

műút

Nyilas 50 | Ha lenne egy kiadóm | Üvölt a gyerek | A világ, mint milyen | Pofonegyszerű, kedves Kripkém? | A főzés az élete | techno-humán hullámok | „Nem holmi vidámpark” | és bolondgomba nő egy torony alján

műút

3 | **nyilas 50**

6 | **nyilas 50**

8 | **nyilas 50**

10 | **nyilas 50**

12 | **nyilas 50**

14 | **nyilas 50**

16 | **nyilas 50**

18 | **nyilas 50**

20 | **nyilas 50**

21 | **nyilas 50**

22 | **nyilas 50**

24 | **nyilas 50**

25 | **nyilas 50**

26 | **nyilas 50**

28 | **szépírás**

30 | **szépírás**

32 | **szépírás**

34 | **szépírás**

36 | **szépírás**

40 | **nyilas 50**

46 | **színház**

54 | **képzőművészet**

56 | **kritika**

59 | **kritika**

61 | **kritika**

63 | **kritika**

68 | **kritika**

73 | **potozky**

75 | **potozky**

77 | **kritika**

80 | **kritika**

83 | **kritika**

86 | **kiskaté**

90 | **nyilas 50**

Nyilas Atilla: A csipkevasaló; Jelenés

Zemlényi Attila: Ékes szavak Nyilas Atilláról

Birtalan Ferenc: Atilláról

Egressy Zoltán: Misi

Györe Gabriella: Csin-csin

Béki István: Barátság

Turányi Tamás: Van egy ötvenesed?

Kemény István: Pohárköszöntő Nyilas Atilla ötvenedik születésnapjára

Mándoki György: megálló

Dukay Nagy Ádám: Élő-pontszám

Antal Balázs: Ballada a felezőidőhöz érkezőkről

Papp Dénes: Számoló

Csizmadia Patrícia: Tiszta lap

Horváth Benji: Bruthalia blues

Vécsei Rita Andrea: Király Alexis!

Hegedűs Ágota: Együgyű

Lukács Flóra: Kentaur; Faun

Lesi Zoltán: Darth Vader, set me free; Csak a vér

Vágvölgyi B. András: Gríd (*tejfakasztó*)

Szili József: Nyilas Atilla *Az ékesszólásról* című önéletrajzi nagy töredéke

Deres Kornélia: Időrétegek, rétegelt idők — Intermedialitás és emlékezés a Mozgó Ház Társulás előadásában

Magén István: Kaland és expresszivitás (Láng Eszter *Honvagy a Paradicsomból* című kiállításáról)

Rákai Orsolya: Beszélgetések szálló hattyúkról (Margócsy István: *Eleven hattyú*)

Krusovszky Dénes: Sérülékeny élet(anyag) (Marno János: *Hideghullám*)

Gerliczki András: Elmeséletlen történetek (Hevesi Judit: *Hálátlanok búcsúja*)

Bihary Gábor: Veszteségpoétikák (Závada Péter: *Mész*; Hevesi Judit: *Hálátlanok búcsúja*)

Szabó Gábor: A világ, mint milyen (Hazai Attila: *A maximalista [és más történetek]*)

Herczeg Ákos: „Az élet a legjobb mérge” (Potozky László: *Éles*)

Szentesi Zsolt: Az ürességbe futó lét topográfája (Potozky László: *Éles*)

Antal Balázs: Titkok, bűnök, szerepek (Papp Sándor Zsigmond: *A Jóisten megvakul*)

Gárdos Bálint: Ha lenne egy kiadóm (*Jane Austen válogatott levelei*; Vallasek Júlia: *Angolkeringő. Esszék a kortárs angol irodalomról*)

Sepsi László: „Nem holmi vidámpark” (Lev Grossman: *A varázslók*)

Zvolenszky Zsófia: Pofonegyszerű, kedves Kripkém? (Saul Kripke: *Reference and existence*)

Szepessy Ákos, Nádas Alexandra, Bozsaky Dávid, kabai Lóránt művei

2015053

műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Antal Balázs (1977, Csernely–Nyírszőlős) irodalomtörténész, a Nyíregyházi Főiskola oktatója, a Műút portál szerkesztője · Béki István (1968, Budapest) költő, performer · Bihary Gábor (1989, Mátészalka) magyar szakos bölcsész, az Alföld Stúdió kritikai műhely tagja · Birtalan Ferenc (1945, Budapest) költő, író · Bozsaky Dávid (1971, Győr–Ménfőcsanak) fotóművész · Csizmadia Patrícia (1991, Budapest) költő · Deres Kornélia (1987, Miskolc–Budapest) költő, egyetemi oktató · Dukay Nagy Ádám (1975, Budapest) író, költő, zenész · Egressy Zoltán (1967, Budapest) író · Gárdos Bálint (1981, Budapest) irodalomtörténész, fordító · Gerliczki András (1963, Nyíregyháza) tanár, irodalomtörténész, kritikus · Györe Gabriella (1974, Budapest) költő · Hegedűs Ágota (1966, Székesfehérvár) író, költő · Herczeg Ákos (1983, Debrecen) kritikus · Horváth Benji (1988, Kolozsvár) költő · Kemény István (1961, Budapest) költő, író · Krusovszky Dénes (1982, Budapest) költő, író, a Versum online világirodalmi folyóirat főszerkesztője · Láng Eszter (1948, Debrecen) képzőművész, művészeti író · Lesi Zoltán (1982, Budapest) költő, író, műfordító · Lukács Flóra (1994, Budapest) költő · Magén István (1950, Budapest) képzőművész · Mándoki György (1976, Miskolc) költő · Nadas Alexandra (1974, Gyermely) grafikusművész · Nyilas Atilla (1965, Budapest) költő · Papp Dénes (1980, Miskolc) író, zenész · Rákai Orsolya (1973, Budapest) irodalomtörténész · Sepsi László (1985, Budapest) író, filmkritikus, a Prizma filmművészeti folyóirat szerkesztője · Szabó Gábor (1964, Szeged) kritikus, a SZTE Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szentesi Zsolt (1957, Eger) irodalomtörténész, kritikus, főiskolai tanár · Szepessy Ákos (1970, Budapest) képzőművész · Szili József (1929, Budapest) író · Turányi Tamás (1966, Budapest) író, költő · Vágvölgyi B. András (1959, Budapest) újságíró, rendező, író · Vécsei Rita Andrea (1968, Budapest) író, költő · Zvolenszky Zsófia (1974, Siófok–Budapest) filozófus, egyetemi oktató

E számunkat **Láng Eszter** művei, illetve azok részletei díszítik. A reprodukciókat a szerző engedélyével közöljük.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szép-mesterségek Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** (zemlenyi@muut.hu) · Szép-irodalom, képregény, olvasószerkesztés és korrektúra: **kabai lóránt** (kkl@muut.hu) · Kritika, esszé: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** (telli@chello.hu) · Képanyag és felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@muut.hu) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · +36 46 326 906 · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · **Előfizethető: Szép-mesterségek Alapítvány** (3530 Miskolc, Széchenyi István u.14. · Tel.: +36 46 326 906) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámán, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 4740 Ft. Nyomda és kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · Műút portál: **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Szerkesztik: **Antal Balázs** (antal.balazs@muut.hu) · **kabai lóránt**

nka

MissionArt
Galéria



↳ *Nyilas Atilla*

A c s i p k e v a s a l ó

Édesanyám hajdani vágya,
amit egyszer nekem kivallott:
a csipkevasaló
közeledtén jeles napoknak
de sokszor fölmerül.

Majd akkor, ha lesz pénzem,
ha több pénzem lesz,
határidők nem nyomorgatnak éppen,
jut az energiámból, a figyelmemből,
ha lesz hozzá lelkeröm —

az a fehér sportkocsi csak nem érkezik meg házad elé,
az a kis vasaló csak nem simít a te deszkádon,
az a te karót nyelt fiad megint csak virágot visz,
miközben tudod, hogy azt se ő maga vette,
és az a dicsőség messzibbnek látszik, mint valaha is.

Nem, nem, nem, csak ez ne legyen.
Fekete csipkén fut a kicsi szerszám,
forró az arc miként a vaslap,
ami reáhull, ott sistereg el,
és bolondgomba nő egy torony alján.

(Két részlet *Az ékesszólásról* című műből — amelynek írása idején a szerző a Nemzeti Kulturális Alap ösztöndíjában részesült.)

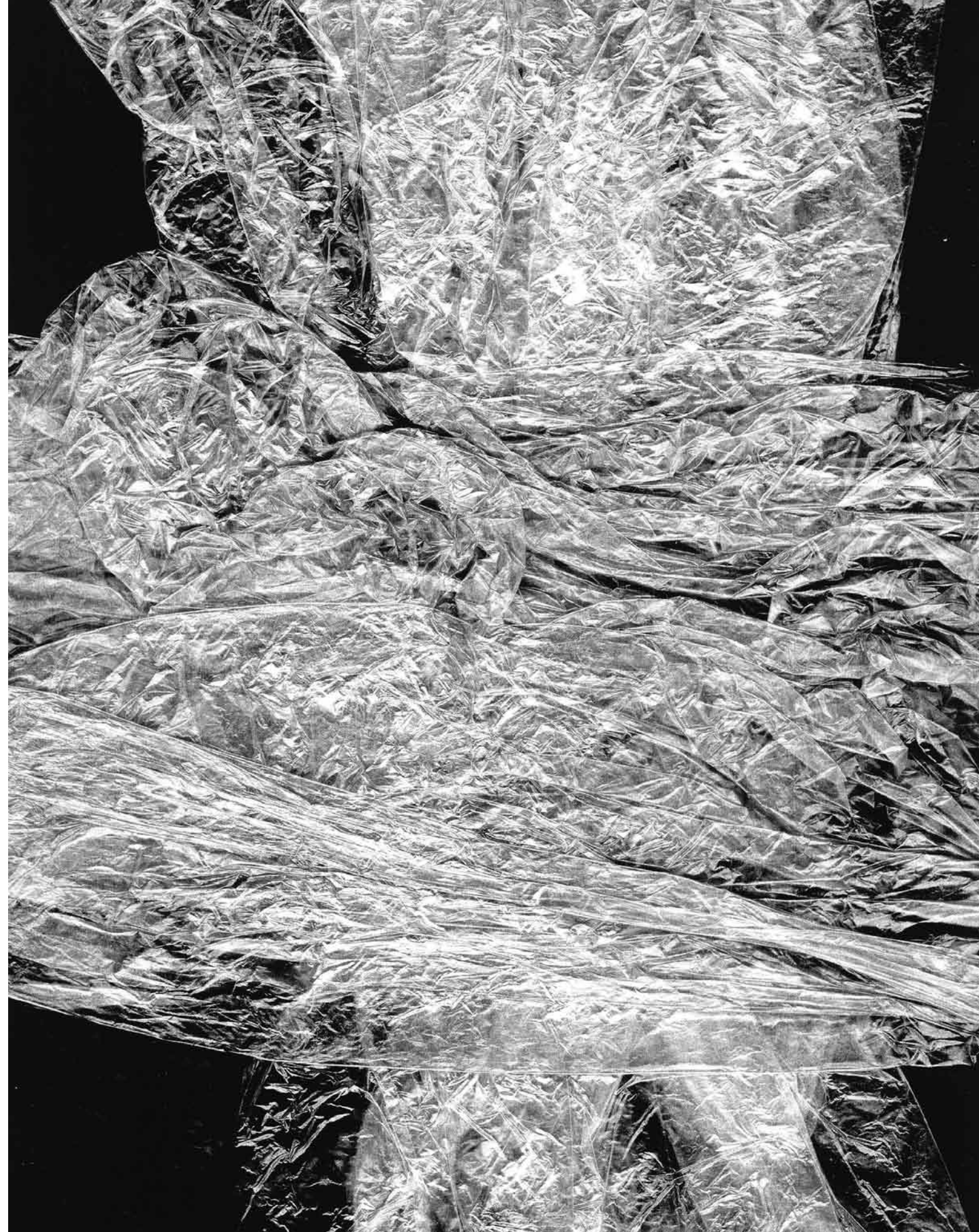
J e l e n é s

Közeledtek egy ideje, mire észrevettem.
Őket néztem, de a gyomromra figyeltem,
ugye nem? De igen, épphogy megéreztem,
jegyzetembe hajoltam a kezdődő félelemben.
Kicsit bele is feledkeztem,

nem néztem föl, csak amikor már távolodtak.
Furcsa volt, de azért nem annyira.
Kétezer-tizenhárom június másodikán,
délután négy tájt, verőfényben,
nem tudni, honnan, nem tudni, hova,

a belvárosi papnevelde néptelen,
szűrt forgalmú utcácskáján elvonult
négy ismeretlen egyenruhás katona.
Hosszú kabátban, zöld fémsisakban,
vállukon puszkaféle, négyzet alakzat.

Nem túl gyors ritmusban püfögtetve
— lehetett akár forgatás is,
bár nem láttam erre utaló jelet
az utca vége felé nézegetve —,
minden lépéshez hozzácsörrenve.



→ *Zemplényi Attila*

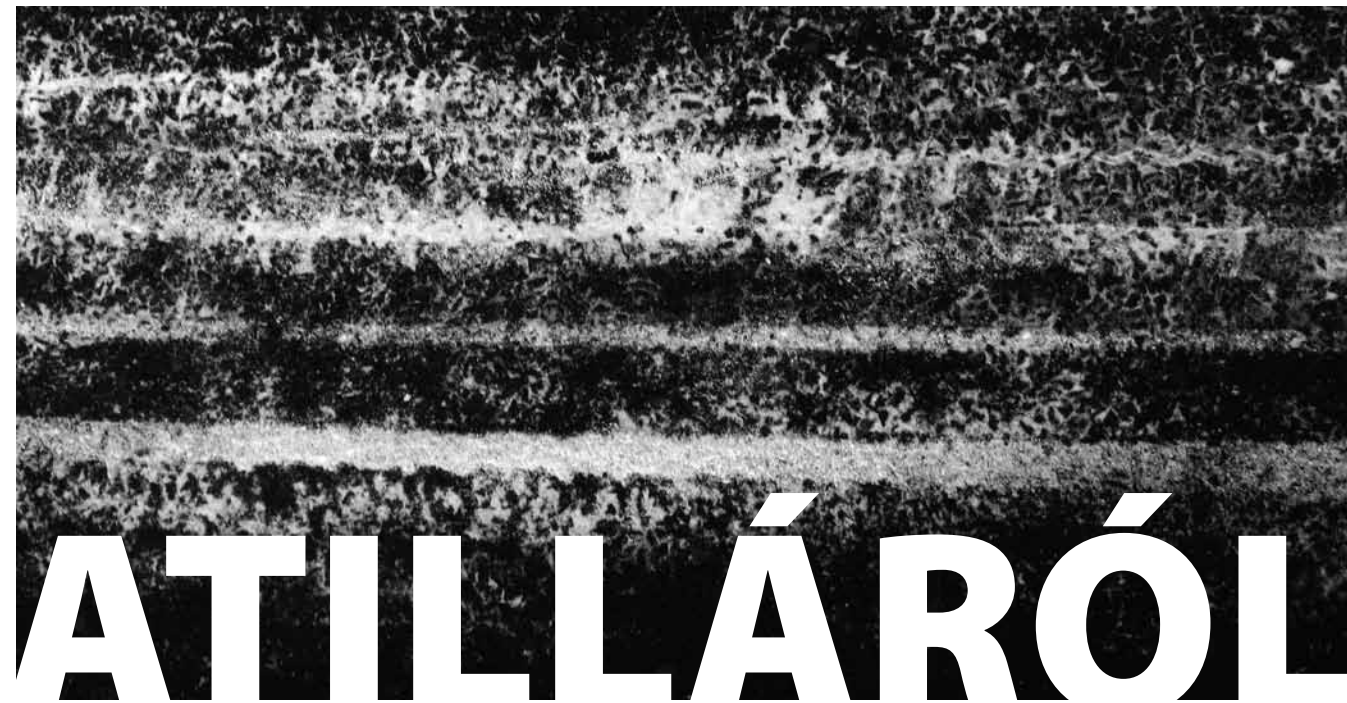
Ékes szavak Nyilas Atilláról

*„— Mi az, hogy nem akarsz venni jegyet VHK-ra?
— Majd én eldöntöm, hogy akarok-e!”*

Ókeresztény punk, akire nyugodtan rábízhatnád az életedet, ráadásként a gyerekeidét is. Tiszta, erkölcsös, alapos, mint egy vakbélgyulladás. Minden írásának tétje a megváltás, alább nem adja. Még meg sem született az életmű, máris méltatlanul elfeledett szerző, és ez így van jól. Költészete logikai mátrixú, heroikus táj. Úgy ír, mintha kőbe vésné, mintha az élete múlna rajta — azt hiszem, az is múlik. Nem láttam még embert ilyen szláv típusú rajongással, küldetéstudattal. Amikor mi sülve-főve együtt voltunk, mindig egy Symphonia lógott a szájában és soha nem aludt. Nekem ez, a rendszerváltás utáni időszak volt az aranykor. Örülök, hogy részesülhettem belőle. Ötven éves ez a tizenkilencedik századi ember. Családapa, hisz Emberben, Istenben. Én hiszek benne.



↳ *Birtalan Ferenc*



ha jól emlékszem, 1985-ben találkoztam egy fiatalemberrel, aki elhatárolódott az Isten Ostorától, József (Drága) Attilától és megfordította a duplahangzókat úgy, hogy annak egyben politikadivattörténeti, és mindennel szembemenős hangja legyen. még csak azt se mondhatom (pedig milyen jól hangzana), hogy ellenérzést váltott volna ki belőlem. nem. elfogadtam annak, aminek mutatni akarta magát, a dacosságot, hogy inkább egy zsinóros kabátra asszociáljanak a nevéből, mint a fönt említettekre. persze a kisördög rögtön előbújik, mint a tönkresilányított kérdés: *mire vagy szerény?* a szerénységet ki kell érdemelni, s ha valaki a nevével tesz ilyet, akkor még jobban odafigyel rá az ember. ez a történet eleje. fiam elsős gimnazistaként felsős új ismerősét hozta magával, egy fiatalembert, aki verseket ír, ami nálunk akkortájt már családi evidencia volt. harminc év múltán ironikus lenne az első találkozást mitizálni. én negyvenévesen, fiatal költőként akkor ügyetlenkedtem be magam az irodalom perifériájára (ha van ilyen hivatalos felnőtté-avatás), s fiam is nyomdokaimba lépett, fenyegetésem ellenére, hogy eltöröm a kezét, ha tollat fog vele. persze költői túlzás volt, amilyenekre én is egy életet próbáltam építeni. ilyen helyre jött Atilla, s talán ideig-óráig úgy is nézett rám, mint egy élő költőre, Akinek Könyve Van, hogy Rejtő Jenőt is belopjam a történetbe. *az évek jöttek-mentek*, Atilla felnőtt, én megöregedtem. kapcsolatunk hol távoli, hol kicsit közelebbi volt. volt, ami volt. járva a maga útját (ami nagyon hasonlít a költőkére), Kelenföldről a Világon át eljutott Óbudára. mesében cifrázhatnám, de elég hétköznapiak tűnik az egész. volt-e bármi jelentősége a harminc évvel ezelőttnek? nem tudom. egy régebbi történet jut eszembe hajdani költő-mentoromról, Kárpáti Kamillról, kinek keresztnevét a méltán népszerű, híres Feleki Kamill miatt gyakran két II-el írták. emlékszem, bosszankodott kicsit, de végül is megtanította a hogyan írjukat. Atilla is ilyenbe kezdett, ilyet tett. ja, és hogy ötvenéves lett időközben? a költők rejtegetett, de titkos játéka kibabrálni az idővel, hát mennek, mint *Jézus az őserdőben*, hogy új ösvényeket, új utakat találjanak. járd a magad útját, Isten éltesen, Nyilas Atilla!

↳ *Egressy Zoltán*

M



S



Tornaóra után (vagy előtt) lehettünk, együtt öltöztünk, holott nem osztály-, csak évfolyamtársak voltunk, összeraktak minket, a A-t és a D-t, akkor éppen nem volt írógépe, ott ajánlottam fel neki, a nehéz szagú öltözőben, hogy legépelem a puztavacsi botrányról írt művét. Tetszett a kézirat, persze nehéz úgy volt publikálási szempontból, rendőrségi túlkapás részleteit írta le igen érzékletesen, egy ország közepén tartott nagy koncertről szóló, alapvetően dokumentarista beszámolót oldott meg irodalmi igényrel, novella volt, nem cikk, de hát hogy jelenhetett volna meg, 1984-et írtunk, a rendőrséget akkoriban nemigen bírálták nyíltan, tömegoszlatásról különösképpen ritkán számoltak be.

Talán ekkor, az írógépes felajánlásakor lettünk barátok, két évvel idősebb volt nálam (már akkor is), érettebb, tudatosabb, elszántabb, én focizni szerettem, ő viszont kapkodós, szapora lépéseivel becsületesen haladt körbe-körbe az udvaron a tornaórákon, még a kanyarokat se vágta le; éreztem ebben némi modorosságot, de azért bírtam, ahogy fut, ahogy hajt, hosszú, nagy haja volt akkoriban, szünetekben szívta sűrűn a mezitlábás cigiket, Misinek hívtam. Mutogattuk egymásnak a verseinket, voltak kedvenceim is tőle, az egyik úgy kezdődött, hogy *az apró tárgyak országában zakatol a vágyak vonzásában bolyongatott, üzött kis szíved*, publikáltunk együtt az Eötvös Diákban, egyszer gondos, kacskaringós, kis betűvel leírta nekem az összes addigi művét, nem volt sok, bár kevés se, azt gondoltam, annyira személyes és önazonos sorok, amilyenek kiküzdésére kevesen képesek, úgy sejtettem, nagy költő lesz, ötvenéves korára talán még blokkot is kap valamelyik folyóiratban.

Írtunk később négykezes novellát, járkáltunk együtt ide-oda, zenekarban kezdtem játszani, jött a koncertekre, azt mondta, valamilyen hangszeren mindenképpen megtanul majd, mindegy, melyiken, csak ő is a Sztriptíz tagja lehessen, nem tanult meg végül, elsodorta az élet. Vártuk, mikor klasszicizálódik Juhász Ferenc, mikor tér vissza a nagy költő a kötött formákhoz, fantasztikusnak tartottuk volna, erre még várunk. Úgy alakult, hogy nekem lett előbb kötetem, ajánlottam benne egy verset neki, *Ki teremtett szegény ködmönödbbe, tartson tiszta gyermekként, tartson boldog nászban*, így kezdődött, később eltávolodtunk kicsit, családozni kezdtünk mindketten, én műnemet váltottam, ő nem, termelte szorgalmasan a líráit, aztán elvesztettem a fonalat, hány kötete is van már, nem túl sok-e, emlékszem, ahogy azt mondja egy utcai összefutás után: mindig úgy búcsúzik mindenkitől, mintha utoljára látná, máskor a semmiből idézte egy régi verssoromat, *hangtalanul szavalsz, mint a hó*, hogy ezt mennyire szereti, milyen sokszor eszébe jut, de egymáson azért nem hatódtunk meg soha, akkor is a folyton ejakuláló szökőkúton kezdtünk röhögni — ez az ő megfigyelése —, aztán sietett tovább, ahogy mindig, az apró lépteivel, zakatolt tovább a vágyak vonzásában.

Isten éltesse, vigyázzon rá, tartsa boldog nászban.

Halottakról csak jót vagy semmit. Születésnapos élőkről csak jót vagy semmit. Csak élők és halottak vannak — harmadik eset nincs.

Ezek szerint ma (születésnap) rosszat írnom fogalmilag kizárt.

Ami lehetne akár megnyugtató is. De a konklúzióval kapcsolatos kételyeim inkább tudom be a szillogizmus hibájának. Miért is? Mert vannak még az élőhalottak... de ők ugye kicsit halottak is, tehát — kizárt.

Ha nem hibás a premisszáim egyike sem, amit írok, vagy semmi, vagy jó. És/vagy. Meglátjuk. Szándékom szerint a második. Szándék teszi, vagy eredmény, a milyenségét? Az organon logikájától mindjárt a filozófiai iskolák vitáinak mélyére rántana a mondatok hínárja?! Szörfözzünk a felületen — ajándék szörf-deszkával, műtápárás koktélpohárban.

Félszázadossá lenni olyan rang, amelyet a katonaságnál szerencsére nem ismernek (ízlelgessük: ötvenedes). Marad a civil szféra a maga mindennapos harcaival. Kudarcaival. (Ha megütöd a főnyereményt, odatartja a másik kudorcáját is.) Az ünnepelt költő ebben a tükörben: mit sem sejtő, mosolygó alak a bölcsészkar aulájában. Körötte csapkod a fiatal életek következetlenségének minden bombája, de ő most épp süket — annyira az érzéseiben él, hogy észre sem veszi, mikor lesznek okukfogyottá. Élőkről, halottakról jót vagy semmit. Van akkor egy(pár) jó sztorim. Mondjam vagy mutassam?

Láthatnám másképp is. A költő az egyetemvárosi kocsmaszatánál ült. Világos délután. Három különböző nemzetiség képviselője volt az asztalnál — így a mondat nem úgy folytatódik, hogy egy amerikai gyalogos, egy francia örvetető, egy angol géppuskás és egy orosz hússaláta, hanem úgy, hogy —: egy költő-lapszerkesztő-komolyember, egy költő-lapszerkesztő-dúvad és egy költő-performer-keményember. Sokszor ismétlődő kép, a vidéki egyetem szélső asztalánál ülő hármas. Átbeszéljük a beérkezett kéziratokat, de erről mit sem tudok még akkor, csak három, komolyan munkába merült, papírok fölött görnyedő, vitázó, beszélgető embert látok — tudom, kicsodák, persze hogy. Nem mintha írnék a lapjukba, de tudom: végtére az a szak volna a célo, amellet persze, amit épp gyűrök, s ezek az emberek — ki tudja, komolyak? linkelnek? — tesznek ott valamit, ami talán csak utólag jelent majd önmagánál kicsivel többet. Egyikük, az éppen ünnepelt, nekem mintha Fazekas Lúdasa volna. Nem is mert márpedig ő, a' mit feltett furfangos eszébe, azt onnan sem tűz, sem víz nem ütötte ki többé; hanem mert ruházata, alakja, egész fizimiskája vándorló olasz ácséra hajaz. A hegyes orrú fekete bőrcsizmával viselt testhez simuló fekete nadrág, az elengedhetetlen fekete póló, a keskeny, határozott arcél, a mindig átderengő kékes borosta, a mindig rendezetlen göndör fekete fürtök alól kivillanó élénk szempár — így képzelem azt a bosszúállót, aki háromszor is visszatér: fekete, fekete,

fekete világfi. Plajbásszal jegyzetel a köztük fekvő lapokra, ez jó, ez nem mehet, neki szóljunk, hogy írja át, öltre menő szerkesztőségi viták egy-két generációnyi időtávból, kívülről szemlélve. Láthatnám így is. Nem így látom.

Ül a költő, az Egyetemváros bölcsészkar épületének — egykori kutatóintézet, közvetlen az üzemcsarnokok mellett, dísztelen, éktelen, fénytelen, kedvtelen hely, mint egy konténeriskola — aulájában, ül és várakozik. Jön az élet forgószele és széthajtja minden addigi képzelgését — nem erre várt ugyan, de ez jön. Az élet forgószele egy párhetes kapcsolat nőalakjának képében érkezik. Kedvese szakestje egy ajtóval odébb, a rendezői balon a nagyteremben. A költő — itt még mit sem sejtő, mosolygó fiatalember, Lúdas Matyi Döbrögivel való találkozása előtt — látogatába jött. Érzései vannak. Komoly tervei. Vagy innen (onnan, akkor-felőlem, szakestező szakos felől) nézve úgy látszik.

A nőalak barátnője megbántódva figyel egy jelenetet a nagyteremben. Közös tanáruk, a barátnő korábbi kedvese, szerelme táncoltatja az élet forgószelet. A forgószelet nem áll meg egy táncnál — ő így esik szerelembe. Közben a költő, olaszos csizmájában, testre simuló fekete farmerjében, fekete zekéjében, fekete, csillogó szemével egyelőre mosolyogva, még mit sem tudva ül az aulában. Várja a forgószelet-kedvest.

Véletlenszerűen, szinte-figyelmetlenségéből, egy megszentelt és időből kivont pillanatban keveredett a már régen forgó nagy malomkerekek közé, s kapja meg épp a maga ütlegeit. De nem lehet ám akárből Lúdas Matyi. Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni.

Előbb látni az ő készülődő poklát, mintsem maga szembe-sülne vele — felelőssé tett. Dilemma elé állított: mondani vagy nem mondani. Tartozom-e szembesíteni azt, aki a közvetlen környezet szűkre szabott szféráján kívül esik, azzal, amivel hamarosan úgyis szembesíti az, akire tartozik? Nem tartozom. Jó-e nézni, ahogy a bizalom ártatlanságával gyűl ki a forgószelet érzétere arcán az öröm? Nem jó. Nem én leszek a fényhozó — Lucifer szerepe ebben a történetben másé (a szereposztás történetéről történetre változik). Pillanatnyi dráma pillanatnyi mellékalakja, egyetlen villanás egy termékeny, hasznos, sikeres, rendszerető, szívósan kísérletező és fokozatosan haladó életúton, mely ezerszer lépett túl ezen a történeten – nekem mégis akkortól, onnan villog a szeme fénye, mutatkozik egzaltált lény, határozottsága, egyszerre komoly-komikus és törvénytisztelőn hedonista alkata. Ahogy eléri a forgószelet; tudja, hogy nem kerülhet fölébe, de mosolyog. Ezt a mosolyt, ezt az elfogadó, fatalista hedonizmust, ezt az alkatot ünneplem benne most is.

Érzem persze, mindez messze volna attól, amit tisztelettel lehet elmondani egy 50. költői születésnapi lapszám hasábjain — de a következtetéstől szerencsére megment egy kezdeti, hibás szillogizmus. Csin-csin.

▸ Györe Gabriella

Csin-csin

↳ *Béki István*

Barátság

Attila, Atilla,
vezeklő, teremő,

ha ember maradtál:
küzdj, bízz és bízzál,
ember, ha maradtál,

mosdat csillámporos eső;
hátadat veri hét —
csipkebokorvessző.

Ember maradtál.
Trallila, tralilla,
száz legyen: a szárnykendő.

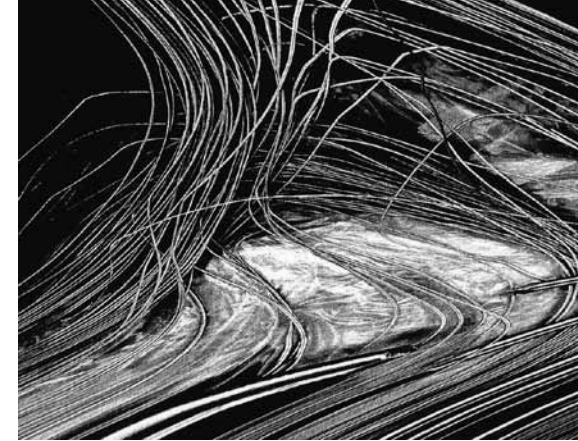
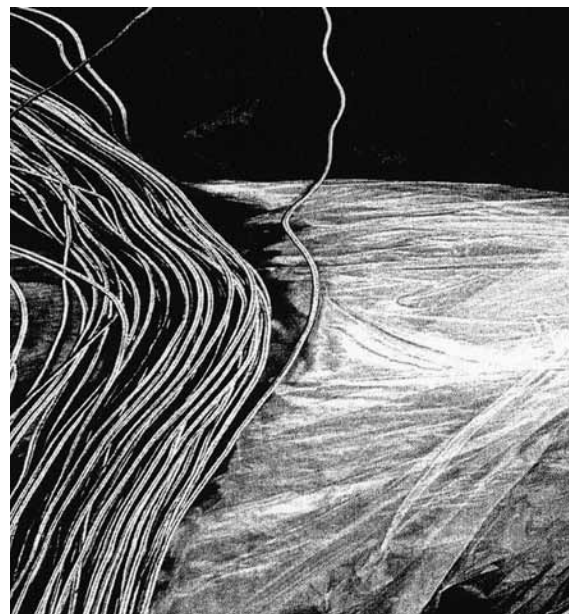
↳ *Turányi Tamás*

V a n e g y ö t v e n e s e d ?

Nyilas Atillának

Azért ez a félszázad úgy tűnik fel most már,
mint földi életünkben átszakítható
célszalag (bár vannak fájó kivételeink, akiknek
nem sikerülhetett), még én is számítok a nagy pillanatra.
Most megnézem, te hogy csinálod, aztán rövid idő múlva
megnézhetem magam. Nem lesz ugyanolyan.

Én, akár egy vonóval hadonászó cigánygyerek,
korhely nótákkal a számban kerestelek
fel, és igyekeztem is ennek megfelelően alakult,
hogy mást ne mondjak, praxisom nem hazudtolt meg,
ezzel szemben
rád úgy tekintettem, mint aki titkos társszerzője
a *Szamarájkódex*nek, s nem mond ellent ennek
az sem, hogy egynémely esetben együtt
is elmerészkedtünk (még jócskán sötétlő és sűrűbb hajjal ugyan),
no nem messze, csak amoda, ahová az van
graffitizve, hogy *666 Jehova*.



Lépteid sose kimérve,
csak megfontolva, vicces lehetett sétáinkat nézni,
az én cipőtalpam gyárilag be volt szappanozva,
a várost járván olyan hely alig van,
ahol ne lett volna közös asztal, ültünk
és *dolgozás*, riasztott a következetesség
és a tempó, én még tusfürödtem volna
kedvenc soraimban, de te
a slendrián pincért is úgy utasítottad rendre,
hogy én értsek belőle.

Osvát Ernő télikabátot is szerzett
állítólag az élehetlen poétáinak,
engem nemegyszer várt a felállított
kempingágy az előszobádban,
ha bizonyos keddeken messze gurult
előlem a mérték: a Nagy Leponex,
(ahhoz mindenképp, hogy saját lábamon menjek haza),
a Winnetou második kötete (*Old Death*) a párnára készítve,
és reggel a konyhában a gyógyhatású olajbogyó
(most miért, olyan eset is volt, hogy egy másvalakit
a járókában helyeztél el hasonló körülmények
között, hogy ne indulhasson *még egy utolsóért* az éj leple alatt)

Néhány havonta, ha a radványi sötét erdőben,
mint rendszeren, szerelmi ügyeimből kifolyólag
engem Bárczi Benőként halva találsz,
sose mulasztod el megkérdezni, hogy
„Verset hoztál magaddal esetleg?”
„De nem látod, hogy halott vagyok?”
„Jó, az ráér, de hol a szöveg?”

(a „tavaly télen végig fáztál” dallamára)

hol is szoktak titkos kincset
elásni a régi rablók
nem is rablók hanem rablók-
tól rettegő kereskedők
nagy tölgy alá folyóparton
ha kínából mégis élve
térnek vissza megtalálják
öreg nénik spájzba lekvár
mögé onnan másnap reggel
mégis inkább a kijáró
parkettával fedett lukba
onnan meg a ruhásszekrény
hátlujába vagy megint a
spájzba és a többi és a
többi titkos kincset féltő
ember szóval bármelyikünk
vagy csak őrzik a fejükben?
vagy nem is a hely a fontos
hanem az hogy egyáltalán
a titkos kincs az mi mégis?
zacskó ékszer dédapától
maradt svájci aranyóra
vagy egy szakadt irhabunda
vagy nem is tárgy vagy egy tárgy és
egy fogalom kombinálva
egy bal kézbe adott villa
bőrdzsekiben töltött boldog-
boldogtalan ifjú évek
vagy akár csak egyetlenegy
alkalommal nyári éjjel
rockfesztivál területén
séta közben egy bőbitás
fülbevalós félkómából
pillanatra feleszmélő
sráctól hallott túpontosan
definiált élethelyzet
„punk vagyok, hol vagyok?” szóval
ilyenek a titkos kincsek

köztük van a költészet is
patroklosztól don quijotén
át egy női irhabunda-
javíttatás történetén
keresztül egy szerelemről
és annak az elmúltáról
és egy derék szűcsmesteren
keresztül a szeretetről
könnyet csalva lélegzetet
megszakajtvá mégismégse
kegyetlenül csak őszintén
szóló versig — a tiédig
Atilla mert az a versed
a legszebbek közt is ott van
mind közt amit csak olvastam
és ha már így belekezdtem
sok-sok versed folyóparton
álló nagy tölgy alatt rejelő
elásott kincs lekvár mögött
rejtegetett aranyékszer
ezt már úgyis el akartam
egyszer neked magyarázni
azért hogy tudd én is tudom
de legfőképp nem is neked
annak aki kincset keres
mert a saját kincse kevés
vagy mert nem emlékszik arra
hol ásta el a magáét
vagy mert azt is elfeledte
hogy a régi életében
szerette a verseket is
mégis érzi hogy valamit
nagyon keres de nem talál
szóval én most éppen ennek
az embernek üzenem hogy
talán tudom hogy mit keres
nézze meg az Ny betűnél
alulról a harmadik polc

↳ Kemény István

Pohárköszöntő
Nyilas Atilla
ötvenedik
születésnapjára

↳ *Mándoki György*

m e g á l l ó

izzó ősz volt,
de újra kinőttek a városok.

azt mondd meg nekem, ati, mondtam.
a tabánnál ültünk valahol, egy éjszakai buszra várva,
98 novembere.
hogyan van az, hogy körülöttem mindenki beteg,
én meg az evésről gyakorlatilag lemondtam,
viszont éjjel-nappal iszom,
és vigyorogva rohangálok.

gyuri, mondta.
komolyan ám, fekete kalap, kabát, esernyő.
ez azért van,
mert amikor magadat pusztítod,
a vírusokat is pusztítod.

a minap újra átnéztem az önpusztításról vallott nézeteim,
és, némileg engem is meglepő módon,
alig változtak.
neki pedig már biztosan nincsenek.

nos, amit kielégülésnek hívunk,
csak kimerültség.
az öröklét egyetlen átélhető formája az unalom.
ezzel nem értene egyet.

a lugas felől sötétedik.
ezzel talán.

↳ *Dukay Nagy Ádám*

É l ő - p o n t s z á m

Meglőtt, összeszurkált katona
vagyok, vékony nadrágban,
leszakadt talpú bakancsban
vánszorgok át életem világ-

háborújának telén, mert a röpke
nyárnak, azta!, nem is emlékszem,
milyen régen vége már — nem is
volt talán —, de legalább hosszú

ősz jön, a két sláger közötti hírsor,
s ha lemezen hallgatod, a blablánál
sokatmondóbb sercegés, amin,
kérek, engedj megilletődni, s amin,

ahogyan rajtam, a késrátétel sem
segít, de ne félts, ha megéhezik
a föld, majd megetetem a testemmel;
s talán még a nap is kisüt, amikor

másfélszeres fénysebességre
kapcsolok, s mert hát barátságunk
nem friss, mint a hónapok retek,
tudod mindezt, ahogyan azt is,

hogyan virrasztok, s azt is, hogyan,
én, öreg festő vagy inkább zenész,
hiszen még nem vagyok igazi halott,
csak hosszú csöndekkel operálok,

a világ kis darabjaival, hogy amikor
lekapcsolják a szememben a lámpát,
legyek vétkesek közt cinkos, aki néha
egy számra gondol, vagy kettőre,

most, mondjuk, az öt és a nulla közötti,
híreknél többet mondó sercegésre.

Antal Balázs

egy épp odaérőnek

B a l l a d a

Van olyan akinek ennyi év alatt
kimoshatatlanra fakul az arca
a tükroket elkerüli
emberi szembe nem néz
néha próbaképpen egy-egy állatába
lélekről régesrég nem hallott
mert csak azt hallja hogy az óra egyre ketyeg

f e l e z ő i d ő h ő z

Más ennyi év alatt mindent eldobált
nem veszi észre hogy már ő maga sincsen meg
eltévedt a harmincas a negyvenes éveiben
és ami még nagyobb gáz
hogy senki sem keresi

é r k e z ő k r ő l

Van aki azalatt annyi mindent összeszedett
és még mindig szedi
de már eleve nem volt sehol
nem is kell számolni az évet hogy mikortól
nyilván ő is életében mást számolgatott
és közben meg élete nem is volt
és ő észre se vette se más
mindenki csak az annyi mindent látta végig

És van aki minderre esélyt sem kapott
és nem is tudott róla hogy neki is lehetne
ahogy mondják se ereje se tehetsége nem volt
úgy lett életében félholt
hogy még olyan se akadt aki emberszámba se vegye

De beszéljünk inkább arról a néhányról
aki fél életét leélve nem romlott meg
és nem lett a keserűségtől sem büzlő alak
és a tükrök ma is a barátai
belenéz mindennap a gyerekei a szülei a felesége szemébe
és van is amit mondjon nekik
amit megjegyezhetnek hogy éljenek vele és belőle
és amit mindig keressenek majd sorra mindenki

Nincsenek kopások és feledések
csak barátok valamennyire
akkor is egymás életében
hogyha menthetetlenül a messzeségben
múltak ki közülük az évek

Tudni valamit
jól tudni
örökké visszarévedni rá mint a titokra
hogy a fiú a hosszú bánatvonal túlvégén
még mindig a szívére hallgat
és az a szív azt mondja
rám számíthattok testvérek

▸ Papp Dénes

S z á m o l ó

Látónak

Egy, megérett a meggy,
kettő, kisült a tepertő,
három, éber álom,
négy, zümmög a légy,
öt, tejfehér köd,
hat, add meg magad,
hét, nem fog a fék,
nyolc, koppan a porc,
kilenc, miért nevetesz,
tíz, azt mondom, csíz,
húsz, megszökött tús,
harminc, szíjas gerinc,
negyven, porból lettem,
ötven, hitem töretlen.

▸ Csizmadia Patrícia

T i s z t a l a p

Atillának

Kész versek mestere,
minden rossz sort megigazít.
Vajon mit mondanál?
Csak az jár a fejemben, hogy
nem vagyok méltó tanítvány.

Hiába hívtál engem a Bambiba,
ahova mindenét, mije van, viszi az ember.
Megengeded, hogy rágyújtsak?
Minden kedden, évek óta,
mintha nem bennem volna a hiba.

Csak ritkán van, hogy nincs.
Akkor kellene nekem hozni.
Hoztatok valamit?
Aki sokra akarja vinni,
abban kell, hogy legyen valami.

Talán volt valaha,
megpróbálom előhívni.
„Tedd vagy ne tedd, de ne próbáld!”
„Nagy bennem az erő, de
nem akkora.”

▸ *Horváth Benji*

Bruthalia blues

és ellovagolt a cool punk, a jó punk,
a rossz punk is, iggy pop öreg lett,
mégse csúf, itt vagyunk.
szürke gandalf eljött értem,
hogy elvigyen a dombon túl.

caligula táncolja csizmában azt,
mi majdan lesz a rocknroll.
repedt fazék és vajtina,
rekedt hangján ékesszól:
költő, hazudj igaz bluest.

mentem az utcán és velem voltak,
a jó, a rossz, a szép, a csúf,
ének volt és harmónikaszó,
johnny rotten-csujogató,
szerelmes bicskanyitogató.

mentem és velem voltak,
lagzi volt, ablaktörés,
asztalforgató vodka-polka,
aszfalton bakancsok nyoma,
boldog pogó, lakoma.

a halott fiúk megjósolták,
hogy fiatalon fognak halni,
pokolba mentek, mert pokolba
nem követi őket senki,
baba jaga, bada dada, boldogság.

valaki útra vált, hogy nem figyeltem,
belőlünk, belőled, belőlem,
valaki visszaváltotta magát.
nem gondoltam volna, hogy én leszek az,
aki szidom a tenger kurva anyját.

a halott lányok megjósolták
totemállat beleiből, tengerszemek
sötétjéből, mind jól tudják,
ölük puha, csípőjük ring,
szidom a föld kurva anyját.

mentem az utcán és eltűntek
mellőlem, egyedül mentem,
vakon kilőtt nyilvesszőket kerestem,
elestem. halott lányok, halott fiúk,
halotti pumpa az én szívem.

mikor gyermek, gyermek voltam,
ragyogott a kicsi szemem.
mindent hittem, most is hiszek,
most, hogy el is veszett minden,
fehér gandalf jön majd értem.

az út örökre megy tovább,
így mondtam és így mondták,
a dombon túl, egy sötét utcán,
megosztva egy könnyű pipát,
a hazug bluest és az igazit,

én már nem vagyok nyilas atilla,
én már nem vagyok málik roland,
én már nem vagyok horváth benji,
ezek nem az alkotókör végnapjai,
ugyanaz vagyok, itt vagyunk mind.



▮ Vécsei Rita Andrea



Király Alexis!

„Justine never knew the rules”
(*The Smashing Pumpkins*, 1979)

Üvölt a gyerek, támadjál, menj már előre, ne szaradj! Ez egy ilyen Alexis, rohan, megy előre, gyors, mint az állat, és persze zsenge, alig huszonhat. Te kicsit több vagy, és sokkal lassabb. Hiába jössz itt maratonnal, használhatatlanná nyúlt a reakció-időd. Lemaradtál, mint a borraivaló, jó Beaujolais-re való, drága Alexis. Pedig oly édes ötlet volt, hogy menjek veled. A tiltott zónádon túl rendre elálmosodom, ez mentett meg, hogy rávágjam, oké, megoldom, lelépek négy napra itthonról. Átaludtam a veszélytelen hajnalt, a reggel rizikós megint, akár a fene bajt okozni annak, aki ilyen angyal velem.

Á, az angyal, az más, te kedves vagy, kár túlértékelni, egyszerű, átlag kedvesség ez. Pékségben a lánynak, szőke óvónéinek, régi irodából az exkollégacsajnak egyformán jut belőled. Ki vagy mérve, nem direkt, de határa van a nagylelkűségnek, szelíd-ségnek. És határa a figyelmességnek. Figyelmességben nem voltál a szeren. Úgy csináltál, vagy tényleg nem vetted észre, valódi elgyöngülés, ha ott vagy mellettem. Nem halálos, szentigaz, a helyzet hozta, a megváltozott körülmények, hogy a heti egy-két véletlen helyett láttalak másnaponta. Éreztem a meleged, ha a combod közel toltad. Nem volt tervben veled semmi, vártam, hogy hétfő legyen az Institut Français-ban. Szerda, néha ráadás-nak péntek.

A szeánszok hamar véget értek. Dolgoztak nálad a külső erők kegyetlen, családon belüli erőszak, meg van mondva, mit tegyél, teszed. Túl szimpla így, hogy eltiltottak, nem járhat sz-tán órákra, és hát találkozni nincs más lehetőség. Ocsmányul leleményes tud lenni az ember. Jössz, max. elhallgatod, vagy kitalálsz mást, hova tűnsz hétfőnként. Ment volna ügyetlenül, ha nem is a francia, elég az, hogy válaszolsz néha. Írok neked, és te mégis, hiába nincs időd, vagy félsz, hogy üzenetesen nyakon csípnek, küldesz egy sort. Egy kicsike jelet. Elvisz egy hétközna-pi ismeretség is a hátán egy mosolygópofát. Leredukálódunk, odalettek a reggelek, azért még szóltam volna hozzád, vitt a lendület, jó volna mondani ezt-azt. Nem mondom, inkább megfojtom, macskakölykök sorsára jutott a beszéd.

Eljött a dacnak és dühnek bágyadt korszaka. Meg nem történt viszonyt imitált, mintha épp lett volna mire. Végül ott bil-legsz, ahol a hellót is feleslegesnek érzed, na, akkor kell leállni. Kiszálltam belőled, egy préselt aszaltgyümölcs-kocka az utolsó emlékem. A hegyi falu kulcsosasszonya már egy másik világból van, csendes, semmilyen világ ez. Idegen helyekről sztorik idegenekről, nincs bennük személyes, küldöd, olvasom, nem várok többet. Időnként álmodom veled.

Nem túl meghitt a hely, ahova kerültél, Alexis. Kicsit távoli, elég hideg, bár nekünk nincs bajunk a hideg, távoli helyekkel. Nem vagyok hozzád közelebb, mint az, akitől munkába menet a friss, fahéjas tekerceset veszed. Ebbe a szűk, süket pillanatba, ahol egy coq au vin-ig sem jutunk el, belecsöppen a groteszk. Menjek veled, mondod, Marathon de la Liberté, hogy legyek melletted,

megélni együtt, épp a tizediket. Utazzunk együtt, repülő, vonat, Párizs — Charles de Gaulle, Rouen, nem érdekes. Ijesztő és paz-zar egyszerre, a *valószínűtlenség valószínűsítése*.

Azt mondják, a boldogtalan tudat hoz ilyesfélétet, jó volna ismerni, nálad ez miből lett, félelem, jókedv, lehet bármi, összekeverednek, csúsznak egymásra a rétegek. Paradoxon, meg vagyok győződve, nem is nekem küldted, csak aztán tűnik fel, az én szavaimat használod, engem ismételsz, hogy most meg te írsz hülyeséget, van egy *futó* ötleted. Ha lehet válaszolni rögtön, egy eszkimólányt küldök, vagy rókát, arcukon egyenmosoly, egyik-nek a kezében tulipáncsokor, a másiké üres.

Utálom nyáron a vizet, a hűvös, szeles partokat bírom, eső-ben a tengert. Olyan, mintha játék volna, *Guess Who?* Te úgy hívod, kaland, legyünk Catan telepesei. Kopott, homokszínű farmer kéne, hozzá csizma, hogy egy haver legyél a szomszéd ranchról. Kár volna téged újra megszeretni. Nyűgös, ha on-nantól folyton coq au vin-t, egy nyomorult clafoutis-t akarok legalább. Sose félsz, hisz ez játék, szabályok nincsenek, nehogy komolyan vedd. A többit nem, de egy szabályt biztosan ismerek, hogy amikor visszatérünk, pár nap múlva hajnal három felé írsz majd először, és én csak délután látom meg. Olvasom, miköz-ben üvölt a gyerek, kapd már össze magad, bazmeg Alexis, hogy tényleg hülyeség volt.

▸ *Hegedűs Ágota*

Együgyű



Gromit kijön a hűtőkamrából, két kiló marhaszegy a vállán, ebből főz ma estére láthatatlan vendégeinek. A cédulán csak anyyi áll, marha tizenegy főre. Tizenegy marha. De miért ment el Dolores? Semmit nem mondott, csak összepakolt egyik este, mondjuk ki, tegnap, és elment. Mondjuk csak ki, nyolc éve voltak már együtt. Doloresszel Portugáliában ismerkedett össze, a nő ment vele mindenhová, mindenhol berendezkedett, már minden megvolt, lakás, kocsi, csak a gyerek nem.

Kifejti a borsót, nem használ mirelitet. A fokhagymagerezdekre dühösen nehezkedik a séfkése lapjával, pattog a héja. Hat gerezd kell. Meg zeller, a szára is, összeköti, gúzsba, szoroson, nesze Dolores, majd petrezselymet mos, apróra vágja. A hűtőkamrában hideg volt, összerázkódik, ott megfagyott, itt meg lehet döglenni, kész tüdőgyulladás. Kicsit röhög magán, hátrébb lép a tűzhelytől. Forróság. Hozzá vagyok szokva, gondolja Gromit, körülnéz, látja-e valaki, és igazít az ágyékán. A kézilány énekel a feketemosogatóban, ó te drága klementina. Nagy a sürgés, ez egy minősített étterem, sokan járnak ide. Miatta. Az ő levesei, marhái, libái, desszertjei miatt. Mert ügyes, nem, nem egyszerűen ügyes, két évig tanult Portugáliában is.

A madár javából rétest süt, szív, zúza, szárnya húsa, sóz, borsoz, madagaszkári a bors, a só a Himalájából, rózsaszín, kinn nem tudják, mitől finomabb a húsos rétes. Hát ő beleteszi, amit kell. Mondjuk ki, Doloresbe is beletette.

Kitálalja a libagalantint, tizennégy adagot, egyszerre, egy asztalhoz megy, legyen egyforma. Libagalantin. Galacsin. Lamantin. Az tehén mondjuk, igaz, tengeri. Klementin. Ó te drága klementina, csak tudnám, hogy merre jársz. Kész az egyes, ordítja Gromit, vihetitek, stop, még az egyik tányér szélét áttörli, a csepp a rozsdamentes tálalóra esik, mikor egyedül marad,

a kisujját belemártja, kóstol. Kiles a konyhából, a kisteremben ülnek, tizennégy nő, libák, hát azt is esznek. Lánybúcsú. Hirtelen jó kedve lesz, felül a tálalóra, a maradék galantint kikanzalazza a fémtáliból, frissen sült barna kenyérral tunkolja a szósz. Mindenki azt eszi, amit főzött. Az anyja mondogatta mindig, miközben állt a mosogatónál, rángatta a vállát, nem vállalom helyetted a felelősséget, kisfiam. Meg is eheted. Jó.

Csak a főzés az övé, törli meg a száját Gromit, a konyha, az edények. Az étel soha. Étél, egyenlő, alapanyagok, technikák, plusz Gromit. A főzés az élete, és talán nem is bánja Dolorest. Most a kuktákat figyeli a szeme sarkából, és csak akkor avatkozik közbe, mikor látja, hogy a lobogó vízben szétfőznék a gombócokat. Odaugrik, szétcsap köztük, menti a gombócokat, gyorsan jár a keze, mindjárt kész, de kicsapódott a túró fehérje, kezdek újra. Most odaáll mögójük, figyel, gondolatái a túrón járnak, jövő héten újra megy spermavizsgálatra, a múltkori eredmény nem lett jó, a sejtek vésszen kevesen vannak, és azok is lassúak. Soha nem érnek célba, mondta az orvos, mivel foglalkozik, kérdezte, séf vagyok, válaszolta hal-kan Gromit, mintha ezzel bűnei közül kellett volna bevallania egyet.

— Oui chef — mondta a doki —, hát ezek a spermák szét vannak főzve. Mennyit áll a tűzhely mellett?

— Nyolc, tíz órát? Az sok?

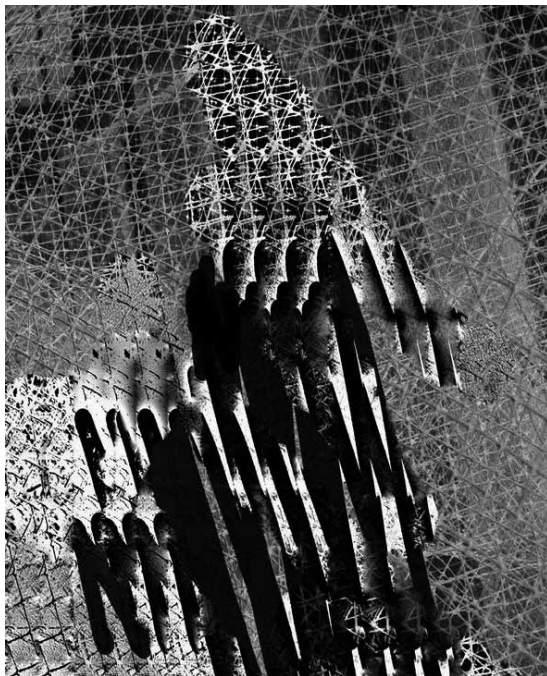
— Mondom, szét vannak főzve. Ha gyereket szeretne, kedves Gromit, álljon távolabb a tűzhelytől.

Másodszorra sikerültek a gombócok, Gromitnak már csak tálalnia kell, el sem megy arra a vizsgálatra, mondjuk ki, minek, biztos mozdulattal kanyarítja melléjük a cukros tejfölt, kész a remegős gombóc.

➤ *Lukács Flóra*

K e n t a u r

Transzvesztita lennék New Yorkban,
de szerv híján nem megy.
Üres a park.
És mi itt állunk, két pionír ló,
taorminai fiúkat szeretve,
élő torzókként,
antik istenek testébe zárva,
jéghideg katlanban.
Fekete tükrök vágódnak közénk.
Vándor lélek, nem talál egynemű testet.



F a u n

Az éhségtől részegen tántorgott a képek között
a zsigereiből felszakadó nedves zajban,
és saját magát átölelve feszült be a torzók és aktok közé.
Kimerevítve halt el az idő, amibe tíz körmével kapaszkodott,
felsértve utolsó esélyét, hogy dohányszagún elérjen a szabad levegőre.
Az utcán fetrengve pár pocsolján még feltörte a jeget az öklével.

↳ *Lesi Zoltán*

D a r t h V a d e r ,
s e t m e f r e e

Landolás után érintkező síkok
és városi vetemények hálózatába
érkezik. Belakja a földi alakzatokat,
behatol a kontinentális
felületek láthatatlan vonalaiba.

Megérkezés után rögtön megtalálja
a megnevezés kényszere: földterületeket
és útvonalakat sajátít ki, sokakat
tesz földönfutóvá. Mindig ugyanabban
a ruhában marad, mintha az éghajlatok
nem változnának a térrel.

Hittérítőként mutatkozik be,
aki Bach fűgáinak és az afrikai
varangyok kórusának összehangolásán
munkálkodik. Éljen Marinetti és a repülő,
kiáltja egy túlsúlyos pillanatában.

Jelenléte ekkor már csak virtuális,
egy esemény előtti tableta, amit
a földrészek elmozdulása késleltet.

Az utazáshoz feltalálja az ártatlanságot,
centrumnak hazáját rakja közepére,
Lakni valahol csak történelem
előtti időzés, az atlasz fedele
kemény, mint Darth Vader szuszogó
hangja a maszk mögül.



C s a k a v é r

Egy szúnyog, amely vért szívott,
most repül tovább. A virágok
parkolóhelyek, egy szirmos bárnál
fel lehet szedni a pasikat.
A mosoly, amit rád villantanak,
nem az állkapocsizmok szimpatikus
összehúzódásának eredménye,
inkább kényszer. Az oxigénnel
dús térben csak a nyugodt szívás
váltja ki igazán a testvéri bizalmat,
és mint az igazi szektások,
a szerződést mások testnedveivel
kötjük. Ragyogó krómozású
kamion közeledik a választott
virágunkhoz. Egy katasztrófafilm
második része kiszorítja a továbbrepülés
tisztá eszméjének gondolatát.
A bibéken a rovarmánia, a lábdörzsölés
épp boncolássá fajult volna,
amikor úgy döntöttünk, meglátogatjuk
a kamionsofőr hajszálereit.

Giovanni legénysége már a második proseccót töltötte ki a vendégeknek, az asztalon grisinire csavart lehelletvékony San Danièle-sonka és a másik *amuse bouche*, az ázsiai vonalvezetésű porcelánkanálon meleg Szent Jakab-kagyló enyhén fokhagymás Bernaise-mártásban, a dagadt Knapp állt az asztalnál, épp Fás-kertivel csokolózott össze, az ajándékát tartotta a kezében, mely átlátszó szoptatópalack volt, és Fás-kerti elmondta, kimondottan Knappra való tekintettel, hogy végre fia született, hát tizenhat éves felföldi malátával, konkrétan Lagavulinnal töltötte fel, és a Knapp Feri kacagott, kacagott, amilyen mesterkéltén csak ő tud kacagni a fiúismerősök közül. Beleszürcsült a whiskybe, hahotázott tovább — ahogy csak ő tud —, és elkezdett integgetni Giovanninak, az összes meghívott megérkezett, kezdődhet a szeánsz. *Antipasta, zuppa, pasta, pesce, carne, dolce*. Valahogy így. Giovanni rendesen odatette magát, bár nem volt Michelin-csillaga, de ha erre a vacsorára jöttek volna a titkos értékelők, akkor lenne neki. Rögtön kettő. Három dekantáló dolgozott a szupertoszkánoknak, az egyikben Sassicaia, a másikban Ornellaia, a harmadikban Tignanello szellőzött, és a Knapp Feri meg a veterán Bakos Kálmán meg a Halászevics meg a Csepregi már a pasta előtt elkezdtek kijárogatni a vécébe kokainozni.

Éjfél előtt a társaság nagy része hazament, a maradék már a második Negroni grappát kapták dizsesztifnek, mikor a dagadt Knapp feltette a kérdést Bakosnak, akiről tudni kell, hogy havanba hajló kora ellenére nagy kurvázós hírében állt, Kálmánka, aztán hová megy az ember ilyenkor, egy álmos kedd estén kuplerájba? Mit akarsz, csak egy jó nagyot, sok pénzt szórni vidáman, vagy valami különlegeset? — kérdezett vissza Bakos Kálmán, aki kalandos múltjával mostanában az egyik legnagyobb autókereskedésnél volt értékesítési igazgató, komoly szponzorokkal. Túránék, Kálmánka, és ebben a sorrendben, pénz nem számít, fiam született, tejet fakasztunk, vagy mi a rosseb! — hederítette oda Bakosnak Knapp, mintha csak egy magyar nótát szellemített volna meg prózában. Na jó, akkor egy ristretto a bécsiesre pörkölt etióp Yrgalemből pici darab citromhéjjal, aztán mehetünk is — vigyorogta Knapp képébe Bakos Kálmánka.

A Caligulában csendes volt az üzletmenet, nem is csoda, hogy Ica mádám és a lányok felsikoltottak, mikor meglátták Kálmánkát a különítmény élén — Knapp és Csepregi; Halászevics ide már nem jött velük, kempo-edzése van reggel, ezzel mentette magát —, „Kálmánka így, Kálmánka úgy”, hogy „neked simán belefér a gumi nélküli francia, Kálmán és a barátainak is”. Az ötlet jó — fordult Bakos Knapp felé — itt csak szopattunk, kérünk egy tükröt Ica mádámától a kólához, iszunk egy koktélt, mondjuk Sex on the Beach, ha már, elszívunk egy jó szivart, magam részéről egy Montecristo Robustót, leblázolnak a szepareban míg végigég. Okés ez így, fiúk?

Knapp és Csepregi egyáltalán nem vetett ellent, sőt szó szerint valósították meg Bakos sasként szárnyaló tervét. Közben vadul pezsgőztették a nem velük dolgozó lányokat is, hogy a pénzszerzési projekt is haladjon a maga útján, hiszen a két koreai turista, akik érkezésükkor még bent volt, hangoskodásukra

elég hamar elhagyta a helységet. Már mindegyikük szeme olyan vörös volt a kokaintól, hogy rá lehetett volna gyújtani róla, akár még a Robusto méretű szivart is, ebből következően Bakos és Csepregi is nagy Zrínyi volt a csehóban, főleg hogy Knapp magára vette a fizetés örömét és vastag jattokkal dolgozott — de hát fia született, ilyenkor ez a rend. Mi legyen: Tatabánya, Fehérvár vagy Kecskemét? — tette fel a kérdést a különítménynek MC Bakos, aki bár majd húsz évvel idősebb volt a másik kettőnél, de a titkosszolgálatnál töltött hosszú évek megacézolták, ráadásul kirobbanó formában is volt aktuálisan. A kérdés arra vonatkozott, hogy melyik autópályán megközelíthető és nem túl távoli vidéki város bordélyházába menjenek „érdekességért”. Végül a taxis döntött: Kecskemét, ott ismer ő is kupit, nem kell kérdezősködni. Knapp akart vidékre menni, tartott a hasonló pesti helyektől, mióta az ukrán pénzügyi fejlesztők „rekreációs szeretetothonába” belőtt RPG-vel egy boszniai szerb veterán. Megbízásból, nyilván.

Magasföldszinti ablakait vörösre festették a félreértések elkerülése végett, és bent szórakozott az Szcinergol és a Csontos-Watch igazgatósági tanácsadójának jórésze is. A lányok általában magasak voltak, szolizottak és szilikonos mellük az égre kiállt, hosszú cigarettákat tartottak műkörmös ujjaik között, neonszínű koktélokot ittak. Bakos Kálmánka ismerte a szcinergolos meg csontos fiúkat, beszélgetésbe elegyedett velük, ám ez Knappot és Csepregit kicsit nyugtalanította, tudván, ezek a srácok Magyarország legkeresettebb lóköetői, tevékenységük teljes feldolgozása több éves munkát adna legalább négy bűnügyi rovatnak, és egy rutinos bíró ránézésre kiosztaná a fekvő nyolcast bármelyiküknek — ahogy ezt mondani szokás. Knapp és Csepregi el is küldte az első két kurvát, akik asztalukhoz fáradtak szolgáltatásaik listájával. Újabbak nem jöttek, kértek két italt, és többször összenéztek Bakossal, aki a pultnál már a második whiskyjét dörögölte be. Knappnak egy éjféketére festett, kék bikinis ribanc jött be, aki éppen a rúdon volt, Csepregi érdeklődését pedig egy sötétszöke, fakó, vékony és izmos lány keltette fel, aki tüllszalagot hordott a hajában. A mellettük lévő boxban ült, kolleginákkal ittak valamit, Csepregi csak annyit hallott, hogy „Másának” szólítják. Amire számított, bejött. Orosz a széplány. Knapp elment a turbóplasztikrobot-ösztogénbomba éjféketével és Csepregi magához intette „Mását”. Gyors mozdulatokkal költözött át a szomszéd boxba, hozta az italát és a cigijét is.

Egy óra. Mennyi és mi van benne? Tízezer. De megéri — és itt „Mása” elmosolyodott, zöld szemével hamiskásan nézett oldalról Csepregire. Francia, dugás, ez a tutti frutti. Az analért külön kell. Ötezert. — „Mása” erős sláv akcentussal beszélt. Hogy hívnak? Krystina — mondta „Mása” —, lengyel vagyok. Oké, mehetünk szobára, anal nem lesz — mondta Csepregi.

A szoba az emeleten volt, valójában egy meglehetősen alacsony lambériás tetőtér-beépítésről beszélhetünk esetében. Az ágy *queen size*, jó kemény heverő. Az ablakmélyedésben kistévé, két törölköző, rózsaszín frottír, kotonok szertesztét. Tusolj le! — mondta Csepreginak „Mása”, aki engedelmességedett, de azért,

→ Vágvölgyi B. András

G r í d

(tejfakasztó)

sicher was sicher, bevitte a pénztárcáját a tusolóba. Ágyéka köré tekert törölközőben jött elő, „Mása” a fotelben ült, dohányzott. Rögtön letette a cigarettát és Csepregihez fordult. Letérdelt elé, felnézett oldalvást, zöld szemének sarka csillogott. Lágy mozdulatokkal oldozta Csepregi középen összefogott törölközőjét, karja vékony, tricepszen gazdag, csuklója karcsú, ujjai hosszúak voltak. Mikor ott állt előtte Csepregi porcosodó eszközével meztelenül, „Mása” először jobbal félretolta a farkát és két méricskélő mozdulattal megemelte a heréit zacskóstól. Ballal megfogta és magától értetődő természetes mozdulattal ráhajolt. Csepreginek majd kiugrott a szeme, pedig járt már egy-két teremben, ugyanis „Mása” az első nyelésével mélytorokra vette. „Menten szétrobban a farkam”, gondolta Csepregi, de jó ideig hagyta „Mása” orális kényeztetését. Ám amikor már tényleg érezte, hogy azonnal torkon lövi, lefejtette „Mása” fejét az ágyékáról, és az ágy felé orientálta. „Mása” gazdaságos mozdulatokkal tépte le a koton csomagolását, a hegyén a kis zacskót szájába vette, a nyelvvel illesztette Csepregi makkjára, majd egy gyors mozdulattal végighengerítette faroktőig. Kétszer-háromszor végigszopta, majd felnézett szokásos dévaj módján. Epres. Szeretem ízt. Te hogy akarod? Először csak így bedugom előlről — mondta Csepregi.

Lassan kezdett, később fokozódott az iram, de a verébhajszára végét elcsippentette, mert tantrikus hindu hősként gondolt ez alkalommal magára, aki bármikor kezesbáránnyá teszi a kundalini kígyót. „Mása” elérte, és zihálva lihegett közben, élethűen és illúziókeltőn, de Csepregit már régóta nem lehetett megvezetni: tudta, hogy a kurvák csak játsszák az élvezetet, orgazmusuk pedig sosincs. Mindazonáltal értékelte „Mása” erőfeszítéseit, ezt némi borralalóval gondolta kompenzálni. „Mása” szelíd határozottsággal hátradöntötte Csepregit, majd beleült az ágaskodásba. Úgy lovagolta meg, mint a híres dél-afrikai zsoké, akit Csepregi a hongkongi Happy Valley éjszakai lóversenypályán látott, mikor az Ming Rivert vitte kétlőhossznyi nyeresben a 2200 méteres galoppon. „Mása” hullámmozgásban kígyózott, a felsőteste egy tört ütemnyit késelt az ágyékmozgásához képest, mintegy utórezgést adva saját nyereg munkájához és Csepregi olykor buzgárként felfelé irányuló lökéseinek. Csepregi úgy érezte, hogy felszál a farka, mint a Vosztok Gagarinnal a fedélzetén. Bevégeztetett.

„Mása” leszállt róla, lehámozta a csurig telt kotont, és nedves törölkendővel, ami a nachtkasznin lakott, megtörölte Csepregi hímtagját. Még csak húsz perc ment el. Én nem vagyok olyan, mint venger kurva, engem te még egyszer megbaszhatsz, ha van kedved a következő negyven perc. Miért mondd magad lengyelnek? Te orosz vagy. Miből gondolsz te? Mert a lengyel csajok nem hordanak túllszalagot a hajukban, az oroszok meg igen. Jó. Orosz vagyok. És Másának hívnak? Igen — mondta Mása. Hová valósi vagy? Mit... Melyik városból jössz? Én? Én Arhangelszkból. A sarkkörön túlról? Hááát... tényleg északon van. És mit csináltál ott? Ugyanez? Nem. Ott zongoratanárnő voltam. Azta! És miért váltottál? Te hülye vagy?! Hogyhogy miért? Hideg, éhezés, durvaság! Orosz széplány délre jött. Ez

beindította. Gyere, dolgozzuk le azt a második menetet! Illetve itt van még öt rugó, az anális lehetőségre — mondta Csepregi és a baljával egy ötezzrest nyújtott Mása felé, míg a jobbával megfogta a közelebb eső mellét.

A verébhajszára már kaffogott Csepregi, Mása gyűrűsízmai szinte behúzták a vastag-, sőt a vékonybele felé. Orgazmusa előtti pillanatokban Csepregi merev karral az ökleire támaszkodott, gerincét homorította a lambériás tetőtér sötétjében, pucsitott, csípőmozgása fokozódott, arcát a ferde plafon felé emelte, profilból olyan volt, mint gömbölyű sziklán a holdat ugató foka. Akárha egy régi szovjet tangó ritmusára, Pjotr Lascenkóra, mondjuk, Mása feje kétszer is a falhoz ütődött, a másodikra nagy levegőt vett és megérezte a fenyőléceken a sellakk szagát.

Bakos Kálmán a pultnál jól elkvaterkázott a szcinergolos megcsontos nagyfiúkkal, whiskey-szódákat ittak Jamesonból jég nélkül, a szcinergolos megcsontos nagyfiúk unszolták, „menj má' el dugni, Kálmán”, de Bakos ellenállt, arra hivatkozva, hogy az „ő korában már bőven elég egy napra, ha egyszer lecidázzák.” Ezen aztán mindannyian jót nevettek. Végre előkerült Knapp, akinek a szemén látszott, hogy aludt is az egy órája alatt a festett fekete szilikonos turbókurvánál, aki Belindának mondta magát, egy magas, izmos szőke, bizonyos „Dzsenifer” volt a rúdon, akinek természetes melleiről azt mondta a szakma, hogy „madárdal”. Milyen volt, kérdezte Knapp Csepregit. Csepregi Dzseniferre nézett, és azt mondta: „madárdal”. Ahogy mondtam, orosz, északról, lehet, már jegesmedvével is baszott. A kispapa Knapp ettől megébredt, mintha ristrettóval tolt volna csíkot. Felpróbálok akkor én is, mondta, s már indult is.

Használd a testem, gondolta Mása és rágyújtott egy vicces füstszűrőjű Eve-re, miközben Knapp baszta. Mechanikusan, ahogy a futószalag. Ez egy kicsit sem beszélget, versenyszámot teljesít, jófejkedik a haverjai előtt, ezt nem érdeklik a tamboviak meg Kumarin Vladimir és Abramkin Dimitrij, mint a haverját, akik révén idekerült a sarkköről, nem érdekelte a Szibirjakov jégtörő 1932-es útja a Föld tetejére és Voronyin kapitány későbbi sorsa, nem érdekelte a Szoloveckij-szigetek, rajta a legrégebbi szovjet büntetőtábor, a Szolovki, a monostornál, nem érdekelte Marina Goldovszkaja-Herzfeld, aki filmet forgatott róla még a glasznosztiban, nem érdekelte, hogy az oblaszty része Novaja Zemlja, termonukleárszkij, hogy csak annyit szóltak az őslakó nyenyeceneknek, menjetek, ha tehetitek, vigyétek a rénszarvasokat is. Mikor a dagadt fasz abbahagyta a baszását, még csak el sem élvezett, lement vele a bárba, a dagadt fasz önfeledten ragyogott, a pultnál állt a fancsali képű másik magyar, akitől a vicces füstszűrőjű cigit kapta és egyszer már találkoztak a Pöfeteznál Csepelen. A fancsali fizetett a pultnál, a dagadt fasz, meg az érdeklődő, akit Mása az érdeklődéséről elnevezett magában Szibirjakovnak, a jégtörőről, távoztak. Szibirjakov visszanézett rá és kacsintott.

Mikor a taxi megérkezett a XII. kerületi Melinda utcai Bauhaus-házhoz, és mindhárman demszkiztek egy jóízűt, hogy a

kurva anyjáért nincs kivilágítva a város éjjel négykor, mert hát a panoráma pazar lenne, ugyebár, csak a városvezetési szarrágás, az épülettel szemben már állt egy másik taxi, fekvőlámpás paraszt-Merdszó belehelt ablakokkal. Abból szállt ki két kövér, teljesen egyforma nő. Rúzsos és dús ajkak, mézporozott bőr, szemceruzával ugyanoda rajzolt szépségfolt, egyforma hosszú cigarettaszipka, egyforma ocelotmintás, rövid teddybear-bunda. Neccharisnya, *high heels*, mint egy képregényben, egyetétjű ikrek. Csepregi meg is jegyezte, hogy utoljára Spider Jerusalemnak lehetett ilyen élménye, amire Bakos persze elégedetten somolygott, noha a képregények világában éppen nem volt járatos. Knapp viszont mintha megrémült volna, talán nagyra érezte a feladatot, talán csak az, hogy megint végigaludta a Kecskemét–Budapest távot a taxiban, talán csak már a fülén jött ki a promiszkuitás, nem tudni. Bakos mindenesetre a két nőhöz fáradt, ketten együtt lehetnek ötven évesek, sűgött a fülükbe valamit, mintha pénzt is adott volna, mert egyikük az ocelotmintás rövid teddybear-bundát félrehajtva, kis, fekete ruhájának mély dekoltázsába, dús keblei közé, a melltartóba helyezett el valamit. Mindezt Knapp nem érzékelte, mert tántorgott, és arra koncentrált, hogy ne csússzon el a hegyvidéki glattjégen. „Helga”, mondta az egyik lány Knappnak, aki felnézett és koncentrált, hogy ne hányjon. „Hilda”, mondta a másik lány Knappnak, aki ebben megnyugodott: több bemutatkozás már nem lesz. Csepregi kicsit félreállt, sértődötten mondhatni, hogy vele nem foglalkozik senki, de hát Bakos tekintetéből kristályos volt neki is, ez Knapp estéje.

Csepregi a pulthoz ült Bakos nappalijában, Bakos a borhűtő leghidegebb kreclijéből elővett egy palack Moët-Chandont és három finom metszésű kristály pezsgőspohárral indult a hálószoba felé, ahol Knappot már vetköztette a két dagi kurva. Nagyon röhögtek, hogy Knapp zoknitartó szuszpenzort hord, holott az ő felfogásában ez volt öltözetének rejtett éke, az elegancia meghaladhatatlan csúcса, egy Oscar Wilde-i állítás. „Kibaszott panelprolik”, gondolta Knapp, de azért alámerült a dús feneknek, keblek, a nagy felületű lágy kötőszövetek, és az olyanforma lábak világába, melyek közül bármelyik három a legkisebb gond nélkül is megtartaná a páncéltökés Bösendorfert. Knapp fejét pezsgővel locsolták, ettől kicsit megéledt, most vette először szemügyre rendesebben „Helgát” és „Hildát”. Te hány kiló vagy? — kérdezte Knapp a közelebb esőt, aki éppen „Helga” volt. Én? Százhuszonöt és fél – mondta „Helga”.

Knapp borongott egy sort. A fele is sok lenne, mit akarhat tőle a Bakos, hogy idehozat neki két ilyen dagadt kurvát, akik ráadásul egymás klónjai, de nem ikrek, összejtől és DNS-hulladékból keverték ki a másikat, nem tudni, hogy melyik a másik, olyan ez, mint valami nagyon beteg VR-játék, még jó, hogy kihúztak egy csíkot, mielőtt bejött volna ide Bakos nagyméretű, megbízható — ahogy Knapp szerette a megbízható dolgokat jellemezni: *heavy duty* — franciaágyába, mert a kolumbiai nép szép ajándéka nélkül már rég megzakkant volna ettől a két másza fölötti vágóállattól, akik hol a rémült hernyót kényeztetik,

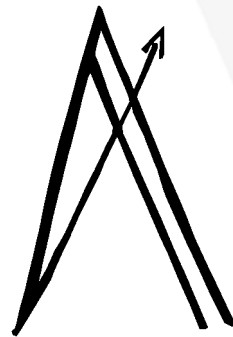
hol különböző, erogénnak feltételezett zónáit ingerelték kézzel, lábbal, szájjal, nyállal. És te hány kiló vagy? — fordult Knapp a másik lányhoz, aki korábban „Hildaként” mutatkozott be. Én is pont ugyanannyi, mint a nővérem. Százhuszonöt és fél — mondta „Hilda”.

Knapp szellemileg nem volt topon, törte a fejét egy ideig. Matekzseni sem volt, de az elemi aritmetika barátja viszont igen, nem is tudott volna talpon maradni az üzleti életben, teljesen imbecillis százalékokat is a másodperc tört része alatt számolt ki fejben. Most azért a proseccók, szupertosztok, grappák, whisky, hülyekotélók, pezsgő és a rengeteg kokain után bambán bámult ki a fejéből. Arca felderült, szemében a hegymászók csúcsra érő mosolya jelent meg, felállt a franciaágyon, karjait az égnek emelte, jódlizásra emlékeztető hangot hallatott, majd lenézett „Helgára” és „Hildára”.

Akkor én most negyed tonna növel dugok?! És fiam születtett?! Juhéé!

▣ Szili József

Nyilas Atilla *Az ékesszólásról* című önéletrajzi nagy töredéke



„Animula, vagula, blandula
Hospes comesque corporis
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis iocos.”

Egy önéletrajz teljessége mindig relatív, talán a végső lehetőleg az. Egy ilyen teljességtávlat kedvéért Szabó Lőrinc *Az elképzelt halált* iktatta be a *Tücsökzenébe*. S nem zavarta, hogy volt még ideje folytatni is. A most ötvenéves költő, Nyilas Atilla *Az ékesszólásról* című műve egyelőre „work in progress”² és az eddig megjelent fejezetekben a történet előadása még valahol a szerző húszas éveinek az elején tart.

2013 elejéig a KULTer.hu közölte rendszeresen azokat az egységes veretű ötsorosokat, amelyek szinte észrevétlenül rakódtak össze erősen lírai töltetű, gyöngéden önfeltáró, önlét-elemző verses önéletrajzzá. A római számmal jelzett versek a CCLXXXVI. szakasszal szakadtak meg. Más folyóiratokban (Parnasszus, Együtt, Új Ember, 2000, Új Forrás, A Vörös Postakocsi, Kurázi, Műút, Beszélő, Székelyföld) esetenként már korábban is rajzoltak ilyen önéletrajzos ötsorosok. Közülük számos strófa *Az ékesszólásról* része lett.

A sorozat megjelenése 2015-ben újra folytatódott a KULTer.hu oldalain. Egyes részletek, még nem a sorozatba illeszkedő számossággal, más folyóiratokban (Mozgó Világ, Tiszatáj) jelentek meg. És újabban a készülő mű Facebook-oldalán.³

A magyar *work in progress* remek méltatása Turányi Tamástól ered, ígéretes címmel: *Elforgatott gyalogutak, avagy motívumok tündéri láncolata. Néhány gondolat Nyilas Atilla verstételeiről*. Minden fordulata fontos felismerést közöl: „Kényes igény, amit Nyilas megfogalmaz a felütésben, pontosan kifülett, következetesen végigvitt hangot kíván, ebben azonban épp a terjedelem lehet segítségére; ezúttal van tér a mesélésre, az olykor felbukkanó ünnepélyesség jól eloszlik, oldódik. Se nem ítél a múltja eseményeiről, se nem értelmez, de nem is objektivizál, főleg nem szenttelen: különös egyensúly tartja ezt az építményt, amely nem labirintus (távol áll tőle a *veszélyeztetés*), de van anynyira zegzugos, titkos kamrákkal teli, hogy kedvvel végigcsavarogjuk a folyosóit.” A cikk konklúziója: „Meggyőződés, hogy példátlan fegyvertény ennek a versfolyamnak a napvilágra kerülése...”⁴

Én egyelőre leragadok a kötés ismertetésénél. A strofaizálás ötösfogatú kísérletének világosan megjelölhető formatörténeti jelentősége van. Nyilas Atilla leleménye éppen abban a nyelvi-prozódiai-retorikai hagyományban gyökerezik, amelynek strófaformák terén a legáltalánosabb és legtartósabb terméke az, amit Arany némi malíciával „négyes kocogónak” nevezett. Arany a tősgyökeres nemzeti versformát kizárólag az ennek a kocogásnak megfelelő, *soroló* típusú szerkesztésmódból vezette le *A magyar nemzeti versidomról* szóló írásában, s ezzel alá is húzta annak teljes idegenségét a rímek ennél bonyolultabb (kereszt-, öllelkező, tercina-, stb.) elrendezésén alapuló strófaaképzéstől. Belső rímeivel még a Balassi-strófa sem kivétel. Nem is került sor ilyenek

megjelenésére hazai nyelvi, prozódiai fejlemények alapján: ami lett, ami van, valamennyi nyugati importból származik. Határeset talán az *Ómagyar Mária-siralom*, de az igazi kezdet a reformáció terjedésének köszönhető.⁵

Az Ékesszólásról egyetlen mértékes strófaszabálya az *ötsoros-ság*. Az egyes sorok szótagszáma nincs megkötve. Az ősi, népi kiinduló forma a gyermeki számvetés a kéz öt ujjá segítségével. Ezt idézi — idézőjelben — az *Első kör* XIII. darabja:

„Ez elment vadászni,
ez meglőtte,
ez hazavitte,
ez megsütötte,
ez az icíri-picíri pedig mind-mind megette.”

Ez nemzeti rigmusközhely, de Nyilas Atilláé az a drámai folytatás (még mindig az ötujjas meséé), az a váratlan szófordulat, amely a megszületés után az életrajz első, az egészre kiható változása egy szinte sutáccka alig-rímes („nyulacska–Nyilasra”) szójátékkal:

XIV.
És odaszaladt a nyulacska,
szaladt a nyulacska,
ott szaladt, szalad, szalad,
talán még most is szalad,
engem meg átneveztek Nyilasra.

S most kezdjük érteni, idegeinkben érezni, átélni a legelső vers-tétel baljós bejelentését:

I.
Valahol félrecsúsztak a dolgok,
kerestem jobb magamat a múltban,
azt, amikor még minden rendben volt,
de a legkorábbinak vélt emlékekben is
rosszra fordult már valami.

Félelmetes kezdet. Félelmetesen prózai. Félelmetesen drámai. Mint a jóslat a görög tragédiákban: mindent megmond, bejelent, ha értjük, ha nem. A III. vers utolsó sorában már ott áll szó szerint a kettős-kétes alapállás: „a másik apukám és a másik anyukám”.

Nem tudom eléggé kiemelni, mennyire visszafogott, mennyire bensőséges, s főleg mennyire egyszerű, sallangmentes a kora-gyermekség végtelenül bonyolult helyzeteinek elő-előbukkanása az egykori minimális létezés egyszeri, sötét alagútjából. Nem tudom, hogyan lehetne ezt a felbukkanás-sorozatát rímes, rímeket számoltató, egyeztető strófikus formában, vagy akár egy

¹ „Lelkecske, balgácska, bájoska, / A testnek pajtása, kosztosa, / Hova méz, most az a távolság / Sápadság, ridegség, pusztaság, / Tőled sincs a szokott tréfáság.” (Hadrianus császár halálakor elhangzott szavai — saját fordításomban.)

² *Work in Progress* (folyamatban levő mű): megjelenése előtt James Joyce *Finnegans Wake* című művét emlegették így.

³ <http://www.facebook.com/ekesszolas> (2015. 08. 05.)

⁴ www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=5840 (2015. 08. 05.)

⁵ Vö. SZIGETI Csaba: *Magyar versszak*, Balassi, 2005.

Apostol-szerű szabadvers-áradásban érzékeltetni. Az egyik lehoronyoztatna mindent a strófatökéllyel, a rímes zenével, a másik kénytelen volna a nyelvi kifejezés elsődlegesen jelentéses alakulataival operálni. S mindez most itt van így, előzmény nélkül és utánozhatatlanul. Rímképlettel nem jelölt kvázi-strófákban, azaz mégis, illetve csupán számszerűségével tagolt tagolásban. Ez nem *A szegény kisgyermek panasza*inak önálló költeményekből, kisded novellaversekből (*A doktor bácsi; Azon az éjjel; A húgomat a bánat eljegyezte* é. í. t.) álló sorozata. Ezek a strófák nem a *TücsökHzene* tizennyolc soros, címmel azonosított egységei. Életközeli, eleven emlékezés ez is, az is, de itt mintha maga a kicsi lélek, az „animula” kezdene rendezkedni, berendezkedni ebben a neki csak vele, általa adódó világban. Az a lelkecske, amelyet élete végén Hadrianus sóhajtott el (5 sorban!), de kezdetben hosszan, vagy mindvégig a gyermeki tudaté, mint T. S. Eliot *Animuláj*ában. Pedig semmit sem tesz, minden, a tevékenysége is, csak történik vele. Még szinte meg sincs, múltja alig, de máris mindent felejténie kell:

XVI.

És én felejték majd, mint a parancsolat, nem marad más, ami nem illik az új identitásba, mint két homályos emlékkép, társulva érzésekkel, meg az elhallgatott, pusztá régi név, amely fájdalom-as-ismerősen pislákol a múltból.

XVII.

Meg az vált némiképp nyugtalanítóvá, hogy ott voltam az enyéim esküvőjén, anyai nagynéném ölében ültem, aztán egy fényes, nagy pillanatban kivonultam, és odaálltam közüjük.

A szegény kisgyermek panasza

Ezekben a sorokban is meg lehet figyelni a vers és a nem-vers állandó egymásba ötlését, a sorok közötti szüneteket, a szünetek utáni — mit is? — emelkedést. Mert az ötödik sor mindig zárlatot képez. Vagy majdnem mindig, mert amikor már formaként működik ez a forma, akkor a kivételnek is prozódiai jelentősége van.

Próbálok ennek az ötösfogatnak valamiképp a nyitjára jutni. A stanzaformák nagyon is készre szabályozzák a nekik megfelelő nyelvi progressziót. Az öt sor is megszab terjedelmi határokat, de ezen belül a soronkénti kifejtés és kifejlés (gondolom, a rímképlet híján) a belső tagolást nem szabályozza. A *TücsökHzene* párrímei sem olyan arányban, mint egy szorosabb stanzaforma rímképlete. (Helyenként az eltérésnek is funkciója van!) *A szegény kisgyermek panasza*i külön-külön, rímképletükkel is elkülönülő költeményekből áll. *Az ékesszólásról* formálisan is bele van horgolva-kötve a körülötte lehetséges nyelvi világ prózai szövedékébe. Talán a Proust-mű zenei prózájával rokonítja ez a prózától alig-alig elkülönülő elrendezés. Igen, itt-ott a hangulat feltétlenül, de az ottani hosszú mondatok szövevénye és vele a társadalmilag távlatos nagyzenekari moduláció itt nem érvényesülhet. Legfeljebb áttételesen, az emlékezés és a nosztalgia érzelmi határvidékén, de nem a prozódiában.

Tulajdonképpen ez a retorikai alakzat a nyelvritmika hátaresete, amelyben a metrika (a *mérés*) csak mint retorikai beosztás érvényesül. A szöveget ismerve azonban leszögezhetjük, hogy minden egyes ötsoros egység valamilyen nyelvi közlésbeli egészre utal, nem pedig egy folyamatos prózai közlés önkényesen 5-5 sorba tördelése. Ami ezen a versszakon belül történik, az alapszinten idézi meg „a magyar nemzeti versidom” Arany János által megragadott problémakörét. Vagyis: sorolás, mellérendelés, s ha csak a sorok száma szabályozza, a strófának akkor is követelménye egy nagyobb, az egyes mondatokat átfogó beszédalakzattá történő kikerekítése, *lezárása*. Nem véletlen, hogy a *János vitéz* vagy a *Toldi* strófái ponttal zárulnak, s ha mással (például kettősponttal), az egy strófán belüli beszédalakzatban akkor is jelen van a szükséges teljesség és kerektség. Ez a rend mint prozódiai alap annyira jelen van az ötsoros versegészekben is, hogy nagyítóval kell keresni példát az *enjambement*-ra két ilyen *egész* között. De van ilyen is:

CCXXIV.

Napközben többször eszembe jut, odafelé a villamoson is azt dúdolom, és az izgatott Gellért-hegyi várakozás után amikor megszólal az ismerős a gitár, s a hosszan pengetett kezdőhangból

CCXXV.

kihajlanak azok az édes futamok, és e talán fokozhatatlan előjátékkal elkezdődik éppen az a szám, „mint akit felkapott egy hullám”, és barátom elveszti az egyik tornacipőjét.

CCXXVI.

Imitatív funkciójú az áthajlás: a kezdőhangból a nyelvi közlés megszakítása nélkül *hajlanak ki* „azok az édes futamok”.

Az természetesnek tetszik, hogy ez a forma állandóan a próza felé hajlik el. Valamilyen látszat-, de valódinak ható prózaiság a posztmodern verskultúra etalonja: még a kötött forma is csak úgy „adható el”, ha benne van a nyílt tagadása. S ennek annyi új változata van, mint a trubadúrok korában a kötött formák kötetlen szaporításának. A Nyilas-féle változat talán leginkább a „túl sok szótagos” sorokban ilyen, amikor a szótagszám megközelíti vagy meghaladja a húszat. Másik ismertetőjele a rejtett prózaiságnak a sorokon belüli gondolatlezárás, új gondolat kezdése vagy közbeiktatása. Akkora ebben a Nyilas Atilla-féle formában a szabadság, hogy az ellenkező irány is érvényesülhet benne: a tradicionális versszerűség kiemelése. Például rímekkel:

CXCVI.

(Ha sorozatomba bele-belenéz, megkísérti olykor az emlékezés, és ha régi szarkazmusa, íme, el, s költőileg fut vén vénáján a vér, jöhetne öcsémtől efféle email:)

CXCVII.

„Elméd sűrű homályába veszett (vagy tán nem is láttad a lényegét): nem Isten háza, de Nyugdíjasklub, és inkább volt jelen ott Belzebub — orrom alatt rázhatta a perselyt.”

CCXXVIII.

Igaz, a „Belzebub”-nak csak a „-bub”-ja rímel, de ez az ügyetlenség itt felfogható akár helyzetkomikumnak is.

Az Álomarcú lány című rész bevezetése öt soron át ringat „tiszta” asszonáncokkal:

CXXVI.

Sötétbe olvadó földöntúli kék, akkori ablakunkból látszott az övék, nem jött, és telefonunk nem volt még, néztük barátommal, hogy a villany ég, lakótelepünkön legszebb az ég.

CCXXIX.

Vagy szó- és mondatismétlés (sorismétlés) helyettesíti a soronkénti és belső rímmel is kiegészített rímelést, mint a *Kőbánya blues* bevezetésében:

XX.

Keresztszüleim, állócsillagok életem egén, befogadtatok, jó volt nálatok, aludtam is ott, életem egén, befogadtatok, keresztszüleim, állócsillagok.

XXI.

Tűnődtünk azon, mi alapozza meg az ötsoros strófa látens hatásosságát. Mi van az ötös felosztásban, ami alkalmassá teszi az érdeklődés fenntartására, mi az a retorikai lehetőség, amely már háromszáznál több versszakban igazolja kimeríthetetlenségét? Magyarázataink azonban nem érintik a dolog lényegét: azt, hogy sorról sorra, versről versre haladva az olvasásban érezzük egy olyan intelligencia jelenlétét, amely fölényes biztonsággal közöl, értékkel, dekorál, oda-vissza világot alkot, lelket lehel falakba, terekbe, külvárosi tájakba, létezett, létező és létezhetetlen társaiba, az ismeretlennek kijáró végtelen szerelembe. Proustra gondolok, de ő nagyon messzi társ. Az előadói „sorolás” — soronként, öt-soronként és nagy összefoglaló fejezetenként (*Első kör; Kőbánya blues; Kaleidoszkóp; Szerelem; Rövidfilm a szerelemről; Itthonom; Mérnök utca; Patroklosz; Álomarcú lány; Kenese; Zamárdi ég; Csillagszüleim; Királyrét; Bányajárás*) — valós életrajzi kereteket jelez, epikai arányokat, de a kidolgozásban a líra uralkodik, hihetetlenül gazdag és mély változatokkal az egyes részekben. Az *Első kör* végén nem zárul le, átöröklődik a többi fejezetre az identitás-probléma:

XIX.

Kamasz fejjel mind valószínűbbnek látszott, mi a rejtély kulcsa, egyszer aztán rákérdeztem, hogy ugye talált gyerek vagyok, anyám cáfolta, és megjegyezte, van úgy, hogy az emberek elválnak — és folytatódott a hosszú hallgatás.

A *Kőbánya blues*ból idézhetek kedves, finoman humoros rételeket:

XXIV.

A szembeszöszédokkal igen jóban voltunk, ha igaz, gyakran átmentem hozzájuk, a lecsót, a levest hagyták kihűlni, a kocsonyát és a fagyit viszont melegítve ették, meg ne ártson.

Vagy:

XXVIII.

Anikóék a földszinten laktak, apa félig-meddig ott nőtt föl, ha olyan volt ebédre, amit nem szeretett, Mama beadta hozzájuk, és náluk jóízűen megette.

XXIX.

Anikóéknál más érdekesség is adódott:

XXIX.

„Ispirícsi” falu végén folyott el a kanális, Anikó a saját énekére táncolt, fölkapdosta szoknyáját, és bugyi nem volt rajta, mind a ketten fölhevültünk előadásától, s nem emlékszem rá, hogy viszonzottam volna.

XXX.

S ezek a versek persze „Vallomások” is, nemcsak a korai, indokolatlan verekedéseké, de a magántulajdon ellen elkövetett ösbűné is:

XL.

Övé-e vagy másé volt, enyéim nem, de akkor alattomban enyém lett az a dárdával szökellő, nagy műanyag indián, amelyet eltemettem színlelt egykedvűséggel, hogy csak régi gazdája távozta után ássam elő.

XXXI.

A *Rövidfilm a szerelemről* nosztalgiája kiapadhatatlan. A lány eltűnik („A harmadik öszön nem jött iskolába”; „úgy mondták, külföldre, talán Svédországba”):

L.

De ez nem volt gátja, hogy ne keressem, napra nap biciklivel, le-leszállva, csengők melletti neveket böngészve, gyakran átkelve egy szép nevű téren, a főherceg falvának kapujában.

LI.

Egy panelház oldalára festett szónál évek múltán is meg-megálltam, és néha letérdeltem, hogy megcsókoljam a falat, mert rá vonatkoztattam azt a fehér szót, s benne fénylett az ő drága monogramja.

S egy az egyre messzibb visszhangok közül:

LXVIII.

Vizsgálni mehettem egy másik egyetemre,
ott fedeztem föl kiírva a nevét,
később meg a rádióban hallottam koronként
saját hangján lüktetni kólonját,
és ámultam, hogy a szívem megdobogja még.

S készül a nagy fiúbarátság, helyel-közzel már a fiúszerelem határát is belülről súrolva a Patroklosz-versekben. A név Akhilleusz barátjácé (*Iliász*, XI–XII; *Odüsszeia*, XI; Platón: *Symposion*).

CIV.

Szóval odaszoktam, „pótygyerek” lettem,
és az övék a másik családom
addig is, míg gyermekeink
kereszt-testvérsége révén
eggyé nem vált a családom.

A hihetetlen erejű barátság az emlékezés hihetetlen erejű sorai-ban összegeződik:

CXX.

És még később egyszer eljött
a „szeretet napfogyatkozása” —
vacogtam, fényes nappal
sötét volt és hideg,
s az ég kárpítja meghasadt.

CXXI.

Olyan volt, mintha nem lenne Isten,
csak a céltalan szerkezetű anyag
— „A félkegyelmű”-t olvastam vigasztalásul —,
de a takarás mögött mindig
ott szikrázik a Nap.

De már ellentételezi ezt a vonzalmat a *Patroklosz, születésnap* záró részében a leheletnyi vallomás más irányú vonzalmakról, különösen a záró strofa szóke lánya iránti érzelemről:

CXXV.

Kicsit mindketten szerelmesek voltunk,
bár a barátom tagadja,
abba a szóke lányba, osztálytársába,
egyik szeme kék, a másik barna,
és nem jött el a születésnapra.

Versszakokon keresztül csak harmadik személyű állítmányok szólnak Róla. Ez a tünemény megtestesülten sem rögzíthető:

CXXX.

Amikor új gimnáziumba mentem,
azért is abba, mert az övékét éppen felújították,
és az osztályuk oda járt ideiglenesen,
mintha az énekerem folyosóján,
de mire én tényleg, ő már nem.

A mondat úgy hiányos szerkezetű, hogy ez a fő mondanivalója és ideadagol valamit abból a másik hiányérzetből is („mint huzat a házon”).

A *Kenese* című rész („az Álomarcú kölcsönadta balatoni házuk” — CXXXII.) következik, ahonnan (csak a fiúk vannak ott, készülnek egy őszre halasztott vizsgára) a nagy magyar Balaton-versek („Jer, nézd a Balatont, mikor a nap reggeli lángja...”, vagy „Együtt szöktünk a hegyeken át...” — és Szabó Lőrinc tollából több is) közé illeszthető a tónak ez a korábban megfogalmazhatatlan, s meg sem fogalmazott felmagasztalása:

CXLI.

A Balaton nem afféle könnyűvérű nő,
hogy rátalálván azonnal a habjaiba dőlj.
A tiszteletet megadva nyugtasd távlatait,
csendesedj, hogy meghalld, ha mond neked valamit,
és úgy vetközz, hogy ő méltóságos szerető.

Az idén megjelent részletek részben az önéletrajtot szerkesztik tovább, részben olyan meditatív mozzanatok, amelyek tér-idő korlát nélkül helyezkednek el a nagy egészben, amely így egész-ként nemcsak események sorával növekszik, hanem a létezés kontemplatív dimenzióival is. Így működik a bányászmult egyik élményének finom általánosítása, a *Valami egyszerű*:

CCCXI.

Az egyszerű, a magától értetődő,
a legtermészetesebb, bár fontos,
mégsem követel magának
külön helyet a memóriában (de kaphat).
Mint halott (vagy még élő) anyánk arca.

CCCXII.

Igen, ami jó volt nekem ott:
határozott célok és hozzájuk
egyértelműen rendelt eszközök,
mint a gumicső és a sárkefe,
maga a létezés mint szeretet.

CCCXIII.

Az étkezésben eleinte úgy tűnt föl,
kicsit vandálok a bányászok,
aztán azt vettem észre, hogy akaratlanul
én is borogatom a székeket,
mert a kezem nagyobb súlyra állt rá.

CCCXIV.

Odalent, a műszak alatt,
például kábelhúzáskor vagy vágatrendezéskor,
de szinte soha
nem érdemes erő nélkül hozzányúlni semmihez —
úgyis (és talán ezért is) ütészállónak tervezik a szerkezeteket.

CCCXV.

Bécó kérdezte, most már akkor erős vagyok-e —
meglehet, hogy valamivel erősebb, latolgattam,
de inkább belemenősebb, számon kérni kész,
ha „fű” a garantáltan méregerős paprika,
és elindulni az autópályán, ködben, gyalog haza.⁶

Némely most napvilágot látó strófák „számozatlanok”, szám szerint még nem illeszkednek be az életrajzi események nagyobb egészébe. Ilyen az a részlet, amely arról az időnkénti elhatározásról szól, hogy „új életet kezdünk” — a részlet első szakasza általánosítás az idevágó általánosságáról:

I.

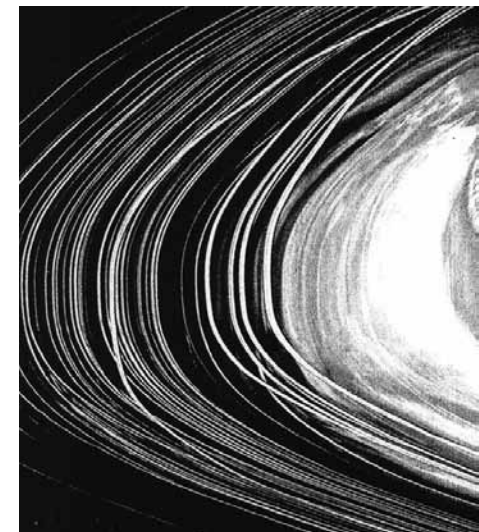
Folyton új életet akartam kezdeni.
Sosem sikerült úgy igazán,
de nekigyürkőzésben komoly gyakorlatot szereztem,
és a félig-meddigekkel is
elég jól elboldogultam.

II.

Legközelebb talán akkor álltam hozzá,
mikor elhatároztam, mielőtt felsőbe mentem,
hogy azután megtanulom, amit föladnak,
szépen bekötöttem a füzeteimet,
rendet raktam az íróasztalomban.⁷

Az albertfalvai meredek utcán azonban felbukik a kerékpárral, súlyos sérüléseket szerez és a megújulási kísérlet valami *végleges* helyre kerül ebben az életben: „és soha többé nem tanultam »rendesen«”. (A IV–V. versszakok közötti *enjambement* az eszeveszett száguldás képe.)

Némely újabb ötsoros közlemény az elvontság különböző szintjein képződő létbölcseleti aforizma. Még a *Közlekedés* című témakör is ilyen. Hogy *Az ékesszólásról* nagy egészében hol lesz rendes helye, az még a közeljövő titka.⁸ Olyan etikai és intellektuális távlatokat jelölnek ki ezek az életrajz állóképeiként feltűnő részek, amelyek messze túlmutatnak a gyermekkor és a kora ifjúság távlatain. A Turányi Tamás által hangsúlyozott „példátlan fegyvertény” hordereje tovább növekszik, minőségi változások várhatók a most alakuló fejezetekben, „körök”-ben. Eddig is mestermű körei, körvonalai tűntek fel az építkezés során. Most mintha az alkotás az eddig felmutatott lehetőségeken is túlhatolna s látva, láthatatlan besorolja magát a *maradandók* körébe.



⁷ <http://tiztatajonline.hu/?p=83545> (2015. 08. 05.)

⁸ NYILAS Atilla: *Közlekedés („Az ékesszólásról” hét tétéle)*, Mozgó Világ, 2015/7, 81–82.

⁶ <http://kulter.hu/2015/06/nyilas-atilla-valami-egyszeru/> (2015. 08. 05.)

Időrétegek, rétegzett idők

→ *Deres Kornélia*

Intermedialitás és emlékezés a **Mozgó Ház Társulás** előadásaiban



Nem kérdéses, hogy az elmúlt évtizedek során a digitális technológiák által átszabott mindennapi kulturális gyakorlatok alapvető szerepet játszottak az emberi észlelés multiperspektivikusságának és intermedialitásának tudatosításában. A lineárisnak és előrehaladónak tételezett, teleologikus valóságészlelési és -ábrázolási mód háttérbe szorulása a legkülönbözőbb formákban hatott a kortárs színházi nyelvekre. Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház paradigmájának létrejöttét is egyenesen a médiakor társadalmának észleléspolitikájához kapcsolja: „[a] *médiuumok* terjedése, majd jelenlétük állandósulása a hétköznapi életben az 1970-es évek óta azonban oda vezetett, hogy megjelent a színházi diskurzus egy teljesen új, sokoldalú formája [...]”¹.

Jelen tanulmány a magyar színház közelmúltjában sajátosan fontos szerepet betöltő Mozgó Ház Társulás előadásai kapcsán vizsgálja a különféle idő-modellek és tapasztalatok megjelenését az intermedialitás színpadán. Ezen belül különösen érdekes, hogy a változatos technológiai médiumok és a színházi testek összjátékai miképpen hívják fel a figyelmet arra, hogy az idő és az emlékezet színházi ábrázolásakor mind tematikai, mind formai értelemben mindinkább az érzékelésbeli töredezettség, a simultaneitás, a személyes narratívák hálózatai kerülnek előtérbe. Ennek eredményeképpen a színház utat nyithat „az intermedialis konfrontációk számára, miközben kritikai reflexióra buzdít azzal kapcsolatban, hogy a technológiai fejlődés milyen hatást gyakorol az emberi emlékezet, érzékelés, gondolkodás és képzelet módjaira.”²

1. Mozgó tájképek

„Ha a szöveg színházi státuszának változására nem ábrát, hanem megfelelő kifejezést akarunk találni, különösen alkalmasnak mutatkozik a *textuális tájkép* [*Textlandschaft*]. Ez a kifejezés [...] azt sem hagyja figyelmen kívül, hogy a szöveggel való újfajta munka gazdag sokszínűsége szoros kapcsolatban áll a vizualitás dimenziójával. Hasznosnak tűnik a színpadot olyan tájképként elképzelni, amelyet [...] a vizuális dramaturgia működtet. [...] A vizuális dramaturgia nem szöveg nélküli, nem kizárólag vizuálisan meghatározott gyakorlatot jelöl, hanem egy *opsziszt*, amely nem hierarchikus, és a szöveghez térbeli, architektonikus minőségében kapcsolódik, s amelyet más kontextusban *posztdramatikusnak* minősítenék.”³

A fenti, Lehmanntól vett idézet rávilágít az 1994 és 2002 között működő Mozgó Ház Társulás intermedialis gyakorlatának egy lehetséges, produktív vizsgálati fókuszára. Ugyanis a vizuális dramaturgia működése egyrészt felfedi azt a szöveghez való asszociatív, rétegzett, térbeliségen alapuló viszonyt, melynek következtében a Mozgó Ház-előadás ugyan a „szövegből indul ki, de nem szöveget állít színpadra, és nem is tér vissza magához a szöveghez.”⁴ Am jelen elemzés szempontjából még fontosabb lesz az a mód, ahogyan a különféle vizuális médiumok integrációján keresztül a térbelivé váló idő és emlékezés színházesztétikai tapasztalat tárgyává válik a Mozgó Ház előadásaiban.

A Mozgó Ház Társulás közel egy évtizedes működése alatt jelentős nemzetközi sikereket, elismeréseket gyűjtött be.⁵ A magyar kritikai recepció túlnyomó része mégis negatívan ítélte meg őket, és többen érthetetlennek, sőt egyenesen amatőrnek bélyegezték őket.⁶ Ez a disszonancia véleményem szerint onnan ered, hogy a (magyar) kritikusok többsége egy szöveg- és színész-központú dramatikus perspektíván belül próbálta meg értelmezni és értékelni a Mozgó Ház produkcióit, így implicit vagy explicit módon a dialógusokból felépülő koherens és egyenes vonalú narratíva hiányát kérték számon rajtuk. Ennek eredményeképpen nem vették észre, hogy az előadásokra jellemző rizomatikus struktúra és széles intertextuális háló miképpen reflektált az egységes világba (úgyis mint egységes, átlátható tér és előrehaladó idő) és történetközpontú diskurzusba vetett hit elvesztésére. Részből a negatív kritikai visszhangoknak köszönhetően a magyar színház-történeti kánon peremére szorított Mozgó Ház Társulás ugyanakkor a kilencvenes évektől kezdődően egyedülálló módon volt képes reagálni a kortárs világ technológiai médiumokhoz fűződő észlelés- és érzékelésbeli változásaira. A fejezetben így célunk a Mozgó Ház előadásai számára egy olyan, az intermedialitás jelenségén alapuló értelmezési keret megnyitása, amely képes e sajátos színházi formanyelv produktív vizsgálatára.

A Hudi László rendezői munkássága által összefogott társulat előadásai alapvetően jól ismert dramatikus művekre, történetekre (Shakespeare, Csehov, Beckett, Molière, Madách munkáira) alapozva hoztak létre az alapszövegtől eltérő, de abból kiinduló nézőponthálózatot. A kollektíva által közösen újragondolt és újraírt alaptörténetek így egyfajta forogatókönyvként működtek, egy ismerős cselekménysor emlékeként, amelyik képes

¹ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*, ford.: BEREZC Zsuzsa – KRICSFALUSI Beatrix – SCHEIN Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 17. (*Kiemelés az eredetiben*)

² Maaik BLEEKER: *Introduction: On Technology & Memory*, Performance Research, Vol. 17, No. 3, June 2012, 2.

³ Hans-Thies LEHMANN: *A logosztól a tájképig*, ford.: ENYEDI Éva, Theatron, 2004/2, 25–30 [28–29]. (*Kiemelések az eredetiben*)

⁴ IMRE Zoltán: *Szöveg — előadás. A Mozgó Ház Társulás posztmodern bricolage-ai = Alternatív színház-történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk.: I. Z., Balassi, Budapest, 2008, 471.

⁵ Miként azt Imre Zoltán is megjegyzi, „[...] a Mozgó Ház előadásai a legnagyobb nemzetközi színházi fesztiválokon (Amszterdam, Berlin, Belgrád, London, Nancy, Avignon, Caracas) rendre sikert arattak”, ahol „az elismerés egyrészt a következő díjakra vonatkozik: *Európai Fesztiválok díja*, *Szarajevói Nemzetközi Fesztivál legjobb előadás díja*, *San Antonio Fesztivál legjobb rendezés, díszlet, előadás díja*; másrészt pedig arra, hogy előadásait műsorára tűzte az ARTE, a 3sat, illetve dokumentumfilmet forgatott munkáikról a *Deutsche Welle Television*.” (IMRE: *I. m.*, 471; 482.)

⁶ A teljesség igénye nélkül példának lásd: CSÁKI Judit: *Feeling*, Ellenfény, 1999/1; UŐ: *Ábrándot dajkáltam (A Mozgó Ház Társulás Don Juanja)*, Magyar Narancs 2002/5, 32; KOLTAI Tamás: *Úrt értek*, Élet és Irodalom, 1999. 11. 05, 17; KOVÁCS Krisztina: *Apropó, Tragédia (Mátrix gyanús)*, Criticai Lapok, 1999/12; MOLNÁR GÁL Péter: *Trafó-tragédia*, Népszabadság, 1999.11.27, 12; PERÉNYI Balázs: *Halott színház temetőben*, Színház, 2001/12, 19–21, SÁNDOR L. István: *Színház a falanszterben*, Színház, 1999/12, 7–9; SÖREGI Melinda: *Amint a légömb kipukkad*, Criticai Lapok, 2002/3.

egybegyűjteni a visszatérő szituációkat, s „újra láthatóvá tenni azt, ami mindig is ott volt: a szellemeket, a képeket, a sztereotípiákat.”⁷ Mindeközben látens célként ott húzódik az újrírás koncepciója mögött a jól ismert történetekhez, drámákhoz való színházi, hatástörténeti viszony megújítása, vagy legalábbis fel-frissítése. Ennek fontos eszköze az a rizóma szerkezetéhez hasonlatos idézőtechnika, amely során — Imre Zoltán pontos meg-látása szerint — „az előző kontextusok felidéződnek, mialatt új kontextusok dekonstruálják és újrírják őket. Ezzel egy időben az átiratok nyitottak maradnak, felfedve azokat a határokat és erőket, amelyekre keresztül megszervezték őket.”⁸ Látni tehát, hogy ez a dinamikus idézőhálózat sohasem hierarchikus, a szöveget, alaptörténetet sem bázisként, hanem egyfajta középső tájként kezeli, ahonnan az idézővonalak kiindulhatnak, vagy amely felé tarthatnak.

Emellett fontos vonása a Mozgó Ház előadásainak, hogy képesek karakteresen prezentálni a színház intermedialis minőségét, méghozzá a mediatizált és fizikai-testi jelenlétek, s az ezekhez kötődő időkonceptiók reflektált játékaiban keresztül. Ennek során pedig többek között olyan kérdések merülnek fel, mint hogy a technológia és érzékek mediális szétarabolódása miként keretezheti a szimultán testi és technológiai időket; valamint hogy a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett miféle fogalmi-érzéki metszeteket kínál a nézők számára. A Mozgó Ház tájképei így egyfelől az észlelés töredékességét, másfelől a különféle érzékelési módok szétarabolódását, majd szokatlan hálózattá történő alakítását állították színpadra.

S így hatástörténeti előzményként mindenképp megemlítendő egyfelől a magyar alkotók köréből a Jeles András-féle Monteverdi Birkózókör, valamint Nagy József rendezői-koreográfusi munkássága; másfelől pedig az amerikai Wooster Group esztétikája, részben a (kanonikus) drámai alapanyagok dekonstrukciója, részben pedig a technológia és ember megváltozott viszonyára való konstans játéknyelvi reflexió miatt. Ugyanakkor a Mozgó Ház mediatizált előadásainak fókusza sok esetben inkább a technológiai környezetben elveszett, vagy inkább újrapozicionált emberi szubjektumot, illetve e szubjektumhoz kötődő emlékezés mozgását követi, egy olyan dinamikus, jelentőről jelenetre újrarájzolódó emlékezését, amelynek köszönhetően egyetlen történet vagy forma sem érhet nyugvópontra. Ráadásul ez az emlékezet mindig magában foglalja a színházi szituáció szintjét is, amennyiben a kanonikus szövegekhez mint a magyar színházi hagyomány részeihez való viszonyt is képes (újra) tematizálni a textuális tájképek játékoságán keresztül.

A 2000-ben bemutatott *Tragédia-jegyzetek*⁹ például a televízió és film médiumának (technológiája, konvenciói, hatásfektusai) fényében gondolja újra a Madách-műben színekre bontott nyugati történelmet. A nyitójelenetben a nézőtérrel szembeni hosszú asztal mögött ülő, egyen-szürkében lévő nyolc színész sajátos tömegjelenetként prezentálja az ember bűnbeesését, amint egyszerre kezdenek el almákat falni, majd sajátos műtárgyként elemzik a megmaradt csutkákat, a kapitalista ver-

senyszellemnek behódoló, végül azt elméletekkel alátámasztani kívánó kortárs emberi bűnbeesés sajátos olvasataként. Ezután a színtér hátsó részén lévő televíziók, illetve vetített mozgóképek közvetítik a Föld különféle természeti-geofizikai jelenségeit, miközben az előtérben megjelenik a Lucifert megtestesítő színésznő (Gévai Réka) élőképe, amint konferansziéként megindítja az ember utazását, amely a modern technológia segítségével immár nem csupán álmoként, hanem nagyon is kézzelfoghatóan ível át időközön és tereken.

Az előadást áthatják a televíziós műsorokból ismert kamera-beállítások, retorikai fordulatok és narratívák, miközben az élő felvételek során párhuzamosan látni a színészi testeket, s azok szűkített perspektíváját, miközben sokszor a háttérben, vagy egyik-másik televízióban az egyes színek tematikájához passzoló történelmi filmek jelenetei futnak. Az egyiptomi szín rabszolgájának közelképes vallomása a homok utálatáról; a sportközvetítések fordulatait¹⁰ idéző tudósítás a perzsa és görög csapatok harcáról; a hírolvasásra hasonlító jelenet-felsorolások; Heléne, amint arcát élő felvételen zsákba varrják; a francia forradalom makett-guillotina mint történelmi háttér; a futurisztikus angyalok kórusa; a falansz-színben felbukkanó ember utáni lény elektronikus hangja; vagy a színen és mozgóképen párhuzamosan megjelenő gravitáció nélküli állapot; a folyamatosan egymásra vetülő test-képek mind a médiumok által uralt világ sajátos rendszerlemeiként jelennek meg a színen. Az „ember tragédiája” így a technológiai környezet által (is) megváltoztatott kortárs ember észleléspolitikáján keresztül válik színházi valósággá, miközben ablakot nyit egy olyan, beszéd-töredékekből, képáradatból, vizuális és textuális idézőhálózatokból felépülő térre, amelyben az érzékelés koherenciájára alapozott tapasztalat felfüggesztődik.

Az alábbiakban a Mozgó Ház Társulás 1998-as *Cseresznyés-kert* című előadásának elemzésére térek rá, amely a jól ismert drámai narratíva, dialógusok és karakterek dekonstrukálásán keresztül különleges időkonstrukcióként állítja Csehov darabját színpadra, a szimultán, folyamatos, hálózatos és multiperspektivikus jelenre épül a különféle mediális formák (fotó, mozgókép, emberi testek) összjátékának köszönhetően. Így pedig az előadás végső soron arra kérdez rá, hogy a képalkotás technológiák miképpen alkotnak változatos percepciók szinteket, rétegeket.¹¹

⁷ Diana TAYLOR: *Archive and Repertoire: Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham–London, 2003, 28.

⁸ IMRE: *I. m.*, 472.

⁹ MOZGÓ HÁZ TÁRSULÁS: *Tragédia-jegyzetek*, rendezte: Hudi László, bemutató: Trafó, 1999. 10. 15.

¹⁰ Lásd: „a domboldalon Miltiádész tör előre”, vagy „társai alig bírják tartani ezt a feszített tempót”.

¹¹ A *Cseresznyés-kert* történetének több irányba nyíló továbbírása és továbbjátssza miatt az előadás az intertextualitás kategóriája — úgy is, mint a kanonikus Csehov-értelmezéshez és Csehov-játszáshoz való viszony — felől is produktív elemzés tárgyává válhat, ám jelen tanulmánynak nem célja ennek vizsgálata. (A probléma kapcsán lásd még: IMRE: *I. m.*, 207–229.)

2. Háromszintű horizont: *Cseresznyés-kert* (1998)¹²

A Mozgó Ház Társulás előadását az alternatív emlékezetek dinamikus, egymást átható játékaik szervezik. A színpadi történéseket egyrészt a színpad felett kivetített, réginék tűnő fekete-fehér fényképek, másrészt a színpad előtt lévő három televíziókészüléken folyamatosan futó dokumentumfilm képei, a színpadon megjelenő szereplők önvallomásai helyezik változó kontextusokba.¹³ Az előadás így a csehovi történet demitizálásával három idősík mozaikképein keresztül mutatja fel sajátos *Cseresznyés-kert*-értelmezését, amely a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett a mediatizált és jelenvaló testek, az e testekhez tapadó személyes emlékezetek szimultán érzékeltetésében, valamint ezen érzékelés asszociatív és vad játékaiban találja meg a személyközi érintéspontokat nézők és színészek között.

A tekintet elmerül a horizontálisan három szintre osztott színtér eltérő mediális kereteiben és ábrázolási hagyományaiban: feloldódik a fotók, televíziós képek és valós testek egymásnak ellentmondó, örvénylő elbeszéléseiben. A színpad hátulján kifeszített vászonra század eleji fotókat vetítenek: olyan nyomok ezek, melyek — főként a színpadi testek fényében — egy idealizáltak tűnő múlt, egy régmúlt idő zárt, kimerevített, egyedülként fennmaradó pillanataira emlékeztetnek. Ugyanakkor a gyász érzete és a halandóság tudata kíséri őket, ahogyan Susan Sontag is rámutatott: „Minden fénykép egy-egy memento mori. [...] Minden fénykép — éppen mert kihatítja és megdermeszti a pillanatot — az idő mindent felemészítő kérielhetlenségéről tanúskodik.”¹⁴

A jellemzően fekete-fehér fényképek a színpadon zajló jelenetekhez több szinten is kapcsolódnak: a próbafolyamat alatti színészi improvizációk ezen — az alkotók által gyűjtött — fotók alapján indultak el, a szerepekre pedig visszahatottak a színészek által gyűjtött képekhez fűződő asszociációk. Az előadás egy-egy jelenete így sokszor a háttérben kivetített fotó állóképeiből indul, vagy azzal zárul, mint Anya hintáztatása, Anya és Dunyasa libikóka-jelenete, valamint Varja bőrdöngőkkel való ingadozó mozgása. De a jelenetek más, kevésbé konkrét módon is kapcsolódnak a háttérfényképekhez, mint a fekete cilindres férfi képe előtt himbálózó Lopahin, a kislány és babája fotója előtt játékbabákat szétszedő Piscsik és Varja, vagy a táncoló pár képe előtt bőrdöngőből kikelő négy táncoló nő. Az asszociációk játékát így foglalják sajátos keretbe a régi fényképek, a csehovi történet szereplőiről való előzetes tudás, valamint az előttük lévő színpad rövidebb, egymást követő jelenetei.

A színpad mint a fényképek idejétől eltérő idősík működésének tekintetében az intermedialitás két olyan aspektusát tartom fontosnak, melyek az eltérő médiumok specifikus sajátosságaira éppen azok egymáshoz való viszonyában képesek reflektálni. Egyrészt tehát az élő testek materialitásának recepcióesztétikai hatása kerül középpontba a fotók és televíziók által keretezett mediális térben; másrészt pedig a színpadi testek némafilmeket idéző, bábszerű mozgásai, melyek egy sosem volt valóság, egy álomidő reprezentánsaiként jelennek meg az előadásban. A

színpad és az ott megjelenő színészi testek a *Cseresznyés-kert* bábjaként groteszk cselekedeteikkel megbontják a formális logika feltételezett rendjét: rémálomszerű kísértetjárásuk uralja a teret.

S ha már kísértetek: érdemes kitérni Derrida kapcsolódó gondolataira, aki a kísértetet egy szellem paradox megtestesüléseként, vagyis egy látható, de anyag nélküli jelenségként, „érzék feletti érzékiségként” értelmezi.¹⁵ S ha most a *Cseresznyés-kert* szelleméről beszélünk, a Mozgó Ház Társulás előadásában a hátra vetített fényképek, a szereplő színészek testi jelenléte és televíziók által mediatizált képek fedik le e szellem láthatósági spektrumát. Amennyiben elfogadjuk, hogy a kísértet mindig „ismétlés és első alkalom”,¹⁶ hiszen valamit mindig *újrajátszik*, de mindig valamiképpen megváltozott formában, s jelenléte okán egyszerűként, akkor itt a *Cseresznyés-kert* mint kanonikus színpadi mű és a 20. századi magyar színház kedvelt alapanyag-mítoszát ismétli meg és írja újra a fotókból, testekből és televízióképekből összeálló mozaik.

A színpad álomvilágában megjelenő hús-vér testek tehát nem válnak a dramatikus színházi hagyományban uralkodó, követhető történet elmesélőivé. Éppen ellenkezőleg: bár a szereplők által mondott szöveg részben egyezik a Csehov-dramából ismert részletekkel, sőt jellemzően kötődik egy-egy szereplőhöz (pl. Gajev szekrény-monológja vagy Varja munkamániája), de azoknak csak szétszedett, majd újrarendezett maradványaiként hangzanak el. Ezt kiválóan példázza az egyik Varja-jelenetben elhangzó repetitív, kissé variálódó szövegrészletet: „Én nem tudok munka nélkül megenni, nekem mindig csinálnom kell valamit, mindig valami nagy dolgot kell csinálnom, én nem tudok csak úgy megenni munka nélkül.”¹⁷ A jelenetek inkább a szereplők jellemének és/vagy kapcsolatainak szoros olvasataiként valósulnak meg, egy befejezetlen múlt vagy lehetséges jövő — tehát mindenképpen álomszerű, konzekvenciák és felelősség nélküli idő — rövid mozzanataiként.

A test kellékeihez fűződő diszharmóniában van jelen a színpadon: a kezdő jelenetben egyesével bejövő meztelen színészi testeket körbevevő rekvizitumok „használatát” (paróka, fésű, kötőtű, fémkancsó, faág, kalapács) gépies mozgássorok kísérik, aminek következtében a szereplők mechanikus tablóképpen vehető szemügyre. Később aztán ezek a testek megannyi alakmásként, változó jelmezben játsszák újra a *Cseresznyés-kert* dinamikus változó emlékeit, lehetséges valóságait. Ez a középső, a fotók és televíziók által keretezett szféra a bábszerű, széteső vagy gépies

¹² MOZGÓ HÁZ TÁRSULÁS: *Cseresznyés-kert*, rendezte: Hudi László, bemutató: Bethlen mozi, 1998. 04. 27. (Később, 1998. 12. 09-től a Trafóban játszották tovább.)

¹³ A televíziós dokumentumfilmek az egész előadás alatt folyamatosan futnak, bár néhány jelenet alatt a hang nem hallható.

¹⁴ Susan SONTAG: *A fényképezésről*, Európa, Budapest, 2007, 28.

¹⁵ Jacques DERRIDA: *Marx kísértetei*, ford.: BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995, 17.

¹⁶ *Uo.*, 20.

¹⁷ MOZGÓ HÁZ TÁRSULÁS: *Cseresznyés-kert*, 1998.

testek tere, melyek néha szögletes, lassított mozdulataikkal, más-kor pedig épp túlmozgásosságukkal tűnnek ki.¹⁸

A jelenetek cselekménysorai több esetben egy olyan néma-film részeiként foghatóak fel, amelyet nem zongoradallam, hanem sokkal kellemetlenebb hangok (zúgás, kopácsolás, sípolás, televíziós zajok) kísérnek, ám a testek által megmutatott cselekvéssorok egyértelműen a filmburleszk ismert gegjeit, attrakcióit, mozgáskultúráját idézik. Ennek kiváló példája Vajna Balázs Gajevjének színpadi szekrény-monológiája, amelyben Sándor L. István leírása szerint „[egy] férfi egy szekrény mellé áll, és Gajev mondatait ismételteti (»Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...«). Aztán beelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássza, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy »Gajev« egyre elképesztőbb helyzetekben — oldalra fordítva, fejre állítva — rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerülni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a faládjába.»¹⁹

A színpadon a burleszk műfaját, annak mozgási konvencióit és cselekménystruktúráját megidéző jelenet kapcsán fontos rámutatni arra a perceptuális szokásrendre, amelynek (implicit) reflexiója éppen azt tudatosítja, hogy az érzékelés szétdarabolódása, töredékessége megnehezíti egyes jelenségek felismerését. Ugyanis itt a burleszktől elvárt audio-környezet helyett valami teljesen mást kap a néző: a vidám zongorafutamok helyett zajokat hallani, ami megzavarja a műfaj észlelését. A szonorikus és a vizuális környezet, valamint a testek mozgása más-más értelmezési tartományt hív elő, olyan kognitív disszonanciát okozva ezzel, amely a koherenciát már nem pusztán a történet szintjén tagadja, hanem a világ érzékelésének primer időszintjén is.

A harmadik idősíkot a színpad elé helyezett három televízió folyamatosan futó képei reprezentálják, amelyen a szereplők rövid snittekben megmutatott retrospektív monológjai, önvallomásai, személyes emlékei láthatóak, hallhatóak, melyek önmagukban mégis megteremtenek egy koherens narratívát. A dokumentumfilmként is azonosítható, az arccokat közelképben mutató televízió paradox időkeretet hoz létre a színpad és fotók körül, hiszen a jelen perspektívájából megszólalva idézi fel a cseresznyeskert elvesztésének történetét: a szereplők abban játszott saját szerepét, illetve a többiek vélt vagy valós tetteit. Így a fikciós térben ezt a visszaemlékezés-sorozatát azonosítjuk a jelennel, miközben a fényképek régmúlt ideje és a színpad álomideje is párhuzamosan megjelenik. A színházi szituáció ellenben a mediatizáltság miatt egy — a fikciós világ három egymásra íródo szintjétől — eltérő időszelés kereteit is létrehozza: a színpadi testek „itt és most”-ja áll szemben a fotók és televíziós anyag rögzítettségével, tehát az elhangzó monológok múltbeliségével. A technikai médiumok valóság-szimulációja — a jelen múltja (mint múltidézés) és a múlt jelene (mint az egykor rögzített film lejátszása) — „felett” látjuk a testek anyagosságában megmutatkozó valóságot, amely azonban a valóság mimézise helyett annak elbizonytalanító illúzióképeit adja.

Ha a televíziós dokumentumfilm és a színpadon megjelenő színészi testek kettősére koncentrálunk, érdemes megvizsgálni a hitelesség és intimitás problémáját is. Bár a nézői testekkel egy időben és térben létező színészi test háromdimenziós anyagossága az, amely kiszámíthatatlansága és életteliége miatt kisajátíthatná az intimitás jelenségét, mégis többször a televízió képe kezdi végletesen vonzani a nézői tekintetet. Ennek okait abban találhatjuk, hogy ezek a közelképekben felmutatott arcok nem pusztán egy többé-kevésbé követhető, az ismert csehovi cselekményből könnyen felfejthető, ahhoz kapcsolható narratívát ajánlanak fel (szemben a színpad káoszával), de a színészek arcának közelképei a bizalmasság, a bensőségesség, sőt a hitelesség szférájába engednek betekintést. Lehmann írja, hogy a kép a maga zárt, átlátható és ezen keretek között tökéletesnek tűnő világával leköti a figyelmet, míg a valós, háromdimenziós testet a termékeny csalódás érzete lengi körül.²⁰ Tehát a televíziós kép itt nem pusztán a látást telíti el, de az ott hallható szöveg koherenciája a rendet — és e rendből létrejövő történetet — kereső elmét is megfelelő kapcsolódási ponttal látja el. Egyszerre mutatja fel a realista játéknelv hagyományából ismert, pszichológiai motivációk mentén értelmezhető karaktereket, és csatol vissza a Csehov *Cseresznyeskertjében* megismert cselekményhez, produktívan gondolva tovább az ottani karakterek történetét és belső motivációit.

3. A tévedés esélye

Az imént elemzett három idősík és a hozzájuk kötődő különböző médiumok játéka miatt felmerül tehát a kérdés: hogyan váltakozik filmes és színházi tekintet a szimultán jelek túltelítettségében? Melyik médiumnak „hihet” a néző? És továbbvezet-e egyáltalán a másikat kizáró hitelesség problémája egy olyan előadásban, amely formailag és tartalmilag is cáfolja egyetlen domináns nézőpont létezését? A Mozgó Ház *Cseresznyeskertjét* átjárja a *tévedés esélye* mint a színháznézőknek tudatosan felkínált mediatizált nézőpont-játék, elsősorban éppen azért, mert az emlékezés természetét vizsgálja a rendezés. Így a felkínált (minimum) hármass nézőpontrendszer (fotó, színpad és televízió) mind a látottak ábrázolásában, mind azok befogadásában nyitott a tévedésre — amikor ez utóbbit a nyitottság, a szubjektivitás és szabadság fogalmi keretében értelmezzük. A *Cseresznyeskert* kauzális történetét vagy történelmét tehát felváltja a *Cseresznyeskertre* (mint történetre és dramatikus alapanyagra)

¹⁸ Lásd Bognár László érzékletes elemzését: „Mozdulatsorok egyes elemeinek a mozgás ívét megszakító, eszelős, repetitív felpörgése vagy éppen megbicsaklása. Önálló életre kelő, a testétől elkülönült mozgásba kezdő végtagok. Derékban vagy nyakcsigolyánál megtört tartás, máskor a két váll megemelkedik, a tagok élettelenül csüngenek rajtuk [...]” (BOGNÁR László: „Mi a valóság, mondd már meg!”, Ellenfény, 1999/1, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1999/1/mi-a-valóság-mondd-mar-meg.> [2013. 05. 03.]

¹⁹ SÁNDOR L. István: *Ellenképek*, Színház, 1999/3, 31.

²⁰ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*, Balassi, Budapest, 2009, 206–207.

való emlékezés rizomatikus rendszere, amely egyébként már a Csehov-dramában is kulcsfontosságú.

Az emlékezet az idő konstruálására tett speciális kísérletként értelmeződik Pierre Nora *Emlékezet és történelem között* című írásában, ahol a két fogalom viszonyában a (disz)kontinuitás jelensége válik központi fontosságúvá. Amellett érvelve, hogy emlékezet és történelem alapvető ellentétben áll egymással, Nora a történelmet csupán a múlt lehetséges reprezentációjaként értelmezi, míg az emlékezet olyan kapocsként jelenik meg, amely az embereket az örökké tartó jelenhez köti. „Az emlékezet maga az élet, amelyet élő csoportok hordoznak. Folyamatos fejlődésben áll, kiteve az emlékezés és felejtés dialektikájának [...] A történelem mindig problematikus és tökéletlen rekonstrukciója annak, ami már nincs.»²¹ Nora megállapításainak továbbgondolásával Wolfgang Ernst is felveti, hogy egy átfogó történelemfogalom lehetetlenségének elfogadásával nem csupán a történelem pluralizálódik, hanem hozzáféréseinek módozatai is, így a történelmi archívumokat felváltják az emlékezet leltárai.²²

Ez a történelem és emlékezet között tételezett viszony (megérthetővé teszi azt is, amiért a Mozgó Ház Társulás előadása a zárt és könnyen követhető narratíva biztonsága helyett inkább az emlékek személyes és egymást átíró elbeszélés-hálózatait választja. Ha a Nora-féle rendszerben vizsgáljuk a *Cseresznyeskert* lineáris és kauzális történetének elmondhatatlanságát, látható, hogyan kerül előtérbe a kollektív és személyes emlékezet intimitása, amely élő kapocsként teremt folytonosságot múlt és jelen között, s fordít háttérbe a linearitás elvének, mikor „időbe vetettségét” kívánja ábrázolni.

Gévai Réka Ljubov Andrejevna már az első tévés riportjában arról beszél, hogy számára e történet felidézése egy „nagyon mély seb” feltépését jelenti, később pedig gennyedző sebeitől, hosszúra nyúlt idegeiről és az agyát rágó férgekről beszél. A színpadon megjelenő Ljuba-alak az egyik jelenetben groteszk babaként ül egy lánán, miközben a fésülés nyomán csomókban hullik ki a haja, majd egyesével kihúzzák végtagjait is, míg végül ez az emberfejű baba eltűnik a színről.²³ A színpadon aztán megjelenik Anya (Nagy Fruzsina) és Dunyasa (Sulykó Elzbieta), akik duettjük alatt kétfejű, négy lábú lénnyé egyesülnek, miközben hátuk mögött két kislány fényképe látszik, amint hatalmas, közös szoknyába bújnak. Ehhez kapcsolódva Sulykó Elzbieta Dnyasaként vallja meg egyik televíziós mini-riportjában, hogy Varjával ellentétben mennyire szerette Anyát, aki odaadta neki egyik-másik ruháját, és mind jó volt rá. Az előadásbeli három idősík és médium játéka így írják újra a *Cseresznyeskert* kanonizált karaktereit: az önvallomások tartalma valamilyen groteszk, stilizált, elidegenített formában a színpadi testek jelenetei révén is megjelenik, más fénytörésben látva a televízióban elmondott személyes történeteket, benyomásokat.

Deleuze írja az idővel kapcsolatban: „általánosságban véve a múlt mint létezés előttiiség, és a jelen mint végtelenül összeszuszorodott múlt között ott vannak a múlt körei, megfeszített és összeugró területként, réteggként és lepelként: mindegyik ré-

giónak megvan a maga jellegzetessége, »hangulata«, »fekvése«, »rendkívülisége«, fénylő pontja« és »domináns témája.«²⁴ Ezen egymásra rétegződő, dinamikusan változó zónák közös nevezőre hozhatók a Deleuze-féle strukturálatlan, rizomatikus idő-képekkel, s ez a Hudi-rendezés koncepcióját is produktív értelmezési horizontba helyezheti. A megjelenő televíziós arc-képek, színészi testek, rekvizitumok és vetített fényképek közötti kapcsolatok dehierarchizáltak, bármelyik lehetséges kapcsolatban állhat bármelyikkel, mint a bőrdökből előkerülő, majd különböző fejekre kerülő parókák, amelyek felerősítik a játék bábszerűségét.

A rendszer alkalmi kapcsolatai az átlátható rend ellen hatnak, a színpadon elhangzó szövegek ráolvasásszerű töredékek, melyek nincsenek szinkronban sem a színészi testtel, sem a televízióban felidézett történettel. A parókás Ljuba imádságokat mond a színpadon, hangja hisztérikus csengése az ördögűzések fanatikusságára emlékeztet, miközben Jása (Tabeira Iván), az inas porszívózza a nő testét és környezetét, kellemetlen zajt okozva ezzel. Egy másik pillanatban Gévai Réka arcának közelképe a televízióban Ljubaként megvallja, mire lett volna képes a birtokért: „eladtam volna magam az ördögnek, hogy megmentsem azt a kertet”. Az istenfélés és kárhozat zónái így íródnak egymásra a különféle médiumok összjátéka során.

A Mozgó Ház *Cseresznyeskertje* a tapasztalatok kauzális és átlátható rendszerének megmutatása helyett az emlékezés sokszor önellentmondó, szubjektív variációit ajánlja fel, a játékos és nézők közösségének egymásra ismerését tehát nem egy közösen (meg)értett történet színpadi megjelenítése, hanem e történet elmondhatóságába vetett hitt elvesztésének közös tapasztalata alakítja. A televízió követhető narrációi és a közelképek intimitása, a század eleji fényképek kimerevített pillanatai, valamint a színpadon történő cselekmények (a testek groteszk bábbá válása, szétesése és repetitív kórusai) együtt építik fel az emlékezés lehetséges módozatait, amelyek épp pluralitásuk miatt tanúskodnak saját nézőpontjaik tévedhetőségéről. Az előadás mediatizáltsága az emlékezés mozgását mutatja fel, ahol egyetlen elbeszélés vagy forma sem érhet nyugvópontra a technikai és testi rétegek vonatkozási rendszereiben. Így pedig tudatosan teszi témájává és színházi eszközévé a *tévedés esélyét* mint a világ észlelésének hiteles és játékos modelljét.

²¹ Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között*, ford.: K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3, 143.

²² Wolfgang ERNST: *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből* = Jacques DERRIDA – W. E.: *Az archívum kínzó vágya* / *Archívumok morajlása (Figura 3.)*, Kijarat, Budapest, 2008, 108.

²³ Az élő emberek fejét „viselő” bábok többször is feltűnnek az előadás során, ekképpen mutatva rá az élő anyag és tárgyak egyetlen, dehumanizált testként látott groteszk kapcsolatára.

²⁴ Gilles DELEUZE: *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London, 1989, 99.

4. Intermediális idősíkok

Az emlékezés dinamikus áramlásának elemzése után ugyanakkor fontos újra visszatérni arra a speciális idősírendszerre, amely háromszatú térbeli kiterjedésénél fogva képes a gumbrecht-i értelemben vett tágulón jelenbe²⁵ gyűjteni a különféle időrétegeket, részben a csehovi történethez való viszony szempontjából, részben pedig az élő és rögzített anyagok felhasználásán keresztül. A fényképek mozdulatlansága, a színpadon játszó színészek darabos vagy repetitív gesztusrendszere, s a folyamatosan futó tévéfilmek retrospektív narratívája ezen időrétegeket szimultán módon, rizomatikus²⁶ konstellációkban szemléltette.

Változatos összefüggéseik, mint a háttérképek és a színpadi jelenetek közti vizuális kapocs, vagy a színpadi jelenetek és tévés vallomások közti tematikus összefonódások, alkalmassá válnak arra, hogy felvillantsák az eltérő művészeti médiumokhoz (fotográfia, színház, tévéfilm) kötődő ábrázolási hagyományokat. Így az idősíkok párhuzamossága értelmezhető a különféle médiumokon keresztül megmutatkozó emlékváriánsok szintjeinek felidézéseként, ahol a szintek egymásba csúszhatnak, s a múlt–jelen–jövő hármának határai is egymásba csúsznak. Hiszen a történet szintjén jelen időt implikáló tévéfelvételekről az első, tévéképernyőn is látható színész fizikai megjelenésnek pillanatában kiderül, hogy előre felvett anyagok. A fényképek kimerevített pillanatait életre keltő testek pedig a múlt idő variánsaiként jelennek meg a színpadon, miközben mozgásukkal reflektálnak a tévéfelvételeken hallható vallomásokra. A technológiai médiumok által kicselezett jelenlét itt az idő és az emlékezet nem hierarchikus dinamikáját hozza játékba.

Mindeközben érdemes kitérni arra is, ahogyan a lineáris idő és koherens narratíva kizárólag a televízió képernyőkhöz kötődik, másképpen fogalmazva csakis a testek hiányán keresztül képes megmutatkozni. Tehát ebből a szempontból a tévé lesz az, ami „értelmet nyer” egy hagyományos, történetközponitú megközelítésben. A testek eközben körkörös, repetitív, nem teleologikus időszelleteket reprezentálnak, melyek határozottan ellenállnak a realista színházi hagyományból ismert szerepköröknek. A fényképek pedig pusztá jeleivé válnak egy zárt entitásként elképzelt múltnak. Látni tehát, ahogyan az eltérő médiumok az idő eltérő reprezentációit közvetítik, amelyek ugyanakkor egyszerre képesek részévé válni a színházi térnek, miközben az idő dinamikus, egymást átható rétegei megtapasztalhatóvá válnak a nézők számára.

Hiszen nem mellékes az sem, ahogyan a Mozgó Ház Társulás aktivizálja a nézőket az időrétegek és médiumok, a testek és mozgóképek összjátékának tudatosításán keresztül. A koherens drámai világot közvetítő előadásokkal ellentétben a *Cseresznyés-kert* hangsúlyossá teszi az észlelésmódok különbözőségét és nem hagyja, hogy nézője elfeledhesse: a világ strukturáltsága sohasem készen kapott, hanem mindig az érzékelésmódok, médiumok, ábrázolási hagyományok által keretezett térben létezik. Így az előadás végső soron reflektálja és felfrissíti az emberi észlelés változatos módozatait és e módozatok összjátékát, s ezzel párhuzamosan az emberi ágens megváltozott szerepére is rámutat.

A Mozgó Ház tehát sajátos módon emlékez(tet)ett Csehov *Cseresznyés-kertjére*, egy olyan forgatókönyvvé avanzálva a szöveget, amely képes „kísérteni jelenünket, s közben a régi drámákat is újraaktiválja.”²⁷ Az előadás az egységes, zárt narratíva tagadását egy olyan tér megnyitásával éri el, amelyet a fotók, testek és televíziós filmek különféle mediális és temporális összefonódásai és szétkapcsolásai töltenek meg. A temporalitás újfajta szerveződését a mediális szimultaneitás teszi érzékelhetővé, amely szerint az idő kronologikussága többé nem számít a világ kizárólagos és hiteles ábrázolási alapjának. A társulat 1994 és 2002 között létrejött előadásai ezen sajátos meggyőződés és az ebből kialakuló színházi formanyelv aktivizálása révén váltak a magyar színház-történeten belül némiképp izoláltan kezelt,²⁸ nemzetközi szempontból nem hatástörténeti előzmény nélküli, de mindenképp izgalmas részeivé.

²⁵ A 20. század harmadik negyede óta Hans Ulrich Gumbrecht szerint az idő teljesen eltérő konstrukciója jelent meg a tágulón jelen képében, köszönhetően többek között a technológiában, műszaki tudományokban végbemenő gyors változásnak, amely az (elektronikus) tárolás határait eltörölve gyakorlatilag végtelenné tette azt. Így eluralkodott az érzés, miszerint múlt és jelen nem választható el egymástól, örökre egymás mellé helyeződtek. A múlt emlékeit, nyomait többé nem hagyhatjuk „magunk mögött”. Emellett a jövő a lehetőségek tárházából fenyegető perspektívává változott — többek között a globális felmelegedés vagy a természeti erőforrások elapadása miatt —, amelyet addig kell halasztani, ameddig lehetséges. (Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítás. Amit a jelenlét nem közvetít*, ford.: PALKÓ GÁBOR, RÁCIÓ, Budapest, 2010, 98–99.)

²⁶ A 20. és 21. század folyamán az új médiumok megjelenése mindinkább az idő hálózatos érzékelését tudatosította, s így a posztmodern temporalitás a szimultán módon operáló nézőpontrendszereket felismerve, azok dinamikus hálózataira épül. Az idő ezen hálózatos modelljének leképezését és körüljárását többek között a Deleuze–Guattari által vizsgált rizóma jelensége tette transzparenssé, amely szerint a rizómán belül bármelyik pont kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármelyik másik ponthoz. A rizóma a kettéágazó, bináris logikán és hierarchián alapuló gyökérstruktúrával szemben szerteágazó vonalakban manifesztálódik, amelyeket végtelen számú kapcsolódási pontok és az ezekből kialakuló módosulások heterogenitása jellemez. Így például a vírusok hordozói (ember, állat) is rizomatikus kapcsolatban állnak, ahol a vírus hordozza és közvetíti az előző gazdatestek genetikai sejtinformációit, így okozva további módosulásokat, miközben önmaga is folyamatosan átalakul. Az ehhez hasonló hálózatos kapcsolatokból pedig épp a rend, a genealógia, az ősforrás hiányzik. A rizomatikus modell megértésében kulcsszerepet játszik az, hogy a hierarchikus észlelésben alapként vagy bázisként számon tartott kiindulópont helyett itt kiindulópontok halmazával állunk szemben, amelyek különféle irányok és dimenziók felé tartanak. A bázis fogalma helyett a rizóma inkább egy (dinamikusan változó) közepet feltételez: semmiképp sem középpontot, hanem inkább egy fensíkszerű teret, amelyből és amely felé vonalak (vagy inkább hullámok?) száguldanak, összekapcsolódva, módosulva, megtörve, mellérendelő viszonyrendszerben. Ekképp a rizóma maga alkotja azt a köztes tájat, amely egyfelől mindig több indulási és kilépési pont között létezik, másfelől a szimultán észlelésmódok és tapasztalatok, a posztmodern időfogalom hálózatos modelljeként is funkcionálhat. (Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI: *Rizóma*, ford.: GYIMESI Tímea, Ex Symposion, 1996/15–16, <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/kerete.htm>. [2014. 08. 09.]

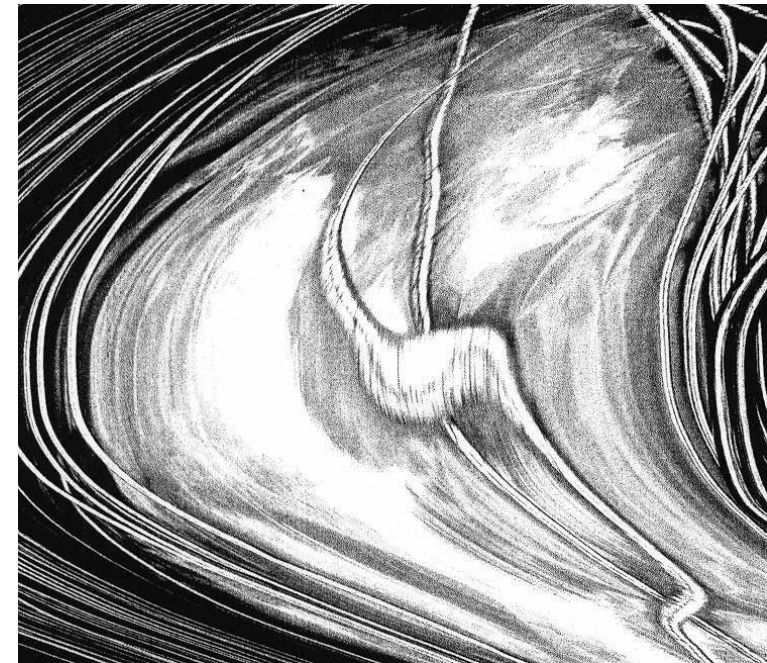
²⁷ TAYLOR: *I. m.*, uo.

²⁸ Amint arra Imre Zoltán rámutatott, a Mozgó Ház izolációjának kérdéséhez hozzájárulhatott az a tény is, hogy a társulat tagjai képző- illetve médiaművészeti, míg Hudi László alapvetően külföldi színházi irányból, tehát mindenképpen a magyar színházi hagyományokon kívül eső tapasztalatok birtokában érkeztek a hazai színházba, s talán ennek köszönhető az is, hogy integrációjuk nem történt meg. (IMRE Zoltán szíves szóbeli közlése alapján)

5. Techno-humán hullámok

A Mozgó Ház Társulás technológiai tájképei ezen felül arra a gazdasági-politikai-kulturális változásra is felhívják a figyelmet, amely a technológiai médiumok környezetében, azokkal együtt — nemegyszer szimbiózisban — létező emberi szubjektum pozícióját érintik. Egyfelől az élő jelenléte nyomán középpontként, rendszerező erőként elképzelt ember képét felváltja a különféle technológiák által módosuló, azokkal rizomatikus kapcsolatot fenntartó ember modellje. Emellett az emberi ágens szerepe is megváltozott, ahogyan Hayles a posztumán nézőponttal kapcsolatban megjegyezte: „a tudatos ágens sohasem »uralkodott«. Valójában a kontroll pusztá illúziója alapvető tudatlanságra vall a létrejövő folyamatok természetével kapcsolatban, amelyeken keresztül az öntudat, az organizmus és a környezet konstituálódik. Az autonóm akarat gyakorlatának hatalma csak egy olyan történet, amelyet a tudat mesél önmagának, hogy megmagyarázza azokat a következményeket, amelyek valójában kaotikus dinamikák és az ezekből létrejövő struktúrák miatt történtek.”²⁹

Az öntudatos, környezetét meghódító és alakító ember képe helyett tehát az információk véletlenszerűségét illetve mintázottságát alakító emberi tudat hullámai, folyamatai kerülnek fókuszba. S éppen ez köszön vissza a médiumok összekapcsolódásai, a mediális információk véletlenszerű áradatában mintázatok felismerési képes nézői test színházi aktivizálása során. A technológia performatív tájképei így szembeállítják nézőiket azzal, ahogyan a véletlenszerűség és rendszerszerűség a megismerés során folyamatosan egymásba fordul.



²⁹ Katherine N. HAYLES: *How We Became Posthuman*, University of Chicago Press, 1999, 288.



↳ Magén István

Kaland és expresszivitás

Láng Eszter *Honvágy a Paradicsomból* című kiállításáról

(Magyar Műhely Galéria, Budapest, 2014. szeptember 17. – október 3.)

A Paradicsom munkára készíti-e a gondolkodást, egyáltalán lehet-e megbízható ítéleteket hozni, üzenni onnan, megnyilatkozni, esetleg kinyilatkoztatni, üzenni a képzőművészet nyelvén, üzenetet váltani, képeket csinálni, installációkat kalapálni, művészettörténetileg értékelhető alkotásokkal felborítani a rendet, háborgatni az első emberpárt, felvilágosítani, mint ahogy a kígyó tette? Megváltoztatni a hely igehasználatát? Működik-e ott a posta, az internet, a gondolatátvitel?

Láng Eszter kiállítása csupa kérdés, csupa kaland és expresszivitás. Többféle értelemben vett behelyettesítés. Tételek meghatározása vagy figyelmen kívül hagyása. A kiállítás reflektorainak fényében a távoli hegycsúcsok között felfedezzük művészi arculatát, mely most már referenciális mező, virtuális arc. Az önkifejezés alkalmazhatóságának, bonyolult vizuális szándékainak szakrális értelemben vett megjelenítése. Mielőtt körülásnánk, elszigetelnénk magunkat, hogy a látszat dialektikájához jussunk, és csak valamiféle irracionális ugrásra maradjon lehetőségünk, például arra, hogy az „Atyaisten” mindenütt jelen van, és ily módon megerősíthetjük a bennünk rejlő pozitívizmust, vagy hogy a kinyilatkoztatás objektív eszméjének oltárán feláldozzuk tapasztalatainkat, jelöljük ki egy pontot. Adjunk jelet. Foglalkozunk azzal az előfeltevéssel, mely hisz, de kételkedik, úgy, hogy annak reflexiói egyszerűen rátapadjanak, ráhangolódjanak mindennapi kommunikációinkra. Láng Eszter a megértés szintjén, a magyarázat bölcsességével tanít. Sajátos megfogalmazásában úgy közöl, mintha a megtérés szimbolikáját rajzolná. Az igazét és az igaztalanét. És közben gyermeki pírrel az arcán konokul állítja, nem hiszi, hogy Isten levegőjének súlya van.

2014. szeptember 17-től október 3-ig volt látható Láng Eszter kiállítása a Magyar Műhely Galériában. Az út, melyen ezek a fogalmak kérdések és a rájuk adott válaszok formájában végighaladnak, hosszú és gyötrelmes. A pasztellről az elektrográfiáig és az installációig — így határozza meg kiállítási koncepciójában. A látható és felvillanó manírok kórusából felhangzó szeretetmotívum ilyen értelemben valamiféle fogalomgyűttes része. A képcsoportok felvállalják mindazt, ami a tételek lényege. A „honvágy”, mely talán egyáltalán nem is vállalható, a Paradicsomi lét végpontja. A cselekmény-történet aktusának funkciója meglepi a tárlatlátogatót. Nem teljesen nonfiguratív, hiszen olyan részletek fűzik össze a történetet, mint az ítéletalkotás, mely a kiállított munkák totális, strukturális egységét adja. A konfiguráció időszakossága éppen fordítottja a történet időszakosságának. Az amszterdami képek inkább bevezetnek abba a világba, melyet a művész megalapítani kész. Érteni annyit tesz, mint irányítani a szemlélődőt, következtetéseket, döntéseket hozni. Elvárás ugyan, de nem kötelező, és csak annyira kell elfogadni, amennyire az alkotó elfogadhatóvá tette. A kerettörténet tág dimenziói szoros kapcsolatban állnak. Talán inkább előtörténet ez az utalás Géczy János *Honvágy a Paradicsomba* című művére, mely most már azokhoz a tradíciókhoz tartozik, melyeken generációk nevelkedtek. Az amszterdami pasztell-manírok megkínálják, hogy elmeséljék őket. Szeretnének elidőzni hétköznapi

situációkban, hogy aztán kiemelkedjenek a tárlat „blokkoknak” nevezett fejezeteiből, legfőképpen az elsőből, melynek címe: *Halló, ez én vagyok!* Íme a tér, mely a Paradicsomhoz kapcsolódik. Egy nagyobb egészhez, melynek körvonalai sematizálódtak ugyan, mégis ragyogóan leplezik egy 21. századi művész csínyét, a jövevényét, aki egy óvatlan pillanatban alig képes eldönteni, a Messiást várjuk-e szakadatlan, az idők végezetéig, vagy éppen csak visszavárjuk. Miközben tréfás kedvének étvágyát csillapítja. Istent vizionálja, mint rugdalódzó magzatot... Ez a Paradicsom, a „lírai absztrakt és expresszionista munkák” sora. Mik ezek? A mikrokozmosz parányai, vagy a világűrökből idetevő aszteroidák?

A szerbiai Bácskossuthfalván (Omoravicán) eltöltött termékeny időszak inspirálta a második „blokkot”. Apokaliptikus modell. Oltárképe az utolsó napok borzalmait vetíti, kérdezi, elbeszéli. A vonalak végtelenül pontos strukturájában esetlegességek és sorsfordulók cikáznak. Az ágostoni időelmélet, a halál időzik az oltárkép hústalan ajkai között. Az elektrográfia, a számítógép költőinek nevezhető megnyilatkozása ez, a több irányban megoldást kereső, az abszolút forma vonzerejének korokon átívelő öröksége. Akárcsak az amszterdami képek optikai bravúrja vagy játékossága, mely már az elbeszélhetetlenségig fokozódik. A perspektíva kiindulópontjai megbotlanak a test formáiban, összekeverednek és szétválasztódnak. A végtelen spirál él és mozog, a moravica színes elektrográfiák kétségbeesetten futnak át a számítógépen, eszükben sincs felragadni valamiféle narratívát, újféle, sajátos, vigasztaló paradigmák ezek.

A referencia megkettőzött figyelme alá vonjuk a szénrajzokat is, melyek egy-egy új ritmus, egy-egy állítmány, melynek jelentőségét majdnem elfeledtük. A művész kérdésfeltevéseiben egy sokkal bonyolultabb, intellektuális becsületesség figyelhető meg. Önnön vizsgálódásainak tükröződése.

Honvágy a Paradicsomból — a szabad világba. Mintaszerű honvágy. Megszüntetné a teremtményeket, megbékélné Ádám, Éva és a Teremtő összeegyeztethetetlen szentháromságával. Következetesen és dogmatikusan aránytalanságokat takar. A fekete-fehér elektrográfiákat és a digitális nyomatokat, mint például a 2007-es készítésű *Erőltetett menet*-szériát vagy a 2005-ös *Solute*-sorozatot úgy kell felfogni, mint részeselet az attribúcióból, a végtelennek a végestől, azaz tőlünk való távolságát, a természet arányait kölcsön vevő, azokat behelyettesítő allegóriát, mely elbűvöli a szellemet, meghatódik. Virágmintákat keres, melyeknek referenciája a téli ablakon virít. Az elmúlás mintája ez, melyet az emberek firkálnak bepárasodott üvegekre. Ittlétünknek szánalmas horoszkópja.

Láng Eszter munkásságának gazdag értelme: utánozni a teremtést, megkülönböztetni a valóságot és a képzeletet, újrafogalmazni a fikciókat, próbára tenni a cselekményszöveget a Paradicsomtól napjainkig. Ha úgy tetszik, ez a harmadik „blokk”, melyet még két „blokk” követ, két installáció, mindkettő egyszerre valóságos és képzeletbeli, magában foglalja az összes olyan tényezőt, melyről eldönthetetlen, hogy hová is való a paradigmatisz térben. Ezáltal fokozza fölényét, esetleg egy

kissé botránnyosan is. Az egymással konfigurálódó dimenziók olyan történetbe keverednek, melyben hagyomány teremődik, kezdetét veszi a visszaemlékezés és a viszonylatosság, narratívák bonyolódnak, a mesélés aktusa elszántabbá válik. *A Rekvium a természetért* című installáció és az *Itt volt a Messiás?* című, a Dávid-csillag és a kereszt, a halottakért gyűjtött gyertyacsonkok, a hétágú gyertyatartó életigenlő üzenete, az önmagát keresztre feszítő művész visszazármaztatása a gyökerekhez, vagy legalábbis ahhoz a kétezer évvel ezelőtti történethez, mely kifordította a világot. Jelenetek, melyeknek napi aktualitását összegyűjtötte a kollektív emlékezet, a nemzedékek egymást követő sora, a gének következetes istenszolgálat, a különféle jelentéstovábbítások közötti átjárhatóság. A vallások közötti béke.

Láng Eszter kiállítása a dolgok több szinten történő kibontakozása érdekében vallott manifesztáció. Vakmerő és felejtethetetlen halálugrás. Átérezzük a pillanatot, amikor az ember megérti azt, amit a kockázatvállalás tesz felejtethetlenné.



↳ Rákai
Orsolya

Beszélgetések szálló hattyúkról

(Margócsy
István:
Eleven
hattyú.
Kalligram,
2015)

„A kötelességek és tilalmak [...] kényszerű rendszere általános képmutatást kelt azokkal a könyvekkel kapcsolatban, amelyeket valóban elolvastunk. A magánéletnek kevés olyan szféráját ismerem, a pénz és a nemiség kivételével, amelyekről olyan nehéz lenne biztos értesüléseket szerezni, mint a könyvekről” — írja provokatív, az olvasót szándékosan pukkanasztó, híres esszéjében¹ Pierre Bayard. A kritikus, ha eljátszunk Bayard fricskájával, így tulajdonképpen az az ember, aki nem-olvasásra veszi rá a közönséget, pontosabban lehetőséget ad arra, hogy a közönség akkor is képet alkothasson a folyamatosan termelődő könyvtengernek legalább egy részéről, amelyet nem olvasott és jórészt nem is fog elolvasni, bár ő maga — remélhetőleg — azért nem csak belelappozott az általa tárgyalt könyvekbe.

Margócsy István több évtizedes kritikusi pályafutása során az olvasónak (és a nem-olvasóknak, sőt a nem olvasóknak is) számtalanszor módja volt meggyőződni, hogy ebben az esetben természetesen fel sem merülhet a könyvek el nem olvasásának aljas gyanúja – maga is tökéletesen tisztában van a fenti jelenséggel és az irodalomtörténet alakulására tett hatásával. Bayard esszéjének alaptétele némiképp emlékeztet Margócsy legalább ennyire provokatív gondolatmenetére. A nem-olvasás (tehát a könyvet csak átfutók, illetve ismertetésekből, véleményekből, recenziókból, fülszövegekből és egyéb paratextusokból ismerők tevékenysége) azt jelenti Bayard szerint, hogy az illetőnek nincs ugyan pontos tudása az adott könyv „tartalmáról”, viszont gyakran képes megismerni a *helyzetét*, vagyis azt, hogy milyen helyet foglal el a többi könyvhöz képest.² Margócsy pedig az ezredforduló előtti negyedszázad irodalmi alakulástörténetének újraolvasását szorgalmazó írásában több példát hoz arra, hogy az irodalomtörténet néha furcsa kanyarokat tesz — számos műről saját korában nem vesz ugyan tudomást, visszamenőleg azonban az alakulástörténet alappilléreiként értelmezi őket, sok művet viszont, amelyet egy ideig az irodalomtörténet jelentősnek, sőt akár sarokkönek tekint, később kiejt kegyeiből és tökéletes olvashatlanságra és olvashatatlanságra ítéli. Egyik szemléletes példája a megkésített és sajtóságos fogadtatástörténetre Bessenyei György *Tariménes utazása* című felvilágosodás kori regénye: „en pl. —

írja Margócsy — 12 embernél többet nemigen tudnék mondani a világegyetemben, aki ezt a regényt valóban elolvasta volna; ugyanakkor mindnyájan, akik magyar szakosok vagyunk (s mint ilyenek nagyon sokan!) vizsgáztunk belőle, mint a magyar irodalomtörténet egyik oszlopművéből.” (380)

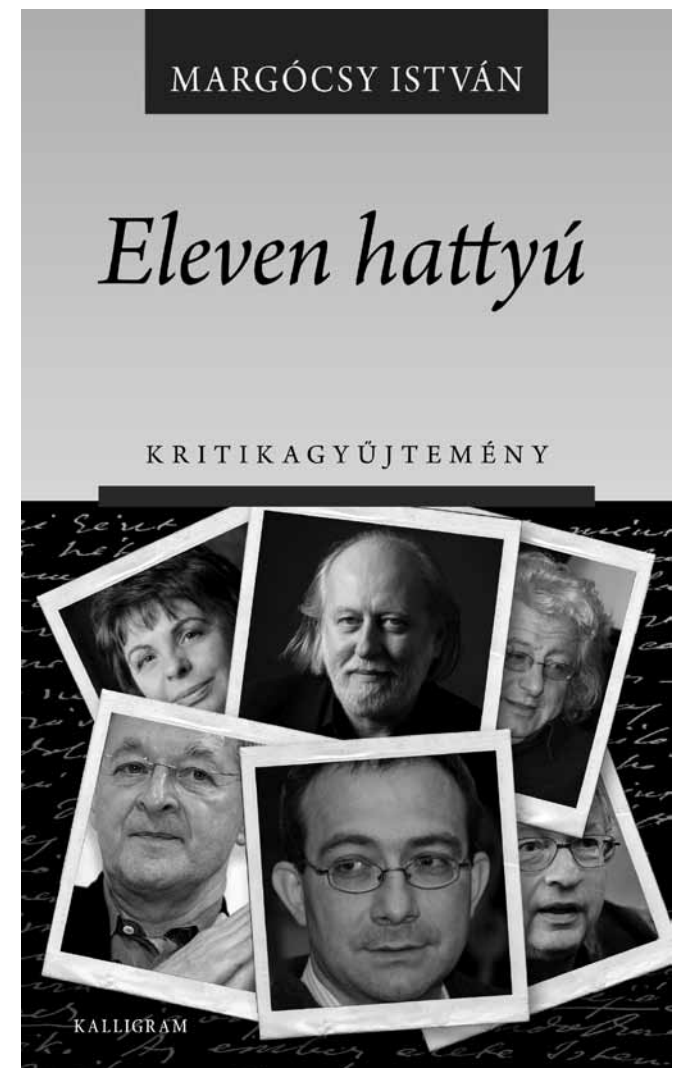
Az elsöre talán meghökkentő, sőt talán felháborítóan tűnő párhuzamot Bayard esszéje és Margócsy kritikái között az indokolhatja, hogy mindketten rámutatnak — nevezzük így — a könyvek helyzetének, vagy más szavakkal: fogadtatástörténeti szituációjuknak döntő jelentőségére az adott mű értelmezésekben megvalósuló sorsában. Margócsy kritikái pedig ezen túlmenően is nagyon szorosan kötődnek a „könyvek helyzetének” problematikájához: a kánonképződés és -hagyományozódás, az értelmezési és értékelési preferenciák alakulásának kérdéseihöz. Ez a figyelem azonban mégis más, mint az irodalomtörténeti perspektíva. Egyfelől elkülöníti attól a Margócsy stílusát olyan jól felismerhetővé tevő ironikus szubjektivitás, másfelől az a jól követhető törekvés, amely az új művek révén kirajzolódó szövegteret próbálja belakni, ismerőssé tenni. A kritikának ez az általános törekvése itt azért módosul, mert Margócsy számtalanszor hangsúlyozza, hogy ez a tér nem következik magától értetődő módon „előzményeiből” (az idézőjel annak szól, hogy az előzmények sem magától értetődően, hanem szelektív paratextusok erősen orientáló közegeiben válnak előzményként értetté), már csak azért sem, mert nem homogén — legalábbis jó lenne, ha nem lenne az —, története pedig nem lineáris — legalábbis jó lenne, ha plurális tudna lenni. Talán nem túlzás azt mondani, hogy Margócsy kritikáit, megjelent kritikagyűjteményeit olvasva egyre erőteljesebbnek látszik a szerző ama törekvése, hogy magát az értékelést kontextualizáló irodalomtörténeti hagyományformálódást is megfigyelje, és adott esetben kritikával illesse. Ennek során pedig nagyon jelentős és továbbgondolásra serkentő megfigyeléseket kap az olvasó az irodalomtörténeti értékelés (leggyakrabban látens) hazai preferenciáiról. Az értékelés linearitásba ágyazottságával kapcsolatban például azt olvashatjuk, hogy „az a felfogás, mely szerint a magyar irodalom valahol lényegében mélyen egységes, és egy meghatározott vagy meghatározható irányba fejlődik, ez legnagyobb szabásúan a magyar irodalomtörténet olyan nagyszabású klasszikusánál, mint Horváth Jánosnál van alapjaiban koncipiálva, s az összes többi variáns ennek az irodalomtörténeti egységes koncepciónak hol politikai, hol kevésbé politikai, hol ellenpolitikai imitációja vagy dekonstrukciója csupán.” Ennél jóval nehezebben tud viszont érvényesülni az az „örvendetes vagy sajnálatos” tény, hogy „az irodalomtörténet-írás ugyanúgy relativizálódik, mint bármely történetnek az írói vagy szaktörténeti elmondása; minek következtében, azt gondolom, magának az irodalomtörténet-írásnak a státusza is úgy kellene, hogy alakuljon, hogy párhuzamos történetek futhassanak egy-

más mellett anélkül, hogy egymást, ilyen vagy olyan indokok vagy ideológiák alapján, kioltani akarnák.” (391)

A olvasástapasztalat szabadságát és pluralitását védve mond ellent Esterháznak is a *Semmi művészet* kapcsán (melyről nincs jó véleménnyel), mondván, hogy hiába a szerzői szándék, „ha a kritikus mást értett a műből, mint amit a szerző akart.” Felmerülhet persze a kérdés, hogy vajon az olvasói tapasztalat szabadsága azt jelenti-e, hogy a kritikusnak meg kell találnia, mit szeretett volna kifejezni a mű, amiért éppen úgy, esetleg elsöre érthetetlen vagy furcsa módon építkezett (a „jól megcsináltság” Ignotustól elhíresült kritériuma szerint), s ha nem találja, tovább kell keresnie; vagy azt, hogy (a posztstrukturalizmus tapasztalatai után) minden műnek számtalan, objektíve összemérhetetlen olvasata lehetséges, s lényegében, Roland Barthes szavával, ezek az olvasatok „táplálják” a művet, amely ezek által, ezekben tud csak megnyilvánulni. Margócsy számára azonban ez a szembenállás itt ahhoz nyújt segítséget, hogy valóban magasra értékelt, kanonikussá vált szerzővel kapcsolatban is ki tudja fejteni véleményét, ha úgy látja, hogy a stílus és a modor határa bizonytalan lett, s ne kelljen feladnia megfigyelői pozícióját a „könyv helyzetéből” adódó előzetes, szinte automatikusan működésbe lépő elvárások miatt. Ugyanígy Nádás *Párhuzamos története*inél is találkozunk a belátással, hogy az irodalmi mező hatalmi pozíciók által dinamizált önmozgása roppant erős és a kritikus, legyen bármilyen tekintélyes, egy ponton túl kevés befolyással bír (Alain Vialát idézve) az „elismerés intézményes köreinek” mozgására. Erről a problémáról külön előadást is találunk egyébként a kötetben, mely eredetileg a Petőfi Irodalmi Múzeum „kis kritika-vita”-konferenciáján hangzott el.

A kritikus-olvasó szabadságának biztosítása mindenekelőtt azért fontos, hogy felismerhető legyen a mindenkor új műalkotás törekény, illékony idegensége, mely újszerűségének és így potenciális irodalmi értékének záloga is lehet, de mindenképp az olvasás fő hajtóereje. Margócsy kritikáiból mindig (sőt ismét, ha lehet ilyet mondani: talán egyre inkább) látszik az a törekvés, amely a lehető legszélső ponton kívánja az irodalomtörténeti kontextus hálójába fogni az új, még „vad” művet, biztosítandó, hogy látható maradjon annak idegen, az eddigiekhez képest meglepő, új élményt nyújtó volta, de kapcsolható legyen az irodalmiság eddig érvényes kritériumaihoz is. Ez a törekvés azonban talán a kritikairás legnehezebb, legproblematisabb eleme. Hol van az a pont, ahol még meg lehet állni, még belül van az ember az irodalom szakmai *doxáján* és így érvényes módon mondhat nyilvános véleményét? És, ami talán még érdekesebb, miféle *doxa*, miféle szakmai közvélekedés nyomai olvashatók ki ezt a bizonyos pontot megfigyelve?

A számos lehetséges példa közül csak párat idéznék fel a kritikákból. Borbély Szilárd *Nincstelene*ke például Margócsy értelmezésében (is) számos ponton sérti az értékes irodalmiság jelenleg úgymond érvényesnek tekinthető konvencióit, mindegyik példát a realitáshoz való szoros kapcsolat és a szerzői állásfoglalás határozott volta terén. A megjelenített tapasztalatok



kilátástalan borzalmassága és reménytelensége is összeegyeztethetetlen a (magyar) faluról az irodalom (sőt, akár a szociográfia által is) korábban megjelenített képpel, amint arra Margócsy is rámutat. Ez így együtt azonban mintha már túl sok volna: a kritikában igen hangsúlyossá válik, hogy ez „nem arról szól, hogy milyen a falu”, hanem arról, hogy ez az adott falu hogyan látszik egy gyermek szemén át. A gyermek–felőtt-ellentétre pedig a továbbiakban megnyugtatóan felfűződnék a további nyugtalanító problémák, például a perspektívátlanság (amelynek mértékét talán egyedül Kiss Tibor Noé azóta megjelent *Aludnod kellene* című regényéhez lehetne hasonlítani) vagy az, hogy a regényben az egyén végtelenen, feloldhatatlanul egyedül van, „nincs és nem is lehetséges” kollektív identitása. A „gyermeki” jelző a nézőpont mellett bizonyos fokig súlytalanítja a regényből kapott valóban idegen, nyugtalanítóan idegen képeket, problémákat, amelyekre e jelző nélkül riasztóan nem lenne megoldásunk. Így magunkat (ahogy a kritika sugallja) természetesen a „felőtt” nézőponttal azonosítva fellélegezhetünk, visszanyerve a fikcionalitásnak a

¹ Pierre BAYARD: *Hogyan beszéljünk olyan könyvekről, amelyeket nem olvastunk?*, ford.: KOVÁCS Ilona – BOROS Krisztina, Lazi, 2007, 13.

² Pierre BAYARD: *I. m.*, 28.

regény által szintén tudatosan sértett tabuját: „ez csak mese”, és ha becsukjuk a könyvet, túlléphetünk rajta — a gyerekek felnőnek, írók, matematikusok esetleg alkalmi munkások lesznek, férfiak és nők, és maguk mögött hagyják a gyerekkor felfoghatatlan retteneteit, melyek így láthatatlanná is válnak.

Margócsy kritikus-figurája nem lép át a túloldalra: nem mondja, hogy a gyermek itt nem feltétlenül „valaki, aki majd felnő”, hanem sokkal inkább egy metafora, még hozzá a kirekesztettség és a totális hatalomnélküliség metaforája — egy olyan létállapoté, amely a rend, saját világunk fonákján meghaladhatatlan, egyedül a nyílt embertelenedés és agresszivitás felé nyíló pozíció.

Hasonlóan érdekes például az, amit a női szerzők megközelítésénél tapasztalunk. Rakovszky Zsuzsa esetében Margócsy kiemeli, hogy azért is nagyon érdekes kifordítása Rakovszky perspektívája a modern magyar esztétikai kánon meghatározója, József Attila világ- illetve szubjektivitás-képeinek, mert itt a szerző mindenben bizonytalan, a világ és a világ szemlélője egyként uralhatatlan, és nincs sehol egy olyan fellelhető szubjektivitás-tapasztalat, ahonnan valahogyan elkülöníthetők, megérthetők, elrendezhetőek lennének a dolgok. Az érzékeny kritikai elemzés példák és irodalomtörténeti összehasonlítások során keresztül valóban nagyszerűen elemzi ezt a Rakovszky költészetére (is) oly jellemző tapasztalatot, ám még véletlenül sem jelenít meg távoli lehetséges kontextusként sem egyéb női szerzőket, vagy horribile dictu akár a feminista irodalomelmélet néhány immár nem új keletű megítélését. A „szétesett világnak” illetve a homogén egységé immár nem formálható szubjektivitásnak már az irodalmi klasszikus modernsége oly jellemző tapasztalata, mely máig ható érvennyel befolyásolja esztétikai értékítéleteinket is, sok esetben korábban jelentkezett ugyanis női szerzőknél, mintsem hogy a *mainstream* irodalomba és irodalomszemléletbe utat talált volna, s a társadalmi nemek által is befolyásolt identitásképletek újabb szakirodalmának röpké felidézése is meggyőzhet arról, hogy e különbségtapasztalat meghatározó, de legalábbis nagyon érdekes lehet a tárgyalt jelenség szempontjából. Furcsa az is, ahogy Szabó T. Anna költészetének (ismét nagyon finom és valóban érdeklődő) vizsgálata kapcsán a kritikus kijelenti, milyen érdekes, hogy Szabó T. anyasággal kapcsolatos költeményei „a magyar költészet anya-verseitől radikálisan különböző módon” jelenítik meg e tapasztalatokat. Kérdés, hogy nem annak tudható-e be e „radikális különbség”, hogy míg a magyar költészet nagy, kanonikus anyaversei kizárólag férfi, még hozzá általában fiú perspektívából szólnak az anyaság tapasztalatáról, itt hangsúlyosan női sajáttest-élményről van szó. Ám úgy látszik, hogy ilyen, a szerző, a szereplő vagy a kritikus társadalmi nemével kapcsolatos kijelentések nem tartoznak a megengedhető kritikus érvek, nézőpontok, pozíciók közé.

Ez azért látszik némileg különösnek, mert számos olyan szófordulatot találunk a kritikában, melyek a „szokásos kritikus attitűd” nemét bizony expliciten jelölik — mint például amikor Nádas regényének gyengének talált részeit a kritikus „bármely

lányregénybe illő [...] szentimentális példaként” állítja elének, ami minden további érvelést szükségtelenné tevő módon van hivatva meggyőzni az olvasót a kérdéses rész gyengeségéről; vagy amikor elismerően, szintén további példák vagy érvek nélkül van szó Bertók „nagyszabású és férfias vállalásáról”, vagy (ironikusan, de ismét további reflexiót nélkülöző módon) arról, hogy „a magyar író a közvélekedés vágyképei szerint bátor férfi”. A reflektálatlanság azért tűnik érthetetlennek, mert például a *Párhuzamos történetek* vizsgálatok Margócsy kifejezetten a regényt szervező értékvilág problematikus elemeként emeli ki, hogy a filozófiai szintre emelt világképmeghatározó és narratívaszervező tényezőként szereplő hiány/kielégülés dichotómia feloldhatatlansága kizárólag „az egyik nemi szerv primátusán” alapul.

Sok esetben a(z) irodalmi-esztétikai) tabusértés, mely szintén az új műalkotás idegenségtapasztalatának gyakori eleme, megáll valóban a regisztrálásnál, leírásnál, illetve a lehetséges irodalomtörténeti kontextus és az attól való érdekes, továbbvivő eltérés felidézésénél. Krasznahorkai *Seiobo járt odelent* című művének értelmezési kísérletek Margócsy ugyanúgy a tanköltemény fogalmát hívja segítségül (s nem elítélő jelleggel), mint Márton László *Minerva búvóbelye* című regényénél vagy a *Párhuzamos történetek*nél (ahol a némileg elítélő vélemény szintén nem kifejezetten illetve nem kizárólag a „tanregény”-szerűségből fakad). Margócsy István kritikái, ahogyan eddig is, nemcsak az aktuálisan olvasott műalkotásról közölnek érdekes meglátásokat, de a kortárs, folyamatosan változó és a maga teljességében átfoghatatlan irodalmi mező alakulásáról is, sőt az irodalomtörténeti nézőpont rögzítettségére is figyelmeztetnek: arra, hogy a kortárs művek nemcsak a kritika, de az irodalomtörténet-írás provokációjaként is felfoghatóak. Ismét Bayard kritikuspukkasztó esszéjét idézve azt is mondhatnánk, hogy Margócsy írásiban „a könyvekhez való viszonyunk nem az a megszakítatlan és egyenmű folyamat, amelynek egyes kritikusok feltűntetik, és nem is egy számunkra átlátható ismeret tere, hanem egy olyan, emlékfoszlányokkal teli, homályos terep, amelyről az azt benépesítő, körvonalazatlan szellemalakok segítségével alkotunk értékítéletet.”³ Ennek a lezárhatatlanságnak, dinamizmusnak és esetlegeségnek a szabatos és érvényes módon való érzékelése pedig olyan, roppant ritka kritikus erény, amellyel kevesen bírnak a mai irodalmi színpadon oly nagy mértékben, mint Margócsy.

³ Pierre BAYARD: *I. m.*, 17.

→ Krusovszky
Dénes

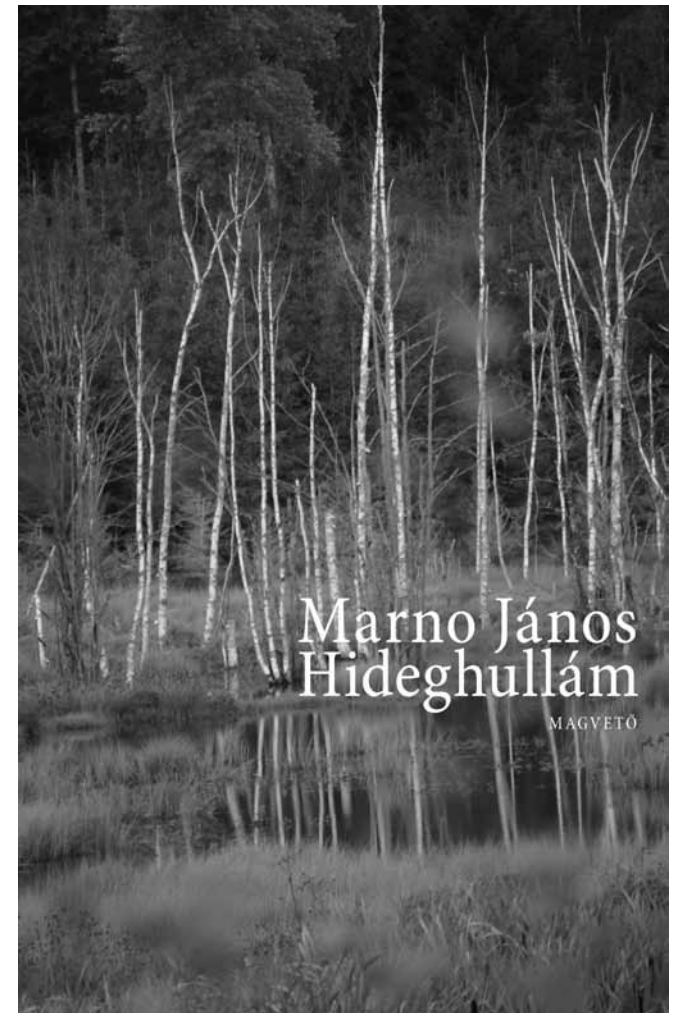
Sérülékeny élet(anyag)

(Marno
János:
Hideghullám.
Magvető,
2015)

/Élet

„Lehetne, persze — írja Marno egyik Markója Csillának címzett levelében a költő nem létező szabadidejével kapcsolatban —, ha nem én volnék, én, aki csavarja fejét napi három órát, háthogyha attól tisztul, alul-felül. És időnként csakugyan, sikerrel, féll legalábbis, azután elsalagosul megint, alul-felül. Miközben nem eszik. Sem iszik. Semmit sem tesz, csupán követni próbálná széthullásait. Vagyis cetlikre jegyzek fel mindenfélét, mert a memóriám csapnivaló, a cetliket szertehagyom-szöröm, rendezkedésekkel még inkább, és akkor rettegni kezdek, hogy a vers is így (nem) áll össze.”¹ Az idézetből kibontható költői program szerint tehát Marno írásainak a maga életkörülményei közötti legelső funkciója az én (és az elsalagosodó test) széthullásainak számontartása volna, önmaga szüntelen megfigyelése, s e megfigyelések rögzítése, rendszerezése, végül szétszórva összeállítása. Éppen azt nyomatékosítja ez a személyes megjegyzés is, ami a Marno-versek olvasása során egyre egyértelműbben körvonalazódott az utóbbi években, hogy a líra mint olyan nem egy elidegeníthető megnyilvánulási forma itt, hanem egy folyamatos alakulásban lévő „projekt”, gyakorlatilag életfunkció, még ha épp az élni tudás képességének vissza-visszatérő megkérdőjelezése is az egyik legszembeötlőbb vonulat a költeményekben.

A *Hideghullám* című új kötetbe gyűjtött szövegek mintha épp ennek a szemléletmódnak a radikális „magánosításával” lépénének el finoman a hozzájuk amúgy ezer szállal kötődő három korábbi kötet (*Kairos*, 2012; *a semmi esélye*, 2010; *Nárcisz készül*, 2007) versépitkezésétől. Az önmagát folyamatosan felülíró, a hibákat is poétikai eszközzé transzformáló, állandó alakulásban lévő vers mindig is Marno kedvelt tere volt, és azt sem lehetne állítani, hogy a személyes emlékezet ezen belül ne bukkant volna fel gyakran hangsúlyos pontokon, ám mégis látványos az odafordulás az új kötetben (persze három éve a *Kairos* egy-egy verse is már elég határozottan ebbe az irányba mutatott) a szubjektumon túl a szubjektum történetéhez is. Pontosabban ez a legújabb, egyértelmű odafordulás felhívja arra is a figyelmet, hogy a finom megoldásokkal magánmitológiába fordított privát élet-történet mindig is ott lopakodott valahol a versek hátterében, csak épp eddig ilyen reflektált sűrítettségben nem lépett még elő.



A kötet első (azaz nulladik, *Vasderes* című) ciklusának prózaversei mind egy-egy határozott kontúrú emlékképből indulnak ki, majd a hangsúlyt a múlt rekonstrukciójáról a felidézés épp az oldalra a felidézett képet, hogy más szögből is szemügyre lehessen azt venni, óvatosan valamiképp alánézve az egykori eseménynek. A *Még valami az ezüstről* című versben a vágyott magnetofon megvásárlása miatt eladott családi ezüst evőeszköz-készlet megemlézése az emlékezetmunka kiindulópontja, mely egyben önmaga létjogosultságát is rögtön elbizonytalanítja egy dupla fenekű kérdéssel (amennyiben kérdés ez egyáltalán): „Oda tehát a féltett antikvitás, romokra mit lehet építeni.” (10) De épp ez a kérdés és a vele járó elbizonytalanodás a *Hideghullám* emlékezetmunkájának egyik legfőbb tétje: valóban, miféle szemlélyiség és miféle költészet az, ami önmaga törmelkeiből épül fel itt előttünk? E kérdés nézőpontjából válik érthetőbbé az a komolyan játékos, vagy Marno szavaival „szikár humorú” szándék,

¹ MARNÓ JÁNOS: *Kezünk idegen formákba kezd*, Palatinus, 2011, 7.

mely a mottók közös terébe rendelt egyfelől egy Holan-idézetet, másfelől pedig egy egykori szeméttelapi fecnin olvasott titokzatosan groteszk feliratot.

A *Még valami az ezüstrőlben* szereplő lány, Baumstark Rózsika máskülönben a költő önéletrajzi kisprózájában is feltűnt már korábban, mégpedig elég meghatározó epizód szereplőként, hiszen azon túl, hogy úszni is ő tanította, mint mondja: „tőle hallottam először költői lelkülemről”.² De nem a Baumstark lány az egyetlen szereplő, aki a korábbi önéletrajzi (főként prózai) írásokból ismerős lehet. A *Hideghullám* versei a legutóbbi könyvek fikcionalizált karakterei után (habár egy alkalommal itt is megjelenik Nárcisz) mintha a szerző életanyagának többé-kevésbé háborítatlan referencialitású alakjaihoz nyúltak volna vissza. Nem mintha ez a visszanyúlás befejezett vagy egyáltalán befejezhető mozdulat lenne, s a megtalált referencialitás komfortzónáját sem élvezheti hosszsan a versbeszélő.

A legtöbbször élénk lépő alakok, az anya, az apa, a nővér és a hűg legfontosabb közös tulajdonsága, hogy nem élnek, s éppen ezért csak a költő emlékezetének szándékos vagy tudat alatti elmozdulásai hívhatják őket a vers terében újra életre. „Mire anyám száz lesz, én már nem vagyok, / s mivel ő már rég nincs, bárhol / meglapulhatok” — írja az *Ejtve* című versben (138). Nemléjük, ami egyfelől tehát lehetőséget ad a szerzőnek, hogy „bárhol meglapuljon” (nem véletlen, hogy a költő egyik leggyakoribb alakmása a versekben a zugokban meghúzódó pók lesz), másfelől pedig egyoldalúságával megteremti a jelen-nemlévőkről való beszéd alkalmát (mint mondja Marno, különben nem is lenne képes róluk írni), mindezzel együtt egy szinte elviselhetetlenül szűk térbe zárja a költőt. Ő, aki felidéz, aki emlékezeténél fogva kísérteteket hív elő (*Kísértetnap*), aki megosztja a maga hangját másokéval, „a pillanat foglya” lesz, s akár Kafka Josef K.-ja, egy metafizikai büntett ítéletét szenvedni el folyton. Bűne: hogy emlékezete van, tehát hogy létezik. A pillanat foglyaként pedig arra van kárhóztatva, hogy folyton korrigálja magát, kiegészítse, újragondolja azt a lényegében rögzíthetetlen tapasztalatot, aminek rögzítését a versen keresztül mégis kénytelen újra és újra megkísérelni.

A legjellemzőbb példája az önkorrekciónak a *Versszigetelés* című szöveg, mely egyfelől a *Tányérégő* című verset, másfelől a hozzá írott jegyzeteket foglalja magába. A rövid vers három időrétege az emlékezet üstjében egyetlen masszává áll össze: a jelen, amikor lejegyzti a verset, a közelmúltbeli pillanat, amikor felhagyott a dohánnyal (s amikor azonos címmel írt verset ugyanerre az emlékképre — az a szöveg az Alföld 2002/7. számában jelent meg), illetve a régmúlt jelenet, mikor lyukas torkú apjával kettesben maradt váratlanul a konyhában. A vershez fűzött jegyzetben aztán épp arra tesz kísérletet, hogy az emlékezet működési elvét feltérképezve válassza szét egymástól az időben távoli-, illetve a valóban megtörténttől a fiktív eseményeket. Labirintusszerű persze ez a jegyzet, s nem is annyira magyarázója lesz a versnek, mint azzal egyenértékű párdarabja, melyben végül a legyeké lesz a főszerep — s ez motivikusan

megint csak mélyen beágyazódik a kötetegészbe: a költő-pók képe mellett a halál-döglégység képe is gyakran előfordul.

/Anyag

A személyes emlékezet azonban természetesen nem választható le az emlékező jelenvalóságáról, mint ahogy az elvont én sem különíthető el a fizikai, romlandó testtől. A *Hideghullám*ról megjelent kritikájában Nemes Z. Márió írja, hogy „a túlszemléltett Én-líra öncsalásának, aktív nem-tudásának a leleplezése itt a tét”³, vagyis egy olyan költői mozdulatsorral van dolgunk, mely azzal egy időben, hogy jelzi, távol áll tőle a „költészetutánzó költészet” (ahogy egy interjúban⁴ Marno nevezte) mentalitása, azt is nyomatékosítja, hogy ezzel szemben ő maga saját anyagszerűsége tudatában kíván megszólalni. Nem is igen tehet más tapasztalatai birtokában, s így, ahogy Nemes írja, Marnónál „az élettörténet természetétörténetté válik”⁵. A kötet sok helyen előforduló, mintegy fő szólamná duzzadó agyag- és iszapmetaforái épp ennek a saját életrajzot természetétörténetbe fordító tendenciának a mentén válnak a *Hideghullám* talán legfontosabb értelmezésbeli vonalvezetőivé.

„Eliszaposodik és a fenekére / süllyed a súlyától a fejem, az agyam / ásványi és mészkőzetek színeiben / játszik, ahogy megszilárdul benne, / a koponyámban, nem is nagyon / bánom már, hogy elhagyom magam.” — olvassuk az *Egy senki földje* című versben (104). Az agy eliszaposodása (máshol elagyagosodása) egyszerre jelenti a test fizikai romlását (mintegy visszabomlását sárrá — hasonlóan a kritika elején idézett levélrészlet *elsalakosulásához*), illetve a gondolkodásra (tehát a versírásra) való képesség elvesztését is. A múltból előreplő döglégyek, s az eliszaposodott, zavaros jelen együtt határozzák meg ennek a különös, rezignált, de nem apatikus, drámai, de nem patetikus halállírának a körülményeit. Ezek a körülmények pedig az életanyag képlékenységére, sérülékenységére is figyelmeztetnek: „Nővérem és húgom sosem éltek”, mondja szintén az *Egy senki földjében*, majd kicsivel később: „Anyám a pincében az urával, / akit kínomban apámnak hívok.”

A Marno-lírának mindig is az egyik fő erőssége volt a versnyelv anyagszerűségében rejlő poétikai erőforrások kihasználása, egyfajta fonetikai és szemantikai szenvedély, mely váratlan szöveghelyzetekből volt képes dinamizálni a költeményeket. A *Hideghullám* versei nem adják fel ezt a magánhagyományt ugyan, de épp a referencialitással való játékon keresztül részben áthelyezik a szövegek súlypontját a nyelv anyagszerűségéről a költői én alakjának anyagszerűségére. „Unom és undorít a halálom” — olvassuk a kötet egyik legerősebb versének, az *Átalakulatoknak* (48–50) a kezdő sorát, majd a befejezését:

² MARNÓ János: *Az anarchia szórendje*, Palatinus, 1997, 28.

³ NEMES Z. Márió: *Költői egészségügy*, http://www.es.hu/nemes_z_mario/koltoi_egeszsegugy; 2015-09-02.html.

⁴ GÖRFÖL Balázs: *Hűen az anarchiához*, Jelenkor online, 2014. július 31., <http://www.jelenkor.net/interju/281/huen-az-anarchiához>.

⁵ NEMES Z. Márió: *i. m.*

„Aztán hirtelen megtöröm a csendet, / még nem tudom, mivel, de megtöröm, / vagy ha nekem sehogyan nem megy, / kerítek egy hullát valahonnan, / és megtörem vele odaát.”

A poétikai értelemben vett megszólalás (vagyis a mindenkori csönd megtörése) mint életfunkció a maga totalitásában (és mint létkényszer: totalitáriusságában egyaránt) a versek elsődleges életre hívója lesz, s mint ilyen, legalábbis ideiglenes cáfolata a halál jelenidejének, ami hiába lebeg folyton a lírai én fölött (*Kollapszus a kínainál*), még megszólítható, még valami más: „Halál! / Megszokásból szólítalak második / személy gyanánt, s még nevetésesebb, / hogy egyes számban. Mintha sajátom / volnál, akár az élet, melytől mindig / is idegenkedtem. Holott nem éltem / soha. Légy tó, melyet most körbeérek.” (133)

Elmeséletlen történetek

Gerliczki
András

(Hevesi
Judit:
*Hálátlanok
búcsúja.*
Magvető,
2015)

„A tekintetek fontosabbak, mint az események. Lehet, hogy ezt könnyelműség kijelenteni, de akkor talán nem, ha a tekintetek megőrzését azért tartom fontosnak, mert bennük rejlenek az események, csak el kell jutni a pillantástól az érzésig, az érzéstől a történetekig...” — olvasható Sándor Iván *Követés* című regényében. A fájón hiányzó több százezer történet egyikét kísérli meg összeállítani és elmondani Hevesi Judit könyve is. Mintha a megszólalás előtti — hónapokra, évekre, évtizedekre nyúló — készülődés tanúi lennénk a szövegek közelében. Reménytelenül messze még a nagy elbeszélés. A küzdelem itt és most a hangokért, a szavakért, az emlékfoslányokért, a közös (és ugyanakkor mélységesen személyes) történet darabkáiért folyik. Aki e verseket papírra veti, minden sorában kísérletet tesz arra, hogy a *címkékben* megformált „tehetetlenség szavaitól”, a „befalazott emlékektől”, „lyukacsos történetektől” eljusson a felszabadító emlékezésig, a megtisztító beszédig. Emberi arcokat, sorsokat kell kiszabadítania a hallgatás, a nyelvet bénító kollektív felejtés fogságából. Küzdelem ez a haláltáborok utáni évtizedek nehezen múlt amnéziájával, de nem a harc keménységével, hanem a hűség kitartásával: „csak azt figyelni / hogyan török meg / el-



gyötört arcukon a fény / követni szüntelenül járásukat / kitalálni mi mindent felejtettek el / marad-e elmeséletlen történetük...” (*követés*).

A nagymama álomképszerűen visszatérő alakja, a Dunába lótt emberek, a parton maradt bakancsok és kabátok látványa, a számok és a csíkos ruha az a pár sornyi tapintható emléknym, amely a formálódó szövegek háttérében a feldolgozatlan, feledésre ítélt történetről árulkodik. Néhány morzsányi nyers adat csupán, ami az el nem számolt életekből, a holokauszt áldozatainak hallgatásba burkolt sorsából, a „megszakított elbeszélések” (*nyílt lapok*) maradványaiából a személyiség számára hozzáférhető. „a drótokon túlról csak félhomály minden / aminek látványa tanúért kiált” — fogalmazódik meg az emlékezés és megszólalás nehézsége (és erkölcsi-érzelmi kényszere) *az ő története* szövegében. A kötet darabjait is az emlékezés munkája tartja működésben, a *nem felejtteni* személyes érdekű, de mindenkire tartozó törekvése: „körüllátszó történeteidet akarom / megérteni szótlanságodat”.

„Elakadó szavakkal beszélni mifelénk / nem szokás.” A kötet első mondatának, nyitó szövegének (*szokás*) megformálása még „szabályos”. A konvencióknak megfelelő teljes mondatokat hagyományos központosítás tagolja, vázolja és imitálva azt a nyelvi-társadalmi szokás- és elvárásrendszert, amelynek közegében (és amelyhez képest) a kötet további darabjai megszólalnak. Hevesi Judit költeményei viszont nem képesek és nem is akarnak ehhez a *szokáshoz* igazodni. Nemcsak nyelvi közlésként, hanem lírai megszólalásként is szokatlan vállalt beszédmódja. (Rövid szövegtömbjei, sorokba tört, bizonytalan körvonalú, központosítás nélküli írásai formájukat tekintve talán nem különböznek élesen a kortárs líra darabjaitól. Tóth Krisztina fülszövegének azonban mégis igaza van: „Ezek a versek semmiben sem emlékeztetnek a nemzedéktársak műveire.” Nem a tipográfiai megjelenésben, sokkal inkább a szövegalkotásban, a saját nyelv megtalálásának és megteremtésének küzdelmében látható Hevesi Judit versbeszédének egyedisége.) Nem is feltétlenül tekintendők verseknek ezek a szövegek, hiszen nem zárt kompozíciók, nem logikai ítéletek láncolatai, nem kész válaszok, nem magabiztos közlések. Ábrák talán, az önmagát, múltját, történelmét, identitását kutató öntudat rajzolatai. Szelíd törekvések az együtt cipelt-titkolt-felejtett múlt megnevezésére, s ha ezt nem lehet, akkor a hamis beszéddel szemben a tiszta hallgatásra. („Végül talán nem is mondok semmit / mert ünnepélyes pillanatokban / nem illik a dadogás / és mifelénk emlékezni különben is / egyenes háttal / szépen vasalt ingekben szokás.”)

Bármennyire is szelíd a könyvben megszólaló hang, határozottan és következetesen védi saját tisztaságát. Ez a tisztaság — a kötet lineáris olvasatát figyelembe véve — először nyelvi természetűnek mutatkozik, ám éppen a könyv fentebb idézett nyitó mondata kényszeríti arra, hogy a nyelvhez való viszonyt, a közlés mikéntjét a személyiség öntanúsításaként, a teljes ember megnyilvánulásaként értelmezzük. Létérdekű tehát, ha Hevesi Judit úgy dönt, hogy beszélni fog akár elakadó szavakkal is, és mindeneke előtt emlékezni, hogy az emlékekből megidézett mama a könyv utolsó lapján fogadhassa a búcsút, a *hálátlanok búcsúját*.

A búcsúzás vallomásos személyességéhez a cím többes száma társul. A *hálátlanok búcsúja* kötetként, szövegsorozatként rendkívül összetett műfaji rendszert alkot. Egyszerre halotti beszéd, rekviem, kaddis, emlékezés, követés, keresés, aposztrophé, búcsú („nyomorultak erdejében bolyongunk / és keressük együtt a mamát / mintha velünk lett volna / de az is lehet / úgy igazán sohasem élt nekünk / akik a semmibe is utánamentünk / szólígtattuk hangosan”). A műfajként jelölt nyelvi magatartás — sokfélesége ellenére — egyetlen irányba mutat: eljutni a búcsúzáshoz, elengedni a félelmeket (*távlatok*), békességet szerezni gyászoló önmagunknak és hiányzó szeretteinknek, megadni a végtisztességet a halottaknak („a te nevedben mégis engedelmeskedem / haza békével megyek / emberek ezrei lakolnak bennem” — *emberek ezrei*). Csak így juthatunk el önmagunkhoz. Az utat, melyet a lírikus öntudat bejár, megspórolni, kihagyni nem lehet. Hevesi Judit a családi, nemzedéki, közösségi kötelekkel járatan, lezárt

úthálózatát is kirajzolja, elképzelve-megteremtve a lehetséges színeket, hogy felidézdhessék a babitsi „teljes enmagam”. „hátha benned magukat egyszer mégis felismerik” — reménykedik az emlékezetből, múltból, történelemből létrehívott lírai én, aki a kitartóan hallgató istennel szemben csak saját szavainak erejében bízhat (*mese*).

A belső békesség, az elengedés, a rendezett személyes viszonyt feltételező búcsú azonban lehetetlen önvizsgálat, őszinte szembenézés, tiszta beszéd, és legfőképpen a fél évszázadon át a tanúkra, tettesekre, áldozatokra nehezedező — politikai kényszerből, gyávaságból vagy önmentésből vállalt — amnézia felszámolása nélkül. Hevesi Judit költészete az áldozatok leszármazottainak szorongó hallgatásából próbál kitörni, önnön identitását próbálja kimondani publikus szövegekben úgy, hogy azzal egy új emlékezetközösség formálásához is hozzájárul: gyógyító emlékezéssel, a Nagy Gáspár-i „néven nevezni” felszabadító infinitívusával.

A néven nevezni szükségessége mindannyiunkra vonatkozik. „A családi emlékezetláncok pedig, akár hetediziglen jelen lévő átkok és bűnök, csak a tisztulási rituálék által legyőzhetőek: a bűn megvallása, az őszinte bánat és a bocsánatkérés és a megbocsátás kiérdemlése. Mindez közösségi cselekvés, mint minden vallási és társadalmi esemény. De mi magányosak vagyunk még mindig, vagyis hitetlenek” — vallja Borbély Szilárd egyik utolsó írásában.

Megnevezés nélkül nincs tiszta lap. Ha nem török meg a kollektív hallgatás, maradnak a személyes és a közösségi tudat nyomasztóan szürke, hiányos, szakadozott, elmaszatolt — lelket bénító — történetei. György Péter *Apám helyett* című könyvében a következőket írja: „A hallgatások csereberéje volt a fausti üzlet, az amnéziaterápia lett az államszocializmus alapja, ez zárta a folyamatos jelen idő kizárólagosságába a társadalmat, amely húsz évvel Kádár halála és a róla elnevezett rendszer eltűnése után még mindig nem jutott hozzá a saját múltjához, amelyhez csak a gyáson, majd a katarzison át vezethet az út. [...] A nemzeti identitás kulturális emlékezetközösség nélkül, a történelmi traumák nyilvánosságban való megjelenésének megértése nélkül megfogalmazhatatlan.” A *Hálátlanok búcsúja* ajánlásában is szerepel a könyv, sőt az *amnéziaterápia* című költemény szövegébe is beépül: „Vagy tudjuk-e, hogy másnap, majd évtizedeken át miféle félelmek foglalkoztatták azokat, akik a halott emberek ágyaiban aludtak, kinyitották a szekrényeiket, megtalálták, majd elhordták a ruháikat, megették ételüket, leölték az állataikat, aztán kicserélték az ajtón a névtábláikat, végül, ha volt, kiigényelték a telefonjaikat? Nem tartottak-e attól, hogy egyszer hazatérnek?” (György Péter eredetije); „mesélj azokról / akik a halott emberek / ágyaiban aludtak / kinyitották szekrényeiket / elhordták ruháikat / megették az ételük / vagy átírták a nevük / a névtáblán / és hiába áll rajta sajátjuk / nem látják soha többé / nem láthatják önmaguk” (Hevesi Judit átírata).

Önmagunk elvesztése. Ez az ára a szorongásos tüneteket ugyan csillapító, de a múlttal való elszámolást megkerülő am-

néziának. „beteg ez a gyerek” — mondja a dadus a kislány mamájának a *körforgás* záró sorában. Ellenkezőleg: a kislány kivételével mindannyian betegek vagyunk, állítanám legszívesebben a költemény magánmitológiáját tágabb világunkra kiterjesztve. Amit a dadus betegségnek vél, egyszerűen a kisgyermek mítoszteremtő ön- és világtérlemezési kísérlete. „nagyanyámat egy karácsonyon befalaztuk” — állítja a kisóvodás. Eleven fantáziája rémséges anyagi valósággá egyszerűsíti a kötet felejtésmetaforáját: befalazott, bezárt, körülbástyázott történetek és sorsok, tudat elől elzárt traumák bukkannak fel Hevesi Judit képeiben, melyek köré a felnőtt psziché a hallgatás védőburkát választja ki. Az élmények azonban — akár nemzedékeken át — szívósan megmaradnak, feldolgozatlanul, s a burok repedésein szivárog a betegítő rejtett büntudat, a gyónás katarziséig el nem jutó múlt, a feldolgozatlan fájdalom. Nincs menekvés, a lélek zárványai időnként fölszakadnak. Nem láthatunk a szöveg mögé, csak sejtethetjük: a család belső vitáiban, a gyermek hiteles magyarázatokat kereső lényében újra és újra felbukkannak a *rekviem* megváltatlan kísértetei. Ösztönösen történik mindez, a négy-ötéves gyermek szegényes realitást színes fantasztikummal varázsoló, de az elvont fikciót kézzelfogható materiává egyszerűsítő tudatműködésében.

A *Hálátlanok búcsúja* nyelvének, képvilágának, mitológiai lényeiének nincs, nem is lehet biztos fogalmi értelmezést kínáló szótára. „Ki volna az hát, / aki kellene nekünk? Angyal nem, nem is ember, / és a fülelő állatok észreveszik már, / hogy mily bizonytalanul vagyunk mi otthon / a megfejtett világban” — mondja Rilke. „Egy madár ül a vállamon, / Ki együtt született velem. / Már oly nagy, már olyan nehéz, / Hogy minden léptem gyötrelmem. Súly, súly, súly rajtam, bénaság, / Ellökném, rámakaszkodik, / Mint egy tölgyfa a gyökerét, / Vállamba vájja karmait” — mondja Nemes Nagy Ágnes. Hevesi Judit hol madár-, hol angyaltestű, hol unottan körmöt festő könnyű nőkre emlékeztető lényei szövegről szövegre, de akár egyazon mondaton belül is alakot váltanak, súlyosan nehezülve a teherre vált vízióktól szabadulni vágyó személyiségre („angyaltestű áldozat” — *nevek*; „én halálra fagyok / míg vörösrre / festik a parton / karmaikat az angyalok” — *amnéziaterápia*; „csak ne legyen több madár / nem bírok el többet a vállamon / már úgysem vagyok igaziak / úgyszincs bennetek remény / hogy a legtöbb angyal mégis madár / ezt te tudtad / mégse mondtad / így maradt / minden madár iszonyú” — *iszony*). Ezek a lények is lelkek, de nem a rilkei erősebb lét képviselői, ránk hasonlítanak inkább, s így a helyettesítések sora akár be is fejeződhet: angyal, madár... ember. Mert minden ember iszonyú, minden tudatos létezés gyöttrő igazságokkal terhes, ugyanakkor a *Hálátlanok búcsúja* mégis folytonos kísérlet egy tisztább és békésebb emberi lét dimenzióinak megrajzolására. Sem a sikert, sem a kudarcot nem ígéri a kötet, s bár számon kéri a tehetetlen istent (*vádirat*), bízik is a szabadulásban: „imádkozom hát az itt tanyázó összes istenhez / hogy legyen végre egy erdő / ahol elengedhetem / vagy továbbadhatom nekik / istentelen félelmeinket” (*távlatok*).

A kötet címének rejtélyéről Hevesi Judit beszélt egy interjúban, de a pontos azonosítást tudatosan elkerülte. Példázata a következő: „Kanada keleti részén fókákat vertek agyon. És ahogy a nőstény fókától elszakítják a kicsinyét, akit mindaddig védett, a nőstény elvonul. Elhagyja a helyszínt, nem nézi végig. Kegyetlen, de tüpontos példa arra, hogy néha a felejtés az egyetlen, ami lehetővé teszi a túlélést. »A vége ez az áruhas.«” A *hálátlanok búcsúja* ez. De ki ítél ki felett ezzel a szóval: hálátlan? Kinek van ehhez joga? Egy biztos, Hevesi Judit könyvét végigolvasva többé nem a szépen vasalt ingekben emlékezőkre (felejtőkre) figyelünk, akiknek szájából minden szó súlytalan. Mert a túlélő felejtést, a búcsút mind a példázatban, mind a könyvben teljes odaadás, totális hűség, tiszta szembenézés előzi meg. „mint a bűnbocsánat / úgy hagylak el” (*hálátlanok búcsúja*). Csak így lehet feloldozás.

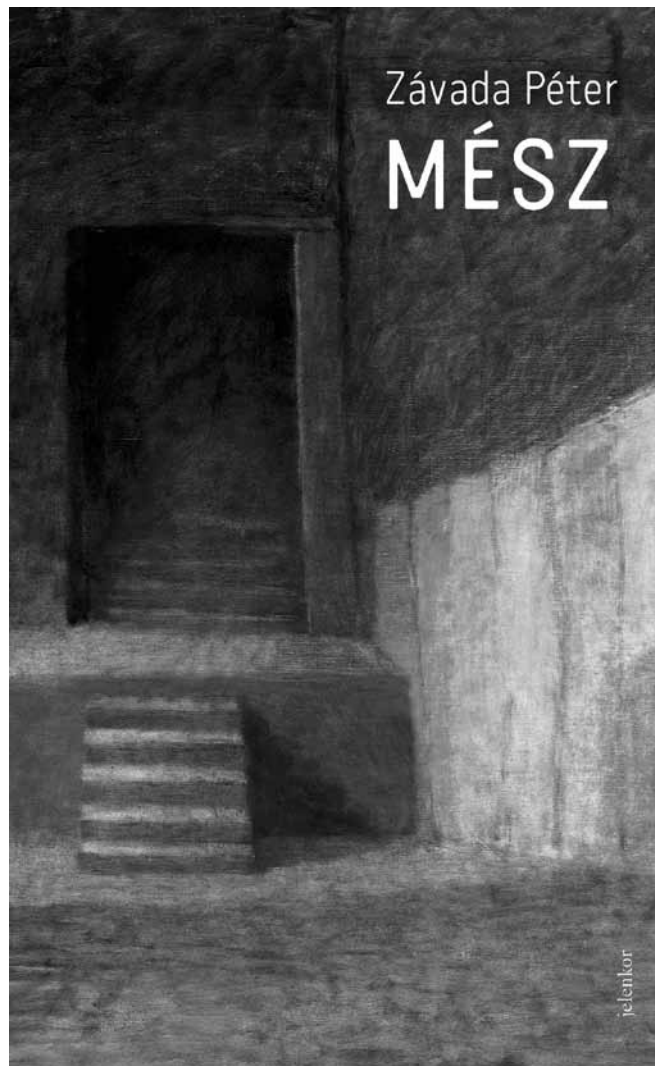


A (szeretett) másik hiánya, elvesztése azon kisszámú élmények közé tartozik, melyek leginkább megfelelnek az „antropológiai állandó” kifejezésnek. A másik halálának lírai megszólaltathatóságát, a leküzdhetetlen távollétbe került másikhoz intézett versbeszéd értelmezését a kortárs irodalom- és kultúratudományban döntően meghatározza a trauma fogalma. Amikor tehát azt olvassuk egy könyvben, hogy „[a]nyát is ott vesztetted el, a nagy, / összetett ablakos, tetőtéri műterem- / lakásban”; egy másikban pedig ezt: „vádirattá vált az emlékezet / amit itt hagytál / hogy vádolhassam én is / istent veled”, a trauma felőli olvasat vetődik fel elsőként. Az idézetek sorrendben Závada Péter és Hevesi Judit nemrégiben megjelent kötetiből származnak, melyek olvasásakor a gyász fájdalomának megismerésére és megértésére nyílik lehetőségünk. Több szempontból hasonló a gyászélmény megközelítése — az elbeszéléssel, a kimondással szembeni szkepszis, a felejtés és az emlékezés viszonya említhető —, poétikailag azonban jelentős különbségeket tehetünk. Az összefoglalások célszerű sematikuságával elmondható, hogy Závada *Mész* című

könyve személyesebb, az anya elvesztésének artikulációját, a feldolgozás útjait keresi; míg Hevesi kötete kevésbé vallomásos, a *Halátlanok búcsúja* az individuális veszteségekben felismert közösségi traumákra tekint, illetve az emlékezés kényszerének traumatizáló jellegéről beszél. Egyéni traumával szembesülünk az egyik oldalon, a másik oldalon az egyéni és a kollektív trauma, elsősorban a holokauszt összefonódásával.

Már Závada első verseskötetében néhány szövege megelőlegezte a másik hiányáról szóló beszédet, az ott megkezdett líra folytatódik, és immár egyeduralgódóvá válik a *Mész*-ben. E versek az *Ahol megszakad* sikerültebb művei, ami nagyrészt annak köszönhető, hogy nem rímes, modern nyelven szólaltak meg (a Kosztolányi- és a Tóth Árpád-féle ősz és melankólia képeire, illetve az előbbieket mellett a Parti Nagyra emlékeztető nyelvjátékos dikcióra gondolok, amit néhol bántóan reflektálatlanul, ám kétségtelenül elsajátítottként, otthonosan művelt a kötet), és amit szerencsés módon tökéletesen maga mögött hagyott a második opus. Ennél a kötetnél már nem merül fel az *Ahol megszakad* recepciójában még nagyon hangsúlyos, a könyv olvasását kevésbé segítő kérdés, hogy a slam vagy a költészet felől közelítsünk-e hozzá;¹ illetve az az elvárás, hogy e kettő szükségszerű kölcsönhatásáról essék szó. A *Mész* egy költő verseit tartalmazza. Erős válasz a kritika jogos kívánalmaira: „Talán érdemes lett volna még halasztani a debütálást, de ha már így alakult, abban mindenesetre bízhatunk, hogy a szerző következő produktumában már tanul az első könyv hibáiból, gyermekbetegségeiből, és világosabb célokat tűzve ki maga elé, azokat sikerül is teljesítenie. Ha másként nem megy, akkor nincs mese: egyszerűen magasabbra kell tenni a léceket.”² Önmagában az is nagy teljesítménynek mondható, hogy a nyugatos, formakultuszos, a végcsengések miatt döntően „sor-költészet” átadta helyét az áthajlásokkal teli, eredetibb képeket tartalmazó szabad és prózaversek „mondat-költészetének”, a zökkenőmentes váltás nagyfokú formaérzékről tanuskodik.

Erre vall a *Mész* szerkezete is, hiszen az azonos című, sorzámmal jelölt rövid ciklusok között (*Bűnjel* [1], *Bűnjel* [2] stb.; *Tabu* [1], *Tabu* [2] stb.) afféle átvezető, néha a ciklus témáját is előlegező szövegek helyezkednek el. Emellett minden szöveg előtt néhány hívószó jellegű címke található, de mindez nem egy statikus, kötött rend szerint valósul meg, hanem inkább a versek közötti motívumokra figyelő olvasást, a lineáris haladás mellett a „labirintikus” eltévedést teszi lehetővé. A legelső vers bejelenti az egész kötetet meghatározó beszédmódot: „Azt hiszem, összekeverlek az emlékeddel. / Ha hozzád akarok érni, / át kell nyúlnom az idő tükrén. / Akkor voltál az, akinek ezt most / mondanom kéne.” (*Akinek mondanom kéne* — 7) A kimondás és az emlékezés nehézségei a teljes korpuszon érvényesülnek, újra és újra ezzel szembesül a beszélő. Jól jelzi ezt az idő „befagyása”, a traumát átélő lírai én némasága: „Egész délelőtt / egy festékcsepp megdermedt / zuhanását figyeltem egy zár üregében” (*Bűnjel* [2] — 9). A kötet felfogható a gyász különböző stációiként, a kezdeti „némaságot”, az önvád és a bűnösség gondolatát, valamint az az emlékezés lehetetlenségét, kudarcát ugyan sokszor ál-



lítja a beszélő, (*REM*; *A zúgás* [4]), de a könyv második részében felszínre kerülnek a koherensebb gyermek- és kamaszkort involváló emlékek (az *Escape* című ciklusban), melyekben akár a felforgató élmények újraélésére ismerhetünk; az utolsó versekben pedig a nyílt(abb) kimondás érhető tetten. Annál is inkább, mivel sokszor kikövetkeztethető, odaérhető ugyan az anya alakja a megszólított másik helyébe, de épp úgy lehet ez a *te* a versalany szerelme. *A zúgás* darabjai utóbbiról győznek meg, ugyanakkor kellően elbonyolított itt is a beszéd. *A zúgás* (1) egyik címkéje Iokaszté, a név a legfunkcionálisabb, az olvasást markánsan irányító címke az egész kötetben, hiszen a szeretkezés sorai megfelleltethetők Oidipusz mítoszával is, egymásba olvad tehát az

¹ Csehy Zoltán mutat rá a problémára: „Az egyébként számos kiváló megoldást tartalmazó, artisztikus kötetet épp az elvárások kettős természete miatt érte véleményem szerint sok ponton igazságtalan kritikai elmarasztalás.” CSEHY Zoltán: *A poszthumánról az alternatív rítusig — Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában*, Parnasszus, 2015/2, 20.

² TINKÓ Máté: *Az a gáz, hogy nincsen hozzá háttérzene*, KULTer.hu, 2012. október 8., <http://kulter.hu/2012/10/az-a-gaz-hogy-nincsen-hozza-hatterzene/>.

anya és a szerető képe. A *Mész* közepétől és főleg a végén válik explicitté a megszólítás, az *anya* ekkor hangzik el többször: „A mozgásod helyed lassul, anya, / itt fekszel egy válasz eleve / elrendeltségében.” (*Helyed lassul* [1] — 64) A bibliai allúziók (létra, kereszt) és a túlvilág említése némi vigaszt rejt, ám nem vezetnek nyugvóponttra. Jelzi ezt a kötetet megegyező című vers, melyben a lebomló anyai test a mészkővel azonosul, majd a zárás átvezet Kőműves Kelemenné történetéhez: „Apával úgy döntötünk, hogy / szép gyöngén megfogjuk az elégett csontjaidat, / az elégett véredet, és a mészhabarcs közé keverünk, / noha már abban is te voltál. Aztán amit estig raktunk, / leomlott reggelre.” (*Mész* — 71) Az intertextuális kapcsolat persze a feldolgozás, „a kudarcra ítélt munka lehetőségét szintén magában hordozza.”³

Az emlékekhez nyelviileg a testen keresztül válnak hozzáférhetővé, a test az emlékek hordozója, közege. A könyvet áthatja a testről és a testként való beszéd. A *Bűnjel* (3)-ban olvashatjuk: „az építkezésen üvegyapotba / tenyereltem, napokig nem tudtam / eldönteni, hogy egy szilánk szúr-e, / vagy már csak a helye”. A vers végére a bőr alá került üvegyapot betokosodott sebe a másik hiánya miatt érzett fájdalom jelölőjévé válik: „Mélyen a bőröm alatt viszketsz. / Üvegyapotba törülközni” (10). Test és emlékezet szoros kapcsolatát az apánál is észlelhetjük: „anyám halála után / női hormonokat kezdett termelni a teste.” (*A zúgás* [1] — 42)

A hangsúlyos testiséget jelzi, hogy mennyire központi helyet foglal el a versekben az érzékelés. A taktilis, vagyis érintés, tapintás által felfogott ingerek és általában a bőr kiemelt szerepben van, utóbbi az identitást biztosító külső rétegnek tekinthetjük, ahol az első, látható sérülések keletkeznek. A szubjektumot hol úgy látjuk, hogy meztláb járkal „egy szobányi légpárnás fólián” (*Bűnjel* [6] — 13), hol épp ujjlenyomatait hagyja az ásó nyelén (*Tabu* [1] — 16), máskor a hal kopolyúiba nyúl le (*Tabu* [3] — 18). Ám a vizuálisan és auditívan felfogott jelekre is számos példát találunk, többször olvashatunk vakságról (*Accusativus; Vákuum*), vagy arról, hogy lírai én néz valamilyen tárgyat és ez indítja el az emlékezést. Szemléletes példája ennek az *Objekt*-szövegekben fölfedezhető függőmotívum, amely a lát(tat)ás és elrejtés alakzata, egyben a gyerekkori perspektívát is magában foglalja. A korporális trópusok sokszor segítenek beszédbe vonni a gyászt, például a repüléskor fellépő nyomáskülönbség okozta testi tünetek anatómiai leírása az elnémulásnak felel meg (*Testtáj* [2]). A biológiai-patológiai nyelvezet hatásosságát mutatja a *Testtáj* (3). A szívben uralkodó túlnyomás tényszerűségéből kibontakozó expresszív képet („a vér akár három méterre is / képes volna fölspiccelni, ágyad fölött / vörös tócsák lepnék el a plafont” — 23) a versejtek biokémiai leírása követi. A tudományos diskurzus lírába emelésével többször találkozhatunk, ám ez akkor válik revelatívá, ha képes termékeny feszültséggel belépni a líra nyelvtörténetébe, amihez szükségesnek tűnik, hogy a megidézett tudásanyag átugorjon a mindennapiság küszöbén, hogy újdonságként, még nem tudottként ismerjük fel. A már említett *Vákuum* esetében kevésbé sikerültek velem a történelmi pár-

huzamot: „Félek, hogy olyan / vagy, mint egy civilizáció, ami azelőtt / elpusztítja magát, hogy hírt adhatna / létezéséről” (61); de a *Mész* vagy az *Aszfalt* földtani, vegytani képei ennél több izgalmat rejtenek.

A kötet személyes, alanyi hangon szólal meg, és noha a tárgyias költészeti hatás is kimutatható rajta, mindvégig erős a szubjektum jelenléte. A jelenlét van a hangsúly, mert a beszélő helyzetét, a lírai szituációt többnyire pontosan ismerjük. Azt, hogy a konkrétumokra való törekedésnek milyen következményei vannak, egy hibán keresztül szeretném megvilágítani. A *Vakformából* idézek: „De halála / mindenholnan látszott, mint Szatmár / mellett a víztorony hidroglobusza.” (32) A *víztorony hidroglobusza* birtokos szerkezetet nem túl etikus hibának nevezni, hiszen a köznyelvben az adott település vízellátását biztosító szerkezetet többnyire víztoronynak nevezzük, hiába vonhatunk distinkciót a nagyobb városokat (egykoron) ivóvízzel ellátó víztorony, és a falvakhoz, mezőgazdasági területekhez tartozó karcsú, fémburkolatú, a tájban különös látványt nyújtó hidroglobusz között. (Ám ha nem teszünk különbséget a két szó jelentése között, akkor versben tautológiával állunk szemben.) Ráadásul ez csak kis szelete a vers összetett és impozáns ívének; ami mégis indokolja az elidőzést e példánál, hogy a referenciapontok elhelyezésével kapcsolatban fellépő fogalmi pontosság kritériumát lássuk. Nem lehet deszkát mondani ott, ahol lécc van. Ez nem azt jelenti, hogy a vers autentikus befogadásának feltétele, hogy ismerjük a víztoronyok szerkezetét, illetve azt sem, hogy azon múltna a vers, hogy Szatmárban „tényleg” ott áll-e a víztorony és/vagy a hidroglobusz; hanem azt, hogy bármilyen valóságra apellálásnak feltételei és következményei vannak. Az említett versben az anya elvesztésének eseményébe szűrődnek be a gyerekkori emlékek, utóbbiak emlékként való olvasását a szocialista időszak rekvizitumai teszik lehetővé, mint a Lada gépkocsi, és ehhez az alföldi síkságból magasan kiemelkedő hidroglobusz képe illeszkedik. A személyesség kialakítása mögött olykor azonban a „sejthető” életanyag⁴ kevésbé poetizált, kevésbé elbonyolított paneljeivel találkozhatunk, amit tehát túlságosan nagy teret enged az önéletrajzi megfeleltethetőségnek. Ilyen *A zúgás* (2) esetében a házibuli említése; a *REM*-ben a fotók leírása; az *Egy öböl lehetőségében* olvasható napernyő-baleset, ugyanitt a homokban elveszett scrabble-betűk képénél szintén találunk eredetibb megoldásokat.

³ PAPP Sándor: *A nyelv sötét habarcsa*, KULTer.hu, 2015. szeptember 18., <http://kulter.hu/2015/09/a-nyelv-sotet-habarcsa/>.

⁴ Lapis József fogalmaz ekképp a Szentmártoni János verseit tartalmazó gyűjteményes kötetéről írott kritikájában: „[...] kevésbé van fölkínálva más (általánosabb értelmű, összetettebb) jelentés számunkra, s ezért utaljuk a privát, konkrét, pontszerű vonatkoztatási szférába [...]”. LAPIS József: *Líra 2.0: Közelítések a kortárs magyar költészethez*, JAK–Prae.hu, 2014, 114. E megállapításra apellálok a *Mész* néhány jelenségének olvasásakor, ám leszögezném, hogy a Szentmártoni-lírával nem mutat párhuzamokat Závada művészete. Lapis József egyébként a *Mész* szerkesztője is volt.

Závada költészete fokozottan épít a trópusokra, metonímiákra, metaforákra, hasonlatokra és az ezekből összeálló komplex, néhol az egész versen végighúzóó allegorikus nyelvi képződményekre. Egyetlen vers szorosabb olvasata is rámutathat ezekre a poétikai jegyekre.

Screensaver

Keresni magadban a megfelelő szót, mint belenyúlni egy vizes ingujjba. Kifordítanád, de aztán mégsem, meggondolod magad, egymást keresztező, puha szálakká tapad össze benned a tanácstalanság. De vesztett erejéből ez a március is, megint a zöld hályogra gondolsz nagyapád szemén, miközben a sötétítőfóliát tépkeded a lakóautó ablakáról. Az üveg mintha egy monitor volna, amin mindennap lecserelek a háttérképet ugyanazokra a fákra. Eddig csak a patakhoz vezető özcsapást figyelted, de most már az érdekel, ami meghaladja az erdőt. Mert ami most közeledik, olyan óvatosan lépked a zörgő avaron, ahogyan egy bekapcsolt mikrofont tesznek az asztalra vissza.

A nyitány arra is példa, hogy a testi tapasztalat miként képes érzékletessé tenni a gyászt a szavakkal való küzdelem során. A bőr felületéhez érő hideg ruhanemű anyaga a tanácstalanság kifejezőjévé is válik. A március kiszólásszerű, deiktikus említése felidézi a tavaszt, a növényeket, ami a zöld szín miatt érintkezik a nagyapa szembetegségével, de ez rögtön egy újabb képbe torkollik, a lakóautó sötétítőfóliájába. A színek egyezésén túl a homályosság jelentése válthatta ki az asszociációt, amit újabb hasonlat követ, a fólia a monitorokat idézi, itt pedig hasadás következik be a versbéli valós látvány és a számítógép által előállított szimulákrum között. Bizonytalan lesz a vizuális jelsor felfoghatósága és vonatkozása, mindezt dúszítja a zöld hályog látásszűkítő jelenléte (e képben egyébként Áfra János *Glaukóma* című kötetére nyíló utalást is felfedezhetünk). Innen a fák — erdő — erdei állat lépésekben haladunk tovább. Ezen a ponton az elhallgatás fokozza az élményt, a csak mozdulatainak finomságában megjelenített állat kísérteties képe újbóli hasonlat része lesz. A mikrofon asztalra helyezésének plaszticitása talán az egyetlen áthallás a rapper és slammer énré, illetve egyértelművé teszi, hogy a *Mész* távol tartja magától az előadó-művészet irányából történő megközelítést.

A szövegek gyakran építkeznek efféle elnyújtott, a nyelv retoricitására bízott asszociatív vonalak szerint. Az olvasás előrehaladásával az eljárást fokozatosan kiismerjük, egyes pontokon kissé mechanikusnak vélhetjük, ami kötet közepén némi színvoaléssal is társul. Ez azonban jobbra nem feltétlenül a

versépítkezés sajátosságainak kiismerésére vezethető vissza, hanem a képek eredetiségével függ össze, sok múlik ugyanis azon, hogy mennyire illeszkednek egymáshoz a regiszterek, a retorikai eszközök, mennyire számottevőek a versen belüli csúszkálások. A *Tabu* (2) „padlón heverő viszonyai” (17) hétköznapiak hat, a *Bűnjel* (6) „hamvas égerek” (13) kifejezése artisztikumával nagy távolságba kerül az egyébként uralkodó gépi-ipari allegóriától (amely szintén hagy némi kívánnivalót maga után); vagy a mágnes és az iránytű elkoptatott képe nehezen szervesül az egyébként remek *Virályok siffjogása* című szövegben. Ezzel együtt is a *Mész* komoly hangon komoly tétet megmozgató lírai vállalkozás.

A könyv értékei közé sorolhatjuk az arányérzékét, elkerüli a pátozt, a művek biztos kézzel vezetik olvasójukat. Az urbánus tér itt is fontos marad, koordinátái viszont nem kötődnek annyira egyetlen városhoz, illetve Budapesthez (szemben az *Ahol megszakad* szövegeivel), viszont a falusi milió megjelenését újdonságként tapasztaljuk. Az *Escape*-versek címe ezen a szinten is magyarázható, ami tehát kilépés, menekülés az eddigi közegből és közösségből. A test itt is meghatározó, elsősorban az állatok leölésének formájában, ilyen felütéssel találkozunk: „Kiszívni a liba eszét a kettéhasított / koponyából. Ez az, ami sohasem / ment.” (*Escape* [1] — 55) A Zetor kiforgatta pocokcsontvázak képe (*Ahova nem szabad*) a kötet betemetés-befalazás motívum-sorába tartozik, amit a trauma tüneteként interpretálhatunk. A kötet cím igei és névszói jelentése egyaránt kiolvasható a szövegekből, hiszen érthetjük a másik távolléte felől, de a *Mész* című vers alapján a marasztalást befalazásként elképzelő — és más versekben is előforduló —, az elengedés és feldolgozás nehézségének konnotációi szerint is. A motívumok, mint a tenger, seb, falazás által létrejött hálózat gazdagítja a jelentést, de nem annyira összetettek, leterheltek, sűrítettek, mint Hevesi Judit műveiben.

A nagymama befalazása az egyik ilyen szimbólum. A befalazás itt is a gyászt és vele együtt a kollektív trauma megszólíthatatlanságát, a beszéd, az emlékezés előli elzárását jelöli. A *Hálátlanok búcsúja* kötetnyitó versét kiemelhetjük, egyetérthetünk ugyanis Stermeczky Zsolt Gábor véleményével, aki „a kötet legalapvetőbb problémáját” látja a szövegben és előszó funkciót tulajdonít neki.⁵ A *szokás* beszélője szerint „[e]lakadó szavakkal beszélni mifelénk / nem szokás.” A kötetet épp ez az elakadó, meg-megtorpanó dikció jellemzi, ám ez sem adódhat a traumatikus élmények és a rájuk való emlékezés nyelveként, mert a könyv végül is ennek a kudarcát, a vállalás lehetetlenségét állítja. Arra mutat rá, hogy sem az „egyenes háttal / szépen vasalt ingekben” (5) történő emlékezés, sem más beszédmód nem alkalmas a gyászra. A *mennyi* sorai paradoxonba foglalják ezt: „emlékezni kell / de nem tudom kire” (15) Az emlékezés imperatívusza újra és újra ellehetetlenül, falakba ütközik. Ez a két tétel szilárdan rögzíti azt a beszédpozíciót, amelyben a szubjektum hangja eljut hozzánk.

⁵ STERMECZKY Zsolt Gábor: *Az emlékezés nehézségei*, FÉLonline.hu, 2015. július 28., <http://felonline.hu/2015/07/28/az-emlekezés-nehezsegei/>.

Nincs feloldás a kötetben, mindvégig nagyon sötét, depresszív szövegeket olvasunk: „a vágy arctalanságáról szöveg / ha nincs más / csak az ágyamba költözött szorongás / így adhatsz arcot a fájdalomnak” (*korpusz* — 33). Talán ez okozza, hogy a fül-szöveget jegyző Tóth Krisztina szavai („Ezek a versek egyáltalán nem kívánnak tetszeni. Annál többet akarnak.”) visszaigazolódhatnak az olvasás során, ugyanis nehéz ehhez a zárt, monokróm versnyelvhez esztétikai módon közelíteni, az értelmezés számára lehetséges út a kötetbeli magatartás elsajátításához vezet, a traumatizálódáshoz.

A könyvben ez a néhány gondolat ismétlődik, lüktet, amit a másik jelentős szimbólum, a madár ismétlődése jelez. Egyszerű ikonográfiával dolgozik a könyv, varjak és galambok vannak, de köztük nincs oppozíció, mivel egyik sem lesz hiánytalanul azonos a békével, a megváltással. Különböző jelentéseket vesz fel a hangalak, egyszerre lehet szó szerint értelem (*címkék; ária*), a tesztaformában a nagymamára emlékeztető metonímia (*haláltánc*), a büntudat metaforája (*nyílt lapok*), a beszélő identitás-jelölője (*követés*), Rilke iszonyú angyalának átírása (*iszony*), és a sor hosszan folytatható. Szimbólumnak neveztem a szót, de ez a minősítés csak az aktuális versből kimetszve, a kötet fölé helyezve igaz, ahogy a felsorolásból láttuk, konkrét előfordulása során más trópusokba tartozik. Épp a jelentéssíkok közötti döntés hiánya, a mellérendelődés teszi lehetővé, hogy folyton új értelemmel telítődjön a szó.

A vallási-mitológiai utalások nagyobb számban fordulnak elő, a *Mész*hez képest erősebb kontextusokat biztosítanak Hevesi könyvében, vagyis élénkebb a hagyománnyal folytatott párbeszéd. A varjú Prométheusz kínjait idézi a *semmihez* című szövegben: „a sziklánál már csak a varjak hangosabbak / szelideknek való repülésük / mégis felém tartanak / és ahogy a húsból falatoznak / helyettem is ők szólnak” (47). A *tanú* a bibliai Szodoma pusztulását említi, az apokaliptikus jelenetsor így zárul: „elernyednek a karok / én magamat temetem / kaddist érted mondom” (39), ami a zsidó hagyomány jelenlétére utal. Az ima, a gyónás szituációja fragmentált formában szüremkedik a versekbe. A trauma a megváltatlanság állapotával fonódik össze, a már említett *korpuszban* („ha meglátod egyáltalán / hogy a némaság háttérzenéje / a megfeszített krisztusnak / jelenléte” — 33); az *emberek ezrei* esztétikai tárgyként vizsgálja a keresztet: „nézlek a feszületen / tulajdonképpen összeszoktalak vele / gyönyörködöm koszorúdban” (24) Ez a részlet a Hevesi-költészet egyik sajátosságára is rávilágít, a csönd, az elhallgatás, az „elliptikus szerkesztés”⁶ poétikai kiaknázására. Az „összeszoktalak vele” mögül hiányzik a főnévi igenév (*hasonlítani*), ami megengedi a kereszttel, a kínnal, a halállal való összeszokás értelmét is, így telítődik feszültséggel a mű.

A *játék* egy másik visszatérő jelenséget segít magyarázni, a gyermeki, nem autenticitásra törekedő, néhol infantilis hangot. Kosztolányi *Akarsz-e játszani* című klasszikusának repetitív kérdéseire ismerünk a versben, melyben a kiszolgáltatott kisgyerek („ott biztonságban leszel / a mama lenyeli a kulcsokat / nem en-

gedi közel az óriást” — 7) a magasba szeretne emelkedni a májához. A giccset a gyermeki ártatlansággal magyarázhatnánk, azonban a hang mindenképpen konstrukció, melyben inkább csak foszlány a gyermeki, erre utal ez a sor: „én széttüköröződtt arcom itt megmosom” (8). Azaz különböző identitásokra töredeznek ez az arc, a tükör ennek a jelölője. A madármotivikához hasonlóan ez sem az invenció ereje, hanem az összetettsége, a jelentéstani változásai miatt érdemi meg a figyelmet. A megszólalás nehézségei és a hallgatás tilalma közötti örlődés olykor provokatív gesztusokat, tabusértéseket eredményez. Ezeket inkább a lírai program (az örlődés) következményének érdemes tekintenünk, ebben az esetben indokolt a drótokon kinyújtott kezeket simogató én alakja a *lányok* című versben, mely a csíkos ruha említéséből fakadóan a koncentrációs táborok képét idézi; ahogy az *amnéziaterápia* hasonlóan működő sorait: „felpróbálok / a legkisebb bakancsot / a Duna-parton / vendégségbe úszom / a vízbe lőtt nagyszüleimhez” (36).

Az átélt családi veszteség bevilanása („azt azért nem felejtjük / tata hogyan lógott a padláson” — 21) szintén indokolják a megkettőződő, illetve tudathasadásos én infantilizmusát az *ária* mondataiban; vagy a *víztorony* (véletlenül Hevesinél is felbukkanó gyermeki építmény) dühös, szikár zárásában: „most akkor megint mi a bajom / a mama meghalt / a házat eladtuk / így lenne ez rendjén / ha már úgyis végtelenül kényelmesek vagyunk” (44). A vékony kötet kissé hirtelen vált erre a zaklatott hangnemre, ahogy a lezárás is némileg gyorsan történik, feloldás, válaszok nélkül a könyvvel megegyező című versben: „ma örökre / mint a bűnbocsánat / úgy hagyjak el” (51).

Az utalások ugyan nem mindig érthetőek, a zárt versvilág egyes részletei kevéssé felfejthetőek, de a kötet azt is sugallja, hogy nem minden racionalizálható. A trauma semmiképpen sem, ahhoz el kell jutni a feldolgozásig, az elfogadásig, a *Hálátlanok búcsúja* azonban nem ezt az utat járja. Nehéz olvasmány, amely olykor zavarba ejtően elfeledkezik olvasójáról, azonban az emlékezetes sorok és a valóban jó versek (*körforgás; nyílt lapok; nevek*) ígéretes költői indulásról tanúskodnak.

⁶ MOLNÁR Illés: *Széttükörözött madár*, Kortárs Online, 2015. június 15., <http://www.kortaronline.hu/2015/06/irodalom-szettukrozott-madar/27813>.

Szabó
Gábor

A világ, mint milyen

(Hazai
Attila:
A maximalista
[és más
történetek].
Magvető,
2015)

„Az ideológia elmélete nem alkalmazható önmagára.
Nem rendelkezhetünk olyan ideológiálmélettel,
ami nem ideologikus.”
(Karl Mannheim)

„Óh, bébi... Nem találok szavakat...”
(Trabant együttes, Méhes Marietta hangján)

Hol vannak már azok az idők, amikor Hazai Attila prózavilága parázs indulatokat kavarva válhatott eltérő értelmezői pozíciók, irodalomértési stratégiák tesztcsikjává, amelyen az irodalmiság mibenlétével kapcsolatos elvárások, hagyományfelfogások, kulturális prekonceptiók ellen- és rokonszenveket jelző diagnózisai és szimptomái mutatkozhattak meg?

A szerző tragikus és korai halála óta ezek a szövegek az irodalmi szubkultúra klasszikusaivá váltak, azaz (általában) mindenki tud róluk, és (nagyjából) senki sem olvassa őket. Nem nagyon találták meg helyüket a kortárs irodalomban,¹ sőt talán még az sem feltétlen látható, mennyiben és miként befolyásolták — ha egyáltalán — az utóbbi évtizedek prózafejlődését. Ráadásul — ahogyan ez már a Magyar Irodalom Háza Kortárs Irodalmi Központjában 1998-ban tartott vitából akkor kitűnhetett — azt még méltatói sem tudták egyértelművé tenni, mi is a *valami* ezekben az írásokban, amitől nem egyszerűen működőképesség, de élvezetesség is válnak.² Németh Gábor ugyan két, látszólag definitív észrevételt is megkockáztatott a szövegekkel kapcsolatban — hogy tudniillik egyképp rombolják a humanitáteszményt és a mondatmetafizikát —, ám érvényessége mellett ez a jellemzés is inkább valaminek a hiányáról, megszüntetéséről, nem pedig annak hogyanjáról, a poétikai mechanizmusok pontosabb működéséről informál.

A frontvonal másik oldala ennél jóval egyértelműbb állításokon keresztül argumentálta álláspontját: az unalom, a nyelvi pongyolaság, retorikai dilettantizmus, a szerkesztetlenség és az igénytelenség Margócsy István és Angyalosi Gergely által megfogalmazott észrevételei tulajdonképpen a *Budapesti skizót* szellemesen — és alighanem igaztalanul — megsemmisítő Bán Zoltán András Holmiban megjelent dolgozatának hívószavait ismétlik.³

Nem akarnék a továbbiakban belebonyolódni a Hazai-recepció hajdani hadállásainak rekonstrukciójába, hiszen a most megjelent novellaválogatás sokak reménye szerint alighanem éppen azzal a szándékkal született, hogy ez a máig zavarba ejtő szövegvilág megtalálja a maga kapcsolódási pontjait az utóbbi év(tized)ek kortárs kánonjában, és akár visszamenőleges hatállyal is revidálja, megerősítse, vagy épp érvénytelenné tegye a valamikori viták értelmezői kérdésirányait és tétjeit.

A *maximalista* című szövegválogatás — a remek címválasztás nemcsak a Hazai technikáját konszenzusosan minimalistaként rögzítő terminológián, hanem a poétikai fogalmak érvényességén is ironizál — olyan 1993 és 2009 közt született írásokat tartalmaz, amelyek folyóiratokban vagy antológiákban már olvashatók voltak. A kötet szerkesztése nem a novellák keletkezési sorrendjét tekinti irányadónak, vagyis nem szándékozik valamiféle poétikai „fejlődésívet” megrajzolni: az elhallgatás és megszűnés különböző variációival játszó szövegek gyűjteménye — ahogy én látom, és amit a későbbiekben talán majd láthatóvá is sikerül tennem — az utolsó novellákban tematizálódó önfeladás megjelenésével inkább a pusztulásfolyamatok hallgatagabb teleológiáját csempészi az írásokba.

A válogatás meglehetősen erős kötetet eredményezett, ami egy efféle, reprezentatív összeállítástól persze joggal várható el — még akkor is, ha Hazai eleddig publikált könyveiben több olyan szöveg is olvasható, amelyekben a szerző önmaga fáradt plagizátorának tűnik, néhány írás meg afféle karinthys Hazai-paródiának. Épp Hazaival kapcsolatban azonban joggal merülhet fel a legalább annyira tanácstalan, mint teoretikus élű kérdés, hogy e szövegek egyik intenciója nem éppen *ez* lenne-e, vagyis a hamisítás, másolat, a nem autentikus létmód reprezentálási kísérlete, s ezen keresztül az autenticitás fogalmának poétikai, egzisztenciális, nyelvi stb. értelemben történő (ön)ironikus újraértése.

Hazai prózájához azért nehéz az értelmezői nyelv elkerülhetetlen fogalmiságán keresztül közelíteni, mert működésének alapvető ambíciója éppen a jelentésekben sűrűsödő világérzékelés szétporlasztása, ami egész egyszerűen érvénytelenné és külsődlegessé teszi a jelentésrögzítő szövegértelmezések aktivitását. Szövegeinek megtévesztő egyszerűsége és átlátszósága olyan üvegfelületként jellemezhető, amely ugyan látszólag pontosan megmutat minden „mögöttest”, ám az üveg kemény felülete azonmód vissza is pattintja a megragadására irányuló

¹ A Mannheim-féle inkongruencia-fogalom szerint persze mégis, hiszen a valóságba történő betagozódás nem csupán a részvétel, hanem a meg-nem-felelés révén is megvalósul.

² „Én teljesen homályban vagyok azt illetően, hogy miért volt mulatságos egy csomó rész a Hazaiból...” (FARKAS Zsolt) „Én gyakorlatilag végigröhögtem, és nem tudom elmagyarázni nektek, hogy mit röhögtem.” (NÉMETH Gábor) Vita a *Budapesti skizótól: A Hazai-ügy*, Magyar Narancs, 1998/24.

³ „Hazait ugyanis nemigen gyöttrik művészi kételyek, írói problémák, ő dalol, mint a pacsirta; amit ír, abban nincsen semmi, de az legalább érthető.” BÁN Zoltán András: *A legboldogabb magyar író*, Holmi, 1998/1.

kísérleteket. Hogy egy másik, egész másfajta poétikából idecibált hasonlattal éljek, Petri *Felirat* című versének remek záró sora, a „Jelen van — jelt nem ad.” több értelemben is leírhatja Hazai Attila prózavilágának ezt a sajátosságát. Utal ugyanis a (nyelvi) jeleken keresztül megtapasztalható jelentésnélküliség poétikai megvalósulására, a jelentéseket nem közvetítő, értelmezhetetlenné lett jelen időben otthontalanná váló egzisztencia magányára, sőt akár a kortárs kánonban ugyan jelen lévő, ám *hallgatag* életmű státuszára is.

Érdemesnek gondolom ezért a jelentés és a jelenlét fogalmainak kettősén át vizsgálódva abból a feltevésből kiindulni, hogy Hazai szövegei a jelentés kultúrájával szemben a jelenlét dimenzióiban pozicionálják magukat: mind a novellák tartalmi vonatkozásait illető narratív esetlegesség, mind pedig az ennek keretezését és reprezentálását megmutató esztétikai negativitás tekintetében. E poétikai program megjelenése előtt viszont a magyar epikai hagyomány mainstream vonulata sokkal inkább a törekeny értelemkonstrukciók javíthatóságát, tökéletesítését, finomítását, netán elegáns problematizálását, mintsem ezek teljes kiüresítését, visszavonását tekintette feladatának. Hazai tehát e tekintetben is mindenképpen idegen pályára lépett, jóllehet a valóságvonatkozások reduktív újragondolásán más-más módon,⁴ de már az ő első kisregényével egy időben megjelenő Garaczi László- és Németh Gábor-szövegek is dolgoztak.

Mégis ha írói világával számomra leginkább rokonnak érzett példát kellene említenem, akkor a valamikori Trabant együttes zenei és retorikai téren is radikálisan esendővé stilizált (vö.: hamis, fals, döcögős, lehangolt), a lét- és jelentésvesztést zseniális monotóniában és (ön)ironikus nyelvi megbicsaklásokon keresztül megfogalmazó állapotrajzai jutnak elsőként eszembe. Másodsorban meg a Tudósok infantilizmus-projektjének zenei és nyelvi működése. A szubkult zenei intertextusokat egyébként már a *Feri: Cukor kékség* is fontos poétikai szervezőerőként használta. A kisregény egyik jelenetében Feri belerévül egy zenébe, melyben valaki azt üvölti, hogy „Én vagyok a király”, s melynek furcsa lüktetésén hosszan elmélkedik. A szám Nick Cave-féle The Birthday Party egyik kultikus szerzeménye, a *Junkyard*, ami több szempontból is a szöveg titkos mesterkódjaként működik. Amellett, hogy a refrénben számtalan intonációban elhörgött, vinnyogott, üvöltött *I am the King!* tulajdonképpen Feri alapvető céljának, az „átvegyem magam felett a parancsnoklatot” imperatívuszának rögzítése, ritmusváltásaiban, egymást ellenpontosító, megszüntető, mindig másként monoton szekvenciáiban a kisregény narratív ritmusváltásait megidézve a szöveg *szerkezetének* belső tükröként is funkcionál, a szám sorai pedig a drogos test élvezettel és fájdalommal teli pusztulásáról tudósítva a *Cukor kékség* történetének *narratív* ismétléseként működnek.

Visszakanyarodva ahhoz a feltételezett poétikai programhoz, amely — Gumbrecht egyik könyvének címét kölcsönözve⁵ — nézetem szerint a „jelenlét előállítását” végzi Hazai szövegeiben, pár szempontot szeretnék megfogalmazni a no-



vellák kapcsán, amelyek alátámaszthatják ezt a vélekedést. A nyelvi, retorikai pongyolaság Hazai írásaival kapcsolatban legtöbbször hangoztatott vádja így például tudatos választásnak tűnik. Szövegei nem csupán nyelvi megformáltságukban, de a történeteknek csak nagy jóindulattal nevezhető események semmitmondóan akkurátus megfogalmazása tekintetében is az általános iskolai dolgozatok hangulatát idézik. Az olvasónak néha már valóban az az érzése, mintha a Google Fordító által generált mondatok egymásutánjával, jobb esetben egy alapfokú műfordítás-szeminárium kevésbé sikeres záródolgozatával kellene szembesülnie. Amellett, hogy részben ez lehet a Hazai-történetek ironikus frekvenciáinak egyik forrása, e roncsolásban megtörténik a jelenlét és a jelentés feszültségének dramatizálása is. Ha ugyanis az iménti hasonlatok értelmében elhibázott, gyermektegy fordításokként pillantunk ezekre az írásokra, akkor ez óhatatlanul a helyreállítás, a rekonstrukció hermeneutikai igényét hívja elő a befogadás során: azt az értel-

⁴ Vö: SZILASI László: *A referencia-illúzió felkeltésének stratégiai a mai magyar prózában*, Magyar Lettre Internationale, 63.

⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, Ráció Kiadó – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010.

mezői törekvést, hogy — hipotetikusan legalább, de — megképezzük az eredetit, azt a mintát, amelyhez *képest* reprezentálja magát ebben a formában (vagy formátlanságban) a szöveg. Ilyen módon — igaz, csak árnyékként, negatív lenyomatként — azért mégis csak körvonalazódik az a hiányzó nyelv és forma, melynek — ezek szerint — csupán folyamatos hiánya íródik meg. A norma, a szabály, az ideáltípus nem jelentésként „dudorodik ki” a szövegekből, hanem olyan eltűnésként mutatkozik meg, amellyel szemben Hazai prózavilága azonban tökéletesen közömbösnek mutatkozik, pusztán jelenlétté oldva azok jelentésségét. Jól példázhatja ezt a történetek textuális áthallásokkal kapcsolatos viselkedése is. Hazai ugyanis meg lehetős tudatossággal épít ezekre a szövegviszonyokra, tulajdonképpen a teljes genette-i skálát végigjártassa már a *Cukor kékségben* is. De nézzünk most néhány rövid példát inkább a novellák hipertextuális kapcsolhatóságait illetően. A *Szilvia szüzességében* olvasható *Út a semmibe* című rövid történet a saját farkát lelkiismeretes alapossággal lenyiszáló, és a fürdőkád-ban elvérző srácról mintha Móricz *Tragédiájának* durva átírata lenne, A *Szex a nappaliban* utolsó novellája, A *lélek feszültsége* a *Sztoikus etikai antológia* oldalainak zagyva átmásolásával íródott, ugyanitt *A dorogi vadászat* a Kalüdóni vadkanvadászat mítoszát idézi meg.

Jelen kötetben a *Nárcisz erkölcei, avagy egy csekk becsülete az Édes Anna* emlékképeit hívhatja elő, míg a *Négy nap* elég egyértelműen Beckett *Murphy* című regényére utalhat. (Ez utóbbi novella azért is érdekes, mert többszörösen is áthallásos, hiszen Beckett műve maga is sokirányú filozófiai paródia.) Közben leíró jelleggel rögzíthető ugyan ezeknek az áthallásoknak a lehetősége, a szövegek szerveződése, legalábbis e tekintetben ennél messzebbre nem engedi az értelmezőt: elhárít magától minden olyan további következtetést, mely Hazai szövege és a felvillantott szövegdimenziók közt kapcsolódási pontokat teremthetne, értelmezői ösvényeket nyitna meg. Befagyasztja a jelentést — „jelentés” alatt értve mindazokat a normákat, értéktételezéseket, poétikai pozíciókat és kulturális összefüggéseket, amelyek például a „Móricz” vagy a „Kosztolányi” jelölőkhöz tapadva befolyásolhatnák Hazai adott történetét —, csupán annak megközelíthetetlen *vanságát* nyugtazza közönyösen. Ezzel együtt esztétikájába építi a jelentés aktivitása és a jelenléte közömbössége közötti feszültséget, és épp ezzel nyitja meg a szövegeket az értelmezés számára. (Vagy másként nézve, az értelmezői igény az, ami ebből a megtalálni vélt feszültségből racionalizálhatónak tetsző jelentéskonstrukciókat próbál összeeskábálni.)

Az *Egy pad oldalai* című novella, melynek egyik tárgya alighanem a „művészet” működése lenne, olyan poétikai ön-reflexióként is olvasható, amely akár a fentiek magyarázatul is szolgálhat. A történet főhőse, János, a költő, aki felesége társaságában mecénásának balatoni üdülőjében alkot, és éppen íródo költeményéhez keres egy „elgondolkodtató csattanót”. A vers a „Világos, hogy a világ fos” sorral indul — ami egyébként

a Hazai-szövegek világképének lényegretörően tömör és pontos összefoglalása —, majd kínrímek és tartalmi idiotizmusok vicces kavalkádja után csonkán maradván vár befejezésére. A „csattanó” a költő felesége és egy csaposlány közti költői versengésben nyeri el formáját, ám a nyertes verzió — „Hófehér seggem Domesztosszal mosom” — beépülése a versbe mégis bizonytalanná válik, tekintettel a költő lehetséges napszúrására, és a mélyen elgondolkodtató befejező sor ebből következő esetleges elfelejtésére. A történet egy másik síkján a költő a Barry White-ra táncoló csaposlánynak tart előadást arról, hogy „egy dolognak vajon hány oldala van”. A monológ egyrészt az önnön élvezetükbe belefeledkező ismeretelméleti beszédek paródiaja persze — melyet az is kihangsúlyoz, hogy saját előadása közben a költőnek heves merevedése támad —, mindenesetre arra jut, hogy a dolgoknak bizony nem csak egy, esetleg két, hanem sokkal több megközelítési lehetőségük van, és ezt az elméleti eredményt a novella zárlatában megnyugodva teszteli is egy pad oldalainak mennyiségén. A történet számai tehát egy befejez(het)etlen műalkotás, illetőleg a fogalmi megközelítések szinte végtelen oszthatóságának kérdéskörében metszik egymást. Ami közös bennük, az tehát a jelentés rögzíthetőségével szembeni közöny, ami a novella szerkezetébe is visszaíródik, hiszen nem varr el egyetlen olyan szálat sem, amely a leírt események kapcsán esetleg kérdésként merülhetne fel az olvasóban: miféle titok lengi be a csaposlány és férje kapcsolatát? Miért nem emlékszik a költő arra, hogy nem először beszélget a lánnyal? Befejezi-e versét a művész, és ha igen, hogyan? Mit gondol minderről Orsolya nevű felesége, a költői verseny feltehető vesztese, aki ráadásul a költő szemében teoretikus tekintély (vö: „egy perverz entellektüel szuka”)?

A befejezetlen vers a szöveg olyan belső tükre, melynek mintájára a novella is elhatárolódik saját jelentésétől, olyan idegen fenoménként mutatva rá, amelynek számos lehetősége ugyan folyamatosan jelen van a szövegben, ám — ahogya költő merevedését sem követi ejakuláció — egyik sem akar beteljesedni. A szöveg a jelenléte dimenziójában reprezentálja magát, melynek felületén csupán megmutatkozik, de sebet nem ejt a jelentés ereje. (A történet számos motívuma is erősíti a jelentésaktivitással szembeni pusztán jelenléte képzetét: Balaton, sör, tikkasztó meleg, pihenés, test, zene, erotika stb.) Ugyanakkor nyilvánvaló módon a szöveg magába forgatja azt az értelmezést is, amely — mint akár ez itt — a jelentéshiányok szövedékéből fonja meg a maga jelentését. A szöveg saját jelentésével kapcsolatos közömbössége ugyanis azt is jelenti, hogy épp úgy érzéketlen marad az e közömbösséget jelentésként realizáló értelmezésekkel szemben is, mint bármely más lehetőség irányában: mint a „pad” egy lehetséges oldalát forgatja magába vissza a saját ideológiamentességét ideológiaként azonosító próbálkozásokat, ami azonban — paradox módon — újabb értelmezői köröket generál. Itt bújik meg talán a jelentés és a jelenléte szövegszerű feszültségének értelmezéstermelő szerepe, a Hazai-szövegekből kinyerhető szemantikai gazdagság egyik magyarázata.

A jelentéshatások uralma alóli felszabadulás kísérlete a szövegek deviáns nyelvhasználatában is megjelenik, méghozzá nem egyszerűen alulretorizáltsággként, hanem a nyelvi logika változatos és mulatságos megsértésein keresztül. Az iménti novellában például Orsolya „bujá és torkos lelkialkata” említődik, ami jól illusztrálhatja ezt a bizonyos, mindig viccesen ható nyelvi devianciát. A jelzős szerkezet elemei ugyanis elviekben ellentétes kategóriákat (test–lélek), s hozzájuk fűződő értéktartományokat kapcsolnak össze, mintegy egymásnak ugrasztva a köztük lévő különbségeket. Miközben a „torkos lelkialkat” tulajdonképpen értelmezhetetlen, a „bujá és torkos” már kellően erotikus képzeteket is keltve helyezi ironikus törlés alá a lélekhez szokványosan társítható elképzeléseket. A kifejezés egésze kitér a beazonosíthatóság elől, nem rendelődik alá semmilyen egyértelmű jelentés uralmának, miközben több egyformán érvényes megoldás jelenlétét posztulálja. Hazai nyelvét alapvetően az ehhez hasonló nyelvi deviációk építik fel, a szabálysértések, elhajlások azon eseményei, amelyek egy halványan még kivethető, normaként rögzült jelentés ellenében pozicionálják magukat. Ez a groteszk heterogenitás egyébiránt néha képszerűen is megjelenik a szövegekben, az iménti idézethez hasonló skizoid vizuális elem például a *Gyuri találata*ban, amikor a főszereplő egy Király Linda- és egy Lars von Trier-plakátot pillant meg egymás mellett az utcán. (Hazai nyelvhasználatának tüzetes elemzése szükségszerűen elvégzendő munka, ezzel a két törekeny példával csupán a jelentés-probléma általam vizionált nyelvi működésének egy apró mozzanatát akartam illusztrálni.)

Hazai szövegeinek motorját tehát korántsem a jelentéskultúra — Gumbrecht által uralkodónak tekintett — önreferenciája,⁶ vagyis az értelem és a tudat fűti, a művek szerveződésében, építkezésében, megmutatkozásában a karteziánus jelkultúra efféle racionalitás-fétise *érezhetően* érvényét veszti. Ezekkel szemben válik a szövegek kitüntetett mozgatójává a pusztán jelenléteben megmutatkozó test, amely Hazai novelláiban nem értelem-, hanem térvizonyulásain keresztül kapcsolódik a világhoz. Lássunk most néhány erre vonatkozó rövid példát *A maximalista* című kötetből.

Az *Ági, ahogy a férjét kicsinálta* című történet hősnőjéről csupán annyit tudunk meg, hogy „néha kibírhatatlan”, ám arról, hogy miféle reakciók, reflexiók, racionális mozgatók szabályozzák cselekedeteit, midőn férjét hosszú napokra bezárta a fürdőszobába, semmit nem közöl a szöveg. Miután férjét kiiktatja a szociális térből, ő maga is csupán térbeli — és nem tudati — mozgásain keresztül jelenik meg a szövegben: kirándul, sétál, kutyát sétáltat, barátjával találkozik. A novella nem támogat semmiféle ideológiavezérelt olvasatot, a nő téralakzatokban történő közömbös mozgásainak leírása idegen elemként zárja el a racionalizálható magyarázatok lehetőségét. A *Négy nap*ban sem tisztázódik a felborult székben napokat eltöltő narrátor cselekedetének oka, ám annál részletesebb leírását olvashatjuk a felvállalt pozíció testi, fiziológiai állapotrajzának. A *Für Elise*-ben a két szereplő párbeszédének tartalmi,

jelentéshordozó vonatkozásai szorulnak háttérbe, helyett testi viszonyokon, nehezen racionalizálható ösztönimpulzusokon keresztül kommunikálnak egymással. (A szöveg utolsó közlése is a narrátor testi bizsergéséről informál.) *A lepottyant teknősbéka* ifjú férje egész egyszerűen elfelejti, hogy épp nászútra indul feleségével, kiírja magát az idő teleológiájából, a célok és okozatok racionális világából, és barátjával iszik egy kocsmában. *A magához tért feleség* eseménysorát alapvetően szintén a szexualitás, testiség, a balesetek (vagyis fizikai konfliktusok), tudatvesztés, kóma, sérülések stb. kifejezetten fizikai jellegű szintaxisa mozgatja. A történet végén, mikor súlyos balesete után a nő végre felnyitja szemét a kórházi ágyon, és összefüggéstelen mondat-montázsok törnek elő belőle, férje megnyugodva konstatálja, hogy neje „magához tért”. A köznyelvi kifejezést egy kicsit szorosabb, énfilozófiai értelemben kezelve az „önmagaság” kategóriája éppen akkor jelöli ki az asszony identitását, amikor az a nyelvi és tudati szétesettség nem racionalizálható dimenziójában kel életre. Ezt a pillanatot akár a novellák szereplőinek általános jellemzésekként, a szövegekből felsejlő szubjektumfelfogás allegóriájaként is kezelhetjük. Annak egyik jeleként, hogy Hazai történeteiben a jelentéskultúrával szemben megmutatkozó jelenléte dimenzióiban a tudás nem kizárólag fogalmi konstrukció.

A maximalista novelláinak egy részében a jelentésteremből történő kihátrálás igénye, az esztétikai negativitás tematikusan is megjelenik a szövegekben, a szereplők itt kilépnek a társadalmi hálózatosság agresszíven jelentéses világából, és a létezés egy reduktív dimenziójában, egy lehatárolt, védett zugba visszavonulva törlik ki magukat a szubjektum/objektum paradigmájából. Ilyen a már többször említett *Négy nap* története, melynek főhőse ugye nem hajlandó kikászálódni bogárszerű állapotából, a *Nagyi a szekrényben*, melyben a nagymama egész egyszerűen magára zárja a szekrényajtót, vagy az *Ági...*, melynek fürdőszobába zárt szereplője ugyan nem maga választja sorsát, de a terek (látszólagos) elkülönülése itt is értelmezhető a fentiek értelmében. Ám nem csupán az efféle téralakzatokban metaforizálható esetekben, de a novellák szereplőinek viselkedése általánosságban is jellemezhető a legalapvetőbb morális, szimbolikus, kulturális kódok szinte teljes figyelmen kívül hagyásával, a racionális jelentéssel felruházható gesztusok, reakciók, beszédpanelek feltűnő hiányával, vagyis a kivonulás, önmegszüntetés gesztusaival. Hazai novelláskötete ebben az értelemben is a létből történő kiiratkozás lehetséges koreográfiáinak változatos katalógusa, a racionális társadalmi jelenlét szabályainak felmondása. Kettős értelemben mégpedig: az imént említett tartalmi vonatkozások mellett a szövegek nyelvi, retorikai, szerkesztésbeli és egyéb poétikai jellegzetességei ugyanis szintúgy e szabályok figyelmen kívül hagyásával magyarázhatóak. A jelentések mátrixából történő folyamatos visszahúzódnás, elkülönülés újabb stádiumát képviselheti a novellák közt a *Lustaság mostanság* című írás, amely

⁶ GUMBRECHT: *I. m.*, 69.

javarészt egy traktátus a lustaságról, a restség dicsérete és lét-programmá emelése, a jelentéstermelő aktivitás abszurdba hajló filozófiája, amely a pusztán testi, mindinkább vegetatív létezőtechnikák — Hazai szereplőit alapvetően meghatározó — parodisztikus teoretizálása. A befogadót illetően ugyanez jelenik meg a *Szilvia szüzessége* piktogramjaiban, amelyek az olvasót az intellektuális, hermeneutikai munka helyett inkább a testi élvezetek felé igyekeznek terelni — „Igyon valamit!”, „Egyen!”, „Fürödjön meg!” stb. —, s ezzel szintén a pusztán jelenlétben történő elmerülésre, végső soron az értelmezés leltiltására szólítják fel.

A *növények levele* című novella pedig már egyértelműen a vegetatív, prehumán létezés parodisztikus (Erasmust idéző) apoteózisa, aminek egyébként külön ironikus modalitást — és értelmezési csavart — kölcsönözhet az a megoldása, hogy a jelentés kultúrájának emberi viszonyait a jelenlét hordozóiként és lelkes propagátoraiaként azok a bölcsekedő növények ostorozzák, „akik” elmékedéseik által épp a szöveg jelentéstermelését végzik. A létezés fokozatos visszavonódásának rendjében aztán a kötet utolsó novellája vonja le e folyamatos hátrálás lehetőségeinek logikus konzekvenciáját és villantja fel főhőse számára végső megoldásként a halál derűsen fogadott esélyét. Ebből a nézőpontból tehát *A maximalista* szövegei az „alkotás” (*Egy pad oldalai*) és a „megszűnés” (*Gyuri találata*) közötti roppant törékeny, alig érzékelhető mezsgyén — ami Hazai szövegei esetében talán ugyanazon érem két oldalát jelenti — egyensúlyozva próbálgatják az eltűnés és az (ön)eltűntetés esztétikai és egzisztenciális lehetőségeit. E program eredőjét, magvát, ismeretelméleti bázisát önkényes jelentéstudománytalansággal — s ezzel nyilvánvalóan szembe menve a Hazai-novellák intenciójával — az *Egy pad oldalai* egyik dialógusával lehetne szemléltetni vagy rögzíteni: „— És mi a maga problémája? — Az, hogy nem értem a világot.” Ennek a nem értésnek kedélyes elfogadásán épül fel Hazai szövegvilága, amely ennek megfelelően iparkodik kitörölni poétikai eszköztárából az „értelem” karteziánus kategóriáit mozgósító kapcsolódási és észlelői mozzanatok. Prózájának ironikus, abszurd, mulatságos tragikuma, a jelentésséggel szembeni közönye, melyet ráadásul hipperrealista (rámutató, tehát jelentéssé) karakterjegyek bőséges alkalmazásával demonstrál, éppen ezért állítja meglehetősen nehéz helyzet elé az értelmezőt. Az „abszurd realizmus” terminusa⁷ ugyan lefedti, de oxymoronként csupán újramondja e prózavilág ellentmondásos működését. A Hazai írásaihoz meglehetősen szkeptikusan viszonyuló Angyalosi Gergely viszont — nem feltétlen elfogadva, csupán összefoglalva a méltatók nézeteit — a szövegeket egy új világérezkélés, világalkotás megfelelő irodalmi formáinak⁸ nevezi, és a magam részéről épp az érzékelésnek és érzékeltetésnek ezt a megváltozott poétikai rendjét próbáltam a jelenlét ontológiájához kapcsolható szempontok segítségével keretezni. Mindez azonban továbbra sem oldja fel azt az értelmezői dilemmát, amelyet a fogalmi megragadhatósággal szemben szövegekbe kódolt jelen-

tésközöny generál. Az óhatatlanul ideologikus értelmezések a szövegek ideológiamentességét csak mint az ideológiamentesség ideológiáját tudják megragadni, ami azonban pontosan a szövegek ilyenén semlegessége miatt célt tévesztve mint eltűnésre ítélt, kiradírozandó referencia épül be a szövegbe. Ennek eredményeképp az olvasó a novellák gyermekesen bölcsekedő figuráinak derivátumává válik, s minél inkább küzd ez ellen teoretikusan, annál inkább blamálja magát. Ahogyan ugyanis a mottóban idézett Mannheim-paradoxon értelmében sem fogalmazhatunk meg az ideológiáról ideológiamentes állításokat, úgy az ideológiamentesség értelmezésére sem áll rendelkezésünkre értéksemleges nyelv. Elképzelhető-e — teszi fel a kérdést Gumbrecht — olyan fogalmak alkotása és tesztelése a humántudományokban, amelyeken keresztül összetettebben viszonyulhatunk a (szöveg)világhoz, mint az értelmezés önmagában, vagyis összetettebben, mint amikor pusztán jelentést tulajdonítunk a dolgoknak?⁹

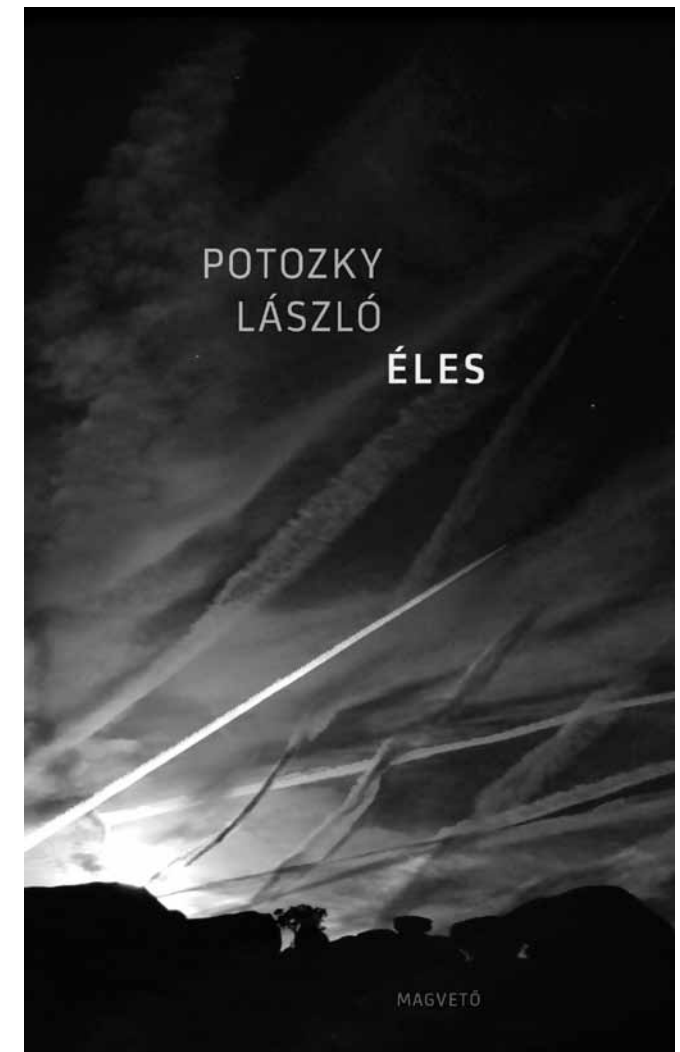
Hazai szövegei mintha valami ilyesmire sarkallnának.

Herczeg Ákos „Az élet a legjobb méreg”

(Potozky
László:
Éles.
Magvető,
2015)

A megjelent részletek és Tompa Andrea fülszövege nyomán némi aggodalommal vettem kézbe Potozky László első regényét, az *Élest*, tartva attól, hogy az egyetemista fiú pokoljárása egy véget érni nem akaró kocsmatúrához lesz fogható, ahol az alkoholba és önnön céltalanságába belefáradt tekintetekkel egyenes arányban csökken majd az önreflexióra való igény arra, hogy ne csak megmártózzunk, hanem szét is nézzünk kicsit napjaink nagyvárosi mocskában. Aztán hamar láthatóvá vált, Potozky nem az a szerző, akit saját teremtményétől kell féltetni. Főhős-elbeszélője szerencsére rendszerint megtartja a két lépés távolságot önsorsrontó viselkedésétől, és ha ezekből a kitekintésekből nem is származik jellemfejlődés, ahogy a főhős számára a végigkövetett négy év pontosabb megértésre sem nyílik valójában tágabb perspektíva, a merülésnek ez a tanulságnélkülisége mégis meglehetősen tanulságos. Felcímkézve az *Éles* valóban lehetne a magyar *Nullánál is kevesebb*, ahogy az egyik könyvheti beharangozó is megjegyzi, habár egy közelebbi összehasonlításban már alighanem a különbségek lennének inkább szembetűnők. Egy bizonyos: mindkét könyv felkínálja egy kultúrkritika szagú generációs regény olvasatát (többek közt a különbséggel, hogy a jellegzetes ellisi felülnézeti ironiának alapvetően kevés nyomát találni Potozky regényében), kérdés azonban, hogy az *Éles* mennyire kíván valóban az lenni. Kissé elhamarkodott értelmezői manőver volna Potozky könyve alapján a mai húszas éveiben járó nemzedék általános válságáról beszélni, az viszont tagadhatatlan, hogy szépen a sarokba vágja a gondtalan egyetemista évek vaskos közhelyét („ezeknek az egyetemistáknak semmi gondjuk az életben” — 123). Miként a *Less than zero* napbarnított Los Angeles-i aranyifjai, úgy a főváros garzonokban tengődő, a szemináriumok helyett a kocszmákat látogató, féktelenül bulizó egyetemista rétege is kellő okot adhat az aggodalomra.

Habár a regény nem hangsúlyozza túl a fiktív világ referenciális vonatkozásait, távolról sem utánképezhetetlen a közép-kelet európai (többek közt Budapest és akár Kolozsvár nyomait is magán viselő) nagyváros azon arca, melyet hiába keresnénk a turistacsalogató brosúrákban. Lecsúszott vagy lecsúszófélben lévő figurák népesítik be a regény züllött, hanyatlásuk ábrázolásában



kissé túl is járatott tereit: málló vakolatú kocszmák és lepukkantságban egymásra lícitáló albérletek — minden bizonnyal sokak számára ismerős — világa ez. Ahogy a szerző egyik interjújában említi, sűrített, de valóságsszagú ez a milió a benne talajvesztett életekkel, s ebben többé-kevésbé egyetérthetünk. Még az olyan, dramaturgiai szempontból így-úgy megokolható túlzások fölött is napirendre tudunk térni, hogy az egyetemről legfeljebb derengő emlékeket őrző főhőst úgy veszik fel csont nélkül ösztöndíjas doktori képzésre, hogy saját bevallása szerint „egyik alkalommal például Katje fénymásolataiból kezdtem a másnapi kollokviumra magolni, a kurzus nevét se tudtam, nemhogy a tematikáját.” (87) A fiatalok sorsának alakulását jellemző lefelé tartó spirál hihetősége a regény egyik kulcsa, és itt a szerző érezhető szakmai magabiztossággal tartja kezében a gyeplőt. A forgatókönyvben nem történik semmi váratlan, oda nem illő, mégis várakozással tölti el az olvasót az egymásra következő események nyomokon követése, azé az úté, amelynek során Katjéék nemhogy tisztában látnák, merre is haladnak, hanem egyre jobban belegaba-

⁷ FARKAS Zsolt: *Minimál Hazai*, Irodalmi Szemle Online, 2013. november 14., <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-november/1783-farkas-zsolt-minimal-hazai->

⁸ ANGYALOSI Gergely: *Hazai Attila: Budapesti skizo*, Kritika, 1999/5, 35.

⁹ GUMBRECHT: *I. m.*, 48.

lyodnak rossz döntéseik következményeibe. Ám épp a környezet komor valóságát és a benne élők reakcióinak, eleve kudarcra ítélt válságkezelő technikáinak a hitelessége miatt lesz a legkézenfekvőbb magyarázat szociokulturális természetű arra a kérdésre, hogy vajon miért nem képes a történet során jóformán egyetlen szereplő sem legalább minimálisan értékelített létezésre. A regény ugyanis nemigen dolgozik olyan hatáselemekkel, melyek elbizonytalanítanak a célnélküliség nagyon is evilági jelenségekre visszavezethető okait, mint például a kedvezőtlen munkaerőpiaci helyzetből következő (mégoly elkendőzött) pályaválasztási szorongás („Katjét kicsit se izgatta, hogy manapság jóformán még munkanélküli se lehet az ember diploma nélkül” — 132), vagy a lényegében nem létező követhető felnőtt szerepminta. Így azonban fennáll a gyanú, hogy a regény túlon túl szűkre szabja saját lehetséges értelmezési tartományát, és ahogy fogynak a lapok, egyre nehezebb másnak látni a regényt, mint napjaink egy feltűnően komorra festett tablóját, amelyben (első sorban, de nem kizárólag) a hús-huszonötös korosztály nyilvánvalóan tart az elmagányosodás felé. Az *Éles* esetén az olvasó óhatatlanul pszichologizálni kezd, mikor az alkalmi prostitúcióból, majd szervezett rablásokból élő bölcsészlánya szüleinek a gazdasági válságra adott, ezúttal meglehetősen iróniával szemlélt, önazonosnak aligha tekinthető válaszait látja maga előtt, ami amellet, hogy tovább súlyosbítja a generációk közti bábeli zűrzavart, még az anyagi helyzet további romlásához (és így közvetetten Katje és az elbeszélő fokozatos lesüllyedéséhez) vezet. („Katje szülei [...] nem csak anyagilag omlottak össze, az apu belefogott egy világmegváltó piramisjátékba, auralátó szemüveget, meg rontás elleni energialekvárt próbált rászózni mindenkire, mert az újra van most szüksége az embereknek, a jövőre, az anyu meg spirituális téren kezdett fejlődni, a kozmoszból érkező üzenetek tanát kombinálta őrangyaltréninggel, de a házi kassza továbbra se jött rendbe” — 44.)

Ebben a nem épp stabil értékrenddel bíró közegben nem csoda, hogy a benne tévelygők a könnyebbik utat választva valójában rendre a nehezebbik felé mozdulnak el — a főbb szereplőkben valahogy fel sem merül, hogy „normális” is lehetne élni, a jövőbe vetett hittel, a szerény bevételeket megbecsülve. Az efemer jellegű megoldási kísérletek éppoly efemer boldogsághoz, illetve a kilátástalanság és ezzel együtt a távolodás újabb és újabb stációihoz vezetnek. Potozky László regénye szépen bejárja ezeket a szinteket, nem marad ki semmi: a nőekkel alapvetően brutálisan bánó alkalmi partnerből nehezen megokolhatóan egyszerre társá váló főhős a maga nagy lehetőségét, a szerelmet mint lehetséges menedéket tanítanivaló alaposággal tékozolja el. Csak első pillanatban önti el ugyanis valamiféle magasabbrendű érzés, mikor a nők elleni évek óta tartó bosszúhadjáratát a Katjével való, nem épp ideáltipikus megismerkedést követően felváltja a lelki furdalás, ám ez mégsem mélyül igazi szeretetté. A korábbi pénzszerzési manőverein való kattogástól („Attól kezdve pedig, hogy valamennyire megnyíltunk egymásnak, nem érdekelt, mennyire zavarja, mennyire frusztrálja, egyfolytában arról

beszéltem, milyen volt mással” — 41) csak az egyre radikálisabb féltékenységi rohamok, majd a másik feletti totális uralom felé vezet út („a négy fal közé rejtettem Katjét s vele együtt a múltját, nem hagyhattam többé, hogy a város összes kanja rá csorgassa a nyálát” — 84), mígnem a folyamat a múlt „nyoma-inak” végső eltörléseinek gesztusaival (piercing, tetoválás) ér el végpontjára. Az egyre növekvő anyagi instabilitás mellett tehát kevésbé látványosan, de annál nagyobb károkat okozva az első perctől kezdve végezte eróziós munkáját a tekintélyes mértékű érzelmi bizonytalanság — és e köré kitörölhetetlen vonásokkal épül fel egy olyan világ, ahol az egyetemet heti rendszerességű „parkozásból” végző, előrehaladott testképzavarral küzdő lányok és enyhén neurotikus, önmagukat passziószerűen csonkító, a fájdalmakat csakis újabb fájdalommal tompítani képes fiúk élnek. Mindenki csupán halvány derengésként, fényév távolságból érzékeli saját nőiségét/férfiasságát, ráadásul az identikussá válást nem könnyítik meg a felszínes, tartalmatlan alkalmi kapcsolatok sem, melyek szinte a regény valamennyi szereplőjének kizárólagos viszonyulási formájaként jelentkeznek. Alparibbnál alparibb lakóterek jönnek-mennek (kissé már-már egyhangúvá váló monotonitással), idézőjeles barátok bukkannak fel időnként. Jól mutatja az *Éles* figuráinak nivóját, hogy a legtöbbit még az a „véresszájú ateistából” avansált szerzetestanonc, Devla tesz az elbeszélőért, aki azért szintén elég messze van még az istenhívótól elvárt erkölcsi minimumtól („le is tette a szegénységi fogadalmat, nagy cucc az egész, a külföldi testvérek mázsaszám küldik a jobbnál jobb csokikat [...] szóval parti az élet, csak imádkoznak és isznak” — 144).

A szerző az említett HVG-beli interjújában olvasható, hogy szereplői *patkányok*, de nem *férgek* — még ha értem is az oppozíciót, a regényben mégiscsak elég vékonyka a kettő közti határ. Éppen ezért csalódnai fog az, aki előzetesen valamiféle dosztojevszkiji lealjasodásra számít, amelyben azért mindig ott munkál az áldozatra való képesség és az odaadás: az *Éles* hősei számára ezek lényegében ismeretlen erények. A szeretet itt nettó birtoklás, a barátság pedig még a legfejlettebb pontján is a két-háromnapos gyakoriságú tisztességes berúgások ígéretén alapul, és csak elvétve villan fel benne ezen túl valami emberi, azzal együtt el kell ismerni: a Mircshez kötődő zárlat — a maga apokaliptiszváro hangulatával együtt — az *Éles* érzelmi ridegségében már-már melegnek is képes hatni. Az elbeszélő ugyanis mégiscsak rátalál valakire, akivel a létezés a maga sajátos féltelenségében megélhető, és a társiasság élményét nyújtja a regény szélsőséges társatlanságában. Ez persze önmagában kevés ahhoz, hogy jóleső megnyugvással zárjuk be a könyvet: a főhős, aki azért összességében nem a legkönnyebben szerethető embertípust testesíti meg, kérdés, hogy mire megy majd a vágyott egyedülléttel, amelyre a regény során alaposan rá is szolgál („Hagyjátok, hogy nyugodtan igyam a söröm, hagyjátok, hogy nyugodtan fáradjak el tőle, hagyjátok, hogy nyugodtan essek be az asztal alá” — 237). E mondatok motivációját éppoly nehéz megérteni, mint amennyire ő maga nehezen képes saját életének alakulásáról számot

adni: az egyre sűrűsödő folyóparti séták sem segítenek annak megfejtésében, hogy mi változott azokhoz a régi, önfelelt baráti együttlétekből bővelkedő, feledhetetlen napokhoz képest, mikor még „nem lakta[m] le ennyire az életet” (165). A múlttal való folytonos szembeállításból az derül ki, hogy a szerelem egy még megvalósíthatatlan projekt a főhős számára: a kölcsönös érzelmi bizonytalanság folytán a középiskolás kori, soha vissza nem hozható intenzív jelenléte helyett Katje csak „repülőgépmotorok bűgását” (179) — megválaszolatlanul hagyott miértek és hogyanok egész sorát — hagyja maga után hátra. A jellemfejlődés elmaradásának csalthatatlán jele, hogy szembeötölően megakad a szakítás körül az addig működőképes elbeszélői önreflexió, így az egyéni felelősség elszórt jelzései nem válnak identitásképző erővé: Katje „elküldésének” felismerése sem mutat igazán önmagán túlra („Én küldtem el. Katje messze került, egyenesen fel az égbe, több ezer méter magasra fémszárnyakon” — 162), ahogy az egyszer-egyszer fellángoló önvád („én kényserítettem rá, hogy ne is hozzám, hanem a négy falhoz és a magányos estékhez ragaszkodjon, amiken meghittségnek hazudtam a sivárságot és biztonságnak a monotóniát” — 200) is inkább a személyiség destruktív erőit mozgósítja („ha már engem összetörtek, miért ne lenne jogom összetörni valamit” — 201).

Noha az *Éles* távolról sem mondható az elmúlt időszak legösszetettebb regényének, számtalan okot lehetne mondani, miért is szolgált rá mégis a fokozott várakozásra. Potozky azzal együtt is képes volt elsőre letenni az asztalra egy tempójában, cselekményvezetésében egyaránt kifogástalan regényt, hogy a részletek gondos megmunkálásán érződik a novellista múlt: az egyes jelenetek alighanem még fegyelmezetlenebb kohézióval együtt is megállták volna a helyüket. Itt jóformán minden mondatra jut két-három frappáns, legtöbbször szerencsére nem öncélú viccelődésnek ható nyelvi fordulat, miközben a „klipszerű”, sodró lendületű, az utolsó kötőszóig megkomponált próza a lehető leghitelesebben rakódik rá az elbeszélőn át feltárolt, szebb napokat is látott kortárs nagyvárosra, melyben minden bizonnal még sokak teszik fel nap mint nap a szorongáskeltő kérdést: „ha majd egyszer véletlenül földet érek, vajon mi lesz velem?” (222)

Az ürességbe futó lét topográfiája

Szentesi Zsolt

(Potozky László: *Éles*. Magvető, 2015)

Az akár nemzedékregénynek is nevezhető mű főszereplője egyetemi hallgató, pszichológiát tanul. Ez utóbbi szó erősen eufemisztikusan értendő, hisz órákra alig-alig jár (s ez csak fokozódik a későbbi történések során), ugyanakkor arra igencsak alkalmasnak látszanak a választott tanulmányok, hogy permanens önmegfigyelése, önelemzése már-már szakmai relevanciával bíró szövegekké formálódjanak. Ezt nyilvánvalóan csak fokozza, hogy ő maga a narrátor, azaz a narratológiai pozíció, s az ezzel szoros összefüggésben lévő egyes szám első személyűség adekvát a felvezetett szűzsével: a minél pontosabb énbemutatással, önfeltárással, illetve a személyiség helyzetének és körülményeinek (re)prezentációjával. A választott pozíció (s ezáltal persze a leírás, az önjellemzés) hatékonyságát fokozza, hogy az individuum nemcsak hogy abszolút reálisan szemléli önnön személyét és szituáltságát, de szinte megkettőzve alakját, kívülről, a külső szemlélő aspektusából (is) képes magára tekinteni. Így a szubjektivitás és objektivitás igen termékeny, helyenként reveláló erejű szintézise valósul meg, mely narrációs technika révén egyszerre látjuk kívülről és belülről a centrális figurát, láttatja velünk ilyképpen magát az elbeszélő. Itt nincs szépítés, nincsenek eufemisztikus megfogalmazások, elhallgatások, (ön)felmentő próbálkozások, (ön)megértéssel kísérletező törekvések, csak kegyetlenül szigorú, reális helyzetfelmérés és elemzés, metszően éles (ön)kritika! A pszichológusi diványon fekvő páciens, a kikérdezett médium és kezelője/kérdezője egy és ugyanaz. Olyannyira, hogy végső soron szerepeik és feladataik folyamatosan felcserélőd(het)nek, így lesznek egymás permanens vallatói. Mindezt fokozza az a tipográfiai megoldás, hogy a narrációs és a párbeszédés részek nem különülnek el egymástól bekezdésekre (csak az utóbbiak kurzívval szedettek), sőt a függő és szabad függő beszéd állandó alkalmazása folytán még szintaktikailag is egybefolyhatnak a mondatok. Egy végeérhetetlennek tűnő vivisekciónak vagyunk tanúi mi, olvasók. E kettősségek, a narratori pozícionáltság és a figura fentebbi specifikumai a regény értékességének zálogaként képesek funkcionálni. Ehhez járulnak a már a *Nappá lett lámpafény* (2013) című novelláskötetben is megtapasztalható pontos, találó, képiességükben egyszerre kifejező és sok jelenté-

sű Potozky-féle mondatok, melyek a nyelv síkján erősítik fel és teszik szuggesztívvé mindazt, amit a narratológiai megoldások, a figura pozicionáltsága illetve a szüzsé elénk tár. E mondatok viszonylag rövidek (vagy rövid tagmondatokra tagolódnak), ám tömörségük illetőleg képi vonatkozásrendszereik révén nemegyszer szinte fejbe kólintják az olvasót. Egy halál előtt álló fiatal lány kapcsán olvashatjuk: „A villámlások fénye átütött a hálóingeden, és felvillantotta tested egyre szögletesedő körvonalait.” (*Csendélet a bányatónál* — 19) Vagy mennyire megkapó, magával ragadó, figyelemfelkeltő, ugyanakkor megrázó, felkavaró, már-már sokkoló, épp ezért sokat ígérő/sejtető e novellakezdet: „A beteg galamb egy pinceablakban várta a halált” (*A csirke* — 36). Egy másik nyitó mondat: „Aznap isten szabadnapos volt, vagy talán nem is létezett soha. De a vastag felhőregegen amúgy sem láthatott volna le rám [...]” (*Repülés hazafelé* — 149) A regényből: „Soha nem láttam még akkora ürességet, mintha a levegőt is kiszivattyúzták volna a lakásból, faltól falig feszült a semmi.” (192) „Azon a hajnalon megtaláltam a földkerekség leg-szomorúbb táját. Az a fajta hajnal volt ez, amelyiken a kazánház-füsttel egyszerre oszlik szét a fény is az égen.” (221)

A 2013-as kötet kapcsán többen is kiemelték, hogy a novellák világa ürességet, cselekvésképtelenséget áraszt, a leszorított, tehetetlenségbe fulladó léte tárja elénk, amelyből nincs, vagy alig van kiút. Emellett tragikum, drámaiság és melankolikusság keveredik egymással az írások egyébként jobbára definiálhatatlan, behatárolhatatlan idejében és térében. Több esetben enyhén az abszurdítás vagy a groteszk felé tolódik el akár a történesor, akár a szüzsé (*Az akvárium lakói; Repülés hazafelé*), de valamilyen megnevezhetetlen tragikumérzet ekkor is ott bujkál a szöveg mögött. Tarján Tamás nem véletlenül említi Bodor Ádám, Tar Sándor, Krasznahorkai László nevét, világát és írásmódját. Természetesen csak párhuzamokról, (lehetséges) közvetett hatásokról, előzményekről, rokon vonásokról van szó, nem bántó reminiscenciákról, legkevésbé epigonizmusról. Potozky autonóm, külön világot megalkotó, szuverén módon író szerző — ettől persze még létezhetnek egybeesések, érintkezési pontok más epikai világokkal.

Az *Éles* című regényben szintúgy az ürességgel, a kilátástalansággal, az ok- és célnélküli sivár léttel szembesülhetünk. A figurák egyik napról a másikra élnek (időnként vegetálnak), az iváson, a szexen, alkalomadtán a drogon, a pótszerként, pótcselekvésként szolgáló interneten és Facebookon kívül nincs semmi, ami életüket kitöltené, mindennapi céljaikat determinálná. Már a mű nyitó mondata is erre utal a maga leegyszerűsítő durvaságában: „Huszonegyedik születésnapomra úgy döntöttem, meglepem magam egy igazi munkáslánnyal.” (7) E kiüresedett, a primitív és könnyen elérhető/megszerezhető élvezetekre koncentráló/irányuló létforma, életvitel nemcsak a főszereplőre, de szinte teljes környezetére abszolút módon jellemző. (Emiatt is használtam bevezető mondatomban a „nemzedékregegy” kifejezést. Bár kétségtelen, itt nem egy egész nemzedék, inkább annak egy jól behatárolható rétege [egyetemisták — lásd később] áll

előttünk. Mások írásukban az Y- vagy Z-generáció regényéről beszélnek.) Nincs is igazán személyiségük, habitusuk, emberi énjük, pusztán egyik napról a másikra élő, élvezeteket hajszólo, másnaposságból másnaposságba bukó (vég)lényekként jelennek meg előttünk, amit az is pregnánsan kifejez, hogy legtöbbjük számunkra, olvasók számára semmitmondó becenevükön neveződik meg (Mézga, Basszer, Ikon, Rojál, Kisdieszka, Pip stb.). Az elbeszélő-főszereplő ugyanakkor érzékeli e semmibe, ürességbe futó lét értelmetlenségét. Belső, lelki és érzelmi kiüresedettségből fakadó fájdalomát egy sajátos öncsonkítással, önsebzéssel próbálja elviselhetőbbé tenni (ahogy mondja: „jó fájdalomcsillapító volt a fájdalom” — 18): egy kisollóval rendszeresen mély, vérző csíkokat karcol a combjába. Természetesen ez is pótszer, pótcselekvés, s ezt ő is pontosan tudja. Ám ez egyszerre teszi számára valamiképp elviselhetővé az elviselhetetlent, lesz ez egy sajátos kábítószer, menekülés, s emellett egyfajta penitencia, egy kissé perverz megtisztulási szertartás. E nihillel teli létből a szülők világa, az otthon sem szolgál számukra sem érvényes ellenpontként, sem potenciális menekülési útvonalként; azt részben képmutatónak, részben más okokból kifolyólag is felvállalhatatlannak, követhetetlennek, ilyképpen értéktelennek érzékeli.

Mindezek folytán a recenzióban a mű a hatvanas-hetvenes évek fordulójának egyik epikai vonulatát idézte, jobb híján kisé pontatlan elnevezéssel a magyar beat-irodalom novelláinak, regényeinek világát (Csörsz István, Csaplár Vilmos, Császár István, Kurucz Gyula ekkori írásai). Még akkor is felvetődik ez, ha jól tudjuk, a Potozky-féle regénytechnika, poétikai eljárás- és alakításmód természetesen lényegileg különbözik e szerzők realista metszetregegyt lírizáló epikai konstrukcióitól. Itt a világlátás, a létérzékelés, az életvitel, a gondolkodási és cselekvési modellek sajátos párhuzamosságairól, különös egybeeséseiről van elsősorban szó, melyek a figurák habitusában, szokás- és viselkedésrendjében mutatkoznak meg.

A főszereplő (akinek jellemző módon a nevét sem tudjuk meg, ami egyrészt az elszemélytelenítés, másrészt a korábban elemzett önmegkettőzés eszközeként képes funkcionálni) akaratlanul, de megpróbál *részlegesen* kilépni e kiüresedett létből, amikor — bár ez így véletlenül sem szerepel/hangzik el — szerelmes lesz Katjéba, korábbi alkalmi ismerősébe. Összeköltöznek, együtt „dolgoznak” (rabolják ki a lány által becserkészett fiúkat/férfiakat), ám közös életük alig lesz teljesebb, boldogabb, mint a korábbi. Talán épp azért, mert a múlt jóvátehetetlenül determinálta jelenüket és jövőjüket egyaránt. Ez a konkrét és egyetemesebb, általánosabb értelmű és érvényű determináltság több aspektusból, több szereplőt tekintve is elemi erővel van jelen a műben. Annál is inkább, mert hiába diplomázik le a főszereplő, lesz PhD-hallgatóvá, élete-létezése lényegileg semmiben nem lesz másabb, mint korábban. S ugyanez mondható el a legtöbb figuráról. (E tekintetben modellértékűnek nevezhető Rojál alakja is.) Egyedül Katje, aki valószínűsíthetően kilép e tudat- és léleknemorító közegekből — legalábbis erre utal ahogyan, amilyen módon szakít mind a főszereplővel, mind addigi környeze-

tével. (Talán ezért is fáj egyebek mellett annyira ez főhősünknek. Mintha a lány valamiféle esélyt jelenthetett volna számára, hogy később talán másképp is történhetnének a dolgok, más módon is megélhető lenne a lét, mint eddig.)

Az *Éles*ből elénk táruló világ már-már traumatikusan lehangoló, kiüresedett, vektor-, érték- és célnélküli. Ám mélységében nem éri el az egyébként több ponton is ide kapcsolható Tar- vagy Bodor-írások (lásd fentebb) művészi színvonalát. Ennek oka legelsősorban az, hogy a szövegnek nincs meg az az egyetemesebb, létfilozófiai-ontológiai horizontja, illetőleg a jelentéseket általánosabb síkra átemelni képes aurája/kisugárzása, mint amelyek a két említett író vagy Krasznahorkai műveiben meghúzódnak. A történeteknek kevésbé van önmagukon túlmutató jellege. Ez talán magából a szereplőgárdából fakad. A jobbára egyetemisták körében játszódó történet azt eredményezi, hogy talán túl sok a viselkedésbeli manír, a magatartások, cselekedetek túlzott szándékoltasága, néhol erőltetettsége (berúgni, nőzni, bulizni mindennap, ha török, ha szakad). Kissé ilyen manírosnak vélem a főszereplő önsebző csikozását is, ami ráadásul túl szándékoltan, már-már kimódoltan válik centrális motívummá. (Részben még a regény mottójára is rájászva. [Vagy a mottó lett a motívumhoz kiválasztva? E lehetőség sem nagyon mentené a megoldást!])

Így a mű poétikai-narratológiai bravúrjaival, kitűnő nyelvi-szintaktikai megformáltságával együtt sem több, mint egy egyszerű, ráadásul néhol több elemében kimódoltnak ható látlet, állapotfelmérés és -bemutatás — lényegi mélységi szemantikai hozadékok nélkül. Ennyiben is rokonítható a korábban említett beat-epika több akkori alkotásával. Ugyanakkor a poétikai eljárás- és alakításmód, az írói tehetség, a nyelvi fantázia gazdagsága és eredetisége összességében jóval többet ígér ettől.

Antal Balázs

Titkok, bűnök, szerepek

(Papp Sándor Zsigmond: *A Jóisten megvakul. Libri, 2014*)

Otthonos terepen jár *A Jóisten megvakul* szövegeiben Papp Sándor Zsigmond, noha a szó „földrajzi értelmében” többféleképp is ez a legkevésbé „otthoni” könyve. Egyrészt a kötet történetének a helyszíne talán gyakrabban Budapest, mint Erdély (de legalábbis kevesebb szövegben azonosítható Erdély, mint ahányban nem). Másrészt a korábban többször is kizárólagos (vagy központi) helyszíneként szolgáló tömb- és/vagy bérház (a *Semmi kis életek* egy bérház lakóinak történetén keresztül mesélte el a romániai forradalmat, de már a szerző egy korábbi novelláskötetének, az *Ahonnán a városnak* az alcíme is jelzésértékű: *bérházi legendák*) bár itt is több esetben fordul elő, sőt érzésem szerint az olvasóban hagyott lenyomatban is ez a leginkább megmaradó színhely, mégis gyakran máshol játszódik a cselekmény. Ám a Papp Sándor Zsigmond-féle történet bármilyen földrajzi-fizikai környezetben meg tudja találni azt az otthonosságot, amit a bérházakban, mert ennek a kulcsa igazából az emberi kisközösségek zárt világa, amely világvégi falvakban, telepeken, vagy éppen iskolai környezetben is tetten érhető. Így aztán a tér, ha nem is mindig ismerős, a — pszichológiai és szociológiai értelemben — kísérteti jellegű terep mindenhol adott.

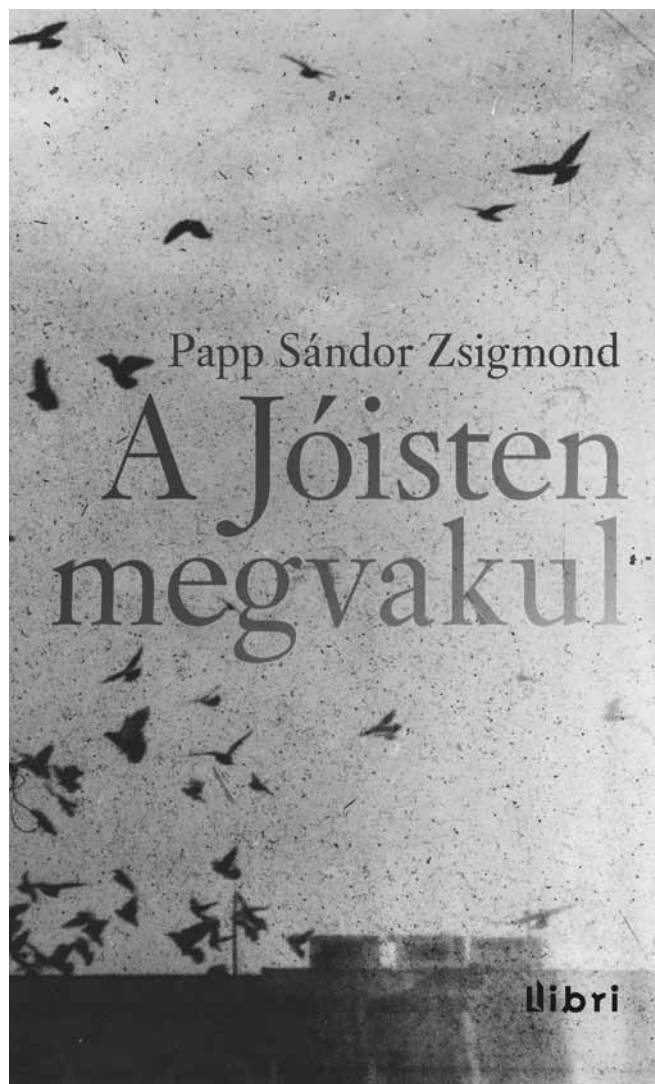
Ez az emberi közösségi-szociális vetület persze elválaszthatatlan a tértől a kötet logikájában. A Papp Sándor Zsigmond-szövegek bérháza vagy bármely más helyszíne általában érezhetően a hangsúlyozott közhelytől, a kiemelten tipikusoktól indul el: a bérház/tömbház/a világvégi falu egyszerre tér és felszínes szociológiai sztereotípiá, hogy aztán a történet mindig kikezdje az utóbbit, mint hogyha azt mondaná: nincs olyan, hogy átlagos, hogy tipikus, amennyiben egy tipikusnak mondható emberi közösséget a tagjaira visszabontunk. Közben minden klisével eljátszik: pörköltszaggal, muskátlival, mindentudó szomszédokkal, csak hogy ennek a klisének, ezeknek a tipikus elemeknek és alakoknak is rámutasson a visszájára. Érezhetően több figurát a már a történeten kívülről érkező, a történet előtt meglévő sztereotíp szerep mozgat: hogy például minden lépcsőházban és gangon és világvégi telepen kell lennie egy összeférhetetlen szomszédnak, egy újonnan érkezett gyanús idegennek, egy csodabogárnak stb. — ilyen módon a tér megelőzi a történeteket,

hiszen hívószóként hozza magával köznapi események, viccek, anekdoták szereplőit és szerephelyzeteit. Am Papp Sándor Zsigmond rendkívül ügyes történeteiben a szürke átlagból mindig kibont valami letehetetlenül érdekeset — aminek nem lesz köze semmiféle vicchez. Többnyire nem lesz: a történetek központi eleme több esetben is gyilkosság, de ahol nem vész el emberélet, ott is akad „bűn” szép számmal.

Annál több köze lesz bizonyos szociológiai és (talán még inkább) pszichológiai realitásokhoz, hogy ne mondjam realizmus-hoz, ám óvakodnék realistának nevezni a novellák legrosszabbját. A valóságanalóg környezet és mikroklíma megalkotása/fenntartása nem annyira társadalmi léthelyzetekre adott reális válaszok megtalálása/megmutatása érdekében történik, hanem éppen a furcsa, a különleges, a normalitástól eltérő kihangsúlyozása végett — ahol azért a hangsúly azon van, hogy a normalitást kis abnormalitások mozaikja alkotja. A felszín alá ásó valóságfeltáró szándék érdekeltsege általában a történet magját alkotó titkok, rejtélyek és bűnök megfjtésére-felfjtésére, vagy „pusztán” kontextualizálására vonatkozik, ezért feszíti fel a szövegmondás a külső héj, a látszat anyagát. És persze hogy a különleges, a furcsa, az egyedi kerül elő a felszín alól, amely sokszor azonnal feszültséget teremt a szövegvilág tulajdonképpen reálisnak, átlagosnak, hétköznapiak megalkotott keretében. Ettől függetlenül az olvasó feltétlenül érzi a szöveg szociális vetületének hitelességét — vagy talán ettől még erőteljesebben is.

És ha már tipikus és atipikus — az első írás mindjárt atipikusnak mondható: miközben erős indítása a kötetnek *A nyál* című tétel, nem is kicsikét más képet mutat, mint ami a kötet végigolvasása után leginkább megmarad az olvasóban. Egyrészt ennek (s az utána következő két novellának) világvégi telep/faluhely a helyszíne, ennél azonban lényegesen fontosabb, hogy a kötet írásai közül ez kapcsolódik a legintenzívebben az elmúlt évtizedek erdélyi érdekeltseggű irodalmának elbeszélő-hagyományaihoz. Egyrészt ez a kötet legballadaiabb hangvételű szövege, mely a valóságanalóg konvenciót is csak hellyel-közzel tartja be. Cselekményalakítása leginkább Sigmond István *Varjúszereződés* című regényét idézi meg, bár az elbeszélői hang jellegzetesen Papp Sándor Zsigmond-i. Másrészt a titok mitikusabb jellegű, és részint homályban is marad. A világ tárgyi rekvizitumai a titokzatos és fenyegető természeti képekhez kapcsolódnak. A kötet három számozott fejezete közül az elsőben olvasható öt szöveg az, amely szegről-végről tematikusan is kapcsolódik Erdélyhez, még akkor is, ha nem ott játszódik a cselekmény.

A kötet novelláinak cselekménye rafinált csavarok köré szerveződik. Az atmoszférateremtést sokszor az említett tipizálás, a terekhez tartozó kontextus végzi el, kiegészülve többek közt a szereplők nevesítésével. Ezek a nevek, vagy azok hiánya (Pank István, P. Alfréd, de lehetne említeni a Piroskákat stb.) időnként kibővülve a közösségben viselt szerepükkel, sokszor karikatúraszzerűnek tüntetik fel viselőiket. Ilyen módon az első csavar a szatirikus lejtésű háttértől való eltávolodás — bár burleszkes megol-



dások helyenként érezhetőek, máshol és jellegzetesebben a nyílt szatíra a mélyebb és végérvényesebb abszurdnak látszik átadni a helyét. Ilyennek érződik például két novella, ahol nem gyilkosság vagy bűn áll a szöveg középpontjában — *A delfinember* valamint a *Karel Gott az Elba vizében*. Termékeny feszültség adódik a cselekmény olyan lebegtetésétől is, amely egyszerre tartja nyitva mind a blód, mind a tragikus irányba való fordulat lehetőségét. Ilyen például a *Kék fény*, amelynek vége tulajdonképpen nyitva marad a cselekmény szintjén, azonban a címben idézett tévéműsor nyilvánvalóan „összerakhatja” az olvasóval a történet egyféle logikus befejezését. Ilyen módon a szöveg is önreflexív válik, ami nem csak ebben a novellában feltűnő, hanem máshol is, például *A gombban*, ahol a krimivel, a nyomozással csakis „mediatizált” ismeretségben lévő bérházlakók a könyvekben, filmekben, híradásokban „megismert” nyomozóképpel vetik össze a házukban tevékenykedő valóságos nyomozót. Míg az előző esetben, ha az olvasónak igaza van végkövetkeztetése levonáskor,

elég abszurd okból kifolyólag ölnek, addig a második esetben az abszurd-ironikus vonás végig kézzelfogható.

A történetmondás ugyan az eddigiekből is láthatóan központi eseménye a narrációnak, ám ez sem nélkülözi az önironikus, de legalábbis önreflexív jelleget. Ennek leglátványosabb példáit a kötetet záró *A katarzisz nehézségei* című írásban lelhetjük fel. Nemcsak hogy ez az egyetlen olyan szöveg, amelynek a címe is „elméleti”, „irodalmi” problémára vonatkozik, de tényszerűen egy szöveg variánsainak elmondása köré szerveződik a „cselekmény” is, mindenféle primer szinten tételeződő eseménysor helyett. A visszavont és megváltoztatott történet az egyetlen végleges történet kétségességét mutatja meg, nyilvánvalóan felidézve olyan alapvető szövegeket, mint Nádas Péter *Leírását*, ám a Papp Sándor Zsigmond-szöveg elbeszélését a befogadók várakozásai alakítják át újra meg újra, így az eredeti, pontosnak feltűnő, ám unalmas szövegtől az egyre kevésbé pontos, az eredeti szándéktól egyre jobban eltérő, ám izgalmasabb variánsok születnek.

Ahogy fentebb jeleztem, a novellák legtöbb főszereplőjének közösségükben a szövegvilágot megelőző, félig-meddig sztereotip helyük van — amelyet a közösségük mindentudásával jelölt ki nekik a történetek logikája szerint, vagyis a közösség megerősíti a sztereotípiát. Történeteik elbeszélése vagy azt fejtegeti, hogyan váltak szerepeik tényleges betöltőivé, vagy hogy épp személyes indítatásai és affinitásai ellenére, csak úgy estek bele e szerepek csapdájába. A főszereplők konfliktusa általában abból adódik, hogy kilógnak a sorból: idegenek, furcsák, konfliktusba kerülnek a közösséggel, annak valamely hangadó képviselőjével, netán nem tudnak, nem akarnak megfelelni a szerepnek, amelyet a közösség rájuk ruház. Az idegenség, az idegenségérzet, az elidegenedtség alapvető probléma a kötet legtöbb szövegében. A közösség mindig határozott véleményt alkot a tagjairól, kijelölve számukra egy bizonyos pozíciót. A közösség és annak hangadója általában az élet oldalán képzelet el magát. Ők és ő a normális élet, a normális ember, az otthon, az otthonosság képviselői, a másik a nem normális, a romlott, az idióta, az életidegen. Általában a háta mögött való összekacsintástól a nyílt rosszálláson át a teljes elborzadásig vezet a közösség viszonyulása hozzájuk. Szemükben a kilógó főszereplő nevésséges, az olvasó szemében azonban sokkal inkább ők — ilyen módon az elbeszélő és az olvasó között egyfajta ironikus játéktér nyílik meg. Természetesen a közösség tagjainak megalkotásakor az elbeszélő szociológiai markerekből válogat: általában lepattant elemek a szereplők, a középosztályt anyagilag talán eléri egyik-másik, szellemileg azonban többnyire nem. Némelyikük múltjában akad egy-két olyan pillanat, amely kiemelkedik a szürke masszából, s amely identitásuk sarokpontjaként meghatározza mai helyüket a közösségben. Az idegennel szembeni ellenézés a nyílt rasszizmusban, antiszemitizmusban is megmutatkozik. Ennyiben kétségtelenül merít a szerző a realista szövegkonstrukciók társadalmi tablójának ajánlatából.

A kisformához való visszatérés nem jelent különösebb narratív váltást, Papp Sándor Zsigmond elbeszélője többnyire ugyan-

az, aki a regényt is mesélte, akár első, akár harmadik személyben beszél, csak rövidebb, önmagukban zárlatot exponáló történeteket mond. Ez a narrátor először is fecsegős. A többször említett szatirikus-ironikus érzületért érezhetően sokat tesz a sok és sokféle adalék, amelyet elmesél. Tulajdonképpen a könnyednek (de nem poétikusan légiesnek) tűnő hangvétel és a nem könnyed téma jófajta feszültséget teremt: a fecsegés közben elejtett súlyos tények és események egymásra rakódva, rétegződve akár lassan, de akár egy szempillantás alatt is képesek áthangolni a befogadó attitűdjét — miközben a felszínen zavartalanul folyik tovább a fecsegés. Ilyenformán taláalomra beleolvassa a szövegbe, vagy nem kellően koncentrálna arra, egyneműnek tűnik a szövegfolym — ám valójában elsőre nem szembetűnő folyamatos hangsúlyeltolódások artikulálják azt. Talán a nagyon jó mondatokról lemond az elbeszélő, talán gyakran alkalmaz zsurnaliszta-ízű fordulatokat, ebből azonban mégis jól jön ki, ami a prózanyelv nagyon komoly és tudatos uralását, kézben tartását jelenti.

Papp Sándor Zsigmond novelláskötete gazdag, a szövegek izgalmasak és érdekesek, kétségtelenül alkalmasak rá, hogy beszippantsák az olvasót. Kalandot, titkot, bűnt ígérnek, és ezt többnyire be is tartják. Talán egy apró észrevétel még: hogy ugyan nagyon jók a novellák, végig egyenletes a színvonal, mégis inkább egységként marad meg az olvasóban a kötet, nem pedig annyira önmagukban remeklésszámba menő szövegek köré épülő gyűjteményként. A narráció (szám- és személyváltások ellenére is látható) egységessége is ebbe az irányba mutat minden bizonnyal (néhány kivétellel, mint például a kötetnyitó *A nyál*), meg a történetek fentebb taglalt közösségközpontú megalkotása is. Ám így vagy úgy, emlékezetes darab *A Jóisten megvakul* mint kötetegész.

Ha lenne egy kiadóm

Gárdos Bálint

(Jane Austen válogatott levelei. Válogatta, fordította, az előszót írta Vallasek Júlia, Koinónia, 2014; Vallasek Júlia: Angolkeringő. Esszék a kortárs angol irodalomról. Gondolat, 2015)

Vallasek Juliának, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Újságírás Tanszéke oktatójának tudományos tevékenysége eddig főképp magyar nyelvű irodalomra koncentrált, ám a közelmúltban két értékes kötettel ajándékozta meg az angol irodalom iránt érdeklődő olvasót is. Az első *Jane Austen válogatott leveleit* tartalmazza Vallasek fordításában, válogatásában, jegyzeteivel és előszavával; a második kortárs „angol” (vagyis angol nyelvű) irodalomról szóló tanulmányok gyűjteménye.

Vallasek némiképp védekezően kezdi a levelezést bevezető előszót: már az első mondatban a lehetséges csalódástól óv. Közismert Austen rokonainak, majd lelkes olvasóinak, sőt esetenként kutatóinak lebecsülő véleménye a „csak” személyes, mindennapi kérdésekkel foglalkozó levelekről. E vélemények, vegyük észre, többnyire férfi olvasóktól származnak, akik a 18–19. században (gyakran azóta is) jellegzetesen nőinek tartott témák — főzés, bevásárlás, öltözködés, gyereknevelés, templomba járás, takarékoskodás stb. — mellett úgy mentek el, mintha azok nem is léteznének. Számukra a levelezés pusztán pletykálgatás (többnyire két nővér, Jane és Cassandra között). Valóban: nem hallunk itt sem a napóleoni háborúkról, se nagyszabású filozófiai vagy tudományos kérdésekről. Ám Austen olvasása emlékeztet rá: nem tudhatjuk biztosan, melyek a nagy, s melyek a kicsiny kérdések az életben. Ahogy Agatha Christie regényeiben, úgy Austennél is: az igazságot sokszor éppen a mindennapi érintkezés részletei rejtik. „Apróságok ezek, persze, de rendkívül fontosak.” (83)

Fontos tény, hogy Austen — Deirdre Le Faye, a kritikai kiadás szerkesztőjének becslése szerint — megközelítőleg 3 000 levelet írhatott élete során. Ezek közül ugyan csak 160 maradt

meg (a magyar kiadás is tartalmazza a 161. tételt: Austen rövid végrendeletét), de a magas szám világosan jelzi a levelezés rendkívüli intenzitását: a lényeg nem a közlés felszíni tartalma, s nem is igazán a megformáltsága, hanem a családi kapcsolattartás, az összetartozás érzetének fenntartása. Legyen szó főkéntokról vagy a kenyér áráról, a bensőséges levél igazi mondanivalója mindig ez: gondolok rád.

Ezzel együtt az író Austenről alkotott képünk is árnyaltabbá válik, ha elolvassuk a leveleket. Először is ez segít elfelejtenünk azt a mítoszt, miszerint Austen az írói tevékenységével kapcsolatban egészen félnék volt, sőt azt egyenesen szégyellte. Itt láthatjuk, ahogy komoly üzleti tárgyalásokat folytat a legendás John Murray-vel (aki többek között Byron kiadója is volt), komolyan elgondolkodik a könyvei után várható bevételről, és remek üzleti érzékkel engedélyt szerez, hogy a régenshercegnek ajánlja az *Emmát*. Egyáltalán nem titkolja, hogy ír, ellenkezőleg, sokat jelent neki, hogy közvetlen környezete olvassa és értékeli az írásait. Kétségteljesen védekező gesztust láthatunk abban, hogy az irodalmi tevékenységgel kapcsolatos gondolatok beolvadnak a konyhai vagy egészségügyi megjegyzések közé. Ám részben éppen ez a szerénység, az önirónia, a pátosz kerülése teszi oly szerethetővé a levelekben megszólaló hangot — bármilyen kérdésről legyen is szó. „A betegség bármely életkorban veszélyes élvezet” (204) — írja egyik utolsó levelében.

Austen — lenyűgöző önismerettel — hosszas poétikai fejtegetések nélkül is világos értelmezést képes adni saját írói alkataráról. „Maga a könyv — írja a *Büszkeség és balítélet*ről — kissé túlságosan is könnyed, csillog-villog, árnyékra volna szükség, itt-ott ki kellene bővíteni egy bölcs, magasztos és tetszetős zagyaságokkal teli hosszabb fejezettel valami olyasmiről, aminek semmi köze a történehez: például egy esszé az irodalomról, egy Walter Scott-kritika vagy Bonaparte története, vagyis bármi, ami ellentétet képez, és fokozza az olvasóban a játékos-epigrammatikus stílus keltette gyönyörűséget.” (123) Austen szinte mindig saját „korlátain” és „gyengeségein” keresztül határozza meg önnön művészetét; ám ez ne tévesszen meg senkit: Austen világosan látja saját komikus zsenijét, és páratlan képességét, hogy az elvontan (és talán üresen) „bölcs és magasztos” helyett emberek jól behatárolt csoportjainak hétköznapijaira koncentrálna alkotson. Jól érti komédiájának azon újdonságát is, hogy abban nem egyértelműen jó emberek állnak szemben egyértelműen rosszakkal, hiszen „a tökéletesség példaképeit ki nem állom” (204). Austen miniatűrlista: „aprócska (alig két ujjnyi) elefántcsont lapocskával [dolgozom...], oly finom ecsetvonásokkal [...], hogy sok munka után is alig van látszatja.” (191) S a művészi aprómunka kedvelése, értékelése összekapcsolódik a regények szociológiai merítésével is. „Három-négy család egy faluban, ennél több nem is kell egy írónak.” (148)

Austen regényeiben a humor, a gúny, akár az éles kritika vagy támadás is jellemzően igen választékos, kifinomult formában fogalmazódik meg. Meglepő tehát, hogy (különösen a korai levelekben) Austen egyáltalán nem fékezi a nyelvét, és helyen-

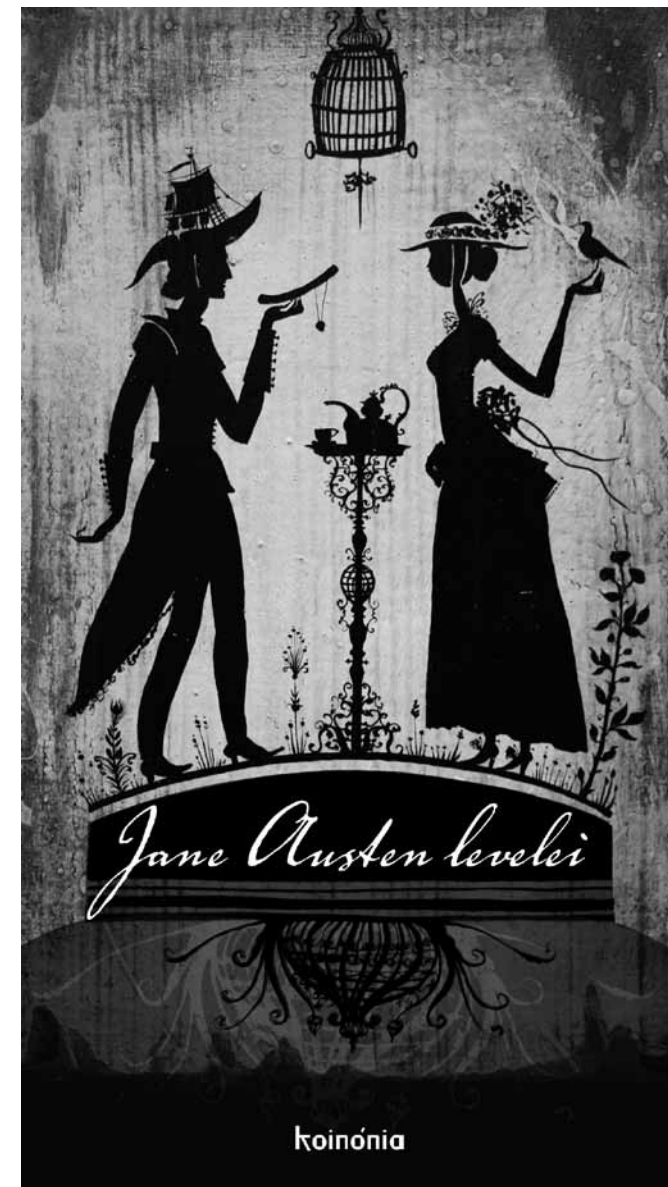
ként egészen sötét, morbid vagy éppen féktelenül gonoszkodó humorral nyilvánul meg. „A sherbourni Mrs. Hall a vártnál néhány héttel korábban ágyának esett és halott gyereket szült, állítólag megijedt valamitől. Gondolom, véletlenül rápillantott a férjére.” (26) „Oly kevés érdeklődést mutatsz az iránt, hogy vajon meggyilkolt-e Mrs. Hulbert cselédje az Ash Parkban, hogy arra hajlok, ne áruljam el, meggyilkoltak-e vagy sem...” (36) „Szándékunkban áll felfogadni egy józan szakácsnőt és egy fiatal, szeles cseléd lányt, no meg egy megállapodott, középkorú férfi-cselédet, aki vállalná a kettős feladatot, hogy az elsőnek férje, a másodiknak szeretője legyen. Gyerek természetesen egyik oldalon sem engedélyezett.” (52)

„Íme, elértem a levélírás legművészebb fokára, ami, amint mondani szokták, abból áll, hogy az ember pontosan azokat a szavakat veti papírra, amelyeket előszóban mondana a másik embernek.” (54) Vallasek Júlia fordításának kiválóságát az mutatja, hogy a Cassandrához írt levelek természetes, csevegő stílusa magyarul is élettől duzzad, s a másoknak szánt, eltérő mértékben formális levelek közötti regiszterkülönbségek is pontosan érzékelhetőek; méghozzá anélkül, hogy a szöveg nehézkessé vagy szűkségtelenül archaizálódva válna. E kötettel egy igen ígéretes Austen-fordító mutatkozott be, s ha lenne egy tökéletes kiadóm, én bizony nem sokat tétováznék. A regények maguk is nagyban építenek a kor társalgási és levelezési kultúrájára, amely most magyarul is megszólalt.

A könyvre (mint minden kiadványra) ezzel együtt is ráfért volna némi szerkesztés. Van néhány vitatható megoldás. A „Classick” (107) itt nem „klasszikus”, hanem a klasszikus nyelvek ismerőjét jelenti, a „perverse” szó észszerőtlen, szeszélyes viselkedésre vonatkozott, a „perverz” (157; 198) talán túl erős fordítás. Akad néhány szükségtelenül szó szerinti fordítás („engedélyt kap rá, hogy gyorsan meggyógyuljon” — 172); és magyarul esetenként szerencsétlenül hat a szenvedő szerkezet használata: „[a takaró] télig nem kerül felhasználásra” (107), „Ajak meg a hintó talán szombaton küldődik el Winchesterbe (65)”.

A szerkesztés bizonyos hiányosságai az *Angolkeringő* esetében is feltűnnek: esetenként a hivatkozások ellentmondásaiban, de mindenekelőtt abban, hogy a kötet nem tünteti fel az íráskor eredeti megjelenését (még csak azt se, hogy volt-e minden esetben folyóiratközlés). Pedig fontos lenne tudni, kiknek szánta a szerző a terjedelmüket, műfajukat tekintve eltérő írásokat. A kötet elején nagyobb szabású tanulmányok olvashatóak, amelyek általában egy-egy motívumot emelnek ki jelentős kortárs életművekből. Ezután több olyan írást találunk, amelyek egy-egy magyarul még nem ismert irodalmi mű bemutatására, átfogó értelmezésére vállalkoznak. Végül (bár minden elkülönítés nélkül) olvashatunk magyarul megjelent kötetekről szóló recenziókat is.

A nagyobb tanulmányokból úgy tűnik, Vallasek egyszerre kíván önálló szempontú értelmezéseket kibontani, és bemutatni egy-egy értékes, magyar nyelven azonban nem vagy nem kellőképpen ismert életművet. Az első, a J. M. Coetzee regényeiről szóló írás a kegyetlenség és a szenvedő test ábrázolásának prob-



lémáját állítja a középpontba. „A kegyetlenség szenvedő alanya mindig a Másik, még a szenvedő én is önmagától eltávolodva, mintegy kívülről szemléli önmagát.” (9) Az én és a Másik szembeállítását Vallasek szerint a gyarmati elnyomás társadalmi és lélektani helyzetével kapcsolódik össze Coetzee regényeiben. A sérült, csonkolt test a társadalmi léptékváltást teszi szavak hiányában is megtapasztalhatóvá. A kegyetlenséggel szemben azonban az értelmező szerint a „cselekvő részvét” is megmutatkozik e regényekben.

A következő írás Julian Barnes-ról szól mint „a franciás könnyedség és az angol humor” (26) ötvözőjéről. Némiképp hasonlóan az előző íráshoz, itt is az én és a Másik, a saját és az idegen dialektikája foglalkoztatja az értelmezőt, vagyis hogy a saját (ez esetben brit) kultúra megértése mennyiben függ a má-

sikétől, amelynek összefüggésében egyáltalán megfogalmazható. A nemzet fogalma gyakran a történelmi emlékezet nagyszabású mítoszaival kapcsolódik össze, amelyeket Vallasek a személyes emlékezet és a nosztalgia kicsiny mítoszaival hasonlít össze.

A Doris Lessing magyarul hozzáférhető regényeit elemző tanulmány a normakövetés–normaszegés problémáira koncentrál. A legérdekesebbnek itt azt a meglátást találtam, hogy Lessing hosszú élete során nagyon megváltozott, mi számít normaszegőnek. Számomra meggyőzőnek tűnik a megállapítás, hogy „*Az arany jegyzetfüzet* merész munkának és felszabadító erejű olvasmányának számított a maga idejében, és [...] éppen ez a merészség és felszabadító erő kopott ki belőle az idők folyamán.” (46) „Szexualitásról felszabadultan és sokak számára felszabadítóan ír, de a nemek közötti szereposztás akár Dickensé is lehetne.” (48)

A következő tanulmány Zadie Smith magyarul egyelőre hozzáférhetetlen, London egy multikulturális negyedében játszódó *NW* című regényében vizsgálja az identitáskeresés módzatait, s azt sugallja, hogy ebben a könyvében a szerző túllépett korábbi műveinek némiképp leegyszerűsítő, didaktikus megközelítésén, és „sokkal bonyolultabbnak tételezi az egyéniséget, semmint hogy az leírható lenne faj, kultúra vagy társadalmi osztály alapján” (73).

Nagyon fontosnak tartom, hogy egyáltalán születnek ilyen tanulmányok, amelyek szakszerűen, tájékozottan, de a szakmán túlpillantva igyekeznek bemutatni és értelmezni a kortárs irodalom jelenségeit. Vallasek gondolatmenetei mindig jól érthetőek, elkerülnek minden bennfentességet, ám soha nem leereszkedőek vagy szájbarágóságok. Nagyon bölcs döntésnek tartom, hogy soha nem éri be egyszerű ismeretterjesztéssel, hanem valamilyen önálló szempont alapján beszél a választott művekről. Ilyen esetekben nyilván az arány kérdése a döntő, s nehéz határozottan nyilatkozni. A Coetzee-elemzés esetében például úgy éreztem, hogy nem is lehetett volna pontosabban eltalálni az általános ismeretek és az egyéni megfigyelések arányát. Egy-egy esetben viszont elbizonytalanodtam. A Barnes-cikk teljesen új szempontot hoz be az utolsó oldalon, a Lessing-tanulmányban túlzónak éreztem a történetmesélés arányát. A Munroe-ról szóló (a fentieket követő) cikkben nem is tudnám megfogalmazni, mi az írás fókuszja (ami persze nem jelenti azt, hogy nem tartalmaz remek megállapításokat).

Úgyszintén problémának látom, hogy a szerző túlzott tisztelettel kezeli a magyar fordításokat. Ahol angol nyelvű szövegből idéz, mindig nagyszerű fordításokat kapunk, de a megjelent magyar szövegeket sem értelmezés, sem kritika tárgyának nem tekinti. Talán egyedül Tábori Zoltán érthetetlen döntése esetében érzékelteti csak, hogy *Az arany jegyzetfüzet*ben alapvető fontosságú a „free women” szókapcsolat mégsem „férjetlen nők”-et jelent (van egyáltalán ilyen szó?). Pedig a tanulmányok feltehetőleg olyan olvasók számára íródtak, akik a műveket fordításban olvassák, s Vallasek saját jelentős fordítói életműve különösen értékké tette volna, ha ezt a tapasztalatát is kritikai szempontrendszerként működteti.



A kötet rövidebb írásait talán nincsen értelme részletesen ismertetni. Mindegyik tájékozott, figyelemfelkeltő esszé a közelmúlt angol nyelvű prózairodalmának egy-egy izgalmas darabjáról. Számomra itt azok az írások voltak a legérdekesebbek, amelyek (bár az internetről sokszor nem sikerült kinyomoznom, eredetileg milyen céllal íródtak) leginkább a lektori jelentés egykor oly fontos műfajára emlékeztettek. Ezek (ha az ideológiai szempontokat most zárójelbe tesszük) sokszor irodalomértő, de a konkrét művet nem ismerő közönség számára igyekeztek elmagyarázni, miben áll egy-egy kiemelkedő mű jelentősége. Nyilván ilyenkor nehéz elmerülni a részletekben, vagy egy szűken meghatározott szempont alapján értelmezni, de mód van valamilyen általános jellemzés megfogalmazására, és egy-egy érdekes részlet kiemelésére. Itt Vallasek gyakran brillírozik, s közből legyen a szíve annak, aki ezen esszék után nem szeretne például végre-valahára magyar nyelvű köteteket olvasni Colm Tóibintől, vagy további műveket A. S. Byattól, Jeanette Wintersontól, Kazuo Ishigurótól és másoktól — esetleg éppen Vallasek Júlia fordításában. Ha énnekem kiadóm lenne...

Sepsi
László

N „Nem holmi vidámpark”

(Lev
Grossman:
A varázslók.
Fordította:
Dr. Sámi
László,
Agave,
2015)

„Quentin elgyakorolt egy bűvésztükköt. Egyikőjük sem vette észre.” Lev Grossman *A varázslók* című regényének nyitósora egészen tömören vetíti előre, hogyan változik meg hőseinek viszonya a fantasztikummal, és miért is tekinthető a mára trilógiává bővített történet¹ a huszonegyedik századi fantasy egyik alapvetésének. Quentin bűvésztükkje itt még valóban bűvésztükk, egyszerű szemfényvesztés néhány pénzérmével, ám néhány fejezettel később a fiú felvételt nyer a Varázskapu elnevezésű speciális intézménybe, ahol kitanulhatja a mágia tudományát. De néhány kulcsfontosságú, lentebb részletesen tárgyalt mozzanattól eltekintve a csoda, a fenséges feltárulkozásának megélése elmarad, a szereplők és a természetfeletti viszonyát az unalom, a csömör, a fásultság uralja majd, amin olykor átüt a még erőteljesebb ingerek utáni éhség. „A varázsigék cserélődtek, a Körülmények is folyton változtak, ám a szoba és a feladat ugyanaz maradt, és a napok kivétel nélkül mindig, de *mindig* ugyanúgy teltek, az ismétlés üres, kérlelhetetlen, végeérhetetlen pusztaságában való bolyongással.” (173) Hogy a bűbájok megtanulása valóban olyan lélekölő és monoton tevékenység, ahogy azt a főhős érzi, vagy társaival együtt szimplán *nem veszi észre* az ezzel töltött éveik szépségét — varázslatosságát? —, az az erősen fokolizált elbeszélés miatt nyitott kérdés marad, Lev Grossman világában egyetlen dolog lesz bizonyosság: a szüntelen sóvárgás a nagy kaland után.

A fantasy műfajával szembeni egyik leggyakoribb és legkorábban felbukkant vád a nemlétező világokba kalauzoló történetek inherens eszképzimusa, ami az egyszerű lelkek ópiumaként elégíti ki ugyanazt *A varázslók* fantasyn felnőtt hőse által is megélt sóvárgást. Ennek hála számos, a műfajjal foglalkozó monográfia szerzője kezdi szinte kényszeresen azzal mondandóját, hogy tételesen cáfolja a zsáner korai recepcióját valóban uraló (negatív előjelű) prekonceptiót. Peter Hunt és Millicent Lenz *Alternative Worlds in Fantasy Fiction* című kötetben a zsáner kritikájának három fő irányát emelik ki: a fantasy formulaszerű, gyerekeknek szól és bántóan eszképzista.² A formulaszerűség vádja, bár bizonyos esetekben megáll, könnyen cáfolható a diverz és a kategorizálásnak is sokszor ellenálló műfajkorpusz felmutatásával — nehezen tekinthető önismétlőnek egy olyan műfaj, amely egyszerre

foglalja magában az *Alice Csodaországban*, a *Conan, a barbárt* és a *Cthulhu hívását*. A fantasy összekapcsolása a gyerekirodalommal és tágabban a gyermeki — infantilis — világlátással, a műfaj történelmi előzményeken túl egyúttal egy téves gyermekképből levezetett berögződés, miszerint a kiskorú olvasók azért képesek könnyebben elfogadni a miénktől eltérő szabályok szerint működő másodlagos világokat, mert még a mi valóságunkat sem ismerik eléggé, így nem jelent számukra kognitív nehézséget egy ettől teljesen eltérő kódrendszer használata. Ugyanakkor ez a gondolat hibásan azt előfeltételezi, hogy a fantasynek nincs kapcsolata a mi valóságunkkal, abból nem levezethető, hanem valamiféle semmiből teremtett vízió, melynek akadálytalan élvezetéhez minél tapasztalatlanabb elme szükséges. Az eszképzimusz vádja valamelyest hasonló megfontolásokra támaszkodik, egyrészt elfeledkezve arról, hogy már az *Óz, a nagy varázsló* is allegorikus és aktuálpolitikai áthallásoktól terhes szöveg, illetve a fantasy-történetek hőseinek konfliktusai és motivációi egyáltalán nem idegenek a hétköznapi pszichológiától, másrészt kérdéses, hogy mennyire tekinthető érvényes kritériumnak, ha egy fikciós szöveg ártalmas „eszképzimuszát” annak fantasztikum-tartalma alapján ítéljük meg. A realizmus és a fantasztikus poétikák szembeállítását az előbbi javára a XVIII. század óta kísérti az irodalomtörténet, amikor a túlzásokkal és irracionális eseményekkel zsúfolt gótikus regény születése, majd elterjedése egyfajta ellenreakcióként is volt olvasható nem csupán a felvilágosodás racionalista filozófiájával, de a *Don Quijote* utáni regényirodalom tendenciáival szemben is, mely dichotómia a XIX. században mind a realizmus, mind pedig a gótikus regény teljes kibontakozásának köszönhetően még markánsabbá vált.

Lev Grossman könyvének lelkes recepciója így egyáltalán nem függetleníthető a műfaj övező vitáktól. Az olyan kritikai szuperlatívuszok, mint a „*Harry Potter* felnőtteknek”³ valójában a fentebb vázolt diskurzus következményei, miszerint a fantasy *per definitionem* gyermek- és ifjúsági irodalom, amit az ilyen szövegek — mint jelen esetben *A varázslók* — emelnek ki saját gettójukból és tesznek érdemessé az érett (felnőtt) olvasók figyelmére. Függetlenül Grossman könyvének számos erényétől, ez a közelítésmód nem csupán azért téves, mert további működteti a realizmus *versus* eszképzimusz koncepcióját — amiből Grossman úgy kerülhetett ki győztesen, hogy munkáiban a realista poétika rendre felülírja vagy idézőjelbe teszi a fantasztikus és kalandtörténetek toposzait —, hanem azért is, mert megfedkezik arról az egyszerű történelmi tényről, hogy a fantasy-szerzők már a zsáner történetének korai szakaszában igen reflektáltak viszonyultak a műfaj természetéhez és olvasóik elvárásaihoz. H. G. Wells 1906-ban megjelent *A köfal ajtaja* (*The Green Door*) című novellájában a kisgyermek főhős belebotlik egy mágikus

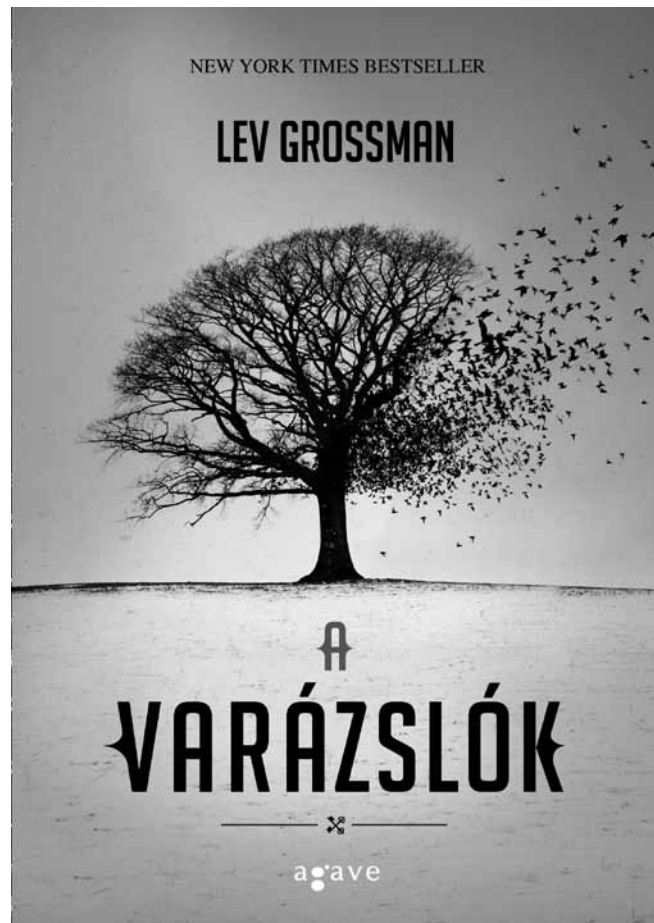
¹ A folytatás *A varázslókirály* címmel idén novemberben, a zárókötet (*The Magician's Land*) jövőre várható magyar nyelven.

² Peter HUNT – Millicent LANZ: *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, A&C Black.

³ Michael AGGER: *Abmacadabra Angst*, The New York Times, 2009 szept. 9., <http://www.nytimes.com/2009/09/13/books/review/Agger-t.html>.

zöld ajtóba, melyen átlépve egy varázslatos kertben találja magát. Miután hazatér innét és éli tovább az életét, az ajtó még háromszor jelenik meg előtte, de ő soha többé nem lép át rajta — mert fontosabb számára az iskola, a karrierje, a felnőtt élet. „De a dolog úgy áll, hogy engem állandóan kísért valami. S ettől lélektelenné válik körülöttem minden; elvágódok...”⁴ — meséli a történet elbeszélőjének, egyre depresszívebb futamokban rágódva az ifjúkori fantáziák és a felnőttkor valóságának összeegyeztethetlenségéről. Wells hőségének öngyilkossága a novella zárlatában megpecsételi ezt a feloldhatatlan ellentétet: *A köfal ajtaja* nem eszképzimust kínál a valóságtól menekülő olvasónak (ahogy azt a fantasy korai kritikussai feltételezték) hanem épp az eszképzimus utáni vágyat problematizálja. Ennek a megfelelőjét találjuk Grossmannál, amikor a varázslóiskola dékánja így okítja a verekedésbe keveredett diákokat: „A legtöbb ember nem fogékony a varázslásra. Ők egy üres és sivár világban élnek. Unják az életüket, és ez ellen az égvilágon semmit nem tehetnek. Elevenen felfalja őket a vágyakozás, és már jóval a haláluk előtt megszűnnek létezni.” (103) A különbség Wells és *A varázslók* fantasztikum-felfogása között az lesz, hogy míg *A köfal ajtajának* főhősét valóban tönkreteszti a mágia hiánya — szimbolizáljon bármit is az elvesztett gyermekkortól a művészetig —, addig Grossman regényében az unalom teszi tönkre a mágiát — ahelyett, hogy a szivárgó fantasztikum megfertőzné az unalmas regénybeli mindennapokat, ez pont fordítva történik.

Ami ezen túl radikálisabbá teszi Grossman regényét műfaj történeti előzményeinél, az a fantasy rögzült szabályainak a korábbiaknál jóval konkrétabb felidézése, és az ezt illusztráló megannyi szövegek utalás a műfaj olyan klasszikusaira, mint a *Narnia krónikái*, *A gyűrűk ura* és természetesen a *Harry Potter*. A The New York Times kritikusaként is ismert szerző ezt az olykor tolazkodóan reflektált, az elméleti megfontolásokat feltáró beszédmódot alkalmazta *A varázslók*at megelőző *Codex* című regényében is azzal a különbséggel, hogy ott a küldetésen (*questen*) alapuló kalandtörténetek mechanikáját forgatja ki, közös nevezőre hozva a pre-realista lovagregényeket napjaink videójátékaival — ám a huszoneves, fényes karrier előtt álló főhős motivációja ezúttal is a valóság előli menekülés lesz, amit Grossman igyekszik tágabb kultúrtörténeti kontextusba helyezni. „A középkorban nem ugyanarra használták a könyveket, mint manapság. Mi szórakozásból olvasunk, hogy kiszabaduljunk a körülöttünk lévő világból, de akkoriban a könyvek komoly dolognak számítottak. A Garvase korabeli irodalmat imádsághoz és tanításhoz szánták, az olvasó erkölcsi okulására. A könyvek az Igazságot hordozták magukban. Egy olyan művet, mint a *Viage*, egy kitalált elbeszélést, amit magányosan olvashatsz a szobádban merő élvezetből, azonnal erkölcsstelennek és egészségtelenné bélyegeztek volna, vagy akár az ördögtől valónak. Mindeközben a franciáknál egy ördögi találmány formálódott: a románc. Szintiszta eszképzimus: páncélos lovagok, küldetések, kalandok, minden ilyesmi. Az angoloknak új volt a regény ötlete, hogy egy könyvet arra használjanak, hogy általa



szökjenek meg a valóságtól. [...] A fikció forró anyag volt, vad és új és veszedelmes, miközben a határ a kitalációk és a valóság között mindinkább elmosódott.”⁵ Ennek az eszmefuttatásnak a megfelelőit találjuk *A varázslók* azon pontjain, ahol Quentin a regénybeli fiktív fantasy-sorozat, a Fillory-könyvek sajátosságain lamentál, és amin keresztül Grossman már az első fejezetben megmutatja kártyáit, miszerint „mintha a Fillory-könyvek — de különösen az első kötet, *A világ a falakban* — magáról az olvasásról szólnának.” (15)

A *Codex A rózsza neve* nyomdokain haladó bibliofil thrillerek antitézise volt: a rejtélyes középkori kötet utáni keresés napokra megfeneklik, a gyanított összeesküvés csupán banális machináció, ráadásul a főhős hiába válik függővé az ajándékba kapott rejtélyes videójátéktól, a játékmenet nyugtalanító elemeiről végül kiderül, hogy nem egy bámulatos virtuális valóság letéteményesei, csupán hősünknek nem sikerült maradéktalanul elsajátítania a szabályokat. *A varázslókkal* Grossman tesz egy jókora lépést az olvasói elvárások beteljesítésének irányába, a műfaji hatáselemek szándékolt kioltása vagy elhagyása helyett (*thrill* helyett videójáték és kutakodás a könyvtárban) inkább ezek

⁴ Görgey Gábor fordítása

⁵ A szerző fordítása

revíziójára és kiforgatására helyezve a hangsúlyt. Ezek közül az egyik legmeglepőbb gesztus, hogy a campus-regények (*A vonzás szabályai*; *A titkos történet*) hagyományaival szemben Quentin és társainak képzése a kötet felénél véget ér, így Grossman rögtön két klasszikus sémát olvaszthat egybe: a „varázslóiskolás” történeteket (*A Szigetvilág varázslója*; *Harry Potter*; *A szél neve*) és a műfaj *portal-quest* fantasynek elkeresztelt altípusát.⁶ Ugyanakkor a műfaji revízió mindkét esetben megtörténik: a főhősök — a szokásos szerelmi ügyletek, megcsalások és megcsalások mellett — Varázskapuban a magasabb rendű cél hiányától szenvednek (vagyis nem kapnak *questet*), később viszont a Fillory nevű fantáziavilágba átkerülve a kaland brutálisabbnak és embert próbálóbbnak bizonyul, mint arra ifjúkori olvasmányélményeik alapján számíthattak.

Bár a történet során megjelenik egy „Fenevad”-nak hívott démoni entitás, ami a kötet második felében a legyőzendő antagonist funkcióját tölti majd be, Varázskapu tanulói számára a legnagyobb kihívást ezzel együtt is saját jellemhibáik jelentik. De míg ugyanezen belső kaland jegyében Ursula K. Le Guin klasszikusában (*A Szigetvilág varázslója*) az ifjú mágustanonc személyiségének sötét oldalával került szembe egy *doppelgänger* képében, *A szél neve* című Patrick Rothfuss-regényben pedig az elárvult főhős büszkesége és arroganciája okoz újabb galibákat, Grossmannál mindezen kínokat a főhős Woody Allen és Philip Roth karaktereit idéző élheteretlen túlreflektáltsága okozza. „Tényleg te akarsz lenni az a seggfej, aki elment Filloryba, és ott is szerencsétlen és szomorú volt?” (370) — hangzik el a főhős és barátnőjének egyik jellemző perpatvarában, mellyel a senyvedő entellektüel (nem kis mértékben New Yorkhoz köthető) toposza mintegy betüremkedik a csak látszólag csábító fantáziavilágba. Ennek köszönhetően Grossman hősei csak azokban a pillanatokban találhatnak megnyugvást, amikor megszabadulhatnak az intellektuális ballaszttól. Tanáraik a történet több pontján állattá változtatják a maroknyi eminens diákot, ezzel megadva nekik azt a katarzist, amire a mágiahasználat önmagában nem volt képes. „Quentin lúdaga nem rendelkezett megfelelő tárhellyel, hogy elvont számításokat végezzen, de egyébként sem érdekelt semmi olyasmi, amit ezek a számok elvileg bizonyítottak volna. [...] Többé már nem volt neve. Alig maradt bármi a személyazonosságából, és nem is vágyott rá, hogy legyen neki. Mi haszna az efféle mesterséges, emberi találmányoknak? Én állat vagyok. Az a dolgom, hogy a rovarokat és növényeket izommá és hájjá, tollá és csonttá alakítsam, és repülve megtett kilométerekké. Csak és kizárólag a csapattársait, a szelet és a darwini törvényeket szolgálta. És az erőket, amelyek tovább és tovább csalogatták őket a láthatatlan, mágneses pályákon, mindig csak délre és egyre délebbre, végig Peru kietlen, sziklás partvidéke mentén, bal felől az Andok csipkézett hegyláncával, jobb felől pedig a végtelenbe terpeszkedő Csendes-óceánnal. Még soha életében nem érezte magát ennél boldogabbnak.” (160–161) Grossmannál a kiút a fojtogató hétköznapi gondolkodásmódból visszafelé vezet, de nem a gyermekkorba, mint azt J. M. Barrie óta oly sok fantasy

feltételezte, hanem egy ember és intellektus előtti állapotba, egy idealizált állati szintre, melynek prizmáján keresztül a természetben rejlő fenséges is feltárulkozhat. De ezek a kegyelmi állapotok — hol vadlúd, hol sarki róka, hol jegesmedve alakjában — nem tartanak örökké, a visszaváltozással a csoda érzete is szertefoszlik. Ebből az irányból olvasva kap többletjelentést a kötet első felének egyik bizarr mellékmotívuma, az aprócska madárszobor, melyet „valaki megpróbált[a] igazi madárrá változtatni, de félúton megrekedt átalakulás közben. [...] Él, de túl nehéz ahhoz, hogy repülni tudjon.” (50) Mintha ebben a hibrid madárkreatúrában sűrűsödne össze *A varázslók* szövegének és hőseinek határpozíciója, már túl a realizmus és az intellektus földhözragadtságán, de még innen a naiv fantasztikum szárnyalásán.

De a Grossman szövegét átható csömörélményt *A varázslók*ban nem csupán az említett intellektuális hagyomány felidézése hozza magával: egy olyan időszakban, amikor az angolszász film- és könyvpiac fősodrában minden korábbinál nagyobb számban találunk fantasztikus műfajokat, az unalmassá váló fantasztikum gondolata általános kultúrkritikai éllel is bír. „A mágikus ökológia világszerte elvesztette az egyensúlyát: túl sok volt a varázsló, és túl kevés a szörny” — szól a verdikt, mely kísértetiesen emlékeztet Anne Rice *Vámpírkrónikáinak* legfrissebb tételére (*Lestat herceg*), amiben a visszatérő vérszívóknak a „túl sok a vámpír” alapproblémájával kell szembenéznie. De míg Rice évtizedes kihagyás után elkészült regényében a zsúfoltságot a gyengébb, erőtlenebb egyedek kipurgálásával enyhítenék, Grossman ajánlata ennél jóval visszafogottabb. „Sajnálom, hogy a mi világunk nem az a paradicsomi hely, amit kerestetek. De ez a birodalom nem a ti szórakoztatásotokra lett megteremtve. Fillory nem holmi vidámpark, ahol te és a barátaid jelmezbalosdit játszhattok kedvetekre, kardokkal és koronákkal” (388) — közli a mesevilág helytartója a főhősökkel és egyben az olvasóval, ezzel olyan műfajképet felvázolva, mely képes elejét venni a fantasztikum megszokottsága által okozott unalomnak. Grossman alig leplezett kinyilatkoztatása — a fantasy történetében nem először — egy olyan kritikai attitűdöt és a szöveg egésze által igazolt szerzői programot sejtet, amely megvonná az eszképzimus ígérteit olvasójától, a befogadói elvárások kényelmes kielégítése helyett az öntörvényű világalkotásra helyezve a hangsúlyt. *A varázslók* olykor túlbuzgó önreflexiója ellenére is sikerrel teljesíti be ezt a vállalat, kellőképpen kiforgatott klasszikus toposzokkal imponálva bármelyik, meséktől megcsömörlött olvasóveteránnak.

⁶ Farah Mendlesohn nevezi így fantasy-típológiájában azt a történetstémát, ahol a főhős a leszabályozott, hétköznapi életvilágból egy átjárón keresztül jut el a fantasztikummal teli másodlagos világba, ahol jellemzően végrehajt egy, a világ megmentésére irányuló küldetést. Ide sorolható például az *Alice Csodaországban*, az *Óz, a nagy varázsló* és *A varázslókban* „Fillory” motívumán keresztül megidézett C. S. Lewis Narnia-történetei. Részletesebben lásd: Farah MENDLESOHN: *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan, 2008.

Zvolenszky Zsófia

Pofonegyszerű, kedves Kripkém?

(Saul Kripke: *Reference and existence*. Oxford University Press, 2013)

1. Merész párhuzam

Képzeljük el, amint felröppen a hír: már évtizedek óta az Oxfordi Egyetem könyvtárában lappang egy ismeretlen Shakespeare-szindarab kézirata (egyébként a *Szentivánéji álom* folytatásáról van szó). Elzarándokolhatunk a könyvtárba, hogy elolvassuk, de egyéb hozzáférésünk nincsen hozzá. Most pedig — végre, sok év után — kiadják, és a könyvesboltokban világszerte elérhetővé válik.

Nos, a kortárs analitikus filozófiának ehhez fogható jelentőségű eseménye volt 2013-ban Saul Kripke *Referencia és létezés* című kötetének megjelenése. A szerző 1973-ban előadássorozatot tartott az Oxfordi Egyetemen; ennek a szerkesztett változatát tartalmazza a kötet. Korábban az előadások szövege szamizdat másolatok formájában volt csak elérhető — az Oxfordi Egyetem egyetlen papírpéldányáról lehetett helyben másolatot kérni.

A „Referencia és létezés”-előadások még így is elterjedtek, mondandójukat sokan ismerték, sokan pedig később hosszán lamentáltak azon, bárcsak korábban is ismerhették volna őket. Saját bevallása szerint az utóbbi táborba tartozik például Peter van Inwagen (a ma élő egyik legjelentősebb metafizikus), aki 1977-ben Kripkétől teljesen függetlenül megfogalmazott egy elméletet a szépirodalmi művekben szereplők figurák neveinek referenciájáról, amely igencsak hasonlított a szerzőére. (Kripke és van Inwagen egyetértének abban, hogy bizonyos fajta mondatok kontextusában a „Sherlock Holmes” névnek *van* referenciája.) Magam is úgy éltem meg, hogy ünnepi pillanatra részese vagyok, amikor (egy Oxfordban járt kollégám jóvoltából) hozzájutva a Kripke-előadások szövegéhez egy fikcióról szóló nyelvfilozófiai kutatószeminárium keretében megoszthattam őket a hallgatóimmal. Mintha egy nagy, globális titokba nyertünk volna bepillantást az ELTE BTK Trefort-kertjében. Pedig a szamizdat filozófiai szövegek kora addigra már rég lejárt: 2011-et írtunk. Egyébként akkoriban az oxfordi Kripke-kéziratot csak emlegették a szakirodalomban, a szövetségeseim idézéstől és az alapos elemzéstől tartózkodtak.

A „Referencia és létezés”-előadások fókuszában két — a *Kiskáté* korábbi írásaiból már ismerős — kérdés áll: Hogyan adhatjuk meg a szépirodalmi művekben szereplő, továbbá a róluk szóló mondatok igazságtételeit? Milyen természetű dolgokat jelölnek a szépirodalmi művekben szerep-

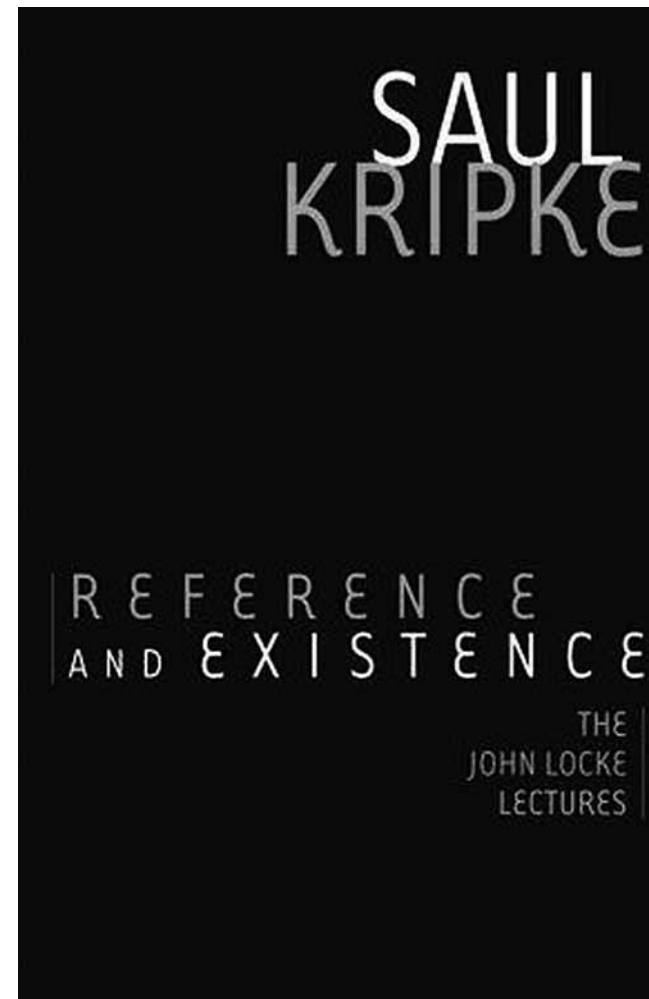
lő kifejezések, különös tekintettel a tulajdonnevekre? Az előbbi kérdés a *nyelvre* — bizonyos mondatok igazságtételeire — irányul, például az olyanokéra, hogy Holmes „tökéletes volt, mint okfejtő és oknyomozó masina” (*Botrány Csehországban*). Az utóbbi kérdés részben a *nyelvre* (például a „Sherlock Holmes” név referenciájára), részben pedig bizonyos fajta tárgyak — a regényhősök és tágabban a fiktív létezők, vagyis a *fiktív karakterek* (és tárgyak) — természetére, vagyis *metafizikájára*. Viszont a fiktív karakterek — ha léteznek (és ez egy fontos „ha”!) — igencsak másfajta tárgyak, mint a kavicsok, állatok, vagyis a térben és időben elhelyezkedő, konkrét tárgyak, amelyek a metafizikai vizsgálódások kiindulópontját adják. A fiktív karakterek (ha léteznek) társadalmi vagy kulturális képződmények/létezők. Kézenfekvő azt gondolnunk: akkor is létezhetnének kavicsok, ha soha nem léteztek volna emberi elmék; a Sherlock Holmes nevű fiktív karakter azonban egy emberi elméktől mentes világban nem létezhetett volna.

Mielőtt megvizsgáljuk Kripke válaszait e két kérdésre, érdemes szemügyre vennünk a „Referencia és létezés”-előadások néhány előzményét. A továbbiak alapján remélhetőleg kirajzolódik, miért találó a lappangó Shakespeare-művel vont párhuzam, és hogy a *Referencia és létezés* 2013-as megjelenése miért egyszerre filozófiatörténeti és szakfilozófiai mérföldkő az analitikus nyelvfilozófia, a metafizika és a művészetfilozófia területén.

2. Szupersztár

Ki is az idén 75 éves, Nebraska államból származó Saul Kripke? A szükségszerűségről és lehetőségéről szóló úgynevezett modális állítások (például: „Shakespeare orvos is lehetett volna”) logikájával a modális logika, jelentésével pedig a *modális logika szemantikája* foglalkozik. Ez utóbbinak Kripke volt a legjelentősebb és egyben legifjabb alapító atyja: első bizonyításaival a eredményeivel még gimnazistaként állt elő az ötvenes években. Vagyis 1970-ben az egyetemi körökben ismert logikusnak, filozófusnak számított már, amikor a Princetoni Egyetemen mindenféle jegyzet és írott szöveg nélkül megtartotta a „Megnevezés és szükségszerűség” című előadássorozatát, amely aztán hamarosan nyomtatásban is megjelent. Hatása elsőprő

A *Kiskáté* vendégszerkesztője: Bárány Tibor. A korábbi írások a portálunkon olvashatók: <http://www.muut.hu/?cat=58>



volt. Kripke — Peter van Inwagen szavait idézve — sztár tudósból szupersztár tudóssá vált.

Kripke ezt követően kevesebb mint 10 írást publikált csak a XX. században; ezek legtöbbje, beleértve a Wittgensteinről szóló könyvét (*Wittgenstein on Rules and Private Language*, Cambridge, Harvard UP, 1982) is, rögvést klaszszikussá vált. A nevéhez fűződő publikációk számában komoly változást hozott, amikor (huszonöt év után, amelyet a Princetoni Egyetemen töltött) 2002-ben a CUNY Graduate Centerben vállalt professzori állást. 2007-ben aztán ugyanitt megalapították a Saul Kripke Centert, amely Kripke publikálatlan kéziratainak, jegyzeteinek (beleértve az előadásai hangfelvételeit, azok legépelt változatait) a rendszerezését, digitalizálását, szerkesztését és publikálását tűzte ki célul. A Center munkájának eredményeként jelent meg számos tanulmány mellett két Kripke-kötet is: egy 2011-es esszégyűjtemény (*Philosophical Troubles: Collected Papers, Vol. 1.*, New York, OUP, 2011), majd pedig 2013-ban a *Referencia és létezés*. Ezzel Kripke könyveinek száma megduplázódott:

addig ugyanis csupán a *Megnevezés és szükségszerűség* és a Wittgenstein-kötet jegyezte.

Kripke filozófián kívüli szupersztár státuszára egyetlen példát említek: a 2007-ben indított, világszerte népszerű amerikai sorozat, a *Big Bang Theory* (*Agymenők*) egyik visszatérő szereplőjét, a plazmafizikával (és robotkészítéssel) foglalkozó, nehéz természetű Barry Kripkét a sorozat megalkotói Saul Kripkéről nevezték el.

3. Korszakalkotó mű

Az 1973-as „Referencia és létezés”-előadásokban Kripke a három évvel korábbi „Megnevezés és szükségszerűség”-előadások gondolatmenetét folytatja, terjeszti ki a fiktív karakterek és a róluk szóló mondatok esetére. (*A Megnevezés és szükségszerűség* önálló kötetként 1980-ban jelent meg, a magyar változatra 2007-ig kellett várni. A szöveget Bárány Tibor fordította, és én szerkesztettem az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelent kötetet. A fordítás kihívásairól lásd közös tanulmányunkat a BUKSZ 2013-as nyári számában: „Szükségszerűség és megnevezés: Kripke fordítva”.)

A XX. század meghatározó névelmélete, a Russell és Frege nevéhez köthető *leíró jelentéselmélet* szerint a tulajdonnevek szinonimák egy-egy olyan határozott leírással, amelyet az egyes beszélők, akik sikerrel használnak a nevet, a névvel társítanak. Például a „Rubik Ernő” név szinonim azzal a határozott leírással, hogy „a bűvös kocka feltalálója”. A leíró jelentéselmélet egyben *leíró referenciaelmélet*ként is működik: kimondja, hogy a tulajdonnév jelentésének feladatkörébe tartozik a név referenciájának meghatározása. A név azt az illetőt jelöli, arra referál, akire illik a társított határozott leírás, vagyis aki egyedülként feltalálta a bűvös kockát.

A „Megnevezés és szükségszerűség” című előadássorozatot a legtöbb filozófust és nyelvészt meggyőzte arról, hogy a leíró névelméletek menthetetlenek, és más úton érdemes elindulni. Jelestül: amikor kimondom a „Rubik Ernő” nevet, annak referenciája az a személy, akit a megnyilatkozáshoz kapcsolódó névhasználatok történeti lánc (vagy inkább hálóját) meghatároz. A lánc kezdeténél a név bevezető használata áll, és ezt követik a név továbbadó használata, amelyek révén a név végül eljutott hozzám. Nagyjából így foglalhatjuk össze a tulajdonnevek *történetilánc-referenciaelméletét*. Ami a tulajdonnevek jelentését illeti, Kripke szerint a nevek *merev jelölők*. Hozzávetőleg: a valóságtól eltérő helyzetekhez képest a nevek referenciája ugyanaz marad. Vegyük például a következő modális mondatot: „Alakulhatott volna úgy, hogy Rubik Ernő orvosnak megy, a bűvös kockát pedig egy nebraskai tini találja fel.” Ez a mondat egy olyan lehetőségről (vagyis lehetséges világról) szól, amely több ponton eltér a valóságtól. Kripke szerint a mondat kontextusában a „Rubik Ernő” név merev jelölőként viselkedik: úgy értelmezzük, hogy a benne szereplő név ugyanazt a személyt jelöli, akit a valóságban is jelöl (aki „itt” feltaláló, „ott” meg orvos); *róla*

állítjuk, hogy orvosnak megy. Ezzel szemben „a bűvös kocka feltalálója” határozott leírás *nem* viselkedik merev jelölőként: a kérdéses lehetséges helyzethez képest e kifejezés egy nebraskai tinit jelöl, míg a valóságban Rubikot.

Immár összegezhethetjük Kripke kritikáját a leíró elméletekkel szemben. Egyrészt a névhasználók tulajdonnevekhez társított leírásai gyakran tévesek és/vagy hiányosak. (Nem kell olyan összeesküvés-elméletekre gondolnunk, hogy nem is Rubik találta fel a bűvös kockát, vagy nem is Shakespeare írta a *Szentivánéji álomot*. Teljesen hétköznapi jelenségről van szó: például sokan nem tudnak egy kifogástalan határozott leírást megfogalmazni, amely Marie Skłodowska Curie-re és csakis órá illik, ettől még a „Marie Curie” név az ő használatukban is a Nobel-díjas tudóst jelöli.) *Nem a társított leírás (vagy leírások többsége) határozza meg egy név referenciáját, hanem a névhez kapcsolódó történeti lánc.* Másrészt nemcsak azon a kérdésen érdemes elgondolkodnunk, hogy a „Rubik Ernő” név a valóságban kire referál, hanem azon is, hogy hétköznapi intuíciónk alapján *egyéb lehetséges világokhoz képest kire referál* (például egy-egy modális mondat kontextusában). Kripke válasza: *a név nem arra a személyre referál, akire a kérdéses világban a mi társított leírásunk (vagy leírásaink többsége) illik; hanem ugyanarra a személyre, akit a név a valóságban jelöl.*

A *Megnevezés és szükségszerűség* címében szereplő fogalmak összefüggéseiről Kripke óta egészen másképpen gondolkodnak a kortárs analitikus filozófiában, mint előtte. Sőt idővel Kripkének a modalitás (így a szükségszerűség) természetéről vallott meglátásait tekintették az előadásorozat lényegesebb részének, amelyek a nyelvfilozófia mellett a metafizikában, az elmefilozófiában és az ismeretelméletben is új korszakot nyitottak.

4. Pofonegyszerű folytatás?

Ha elfogadjuk a *Megnevezés és szükségszerűség* érveit és állításait az olyan tulajdonnevekre, amelyek térben és időben elhelyezkedő dolgokat jelölnek (például Rubik Ernőt), akkor mit mondhatunk a fiktív nevekről („Sherlock Holmes”, „Titánia”), amelyekre az előadások csak futólag tértek ki? Három évvel későbbi előadásorozatában ezt a szálát veszi fel Kripke. És — gondolhatja az olvasó — így már világos is, hogy miért a „Referencia és létezés” címet viselték az előadások: hogyan beszélhetünk a referencia kérdéseiről nem létező dolgok nevei esetén? De a slusszpoén még hátra van.

A *Referencia és létezés* című kötetet Kripke 40 év távlatából lábjegyzetekkel, előszóval egészítette ki, az előadások szövegén azonban igen keveset változtatott (ez jó döntés egy ilyen filozófiatörténeti jelentőségű műnél). Felismerhetjük a Kripkére jellemző közérthető, élőbeszédszerű stílust, az egyszerűnek, magától értetődőnek tűnő, ám valójában igen összetett érvelésrendszert. A hat előadás nem mindegyike foglalkozik a fiktív mondatokkal és a fiktív sze-

replők természetével. A IV. és V. előadásban, valamint a VI. első felében Kripke a megfontolásait két konkrét filozófiai problémára alkalmazza: Austin és Ayer észlelésről szóló vitájára, valamint a beszélői jelentés és a szemantikai jelentés különbségére (ez utóbbi Kripke híres 1977-es tanulmányának, a *Speaker's reference and semantic reference*-nek az előfutára). Ezek a részek izgalmasak ugyan, de aktualitásuk már nem ugyanaz, mint negyven éve.

A többi előadás azonban (a csúcspont a III!) egy olyan álláspontot vázol fel, és olyan érveket mutat be, amelyek ma is igencsak aktuálisak. Eszerint a fiktív karakterek *ember alkotta absztrakt tárgyak*, vagyis artefaktumok. Például Conan Doyle írói tevékenysége révén létrehozott egy fiktív karaktert, amely *a valóságban* létezik: Sherlock Holmest. Holmes nem helyezhető el térben és időben úgy, mint a kavicsok és a Baker Street valós lakosai (és más konkrét létezők); vagyis nem konkrét tárgy (*ergo*: absztrakt). E nézet — az *artefaktualizmus* — szerint bizonyos fikcióról szóló mondatokban a „Sherlock Holmes” név igenis referál, mégpedig egy absztrakt artefaktumra. Ilyen például az, hogy „Sherlock Holmest Doyle találta ki”, vagy: „Holmes fiktív karakter”. De akár: „Holmes híres” — abban az olvasatban, hogy a *fiktív karakter* híres az olvasók körében (ami akkor is igaz lehet, ha a szépirodalmi mű világában, a történet szerint nem is híres az illető). Hívjuk ezeket az *artefaktualista kedvenc példáinak*.

Az artefaktualizmus ezek alapján „a létezők körét indokolatlanul szaporító” spekulatív elméletnek tűnhet. Ám gondoljunk csak bele: hogyan *másképpen* adhatnánk szisztematikusan számot ezekről a mondatokról? A kézenfekvő alternatíva, hogy Sherlock Holmes *semmilyen értelemben nem létezik*, komoly nehézségekbe ütközik. És vegyük észre: számos érv szól amellett, hogy a novellákat, a színdarabokat, a házasság intézményét és az Alaptörvényt az absztrakt artefaktumok körébe soroljuk — így viszont éppen az tűnik indokolatlannak, hogy a fiktív karaktereket hagyjuk e csoportból. Így érvel elsősorban Amie Thomasson (az artefaktualizmus számos kortárs képviselőjének egyike; az „artefaktum” címkét e filozófiai vitában egyébként ő használta először a kilencvenes években, Kripke és van Inwagen megfogalmazásaiban nem szerepelt).

Sokak szerint az artefaktualizmus legnagyobb kihívása: számot adni az olyan mondatokról, hogy „Holmes nem létezik” (erre Kripke is kitér a VI. előadásban). Szerintem hasonlóan nagy kihívás a történetilánc-referenciaelmélet kiterjesztése is a fiktív nevekre. A kapcsolódási pontok szisztematikusan feltárásával kirajzolódik: a „Referencia és létezés”-előadások roppant elegánsan továbbgondolják Kripke korábbi érveit.

A „Sherlock Holmes” névvel társított leírásokról is elmondható: *nem a társított leírás (vagy leírások többsége) határozza meg egy fiktív név referenciáját.* (Például még ha lé-

tezik is valaki, aki végrehajtotta Holmes tetteit, ez önmagában nem elégséges ahhoz, hogy levonjuk a következtetést: Holmes létezett.) Arra is *szükség van, hogy a fiktív karakter megfelelő módon kapcsolódjon a szerző fikcióalkotói tevékenységéhez.* (Például még ha valaki egy másik bolygón, amellyel semmilyen kommunikációnk sincsen, egy véletlen folytán szóról szóra megírja a *Botrány Csehországban* című novellát, akkor ez a szerző intuitíve egy, a mi Holmesunktól különböző fiktív karaktert hoz létre; és amikor azt mondja, „Sherlock Holmest én találtam ki”, akkor valami igazat állít arról a fiktív karakterről, nem pedig valami hamisat a Doyle alkotta Holmesról.) Kérdés, hogy pontosan hogyan is fejthető ki a megfelelő kapcsolat a szerző és az általa létrehozott karakter között, és a történetilánc-referenciaelmélet hogyan általánosítható úgy, hogy ezt az esetet is lefedje.

A fiktív karakterek neveinél is érdemes elgondolkodnunk azon a kérdésen, hogy hétköznapi intuíciónk alapján a „Sherlock Holmes” név az *egyéb lehetséges világokhoz képest kire referál.* Kripke korábban adott válasza a merev jelölésről ezen a ponton minden további nélkül általánosítható: *a név nem arra a személyre referál, akire a kérdéses világban a mi társított leírásunk (vagy leírásaink többsége) illik, hanem ugyanarra a személyre, akit a név a valóságban jelöl.* Így van ez akkor is, amikor a „Watson híres” mondattal egyik olvasatban a fikció világáról állítunk valamit hamisat, meg amikor egy másik olvasatban a valós világról, annak egyik közismert fiktív karakteréről állítunk valami igazat. Kripke szerint az első esetben a „Watson” név referencia nélküli, a második esetben viszont egy absztrakt artefaktumra referál: Watsonra. A két olvasat közötti különbség miatt a fiktív neveket többértelműnek kell gondolnunk. Viszont a merev jelölés tézise mindkét értelemre kiterjeszthető: a referencia nélküli olvasat más lehetséges világokhoz képest is referencia nélkül marad; a fiktív karaktert jelölő olvasat más világokhoz képest is ugyanazt az absztrakt artefaktumot jelöli. Összegezve: Kripke közérthető és meggyőző érveket hoz fel amellett, hogy feladjuk azt a korábban (általa is) evidensnek gondolt álláspontot, amely szerint Holmes nem létezett, de létezhetett volna.

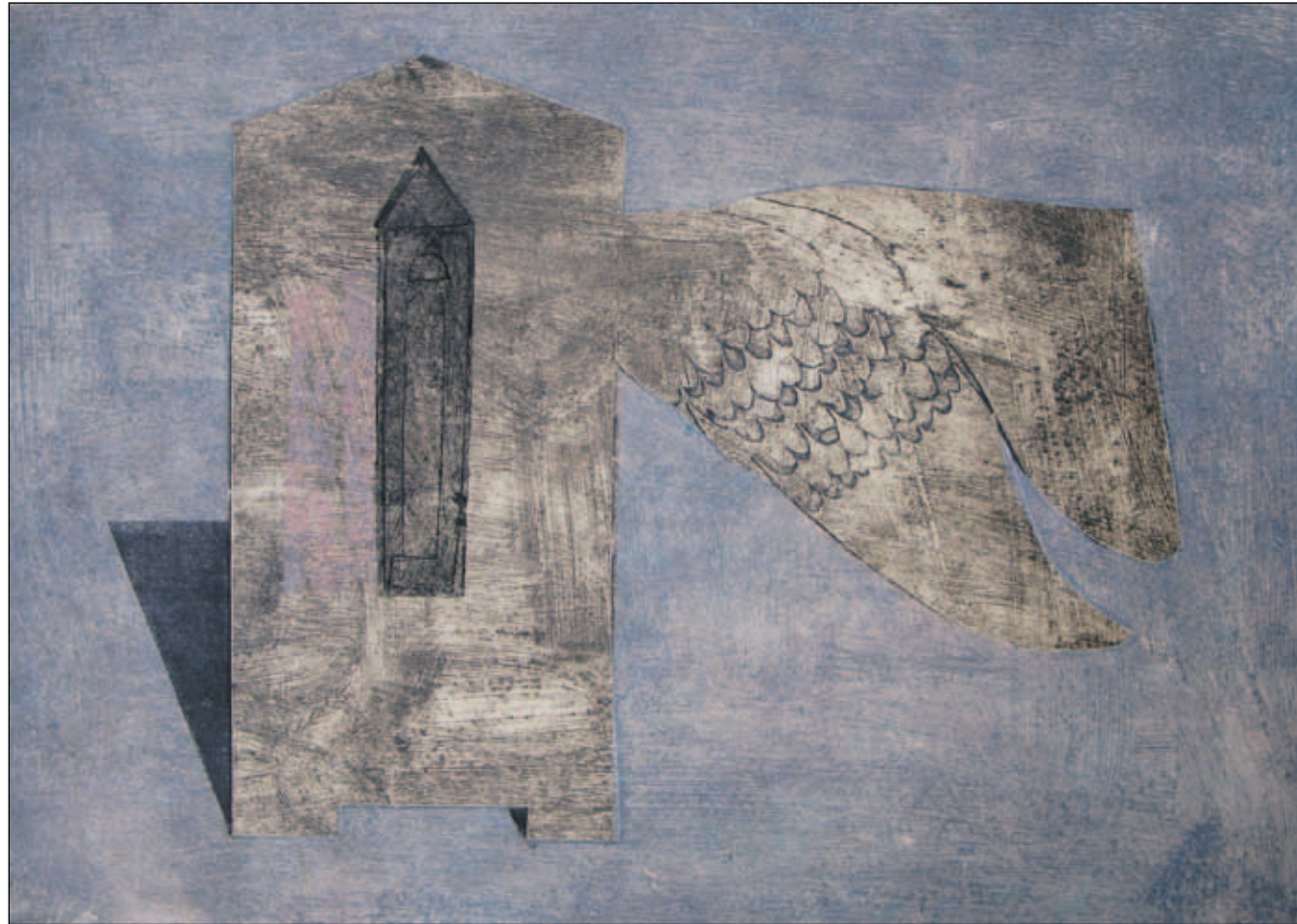
Kripke egyik legfontosabb észrevétele: a nyelv bizonyos kiterjesztett használatai (amelyekkel az artefaktualista kedvenc példáiban találkozhattunk) azt sugallják, hogy ezekben az esetekben a fiktív karaktereket létezőnek tekintjük, referálunk rájuk, kvantifikálunk felettük. Ilyen módon a *Referencia és létezés* címfogalmainak (és így a nyelvfilozófiának és a metafizikának) egy újabb kapcsolódási pontja is láthatóvá válik: a nyelvünknek részét képezik az artefaktualisták kedvenc példamondatai, és emiatt jó okunk van arra, hogy az ilyen esetekben a „Watson” névre úgy tekintsünk, mint ami *referál* (mégpedig egy fiktív karakterre), és hogy *létezőnek* fogadjuk el Watson, Holmest, Titániát. Kripke előadásában mindez pofonegyszerűnek tűnik, pedig egyáltalán nem az.



Szepessy Ákos: *Csak szemüvegeseknek*
(kollázs, 24×18 cm, papír, filmnegatív, viasz, 2015)



Szepessy Ákos: *Hangfelvétel saját hangjáról*
(kollázs, 20×26cm, papír, filmnegatív, 2014)



Nádas Alexandra: *Szárnyas ház I.*
(kollográfia, 30×42 cm, 2014)



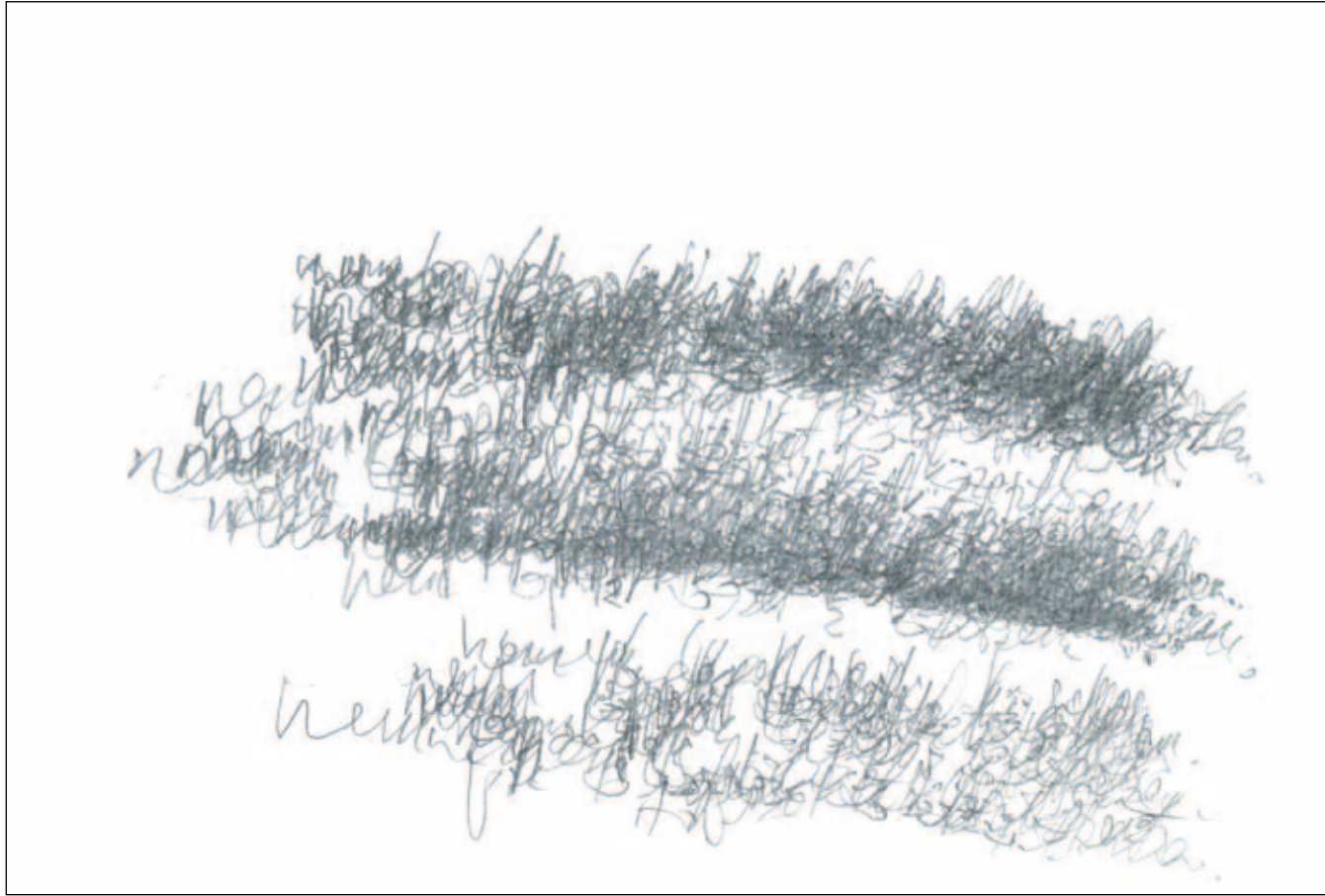
Nádas Alexandra: *Úszó templom I.*
(30×46 cm, kollográfia, 2014)



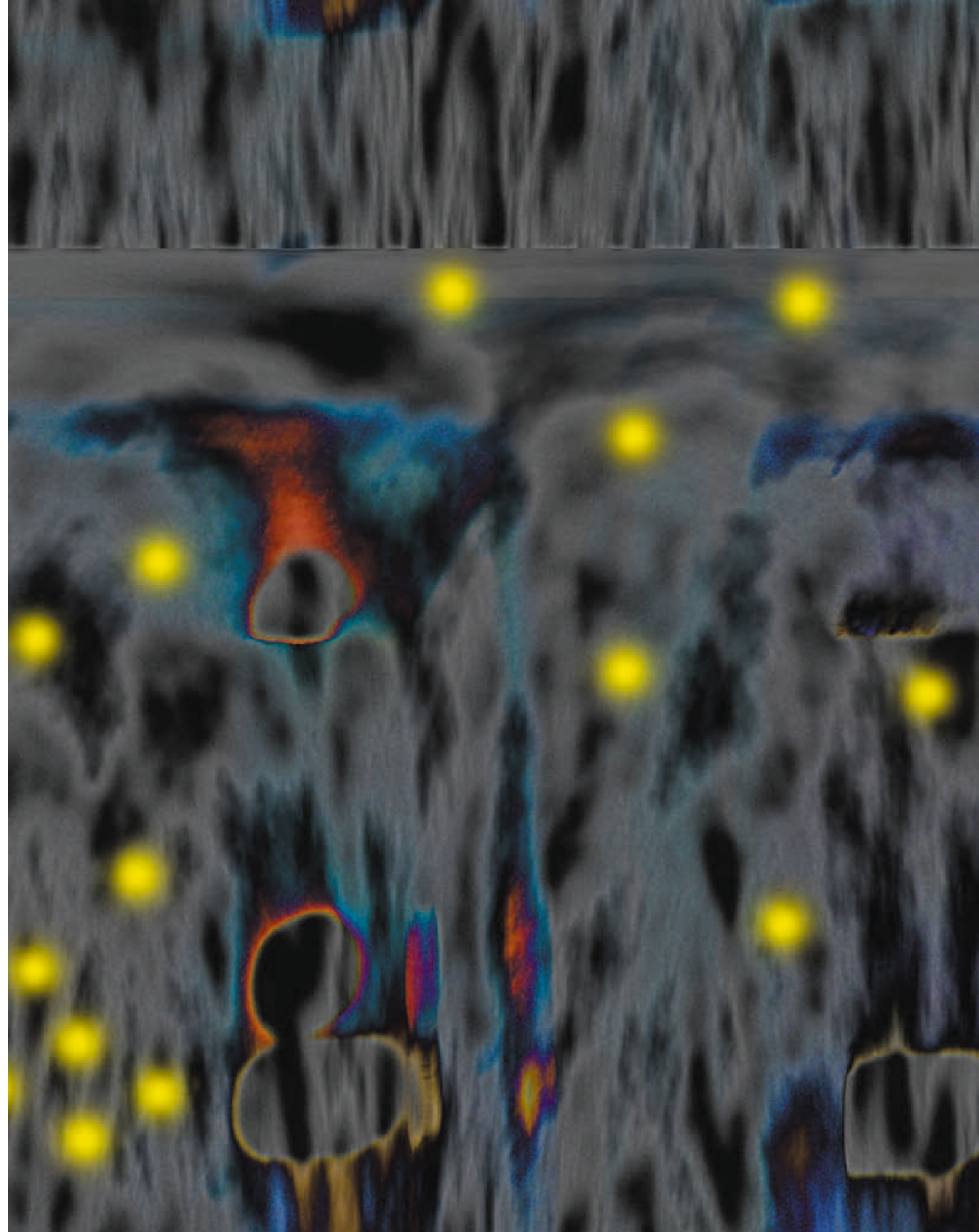
Bozsaky Dávid: *Homeopátia — szenvedésben hasonló*
(fotográfia)



Bozsaky Dávid: *Tövis*
(fotográfia)



kabai lóránt: „leírtam ötvenszer”
(vakrajz, 10×15 cm, 2005)

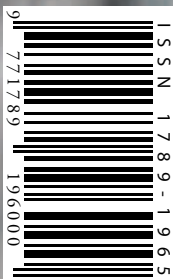




muut



www.muut.hu



890 Ft

nKa