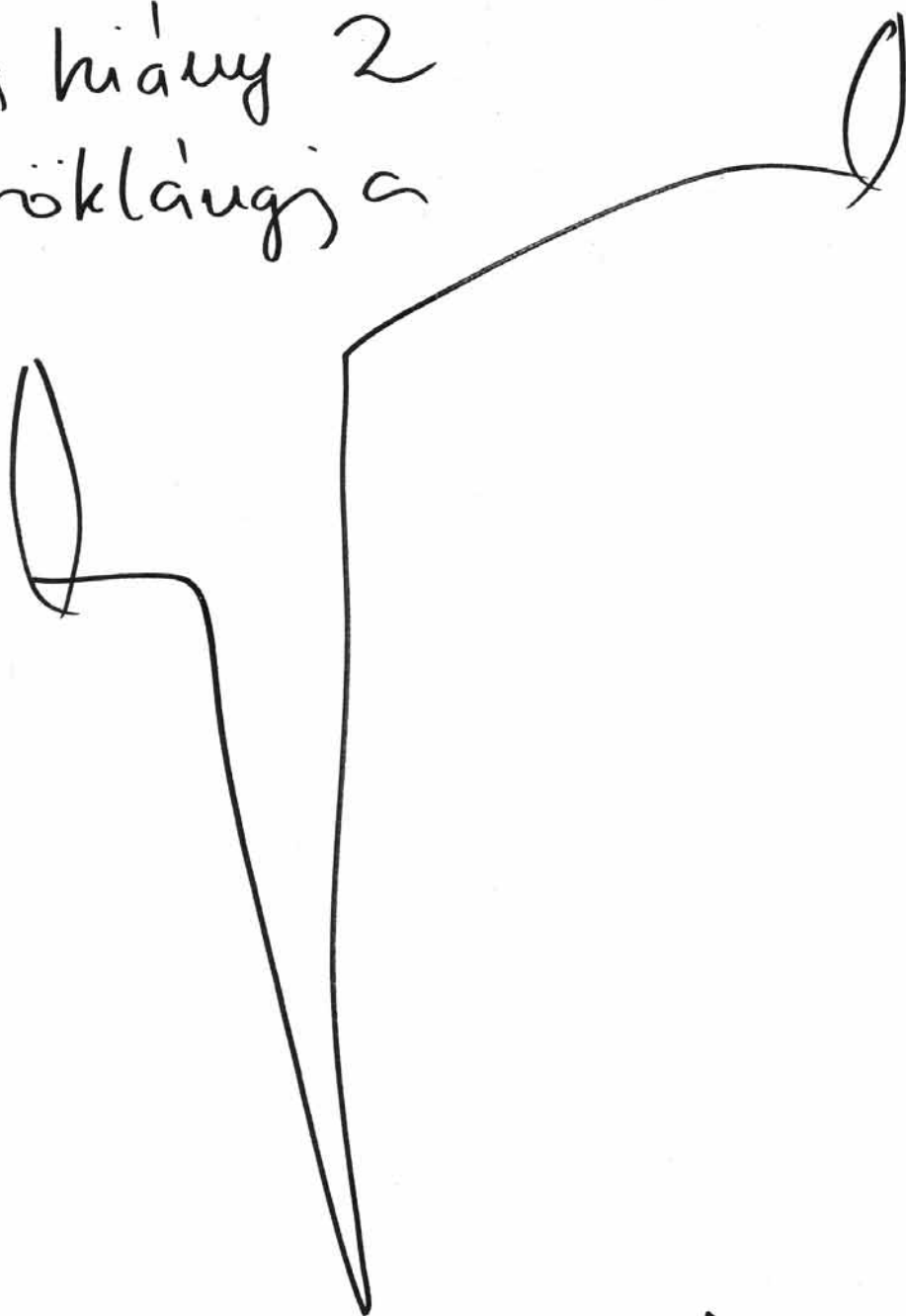


Världat
A5

es
örök
talang



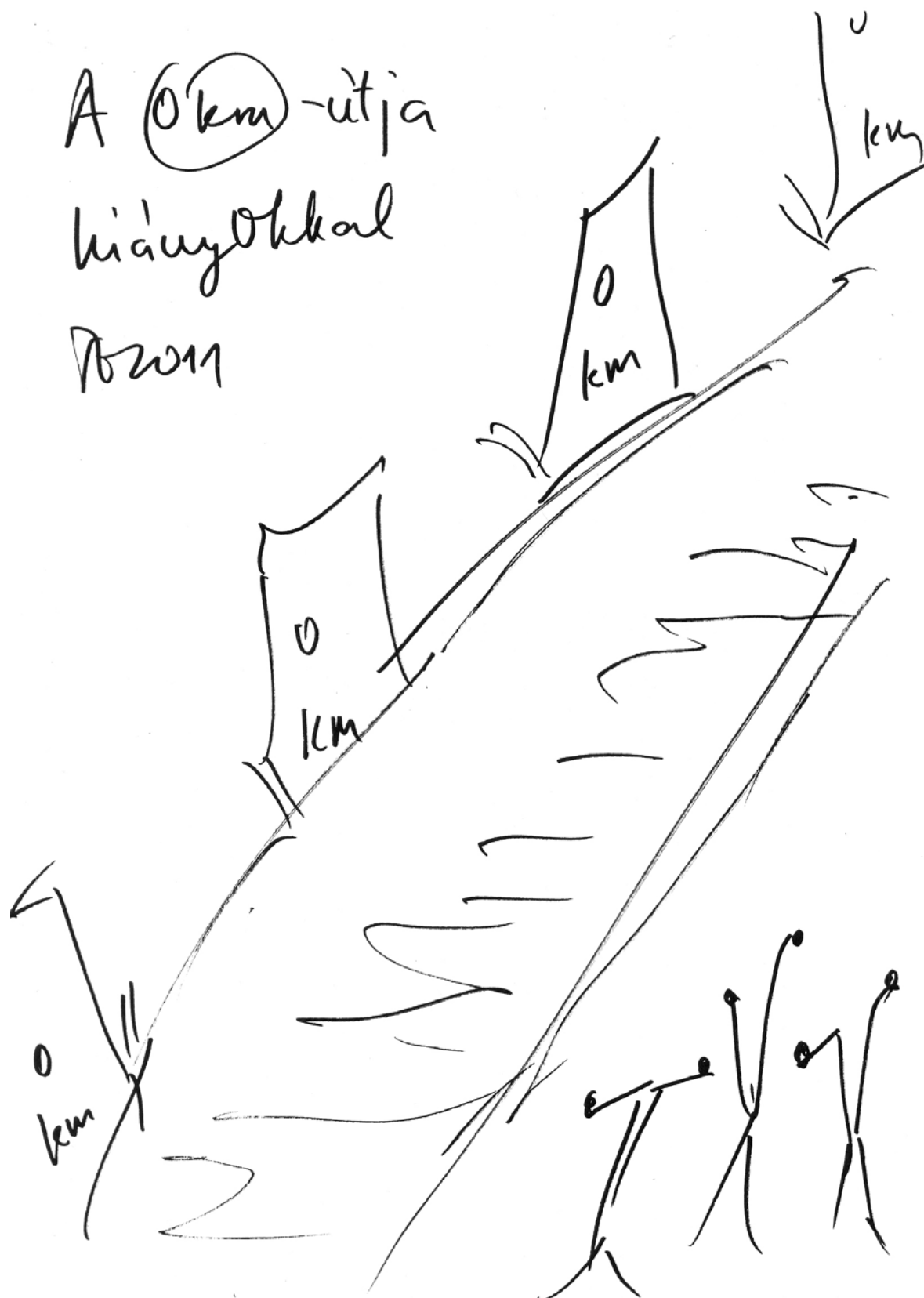
A hiány 2
öröklángja



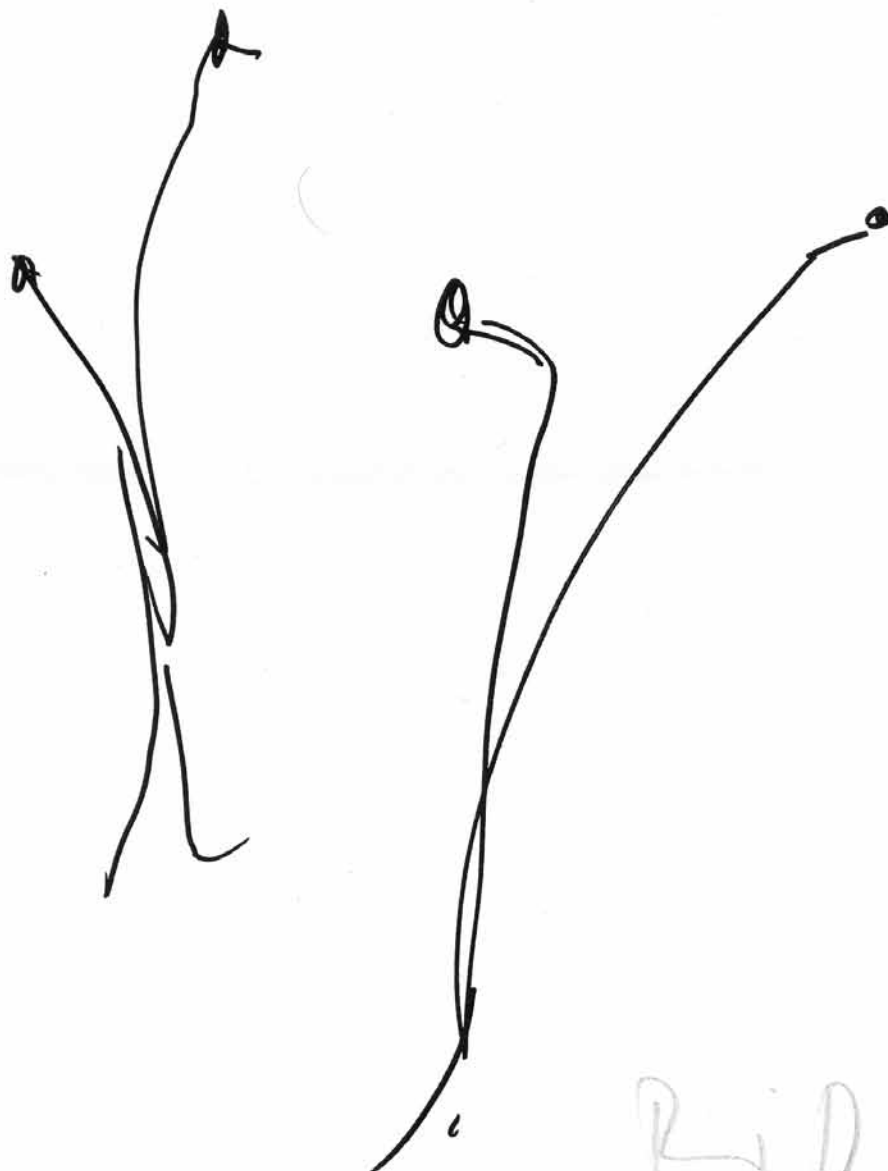
(A tér és az idő?
Talan)

Bozon

A (0 km)-ütja
 hiányokkal
 2011



Hiauyok falálrosás

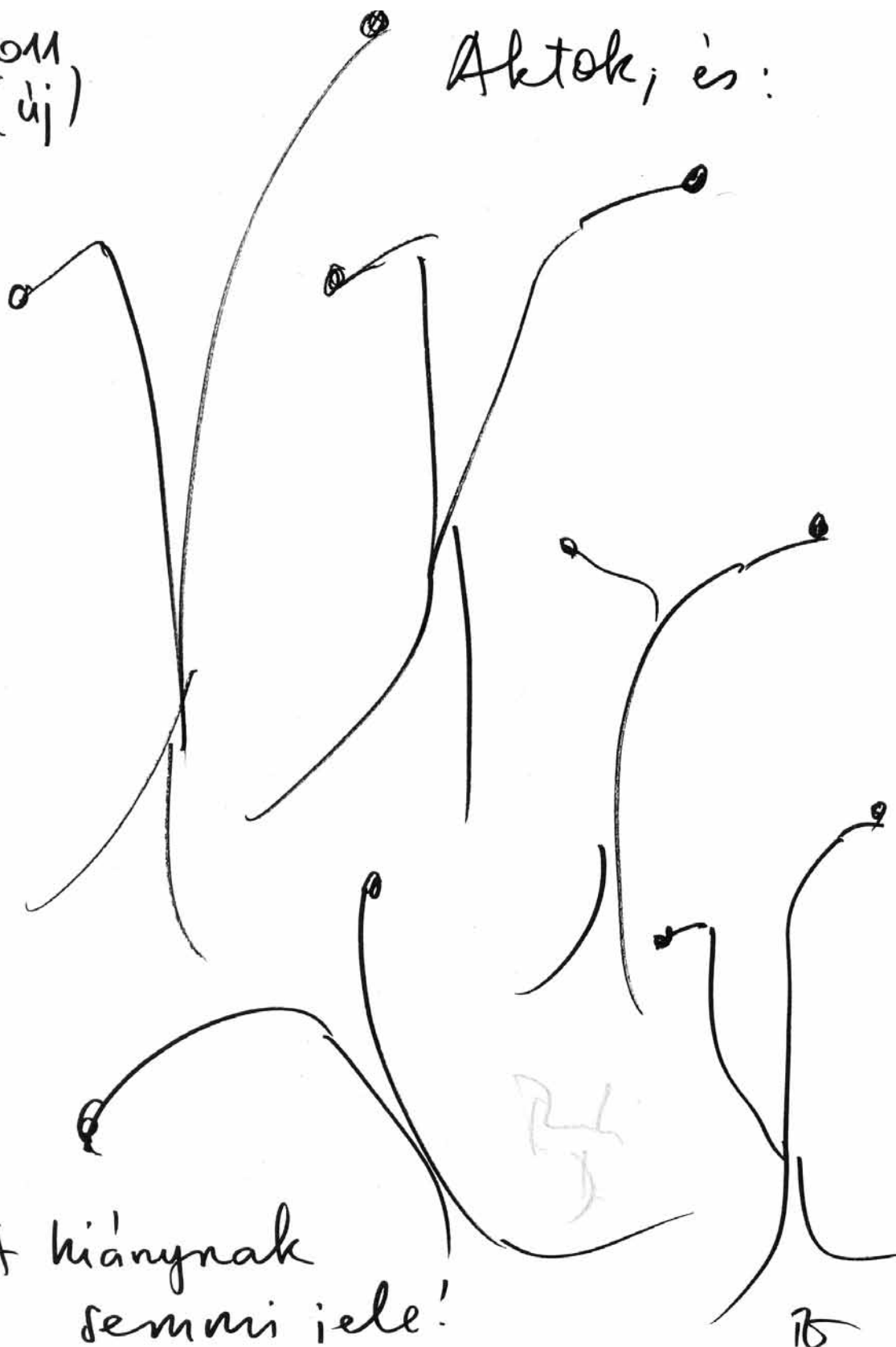


Flon

Rid

2011
(új)

Aktok, és:



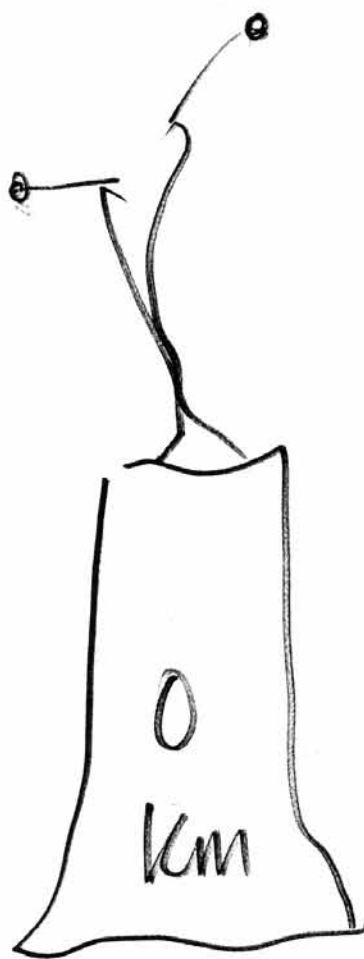
A kiágyának
semmi jele!



A nem is rossz
ördögi

B
 2011
 (új)

jele
 en
 jó dögi



Az örökláng helyén

Bron





m

ISSN 1789-1965
9 771789 196000

12036

790 Ft



Nemzeti
Kulturális
Alap