

műút

kottázni kellene | Hogy kell átmenni a
hídon? | A tartózkodás etikája | Meddő
korona | felnőni a sárgához | ahova a kést
szúrtad | A sokfejű fenevad | elsímitani a
tested egy üveglapon | A humanitás verziói
| próbáltalak felmenteni



miút

3	szépírás
6	szépírás
8	szépírás
10	szépírás
14	szépírás
18	szépírás
22	szépírás
28	szépírás
34	szépírás
38	szépírás
40	film
44	képzőművészet
46	kritika
48	kritika
51	kritika
56	kritika
58	kritika
63	kritika
66	kritika
69	kritika
74	holtsáv
78	kiskaté
82	képregény

Csehy Zoltán: A két figura, az egyik nyúlánk-vaskos; Ha a hajnal nem elég tárgyilagos; A sárga
Pálinkás Anna: boncolni tanuló; Hazaút
Szabady Shira: tengelyferdülés; tisztavirágok az éjszakában; a csalókat agyonütik
Zrubecz Szilvia: balra el, függöny (taps nem); vallomás; nyelvóra
Szili József: Ahogy egymással szólunk; Napfogyatkozás; Piramis; Fogtam a kezét; Neked két hazát...
Szekrényes Miklós: Burning of the Midnight Lamp
Delimir Rešicki: Baranya, téli vadászat (Orcsik Roland fordítása)
Pollágh Péter: LORENZO RIBEIRA
Nyírán Ferenc: egy színházi jegypénztárosra; százharminchétf szó; mint aki...
Demus Gábor: Artúrt egyszer csak fölkapom,
Váró Kata Anna: Macbeth
Braun András (1967–2015)
L. Varga Péter: A humanitás verziói (Nemes Z. Márió: *Képkalkotó elevenség. Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*)
Lengyel Imre Zsolt: A „teljes” töredéke (Babits Mihály: *Egyetemi előadások 1919. Szabó Lőrinc lejegyzése alapján*)
Horányi Károly: „Mindenség is egy költő agya” (Szabó Lőrinc: *Irodalmi tanulmányok, előadások, kritikák; Kabdebó Lóránt: „Nyílik a lélek” — Kettős látás a 20. századi lírában — Szabó Lőrinc „rejtektútja”*)
Szemes Botond: A sokfejű fenevad (Harmath Artemisz: *Szüntelen jóvátétel — újraolvasni Weörest; Barta Mária: Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*)
Szabó Gábor: Hogy kell átmenni a hídon? (Garaczi László: *Wünsch híd*)
Sántha József: Kik is azok a sápadtarcúak? (Jász Attila: *Csendes Toll élete; Csendes Toll utazik*)
Visy Beatrix: Madártávlát és halszemoptika (Láng Orsolya: *Tejszobor*)
Balajthy Ágnes: Régi és új vágású protestánsok(Jonathan Franzen: *Diszkomfortzóna; Margaret Atwood: Az özönvíz éve*)
Sepsi László: A menőség eredete (Elmore Leonard: *Gengszterek földjén*)
Mráz Attila: A tartózkodás etikája (Jason Brennan: *The ethics of voting*)
Lénárd László – Sárdi Katalin: A Könyvjelzőkészítő

muút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Balajthy Ágnes (1987, Kistokaj–Debrecen) kritikus, a Debreceni Egyetem oktatója, a *JAK-füzetek* sorozatszerkesztője és a Szkholion felelős szerkesztője · Braun András (1967–2015) képzőművész · Csehy Zoltán (1973, Dunaszerdahely) költő, műfordító · Demus Gábor (1974, Balassagyarmat) költő · Horányi Károly (1960, Budapest) író, az MTA Könyvtár és Információs Központ munkatársa · L. Varga Péter (1981, Budapest) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő · Lengyel Imre Zsolt (1986, Budapest) kritikus · Lénárd László (1977, Budapest) költő, képregényalkotó · Mráz Attila (Budapest) filozófus, a CEU Filozófia Tanszék doktori hallgatója · Nyirán Ferenc (1951, Debrecen) költő, kritikus · Orcsik Roland (1975, Szeged) író, költő, szerkesztő · Pálincás Anna (1994, Budapest) költő · Pollágh Péter (1979, Budapest) költő · Rešicki, Delimir (1960) horvát költő · Sántha József (1954, Mogyoród) kritikus · Sárdi Katalin (1995, Biatorbágy) · Sepsi László (1985, Budapest) író, filmkritikus, a Prizma filmművészeti folyóirat szerkesztője · Szabady Shira (1994, Budapest) költő · Szabó Gábor (1964, Szeged) kritikus, a SZTE Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szekrényes Miklós (1965, Sajóvamos) író · Szemes Botond (1994, Budapest) egyetemi hallgató (ELTE BTK) · Szili József (1929, Budapest) író · Váró Kata Anna (Debrecen) kritikus · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész, kritikus · Zrubecz Szilvia (1994, Keszthely) költő

E számunkat **Braun András** művei, illetve azok részletei díszítik. A reprodukciókat Braun András jogörökösének engedélyével közöljük.

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépmesterségek 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: Szépmesterségek 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 kötetészet: **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



▸ *Csehy Zoltán*

A két figura,
az egyik nyúlánk-vaskos ¶

A két figura, az egyik nyúlánk-vaskos, a másik sovány-izmos,
belenéz a mélységes mély kútba.

Nem ez az első testük, nézésük, nem is
az utolsó. De most a maximumot hozzák ki belőle.

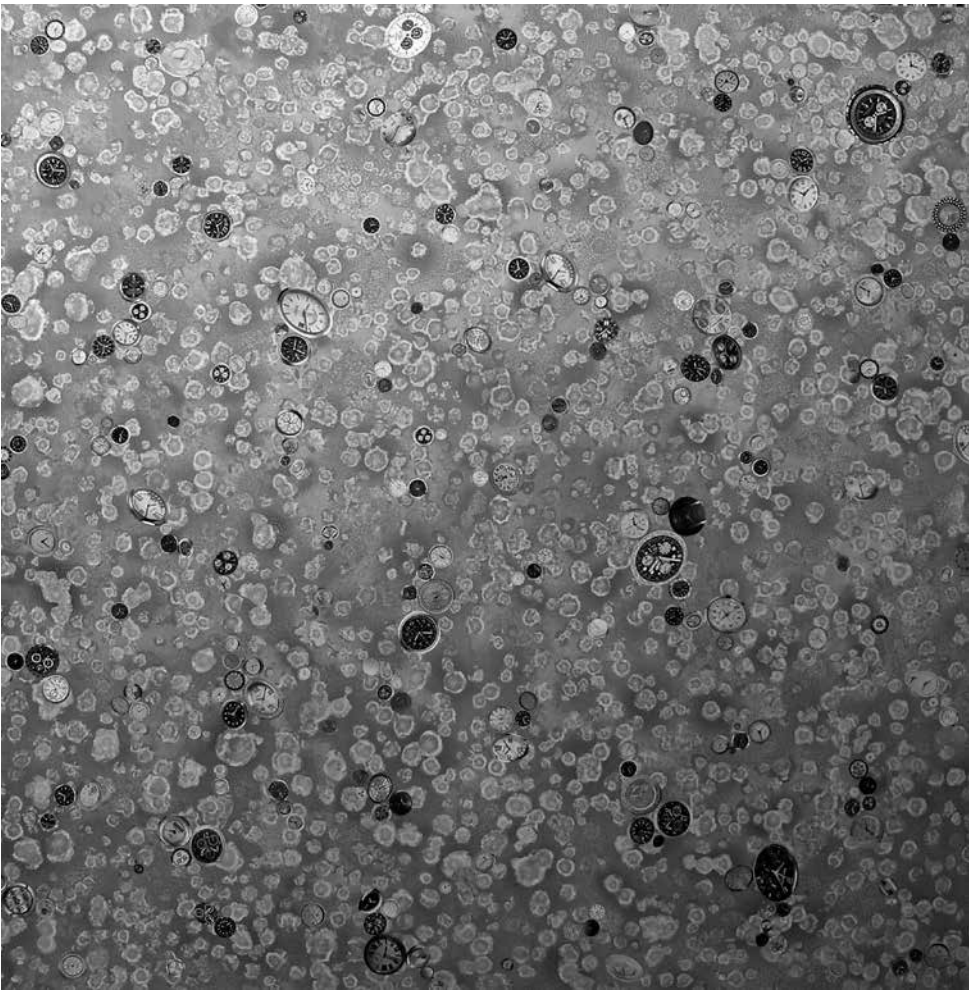
A testük érintkezik: párhuzamos hajók.
Inkább: gótikához tapasztott barokk kápolna.

Szeretnék, ha a test tényleg templom lenne,
szép hangú pappal, orgonával.

Ha szakadatlan áhítatos stílus tömjénje szállna,
miközben a mélységes mély kút is visszanéz.

Ha a hajnal nem elég tárgyilagos ¶

Ha a hajnal nem elég tárgyilagos,
ki kérheti vissza mégis az
alig változót? Nem mondhatom meg, honnan
jön a fény, honnan a színezék.
A borítóra ragasztott
bélyeg esete: a hivalkodó fehéren minden
fontosabb, ott mindennek
halmozott funkciója van.
A tárgyilagosság felé haladó levél
ha túlírt is, ehhez képest szótalán.



A s á r g a ¶

A sárga rózsza, ha valóban beleesik az 558–640
nanométerter közti tartományba,
hosszabban őrizi a szüzességét, mint nem sárga társai.

A sárga a tartalom színe, a melegen őrzötté,
a sugárban áradóé, melyben férfias hormonok
vannak, és ez vonzóvá teszi a perverzek számára is.

Valahol, egy szentély sarkában sárga mártírium: készen áll
a materiális békére, ha már feltámadásra nem futotta.

Barna férfiak sárgás görög sziklák között,
a veríték és napolaj polírozó fogságában: ravasz gazda a sárga,
almáskertjében sok a kígyó,
oxigénje bűnnek, győzelemnek, lelepleződésnek,
rokona aranyak (ó, barokk tükörkeretek térfoglalása!), bronznak,
(ó, lovon járó színek!), húgykőnek
(ó, munkakerülő porcelánok!), opálnak (ó, ártatlan gyerekkori onánia!).

Nincs benne láрма, annál több a szag. Emlékszem egy fiúra,
aki a piszoár előtt térdelve a foga közt tartotta a farkam,
míg hosszan, hangosan vizeltem.
Emlékszem, hogy szerettem kitalálni
ilyeneket. Sosem tudtam elég romlottnak látszani,
fel nőni a sárgához.

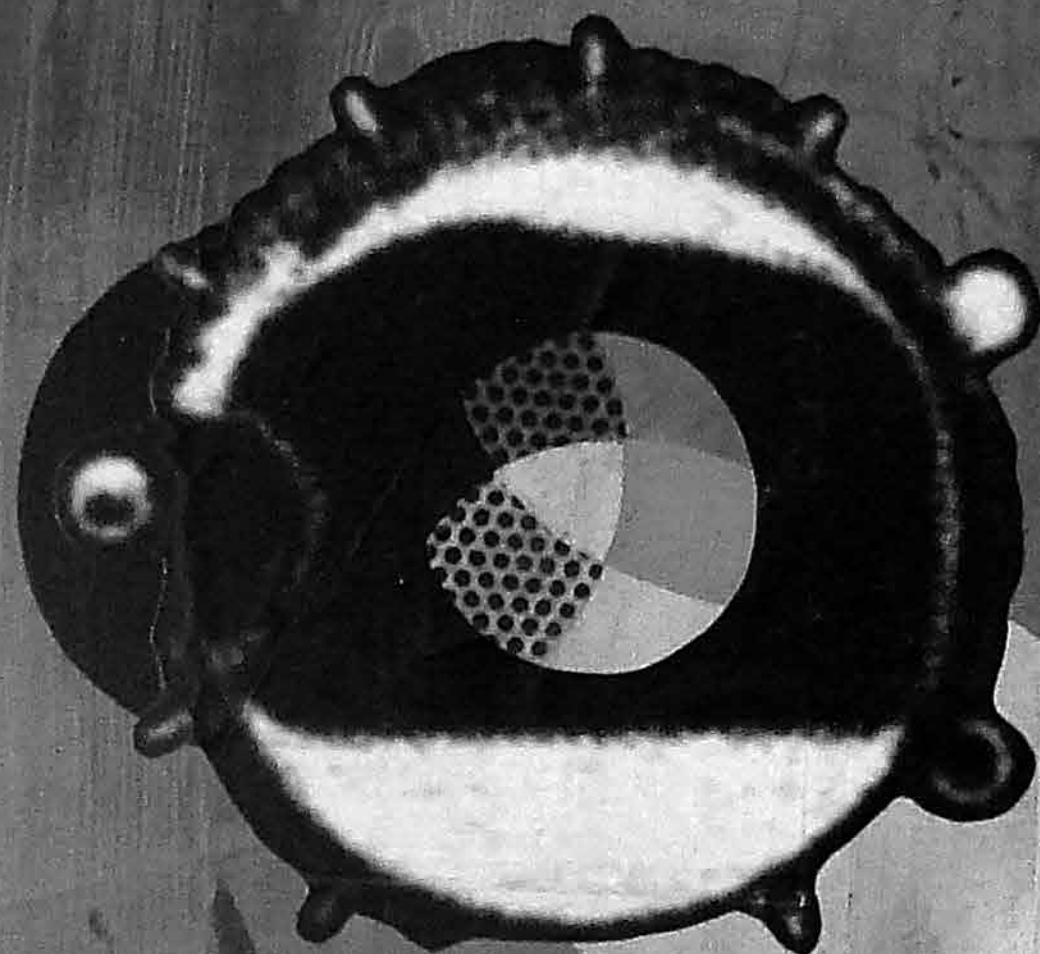
Hasbeszélők sárgája vagy te is,
költészet! De a funkcionális ember szemét is megviseli
a sárga kiáltó sárgasága. Napraforgó, alument,
machesteri, lipcsei, nápolyi sárga: a bulvár konok dinamikája,
a krimiké, melyek vonzzák a döglegyeket.
Azért csak tanuld meg
a kapcsolatteremtő sárgát, melyben
ott az örölt uránérc sárgasága, halld meg az aluljárók, az átjárók,
a kapualjak félreeső derékszögeiben kimúló sárgát, a szinesztéziásat.
Tudd, hogy a sárga iránytűje mindig dél felé mutat.
Hogy a barokk festő számára a csendélet
gyorsírás. Hogy a sárga tenyér néha hat ujjal nyújtózkodik.

➤ *Pálinkás Anna*

b o n c o l n i t a n u l o k ¶

tegnap óta tudom milyen lesz
elsimítani a tested egy üveglapon
minden nyomás nélkül adod fel magad
csukott szemmel próbálsz emlékezni
nem félsz tőlem
azt mondod nekem kellene
miközben keresem a keresztmetszeted
nem tudom élsz-e még
csak a mosolyod érzem
mikor ajkad már nem kivehető

egyszer képes leszek úgy tenni
mintha nem magamat nézném
egy üveglapon



H a z a ú t ¶

Sokáig nem szóltunk egymáshoz,
csak a levegőt éreztük nehezebbnek.
Bátornak kellett lennünk.

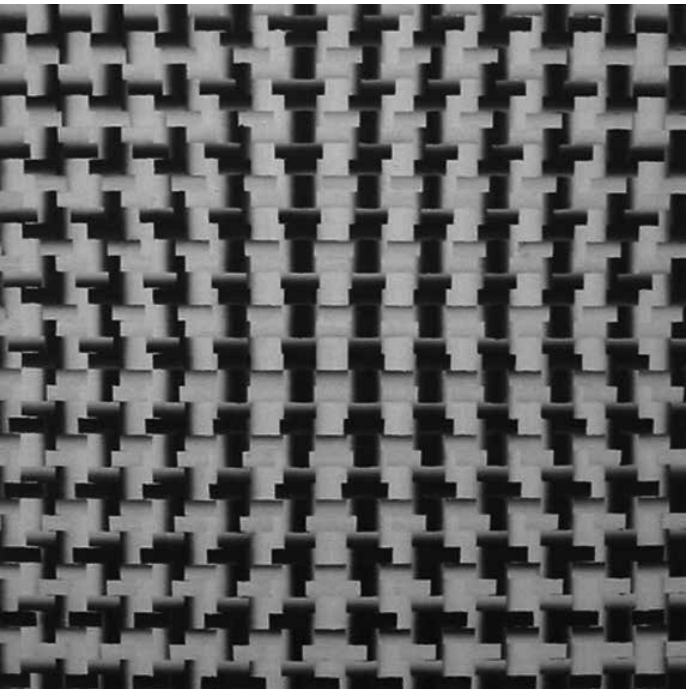
Mások haláláról beszéltünk először.
Azóta sem merek úgy tenni,
mintha érteném, mire gondoltál.
Ezek a megfejtetlen emlékek tesznek
kevésbé halottá.

Sírás közben üvöltöttem is,
így nem csak homályos volt, remegett is a kép.
Talán nem is biztos,
hogy testedből nincs már semmi,
ami segítene megtartani emlékeinket.

▮ Szabady Shira

t e n g e l y f e r d ü l é s ¶

csak rá ne jöjjön anyád, hogy hiába szült; felesleges ember,
nem néz rá senki. mi történhet rosszabb, mint mikor hátra-
fordulsz és a tengelyeden maradsz. keresztülfeszül, kinyúlsz,
beléd erőlteti a hibáztathatóságot. ki akartál bújni bőröm alól,
még időben hazaszaladni. letéptem körmeid, ne kaparhass.
mint egy vakond, küzdesz, hogy utat találj bennem. ha mégis
kijutnál a fényre, észre sem vennéd.



t i s z a v i r á g o k a z é j s z a k á b a n ¶

5 perc alatt elélvezteél. a visszapillantóban számoltam,
hányszor vált pirosra a lámpa. elromlott az ülésfűtés,
kint sötét, mégis bent a hideg. két gyerek nem várta
meg a zöldet, és a zebrára hánytak. ennyi marad a
boldogságból, a végét erőlködve sem látni. az aszfalt
felszárad. legközelebb abba a lyukba tedd illedelmesen a farkad,
ahova a kést szúrtad. sok van, bármelyiket használhatod,
az se baj, ha nekem fáj. neked csak olyan, mintha 30 évet
öregednél. nem bírok a szemedbe nézni. mostanra metró-
alagutakká nyúltak a sebek. mire a két gyerek átér az úttesten,
téged elgázolnak bennem.

a c s a l ó k a t a g y o n ü t i k ¶

hetekig feküdtem felravatalozva, a falak megrogytak.
szándékosan itt hagyott dolgaid, szobám anyajegyei,
megannyi rákos elváltozás. az tartozott hozzám,
amit tönkretettünk, és neked így nem kellett. aztán
mégis felépítettem magam, mint egy kártyavár. belül üres,
kívül omlásveszély. egy kibaszott mestermű vagyok,
Dávid-szobor, amíg a szélcsend tart. mozdulatlan várom,
hogy Góliát játsszon velem és okot adjon. itt a piros,
hol a semmi, csak most látom, ahogy a nap hűgysárgán
villan és a szél feltámad, nem is volt semmilyen piros.

➤ Zrubecz Szilvia

b a l r a e l ,
f ü g g ö n y
(t a p s n e m) ¶

nem akartál egyedülállóként élni.
volt férjed, csak egy másik országban minden hétköznapi,
és gyerekeid is voltak, de mindegyik magára zárta a szobaajtót.

húsz év múlva a karodba csíptél és fájt.
ráeszméltél, hogy végig statisztát voltál a darabban
(álmodban forgatókönyvíró — valójában még rendezőfeleség se.)
az elejétől fogva vártad, hogy titokban átírhasd a szövegkönyvet,
és sokáig észre se vetted, hogy végig a párnád alatt hevert,
mint régen a füzetek, amikor még gimnáziumba jártál.

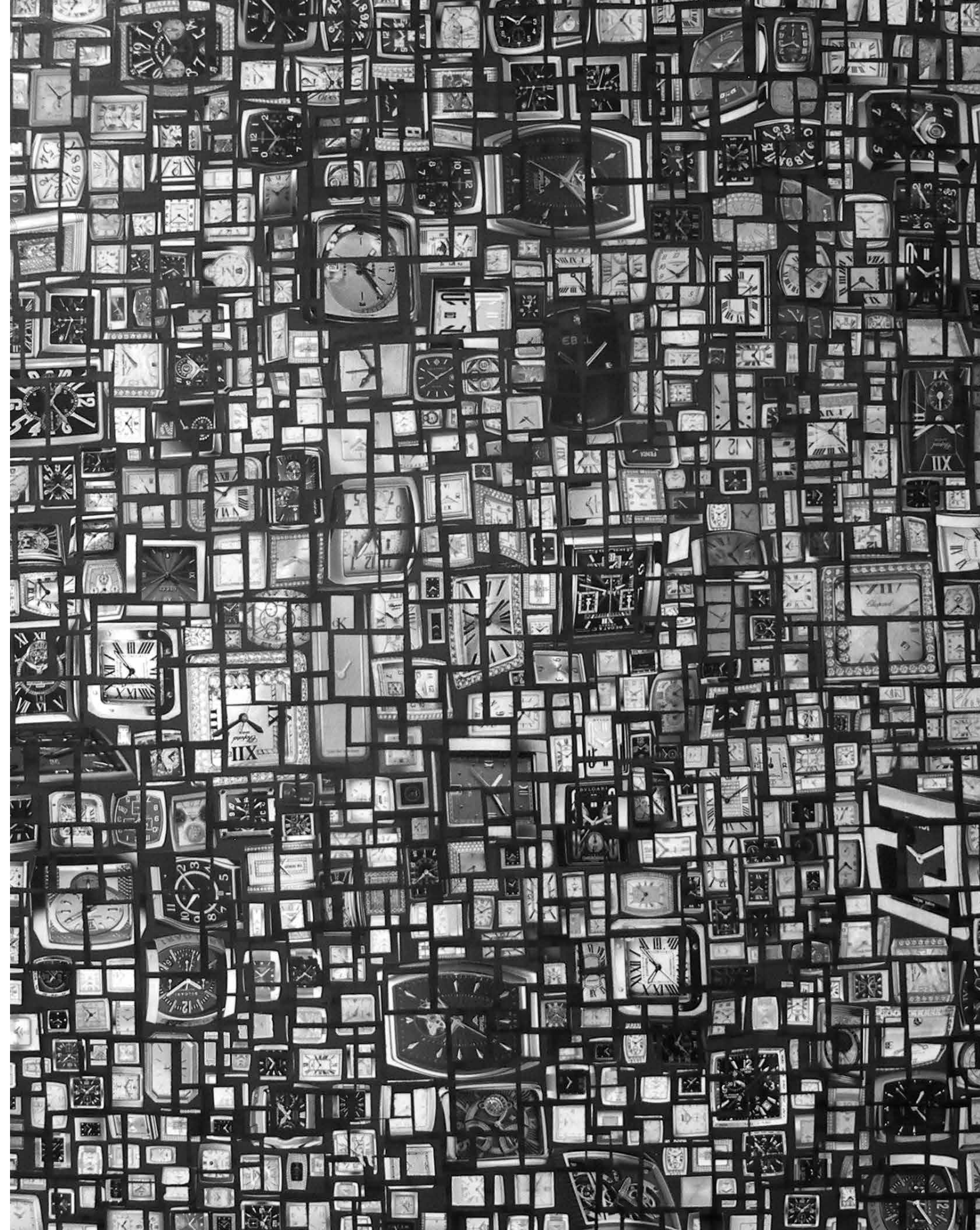
már túl késő kitörölni azokat a sorokat,
melyekben azt mondd:
felseprek, felmosok (ne kifogásolhassák a tisztaságot)
a szemetest minden éjjel kiürítem
tavasszal újra felásom a kertet
születésnapomra sütök tortát
anyák napjára veszek virágot

v a l l o m á s ¶

beszélgetünk, a konyhaasztalra zsúfolt tárgyakat nézem közben, direkt nem téged.
fegyelmezésről van szó meg gyereknevelésről.
a szakadékaim próbálom betemetni, melyeket te ástál belém,
ki akarlak hasogatni magamból.
óvatosan jegyzem meg, hogy a könyvek szerint a büntetés bosszúvágyat ébreszt,
és hogy fontos az erőszakmentes kommunikáció.
célzásnak szánom, te meg rezzenéstelen arccal igyekszel témát váltani.
disszonáns ezen gondolkoznom, de mégis
mit tegyek, hogy érezd magad rosszul
és fájjon a húsz év, ami eltelt azóta, hogy először találkoztunk?
ami alatt félelem volt a reggelim (esténként kihánytam),
meg szorongás — mindig mondtad, hogy fontos a változatos étrend.
nekem mégis gyomorfekélyem lett,
szerinted valamit nem jól csináltam.
akkor jöttem rá, hogy rajtad kívül senkinek nem lehet igaza,
veled csak általánosságokról beszélek azóta.
próbáltalak felmenteni, de nem megy.
nekem ne kedveskedj, ne akarj több pénzt adni,
bezárom előtted a szobaajtót,
menekülök előled, apa.

nyelvóra

az általános iskolában tanultam németórán, hogy
ne az igazat mondd, hanem azt, amihez elég szót ismersz.
eleinte furá volt, aztán már fel se tűnt.
akkor éreztem, hogy baj van, amikor
neked se tudtam megmondani, amit gondoltam valójában,
csak a betanult szövegek foszlányai jutottak eszembe,
és rájöttem: nem segít, hogy a nyelvvizsgán nem ellenőrzik,
tényleg együtt ebédel-e a család.
egyébként fogalmam sem volt, hogy ez más embereknél szokás,
egészen addig, amíg a gimnáziumban a némettanár nem hitetlenkedett,
és amíg mindenki fel nem tette a kezét, hogy ők minden hétfőgén,
mi meg csak karácsonykor, ajándékozás előtt,
amikor mindenki kíváncsi és siet.
sok családi programról tanultam még a nyelvórákon
és sokat hazudtam, mert nem szerettem, hogy nem hisznek nekem,
meg jelentkeztem előrehozott érettségire, mert hazudni se szerettem igazán.
mennyi hatalom van a tankönyvíró kezében,
csak az ő mondatait ismerte az osztály.
szerintem nem érdekelt senkit, hogy megtanulom-e a nekem kellő szavakat.



➤ Szili József

A h o g y
e g y m á s s a l
s z ó l u n k ¶

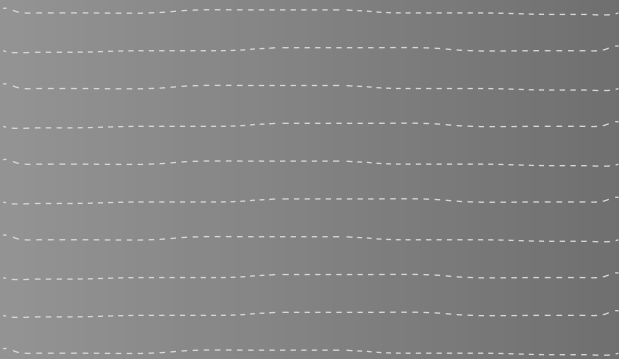
(Patrícának)

Ahogy egymással szólunk
kottázni kellene
pedig zenéről szó sincs
ez zenétlen zene
valami körvonalzik
de nincs hozzá közeg
és nincs érzék se hozzá
hallani nem lehet
de megvan szavak nélkül
szólít mint szóhiány
szavakon innen és túl
szivárgó halovány
műszerrel foghatatlan
fénytelen fénynyaláb
üres űr rezgéséből
a csendnél tétovább
jelként feloldhatatlan
éteri semmiség
de forr akár a katlan
és valami kiég
se szó se jel csak van van
alig de ez elég

N a p f o g y a t k o z á s ¶

(Patrícának)

Holdunk csöpp folt volna a Nap teljes ragyogásán
ám kitalálta a módját hogy legyen úgy hogy a földi
szemnek a Nap árnyékba boruljon tőle de néhol
s így mifelénk is csak fogyatékos volt e fogyatko-
zás most s nem vigasz az hogy a Holdról ennyi se látszik
teljes az együttállásunk lett majd a hiánya



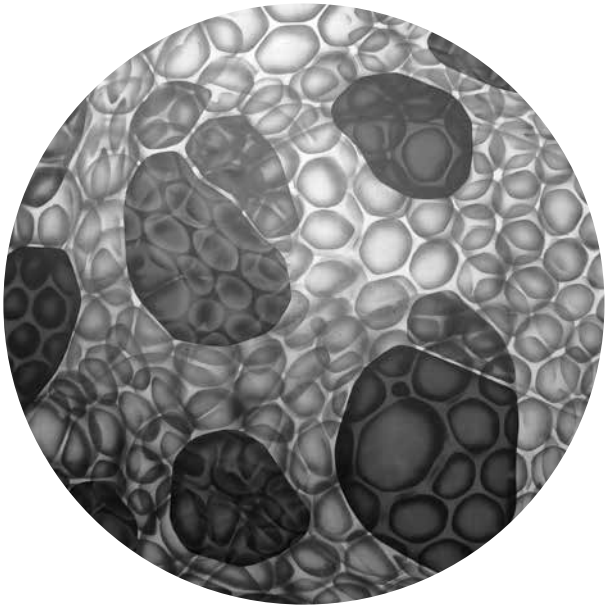
P i r a m i s ¶

A szavak szegények mindig velünk maradnak
a földárnyék piramis abba temetkezünk

F o g t a m a k e z é t ¶

S két napon át csak fogtam a kezét
és semmi más csak fogtam a kezét
ahogy a vendéglőben is ebéd
után mindig csak fogtam a kezét
azt a felém esőt a bal kezét
azt a meleg édes puha kezét
benne valami roppant nagy egészt
nála is nagyobbat ha szenvedést
úgy szenvedést de mást is szenvedélyt
szavát hallgattam s fogtam a kezét
hangját élveztem dallamát eszt
hogy nála szebben ered a beszéd
és szelíd zajgásával veri szét
bennem a fagy márványredőzetét
s adott mást amit soha senki még
az örök ígézet ígéretét
ha mentünk nem fogtuk egymás kezét
ez a szabad egymásmellettiség
mindennél több volt semmi testiség
nem kötött össze nem oldhatott szét

nem is hihettük soká semmiképp
hogy lesz másképp is fogtam a kezét
és ez volt minden s végül is elég
hihetetlen volt hogy ez az a vég
a mellkasát még mozgatta a gép
fél melle nyitva bimbós szégyenét
én sem takartam el csak a kezét
fogtam az ágy mellett a jobb kezét
meleg volt még az a rejtve szép
kis lány tenyér az ujjak az a négy
s még tapinthatam kisdéd combtövét
hüvelykujjának még ez egyszer még
ahogy lélegzett ő s vele a gép
még melegen de már a semmiség
minden ízében sejtjében s be rég
volt az is hogy így fogtam a kezét
s még érezhettem az ütőerét
nem játszottam kezével semmi se
járt az eszemben az se hogy sose
foghatom többé már az ő kezét
soha sehol semeddig semmiképp



N e k e d k é t h a z á t . . . ¶

(Attilának)

Tompával nem a gólyát szólítom meg
csak Attilát akit két évtizede
valahogy majdnem funkká fogadtunk
Zsóka kezdte de végül átragadt
rám testálódott ez a hihetetlen
megnevezetlen szótlán apaság
belénk hasított akkor az a kéthazás lét
két városos mert Miskolc és Fülek
ekkor került szoros társas viszonyba
a tudatunkban egy valódi sors
folytán mert valahol fenn északon
megszűnt egy szak s valaki délre jött
ugyanazért az irodalomért
mind áttetszőbb államhatáron át
vonatilag mind tágabb kerülővel
nem gólya-szintű átszállással és
magyarázd el egy amerikainak
mintha Bristolból New Yorkba vagy Hart-
fordból Bostonba menne s ezalatt
EXITenként válna hontalanná
meg is próbálták külföldinek nézni
itt is s tán ott is olyan izgulós
igazodhat és igazulhat így
akinek egy hazát adott a végzete
s gond egy szál se hogy az aztán az-e

Fiainnak

Akkor már évek óta alig aludtam. Egy héten annyit, amennyi egy éjszakára lett volna elég. Általában valami sűrű masszában éreztem magam, amelynek képtelen vagyok a felszínére vergődni, néhány tisztább napomon viszont elmosódott képeket láttam, mintha páras ablakon keresztül. Elvesztegetett, tompa évek suhantak. Az álmaim és képzelgéseim egynemű masszaként keveredtek valóságos törtéensékkal, de én nem voltam képes szétválogatni őket.

Egy napon a Király utcában sétáltam a Lövölde tér irányába. Fogalmam sincs, hogy kerültem oda, ha odakerültem egyáltalán. Bal kezem sárga nadrágom zsebébe sülyesztettem, cigi és gyufa után kutattam benne. Ez volt az a nadrág, amelyet azért vettem egy turiban, mert úgy gondoltam, ugyanolyan színű, mint Werther híres mellénye, melyhez hasonlóknban annyian lettek öngyilkosok a könyv megjelenése idején. Valamelyik tudatállapotomban a *Werther* volt a kedvenc könyvem. Szóval bal kezem épp e nadrág zsebében matatott, mikor éreztem, hogy másik kezem egy puha, nedves kis marok szorítja. Meg sem lepődtem, mikor jobbra néztem, és egy kisgyereket azonosítottam a kéz gazdájaként. Túlságosan hozzászoktam már, hogy semmin se lepődjem meg, így hát megpróbáltam a kettőnk közti homályon át fáradtan rámosolyogni. *Nem lehet más*, gondoltam, *csak a flam. Ezek szerint van egy flam.* Helyes gyerekeknek látszott, olyan négyéves formának néztem. Kék szeme volt, göndör-szőke haja, kockás, rövid ujjú inget viselt, kantáros rövidnadrágot, térdzoknit és szandált. *Kérsz egy fagyit*, kérdeztem tőle, s máris elfeledtem, hogy az imént még rá akartam gyűjtani. Bólintott. Bementünk egy cukrászdába, választott egy kék színű fagyit, és kézen fogva tovább sétáltunk a Lövölde tér irányába. *Ki vagy te*, kérdeztem a kislától. *Én egy titkos gyerek vagyok*, válaszolta meglepően tárgyilagos hangon.

Mikor a Lövölde térre értünk, letelepedtünk a trafik melletti padra, én rágyújtottam, és a szemközti kapualjat néztem reménykedve, ő a fagyiját nyalta. Különösnek találtam, hogy a gombóc még mindig ugyanakkora volt, mint mikor vettem, csak már nem kék, hanem fehér színű. Látva csodálkozó arcomat, megszólalt. *Kinyaltam belőle a kéket. Egyébként anyáék már rég nem laknak itt. Anya mesélte, hogy látott téged többször ücsörögni ezen a padon. Mindig cigiztél, és mindig a kaput bámultad. Azt mondta, szar férfi vagy, nem akar többé látni, ezért elköltöztünk vele és az apukámmal egy másik környékre. Tudod mit, szerintem apukának is szar vagy. Sosem gondoltál rám.* Beláttam, igaza van, bár azt nem tudhatja, hányszor képzeltem álmotlan éjszakáimon, hogy kézenfogva sétálunk a Városliget felé. Miután fehér fagyiját feketére nyalta, finoman meghuzigálta a pólómat. *Indulnunk kell, vár az igazi apukám*, mondta. Elindultunk a Városligeti fasoron. Egy görbe hátú, alacsony hajléktalan nő állt egy bolt előtt. A májusi melegben is több réteg ruhát viselt, a legfelső réteget egy ormótlan bakancs, egy kék mackóalsó és egy vastag szövetkabát alkotta. Sűrű, ősz haját széles pánttal szorított-

Szekrényes Miklós

Burning of the Midnight Lamp

ta izzadt homlokához. Részeg volt, a kirakat felé fordulva papír-pohárból próbált kávé-t inni. Kortyolt egyet, majd visszaköpte. Megint kortyolt, a földre köpte. A fiamat elbűvölte a látvány, megállt, hosszan nézte a nő és a kávé küzdelmét, melyben a nő állt vesztesre. Aztán felém fordult, és minden érzelemtől mentes hangon azt mondta, *te még nála is szarabb vagy, gyűlöllek.*

Mikor sétánk végén, a Városligetben átadtam őt egy szé-kelybajszos, mokány férfinak, láttam, hogy a fagyija sárgára vált.

Az utolsó vonattal indultam Pestről, nem tudom, gondol-kodtam-e rajta, vagy álmodtam csak, mikor is kezdődött az inszomniám.

A sógorom hazajött Amerikából. Rengeteg pénz volt nála, és piszkosul tudott inni. Taxival jártunk a kocsmába. *Nem csi-nálhattok velem semmit*, kiabálta, *ahol állok, az amerikai terület.* Egy köteg dollárt rántott elő a zsebéből, és fenyegetőn meglo-bogtatta. Hajnalban értünk haza, két óra múlva mentem mun-kába. Ő meg aludt délig. Este újra jött, hogy gyerünk inni. Ez ment hetekig.

Egyszer azzal a hírrel állított haza, hogy a falu határában találtak egy fej nélküli hullát.

A kaptárak mögött aludtam, a bicikli csengője ébresztett. Kérdeztem, *mégis, pontosan hol. A parton, a focipálya alatt.* Épp előző nap jártam arra, valaha kastélypark volt, Szinyei itt festet-te Szirmai Alfrédné grófné arcképét. Pénteken a pálya mögött állította fel a sátrát egy vándorcirkusz. Vasárnap kimentünk a meccsre, a szögletzászlónál legelt egy láma, ha arra futott az ak-ció, a szélsőnek ki kellett cseleznie, hogy be tudja adni a labdát. Egy távoli lövés elsuhant a kapufa mellett és eltalálta, a láma az ijedtségtől megvadulva rohanni kezdett fel-alá. Félbeszakadt a meccs. A sátrak és lakókocsik közül artisták jöttek elő, körbevet-ték az egyesület elnökét, a százkilós Gézát, aki széles gesztusok-kal próbálta őket megnyugtatni. A láma legelni kezdte a fűvet. Mire Géza és a törpék megnyugodtak, megszűnt a gólvonal. A láma állt a kapuban, és fehér pofával nézett a semmibe.

Másnap bejött a sógorom a szobába, az ágyon feküdtem, amelyben apósom meghalt, és hallgattam a Nyugat-Berlinben vásárolt egyik Clash-lemezemet, talán a *Sandinistát*. Végighall-gatta ő is az egyik számot, és megkérdezte, *ezek magyarok-e, mert ha igen, kurva szar az angoljuk.* Mondtam neki, *angolok*, mire ő azt válaszolta, *szar férj vagy, mint a niggerek, és ha csak egy ujjal is bántani mered a húgomat, hazajövök, és fejbe lölek.* Elképzeltem egy észak-nyugati várost, amelyet egy hatalmas esernyő véd az egész évben szemerkélő vagy szakadó esőtől, és feltettem a le-mezjátszóra a *Woodoo Childot*.

Mikor elment végre a sógorom, egy darabig nem fogtam fel, mi történt. Hét közben melóztam, vasárnap ebéd után tízfilléres alapon zsíroztam az anyósommal. Így telt a május. Júniusban elkezdtem ledrótkefézni a kerítésről a rozsdát és a pattogzó régi festéket. De már nem fejeztem be. Hátizsákba pakoltam pár cuccot, és leléptem.

Egy ideig a kastély romos melléképületében laktam. Egyik cigit szívtam a másik után, literszám vedeltem a kávé-t. Volt

olyan éjszaka, hogy minden félórában beszedtem egy Valeriánát, de reggelre csak annyit értem el, hogy elolvastam a *Nincs al-vást*, elfogyott az egész üveg Valeriána, mégsem tudtam elaludni. Mikor utoljára kimentem a meccsre, a korlátba kellett kapasz-kodnom, hogy össze ne essem a fáradságtól. Focizott ott egy középhátvéd, Géza, aki amúgy tűzoltó volt, akkor még csak het-ven kiló. Kaptunk egy tizenegyest, Géza rúgta. A kapufáról visz-szapattanó labdát Géza bebikázta, mire a bíró szabadrúgást ítélt kifelé. Géza leköpte a bírót, és akkor az apja, a Géza bácsi, aki addig is folyamatosan kiabált, átbújt a korlát alatt, és elindult a bíró felé. Nemcsak a bíró, de maga Géza is menekülőre fogta, pusztító tűz égett az öregben. Az eset után kitiltották a pályáról. A következő héten odaállította a biciklijét a kerítés mellé, ráállt a nyereg-re, és kezdte a kurvaanyázást. A kastélyban is hallottam. Mikor hétköznapi felhangzott a Ladából krumplit árulók kur-jantása: búúúrgonyááát, azt hittem, meccs van, és a Géza bácsi ordít. Szétordítja az álmaimat.

Azóta alig alszom, tisztább napjaimon elmosódott képeket látok, mintha párás ablakon keresztül. Elvesztegetett, tompa évek suhannak. Az álmaim és képzelgésem egyenemű massa-za-ként keverednek valóságos történetekkel, de én nem vagyok ké-pes szétválogatni őket.

A képzelet vagy a valóság újra Pestre vetett. Gondoltam, utoljára végigjárom álmaim valóságos helyszíneit. A Városliget-től indultam, a Városligeti fasoron át elsétáltam a Lövölde térig. Négy fabódét találtam a trafik helyén. Lángost, gofrit, fornettit árulnak bennük. A pad eltűnt. Elszívtam egy cigit, s indultam tovább a Király utcán, úgy terveztem, az Erzsébet körúton meg-iszom valahol néhány abszintot, hogy végre szétválhasson, vagy végleg összekeveredhessen bennem képzelet, álom és valóság. Találtam is egy megfelelő helyet, rendeltem egy fekete abszintot, s kiültem vele egy utcai asztalhoz. Felhajtottam egy húzásra az italt, s míg lángoló torokkal vártam a hatást, lehunytt szemmel hallgattam a város zajait. Már első alkalommal feltűnt, hogy eb-ben a városban folyton szirénáznak. Most is vijjogva száguldott el egy mentő az Oktogon irányába. Még halványan hallható volt szirénázása, mikor ugyanaz a hang szólalt meg a közelből. Kinyi-tottam a szemem. A villamossíneken egy cigánygyerek közelített a megálló felé, testén irdatlan tangóharmonikával. Ő szirénáz-tatta hangszerét olyan ügyességgel, hogy mindenkit megtévesz-tett a megálló környékén. Ekkor lépett oda hozzám a pincér, hogy kérek-e még egy kört. Kértem. Hozta is rögtön. De most hozott hozzá kockacukrot és kiskanalat is. Nem tudtam ponto-san, hogyan kell szakszerűen abszintot inni, úgyhogy az italba mártottam a cukrot, s mikor rendesen megszívta magát, a po-háron keresztbe helyezett kanálra tettem, s meggyújtottam. Szép lánggal égett. Majd egy hirtelen mozdulattal beleborítottam a pohárba a cukrot a kanállal együtt, mire az egész kigyulladt. Ámuló turisták tapsolták mutatványom, én viszont attól féltem, a tűz belekaphat valamibe. Tanácsalankodásomnak egy tenyér vetett véget. Hirtelen rácsapott a pohár-ra, mire pillanatokon belül kialudt a tűz. Egy húsz év körüli srác állt az asztalom mel-

lett, és fújkalta forró tenyerét. Intettem neki, hogy köszönöm, s hellyel kínáltam. Csak akkor vettem jobban szemügyre, mikor leült. Kék szeme volt, vékony szálú, rövid, világosbarna haja. Furcsa pólót viselt, melyen egy képbe zsúfolták Jimi Hendrix arcképét egy hófödte hegycsúccsal, egy kilátótoronnyal, egy jég-törő hajóval, sok-sok esernyővel és mindenféle tengeri állattal. Mindehhez még egy felirat is társult:

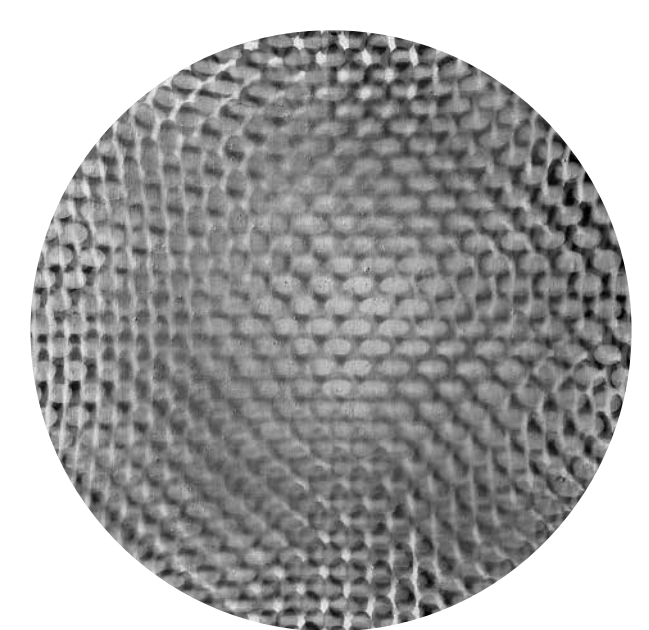
somebody who loves me
very much
went all the way
to Seattle
to get me this
t-shirt

Egy pillanatra összereztem, és egy fejemhez nyomott pisz-toly képe villant elém. A srác rendelt még egy kör abszintot, s megmutatta, hogyan kell csinálni a kockacukros-tüzes kunsz-tot. Rágyújtottam, hogy felkészítsem magam a harmadik kör-re. Ekkor tántorodott elénk egy furán vigyorgó, gumiarcú alak. Rámutatott a cigimre. Kipöccintettem neki egy szálát a doboz-ból, s ő rágyújtott. A kész abszint ott állt előttem. Kezemmel és számmal imitáltam, hogy kortyolok belőle, és rámutattam. Földöntúli mosoly ömlött végig az arcán, felkapta a poharamat, és hirtelen fenéig ürítette. A meglepetéstől és a sokkhatástól hosszú másodpercekig csak meredten bámult ránk, és mikor már azt hittük, talán soha többé nem kap levegőt, hirtelen heves köhögő roham rázta meg apró testét. A roham múltán mellénk telepedett, megkérdezte, milyen nyelven beszélünk, s mikor azt válaszoltuk, kicsit angolul, elkezdett mesélni. Amikor odafigyelt, legalább angolul kezdte a mondatokat, melyek végül részeg né-met gajdolásba torkollottak. Rendelte a söröket sorban, s míg ittunk, végtelen monológot zúdított ránk, amiből annyit tud-tunk kihámozni, hogy szerinte minden osztrák náci, és ő gyűlöli a náciakat. Szemléltetésként számtalan történetet mesélt, ame-lyekből mi egy kukkot sem értettünk, de a refrénnél, *fuckin g nazis*, mindig hevesen bólogattunk. Már majdnem hajnalodott, mikor bezárt a hely. Kiittunk minden pohárból minden italt, de a srác poharában még ott volt az abszint, de úgy láttam, nem fekete, amilyet ő is rendelt, hanem zöld, de náci gyűlölő bará-tunk felhajtotta, mielőtt meggyőződhettem volna, jól láttam-e. Indultunk volna dolgunkra, én az első vonathoz, de az osztrák srác még maradni akart. Leintettem neki egy taxit, de nem volt hajlandó bemondani a szállása címét, csak táncolt az út közepén és énekelt, *fuckin g nazis, party, party*. Végül valahogy elcipeltük a legközelebbi metrómegállóba. Kihúztuk belőle, hogy a szállása közel van az egyik végállomáshoz. A hendrixes srác megkérdez-te, mi a végállomás neve, mire osztrák barátunk diadalmasan beleüvöltötte az éjszakába: *BUDAPEST!* Nem volt mit tenni, szóltam a srácnak, várjon meg a padnál, vigyázzon a zsákom-ra, én felteszem barátunkat egy metróra, mindenképp van 50% esély, hogy a megfelelőre. Hans, nevezzük így barátunkat, nem akart felszállni, de már nem volt olyan állapotban, hogy ellen-

álljon nekem. Rémülten arra gondoltam, csak egy náci-ba bele ne fusson. Integtettem neki a peronról, ő eljátszotta, hogy olyan részeg, hogy elesik. S mikor vigyorogva felállt, az induló metró rándulásától tényleg elesett.

Fáradtan vánszorogtam vissza a padhoz, ahol nem várt sen-ki, a srác fölszívódott. A hátizsákomon egy összehajtott papírlap feküdt.

Most itt ülök a hajnali vonaton, nem tudom, hová visz, az álomba, a képzeletbe vagy a valóságba. Szétnyitom az összehaj-tott papírlapot, s olvasni kezdem...



▮ *Delimir Rešicki*

Baranya, téli vadászat

Angelus Novus

Gyerekkorom egyik legsokkolóbb felfedezése a felismerés, hogy az 1960-as születésem előtt alig tizenöt évvel ért véget a II. világháború.

Tehát csak tizenhét évvel korábban zárták be, például, a lázadás után, a Treblinka tábor.

Egyes adatok szerint 1960. május 11-én elkapták Adolf Eichmannt, és repülővel Izraelbe hurcolták a perre.

Felelősnek tartották hatmillió zsidó haláláért.

Akkoriban alig voltam több tizenegy hónapnál.

Amikor Izraelben felakasztották, kétéves voltam.

És így a végtelenségig...

Jóval később az ún. nyilvánosság — mindegy, hogy

focis vagy filozófiai szenzációkra éhes — elé jutottak az ún. „Fekete füzetek”, attól a filozófustól, aki többet tudott bárkinél előtte vagy utána, leszámítva tán Nietzschét, írni a művészetről, különösen a költészetről.

A filozófus, amennyiben igaz, a háború után Paul Celannal levelezett, állítólag Arendt volt a szeretője.

A szerző a „Fekete füzetekben” nem érezte fontosnak legalább áthúzni a notorikus antiszemita mondatokat.

Soha senkinek nem mondta, bocsáss meg.

Néhány évvel a Harmadik Birodalom kapitulációja után, akiktől a filozófus még korábban elbúcsúzott, iszonyatosan sok német kislány, lány és nő halt meg a nemi erőszak során.

„Húzzál a Hitleredhez”, mondta a tanítónő édesanyámnak, mikor a többiekkel együtt belépett az osztályba a II. világháború után.

A család több mint felét kivégezték a táborokban, azokkal a németekkel, akik maradtak, gondolván, nem eshet bajuk, mert az egész hisztériához ténylegesen semmi közük sem volt.

Ma mérhetetlenül sajnálom, hogy egy szép alkalommal csak éjjel láttam Drezdát.

Másnap reggel tovább kellett mennünk abból a városból, mely szakadékmélyi romhalmaz lett.

Talán ezen a helyen most idézni kellene valamit W. G. Sebaldtól.

Még egyszer elolvasni valamit azokról, akik a háború alatt egész életükben a valódibb önmaguk után bolyongtak.

Tíz perccel a halála előtt anyám kilépett az udvarra hogy még egyszer megtekintse az árvácskákat.

Valaki abban a percben valamelyik füzetébe feljegyezte az első betűt az első tiszta, fehér lapra.

És így tovább, a végtelenségig...

1940 őszén, húsz évvel a születésem előtt, még mindig tisztázatlan körülmények között, Walter Benjamin végzett magával.

Ugyanazon év tavaszán, szintén feltételezik, hogy megírta „A történelem fogalmáról” téziseit, köztük a közismertet is, Klee „Angelus Novus”-áról.

Vajon még mindig tágra nyitottak Angelus szemei?

Vajon szusszanhat-e valaha is, emlékszik-e az időre, mikor ő is gyerek volt, mikor még nem lehetett sejteni, hogy egyszer létezni fognak angyalok, ő pedig az égi szélfúvás hatására integetni fog szárnyával a jelen és a múlt romjai fölött; a jövő romjai fölött, amelyeken másokkal együtt járt az ismert filozófus.

Ezek a szilettek Európa-szerte Leszedték, majd újra feltették egymásnak a rögtönzött szemkötéseket, hogy óvjanak a füsttől és a tűzörvényektől, melyek egyszerre lángoltak földön is, égen is.

Felhasznált képanyag: A *Baranya, téli vadászok* című költeménynél id. Pieter Bruegel: *Téli vadászat* (1565, olaj, vászon, 117×162 cm; Kunsthistorisches Museum Wien). A *Tárr Béla* című vers kiegészítő fotója a szerző műve.

Baranya, téli vadászat

Távozzatok, örökre.

Ne romboljátok többé a régi pusztákat.

Ne határoljátok el a kibérelt vadászföldeket.

A szarvas ugyanazon
az úton járt
több száz éve.

Tegnap pedig, miután leszálltam a bicikliről,
láttam egyet: megdőglött,
véres volt a feje,
többször próbálkozott és próbálkozott
rátalálni a régi útra a drótkerítésen át.

Ugyanazon az éjjelen, ugyazon a reggelen.

Ugyazon a virradaton.

Ugyanolyan szürkületben,

melyekben télen, valahonnan, a behavazott

képen visszatérnek a faluba Bruegel vadászhai.

Órákig tudtam állni vagy ülni e kép előtt
a bécsi Kunsthistorische Museumban.

Ha csak egyetlen egy napot is töltöttem ott,
mindig találtam rá egy kis időt.

Majd egy délután a lábaim fokozatosan
elválltak a földtől, és megnyílt alattam
a hóborította ajtó.

Disznóvágás a kép bal sarkában.

Apró zsákmány, csupán egy róka, melyet
az egyik vadász cipel a vállára tett kapáján.

Lábuk körül settenkedő kutyák.

Fehér hegycsúcsok a háttérben,
valami furcsa madarak a levegőben,
alattuk korcsolyázók a jégen,
élvezték a világosság
utolsó sugarait.

Elég volt egy kis lépés, hogy
ösztönösen közeledve a képhez
örökre elvessek a térben, melyhez éppen
a tökéletessége miatt képtelen voltam közelebb kerülni,
noha a kezemben már éreztem
a korcsolyákat az esti jéghez.

Talán valami azt sugallta,
hogy valahol másutt
még mindig meg kell találnom
a saját vadászaimat,
akik évek óta a pusztta tekintetükkel vadásznak
másfajta látványokra.

Hajnalban vagy alkonyatkor elindulni velük
a napok óta behavazott baranyai mezőkre,
legalább némán tanúskodni
a holtak és az élők nyomairól,
akik abban reménykedtek, hogy ránk találnak,
és megfagytak a drótkerítés előtt.



Kopernikusz szobra Varsóban

A varsói Harenda
Hotel közelében
Kopernikusz halott, esővel és galambfossal
kilúgozott kőszemét néztem.

Pár nap múlva, mikor nap váltotta az esőt,
teljesen másmilyennek hatott,
semmit sem láttam rajta abból
a kozmikus magányból és földi porból,
melyről azon az esős éjjelen gondolkodtam.
Itt állt, egyre több és több napfényben fürödve,
a járókelők pedig úgy haladtak el mellette,
mintha nem is lenne, valószínűleg már teljesen megszokták
a közelségét.

Nikolát, lengyelül Mikołaj Kopernikust,
Lengyelország északi részén temették el,
a fromborki katedrálisban.

2005-ig a sírhely pontos helye ismeretlen volt.

2010. május 23-án újratemették
ugyanabban a katedrálisban, a megérdemelt szertartással.

A varsói szobron
szépnek, fiatalnak hat:
bal kezében körző,
jobban pedig planetárium.

Éjjel valaki
odasunnyog, és az emberi szemmozgásnál gyorsabban
rövid időre kölcsönveszi a körzőt és a planetáriumot
a bal és a jobb kézről.

Hogy itt és most és mindenütt
mi is reggelente lássuk a napot.

És nem fontos, hogy nem az egyetlen,
mert azonos veled.

És nem fontos, hogy nem az egyetlen,
mert azonos veled.

L a p i s L a z u l i

Ebben a színben, a tiszta ultramarinban
fürödjön meg a tengered,
amikor kisimulnak az álmaidat fröcskölő,
mérgezett hullámok.

És az igazmondó szájak.

Ők az az élet, melyben kőházat
szeretnék a tengerparton,
körben keskeny ösvények,
körben reggelente a rákok
és kagylók után kutatva.

Távollétemben lélegezd be,
utána ki a leheletembe a levegő sóját,
majd vedd az első erős szélbe.

A kékruhás nő újszülöttet tart a karjában.

Egy másik, nekem
háttal álló nő
most az emlékezetben
nyugodtan nézi a tengert.

Bórfenyők.

Megfeszítve az, akit szültem,
hallom, mondd nekem,
míg a be nem lélegzett só a csupasz kőre
szóródik a porhanyós földön.

Magányos boróka a közelben.

Harangok alkonyatkor,
te azt mondanád,
mandula-szirmok
a levegőben.

Minden áldott nap.

Ugyanabban az órában távozol és érkezel.

Írnokok.

Festők.

Betegek.

Egyedül.

Elhagyottak.

Bélpoklosok.

Régi és új

élő halottak.

Térdre hajtott fejjel.

Rabok, akik a padlóra hugyoznak
és mellé vésik a nevüket.

Mindezt tudják az idősebbek,
a Jugoszláv Néphadsereg
kaszárnyáiban
a katonák mindenbe, ami csak a kezükbe akadt,
belevésték vagy lejegyezték az ún. számot.

Mennyi van még hátra?

A katonai göncök levedléséig.

Nem moshatod meg az egyenruhát.

Egyedül a rozmaringot kérheted meg,
hogy oldja a bűzét.

Eljegyezve,

összeházasítva a százéves háborúk előtt.

Mi mind.

Mindenünk.

Mindannyian.

Semmi sem másé.
Nem kell a velencei maszk,
hogy köztetek halálra táncoljam magam.

Nem ismerem többé a számom, akármiről is szóljon.

Reggel van, festek, Bellininek hívnak,
és éppen távolból kaptam lapis port.

Így indulhatna
egy újkori próza
egy újabb hamis összeesküvésről,
mely Velencétől Tokióig
végigsöpör minden trafikon
és kereskedelmi központon.



Ám ez nem próza.

Én nem vagyok Bellini.

Csupán ez a szín maradt tiszta.

Nézem a Szűzanya és a gyermek-képet.

Amit elkezdtem,
nem tudom majd befejezni.

Sem a lapon keresztül
lemerülni az elsüllyedt
tengerem fenekére.

Vonatra szállni és elutazni
mondjuk
egy kis határmenti
magyar faluba
halat enni és még aznap
vissza haza
és még sokáig, sokáig
érezélni a füstöt az orromban és a ruhámon,
mindig elhalasztom, hogy levegyem,
mert a szám most 0.

T a r r B é l a

Ha sohasem vágtál rá, legalább egy másodpercig,
hogy Tarr Béla filmjeinek hőse legyél,
sohasem fogsz egyet sem
megérteni közülük.

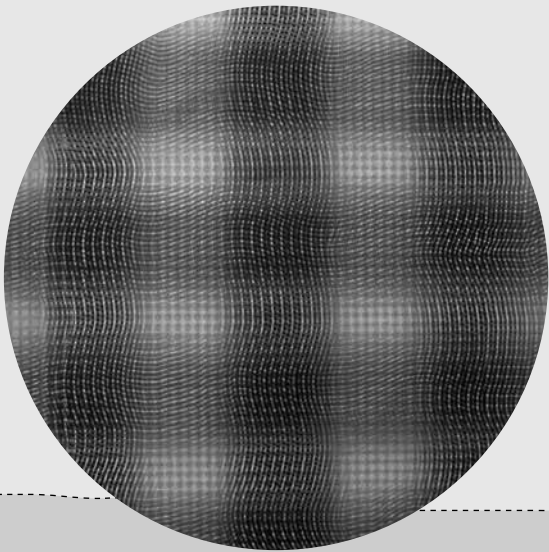
(Orcsik Roland fordításai)

↳ Pollágh Péter

LORENZO RIBEIRA

A két hernyó

Carmene kezét csókolt. Tiszta vér volt a két hernyója, ő úgy mondta: a szája. Menthette a vagyonát, sok-sok tonnát, meg utolsó, életben maradt fiát. Az arcán végig ott ült a látszat. Ütném szét a szemét, kurva szádat. Nem tudtam neki mondani: apa, vártam, hogy kiszúrja a lassú rák, rohadtul vártam, hogy kiszúrják, kiszúrjon végre két szemén a rák.

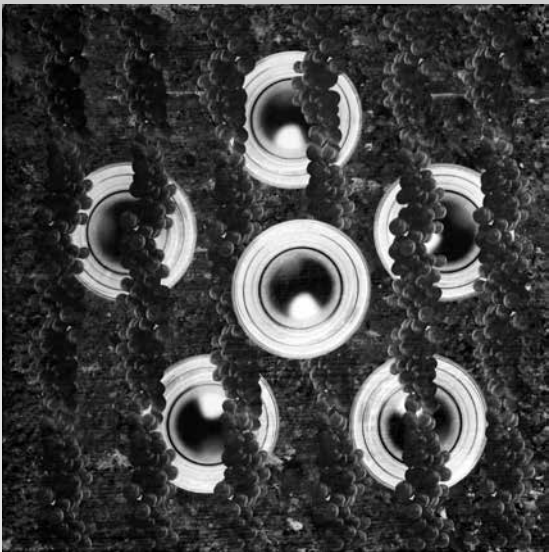


A Cukor poharát

Minden este szűrnak. Nem tűvel, de átpiszkolt, álnok szilánkkal. És töltenek: rém-álmogázzal, mint egy szolga lufit, aztán minden szemét reggel még ki is szűrnak.

A likvidálás csak álom volt, három volt, csak álom volt.

A kávébabokat felőrli a gépezet. A Szervezet bárkit elér. Csak múlni. Nem kimondani: Adjátok vissza a mamát. Így élni le majdnem negyven évet, és nem csókolni kezét. Adjátok vissza a nyár havát. Adjátok vissza a Cukor poharát.



A fájdalom fruttijából

A titok szegregátuma. Előlép a rengeteg (pénz) mögül. Lefújja a cukrot. Én meg nézem.

A fájdalom fruttijából kétszer kapott. Vagy kétszer kétszer. S mindig volt is nála, ott zörgött hófehér hosszúkabátjában, szépfehér felöltőjében, jegesmedvés, kapucnis köntösében.

Mégsem csókolt kezét. Hitte, hogy egyszer: mind egyaránt vehet.

1992

A régi hálózatok még mindég élnek. Sorompóikat sosem törjük át, csapdáikba újból és újból belehullunk. Módszerváltás ez, nem lakosságcsere. Na meg a temetők gyűlölettöbblete.

Nincs túlerőben. Nem csak a látszat les rá. A megismerés fája elveszi tőle az élet fáját. De nem várja meg, hogy érte jöjjetek. Citromfák alatt kísér egy koporsót. És a háttérben (el)esik a kanadai, édes hó. Leereszkedik döntések ereszén. Elereszti azt, hogy „te meg én”.

Mintha zenekar szólalna meg, ha szólani kezd. Nem azért beszél halkán, hogy közelebb gyere. Tavaszodó temetőben kísér egy koporsót. Köszöni, a hátba veregetésből pont elég lesz.

Kivágom a fádat, Brenno — mondja egy erdőnek.

A hó bódító vaníliája

Citrom- és narancsillat. Szicíliai minőség. A csendéletbe belép: tervet hoz üvegtálon. Nem mondtam, hogy olajvászón, száz meg száz meg száz kéz festette. Mokka-cukrokkal kockázik. Nem mondanám koffeinmentesnek. A kávé maga Szervezet? A végén úgyis a tenger habját látod kicsapni a száján.

Tavaszodó temetőben kísér egy koporsót, és a háttérben (el)esik a kanadai, édes hó, a hideg hó bódító vaníliája, és a sok hiába. Szétlőttek egy zacskó porcukrot, s az szétszóródott az arcán. Adjátok vissza a hóvaníliákat. Hibátlan illat, luxusfelhők, szitálás. Azok a gerezdek. Azok a héjak. Édes levegő. Édes, fehér arc. Porcukor az arc, és a száj a lekvár. Játékcárcú miért szomjazik a vérre? Miért kérdezzünk rá mindig a miértre?

M a r t i n a m o n d j a

Parfümje, mint a porcukor, úgy szítál,
szíta-szíta péntek, szerelemcsütörtök.

Mi az, hogy fejpályaudvar?
A fejközpontú fény csak úgy árad,
nincs idő igazgatni a ráncos ruhákat.

Nosztalgiaikerek szemek. Így nosztalgiázni nem is merek.
Az arcporcelán felett alig hullámos, hátranyalt, sárga haj.
Szicíliai citrom. A szája meg málna, harapott málna.
Sárgahajú, fehérbőrű: a villamos színei ezek.
De nincsen remíz: ízlelgetem a szót, mint egy habrolót;
akárom mondani, eddig nem volt.

Összevarrták a nevét.
Ki hinné, hogy fizikából doktorált?
Alig látszik a cérna.
Két kék szem, és a kettő között a vakablak.
Túl korán vitték kórházba a nevét.
Hőmérőjét összetörték.

Ha parfümdobozról nézne,
kicsengetnéd érte a sok régi lírát?
Vagy inkább elcsennéd, mint én a vérét?

A kezét igen, de a korlátait nem foghattam,
mert még nem múlt ki a kezeim közt senki.
Más korlátait csak az érintheti.
S korlát nélkül semmi nem kell.

M á s h a v á t

A tekintet: mekkora kék. A fájdalom tölti után, táplálja kékjét,
a csermelyét, és a kék mindig kell még, gondolja Martina.
Kell a vérág, ami a kék hegyekből ered. Kéne tőle egy gyerek.

Fokozottan fehér, szanatóriumszínű, szép az arca.
Martina is beleszeret. Körhintaként pörög körötte,
minden tiszta porcukor, minden színes fény,
vad fruttik, konfettihó, s tűznyaláb.

Talán szeretem Martinát. Talán nem gondolni jó volt.
Játékból Jatzek Babka vagyok. Jatzek úr.
Nem fordul az arc. Jatzek úr nem fordul.
Nincs a hátában felhúzható kulcs.
Más havát ő nem őrzi meg.

O m e r t a

Ráfordulok egy hibára, elengedem a kormányt,
amit talán meg se fogtam, el a vendettát,
elegyszerűsödöm. Tölcsérörvény húz le.
Csúszókezűek közt pisztolytalan éltem.
Mit jelent az, hogy szurony és géppuskafészek?
Mit jelent az, hogy álom verte élet?
Bolygók hullanak, biztos elszakadtak az idegek,
lóg a Plútó, meg minden, már látom a fényfácánt.

Mi ez a lepedődolog? Igen, ez a víztenger, tonna
kék, tonna zöld, sós fénye, sötétje elnyel,
érezem a szájam szélén a Tirrén-tenger habját,
mennyire keveset nevettem, nem bánom már.
Egy régi rádióból kiszuperáltam a szeretetet,
azt tűztem a mellkasomra, hátha dob-dob, dobogni kezd.
Letörölöm a keserű levet. Tiszta keserű most az ingujjam.
Már levágnám. Túl tiszta kesztyűben indultam.
Diplomakesztyű, így mondják?
Mit tudtok ti az ellenállásról? S mit a szótlanságról?

V e n d e t t a

„Sötét szemüveget visel az ég is,
mint a puccsista tábornokok”
(Csoóri Sándor)

A megismerés fája elveszi tőlünk az élet fáját,
jó napot kívánok! Vagy mi a helyes napszak?
Te utánam kutatsz, én meg benned.
Elindulnak felém a bibliai nippek.
Persze, hogy játék vagyok. Szépségghalász.
Szörpöt iszunk, a vitrinben együtt a család.

Nem kérem vissza az aduászt
(mi is volt az?),
22 évet vártam rád, igen, 22
kurva virág romlott el a síron.
Tudom, te lőtted szét a Kupolát,
egy rongyos bubi, Amilcare Brenno,
annyit sem érsz már.
Se hangtompítót, se válaszokat nem kapsz.
Posztmortem köntösben nevetek rajtad:
magamhoz hasonlatos, jó fiút kívánok,
iszony mossa el az arcod helyét,
mikor megérted csendtekintetét.
Kávé a bőre, tiszta anyja, csont a szeme.
Már látod a szálkákat, Brenno.
Ugye, hogy sárkányos, sötét másom?
Ugye, hogy nem állsz meg előtte, Brenno?

A kis Renzino, 1970-ből, üdvözetét küldi.



P o s z t m o r t e m n e v e t e k

Sose sajnálj, nevesse velem.
Cukor szórja be a síromat,
legyek színes és fekete-fehér
medvék megérdemelt édessége.

Martina, ne hozd el a kriptába a fiunkat,
mondd azt: a képzelet szülöttje.
De most ő az, vagy én voltam?

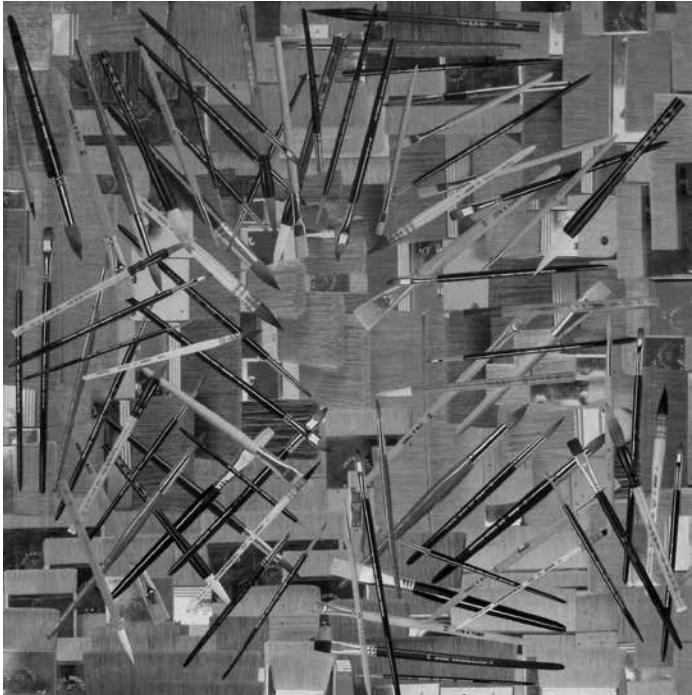
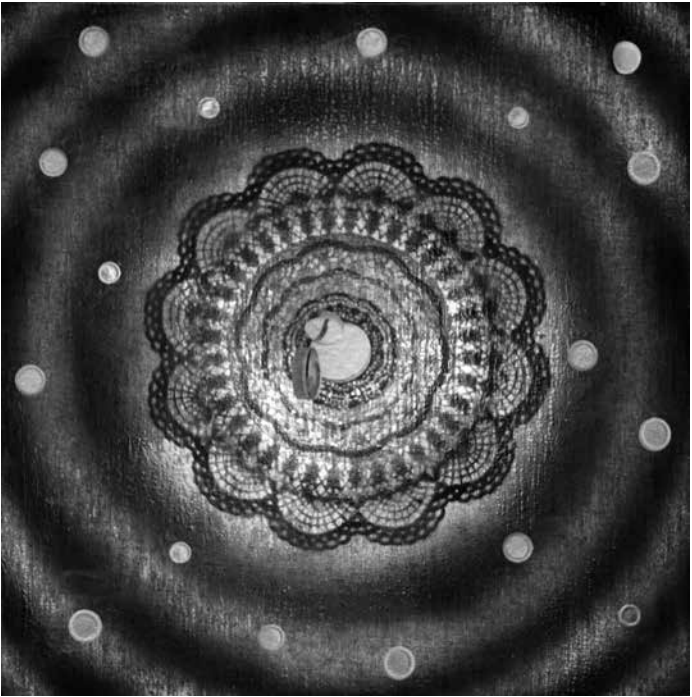
Miért nem néztem a vattacukrokat az égen?
Miért imádkoznak hozzám, hogy lehet,
hogy egy másik században is segíthetek?
Miért neveznek el verset rólam?
Miért száll annyi veréb fölébem?
Miért tagadják, hogy voltam?

Miért van az, mintha engem olvasnál,
mégis én olvasok benned?

▮ *Nyirán Ferenc*

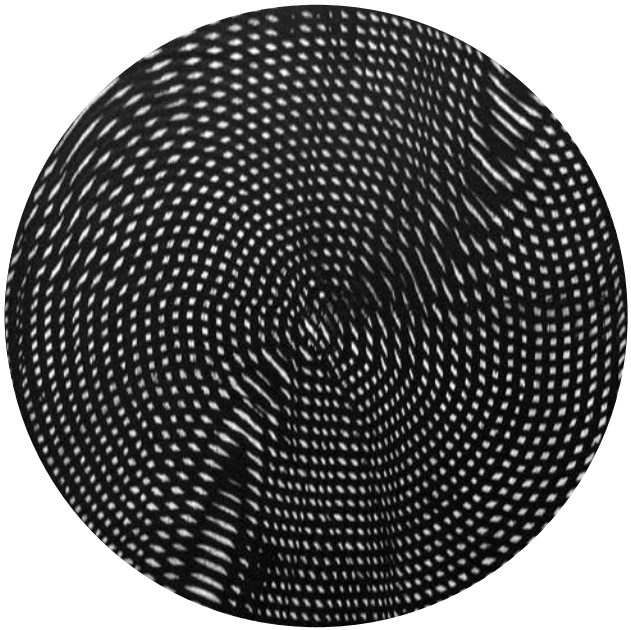
egy színházi jegypénztárosra ¶

fordulj csak el nyugodtan
ne furdaljon lelkiismeret mert
úgyis én rágom magam a miérten
pedig okot nem adtam de azt hiszem
nem furdal téged semmi csak a
nagy bűdös üresség és a pótszerek
magány ellen macska hamburger
és barátnőknak hitt csajok csak
élj hagyom ahogy akarsz mert
nem jut el úgysem az agyadig
hogy míg te itt hülye vagy Ruandában
felkoncolt tuszikat perzsel a Nap



s z á z h a r m i n c h é t s z ó ¶

akkor maga nagyon érzékeny
lehet váltott magázódásra a skype-on
amikor bevallottam neki hogy
körül vagyok metélve egy
csecsemőkori fitymaszűkület miatt
s küldött hozzá egy kacsintást
mindez a zsidó szerelme kapcsán
merült fel aki elvette a szüzességét
aztán visszautazott izraelbe én
pedig hiába keresek sémita
ősöket apai ágon görög katolikus
anyain református az eredet
se arab se cigány se kurd
nem vagyok habár perzsa na
az szívesen lennék s néha
azt gondolom szüleim titkolták
előlem a vérvonalat hogy így óvjanak
meg egy esetleges újabb holokausztól
bár szerintem akkor már mindegy
a papírok nem számítanak elég
egy szimpla laikus ránézés még
egy mengele sem kell így is
egyértelmű amit eddig csak azok
tudtak akiket megdugtam na meg ez
a lány aki huszonnégy éves
koráig szűz volt s tőlem maradhatott
volna az idők végezetéig de most már
tudjátok ti is



m i n t a k i . . . ¶

mint aki halálára készül, rám jött a rendrakhatnék, kipakoltam a komódot, selejteztam és kimostam a felfedezett fehér ágyneműhuzatokat, melyek évtizedek óta elfeledve aludtak a sötétben, szépen összehajtva, mert egy időben csak a színes dolgokat szerettük, de már a szűziesen fehér, egyszerű holmik lettek újra a kedvenceim, igaz, az évek során a hajtásnál az élek, akár egy régi, becses könyv lapjai, kissé megsárgultak, s ezen a főzőmosás sem segített; most kint száradnak a napon, friss illatot árasztva magukból, az egyik lepedő meglehetősen elrongyolódott már, ezt majd ráfeszítem a vasalódeszkára, így újítva fel a régi, megégett huzatot, a széleit apró kartácszegekkel rögzítem, legyen min kivasalnom az illatos ágyneműt, talán régimódin ropogósra keményíteni is illett volna, de nem értek hozzá, legyen csak lágy, puha, mint a kispárnád, melynek hófehér huzatára is felvarrtam a két, évekkel ezelőtt leszakadt cérnagombot, rendben legyen minden, ha majd utoljára hajtom le rá a fejem.



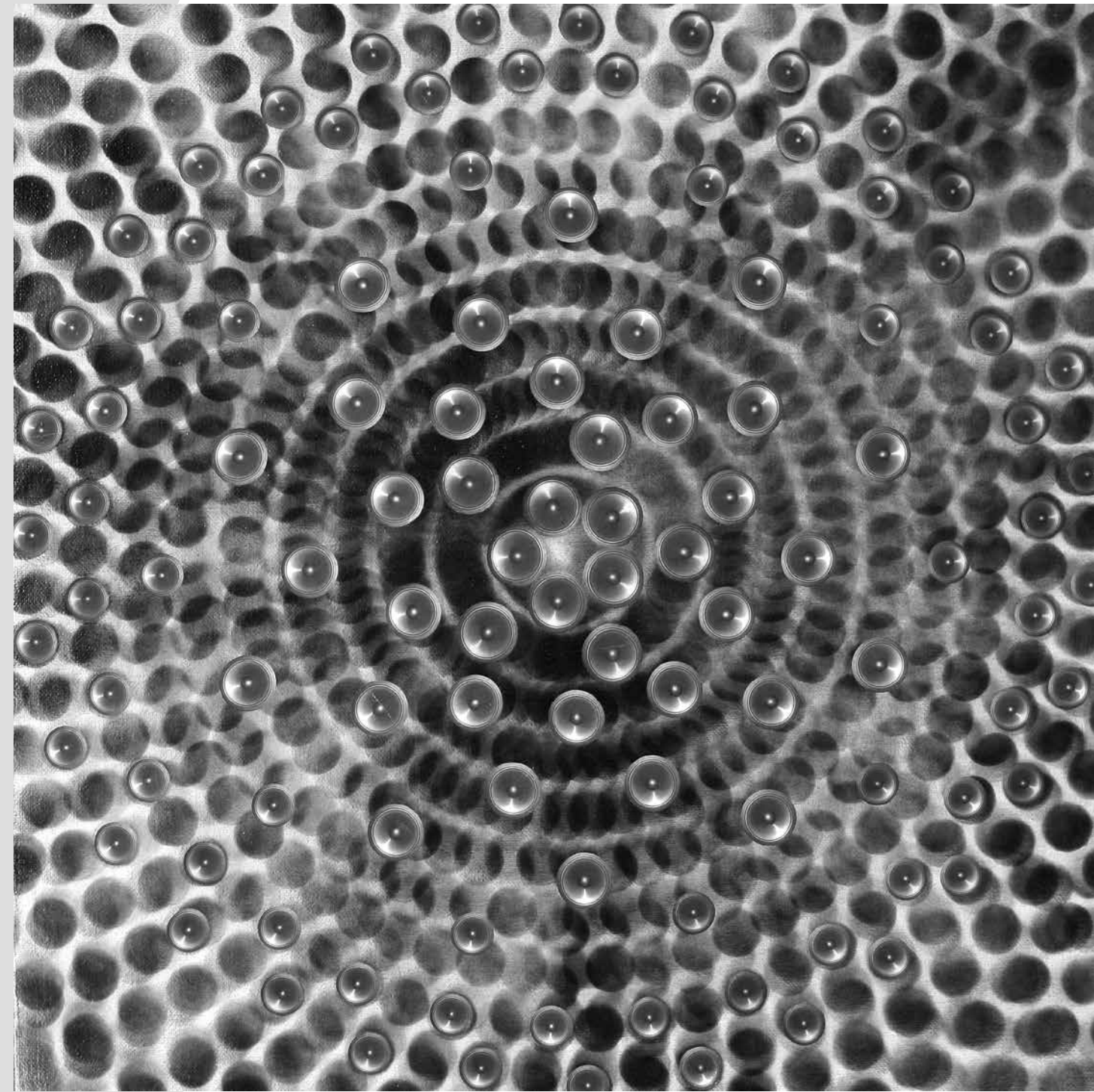
▮ *Demus Gábor*

Artúrt egyszer csak fölkapom, 1

rég meg kellett volna szoknia, a veszélyesebb
keresztvezetésekénél, de valamely ágról benne a konok
tacska: ugyan bólogató kutya, ám
(boldogítóan vicces), minden lépés mélyén fölmorog,
tűr,
miként ama dobozban, melynek legsötétebb
sarkába húzódott és először a kanapén
be is szart (amit mára, csak ha igazán nagy fajtársak búvkörébe
kerül, dörgölhetnék az orra alá).

Ha lerakom, rendre visszavakkant kettőt-hármat,
olyasmit, hogy *ezt te*
megtehetted, de nem volt szép,
vagy hogy átvihettél így, de nem értek egyet, és akarom,
hogy ezt tudd.

Ezzel le is rendezett, indul néhány
csöpp szagnyomot
hagyni, ami mindennél fontosabb.





➤ Váró Kata Anna

MACBETH

(Rendezte: Justin Kurzel)

Jó néhány emlékezetes *Macbeth*-előadást láttam, de hirtelen felidézni sem tudom, mikor elevenedett meg utoljára korhű díszletek közt Shakespeare-nek a Macbeth-átok miatt csak „skót darabként” emlegetett színműve. A *Macbeth* a bárd legrövidebb és a *Hamlethez*, valamint a *III. Richárdhoz* hasonlóan leggyakrabban játszott tragédiája, főként mert csak úgy kínálja magát, hogy adott korából és történelmi közegéből kiemelve szóljon a mához. Cselekménye könnyűszerrel átültethető bármely korba és kultúrába, mert a vérrel szerzett hatalom sehol sem ismeretlen, és még a XXI. század elején sem vált idejétmúlttá. Hiteles tudott lenni japán samurájkörnyezetben, ahogy azt a dráma legemlékezetesebb filmes adaptációja, Kurosza Akira *Véres trónja* is mutatja, de egy posztapokaliptikus, környezeti katasztrófa utáni Skóciában is, példa erre Jamie Lloyd londoni rendezése, a 2013-as színházi évad egyik sikerdarabja James McAvoyjal a címszerepben. A *Snowtown-i gyilkosságok* című filmmel elsősorban fesztiválkörökben ismertséget szerzett, ausztrál származású Justin Kurzel Shakespeare-feldolgozása neves filmes elődei — Orson Welles és Roman Polanski — nyomdokain halad, ami a kortárs színházi feldolgozásokhoz, de Kurosza 1957-es filmjéhez képest is igencsak konzervatívnak bizonyul.

Az angolszász Shakespeare-feldolgozások túlnyomó hányadára a mai napig jellemző a Kurzel filmjét is alapjaiban meghatározó tisztelet a bárd sorai iránt. A rendező és forgatókönyvíró társai (Jacob Koskoff, Michael Lesslie, Todd Louiso) talán csak a vészban — a film magyar változatában használt Kállay Géza-fordításban véslények — szövegeiből húztak valamiscskét. A hangsúlyokat viszont úgy helyezték, hogy nemcsak egyértelművé válik, de központi szerepet kap, amire Shakespeare épp csak utal soraiiban, ugyanis Kurzel *Macbeth*je a trónörökös kérdése kapcsán a gyermeket emeli kulcsmotívummá. Macbeth házasságának egyik lényeges kérdése az utód, mely ily módon árnyalja Lady Macbeth tetteinek motivációját, sőt arra is magyarázatul szolgálhat, miért bomlik meg a gyilkosságra buzdító, végtelenségig elszánt nő elméje. „Szoftattam már, Tudom milyen egy kisbabát szeretni” — szól Lady Macbeth (Kállay Géza fordítása), mikor férjét uszítja a király ellen, utalva elvesztett gyermekére, akinek létezését ez a félmondat igazolja az egész szövegben. Kurzel nem hagyja sötétben tapogatózni a nézőt, rögtön a nyitójelenetben a megtört Macbethet és hitvesét (Michael Fassbender és Marion Cotillard) mutatja, amint alig pár éves gyermeküket temetik pogány rítust idéző szertartás szerint. Lady Macbeth így nem a férjét a király ellen uszító, már-már démoni erővel bíró fúriaként jelenik meg először, ahogy oly sokszor látni, hanem egy gyászoló, a veszteségtől megtört nőként. Lady Macbeth karakterét ugyanúgy újabb réteggel gazdagítja ez a kép, ahogy későbbi tetteinek motivációját is. A gyermekét elvesztő nő talán éppen az így keletkezett hiányt próbálja férje és önmaga számára a trón megszerzésével pótolni. Marion Cotillard Lady Macbethje mintha az átért veszteségből merítené a keménységet és elszántságot, amivel szemben harcedzett ura is tehetetlennek tűnik, de eb-

ből ered a sebezhetősége is. Bármily elszántan segíti férjét a trónra, bevetve szexuális vonzerejét, a zsarolást és megannyi taktikát, a korona mellé nem képes az utódot is biztosítani, annak hiányában pedig, ahogy arra törét a Lady hasának szegezve Macbeth rámutat, nem lehet elég erős és biztos az uralmuk. „Az én fejemre pedig Meddő koronát, markomba kiszáradt Jogart tettek, s kezemből kitepték a folytatás és a siker fonálát.” (Kállay Géza fordítása) A gyermek kérdése magyarázza azt is, mitől veszti eszt ez a határozott, a céljai elérése érdekében korábban a véres tettektől sem riadó asszony. Ez utóbbi ugyan szintén meg van írva Shakespeare-nél, de mintha a legtöbb feldolgozásban Lady Macbeth leginkább csak addig lenne érdekes, amíg férje hatalomvágyát szítja, és mintegy katalizátorként indítja be a kegyetlen gyilkosságok egész sorát. Kurzel filmjében Lady Macbeth ugyanolyan könnyezve és fájdalommal nézi végig Lady Macduff (Elizabeth Debicki) és gyermekei kivégzését, ahogy a film elején gyermekét temette. Saját vesztesége ébreszti fel a nő és gyermekei pusztulása láttán lelkiismeretét, ez lesz az a vér, amit már képtelen lemosni a kezéről. A szörnyű tett után ébredt lelkiismeret-furdalás keltette pszichózisnak a szimbolikus aktusa, ahogyan a tört és saját kezét mossa. A nő végül magába roskadva, a templom padlóján könnyezve mondja el utolsó monológiát, némi késleltetéssel láthatjuk, hogy szavai nem a levegőbe szólnak — halott gyermekét képzelel eközben maga elé. A rendező ezzel a többnyire már-már démoni erővel felruházott Lady Macbethet nagyon is valós és esendő nővé formálja, és nem melleleg kiválóan megoldja a filmre vitt Shakespeare-drámák legproblematisabb vonását, a színpadon megszokott, de a realista ábrázolásmódtól elütő, éppen ezért a vásznon gyakorta idegenül ható monológokat.

A gyermek mint a jövő záloga, az utódlás és általa a hatalom átörökítésének kulcsfigurája a film leggyakrabban visszatérő motívuma. A véslények egyike is gyermek még, ő segíti Banquo (Paddy Considine) fiának, Fleance-nak szökését. A véslények Lady Macbethhez hasonlóan szintén meg vannak fosztva démoni erejüktől, inkább szelíd, ködös jóslatokat suttagó füvesaszonyok, mintsem a természet erőit és az emberi akaratot is az uralmuk alá hajtó, jövőlátó, nem evilági jelenések. Az arcukra rajzolt jelek egyértelműen a pogány rítusokhoz kapcsolják őket. Bár a mai Skócia területén élő kelta törzsek megtérítése már az V. században megkezdődött, a darab pedig a XI. század közepén játszódik, a pogány babonák és rítusok évszázadokon át fennmaradtak, így aligha tűnnek idegennek a kortól, melyben a *Macbeth* játszódik. A véslények és a Macbeth házaspár gyermekének temetése inkább a pogánysághoz kötődik, de a filmben már megjelenik a templom, a keresztény ikonográfia és a papság. Ez utóbbi szentesítette az uralkodó hatalmát, de az egymással rivalizáló thánok által vezetett törzsek életében még nem képviselt döntő befolyású hatalmat. Macbeth hatalomra kerülése egyben elmozdulás az intézményesülő vallás felé is, de a véslények szavaikba vetett vak hite és az, ahogy később maga keresi fel a őket újabb jóslatért, még a pogány hiedelemvilághoz köti.

A film páratlan szemléletességgel ábrázolja Macbeth fel-emelkedését. A történet elején Macbeth még a szabad ég alatt, a csatamezőn alszik a többi katonával együtt, majd vendégsátrakból és faépítményből álló otthonába tér haza, királlyá koronázása után már tekintélyt parancsoló kővár illeti trónteremmel, tágas csarnokokkal és fejedelmi hálóval. Ezzel párhuzamosan szólal meg lelkiismerete, és ennek nyomán kerítik egyre inkább hatalmukba elméjét a véres tettek szülte látomások. Fassbender játéka Macbethként azt kell, hogy bemutassa, hogyan ülteti el a bogarat a fülében a vézslények sugallata, majd hogyan ösztönzik felesége szavai becsvágyból elkövetett gyilkosságok egész sorára. Ahogy a dísztet a felemelkedését szemlélteti, a színésznek az ezzel ellenkező irányú belső utat kell megmutatnia. Alakításával végig kell vezetnie a nézőt azon a folyamaton, mely során a király hű katonájából becsvágyó, hataloméhes gyilkos lesz, amit a lelke mélyén ez az egyébként szolgálatból, parancsra szakmaszerűen öltöztetett mégsem tud feldolgozni. Látomások, kényszerképzetek és paranoia uralkodik el rajta, vigaszt és megerősítést pedig nem a keresztény hittől remél, mert az erre nem adhat feloldozást, hanem a vézslények által megidézett, nem evilági erőktől vár. A rendező remekül oldja meg, ahogy Macbeth egy, a képzeletében megjelenő halott harcostársától kapja a történet Duncan király (David Thewlis) meggyilkolásához, a gyilkosság utáni monológban viszont már megbicsaklik a film és Fassbender egyébként erőteljes alakítása is. Duncan lemészárlása után a Sir

Laurence Olivier által a *Hamlet*-ben meghonosított belső monológként indul Macbeth gondolatáramlata, kiválóan mutatva a karakter ébredő lelkiismeret-furdalását és belső vívódását, alig pár sor után azonban a kamerába mondott szóáradatra vált, ami igencsak elüt az egész film beszédmódjától. Azért is tűnik zavarón megoldatlannak ez a monológ, mert ugyanezt a problémát remekül hidalja át a királygyilkosság előtti jelenet a történet hozó, fiatal katona szellemével vagy a már említett Lady Macbeth-monológ.

A lehető legaprólékosabban kidolgozott korhű jelmezek és mívés fegyverek mellett komoly vonzereje a filmnek a zordon skóti táj atmoszférateremtő ereje, mely legutóbb a Nicolas Winding Refn rendezte *Valhalla — A vikingek felemelkedése*-ben (*Valhalla Rising*, 2009) jutott ilyen fontos szerephez. Amilyen sokszor elűtnék a hosszú monológok, oly jól belesimulnak a filmbe a korhű, a legapróbb részletekig kimunkált fegyverekkel vívott csatajelenetek. A harcok és harcosok ábrázolásmódja, a lassításokkal felvett öldöklés elegáns főhajtás Sam Peckinpah *Vad Bandája* (*The Wild Bunch*, 1969) előtt, és kellően nyers és brutális, hogy megmutassa, van még élet a *Rettenthetetlen* (*Braveheart*, Mel Gibson, 1995) után, de a *Spartacus* vagy a *Trónok harca* című sorozatokon felnőtt fiatalabb rajongóknak sem okoz csalódást. Shakespeare úgy írta meg a királygyilkosságot, és aszerint is játszották, sőt játsszák még gyakorta most is, hogy az egy függöny mögött zajlik, elrejtve a közönség szeme elől. Kurzel



viszont itt sem bíz semmit a néző fantáziájára, de e tekintetben aligha nevezhető úttörőnek, hiszen Roman Polanski évtizedekkel megelőzte 1971-es, különösen véres és kegyetlen verziójával.

Lenyűgözően ötletes és látványos a filmben, ahogy a bírnami erdő megindul, ezúttal nem fának álcázott katonák nyomulnak előre, hanem egy erdőtüz vörös izzása, félelmetesen gomolygó füstje és felszálló pernyéje tör utat Macbeth vára felé. Macbeth és Macduff (Sean Harris) utolsó véres leszámolója a jó és rossz végső küzdelme a tüztől és vértől vörössé változott csatamezőn következik be. Miközben Malcolm (Jack Reynor) trónra lépését éljenzik, a még mindig vörös harcmezőn Banquo fia, Fleance veszi magához Macbeth kardját. Egy halott trónörökös képével indul a film és egy élőével zárul, aki a vézslények jóslata szerint király lesz egy napon. A gyermek/örökös kérdése így marad az első pillanattól az utolsóig a film középpontjában. A vörös szín és a kard pedig jól szimbolizálja a hatalomért folyó, véget nem érő küzdelmet.

Kurzel *Macbeth*-filmje az Oscar-díjas Marion Cotillard és az Oscar-várományos Michael Fassbender kettősének jutalomjátékát ígéri, akik aligha okoznak csalódást, de mégis kevés olyan pillanatuk van, mint a Magyarországon leginkább a *Borgia*-k című sorozatból ismert Sean Harrisnek. Macduff jóval csekélyebb szerepébe Harris olyan érzelmegazdagságot és drámaiságot sűrít, ami nemcsak Cotillard és Fassbender méltó partnerévé teszi, de a családja pusztulására mutatott megrendülése és hirtelen

feltörő mély fájdalma elhiteti a nézővel, hogy a tragédiából képes annyi erőt meríteni, hogy legyőzze Skócia legnagyobb, mindezidáig verhetetlen harcosát.

A monumentális történelmi eposzok látványát idéző *Macbeth* kor- és szöveghűsége könnyedén ámulatba ejti a nézőt, ahogy a színészi alakítások is. A cselekmény drámaiságát ugyanúgy fokozza a táj, mint a zene (Jed Kurzel), összességében mégis felemás érzéseket kelt, mert éppen az az újító szellem, az a merész ábrázolásmód hiányzik belőle, ami a kortárs színpadi változatokat oly izgalmassá és maradandó élménnyé teszi.

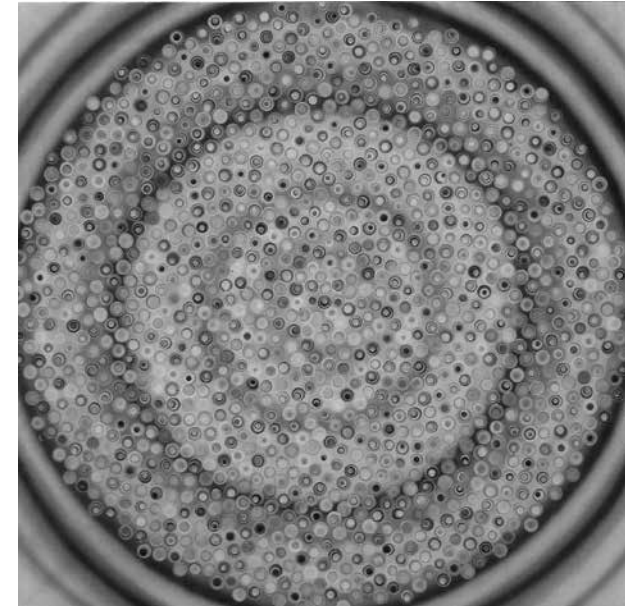
A képek forrása: mozinet.hu

Braun András

(1967–2015)

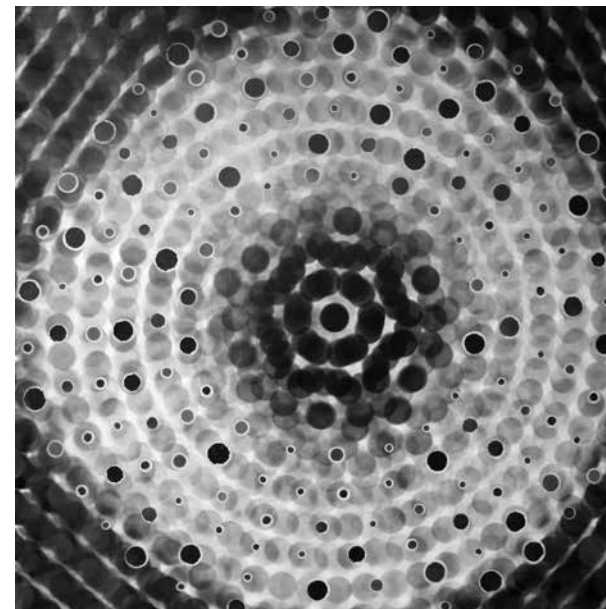
Szeptemberben váratlanul elhunyt Braun András. Városunkban, Miskolcon született, számos kiállításon láthattuk itthon is műveit. A Műút e számát az ő alkotásaival, illetve azok részleteivel díszítettük. Alább egy rövid idézet Szoboszlai János az Artmagazin 2004/5-ös számában megjelent írásából való. A teljes szöveg itt olvasható: <http://www.artmagazin.hu>, műveit pedig itt találhatjuk meg a weben: <http://www.braunandras.com/>.

„A miskolci származású Braun a budapesti képzőművészeti szakiskolában kezdett montázsokat készíteni, fotóátfestéssel kísérletezni, szövetek, textilek rasztereinek ecsettel való megfestésével foglalkozni. Itt Károlyi Zsigmond, a monokróm festészet jelentős alkotója volt a rajztanára, akihez mint mesterhez a főiskola második évében igazolt át. Károlyi »monokróm osztályába«, a radikális festészeti kurzusba került, ahol Gál András volt a tanársegéd, s többek között Erdélyi Gábor, Szabó Dezső, Káldi Kata, Fejérvári Zsolt, vagy a festészettel felhagyó, de teoretikusan e témával foglalkozó Páldi Livia voltak kollégái. Az akadémián Braunt továbbra sem a festmény tárgya érdekelte, hanem a hogyan kérdése. A leveseket ábrázoló sorozatban (*Pontyhalászlé; Paradicsomleves betűtészttával; Marhabúsleves cérnametélttel*) egyfelől még van figuratív elem (pontyszelet), de már megjelenik a Braunra jellemző blaszfémikus-ironikus címadás és a levesek felületének mint struktúrájának a megfestése (a természetes hangvételű képeken a felületen úszó zsírpöttyök alkottak rasztert).



A kilencvenes évek elején újdonságnak számító gigantposzterek egy új társadalom kialakulását jelezték, s egyes művészek ennek szociális vonatkozásai miatt kezdtek az óriásplakát műfajában alkotni (Nemes Csaba, Veress Zsolt). Braunt jobban érdekelte a nyomdatechnika, a hatalmas printek közelről nézve absztraktnak ható, rácsos-pöttyös felülete, vagy egyes részletei, amelyek kiszakítva a képből elvesztik jelentésüket. Gigantposzterekből darabokat applikál festményeibe (*Bünteti*, 1997; *Tedd üresbe*, 1998; *Meg kell rókáztatnom a tamagocsimat*, 1998), vagy megfesti azok szerkezetét (*Matekzszeni*, 1997). E kis formátumú (95×95, 101×101 cm-es) képek mellett Braun az optikai hatások érdekében megnöveli a képek méretét: a *Kettősség* 1998-ból 141×278 cm, a *Szöveges feladat* ugyanazon évből 180×260 centiméteres.

Az ebben az időben született művek jelzik festői stílusának beérését. Művei nem ábrázolnak azonosítható, tárgyas elemeket, vagy ha ritkán felbukkan rajtuk egy-egy (például kötélcsomó, betűk), tisztán struktúraépítési funkciója van. A képek koncentrikus körökből, körfelületekből, spirálokból, ellipszisekből, gyémántformákból, függőleges-vízszintes rácsvonalakból állnak. Ezek esetenként mint testek jelennek meg, árnyékok és fények keltik a három dimenzió illúzióját, Braun tehát bevisz az absztrakcióba egy hagyományos, a perspektíva illúziójának kialakításához használatos eszközt. A raszterek és formák e festményeken egymásra festett rétegekből jönnek létre. Braun az első — így legalulra kerülő — festékfelületre egy újat, arra egy újabbat visz fel. E rácsvonalak (vagy kör- és ellipszisvonalak) mögül kilátszik az előző, így egyfajta képmélység jön létre: a rasztereken átlátunk, mintegy belelátunk a képbe. Művein tehát látszólagos tereket, háromdimenziós illúziót figyelhetünk meg. Braun henger, a párhuzamos vonalak megfestésére alkalmas ecsetsort, sablonokat és maszkokat használ e képek festésekor.”



➤ L. Varga Péter

A humanitás verziói

(Nemes Z. Márió: *Képalkotó elevenség. Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén.* ELTE BTK Filozófiai Intézet – L'Harmattan Kiadó – Magyar Filozófiai Társaság, 2015)

Annak, aki figyelemmel követi a kortárs magyar költészetet, nem okoz különösebb meglepetést a humán és társadalomtudományokban szintén jelentős szerepet betöltő test-diskurzus hangsúlyos jelenléte. Ugyan a költészet történetét nem elsősorban a korporális horizontok tematikai és színreviteli lehetőségei alapján szokás (újra és újra) elbeszélni — még csak nem is biztos, hogy líratörténeti tekintetben szorosan a téma vagy az inszcenírozás járulna hozzá az összefüggések meglátásához —, kétségtelen, hogy a hazai verskultúrában is egyre nagyobb figyelem irányul a testek/testkódok/testképek mibenlétére. Hogy mennyiben jutunk közelebb a biológiai test megértéséhez a művészeti tapasztalaton keresztül, arra alighanem jó rálátást biztosít az a szemléletváltás vagy -módosítás, mely alapján a hagyományos testképeink kiegészülnek a szokatlan, váratlan, meghökkentő és kizökkenő perspektívákkal, nem egyszer szembeesítve azzal az alapvetően szubverzív eseménnyel, amely a test *nyitottságában* volna megragadható. A zárt/nyitott ellentéppárnak a testről szóló biológiai és kultúrtörténeti, illetőleg szellem-történeti diskurzusban meglehetősen nagy tradíciója van, s az ebben mutatkozó törés(ek)re mutat rá Nemes Z. Máriónak nem csupán költői teljesítménye, de tudományos munkássága is, a tavaly a JAK és a Prae.hu gondozásában megjelent gyűjteményes kötet, *A preparáció jegyében*, valamint a jelen írás tárgyát képező, a L'Harmattan, továbbá az ELTE BTK Filozófiai Intézete és a Magyar Filozófiai Társaság *Cogito-könyvek* sorozatában publikált, könyvvé fejlesztett doktori értekezés, a *Képalkotó elevenség*. Míg az előbbi a preparáció metaforáján keresztül az élő/élettelen közti szférában járja körül a különböző tárgyterületek (irodalom, film, képzőművészet) által színre vitt test korporális és hermeneutikai lehetőségeit — egyfajta interpretációs kilégzéssel (vagy befúvással) lehelve életet a húsba, amely effektusnak megvannak a maga romantikus gyökerei is, persze —, addig a *Képalkotó elevenség* a doktori disszertációk formái és tudomá-

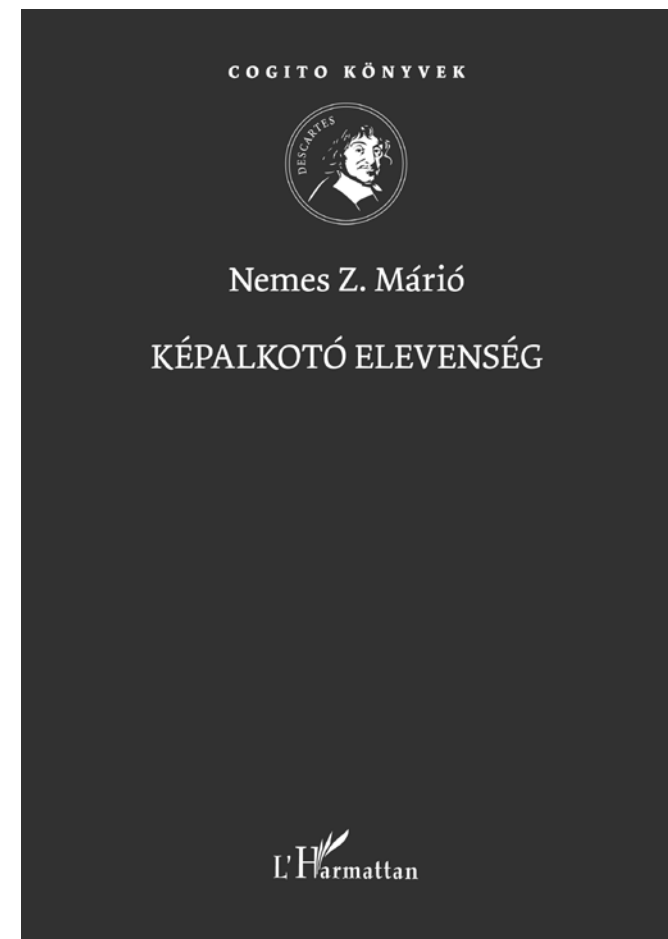
nyos követelményeinek megfelelően dolgozza föl azt az igen nagy mennyiségű, a filozófia és az esztétika történetében voltaképpen klasszikusnak számító, de ebben a formában e helyütt egymás mellé helyezett és értelmezett szöveget, melyek történeti kezdete valahol az antikvitásban gyökerezik — legalábbis a megidézett szerzők munkáin, illetve az esszenciális testképen keresztül —, a vége pedig (a filozófia és esztétika olyan klasszikusain át, mint Hegel, Herder vagy Heidegger) David Cronenberg környékén található — noha kétségtelenül és explicite Helmuth Plessner a hőse az értekezésnek. Mindebből érzékelhető, hogy bár Nemes Z. Márió kötete a jelenkori honi filozófia és esztétika egyik jelentős teljesítménye (mindenekelőtt kontinentális kontextusban), a jelentős mennyiségű és nagy nehézkedésű alapanyag a feldolgozás során nem maradt érintetlen műfaj-, sőt tudományközi vállalkozásoktól sem. Mert bár *A preparáció jegyében* ennél sokkal lazább horizontot képezett a maga kevert diskurzusával és a popkulturát vagy művészeti szubkulturákat és színtereket az értelmezés játéktérébe bevonó gesztusaival, a *Képalkotó elevenség* sem feltétlenül zárul be egy tudománytörténeti szemhatár kínálta, jól körülhatárolt térbe, hanem kinyílik, és — a szerző kedvelt fordulatával élve — „megfertőzi” vagy még inkább hagyja megfertőzni az egyes diskurzusokat egymás által.

Ennek az inkorporációnak, bekebelezésnek is mondható, mégis inkább termékeny átjárásokat lehetővé tévő tudományos módszertannak és eljárásnak nincsenek különösebb skrupulusai, amennyiben a nem-esszencialista ember- vagy testkép megjelenési felületeit az említett szubverzivitásnak engedelmessé igyekszik megvilágítani, azonban fontos leszögezni — és ez a könyv szerkezetét tekintve deklaratív (továbbá produktív) ellentétben áll *A preparáció jegyében* küldetésével —, hogy a kötet második felében található műelemzések során, miként a szerző állítja, „nem mozaikszerű esettanulmányok (ki)preparálása volt [a cél], hanem egy olyan tendencia regisztrálása és értelmezése, ami az »antropocentrizmus végének« modernista-posztmodern diskurzusát próbálja megvilágítani.” (12) Vagyis ha jól értem, nem a nyitott, nem-esszencialista, nem a szépség metafizikai átsugárzásának helyeként megállapított (és lezárt, véglegesített, szoborra merevített) test, a lényeg(is)égében megragadott (esszencialista) ember és annak tudománya, az antropológia telepszik rá az értelmezni kívánt korpuszokra, jelenségekre, művekre — egyébként még innen nézve is meglehetősen változatosan: Gottfried Benntől a *Párhuzamos történeteken* és Hajas Tibor művészetén át az említett filmművészig jutunk kisebb-nagyobb kitérőkkel és kitekintésekkel —, hanem fordítva, a művek, alkotók, jelenségek hívják életre azt a filozófiai antropológiai nézőpontot, mely az embert és a testet a szóban forgó nyitottságban, lezáratlanságban, nem-esszencialista jellegében láttatja. (A „nem-esszencialista” terminusa természetesen inkább tudománytörténeti indexként és reflexióként kerül játékba, hiszen a történeti és interpretációs mánoverek során válik valaminek a meghatározójává valaminek az ellenében. Ezért tekinthető inkább — ahogyan a szerző is hivatkozik rá — műszónak, melynek terhelhetősége a szövegmunka

közben mutatkozik meg. Másfelől a művek inspiratív potenciálja nem eredményezi az itt kivitelezett filozófiai antropológia szekunder jellegét, inkább egyfajta totalizáció felé történik gesztus — erre később visszatérünk.)

A könyv tehát, még egyszer, arra vállalkozik, hogy az — elsősorban német — filozófiai antropológia huszadik század első felében bekövetkezett fordulatától visszafelé és előre indulva felmutassa „az ember antropológiai struktúrájának rögzíthetetlen elevenségét” (13), az ember meghatározásának ama paradoxonját, mely szerint az ember „formálisan definiálhatatlan” (35). Az ember lényegszerűsége megragadhatóságának hagyományos antropológiai és filozófiai távlatai a fordulat bekövetkeztével jelentőségüket veszítették, amit a szerző érvelése szerint az a meglehetősen szövegteremtés is jól példáz, amely a filozófiai antropológia fakultásában vált érzékelhetővé *diszciplína* és *paradigma* kettéválásával (21). Előbbi az „iskola-filozófia” része, utóbbi olyan lehetőség, esély, amely új távlatokat teremt a „formálisan definiálhatatlan” ember határainak vagy határnélküliségének értelmezhetőségéhez. Ez az esély illetve lehetőség foglalkoztatja Nemes Z. Máriót, az antropológiai hagyományban „lényegszerűségnek” nevezett komponensek radikális lebontása, eltolása, továbbá újraalkotása — azaz nem annyira megsemmisítése, hiszen e szemléletmód alapján a *lényegszerűség* éppen annak (tehát a lényegszerűségnek) a hiánya illetve variabilitása, megragadhatatlansága. A lényegszerűség bármilyen felmutatásától távol álló antropológia e felfogásban úgy képes felforgató módon „nem-esszencialistaként” működni, hogy a lényegszerűség fogalmi szerkezetét az „ex-centrikusság” létállapotával váltja fel. Az ember ki- és elmozdítása korábbi helyzetéből (a „korábbi” természetesen szintén tudománytörténeti és esztétikai kontextusban értendő) lehetőséget teremt arra is, hogy a történetiség nagyobb struktúrái bontakozzanak ki, ezek mozgása könnyebben tetten érhető legyen. „Ami ténylegesen megragadható — írja Nemes —, az épp a rögzíthetetlen »nyitottság« tapasztalata, vagyis az ember középpont nélküli, ex-centrikus helyzete. Hogy mi az ember, arról az ember dönt, mégpedig folyamatosan, kultúrájának és történelmének minden pillanatában újra és újra. Meghatározása mindig önmeghatározás, hiszen azzá lesz, amivé kultúrája által teszi magát, de átmeneti formáit és identitásait mindig saját antropológiai meghatározatlanságából kiindulva konstruálja meg.” (35)

A fentiek is sejtetik, hogy ebben a nyitott képződésben megvannak a kockázatok. Éspedig mindenekelőtt ideológiai szempontból, éppen ezért szerencsés, hogy a könyv az elméleti-történeti fejezetekben magának az ideológiának is szentel egy gondolatmenetet, emlékeztetve, hogy annak létezik pozitív, vagy legalábbis semleges olvasata (rendszer, amelyen keresztül megjelenik és értelmezhetővé válik a világ). Az *esztétikai ideológiák* tekintetében azonban más a helyzet, hiszen a nem-esszencialista antropológia jegyében Nemes már a legalapvetőbb történeti és elméleti megfontolások alkalmával kénytelen tisztázni, hogy a szempontrendszer („tendencia”), melyet „regisztrál” és értelmez, nem *embertelen* vagy *antihumánus*, csupán korrekcióra érdemes-



nek tartja azokat a megelőző és tulajdonképpen a mai napig is ugyanúgy meghatározó, alapvetően a „humanitás” fogalmával és jelentéskörével társítható tendenciákat, amelyek az embert központi és központtal rendelkező, lényegszerűségében megragadható és zárt struktúráként írják le. Innen nézve retorikai értelemben más ívet ír le Nemes munkája, mint mondjuk az embert a technológiai médiumok és a lejegyzőrendszerek felől „kikezdő” (újraszituáló) Friedrich Kittler, akire *A preparáció jegyében* kapcsán is hivatkoztam egy rövid recenzióban (Élet és Irodalom, 2014. október 22.) — ugyanis alighanem érdekes belátásokkal szolgálna két olyan gondolkodásmód termékeny párbeszédbe léptetése, amelyek hagyományai valamilyen módon érintik az embert biológiai mibenlétében (is). (A könyvben persze található hivatkozás ezzel összefüggésben, nyilvánvalóan azonban nem elsősorban mediálandropológiai vállalkozásról van szó, tehát az iménti meglátás a szó szoros értelmében kísérelti.) Kittler ugyanis „hírhedt embertelenségként” utal azokra a hivatkozásokra, melyek saját meggondolásaival kapcsolatban hangzottak el (Kittler: *Optikai médiumok*, ford.: Kelemen Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 26), és amelyek révén az ember (a szubjektum) a technológiai médiumok és

lejegyzőrendszerek fikciójaként lepleződik le. Vagyis ami nála „embertelen”, Nemesnél nem az, mert nem felszámolni akarja, hanem megérteni alapvető definiálhatatlanságát, ugyanakkor a két felfogás mégis érintkezni látszik, amikor a közvetítettség tapasztalata lesz a vezérfonala a *Képalakító elevenség* nem-esszencialista tudománytörténeti gondolatmenetének.

Hans Belting képanthropológiájából és Plessnerből merítve ugyanis a szerző a következők alapján határozza meg az ember/test/kép alapvető összefüggéseit: „[az ember] a test által közvetítve »képiesül«. Az ember–test–kép fogalmi háromszöge tehát funkcionális egységet alkot, elemei az egymással való kölcsönhatás során kapják meg jelentésüket, a humanizmus antropológiai gépezetének működése pedig ezen a mátrixon keresztül közvetítve válik kulturálisan hatékonná.” (45) Ily módon lehetséges, hogy a művészeti tevékenység „antropológiailag meghatározott médiuma” (55) az ember és a világ, valamint az ember és önmaga közti viszonyoknak, az „antropológiai expresszivitás” „az ember kulturálisan közvetített »önszínreviteleként« értelmezhető” (55). Az „antropológiai meghatározottság” itt fiziológiai működéseket, kényszereket és kiszolgáltatottságot is jelent, ami számos következménnyel, többek közt megkettőződésekkel jár együtt, az expresszivitás és a színrevitel egyik alappéldája tehát a színész és annak teste lesz (ugyancsak Plessner alapján). A gondolatmenet voltaképp azon a ponton nyer nagyobb nyomatékot, ahol a filozófiai antropológia eme paradigmája tudományos összefüggésben expanzívvá válik. A következőket olvashatjuk: „Minden olyan vizsgálatnak, mely kulturális teljesítményekkel foglalkozik, rendelkeznie kell egy antropológiai aspektussal, illetve magának a filozófiai antropológiának kell felvállalnia saját kompetenciáját ezeken a területeken.” (59) Ez a szerző által „kompetenciakiterjesztőnek” nevezett gesztus némiképp emlékeztet Hans-Georg Gadamer nevezetes kijelentésére az *Igazság és módszer*ből, amikor az átfogó hermeneutikai tudat terjedelmét úgy határozza meg, mint ami „az esztétikai tudatét is felülmúlja”: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.” (Gadamer: *Igazság és módszer*, ford.: Bonyhai Gábor, Osiris, 2003, 196.) Nem állítható persze, hogy a szerző a filozófiai antropológia itt körvonalazott paradigmáját a hermeneutikai tudat gadameri kiterjesztéseként gondolja el, melynek során e filozófiai antropológiai paradigma saját jogán és átfogóan az esztétikai tapasztalatot keretező reflexív mozzanat szubjektumaként jelenik meg. Az azonban talán megköckéztatható, hogy Nemes Z. Márió mindenekelőtt ama antropológiai expresszivitásként tekint a művészeti eseménytől az emberig mint definiálhatatlan létezőig ívelő fenoménekre, melynek megértéshorizontja sehol sem nélkülözi a szóban forgó filozófiai antropológiai tekintetet. (Így értve tesz tehát egyfajta gesztust a totalizáció felé.) Ennélfogva rejlik mindebben reprezentációs mozzanat, ugyanakkor valamiképp autopoietikus is, hiszen az ex-centrikusság alakzatai sok esetben önmagukat önmagukból hozzák létre úgy, hogy ez az „önmagaság” sohasem biztos vagy stabil, de változó és történeti. A *Képalakító elevenség* e tapasztalatot oly módon

inszenzírozza, hogy tehát színre viszi saját történetiségét — vagy történetiségbe vetettségét — is, amennyiben applikatív mozzanatai, vagyis saját megértésteljesítményének megkülönböztetése és előtérbe állítása más hasonló teljesítményekhez képest, a változékony antropológiai és hermeneutikai, de kultúratudományi perspektívák közepette érvényesen és előremozdító jelleggel közvetítenek ember és világ, műalkotás és ember közt.

A „teljes” töredéke

Lengyel
Imre
Zsolt

(Babits
Mihály:
Egyetemi
előadások
1919.
Szabó
Lőrinc
lejegyzése
alapján.
Sajtó alá
rendezte és
az előszót
írta
Lipa
Tímea,
Ráció,
2014)

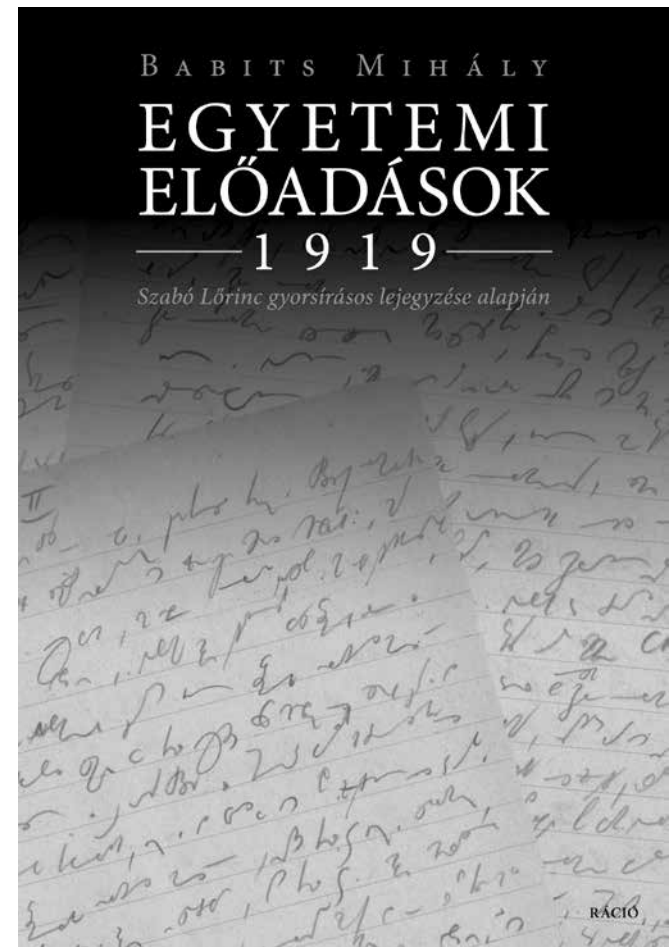
A Lipa Tímea munkájának eredményeként megjelenő *Egyetemi előadások 1919* különös, még a magyar irodalomtudomány sok esetlegesség által bonyolított rendjéből is kirívó kiadvány: Babits Mihály egy teoretikus munkájának két változatát tartalmazza, ám semmilyen módon nem kapcsolódik Babits műveinek kritikai kiadásához, amelynek pedig elvben részét képezi az *Esszék, tanulmányok, kritikák* sorozata is; ez utóbbiból egyelőre csak az 1900–1911 közötti időszakot feldolgozó első kötet olvasható, az itteni szövegek tehát még gond nélkül beépülhetnek volna ennek a vállalkozásnak az anyagába. A könyv megjelenésének ténye e háttér előtt olyasmit látszhat tehát sugallni, hogy közreadása nem tűrt késedelmet, vagy legalábbis hogy amit benne találunk, többet érdemelt annál, mint hogy egyetlen alkotóeleme legyen csupán ennek a majdani összegzésnek — a kötet előszava azután egyszerre erősíti meg és bizonytalanítja el ezt az előzetes benyomást.

Aszóban forgó előadásokat Babits a pesti bölcsészkaron tartotta, ahová 1919 tavaszán hívták meg, miután a Tanácsköztársaság oktatásügyi népbiztosságának egy március végi rendelete az addig ott dolgozók egy részét eltiltotta a tanítástól; *Az irodalom elmélete* címen meghirdetett órának azonban jelenlegi tudásunk szerint semmiféle nyoma nem maradt fenn szerzői fogalmazásban. Az előadássorozat ennek ellenére kifejezetten jelentékeny szerephez jutott a különféle feldolgozásokban — hol mint önmagában ki-

emelkedő érték (Rába György például arról írt, hogy „egyetemi tanárként Babits alighanem a mindmáig legidőtállóbb magyar és világirodalmi mértékkel becsülhető elméletet fejtette ki”, amely „a műalkotás finomszerkezeteinek működését és érvényességük élettanát oly mértékben törekszik tisztázni, hogy ebben is egyidejűen gondolkodik az orosz formalistákkal és megelőzi a prágai iskolát”¹), hol mint a szerző irodalomszemléletének alakulástörténetét megvilágító fontos adalék (Németh G. Béla annak a három szintéziskísérletnek az egyikeként beszélt róla, amelyek alapján fő vonalaiban áttekinthetőnek vélte az egész pályát;² és állandó hivatkozási pont például Visy Beatrix disszertációjában is, amely figyelemre méltó alapossggal tekinti át az elméleti életmű belső összefüggéseit³). Mindezt az évtizedek során előkerült hallgatói jegyzetek tették lehetővé: egy ilyen (a Borotvás Nagy Sándoré) alapján Barta János már 1961-ben alapos elemzést közölhetett az előadásokról;⁴ de nem ez, hanem a Fábry Zoltán által megörökített változat kanonizálódott, amely többek között a Belia György által szerkesztett életműkiadásban is megjelent, és vált ilyen módon széles körben hozzáférhetővé és hivatkozottá.⁵ A téma eredményekben gazdag feldolgozása tehát némileg bizonytalan alapokra épült: az elsőként megtalált jegyzetet Barta publikálhatatlanul kuszának gondolta, ezért csak saját rekonstrukcióját közölte; a második viszont ellenkezőleg, tömörített, rendszerezett, letisztázott, így pedig jól olvasható folyószöveg volt, ám épp emiatt tűnhetett kétségesnek a szóbeli eredetihez való viszonya — vagyis nem lehetett egészen kizártnak tekinteni, hogy felbukkan egyszer egy új, az eddigieknek ellentmondó lejegyzés, amely így bő fél évszázadnyi kutatás értékét ingathatja majd meg.

Az új kötet, amelyben a hátlapra kiemelt szöveg szerint „egy újabb teljesnek tekinthető dokumentum” olvasható a Babits-kurzusról, ebbe a látszólag feszültségteli térbe lép tehát be. Az itt olvasható változat Szabó Lőrinc műve, aki az elhangzott szavakat egyidejűleg, folyamatosan rögzítette gyorsírással; e jegyzet persze — mint ugyancsak már a borítóról kiderül — eddig sem volt ismeretlen, ám a huszonegy most megjelent előadásból korábban (két részletben: 1975-ben és 1983-ban) csak kilencet tettek közzé, a maradék egy harmadik, csak a közelmúltban megtalált füzetben rejtőzött. Az előszó azonban nem hagyja kétségben olvasóját afelől, hogy a szenzáció elmaradt; amit már Hansági Ágnes terjedelmes tanulmánya óta sejteni lehetett — ő a Fábry-szöveg és a rendelkezésére álló kilenc Szabó Lőrinc-jegyzet összevetése nyomán állapította meg, hogy előbbi „alkalmas arra, hogy Babits egyetemi előadássorozatáról [...] meglehetősen pontos képet alkossunk”⁶ —, Lipa Tímea most megerősíti: a szerző mondanivalóját minden látszat szerint egyik ismert verzió sem hamisította meg. A kötet fő tudományos értéke tehát egy negatívum: cáfolja, vagy legalábbis kifejezetten valószínűtlenné teszi, hogy az eddigi eredmények radikális ártértelezésre szorulóának — ami kétségtelenül jó hír, bár talán nem olyasmi, ami mindenképpen kikényszeríti egy önálló kötet kiadását.

A könyv saját létét azzal igyekszik igazolni, hogy a jövőbeli kutatóknak már az itt közreadott új szöveget ajánlja használni:



„a Szabó Lőrinctől származó teljes gyorsírási lejegyzés ismeretében már ez utóbbit tekinthetjük elsőlegesnek, hiszen ez szó szerint rögzítette az előadáson elhangzottakat” (18) — bár az előszó maga is utal arra, hogy ez a hallás után, a végiggondolás esélye nélkül készült, korrigálatlan szöveg nem feltétlenül tesz lehetővé zökkenőmentes megértést. A homályosabb pontokon tehát mégiscsak visszautalja az olvasót a Fábry-féle szöveghez, amelyet a könyv függeléként tartalmaz (28); az előszóból kiderül továbbá, hogy felmerült e két verzió párhuzamos közlésének

¹ RÁBA György: *Babits Mihály*, Gondolat, 1983, 167.

² A másik kettő az 1913-as *Magyar irodalom* és a harmincas években írt *Az európai irodalom története*; lásd NÉMETH G. Béla: *Babits irodalomszemléletének alakulása*, ItK, 1997/1–2, 58–63.

³ VISY Beatrix: *A narráció jegyei, szépirodalmi elbeszélőszervezetek Babits Mihály: Az európai irodalom története című művében*, http://doktori.btk.elte.hu/lit/visybeatrix/diss_nem.pdf.

⁴ BARTA János: *Babits Mihály egyetemi előadásai*, It, 1961/1, 42–58.

⁵ BABITS Mihály: *Az irodalom elmélete* = B. M.: *Esszék, tanulmányok* I., szerk.: BELIA György, Szépirodalmi, 1978, 553–645. Ez a kétkötetes gyűjtemény a Magyar Elektronikus Könyvtárban is olvasható, s ez némileg meglepővé teszi a tárgyalt kötet előszavának állítását, amely szerint „Fábry Zoltán szövege nehezen hozzáférhető, hiszen legutóbb 1978-ban jelent meg”.

⁶ HANSÁGI Ágnes: *Élmény és identitás. Dilthey élmény-kategóriája Babits irodalomelméleti előadásai*ban = H. Á.: *Az Ixiön-szindróma*, Ráció, 2006, 149.

ötlete is, amelyet azonban a sajtó alá rendező végül elvetett. Ez első pillantásra igazán logikus döntésnek látszhat: hiszen a két szövegtömb egymás mellé rendezése alighanem a változatokat szóról-szóra összevetni kívánó filológusok szűk rétegének kedvezett volna csupán, mindenki más számára inkább megnehezítette volna a befogadást — főleg hogy a fentiek értelmében még az összehasonlítás eredménye is előre ismertnek tűnhet. Ezzel együtt azonban talán mégsem volt a legbölcsebb döntés a Fábry-féle szöveget mindenféle apparátus nélkül közzétenni: nyilvánvalóan megkönnyítette volna például a tájékozódást annak megjelölése a margón vagy lábjegyzetben, hol vannak az egyes, a Szabó Lőrinc-változatban dátummal is jelzett előadáshatárok — ennek a munkának az elvégzése ráadásul a kötet készítőit is értékes belátásokhoz segíthette volna hozzá.

Ha ugyanis az érdeklődő olvasó megpróbálja maga pótolni e hiányosságot, különös élményben lehet része: a 263. oldalon eljut arra a pontra a kifejtésben, ahol a Fábryval addig valóban jól nyomon követethetően együtt haladó Szabó Lőrinc-szöveg véget ér — a Fábry-változat azonban ezután még mintegy huszonhét oldalnyi terjedelemben folytatódik (az egész szöveg szűk száz oldalas), olyan témákat vetve fel és olyan művekre utalva, amelyeknek Szabó Lőrincnél nyomuk sem volt. Ezzel szembe-sülve két dolgot lehet csak gondolni: vagy hogy a három Szabó Lőrinc-füzet tartalma még mindig nem ért el a félév végéig, vagy hogy a kurzus lezárultába beletörödni képtelen Fábrynak lódult meg a fantáziája, és hallucinált össze még néhány órát; az előszó lényegi állítása mindenesetre, mely szerint a Szabó Lőrinc-szöveg teljes, a Fábry-szöveg pedig hiteles, egészében semmiképpen sem lehet igaz, hiszen annak egyik fele a kötet tanúsága szerint kizárja a másikat. A két hipotézis közül az előbbi ránézésre is valószínűbbnek látszik — és a Fábry-változatnak a már hivatkozott Barta János-tanulmánnyal való összevetése is ezt erősíti meg, hiszen a Szabó Lőrincnél hiányzó állításokra ott is találhatunk utalásokat: a gondolatmenet például Fábrynál és Borotvás Nagynál⁷ egyaránt François de Curel sokatmondó — a kevéssel későbbi *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* retorikájába is beépülő — aforizmájával zárul („Aki egy valóban új sort leír, el lehet készülvé, hogy emberek fognak megöletni miatta”); Currellez azonban Szabó Lőrincnél nem találkozhatunk, neve a könyvben — a névmutato tanúsága szerint is — *egyetlen* alkalommal íródik le csupán (290). Ugyanakkor nem csak a befejezés körül mutatkoznak gondok: hiába keressük Szabó Lőrincnél többek között annak a szöveghelynek a párhuzamosát is, ahol Babits Fábry szerint a *Háború és béke* egy jelenetével igyekszik illusztrálni az „expresszió” mibenlétét, és amely helyet Hansági Ágnes említett tanulmánya is hosszabban értelmezett — a szövegek összevetése nyomán valószínűvé válik, hogy volt legalább még egy óra (Fábrynál a 196. oldal alja és a 199. oldal közepe között), amelyen Szabó Lőrinc nem vett részt (vagy elveszett a kézirat, vagy nem volt kedve jegyzetelni stb.).

Így tehát az a kellemetlen látszat keletkezik, mintha a könyvet a készítői közül senki sem olvasta volna rendesen végig, más nemigen magyarázhatja ugyanis, hogy az előszóban benn maradhattak

azok a magabiztos állítások, amelyek szerint Szabó Lőrinc csak arról az egyetlen óráról hiányzott, amelynél ezt explicite jelezte, és hogy Babits „a szemesztert végigtanította, utolsó irodalomelméleti előadása május 22-én volt” (12) — ez az utolsó most közreadott Szabó Lőrinc-jegyzet dátuma, amely azonban a fentiek értelmében szerintem igencsak kétséges, hogy jelentheti-e egyben a félév végét is. A május közepi befejezést az egyéb forrásokból rendelkezésünkre álló nyomok sem teszik igazán valószínűvé: az egyébként az előszó által is említett, Babitsnak rajongó üzeneteket küldözgető hallgató, Csoma Mária egy május 27-ére keltezett levélben például még arra kérte tanárát, hogy a következő előadások valamelyikén gyűrüje fel- vagy levételével jelezzen neki,⁸ Róna Judit kronológiája pedig a család lakásproblémáinak menetét rekonstruálva június 18. utánra datálja azt a keltezetlen levelet, amelyben Babits előadásait jelöli meg válasza eddigi elmaradásának okaként, és egyebek mellett azt írja: „Az egyetemen most fejeződtek be az előadások, s a kollokviumok folynak”.⁹ És valóban: az itt olvasható szövegek arányai (68 Fábry-oldal=hét hét: 27 oldal ráadás) alapján is az tűnik a leginkább plauzibilisnek, hogy a tanítás május 22. után két-három héttel, tehát az imént idézett dátumok által határolt időszakban ért véget.¹⁰ Vagyis a teljes egészében egy hibás koncepcióra épülő előszó (illetve a hátsó borító és a könyv máshol megjelent ajánlói, amelyek ebből idéznek) alapvetően érti félre, mi következik abból, amit ismertet — ez pedig a gyanútlan olvasó olyan léptékű félrevezetéséhez vezet, ami tudományos értelemben alig komolyan vehetővé teszi a kötetet. Ami nem utolsó sorban azért szomorú — e sorok írójának különösen, aki maga is próbálkozott évszázados, elmosódott, sietős ceruzajegyzetek kiolvasásával (melyek még csak nem is egy már nem használt gyorsírással keletkeztek, mint Szabó Lőrinc szövegei) —, mert ez a rossz csillagzat alatt született bevezetés ilyenképpen annak a heroikus munkának a fényét is eltompítja, amit a voltaképpeni sajtó alá rendezés jelentett. Lipa Tímea munkája valódi hozadéknak tehát inkább az tekinthető, hogy a remélhetőleg valóban és mihamarabb megvalósuló kritikai kiadás immár huszonegy előadás szó szerinti lejegyzésére támaszkodhat majd — ami akkor is jelentős eredmény, ha ezzel egyidejűleg az is kiderülhet, hogy az előadások száma valószínűleg harminc körül volt eredetileg.

⁷ BARTA: *i. m.*, 50.

⁸ BABITS Mihály *levelezése 1918–1919*, szerk.: SIPOS Lajos, Argumentum, 2011, 365. Ezt az ellenmondást különös módon a könyvről szóló eddigi egyetlen hosszabb kritika szerzője, Weiss János sem vette észre, pedig írása amúgy hosszan foglalkozik Csoma Mária személyével; lásd WEISS János: „*Beéültem a vörös katedrába*”, Jelenkor, 2015/4, 469–473.)

⁹ RÓNA Judit: *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1915–1920*, Balassi, 2014, B/584–585. A téma további kutatást követelő összekuszáltságát jól jelzi ugyanakkor, hogy a kronológia — a most tárgyalt kötetre hivatkozva — május 22-ét vette fel az előadások lezárultának dátumaként.

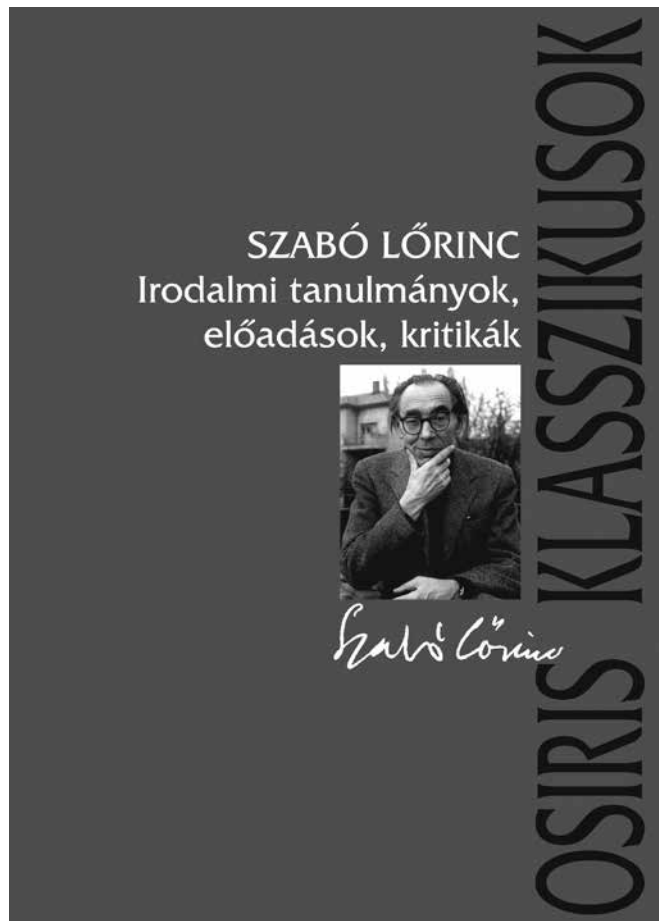
¹⁰ A későbbi visszaemlékezések csak a félév végének június végi időpontját jelölték meg, ami már nyilván a vizsgákat is magában foglalta: erről beszélt Babits 1920 májusi rendőri kihallgatásakor („június hó végéig mint egyetem tanár működött, amikor is vakáció következett, Szekszárdra ment szüleihez”, lásd *A vádolt: Babits Mihály. Dokumentumok 1915–1920*, szerk.: TÉGLÁS János, Universitas, 1996, 449.), és egykori hallgatója is évekkel később („Június végén az egyetemen lezárták a szemesztert”, lásd BÉKÉS István: *Kapcsolataim Szabó Lőrincsel 1918–1920 körül* = Érelő diákévek, szerk.: KABDEBÓ Lóránt, PIM, 1979, 174.)

Horányi Károly

„Mindenség is egy költő agya”

(Szabó Lőrinc: *Irodalmi tanulmányok, előadások, kritikák. A szöveg-gondozást végezte, a jegyzeteket készítette és az utószót írta Kemény Aranka, Osiris, 2013; Kabdebó Lóránt: „Nyílik a lélek” — Kettős látás a 20. századi lírában — Szabó Lőrinc „rejtektútja”. Ráció, 2015)*

Összes fellelhető tanulmányainak, kritikáinak közzétételével teljessé vált Szabó Lőrinc prózai életművének kiadása. A vaskos gyűjtemény tartalmaz recenziókat, népszerűsítő irodalomtörténeti előadásokat, esztétikai vagy világirodalmi esszéket, műfajelméleti eszmefuttatásokat. A szemlézett művek is sokfélék műfajilag: verseskönyv, regény, elbeszéléskötet, de a kritikák között találunk nem kevés színházi témájú cikket is. Az utószóból megtudhatjuk, hogy a több mint kétszáz írás csaknem fele most jelent meg első alkalommal kötetben. Amennyiben ehhez hozzámítjuk a különféle kiadványokhoz írott elő- és utószavakat, elmondható, hogy a klasszikus költői és műfordítói pálya árnyékában kisebb figyelmet kapott hatalmas elméleti-prózai munkásság ez alkalommal a maga teljességében válik hozzáférhetővé. Szabó Lőrincnek egy 1950-ben hivatalos eljárás céljából készített önéletrajzában ez olvasható: „Szépirodalmi munkásságom saját verseim írására és kritikai munkásságomra tagozódik, másrészt pedig versfordításaimra.” Vagyis kritikai munkásságát költői pályája mellé emelte. 1942-ből ismeretes egy feljegyzése *Próza-kötet vázlat*a elnevezéssel, mely különféle cikkeit sorolja fel. Több forrásból is tudható, hogy prózai írásainak sajtó alá rendezése élete vége felé is erősen foglalkoztatta, azonban realizálásának lehetősége nem adatott meg neki. Halála után családja állított össze egy válogatást, melynek publikálásához Illyés Gyula közbenjárását is kérték, de ez az anyag végül is csak 1967-ben Simon István szerkesztésében, megváltoztatott tartalommal jelent meg *A költészet dicsérete* címmel. Ehhez hasonló ciklikus felosztásban, de már jóval több közleményt tartalmaz Steinert Ágota *Könyvek és emberek az életben* című összeállítása, mely 1984-ben látott napvilágot. A későbbi gyűjtemények szerkesztői nem törekedtek általánosabb válogatási szempontok érvényesítésére.



A mostani kötet egyes darabjai nincsenek tematikai vagy műfaji csoportokba osztva; akárcsak az *Emlékezések és publicisztikai írások* esetében: egyetlen rendezőelv az időbeliség. Egy szerteágazó, egyetemes kultúrájú irodalmár munkásságát követhetjük nyomon, aki egyszerre volt esszéista, szemléíró, a rádió, az irodalmi társaságok és szabadegyetemek rendszeres előadója vagy éppen szövegkiadó filológus. Szabó Lőrinc nem tartozott azok közé a kritikusok, esszéisták közé, akik a tárgyak apropóján önmaguk problémáit boncolgatják; majd minden cikke alkalomszerű: évfordulók kapcsán, elő- meg utószóként született vagy egyéb külső okból, legtöbbjük bírálat, szerkesztőségi megbízásból. A tartalomjegyzék alapján összeállítható alkotói névsor sem biztos, hogy minden vonatkozásban magyarázza irodalmi vonzalmait, kötöttségeit vagy éppen pályájának más alkotókkal való párhuzamát. Például Max Stirner — akinek gondolkodására gyakorolt hatását először Baránszky-Jób László, majd Kabdebó Lóránt elemezte — egyszer, a költészetével oly gyakran kapcsolatba hozott Yeats vagy Eliot szintén csak egyszer, periférikusan, Ezra Pound és Gottfried Benn neve egyáltalán nem fordul elő a majd 1100 oldalas kötetben. (Hasonló a helyzet a korábbi publicisztikai írásokat egybegyűjtő, illetve az önéletrajzi megnyilatkozásait közlő *Vallomások* című kötettel.) Ugyanakkor

több olyan író nevével találkozunk, akár nagyobb tanulmány kapcsán, aki sem pozitív sem negatív szerepet nem játszott a költő életében és szellemi tájékozódásában.

„Tanultam és olvastam és olvastam és tanultam” — nyilatkozta Szabó Lőrinc huszonnégy évesen kamaszkori önmagáról. Ez a megállapítás jellemezte egész életét végigkísérő pedagógiai szenvedélyét is, melyről tréfásan megjegyezte egy, a kötet utószavában is idézett levelében: „a kínai közmondás tanácsát követtem: »If you don't know something, teach it.«” A „tanulva tanítani” módszerében elválaszthatatlan — ahogyan a kötet összeállítója, Kemény Aranka írta — „a mű élvezete és a mű teremtetése”, ez határozza meg eszközeit, ezért „erénye a személtetés, az idézés — a pontos megfeleltetés, célja a költészet elvont világot közérthetővé tenni.” A tanítás fogalma hatja át a költészetről vallott felfogását is. Úgy tartotta, a költészet eredendő valójában senkitől sem lehet idegen, minden műveltségi vagy társadalmi korlát ellenére mindannyiunk „alkatrésze”. Az igazi költő abban különbözik a mindennapi embertől, hogy ki tudja fejezni az érzelmeit, vagyis „hivatásszerűen érző ember”, aki „látni tanítja az embereket”.

A tanítás és a tanulás szenvedélye Szabó Lőrinc esetében egyben a pártatlanságot és az elfogulatlan szemléletet is jelentette. Az értéket kereste, ezért mindig a művek kvalitásait vizsgálta, és a műközpontú logika módszerével nyúlt a beérkezett pályatársak vagy a kezdő, ismeretlen alkotók munkáihoz egyaránt. Baránszky-Jób László jegyezte meg Szabó Lőrinc irodalmi cikkeiről: „szuggesztív a varázsuk, hogy minden köntörfalazás nélküliek.” Az emlegetett pedagógiai szenvedély párosulva a mély szakmai elkötelezettséggel eredményezte azt a természetesen megnyilvánuló magabiztos tárgyilagosságot, mely prózai írásait leginkább jellemzi. Ha bírálatot írt, meg-megfeledezett tapintatról, baráti érzelmekről — látni ezt Sárközi György vagy Tóth Árpád esetében is — vagy a társadalmi környezet érzékenységről, s csak egyedül a tárgyalt kérdés izgatta. Tanulmányaiban, akár csak költészetében s feltehetően a mindennapi beszélgetésekben is a kölcsönös engedményeket elutasító igazságkeresőnek bizonyult, olyannak, amilyennek Kodolányi János is jellemezte: „nagyon őszinte, nyílt, a brutalitásig igaz ember”.

Az irodalmi cikkek, előadások korábbi két gyűjteményének ciklikus elrendezése lehetőséget teremtett arra, hogy a jobbára alkalmi megnyilatkozások közül a legszínvonalasabb, a legnagyobb igényű tanulmányok egymás mellé kerüljenek, s ezáltal a jellegükön túlnövő jelentőségük nyilvánvalóvá váljon. Ugyanakkor e kötet időrendi szerkezete alkalmassá teszi a közölt darabokat tárgyuktól valamennyire elvonatkoztatva is nézni, ezáltal közvetve utalhatnak együtt, keletkezésük sorrendjében a költői fejlődésrajzra. Amikor a *Szabó Lőrinc-honlap* számára a *Te meg a világ* kapcsolatos dokumentumok közzétételének bevezetését írtam, nyomon követhettem, hogy e pálya csúcspontját jelentő kötet verseinek keletkezése idején közzétett cikkeiben miképpen érhető tetten az új klasszicizáló költőeszmény formálódása. Babits regényében, a *Halálfiában* üdvözlí azt a

módszert, amivel mestere meghaladja az elvszerűséget, és képei „tudományos pontossággal meztelenített precíz jelentéseket” közvetítenek, Sárközi György költészetének új, valóságközelibb szemléletét pedig saját költészetének fordulatahoz viszonyította. Különösen fontos esztétikai számvetése *Az Est Hármaskönyvében* 1929-ben megjelenő *Divatok az irodalom körül* címet viselő esszéje, mely irodalomfelfogását több oldalról mutatja meg. Az itt kifejtett állásponttól később már nem távolodott el. Tanulmányai nemcsak saját alkotói útjára érvényesek, hanem nemzedékére is, melynek utolsó átfogó jellegzetessége az itt teoretikusan is megfogalmazódó klasszicitásigény, az avantgárd modernségével szembeni konzervativizmus nevében a húszas évek végére kialakuló szemléletváltozás. Rögtön az elején leszögezte, hogy tagadja az irodalmi divatok és irányzatok létjogosultságát, megjelöléseknek, jelszavaknak nincsen hatásuk az érett művészet megszületésére, osztályozások, értékelések, külső szempontok csak a kritikai szemlélet nívósüllyedését okozzák, és voltaképpen a „költészet igazi géniuszá”-ra sem hatnak. A magas költészet, megőrizve belső szabadságát, független minden külső politikai vagy erkölcsi hasznosságtól, mivel az író csak önmagának tartozik felelősséggel. Az „igazi irodalom” és a modernség viszonyát értékelve megjegyzi: „Az igazi irodalom sohasem születik a modernség, a divat szándékával, de mindig új, eredendően új, örök regenerálódás.” A korszerűség, az újság önmagában nem érték, s mindig gyanút kelt benne, ha egy művel kapcsolatban ezeket meghatározóan jelentős értéknek tekintik. A valódi modernség, a valódi újdonság sokkal szervesebben, szükségszerűbben nyilvánul meg műben: „az igazi költészet szinte biológiai értelemben hozza az újat.” Amikor 1932-ben Merényi Oszkár költészetét bemutatva a szerző intellektualizmusát bírálta, saját gondolatíságra törekvő költészetének ars poeticáját is megfogalmazta: „A metafizika egyik eltilthatatlan hazája a léleknek; de legyen az igazi gondolat metafizikája, nem pedig a szavaké, legyen olyan gazdag, hogy pótolni tudja a valóságot, amelynek állítólagos szegénységét lenézi.” *Erdélyi József és versűjságja* című, a Nyugatban megjelent cikkében is hangot adott azon ideájának, mely szerint minden igazán jelentős alkotót voltaképpen egy klasszikus folyamat részének tekint, s ez alkalommal éppen az egyediséget, az úgynevezett eredetiséget kérdőjelezte meg: „Az igazán nagy versek, a témakülönbség következményeitől eltekintve, ami másodrangú a megítélés szempontjából, feltűnően hasonlítanak egymásra. Mintha volna valami egyetlen, klasszikus ideál, amelyet kimeríteni egy ember sohasem tud és amelyet többszörkevesebb szer elérnek a jó költők.” (Lásd bővebben: *Te meg a világ. A kötetéről = Vers és valóság, Miskolci Egyetem Szabó Lőrinc Kutatóhelyének és az MTA Könyvtárának Szabó Lőrinc-honlapja*: <http://krk.szabolorinc.hu/> — 2015 áprilisától.)

És ezzel el is érkeztünk a nagy Stefan George-tanulmányhoz, mely a *Te meg a világ* megjelenése után nem sokkal a Nyugatban jelent meg. Költészete tárgyiasnak mondott stílusára és e stílus mögötti alkotói attitűdre talán a legnagyobb hatással volt George mint költő és mint jelenség. Amikor a német mestert jellemezte,

saját alkotói elveit is kifejezésre juttatta: „Ez az igazi költői erő, a nyelvnek és a látásnak markoló, valóságos ereje. Megfékezve, hogy szét ne áradjon, föl ne híguljon, hanem izmos maradjon, feszüljön, mint az eleven élet. »Du gabst dem schmerz sein mass...«”, vagyis „mértéket szabtl kínunknak” (*Böcklin*, Szabó Ede fordítása). „A fegyelem, a mérték megmarad” — hangzik a Szabó Lőrinc-i szentencia. George pozitív, a nyelvi hatáson kívüli tételeiként a következőket sorolja fel: „a heroizmus, a pillanat szolgálatának elítélése, a szövetség hangsúlyozása, az abszolút értékelés, a férfiaság kultusza, a becsület, a méltóság, a kozmosz örök rendjébe állított sorsvállaló örök ember”.

A Szabó Lőrinc-szövegek gondozója, a jegyzetek és az utószó írója, Kemény Aranka, a Szabó Lőrinc Kutatóhely munkatársa a korábbi *Emlékezések és publicisztikai írások* összeállítása után ismét hatalmas munkát végzett: a több mint ezer oldalon összegyűjtött írások példás módon láttak napvilágot, mondhatni a kritikai kiadások igényével. Végighaladva a kötet lapjain az olvasó mindvégig biztonságban érezheti magát, mert a jegyzet-apparátus megóvja a kétségektől, a zavaró talányoktól. Egy-egy történeti momentum párhuzamának felvillantása révén, hírlapi tudósítások, levélrészletek megidézése vagy az érintett személyek életrajzának jellemző, az egyes darabokhoz illeszkedő szócikkek által képzeletben belakhatóvá válik a szövegek keletkezésének ideje. Az írásokat bevezető lábjegyzetek pedig olykor tanulmányokat alapoznak meg. Tiszteletre méltó az a filológiai igényesség, amellyel Kemény Aranka végigjárt minden utat az adatok mögötti újabb és újabb jelentéstartalmak felderítésére a legvégső határig. Egy cikk vagy előszóban elhangzott előadás létrejöttéről, sajtóviasshangjáról, kortársi személyes, illetve nyilvános reakcióiról mindent megtudhatunk, amit érdemes megtudni, vagy ami egyáltalán megtudható. Magyarázatai pályatörténeti keretbe helyezik a közleményeket.

A huszadik században alig lehet példát találni arra, hogy egy irodalomtörténész munkássága úgy összeforrjon a tárgyával, mint ahogyan Kabdebó Lóránt kutatói pályája összeforrt Szabó Lőrinc életével. A költő életművének általános megítélését ma már olyan evidenciák határozzák meg, melyek éppen az ő révén kerültek a szakmai közgondolkodásba, és ami ritkábban történik meg, a szélesebb értelemben vett olvasóközönségnek is a Szabó Lőrinc-i életműhöz való viszonyát sok vonatkozásban meghatározta. Ilyen tétel például a költői életmű kezdetének korszakolása. Míg korábban Illyés, Steinert Ágota vagy Rába György a *Te meg a világ*ot tekintette egy alkotói korszak végének, Kabdebó Lóránt szerint az 1926-ban megjelent negyedik kötettel zárul Szabó Lőrinc első pályaszakasza. Ő volt az, aki kibontva a dialogikus költői paradigma fogalmát, kulcsot adott az új, a *Te meg a világ*gal kezdődő pályaszakasz értékeléséhez, alapvetően meghatározva az életmű és recepciója értelmezéseinek irányát. Szabó Lőrinc világirodalmi párhuzamait is Kabdebó Lóránt kutatásai és megállapításai nyomán látjuk. A költő munkásságára irányuló hatalmas kutatói tevékenysége mellett a Miskolci



Egyetem Szabó Lőrinc Kutatóhelyének vezetésével, az egyetem doktori iskolájában végzett szervezőmunkájával meghatározta a Szabó Lőrinc-életmű filológiájának és értékelő feldolgozásának irányát, az ő, illetve tanítványai szövegkiadásai nyomán közelítünk ma is a költő életének megannyi részletéhez. Kabdebó Lórántnak köszönhető a költői pálya kutatásának már-már egyedülálló felívelése, s az is, hogy a munkásság nagyobb, összefüggőbb részeinek igényes és alapos feltárása vagy újraértelmezése jórészt megszüntette a pályakép értelmezésbeli és filológiai hiányosságait. Ugyanakkor elmondható az is, hogy némiképp a költő arcára és alakjára dermedt az, amit ő közölt és állított róla.

Önálló monográfiáinak sora után Kabdebó Lórántnak e legújabb könyvével együtt három olyan gyűjteményes kötete látott napvilágot, melyekben elsősorban Szabó Lőrincel foglalkozó tanulmányait adta közre, s ezek az összeállítások általában a szerző kutatásai nyomán támadt egy-egy problematika köré szerveződtek. A *Szabó Lőrinc „pere”* kiadásával az volt a szándéka, hogy egybegyűjtse, illetve többféle perspektívából bemutassa a költő életéhez, pályaképének az utókor szemében kétséssé vált mozzanataihoz kötődő dokumentumokat, valamint szépirodalmi műveket és emberi, alkotói kapcsolatokat elemzett Szabó Lőrinc politikai, világnézeti, esztétikai irányultságára vo-

natkoztatva. A *Mesék a költőről* írásai a Szabó Lőrinc-i pályaképben különös fontosságúvá váló találkozások, életrajzi és szellemi kapcsolatok sorát tárta fel. Ez utóbbi, 2011-ben megjelent könyvének *Versenyfutás?* címet viselő fejezetében megemlítette: egy újabb, Szabó Lőrinc-kutatásait megkoronázó monográfia alapgondolata foglalkoztatja. Azt szeretné felderíteni, Szabó Lőrinc 27-28 évesen hogyan is bonyolódott abba a kérdésbe, „mi dolgunk a világon”, s hogy e kérdésnek ekkor keletkezett költői hozadékát miért is „jegelte” a költő, majd pályája utolsó évtizedében hogyan vált ez a kérdésföltevés költészete lényegévé. Az 1927–28-as évek költői termésének java, mely a *Te meg a világ*ban kapott helyet, az egyes ember helyét keresi a társadalmi és a természeti létformák között, azonban ekkori költészetének van egy másik vonulata, mellyel — Kabdebó Lóránt szerint — nem tudott mit kezdeni, és ez a „racionalitáson áttűnő létmisztika”. Szabó Lőrinc ennek értelmezését még nem kísérelte meg ebben az időszakban. Az „óhajtva sejtés és az óhajítás értelmezése” közötti különbségtevésre a költő először majd a *Harc az ünnepért* kötetében tesz kísérletet.

Ha a monográfia még nem is született meg, e legújabb kötetbe válogatott tanulmányok többsége egységet alkot, mivel egymást kiegészítve, újabb és újabb adalékot és értelmezési síkot nyújtva bontja ki a korábban jelzésszerűen feltett alapkérdést, akárcsak egy monográfiában. A címlapon is hangsúlyozott kettősség alapdefiníciója: „egyenlő eséllyel hagyja szóhoz jutni az önmegvalósításra törekvő és az ennek lehetetlenségét konstatáló szólamot”. (A kötet egyik alcíme — *Kettős látás a 20. századi lírában* — helyett, a leginkább beugró szemészeti jelentés miatt, talán szerencsésebb lett volna a fogalom megjelölésére más kitételt alkotni.) Ugyanakkor a *Te meg a világ* személyiség-problematikájának és az azt körülvevő világnak egymáshoz való viszonyát más oldalról tömören jellemzi egy, a kötetben több alkalommal is idézett Heisenberg-gondolattal: „az élet harmóniájának keresése közben sohase felejtsük el: az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk.” E sokféle módon definiált kettősségnek Szabó Lőrinc esetében a Kabdebó Lóránt alkotta dialogikus költői paradigma fogalma felel meg. E kötet több tanulmánya ezt mélyíti el, felmutatva azt a tendenciát, mely a költő mind alkotói, mind magánéleti szempontból válságos, 1927–28-as periódusában érhető először igazán tetten. Meghatározásában e tanulmányok célja: „Mindennek továbbra is megmaradó érvényessége mellett ki szeretném fejteni az itt leírt paradigma másik oldalát. Azt a poétikai meg-megjelenést Szabó Lőrinc 1927-től alakuló pályáján, amely bele-beleszövődve a látványosan kifejlődő dialogikus poétikai paradigmába, annak minduntalan jelenvaló túloldalaként jelen van a költő pályájában — már annak tudatos megjelenése előtt is (a *Harc az ünnepért* kötet ugyanis majd a húszas években keletkezett alapverseinek kiigazítása lesz).” Már az Osiris Kiadó számára készített Szabó Lőrinc-pályakép bevezetésében megítélése szerint e költészet legfontosabb hozadéka „a létezés egészében való jelenlét átgondolásának poétikai alkalmá”. E meghatározás átvezet

e kötetben központi szerepet játszó problematikába, miképpen bontja ágait e költészetben a metafizikai teljességigény.

Kabdebó e kötet több tanulmányával árnyaltabbá tette a korábban éppen az ő kutatásai nyomán kanonizálódott, a *Te meg a világ*gal jelölt korszakhatárt azzal, hogy vizsgálat alá vonja az 1927–28-ban keletkezett azon verseket, melyeket nem közölt az említett kötetben, hanem csak jóval később, a *Harc az ünnepért*ben, illetve a *Régen és Most* ciklusban kaptak helyet. Meglátása szerint a *Te meg a világ* a materialista evilági gazdagságának számbavétele, míg a *Harc az ünnepért* kötet „az emberi létezés az Univerzum teljességével összekötő feltételezések poétikai megfogalmazása”. Az 1927-es és főleg az 1928-as év a költő számára mély, válságos periódust jelentett. Az ekkor megfogalmazott kétségei majd már a *Harc az ünnepért* összeállításakor állnak össze egy „ars poeticus természetű vizsgálati szempont”-tá. Már ekkor jelentkezik az a költői magatartás, mely nemcsak a *Harc az ünnepért* kötetet, hanem a költő további pályáját is alapvetően meghatározta.

Már a nyolcvanas években, a rendszerváltást megelőzően érzékeltette Kabdebó Lóránt egy tanulmányában a Szabó Lőrinc-i költészetnek egy másik lehetőségét. Véleménye szerint 1927-ben jelentkezik az a sajátos metafizika, mely majd Szabó Lőrinc későbbi korszakában válik meghatározóvá. A *Te meg a világ*ot előrevetítő „személyiségvédelmi-bomlási poétikák” irányultságában fellelhető a szándék „az ateista és istenes tendenciák” egymáshoz való viszonyának tisztázására és összekapcsolására. E kötet alapjának is mondható az az elsőként keletkezett tanulmány, mely a Babitshoz írott *Tékozló fiú csalódása* című vers kapcsán született meg. E költeményt, illetve annak a költő munkásságában való utóéletét tette vizsgálódásai tárgyává. Az „istenes tendenciák”-ra történő utalásokra érzett rá a költő fia is, aki a szerző elmondása szerint meg is jegyezte: „eddig csak »fasiszta« költőnek tartották apámat, te most még vallásos költőt is akarsz belőle csinálni.” Szabó Lőrinc e kompozíciójával egyszerre utal Babits *Fortissimójára* és a *Bibliára*. A babitsi „Mért van, ha nincs? Mért nincs, ha van?” gyötrő kérdésével, a „süket Isten” és az őt már soha meg nem értő, istenné lényegülő „vak apa” utalásos párhuzamával a magány egyetemes érvényűvé lényegül. Felhívja még a figyelmet arra is, hogy az igazi pokol nem *A sátán műremekei* totális társadalomkritikájában, nem a lázadás gesztusával jelenik meg első alkalommal Szabó Lőrinc költészetében, hanem éppen e jelzett, kétségek között őrlődve megélt időszak verseiben, elsősorban a Babitshoz szóló *Tékozló fiú csalódása* és a *Harc az ünnepért* című költeményekben. Ekkor ihleti meg a társadalmi magáramaradottságon túli, az az emberi kapcsolatok egzisztenciális egyedülvalóságban megnyilvánuló abszurditás. Lényegi megállapítása, hogy a Bartók vagy József Attila nevével jelölt pokolra szállást Szabó Lőrinc talán elsőként végezte el századunk magyar költészetében. A *Tékozló fiú csalódása* című versből a társkereső ember jajkiáltása hallatszik ki, és az ezt kiváltó kétségbeesés feloldása majd a *Tücsökzenében* fog bekövetkezni.

A Szabó Lőrinc költészetének oximoronja című tanulmányában arra akart válaszolni, hogy a költő miképpen kísérli meg a vallások és a metafizikai mesevilág feldolgozásával a mindennapi történeket egybefűző költői világ kialakítását — középpontba helyezve a *Hálaadás* című költeményt. A Kabdebó Lóránt által említett főbb szellemi hatások: „a kálvinista eleve elrendelés”, Milton *Elveszett paradicsoma* és a „Szent Ágoston-i szabad akarat szelleme”. A Milton-hatás az utalás hangsúlyossága ellenére kibontatlan marad, Szent Ágostonnal kapcsolatban pedig feltevődik a kérdés: vajon itt Kabdebó az egyházatya gondolatrendszérének azon ellentmondásra akart-e utalni, ahogyan együtt él a transzcendencia által áthatott emberi szabadság illetve felelősség elve az eleve elrendeléssel? Ennek feszültségét jellemzi-e „az eleve meghatározott végeredmény kialakulásának belső mozgásteré”-ként? Elsősorban két, a hagyományos Szabó Lőrinc-i pályaképtelmezéstől eltérő és e kötet több tanulmányának alapgondolatával valamilyen formában rokon megközelítést idéz. Az egyik Szabó Ferencé, aki a hitre sóvárgó, de azt meg nem találó ember kétségeit és vívódásait látja meg e költészetben. A másik pedig Baránszky-Jób Lászlóé, aki a *Gyermeünk a halál és A semmittevő halál* című versek átgondolásával a materializmussal elégedetlen, egyfajta spiritualizmust elérni vágyó költői magatartás lényegét jellemzi. Kabdebó sorra vette mindazokat az 1927–28-ban keletkezett verseket, melyek már valamilyen formában rákérdeznek a metafizikusan is érzékelt létezés örökkelválóságára, megmutatva világirodalmi párhuzamaikat, illetve megfeleltette a pálya későbbi szakaszaiban keletkezett versekkel, s ezáltal vázolta a metafizikus létszemlélet továbbélését és annak fejlődését. A földi létezés és a metafizikai lehetőségre történő rákérdezés egymáshoz közelítése szempontjából különösen tanulságos az egybevetése annak a Kabdebó Lóránt által tárgyalt két versnek, melyek közül az egyik, az egyébként a *Te meg a világ*ban közölt *Tűzbe és fegyverbe*, a másik pedig *Tücsökzenének az Árny keze* címet viselő darabja.

A mindennapok közelségéből idézte meg a 1927–28-as évet az *Új lakásban* címet viselő írás. Szabó Lőrinc 1927 júliusában költözött a Józsefváros Gólya (ma Bókay János) utcájába. Itt élte meg családi élete nagy válságát, s itt keletkezett a *Te meg a világ* verseinek jelentős része. Kabdebó Lóránt, miután részletesen bemutatta a Gólya utcai lakásba költözés körülményeit s magát a költő számára csöndes szigetet jelentő otthont, az azt megéneklő *Új lakásban* című vers elemzésével arra kereste a választ, vajon a későbbi *Harc az ünnepért* poézise magába foglalhatja-e a hal és a háló jelképével a lepusztultság ellentétéként az ünnephez vezető utat, s mindez visszavezethető-e a vers első publikációjáig. A *„Szergej Jeszenyin utolsó éjszakája”* című fejezetben a Szabó Lőrinc-hagyaték részét képező egyik jegyzettömbben gyorsírással írt kilenc versfogalmazványt vizsgálja, melyekben Szabó Lőrinc az orosz költő sorsán keresztül önmagáról szól. A példamutató szövegkritikai vizsgálódások után a dokumentumok elemzésével részben képet nyújtott a Szabó Lőrinc-vers geneziséről, s kimutatta, miképpen kapcsolódik majd az a *Tücsökzene* 1947-

es befejezéséhez, az *Elképzelt halál*hoz, illetve a *Bajrárm ünnepe* című költeményhez, melyet a költő halálos ágyán felolvastatott magának.

A *„Nyílik a lélek”* három tanulmánya, a *„Szergej Jeszenyin utolsó éjszakája”, a „Harc az elégiáért és az „Isten és világ”* korábban is olvasható volt már Kabdebó Lórántnak a *„Ritkúl és derül az éjszaka”* című gyűjteményes kötetében, illetve a *„Tékozló fiú csalódása”* szövegét pedig az első három oldalt és néhány idézet elhagyását nem számítva majdhogynem teljes egészében közölte már *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”* című monográfiájának *Csalímese és/vagy üdvtörténet* című fejezetében. Azonban az ismételten szerepeltetett írások több szempontja, megállapítása e helyen újra- és együttolvasva más hangsúlyt kap. A *Harc az elégiáért* egyik központi problémája, hogy a dialogikus költői módszer klasszicizálódása miképpen felel meg egy fundamentális ontológia kialakulásának, megteremtve a világegészre rákérdezés alkalmát, illetve az önmagát figyelő, megnyíló lélek miképpen keres a történekeknél mélyebb archetípusokat. A Szabó Lőrinc metafizikai távlatai alcímet viselő esszé Szabó Lőrinc „üdvösség-igényének” sajátságait jeleníti meg.

Számomra nem érthető, hogyan került a kötetbe az a legnagyobb terjedelmű munka, mely nem Szabó Lőrinc életével s munkásságával foglalkozik, hanem Weöres Sándornak a huszadik századi magyar- és világirodalomban elfoglalt helyét írja körül, kijelölve a poétikai párhuzamokon túl az általánosabb kultúrtörténeti vonatkozásokat a társadalomfilozófiai és természettudományos gondolkodás kapcsolódási pontjaival együtt. Alcíme: *Weöres Sándor irodalomtörténeti pillanata*. Ez a pillanat a következőképpen definiálódik: „Az európai gondolkodás és poétika egyszerre kiküzdött, majd az újat kezdés igényével feltűnő meghatározó jelenségként a most-pontokra szakadó időben érzéklni tudja az abszolút idő igényét.” Az életmű jelentőségének impozánsan sokféle nézőpontból történő megközelítése mégiscsak hiányérzetet kelt, elsősorban a magyar vonatkozások miatt, mivel e helyen említetlenül marad az a nálunk külön eszmévilágot képviselő tradicionalista irányzat, melyről a korábbi évtizedek irodalom- vagy esztétikatörténete nem nagyon vett tudomást, és ami alapvetően meghatározta Weöres világképét, költői attitűdjét. Bár a költő egy, a tradicionalitás alapjára, az aranykor-tudatra vonatkozó megállapítását a *Fairy Spring* kapcsán idézte Kabdebó, ennek hatástörténetével nem foglalkozott.

A kötet szerkesztése során pár formai probléma jelentkezett. Ilyen annak a kérdése, szükséges-e egyes idézetek többszöri előfordulása. Olykor az ismétlődések más kontextusba helyezve, más értelemben vagy új hangsúlyt jelentve olvashatóak, de nem minden esetben. Előfordul, hogy egy tanulmány korábbi megjelenésének az adatai fel vannak tüntetve, ugyanakkor a forrást megjelölő jegyzet nem szól arról, hogy ugyanaz a tanulmány a kötetben is megtalálható. (216:4) Az egyébként részletességre törekvő forrásmegjelöléseknél nem találkozunk az egyes tanulmányok korábbi kötetbeli közlésének adataival. Az impresszum

azt közli, hogy a borítót részben „Kabdebó János portréja felhasználásával Arany Imre tervezte”, de portré nem található a borítón.

A *„Nyílik a lélek”* előszavában a szerző megjegyezte, hogy Szabó Lőrinc költői teljesítménye sokféleképpen értelmezhető és ábrázolható. Kiemelhetjük az igazságkeresés magatartását, melynek végső következtetése az egyetlen érvényes igazság megkérdőjelezése. De ugyanakkor felfedezhető az ezzel ellentétes tendencia is, amint az eluralkodó viszonylagosság szemléletével szemben az *egy* Igazságát védelmezi, és Szabó Lőrinc költői pályájának beteljesülése sok szempontból ok-okozati viszonyba kerül a társadalmi célok elvesztésével. Kabdebó Lóránt egy, a hitetlenség mélypontján „sajátos üdvtant” izzító utat érzékelt a költő pályájára tekintve. Ennek fényében kívánja a Szabó Lőrinc-i életművet átértékelni, mint ahogyan ez bevezető tanulmánya Jánosi Zoltánnak szóló ajánlásából is kiderül. Ezek a már az új szemléletben megfogalmazott kérdések, megállapítások jövőbeni távlatot képezhetnek a Szabó Lőrinc-kutatás és -repció számára.

A

Szemes Botond

A sokfejű fenevad

(Harmath Artemisz: Szüntelen jóvátétel — újraolvasni Weörest. Helikon, 2013; Bartal Mária: Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája. Kalligram, 2014)

Weöres Sándor roppant gazdag életműve a jelen horizontjából feltett kérdések, az újabb és újabb megközelítési irányok szempontjából is érdekesnek és fontosnak bizonyul — ezt támasztja alá két, a közelmúltban megjelent tanulmánykötet: Harmath Artemisz 2013-ban kiadott *Szüntelen jóvátétel — újraolvasni Weörest*, és Bartal Mária idén bemutatott (a költő 1976-os *Áthallások* kötetére is [áthallásosan] utaló) *Áthangzások* című tanulmánykötete. A két könyv ugyan meglehetősen eltérő utakat kínál fel egyazon korpusz gyakran egyazon darabjainak értelmezéséhez, ám éppen ezért az együttes olvasás során még jobban láthatóvá válik az általuk is — és ennyiben mindenképpen egyetértének a tanulmányírók — az életmű legfontosabb jellemzőjének tekintett rétegzettség, és az egymással feszültségben lévő elemek összjátékából adódó jelentésszóródás.

Mindkét kötet egyik legfontosabb vállalkozása, hogy valamiféle hagyományba illesszék Weöres költészetét és így egy tágabb kontextusban értelmezzék azt. Míg Harmath a kortárs magyar líra bizonyos alakjai (leghangsúlyosabban Oravecz, Marno, Kovács András Ferenc, továbbá Borbély Szilárd és Kukorelly Endre) felől olvassa vissza a verseket, ami által eddig kevésbé reflektált kapcsolatokra hívja fel a figyelmet, addig Bartal leginkább a szövegeknek a múlthoz való sokféle viszonyát tárja fel: nagy szerep jut így többek között Babitsnak, Füst Milánnak, a régi magyar és a középkori világirodalom egyes darabjainak is — ám munkájának középpontjában Weöres munkásságának az antikvitással való kapcsolata áll.

Könyvének bevezetőjében a világos célkitűzések megfogalmazása mellett az egyes kulcsfogalmak gondos körülírását és történeti áttekintését is olvashatjuk, amely rész leginkább arra keresi a választ, hogy az antik mítoszok és értelmezései miért olyan meghatározóak a nyugati gondolkodás számára egészen napjainkig. A kiolvasható meghatározás későbbi interpretációinak is az alapja lesz: a mítosz a tudományokhoz és a művészetekhez is hasonló (amennyiben célja a világban lévő ember megértése), de azokkal egyúttal szembenálló (e kettősségre a mítosz–logosz ellentétes jelentésű fogalompár kapcsán is felhívja a figyelmet a szerző), egyfajta történetiséget közvetítő, de eredetétől elszakadó, a történetiséget leginkább ebben a távolságban hordozó narrációtípus, amely vizsgálata a különböző módon értett közös emberi mintázatok (eredet, kollektív tudatalatti, a gondolkodás alapformái, a történetmesélés narratív szerkezete stb.) felismerését ígéri. Munkája Hans Blumenberg kutatásához kapcsolódik, amennyiben a mítosz legfontosabb összetevőjének a meghatározásban is látható különbözőségeket és ellentmondásokat tartja; nem az általuk közvetített időtlen igazságok, hanem „a bennük rejlő elementáris kérdések” (*Áthangzások*, 37.) foglalkoztatják. Ez lesz később a fent említett jelentésszóródás bemutatásának kiindulópontja, valamint annak az elméletnek is, mely szerint Weöres versei az antikvitást folyamatosan értelmező, alakító és újraalkotó munkák. Erre példa a *Gilgames* fordítása is, amely kapcsán amellet érvvel Bartal, hogy az a korabeli fordítói gyakorlattal szemben nem az eredetiség illúziójának felkeltését célozza, hanem az eposz belső változékonyságát kívánja újra létrehozni.

Harmath Artemisz könyve is foglalkozik a mítosz életműbeli szerepével, ám kevésbé kidolgozott módon. Számára igazán nem is a szövegek a múlthoz, az eredethez való viszonya a fontos, hiszen a mítoszok legfőbb tulajdonságának azt tartja (Bartal koncepciójával bizonyos szinten összeegyeztethető módon), hogy egy jelen idejű, éppen keletkező, azaz nem lezárható alkotást eredményeznek. Ennek megfelelően Lévi Strauss mítoszelméletéhez fordul (miközben Blumenberggel szemben pozicionálja magát), és a jelölők többféleképpen kialakuló kapcsolatát hangoztatja. Lényegében tehát ugyanarról a jelenségről, nevezetesen a versek állandó szemantikai mozgékonyaságáról ír, akárcsak Bartal — csupán a szövegek posztstrukturalista elemzé-

sén keresztül. Ehhez kapcsolódva vezeti be a *kockázat* fogalmát, amely a jelentés rögzíthetetlenségének, az írói (és olvasói) intenciók kudarcának leírására szolgál — ám ez a fogalomhasználat meglátásom szerint nem sokat tesz hozzá a felhasznált elméleti kerethez. Fontosabbnak tűnik, hogy a vizsgált retorikai mozgásokat a különböző médiumok (az írás, a vizualitás, a zene/hangzás, a mozgás/tánc) egymásra és egymásba íródásának következményeként értelmezi, ahogyan Weöres megkísérli „az egyik dolog [médium] nyelvén kifejezni a másikat” (*Szüntelen...*, 58). A médiumok versbeli szerepével Bartal is sokat foglalkozik (ha nem is Harmathoz hasonló médiaelméleti keretben): ő is a ritmus és a metrum önálló jelentéséről beszél, amire (az eddigiekkel szoros összefüggésben) a találó *mozgásművészet* megjelölést alkalmazza.

Harmath szerint a teljesség elérését célzó weöresi program sikertelenségét láthatjuk e rögzíthetetlenségben (hiszen az mindig töredezettséget, valami távollevő hiányát is jelenti), amihez a lírai alany decentralizálásának folyamatát kapcsolja. A *Médeia* című hosszúvers kapcsán a különböző szólamok keveredésére, valamint a megfigyelt és a megfigyelő én közti távolságra hívja fel a figyelmet, a *Két zsoltár* vizsgálatakor pedig az Én a metaforalánc következtében való kiüresedéséről ír. Ez utóbbi meglátást érdemes összevetni Bartal ugyanerről a versről szóló interpretációjával, hiszen nála is központi téma a lírai hang destabilizációja. Értelmezése nyomán akár azt is mondhatjuk, hogy a *Két zsoltár*ban a weöresi énfelfogás emblémáját olvashatjuk: ahogyan az önazonosságát kutató, azt elérő és önmagát kiteljesítő Én elveszti körvonalait, és a létezés egy elhatárolt személyiség nélküli univerzalitásba oldódik fel. A belső megtalálása így a *belső* mint megjelölés értelmetlenségét jelenti, sőt talán ebben láthatjuk a szövegek alapparadoxonát: a teljesség a különböző, gyakran ellentétes elemeken keresztül, a személyiség határainak lebontásával érhető el. Ugyanez a vers metaforikájával: az Én lényegének megragadását célzó irányok a „mag” megtalálásakor megfordulnak, ugyanis onnantól ez a „mag” világít át mindent maga körül, a megszólított csillagok fényéhez hasonlóan. (Fontos azonban Harmath megjegyzése, hogy a *Grádicsok éneke* című kötetben, ahol az elemzett vers is található, a *csillag* motívum különböző szerepekben többféle értelmezést is mozgósít, miközben „egyidejűleg alanya és tárgya is a tekintetnek” [*Szüntelen...*, 172]. Ebből kiindulva a szerző ügyes elemzői leleménnyel a csillagok mozgását a szemnek a papíron történő mozgásával rokonítja). Az így meghatározott énfelfogás hasonló Kulcsár Szabó Ernő nagy hatású irodalomtörténetének vonatkozó részletéhez: „a személyiséghatárok elmozdítása ugyanis azért nem jár együtt az individualitás megbomlásával, mert ez a költészet — távol-keleti ihletésre — éppen a személyiséghatárok felnagyításában látja a létezés univerzumával való egybeolvadás lehetőségét.”¹

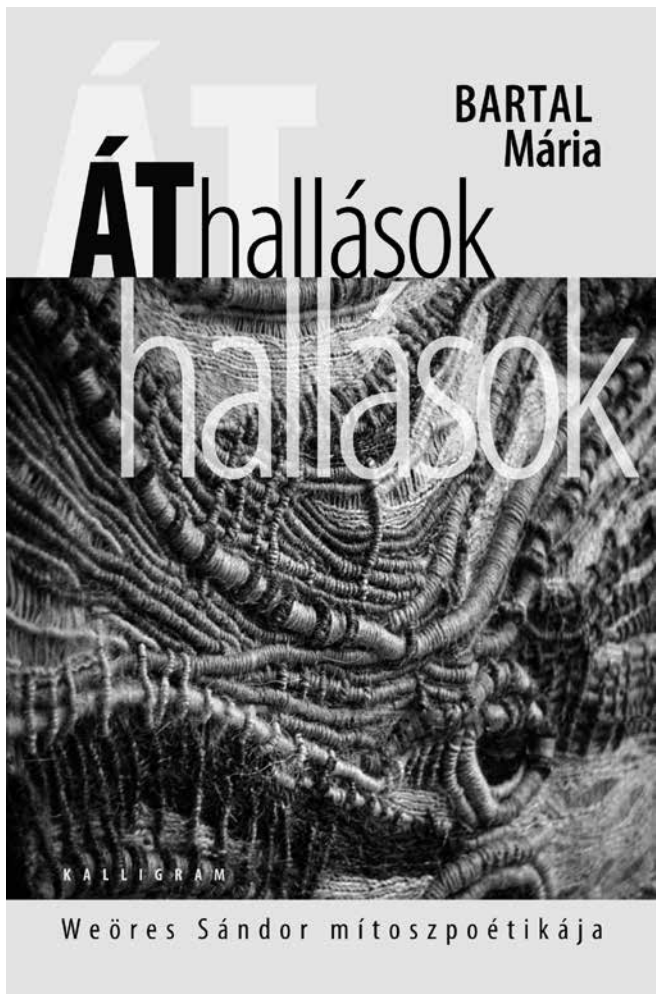
A személyiség fenti koncepciójának metaforáját alkalmazhatjuk Bartal könyvének egészére is, amennyiben a szoros olvasás helyett a versek értelmezésekor a líra- és kultúrtörténeti, azaz külső megközelítések dominálnak — ám az irányok itt is



megfordíthatók, hiszen Weöres költészete ugyanennyire „bevilágítja”, értelmezi és rendezi az általa mozgósított hagyományokat. Innen nézve Harmath szövegközpontú, néha a grammatikai elemek strukturalista vizsgálatáig elmenő munkája nagyon hasznosan az *Áthangzások* mellé állítható. A *Szüntelen jóvátétel* történeti meglátásairól ugyanakkor megállapítható, hogy gyakran meggyőzőnek mutatkoznak az egyes poétikai rokonságok Weöres és a kortárs magyar irodalom között, helyenként azonban felmerül, hogy a közvetlen hatás helyett jóval összetettebb mechanizmusok rejlenek a bemutatott kapcsolatok mögött.

Bartal módszerének egyetlen hátulütője, hogy a folyamatok gondos feltérképezése mellett esetenként nem kínál olvasási javaslatot a problematikusabbnak tűnő kötetekhez. Ilyen a magyar irodalom történetéről egyéni narratívát adó *Három veréb hat szemmel* című gyűjteményes kötet is, amelyről a megragadó vizsgálat megállapítja, hogy izgalmasan keverednek benne a

¹ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, 1993, 66.



huszadik század végétől elterjedő, illetve a klasszikus filológiai eljárások, ám nem válik egyértelművé, hogy mennyire tekinthetjük sikeresnek (akár kánonmódosítónak) vagy kudarcnak (akár dilettánsnak) a nagyívű vállalkozást. Míg a *Psyché* esetében meggyőzőnek tűnik, hogy a kötetnek komoly értéket kölcsönöz létrehozásának egyszerre heroikus és ironikus irodalomtörténeti gesztusa, addig e kettősség zavarónak hat a *Három veréb...* esetében.

Mindemellett a *Psyché* kapcsán érdemes visszatérni a szubjektumkép kérdésére. Harmath elemzése ugyanis a gyakorlattól eltérően nem Weöres „szerepjátékát” hangsúlyozza, hanem a megszólaló hang (Psyché) szolamainak, szerepeinek sokaságát. Ezáltal újfent a középpont nélküli szubjektum létrejöttének folyamatait mutatja be új szempontok segítségével.

Végezetül fontos megemlíteni, hogy mindkét gondolatmenet meghatározó része a versek térszerkezetének és ezzel összefüggésben a testképek vizsgálata. Harmath a különböző koncepciók kapcsán a tér folyamatos változását és a változatok összeférhetetlenségét szemlélteti, míg Bartalnál a *Mária mennybemenetelében* az egymásra írt testek (Jézus és Mária) és képek,

a *Salve Regina*-ban pedig az oszthatatlan test képze és a középpont nélküli tér eredményeznek folytonos mozgást és feszültséget — valamint ez utóbbiban tematizálódik legjobban az élet és a halál vissza-visszatérő kérdése. Ez merül fel a *Médeia* kapcsán is, ahol a szerző bemutatja, hogy a halál gyakran a testtapasztalatokon keresztül kerül leírásra, és legtöbbször az élettel való kölcsönös feltételezettsége domborodik ki. Továbbá a különböző határhelyzetekből építkező és azokat elmosó hosszúvers értelmezésekor szintén a korábbi témákat tárgyalja illetve árnyalja: a lírai alany személytelenné tételét és a hagyomány (többek között a kardalforma) újraírását.

Mindezek alapján is érzékelhető, hogy mindkét kötet hasonló olvasási tapasztalatokat jár körül nagyon sok oldalról; sokszor erősítve vagy kiegészítve egymást — olykor vitatkozva egymással. És ez a helyzet remek kiindulópontja lehet a recepció további alakulásának.

Szabó Gábor

Hogy kell átmenni a hídon?

(Garaczi László: *Wünsch híd. Magvető, 2015*)

„take a walk on the wild side”
(Lou Reed)

Az általánosnak tekinthető kritikai vélekedés szerint a Garaczi László első köteteit jellemző prózai szilánkosságot, a rövidtörténetek atmoszférát, foszlékony hangulatokat, abszurdba hajló szituációkat felvillantó morzsalékokosságát a későbbiekben a lemur-szövegek „könnyen befogadható, ám mégis nagyon erős szerkezetű poétikája váltja fel.”¹

Valóban, a *Mintha élnél* megjelenésével a fragmentált, az elbeszélés narratív sémáit minimálisra redukáló írásmód helyét egy regényszerűbb, a mesélés, a történet megképezhetőségét látzólag megkönnyítő átmeneti műfaj² foglalta el, ami ugyan őrizi, sőt helyenként magába is építi, ám ugyanakkor jelentősen fel is lazítja a korábbi poétika szövegemlékezetét.

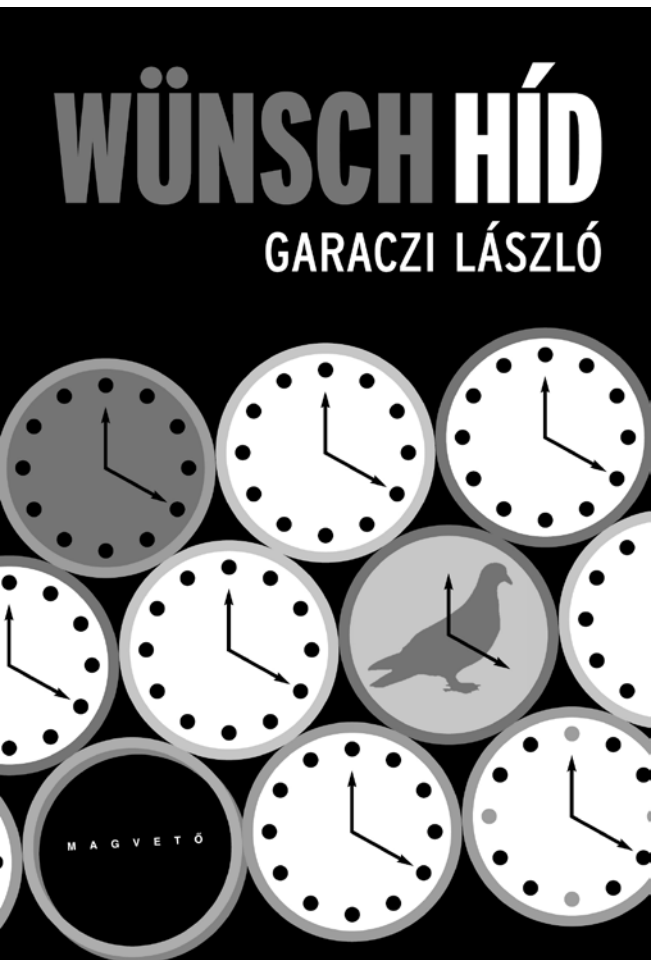
A lemur-sorozat negyedik darabja, a *Wünsch híd* címet viselő kötet érzésem szerint a megszüntetve-megőrzés dialektikáját

most olyan poétikai programként adoptálja, amely úgy képes hasznosítani Garaczi prózavilágának eddigi sajátosságait, hogy finom, ám lényeges elmozdulásokkal ismét új keretek közé helyezi magát. Az új mű olyképpen rendezi át megszólalásmódját az eddigi lemur-történetekhez képest, hogy — a szövegbe hangsúlyosan épülő látomásos, meditatív szövegzárványoknak köszönhetően — hatásmechanizmusának meghatározó részévé avatja a rövidtörténetek töredékességéből következő víziószerű, alogikus, asszociatív jellegű jelentésképzés bizonytalanságát. A zárvány jellegű töredékek mintegy megnyílnak az elbeszélés eseményvilágában, ami viszont így tömörszerű nehézkedést kap a fragmentálisabb passzusokkal képződő kölcsönhatásoknak köszönhetően.

Ezek a beékelődések ráadásul nem csupán megakasztják, lelassítják, de egyfajta metafizikai dimenzióba is helyezik a történetyszerűbb lemur-regények poetizáltságát idéző szövegrészeket, ami szokatlanul sötét tónust csempész a kötet modalitásába. A *Wünsch híd* mindezt úgy dolgozza bele a régi lemur-sztorik tér- és idősíkváltásait, a szótárak, nyelvek, ideologémák polemikus ütköztetését, a szubjektumon túli (vagy inneni?) beszédhelyzetek megképzését illetően már ismerős gyakorlatába, hogy saját poétikájának kizsákmányolása és újrahasonosítása nyomán — érzésem szerint — egészen új minőséget, a Garaczi-próza eddig talán legsúlyosabb szövegét képes megteremteni.

Már első olvasásra feltűnhet, hogy a *Wünsch híd* bőségesen nyúl vissza saját szövegmúltjához, hosszabb-rövidebb önidézetek átvételével biztosítja prózavilágának folytonosságát. Nem csupán írásmódokat, rövidebb önidézeteket, hanem hosszabb szövegtömböket is kombinál, a legtöbb esetben torzított-javított-újraírt formában illesztve össze az ismerős részleteket. Természetesen már az előző három kötet is érzékeny dialógusban állt egymással, melynek során bizonyos vissza-visszatérő mondatok, jelenetek, motívumok hálózata nyert új értelmet az eltérő kontextusoknak megfelelően, de itt, azt gondolom, ennél többről van szó. Az új szöveg talán az eddigieknél erőteljesebben akadályozza meg a korábbi művek jelentésvilágának lezárulását, miközben a maga szemantikai mozgékonyosságát gyakran a régebbi szövegek segítségével kondicionálja.

A teljesség igénye nélkül: számos önidézet applikálódik az új kötetbe a *Mintha élnél* lapjairól, így például egy hosszabb, Lukács György bibircsókjával induló részlet emelődik át onnan a *Növelem a dózist* című fejezetbe (*Wh*, 37–38 — *Mé*, 22–23)³, a *Minimum* címet viselő passzus zárata az első lemur-regény befejezésének újraírása (*Wh*, 72 — *Mé*, 102), míg a *Korong* a rendszerváltás napjainak a *Mintha élnél*-ben hosszabban megfogalmazott redukciója (*Wh*, 90 — *Mé*, 38–39). A *Pompásan buszozunk!* jelenete a kéz sikertelen lerajzolásáról (a reprezentáció kudarcáról) itt a *Félcédulák* címet viselő szövegcsoporthoz 4. számított írásában köszön vissza (*Wh*, 32 — *Pb*, 49), a felsős lányok nővé érésének traumatikus megtapasztalása pedig az *Okos lány*-ban íródik újra (*Wh*, 22 — *Pb*, 92–93). Egy kocsmai jelenet leírása, ami (a női név megváltoztatásával ugyan) az *Arc és hát-*



raareből lehet ismerős, itt a *Nem ezt ígérted* című részben tűnik fel. A *Tő és homok* (*Wh*, 100) a *Zsákország* szövegmonrzsáit söpri össze, ám a legszembeütőbb önidézet talán a *Nincs alvás!* című kötet híres, *Nem kelek fel* című szövegének azonos címen, ám zanzásítva, és egynémely változtatásokkal történő applikációja (*Wh*, 19 — ennek egy töredéke amúgy a *Pompásan buszozunk!*-ban is feltűnt már: *Pb*, 126–127).

A saját hagyomány újrarendezése mint aktuálisan érvényesnek tartott nyelvjáték megformálása és kötetté szerveződése alighanem ismét az *Esti Kornél*-történetek más szempontból már sokak által érintett rokonságát juttathatja eszünkbe.⁴ A *Mintha élnél* vagy a *Pompásan buszozunk!* kapcsán a kritika ugyanis már többször érintette Lemur Miki és Esti alakjának lehetséges párhuzamát, illetőleg általánosságban azt a viszonyt, ami Garaczi szövegeit épp az *Esti* által problematizált nyelvfelfo-

³ Az idézett Garaczi-kötetek: *Mintha élnél. Egy lemur vallomása*, 1, Jelenkor, 1999; *Pompásan buszozunk! Egy lemur vallomása*, 2, Jelenkor, 1998; *Arc és hát-raarc (egy lemur vallomása)*, Magvető, 2010.

⁴ A variatív ismétlésnek ez a technikája természetesen annak az Esterháznak a — részben persze Kosztolányi, és alighanem Mészöly hasonló szövegalkotásaira is visszavezethető — szöveggeneráló módszerét formálja tovább, akinek ez irányú befolyása a Garaczi-értelmezések közhelyé nemesegett evidenciája lett.

gáshoz kapcsolja. A *Wünsch hid* mindemellett olyan szövegcsoporthoz is, amely — hasonlóan Kosztolányi válogató-rendező és a kötetegész jelentésségének érdekében gyakran jelentős módosításokat is eszközölő tevékenységéhez — az énsokszorozó mechanizmusok (© Kisantal Tamás) játékán keresztül a heteronóm, töredezett szubjektum nyelvi és etikai drámáját, a világba tagolódás kínját részben az újraírás, egy új nyelvi forma segítségével problematizálja. A lemurok közül pedig talán formailag is a *Wünsch hid* áll legközelebb a töredékesség Esti Kornél által megfogalmazott („Maradjon minden [...] töredéknek”) imperatívuszához, minthogy az a fajta „csiriz”, mely az *Arc és háttraarc* narrációját az azt megelőző két kötethez képest (sokak számára túlzottan is) összetapasztotta, most elfolyni, elszívároggni látszik a szövegtömbök, nyelvi halmazok, történetromok közül.

A szövegmult gyakori megidézése — a rövidszöveg-jellegű betétek már említett beékelődései mellett — maga is egyfajta tétovázó ritmust kölcsönöz a kötetnek, mintha a visszalépések, megtorpanások múltba révedő, a valamikorit újramondó szövegtechnikái az előrejutásnak, fejlődésnek, a beteljesedésnek, vagyis a mű *létezésének* ugyanazt a nehézségét jelenítenék meg a narratív struktúrában, mint ami tárgyként is sűrűsödik a szövegek jelentésmezőiben. Vagyis a narráció képződésének és egyidejű bomlásának szerkezeti elve így tulajdonképpen ismétlése a csupán szétesése, szóródása, eltűnése révén létrejövő én (ének) formálódásának, s e két tendencia a halál, a pusztulás tengelyén tükrözteti egymást. Mindemellett aztán a *Wünsch hid* belső rímeken, önismétlő motívumokon, jelenetrészleteken keresztül saját szövegtestével is párbeszédet folytat, s az áthallások, ismétlődések eme finom hálózata szintén az önmaga felé gravitáló, saját nehézkedési erejétől súlyossá váló, ismétlésekbe fulladó szöveg lineáris előrejutásának, célképzetes időbeliségének gondjairól tanúskodik: egy sűrűre zóna agrammatikus jelenlétét érzékelteti.

Ám ezeknek a belső rímeknek jelentős része nem kapcsol össze jelentéseket, nem zár le szekvenciákat, összetükrözésük nem rögzít magyarázatokat és jelöl ki biztos viszonyítási pontokat. Így például a Liza álmában megjelenő, majd a beszélő álmában felbukkanó, talpán üzenetet hordozó cipő (*Wh.* 67–69), a falon húzódó, denevér formájú repedés (*Wh.* 46; 134), a barától kapott pofon (*Wh.* 72; 130), vagy a mindig ugyanott kinyíló könyv (*Wh.* 76; 124) ismétlő képei olyan események, helyzetek, kontextusok egymást visszaverő, távoli visszhangjai, amelyek esetleges tulajdonításai, cserebomlásai csupán homályos, szinte érzéki tapasztalathoz, nem pedig világos tudáshoz juttatnak az érintett jeleneteket illetőleg azok összefüggéseit illetően.

Más ismétlődő motívumok viszont — elsősorban a gyűrű számos szöveghelyen történő felbukkanása, vagy a csavargó holtteste — olyan integratív funkcióval is bírnak, amely a kötet értelmezési bázisára vonatkozó számos jelentéstulajdonító lehetőséget is hordoz.

Nagyon úgy tűnik, hogy a *Wünsch hid* meghatározó szerkesztési elve alighanem az ismétlések változatos előfordulásaiban

keresendő, s erről mintha magának a szövegnek is tudása lenne, hiszen — ha poétikai önjellemzésként olvassuk — egyik mondat épp ezzel kapcsolatban fogalmaz meg egy szinte definíciószerű felismerést: „Az ismétlés költészete kiemel az időből.” (*Wh.* 130) Ez a talán önkényesen kiemelt állítás azért is fontosnak tűnhet, mert nem csupán a szöveg működésének egyik alapvető *poétikai* mechanizmusára reflektál, hanem annak, mondjuk így, *filozófiai* vonatkozásaira is utal. E mondat ugyanis mintha poétikus válasz lenne az ismétlés kategóriáját kimunkáló Kierkegaard hasonlóan poétikus kérdésére, mely szerint „Ha nem lenne ismétlés, mi lenne akkor az élet?”⁵

Az ismétlés aktusa ráadásul számos olyan problémával kerül kapcsolatba Kierkegaard-nál, amelyek akár a *Wünnch hid* értelmezői hívószavai is lehetnek. Az ismétlés, ami a filozófus szerint előre emlékezés, a létezés komolysága, az emberi egzisztencia megmutatkozásának színtere, a rezignáció és a hit közötti mozgás (híd!) alapstruktúrája, ami szoros kapcsolatban áll a szorongással és annak tárgyával, a *semmivel*, illetőleg az egzisztencia szűkös szabadság lehetőségeivel, ebben az értelemben nem csupán Garaczi kötetének szerkezetét, írásmódját fedi le, hanem felvillantja azokat a jelentésmezőket is, amelyek reprezentálása olvasatomban a *Wünnch hid* fontos tétjét képezi.

Említettem, hogy szerkezet és elbeszélés, a mondódás hogyanja és tárgya a halál tengelyén tükrözteti egymást: a pusztulás, a létvesztés, az egzisztencia önfelszámolása vagy felszámoló-dása a kötet leggyakrabban visszatérő mozzanata. Van, hogy a pusztulás alanyáról és körülményeiről semmit sem tudunk meg, csupán a halál után megmaradó *semmi* körülírásával szembesülünk (*Kék eső*), van, hogy „haldokláslélektani” felsorolást olvashatunk (*Parázskő*, 40), máshol az ismerősök rejtélyes és végleges eltűnésével találkozunk (*Elállt az eső*), vagy a világból való elkerülhetetlen kilépés példázatával szembesülünk (*Nem múlt*). A konkrét példáktól egyébként akár el is tekinthetünk, hiszen a szövegek mindegyike az „önpusztítás gényusza” (*Favágó*, 89), illetőleg a kapcsolatokba kódolt „pusztulékony-sági együttható” (© Petri György) változatos mintázatát viszi színre. Ez utóbbit a kötet egészén végighúzó szerelmi szál, a Liza-kapcsolat reprezentálja leglátványosabban, amelynek romlástörténete az univerzális pusztulásalmanach mintegy személyes példázata. Bár talán nincs is értelme ennek a különbségtételnek, hiszen Garaczi írásaiban az univerzum mindig a legszemélyesebb tapasztalásként totalizálódik, eme elkötelezetten szolipszista szöveguniverzum láttán Berkeley püspök is elégedetten csettintene.

A halál- és pusztulásalakzatok elsőképp egy a földön talált, alighanem valamely magas ház tetejéről leugrott, vagy leesett ősz csavargó testében reprezentálódnak — az ő képe egyébként vissza is tér egy későbbi szöveghelyen (*Ülepedni kezd*, 124) —, akinek halála a szöveg ősjelenete, amelyből aztán kibomlanak, megformálódnak a kötet halálképzetei és módozatai, amelyek — másfelől nézve — az ő corpusában emblematizálódnak. Metaforikusan jelzett módon válik a csavargó sorsának részesevé

és örökösévé a beszélő azzal, hogy a halott ujjáról lecsúszó gyűrűt hazaviszi, elrejt, s ezzel mintegy felvállalja a halál folytonossá tételét, a nemlét (a nemlétről való tudás) egzisztenciális hordozását. A gyűrű a kötet számos szövegében, változatos narrációs helyzetekben tűnik fel aztán a későbbiekben, ez talán a szöveg egyik leggyakrabban ismétlődő motívuma. A szöveg linearitását, részleteinek kapcsolódását, a narratív integritást e tekintetben tehát a halál képzete, vagyis az azt hordozó tárgyi emlékezet fenntartása biztosítja. A gyűrű egyébként két szöveghelyen is a szabadulás, a megváltás varázseszközeként tűnik fel (31, 56–57), a kötet egészének kontextusában eldönthetetlenül hagyva, merre is nyílnának eme szabadulás kapui. Elvesztése (124), vagyis az emlékezés elfelejtésének mozzanata a szövegvilág múlthoz való viszonyának, a felejtés emlékezetének és az emlékezés felejtésének chiasztikusan ismétlődő, egymásba tagolódó mozgásának metaforikus rögzítése.

A *Mennyi csillogó* címet viselő szövegrész zárlatának narrációs megoldása ráadásul azt is lehetővé teszi, hogy a beszélő egy pillanatra *azonosíthatóvá* váljék a halottal (147), ahogyan így olvasható a *Fejedet nézik* halálvíziója is. (67)

Miközben a csavargó alakja az elmúlás általános emlékeztének corpora és mementója, halálának és megtalálásának körülményei, illetőleg annak összeolvasása a *Különös kegyetlenség-gel* című fejezet Gémes János-történetszilánkokból összeállított *homage*-szerű szövegmontázsával akár referenciálisan is összefüggésbe hozhatja őt az underground éjszakai élet 2002-ben elhunyt kultikus figurájával, Dixivel.

A kapcsolódások finom szövedéke egyébként tovább is bővíthető, hiszen a már említett jelenetekben Dixivel összemontírozódó beszélő a kötet ajánlásában megnevezett Attilával is eggyé mosódik az *Elállt az eső* egyik finoman képlékeny mondatában: „Vártam saját magamra az Attila úton” (63). A „cukor kékség” említésével (Hazai) Attila emlékezete idéződik a *Szinte már* című betétben is (78), amely az elmúlás vágyát, a folyékony halmazállapotba visszahanyatló létvesztés utáni sóvárgást — Freud „óceáni érzés”-ét⁶ szuggesztíven poetizálva — a fluiditás metaforahálóján keresztül jeleníti meg fájdalmas szépséggel. És talán szintén Hazai-*homage* lehet a kötetben uralkodó szín, a kék feltűnően gyakori előfordulása. De mindez talán mindegy is, hiszen a csavargó teste az esetleges referenciális utalásoktól függetlenül is a veszteség, az általános veszteség jele, amely prizmaként ismétli, sokszorozza, terjeszti szét a halál jelenvalóságát a kötet nyelvi rendjében, ahol a romlás látomásai a legkülönbözőbb összefüggésekben tűnnek fel.

Az elmúlással való sorközösség felvállalása, az emlékezésben történő feloldódás, a múltba hullás szenvedélye, valamint a saját szövegmultban történő megmerítkezés technikája egyképp az emlékezet fenntartásának ismétlő gesztusa, amely az újramondáson keresztül egyszerre rögzíti, hárítja el és teremti újra a trauma tapasztalatát. Ezt a tudást tematizálják, sűrítik nyelvi csomópontokká a kötet azon szövegrészletei, amelyek — mint a *Nem te* vagy az *Üzenet mára* című írások — az emlékezés és a

felejtés mozzanatait eseményként emelik a történetmesélés folyamataiba.

A szövegben így megképződő „időszintézis”⁷ egy, az eddigi lemur-történetekhez képest sűrűbb, szorongatóan átláthatatlan — mert folytonosan a nemléttel érintkező — időrétegekből összeálló szerkezetet hoz létre, melynek modalitását erősen meghatározza az is, hogy — jöllehet a *Wünsch* híd is játszik a regiszterek, nézőpontok ütköztetéséből felfakadó jelentéstermelés megszokott technikájával — ezúttal a gyermeki érzékelés és az ideologikus világtapasztalat nyelvjátékainak összejátszásából létrejövő nonszensz humor szinte teljesen kilúgozódik a szövegekből.

Ebben az összefüggésben nyeri el az eddigieknél komorabb, fenyegetőbb jelentését Garaczi írásainak egyik meghatározó retorikai sajátossága, mely mindig is előszeretettel aknáztá ki a szövegekbe applikálódó felsorolások, az események, jelenségek, tárgyak pusztá listázásának hatáseffektusait. A *Wünsch hid* is bővelkedik az olyan mellérendelésekben, amely tárgyak, dolgok egymással laza kapcsolatban álló elemeit rendeli egymáshoz. Ez az eredendően alighanem Mándy *kísérteties* (© Balassa Péter) prózavilágából ellesett, átemelt technika azonban különösen fenyegető dimenzióba kerül az új kötet összefüggésrendszerében. Az okok és okozatok nélkül kapcsolódó néma tárgyak domináns beszüremkedése az események világába valami idegen, mozdíthatatlan és megragadhatatlan erő jelenlétét sugallja, melyen keresztül megmutatkozásuk mintha valamely kiismerhetetlen pusztulás közvetítője, hordozója, sőt szemtanúja és bírója is lenne.

„A tárgyak látják, hogy repülsz, mint a kő” — olvasható például ez utóbbival kapcsolatban az antropomorfizálódó tárgyak és a dologivá redukálódó létezés felcserélt viszonyrendét is megfogalmazó (pilinszkys) mondatban a létezés idegenségének alávetett egzisztencia önjellemzése (120). Ez a könyörtelen alávetettség egyébként a *Wünsch* híd általános empíriája, a kiszolgáltatottság alapélménye minduntalan tudatosul a szövegekben. A következő szöveghelyeken ez például ismét a dologi létezéshez kapcsolódóan jelenik meg: „...a dolgok visszhangzottak benned. Most sincs közöd hozzájuk, de már csak kimondják magukat, és elhallgatnak”(131), illetve: „Hagyom, hogy megtörténjenek a dolgok. Engedelmesen végrehajtom az utasításokat” (13). Ezek az idézetek ugyanakkor azzal a felismeréssel bővítik az eddigieket, hogy a kötet a *nyelvi* alávetettség (Garaczi korábbi prózáiban eddig is sokféleképp megjelenített) tapasztalatát és az *ontológiai* védtelenség élményét egymástól függetleníthetetlen együttállásban képzel(tet)i el. Ezek metszetében formálódik meg a szövegekben az az „én”, aki nem csupán az idegen nyelvek, nyelvjátékok (vendégszövegek) használójaként, vagy a ragozási paradigmák változékonyságában veszti el szuverenitását, de integritása, uralmi státusza

⁶ Sigmund FREUD: *Rossz közérzet a kultúrában*, ford.: LINCZÉNYI Adorján, Gondolat, 1982, 329.

⁷ DELEUZE a freudi ismétléskényszer „transzcendentális” időtapasztalatára alkalmazza a kifejezést a *Mi a halálösztön?* című szövegében, lásd Thalassa, 1997/1, 34.

gyakorta kérdőjeleződik meg a történetek szintjén is. Nincs értelme mindezt részletes példatárral alátámasztani, hiszen ilyesmit a kötet majd’ mindegyik szövegében találhatnánk az olyan direkt megfogalmazásoktól kezdve, mint hogy „az vagy, hogy nem vagy” (132), az én felszámolódásának a *Nem múlt*ban gazdagon kibontott képsoráig. Egyetlen szövegrészt mégis kiemelnék, mégpedig a *Búcsúcédulák* című ciklus 1. sorszámú szövegét, melynek talányos utolsó mondata a következőképp szól: „Nem ellenkezel, az vagy, ami leválva rólad mást csinál belőled” (129), mert az ebben megfogalmazottakat általánosságban érzem érvényesnek a kötet énbomlasztó stratégiáit illetően. Az idézet tanúsága szerint ugyanis e „leváló rész” — ami számos esetben mint abjekt, az elfojtandó idegenségének csábító hívása jelentkezik — nem egyszerűen az én pusztja „másikja”, alávetette immár, hanem mint annak fennhatósága, gyarmatosítója és leigázója válik uralkodóvá. Az ellenkezés híján dologiságba hulló, a létezés fenyegetettségének kiszolgáltatott szubjektum így eme idegenség fojtogató megtapasztalásának objektumává válik. Ezt a fenyegetettséget tovább erősíti a szövegben ábrázolt világ folytonos, ijesztő mozgása és intenzív hanghatásai: a remegés, rázkódás, távoli omlások megmagyarázhatatlan jelenlétének víziószerű képei többször visszatérő mozzanatai a szövegnek (pl.: 42, 82, 105, 147 stb.). Ez a közelebről nem meghatározható — és talán nem is meghatározandó — veszély a szövegek tematikus rétegében egyszerre lehet az idegen világok betörésének, a múlt fenyegetésének, vagy az elmúlás gépies munkálkodásának figyelmeztető jele, míg a megalkotottság tekintetében a kötet már emlegetett időszimbiózisának, ismétlési struktúrákból összeálló idősrítményének felrobbanására, a nyelv bármikor bekövetkezhető széthullására figyelmeztethet.

A kötet dúsan rétegzett, tagolt világának különböző dimenziói, a mindennapi élettől a víziószerű vagy parabolisztikus részletekig és az idődimenziók egymásba tükrözéséig bezárólag folytonos egymásra utaltságban egységesülnek. Ennek köszönhetően, illetőleg a humor felszabadító erejének már említett visszaszorulása miatt a *Wünsch híd* világának antropológiája és szemléleti viszonyrendje jóval összetartóbb és egyneműbb, mint az eddigi három lemur-történet esetében. A perspektíva illetően redukálódását akár veszteségként, az írói világ egyszerűsödéseként is láthatnánk, de érzésem szerint korántsem erről van szó. A *Wünc híd* ugyanis, legalábbis saját szövegmúltját illetően igen konzekvensen jut el a *Mintha élnél* iróniába, abszurd humorba csomagolt szomorúságától a *Pompásan buszozunk!* Sziveri János szavaival megjövendőlt jövőképhez, a „vér és takony” korszakához (*Pb*, 83), amelynek csüggesztő jelenvalósága ebben a szövegben látszik kiteljesedni. S miközben talán igaz, hogy az interpretációs feszültségtér az új kötet nyelvi rétegei közt az eddigiekhez képest jóval kisebb, ezzel együtt Garaczi prózájában eddig ismeretlen, vagy ebben a tiszta formában kevésbé alkalmazott regiszterek sűrűsödnek hosszan kitartott hangzássá. Az egyik rövid fejezet címe, a *Szemmé vakart hegek* például e nyelvi diszpozíció húsbavágó önjellemzése lehet.

A *Wünc híd* prózája (prózái) — így például a *Nem múlt*, a *Hallgatja az éj*, a *Nem te*, vagy a *Megváltozott forgásirány* — gyakran emlékeztettek Beckett rövidszövegeinek sötét, szürreálisan tragikomikus világára, amelyek vizionárius példázatszerűsége és mesterien dadogóvá stilizált retorikája Garaczi kötetében — a nyelvi radikalizmust illetően némiképp visszafogottabban — az említett példákön túl is több helyen köszön vissza. Egyik sokat idézett (német nyelvű) levelében az ír szerző a következőképp fogalmaz: „Ám mivel a nyelvet nem tudjuk csak úgy egyszerűen megszüntetni, legalább ne mulasszuk el az alkalmat rossz hírének terjesztésére. Egyik lyukat a másik után fúrjuk bele, míg a mögötte lévő valami — ha létezik egyáltalán — kiszivárogni nem kezd.”⁸ A *Wünsch híd* mintha hasonló mélyfúrásokkal hozná felszínre a nyelve mélyén terjeszkedő semmit⁹, amelynek felszínre szivárgása formai szempontból töredezetté, szilánkossá erodálja a szöveget, illetőleg megteremti azokat a nyelvi bicsaklásokat, megtorpanásokat, visszavonásokat, amelyek — amiképp Beckett hasonló retorikai játékai — az éppen használt nyelv érvényességét vonják kérdőre.

A kötet címében jelzett híd a különböző világok idő- és térhatárain álló, azokat egyszerre összekapcsoló és elválasztó, valójában a kötet ismétlő szerkezetét, az azonosság és különbség poétikai mozgását leképező építmény metaforája, tulajdonképpen maga a szöveg terepe. Az elbeszélés ezt tükröző szintjén ez a híd-szerep pedig alighanem mint az antropológiai és a metafizikai dimenziók közötti közlekedés lehetséges útja épül ki. A szöveg azonban — amiképp ezt a „híd” szemantikuma egyébként is nyilvánvalóvá teszi — többek között éppen azt demonstrálja, hogy e tetszetősnek látszó ellentét a maga valójában nem létezik, hiszen az egymást minduntalan aláaknázó, folyamatosan bomlasztó és újratermelő binaritások éppen eme ijesztő képlekenységükben építik és roncsolják egyazon pillanatban a *Wünsch híd* poétikai rendjét.

A kötet utolsó írása, a *Megváltozott forgásirány* a határtapasztalatok és éntapasztalatok látszólagos konklúziójaként első pillantásra egy hagyományosabbnak tetsző zárlat, egyértelműsíthetőnek tűnő jelentés *révébe* futtatja ki a szöveget. E rövid írás Kharón és Hermész alakját, a Styxen történő átkelés képét, azaz a halálhoz, mint végső értelemhez történő eljutás beteljesülését allegorizálja. Ezt a magyarázatot rétegezi tovább egy finoman elhelyezett nyelvi utalás, amely a halálképzet mitikus megidézését a *Wünsch híd* belső metaforahálójával játszatja egybe.

„Gyűrűk a vízen, örvény...” — olvasható ugyanis a szövegben a folyó felszínének fodrozódásával kapcsolatos leírás, ami a csavargó ujjáról lekerült ékszer képének poliszémikus megidőzésén keresztül a szöveg pusztulásemlékezetét a mítosz nyelvbe forgatva mondja újra, s ugyanakkor visszamenőlegesen a mítosz

⁸ Samuel BECKETT: Disjecta: *Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. RUBY COHN, London, 1983, 52.

⁹ „Valami új és ismeretlen erő a legváratlanabb módon kulcsra zárhatja ezt az olajozottan működő nyelvet” — olvashatjuk a *Szinte már* mintha csak Beckettrel beszélgető mondatát (78).

archaikus időtlenségébe — mintegy a Styx vizének örvénygyűrűjébe — helyezi a *Wünsch híd* teljes történetét is.

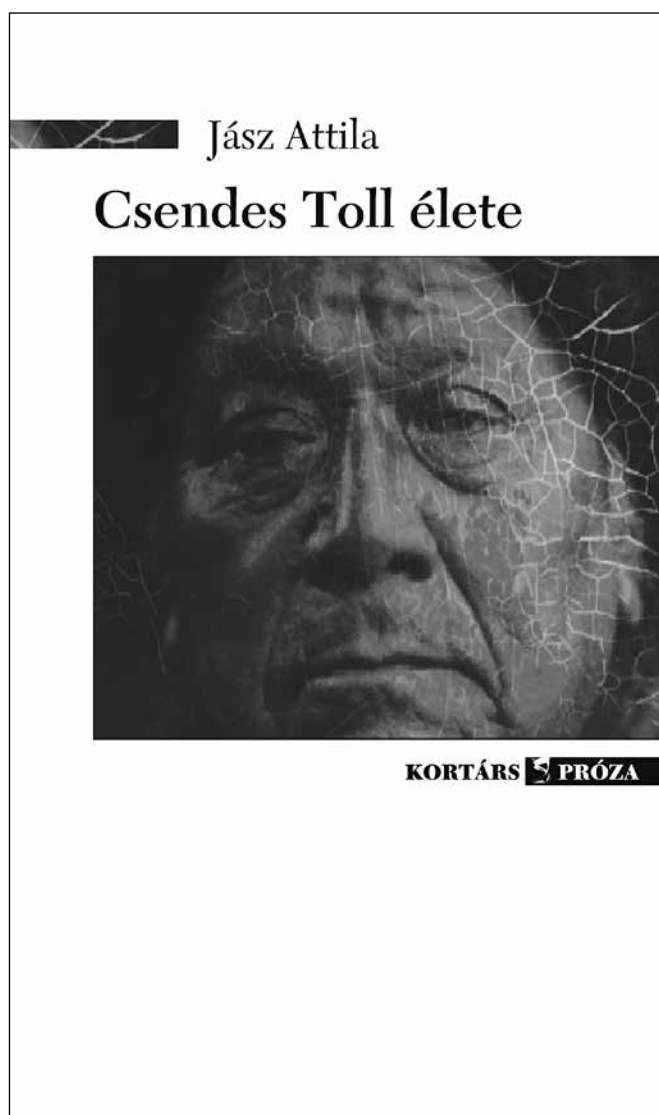
Az egyes szám első személyben kezdődő szöveg viszont váratlanul többes szám elsőre váltva fejeződik be („Ketten visznek át a folyón ...tudom, hogy kik is ők...” illetve „Holnap is itt leszünk, kezdjük előlről”). Ez a meglepő eltérés — épp a szöveg utolsó mondatában, vagyis a jelentés elvi rögzülésének pillanatában — váratlanul robbantja szét az egységes értelem megképzésének lehetőségét, hiszen az „én” szóródását létrehozva révész és utas elválaszthatóságát, az elmúláshoz való viszony énkoreográfiáját teszi kérdésessé (visszamenőleges érvénnyel, a kötet egészére nézvést is), míg az újakezdés bejelentése a „vég” (metafizikai és szövegszerű) képzetét írja fölül, szintén új dimenziókkal gazdagítva a mű jelentésrétegeit. Azzal, hogy a zárlat újakezdeként jeleníti meg magát, a szöveg ismét formai közösséget teremt a már emlegetett beckettii szövegvilággal, ezúttal *A megnevezhetetlen* zárlatát, a „folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatom” végtelenített kínját idézve meg. A megérkezés reménye és lehetősége ezzel végképp száműzetik az önmagába ily módon visszagyűrűző, a felejtés és az emlékezés, a pusztulás és túlélés befejezhetetlen poétikai ritmusára hullámzó, nagyszerű Garaczi-regényből.

→ Sántha József

Kik is azok a sápadt-arcúak?

(Jász Attila: *Csendes Toll élete. Kortárs, 2012; Csendes Toll utazik. Kortárs, 2015*)

Jász Attila két prózakötete műfajilag is érdekes megközelítési szempontokat vet fel. Arra a költői kérdésre, hogy miért nem ír regényt, maga adja meg a választ: „Mert nincs olyan első mondata, nem tud olyat kezdőként pályára állítani, amely elég fedezetet jelentene egy regény végigírásához” (*CsT élete* 44). Ennek megfelelően csak rövidebb-hosszabb szövegekkel dolgozik, amelyek látszólag nem kapcsolódnak össze egységes epikai anyaggá. A megoldása, ha nem is teljesen eredeti, de mindenképpen meggyőző. Lexikonszerű címszavakkal dolgozza fel az anyagát. De mi



is ez az anyag, amelynek sokféle szempontból nekirugaszkodik, ám képtelen nagyobb egységet teremteni? Utóbb már nyilvánvaló, hogy egy önéletrajzi könyvet olvasunk, legalább is egy olyan vallomássorozatot, ahol az emlékező csak emléktöredékekből állítja össze mindazt, amit el szeretne mondani. Mondhatnánk anekdotákból összegyúrt emlékanyagnak, ám a sztori igazából idegen tőle, mint igazi költő sokkal nemesebb, eredetibb látásmóddal közelít a mondanivalójához. A következő szokatlanság, hogy nem énelbeszélőként szólal meg, végig és következetesen egyes szám harmadik személyben beszél magáról. Ez csöppet sem zavaró, és még csak nem is ritkaság az efféle írásokban, bár mindenképpen magyarázatra szorul. Philippe Lejeune alapos vizsgálódása e tárgyban (*Önéletírás, élettörténet, napló*) sokféleképpen kategorizálja a világirodalom e műfajban született gazdag anyagát. Jász olyasféle magyarázattal szolgál, hogy nehézsége támadt az egyes szám első személy használatával, tehát valamiféle

szerepjátékot ölt magára, és ez az ő esetében nagyon is magalapozott. Itt mindig megfontolás tárgya, hogy az író és írásának a hőse között mennyire szoros a kapcsolat, egyáltalán meg lehet-e különböztetni az írot és a vallomástevő személyét, tehát elég referenciával rendelkezik-e a beszélő, hogy az író (Jász Attila) személyével azonosítsuk, esetleg csak egy alteregója. Ha világirodalom jelentős és Lejeune által vizsgált műveit áttekinténénk, akkor Szent Ágostontól Rousseau-n keresztül egészen Proustig, sőt Gide-ig azt tapasztalhatjuk, hogy a legkülönfélébb mélységű azonosságokra találunk, de míg a szerzők nagy része nem ad nevet hősének, és ez a fajta életrajziség nem is képez olyan egyértelmű viszonyt, hogy az írot a hősével tökéletesen azoníthatnánk, addig Jász könyvbéli megfelelője, Csendes Toll jóval kevesebb problémát okoz az olvasó számára, mint az említett elődök.

Már a regénye első mondatában tisztázza ezt a titkos kapcsolatot, amely korábbi személyisége és a főhősként szereplő között fennállt. „CsT-nek hívnak. Ma eltűnt, útra vált valami belőlem.” A korábban már alteregójaként használt Csendes Toll monogramja megegyezik az írása idején elhalálozott Cseh Tamás nevének kezdőbetűivel. Maga a mondat is félig idézet, már a szövegíró Bereményi Géza versében is az volt (Ady: *Valaki útra vált belőlünk*). De ennél jelentősebb, hogy az egyik legnagyobb Cseh Tamás-sláger, *A jobbik részem* megidézi ezt a sort („Belőlem valaki útra vált, az én jobbik részem”) Tehát a látszólagos én-azonosságot ezzel az idézettel és névhasználattal megkérdőjelezi a szerző, aki, tegyük hozzá, csak az első oldalon használja az első szám egyes számot, innenről kezdve teljesen azonosul ezzel a figurával. A vallomás és a más köpönyegébe, más jelmezébe bűvés azonban a posztmodern irodalomban még ennél is bonyolultabb kapcsolatot képez az író és az elbeszélő között. Mert ha azt mondjuk, hogy írónk egy beazonosítható szerepre lelt, akkor adódik a másik kérdés, miként is tekintsünk Esterházy műveire (leginkább a *Termelési regényre*) vagy a Tandori művek mindig önazonosságot mutató írásaira, ahol a főszereplők nyelvi, talányos, irodalmiasan groteszk figurái mégsem azonosíthatók a valóságos Lánchíd utcai lakossal. Itt azt kell mondanunk, hogy a hősök egyszerűen beköltöztek az írók által felajánlott irodalmi térbe, és hétköznapián használatba vették az író személyiségét és tárgyait. Azt nem állítanám, hogy a valóságosan berendezett színpadra be sosem engedett kíváncsi olvasó ténylegesen megtalálná azt az irodalmi helyszínt, amely a művekben oly érzékletesen jelen van.

Jász műveiben azonban mégsem merül fel ez a beazonosítási kényszer, hiszen a névleges elidegenítés ellenére minden objektív megnyilvánulása (látszólag) hiteles. A szerző Tata kertvárosban él, az Új Forrás főszerkesztője, minden itt nem részletezendő információ tökéletesen megfelel, legalább is nem mond ellent annak, amit az író magáról állít. A szerep azonban, hogy mindez Csendes Toll lenne, természetesen további behatárolható idegenséget, távolságtartást rejt magában. Miért érzi valaki magát a huszonegyedik század elején Magyarországon indiánnak, miféle értékeket, gondolom, morális magatartást és vélhetően követendő életszemléletet jelent ez? A Cseh Tamással való mély, de

semmiképpen nem személyes azonosulás hitelessége megalapozódik-e, van-e ennek az életműre ható következménye? Ez talán a könyv egyik legfontosabb kérdése. Vagyis: kik a sápadtarcúak, és kik a rézbőrűek? Bármiként is érezzük, hogy már az első mondatról kezdve átitatódik a szöveg az énekes által komolyan eljátszott szereppel, valóban létező és megalapozott életérzést tartalmaz-e ez a bakonyi erdőkben megrendezett indiánosdi, amelyben a szerző nem vett részt, mégis műve középpontjába állítja. Cseh Tamás dalaiban, Bereményi szövegeiben ennek nagyon kevés és áttételes nyomát látni. Ez a szerzői szerepjáték leginkább a Kádár-korszak egyik legkifinomultabb, legstilizáltabb kritikája, amely a könnyűzenében szinte a legmagasabb művészi kvalitásokkal megjelent, és egy ellenzéki réteg életérzését fejezte ki. Roppant ereje éppen az esetlegességében és a kor valóságának néha groteszk, máskor szerethetően suta értelmiségi életérzésében keresendő. A dalok olyan belső szabadságról tanúskodnak ma is, hogy akár egy Cseh Tamás-reneszánsz is érthető lenne, ha még lenne e kis hazában olyan közeg, aki ezeknek a szövegeknek a soha el nem múló finomságait érti. Itt azonban úgy érezzük, hogy a szerző által favorizált, ebben a szellemben gondolkodó és tevékenykedő világlátásnak nincsen tere. Egy kissé romantikus kivonulás a társadalomból, amely egykor komoly politikai mondanóval bírt, a keleti filozófiák, a jóga, a Zen-buddhizmus, a zene, amelynek számtalan műfaja megidéződik a barokktól a jazzig, nem tartalmaz ma olyan körülhatárolt jelentést, kevés társadalmi mondanivalót mutat fel, tökéletesen üres térben mozog, és mint egy szellemileg megkésétt képződmény, csupán a rezignációra, a múltra való hivatkozásban erős. Ha korrekten szeretnénk meghatározni az emlékezés és önszemlélet eme műviségét, akkor a legkevésbé sem rossz értelemben azt mondanánk rá, hogy naiv és szentimentális. Senki és semmi ellenében fogalmazza meg ezt az érzést, tehát nem mutat fel egy vele ellentétes értékrendet, sőt semmiféle kritikai ítélettel nem él, mintegy csak önmagába való zárkózását mondja ki. Másrészt kimondottan érzelmesen közelít a tárgyahoz, és ez az érzés kivétel nélkül mindig pozitív. Ezzel ki is zárja magát a vitatható, a megkérdőjelezendő világrendből, hiszen ha az esztétikai, morális vizsgálódásának tárgyai mind, kivétel nélkül egy bensőséges, személyével lefedett territórium részei, akkor ezt az olvasó is alig jogosult felülrni.

Pedig sok apró részletében, motívumában nagyon sokat akaró és finoman rétegzett. Sikerül hitelessé tenni ezt a maiságában kissé idegen figurát, aki csetlik-botlik a világban, és önfeledten adja magát oda hivatásának, sőt az egész *Művészetnek*. Erről szeretne beszélni, mert erről szól az élete. Írói hitvallása kissé Tandoris, de annak a minden pillanatban a szerepét is kikezdő játékosága nélkül: „Olyan könyvet szeretne írni, amelyben egymásra írhatóak a pillanatnyi, szubjektív jegyzetei, melyek az olvasás menetét nem szabják meg, legfeljebb egy időbeli irányultságot jeleznek. És amelyek együttes olvasása valami lényegest árul el a pillanatról, a pillanatnyiság természetéről. Így mindig lesz mit kapargatni, kaparászni rajta.” (113) Ez a világ azonban Jásznál kerek egész, tökéletesen otthon van benne, szinte lubic-

kol örömökre nyitott világnézetében. Hajlandó arra is, hogy tökéletesen behozza ebbe teljességbe a családját, a gyermekeit, az állatait, főként a kutyákat. A velük töltött idő, a róluk szóló idill, a természet szeretete, annak folytonos figyelő szemlélete teszi talán rézbőrűvé. Aki ilyen természettel van megáldva, aki ekkora áhítatszerű jóindulattal tekint a világra, az mindképpen boldog ember: „ima: *Miatyánk Kivagy A MennyEgekben, onnan jól látod, amit én is séta közben, hogy milyen gyönyörű ez a világ ilyenkor...*” (73) És ez már kissé sok a mindennapokhoz szokott emberi szemnek. Ahogy Esterházy *Termelési regényének* megjelenésekor Radnóti Sándor észrevette a könyv lelki súlytalanságát: „Az általánosíthatóság e csendes ideológiai segítőtársa mellett van valami, ami szüntelenül ellentmondásban van a szemléleti reform sugallta általánosíthatóságával: az ugyanis, hogy e reform talán egy szerencsés pszichológiai alkat kegyelme.” (*Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető, 1988, 253.)

Mikor ez a különös gyanú felébred az olvasóban, hogy a hős, Csendes Toll nem a mi érzéseink és tapasztalataink súlyától boldog, hanem valamilyen nagyobb hatalom segíti ezt az életérzést, akkor valamiként soknak találjuk, és nem a dolgok természetéből következőnek ezt az életszemléletet. Mert hősünknek, érdeklődésének megfelelően nagyon szerteágazó kedves foglalkozása van, imádja a legkülönfélébb zenei műfajokat, rajong a jazzért, szinte narkotikumként hallgatja az egyes CD-ket, barátai a legkitűnőbb írók, képzőművészek, akik mind a bölcsesség és a zsenialitás emlőjéből táplálkoznak, mind rézbőrűek a saját megfogalmazása szerint, és eme belső világuk egymástól alig különbözik. Ha elutazik egy festő-baráthoz, hogy megcsodálja az újonnan elkészült képét, akkor nem tud megszólalni, viszont a karján feláll a szőr az elragadtatástól. A legkitűnőbb és legzseniálisabb zeneszerzők koncertjei kápráztatják, barátja, de legalább is csodálója a kor legelesebb íróinak, akikre istenként tekint, de legalábbis minden kritika nélkül fogadja be műveiket, élvezi ezt az olümposzi társaságot. Ami az olvasó számára már néha kényelmetlen, mert ő is Isten teremtménye, de valami balszerencse folytán nem abban a világban él, nem ilyen tapasztalatok boldog birtokosa, mint Csendes Toll. Ha mélyebben elemezzük ezt a világot, a természetes irigységen kívül, amely a szegény ember sajátja, akkor leginkább az anyagszerűség hiányzik ebből az írásból: a fák kitapintható durvasága, a színek bántóan kavargó disszonanciája, az emberi jellemek életszerű villanása, egy-két konfliktus, néhány ösztönös felháborodás, mindaz, ami a létet, a viszonyokat, a világot igazából természetessé és érthetővé teszik.

Ugyanez a szinte panteisztikus szemlélet figyelhető meg a természethez való viszonyulásában is. Gyermekkori legkedvesebb olvasmánya, a Winnetou-regények felnőttkorának is meghatározó élménye, a természetben való élés, az egyszerűség és az emberekkel, a barátaival való őszinte, egyenes kapcsolatok, megtévezve a keresztény kultúrában is nagyon divatos buddhista passzív világszemlélettel, amely fél évszázaddal ezelőtt mély gyökereket eresztett ezen a sápadtarcúak lakta földrészen is. A szerző mindennapjai, amelyek egyfolytában csak a természet,

Jász Attila
Csendes Toll utazik



KORTÁRS PRÓZA

a lakókörnyezetének az elbűvölően naiv csodálatában telnek, a kívülről számára csak annyit mondanak, hogy Csendes Toll egy olyan világban él, amelynek az olvasó nem talál nyomára. Vagy a környezete bűnös ebben, hogy nem szolgál megfelelő harmóniával, vagy ő maga, aki nem képes észrevenni ennek a képződménynek, amely az írot boldogítja, a mélyből folytonosan feltörő gazdagságát. Szegényen éli meg a gazdagságát, vagy gazdagon éli meg a szegénységét, mintha ezt sugallná az olvasó felé a regény üzenete.

Mindezzel azonban a legkevésbé sem szeretnék Jász Attila költői világa felett pálcát törni, hiszen eme írás egészen más látószöveget kínál az életmű szemlélésére, és a költői anyagában ténylegesen szervessé válik a képzőművészethez való mély és analitikus viszonya, csupán a szuggerált önkép némi ellentmondására szerettem volna itt rámutatni. Hiszen a költeményeiben

mindig tisztán indul meg egy képzett színház felé, legyen ez egy festmény vagy akár az életszemléletéből adódó makacs kíváncsiság, amely szembesül a világ másféle látásmódjával, az emberi társadalom kevésbé érzékeny képzetével.

Amíg az első írás újabb és újabb visszalapozásra és fokozott figyelemre készíti az olvasót, mert ha idegen is tőle ez a rajongás, megérzi, hogy ez egy sokszorosán átgondolt, és valóban egymásra írt szöveg, ahol nagy boldogság kutakodnia, ahol minden részben talál valami megfontolandó bölcsességet, továbbgondolható apróságot, amely akár egy más szöveggörnyezetben még őt is eme vallás hívévé tenné. Ám a második regény, az utazások könyve már ténylegesen csak olyan primer élményekről tudósít, amelyek minden efféle, az előző regényre jellemző sokértelműséget nélkülöznek. Egyrészt megszűnik a szöveg rétegzettsége, itt egy naplószerű forma adja az elbeszélés felületét, ahol az élmények úgy sorjáznak egymás mellett, mint a fejfák a temetőben. Az olaszországi nyaralás, a délvidéki utazások, a sokszori Krakkó-élmény, majd a kapolcsi fesztivál naplója alig múlja felül egy felületesen megírt feljegyzés színvonalát. Már a kezdeti, az utazásokat megalapozó felvetés is lerágott csont, hogy miért is utazik az ember, ha nem marasztalja a munka és az ott-hona. A soha ki nem elégíthető kalandvágy és a cél körkörösége — tudniillik mindig oda jut vissza a vággyal utazó, ahonnan menekülni szeretne — már az amerikai beatírók örökös témája is volt. Kétségtelen, hogy itt is vannak érdekesebb apróságok. Tolnai Ottó munkássága, irodalmi, esetlegesen művészetelméleti vagy művészeti törekvései nagyon izgalmasak, önmagában Tolnai Ottó személyisége és életműve is sok megfajtott titkot rejthet magában. A római utazás egyik apró epizódja pedig éppen az olvasó elevenjébe vág. Sanyi barát valamiképpen hozzá-sodródik egy angol hölgyhöz a római városnézés során, mintha kölcsönös szimpátia vonzaná őket egymás közelébe, ám amikor a vélhetően szorosabb kapcsolatra kész férfiú határozottabb lépésre szánja magát, kiderül, hogy az asszony egy egyszemélyes emléktúrán vesz részt, azokat a helyeket keresi fel, ahol a közben elhunyt gyermekével és férjével egykor jártak. Nem létező személyek után kutat, csupán a halottai nyomában jár befele vetett tekintettel. Thomas Bernhard *Beton* című regényének nőalakja idéződik meg egy pillanatra, ahol a német özvegy hónapokig bolyong egy spanyol szigeten, hogy a szálloda tizedik emeletéről kizuhant férje sírját megtalálja. Egy krakkói utazás sok fölösleges kocsmázással összefércelt történetét pedig a Schwindler-gyári látogatás teszi emlékezetessé.

A kötetek irodalmi tanulságát talán úgy vonhatnánk meg, hogy paradox módon a boldogság ésszerűtlen és haszontalan állapot az irodalmi ábrázolást tekintve. Csak azok a megbízható és irodalmilag érvényesnek mondható emlékek, amelyeket egy katasztrófa már megsemmisített, és az emlékezőnek nem a boldogságcsokrokból kell válogatnia, hanem meg kell teremtenie az elpusztult emlékek helyett az érvényes tapasztalat élıhetőségét. Egy olyan vágyat kell ébresztenie magában, hogy semmiféle valóság ne legyen méltatlan az emlékeihez.

Visy
Beatrix

Madár- távlat és halszem- optika

(Láng
Orsolya:
Tejszobor.
Erdélyi Híradó –
FISZ,
2015)

Láng Orsolya első regénye nehezen adja magát. A sűrű, lekerekített képekből építkező próza csak a harmadik-negyedik fejezet környékén kezd működni, kérdés, kitart-e addig az olvasó érdeklődése, figyelme. A *Tejszobor* jól megcsinált mestermű, műremek; a vizsgadarabok minden alaposságával, kigondoltságával és hibájával. Nehéz benne haladni, nehéz belemerülni, a szöveg számtalanszor kivet(ett) magából, nehéz (meg)szeretni, de végül: határozottan lehet, lehet.

A kisregény egy szerelem, egy kapcsolat egészét, ívét mondja el, a megszerelmesedéstől a szakítást követő „gyázmunkáig”. Ám mindez, és még mi minden, lassan, némileg rejtetve, enigmatikusan, (szó)képek és jelek számtalan zárványába fogva áll előttünk, megfaragva, mint egy szobor, bizonyos felületeket koncepciózusan megvilágítva, kimeszelve, mint mondjuk a tej. (Ez utóbbi képzetet a kötet illusztrációi is megerősíthetik.) A mű tulajdonképpen nem is elmond, elmesél, hanem ábrázol, hangulatképeket, apró jeleneteket, tárgyi környezetből és városszegmensekből készített nyelvi miniatűrakat, lírai, gondolati reflexiókat helyez egymás után, az elbeszélő ezekbe csomagolja történetét, vagyis inkább érzéseinek, szenvedélyének, fájdalmának, visszafojtott indulatainak tapasztalatait, folyamatát. Az események, állapotok, érzelmek nyomon követése tehát erős befogadói figyelmet követel, a nagy igénnyel kidolgozott képek, az érzékszervi és belső tapasztalatok mondatokba csiszolása, ezek összerendezése, a szentenciaszerű, időnként apodiptikus jellegű beszédmód többnyire lenyűgöző hatású, folyamatos megtorpanásra, a szavak, mondatok ízlelgetésére készítet, ugyanakkor távol tart a kézzelfoghatótól, a hétköznapiától és magától a történettől is. Az énelbeszélés ellenére a szöveg egyáltalán nem személyes, nem közvetlen, különös módon úgy éri el az ábrázolt élmény, érzelmek megtapasztaltságának hitelét, hogy a lehető legtávolabb helyezi azt az éntől, a „velem esett meg” evidenciájától. A már lezárt kapcsolatnak és mindannak súlyát, amit az az elbeszélő számára jelentett (jelent és jelenteni fog), az mutatja, hogy csak ilyesfajta eltávolítottságok, áttételek által közvetíthető.

Ám különös módon épp a kötet egyik legnagyobb erénye, esztétikai magaslata hordozza magában a buktatókat is. Bizonyára nem véletlenül van ez így. A költői előéletéről tanuszkodó prózanyelv sűrítettsége, líraisága, megalkotottsága nagy tétellel bíró vállalkozás, amely összességében komoly prózairót ígér. A szövegnek ez az alapvonása már önmagában sem könnyíti meg a mű befog(ad)ását, megértését, de természetesen nem ez jelent gondot, hiszen dolgozzon meg a kedves olvasó a történetért, a jelentésért. A művesre kalapált, valóban szép mozzanatok, mondatok mellett azonban egyfajta túllírtság, néhol zavaró mesterkélttség jellemzi Láng Orsolya prózáját, talán az első regény izgalma, (önmagának való) megfeleléskényszere, a „jól írni” vágya is közrejátszik mindebben. Minden mondaton, minden bekezdésen jól érezhető a befektetett munka, a motívumszövés, a jelentéstulajdonítás, a mondatszerkesztés tudatossága, igényessége, de ez a kimódoltság, megcsináltság mintha egyfelől nem hagyná lélegezni a szöveget, élni a történetet, az író egy pillanatra sem engedi ki a szerzői-elbeszélő gyeplőt a kezéből, a párbeszédnek is életidegen, kivetített gondolatcsatának tűnnek leginkább. Másfelől ez eredményezi azt, hogy a regény mindvégig egyfajta tetőpont-érzetben tartja az olvasót, így jobbára hiányoznak a dinamikai ívek, játékterek, a ráfutások, a tetőpontra érkezések, ezáltal a valóban megrendítő pillanatok vagy mondatköltemények, mint például „A remény felépíti magát egy gombostűhegyen is” szentenciaszerű csiszoltsága, kevésbé tudnak érvényesülni, valóban tündökölni. Ha az énekes mindvégig a magas C-n próbál énekelni, elvész a dallam, erőlködő vagy hamis lesz, esetleg a szólista végül bereked, valahogy így: „Visszahúzott kézfejemen ajkad nedves lenyomata sistereg, mint a légritka térbe került repülön a kicsapódó pára.”

Akár túl rigorózusnak és aprólékoskodónak is tűnhet az iménti kifogás, hiszen inkább örülhetnők a fiatal szerző kimagasló nyelvi, költői, egyáltalán: alkotótehetségének, mégse felesleges talán a prózanyelvnél, szövegszerűségénél elidőzni, mert ahogy írtam, jól érzékelhetően ez a tétje, (saját) vállalása a műnek: a szerelem, csaldódás és szakítás közvetett, nyelvi (költői) konstrukciók általi ábrázolása, elszakítása a pusztasztoritól, a belső élmény, tapasztalat kívülré, műalkotásba helyezése, léttapasztalattá emelése. Láng Orsolya a prózanyelvre: erejére, képesszerűségére, szemantikai gazdagságára bízva történetét, tapasztalatait, egész múltját, ez nem kis bizalom, felelősség a nyelvet illetően.

Ehhez a nagyfokú megformáltsághoz, megszerkesztettséghez tartozik, hogy a regény több réteggel is bonyolítja működését: a harmadik fejezettől kezdődően rövid betétek (*recitativók*) illeszkednek a narráció menetébe, ezek a fő szölamtól eltérően harmadik személyűek, Hal és Madár kapcsolatát ábrázolják. Ezek a recitativók csak annyiban köthetők az operákban betöltött szerepükhöz, hogy szölam- és dallamváltást eredményeznek a szövegben, s egy más nézőpontból, más síkon reflektálnak a szerelmi viszony alakulására, mintegy összefoglalják az éppen aktuális állapotot, de operabeli funkciójukkal ellentétben nem a



cselekményvezetésért felelősek, hiszen hasonlóan metaforikusak, költőiek, de kevésbé érzékiek, érzelmileg érintettek, mint a főszöveg egésze, inkább távolabbról, elvontabban, parabolisztikusabban láttatják ugyanazt. Hal és Madár alakja megadja annak lehetőségét is, hogy az elbeszélő (véggépp) lehántsa a nemeket, személyiségeket, konkrét arcvonásokat alakjairól, s a szerelmi viszony működésére, megélésére, érzelmi hullámlására koncentráljon, ahogy az két ember között egyáltalán megvalósulhat. A recitativók szereplőinek kilétét illetően egy szakítás utáni találkozás jelenete igazít el: az egymásnak — „véletlenül” ugyanazt — ajándékba adott képes gyerekkönyveknek egy hal és egy madár a szereplője. A találkozás és az ajándékozás epizódjának ábrázolása, de főként a mű folyamán visszatérő két szereplő „jelenetei” együttesen hordozzák összetartozás és különvalóság (külön valóság), egymást kiegészítés és egymástól való elhatárolódás kettősségét; víz és lég, úszás és szárnyalás közegeit, a világhoz való eltérő viszonyt, a nézőpontok különbségét: madártávlat és halszemoptika. „Ahogy kicseréljük őket egymás közt, a felismerés hevében magyarázni kezdtem, ujjal a képekre mutogatva, hogy ezennel szempontjainkat ajándékozzuk oda a másíknak, azaz va-

lami olyasmin osztozunk most újra, ami egyszer különvált.” És ugyanez a kettőség rejlik a két narratív sík egymáshoz való viszonyában, az énelbeszelés saját szubjektivitását vagy akár torzításait is felvállaló, az (emlék)képeket fókuszba fogó halszemoptikáját a recitativók felülnézete, még inkább elszemélytelenített, távlati képei ellenpontozzák.

A főszólamba (azért áriáknak nem nevezném őket) ékelt recitativók mellett biblikus betétek is bonyolítják a szöveg (jelentés)rétegeit. Ezek a kurzívval szedett, főként az evangéliumok elemeire rájátszó, archaizáló részletek, a Jézus–Júdás-kapcsolat átforgatásával egy egészen más — még elvontabb, áttételesebb — síkra helyezik a két szereplő történetét, ahol két ember érzelmi viszonyának, egymással kapcsolatos elköteleződésének, felelősségének, a viszonyban rejlő sorsszerűségnek morális és metafizikai vetületei kerülnek előtérbe. Ezek a részletek, főleg tipológiailag elkülönítve, talán már túlادagolják az ábrázolásban egyébként plasztikusan (is) domborodó kérdéseket. Ugyanakkor az is látható, ez némileg indokolhatja e szál jelenlétét, működtetését, hogy a hithez, keresztény erkölcshez való viszony a történet tartalmi részéhez is szorosan kötődik, hiszen a mű azt sejteti, hogy a vallásos hit erkölcsi követelményei és az ebből eredő bűntudat teszi lehetetlenné a párkapcsolat felvállalását, működését, és ez az aspektus azt a lehetséges, szándékosan elbizonytalanított, háttérbe helyezett, de számos jelből mégis kikövetkeztethető olvasatot érvényesíti, hogy azonos neműek szerelmét (is) ábrázol(hat)ja a regény. Hiszen a keresztény hit elveivel nem, vagy legalábbis nem ekkora kizárólagossággal szegülne szembe a beteljesült szerelem, a vállalt kapcsolat. („Ekkor már eldöntötted, hogy nem restelled többé önfeledt odaadásod, inkább leszoksz a közelségemről. Erőszakot teszel magadon, és ellenállsz annak, ami felé minden porcikád, idegszálad hajt: éhezni fogsz addig, amíg teljesen ki nem száradsz.”) De nemcsak a két fél nemét bizonytalanítja el a mű, hanem a szétválás, szakítás lehetséges okait, érzelmi-emberi hátterét is többesélyessé teszi.

Mindezekből talán jól látható, hogy Láng Orsolya közel sem mindennapi módon bánik a jelekkel, jelentésekkel, megélt vagy megtapasztalt dolgaival, minden látvány, minden érzet, minden kimondott szó (lehet) jelentésteljes, (lehet) metafora is egyben; szövegvilága mindenre érzékeny, mindenre rezonál, s mindent továbbgondol, értelmez, összerak, felépít, de olykor ez az óriási együttrezgés mintha kicsit sok lenne. Még jobban működhetne a mű, ha ez a rezonálás, érzékenység nem válna kényszerrezgéssé, és a szöveg amplitúdója nem minden pillanatban feszülne a végételenbe, hanem időnként megnyugodni, csillapodni is tudna.

Ily módon bontakozik ki tehát a *Tejszobor* az élet faragatlan kötömbjéből, hogy egy szerelem, egy kapcsolat nehezen (vagy sehogy) gyógyuló fájdalomról, örök sebeiről szép látteleletet adjon. Létezik-e kivételes egymásra találás? Lehetséges-e két fél feloldódása egymásban? A hasonlóságok vagy a különbségek hozzák létre a kapcsolat elején feltörhetetlennek bizonyuló egységet, a testek, lelkek, érzékek végzetes vonzását? Mit jelent, vég(zet)es-e a másság, a másik — éntől elválasztó — határainak felismerése?

Mi történik akkor, ha a másik nem úgy, nem annyira szeret, amikor a bűntudat olyan nagy, hogy (már) nem tudja felvállalni a kapcsolatot? Ilyen és hasonló kérdések foglalkoztatják a szöveg elbeszélőjét, összefonódás és egyesülés, hiány és törés, távolodás és szakítás momentumait, benyomásait, érzeteit, megállapításait tárja elénk százféle érzékeny változatban. A folyamat szépen kibontható a szöveg reflexióiból. A beteljesülés minden morális kérdést, a külvilág egészét kizáró paradicsomi állapotától („Vajas kalácsként fénylik a vállad. Nincs mit meggyónnom. Nincs mit elkövetnem”) Káin (*Káin és Ámor*) féltékeny irigységéig, dühéig, a másik (álom-, képzeletbeli) elpusztításának vágyáig érkezünk. A kezdeti hiányérzetek, a kapcsolat repedéseinek, a másik ember énhatárainak áthatolhatatlan felismerései, fokozatai mind elénk sorakoznak, a regény fejezetei a kölcsönösség, egymástól függés és az átjárhatatlanság, elidegenedés, elszakadás térfeleire, idősíkjaira bomlanak. A *Lassított felvételen összeomló toronyház* fejezet-cím már a folyamat visszafordíthatatlanságára utal, a fájdalmas felismerés a viszony összetettségét, paradoxonát is érzékelteti: „Nincs köztünk átjáró. Máskor meg fájdalmasan sok van ahhoz, hogy mindet fel lehessen számolni.”

A regény utolsó harmada már a szakítás előtti és utáni helyzetet tárja elénk. A beszédmódban is megjelenő közösséget, a „hozzád” beszédet a távolított, róla való beszéd váltja fel („Nem tudok már hozzá szólni, csak harmadik személyben említhetem”). Láng Orsolya különös érzékenységgel jeleníti meg a szakítás érzelmi, indulati hátterét, a tiltakozás fájdalmától, tehetetlen dühétől az elengedésig, a másik személyének, emlékének énben való elrendezéséig, a sebeket felszaggató találkozások ritkulásáig, az idő múlásának elsimító, tompító hatásáig. Azt is mondhatnánk, hogy a *Tejszobor* sokkal inkább egy szakítás, mint egy szerelem története, a hangsúlyok mindenképpen ide helyeződnek, a kezdetektől meghatározó rezignált, retrospektív, összegző hang e lezártsgot, távolságot előlegezi, a szakítás gyász munkáját készíti elő (amit végül a hegedülni tanulás új életlehetősége old fel). Ezért bírhat funkcióval a gyerekkori emlékeket felsorakoztató első fejezet, amelynek szerepe, elhelyezése igen kérdéses, szervetlenül lebeg a regény felütéseként, ám ha az emlékek, a múlt, az örök és múló idő, a már le/megélt élet kezelésének, közvetíthetőségének alapvetéseként, módozataként tekintünk rá, megsejthetjük szerepét.

A mű címe az időhöz, múlthoz való viszonyt sűríti magába, ezt a szöveg is kibontja, rögtön az első, gyerekkori fejezetben. A tej homogén fehérsége az időtlenség, az örök idő tagolatlanságának színe és formája: „Az az idő, amit befelé növeszték, tejből van. Ami kifelé nő belőlem, az a végleges, és haláломig tart.” Így lehet a gyerekkor (tejfog) és a szerelem (tejköd) egyaránt egyfajta örökkévalóság hordozója. De a szobor is kapcsolatban van ezzel az időnélküliséggel, állandósággal, a szobrok nem mások, mint az emlékek múlttá kövesedései, bennünk élő, életünket, identitásunkat meghatározó faragványai, vésetei, ám a tej-idő folyékony, „sík” homogenitásával szemben az emlékképek szubjektivitását hangsúlyozandó, egyedi mintázatokat, saját felületet kapnak:

„Az emlékszobrok háta nincs kidolgozva, reliefszerű körvonaluk egyetlen nézőpontból érvényesül. [...] Mindenki saját szobrot készít ugyanarról a történetről.” Ilyen emlékszobor (vagy szoborcsoport) Láng Orsolya regénye is, kifaragott (fekete-fehérre metszett), megmunkált emlékképeit helyezi az olvasó elé, hogy végül a két ellentétes anyag (tej és kő), egyesülés, beteljesülés és elválás, szétszakadás kettőssége, én és másik különbsége, mint a száradó joghurtos pakolás estjén is, végül összesimuljon, jelenben megtartó múlttá keményedjék.

➤ Balajthy Ágnes

Régi és új vágású protestánsok

(Jonathan Franzen: *Diszkomfort-zóna*. Fordította: Bart István, Európa, 2015; Margaret Atwood: *Az özönvíz éve*. Fordította: Varga Zsuzsanna, Európa, 2015)



Jó regényírók memoárjainak olvasásakor az ember akaratlanul is a kapcsolódásokat keresi a fikciós művek és a biográfiai események között. Erre lehetőséget ad Jonathan Franzen önéletrajzi írásokat tartalmazó *Diszkomfortzónája* is, hiszen a helyszín nem más, mint a *Javítások* szcénájául szolgáló Közép-Nyugat — a *par excellence* vidéki Amerika. Ide, egészen pontosan Missouri állambeli szülővárosába tér vissza a legkisebb fiú, hogy elrendezze rákban elhunyt édesanyja házának eladását, amiben annak idején maga is felnőtt. A jelenet könnyen nyerhetne melankolikus színezetet, főhősünk a rendrakást viszont azzal kezdi, hogy feltúrja a mélyhűtőt, jéghidegre állítja a légkondicionált és összedegereti a lakásban található fényképeket — kifészegeti őket a keretekből, nejlonszatyorba rakja, és egy szekrény mélyére süllyeszti. A ház „birtokbavételének” groteszk mozzanatai máris jelzik, hogy a Jonathan Franzen nevű figura milyen ambivalensen viszonyul ahhoz az örökséghez, ami édesanyja számára még az önazonosságának alapját jelentette: „A háza, mint a házak általában, elég lassan haldokolt ahhoz, hogy komfortzónául szolgál-

jon az anyámnak, akinek feltétlenül szüksége volt valami önmagánál nagyobbra, amibe belekapaszkodhatott, a természetfeletti lényekben viszont nem hitt. Számára ez a ház volt az a súlyos (de azért nem nyomasztó) és rendíthetetlen (bár nem örökkévaló) Isten, akit imádott és szolgált, és amely életben tartotta.” (11) A könyv jórészt pont ezzel az örökséggel vet számot, érzékenyen ábrázolva egy látszólag egyszerű folyamat bonyolultságát: skandináv felmenők tehetséges, művészi ambíciókkal rendelkező leszármazottaiként felnőni egy jómódú középnyugati kertvárosban a hatvanas-hetvenes években. A Webster Groves-ról közölt földrajzi információk — a település az ország „demográfiai centruma” és „mértani közepe” — szimbolikus jelentésfunkcióra tesznek szert, mint ahogy az az információ is, hogy Jonathan gyermekkorában „a jövedelmek megoszlása soha azelőtt nem volt olyan kiegyenlített, és nem is lesz többé” (23), meg az, hogy az édesanyja pedig bármiféle önutálat nélkül jellemzi önmagát „átlagos amerikai lányként” egyetemi esszéjében. A „közép”, az „átlag”, a „centrum” mind-mind egy olyan szívesen vállalt

életforma és identítasalakzat trópusaiként működnek, mely el-
len a következő nemzedék lázadni kezd. Az, hogy a klasszikus
protestáns értékek Amerikájának eresztékei recsegní-ropogni
kezdenek, a visszatekintés szerint eleinte csak abban mutatkozik
meg, hogy már a szülőknek sincs istenhite. Templomba viszont
ugyanúgy járnak, mint a közösség többi tagja, és teljesen magu-
kénak vallják a protestáns etika alappilléreit: a takarékoságot,
az önmérsékletet, a felelősségvállalást, a kötelességérzetet — na
meg persze a szűklátókörűséget. Ebből a szituációból indul ki
a jól ismert szociológiai folyamatokat leképző, éppen ezért a
maga módján szintén nagyon átlagos hanyatlásnarratíva: a kései
gyerekként felcseperedő Jonathan okos és ügyes bátyjait hamar
elkapja a hippimozgalom láza — ők már házasság előtt is együtt
élnek a barátnőjükkel, és nem szeretnének mérnökként dolgoz-
ni, mint ahogy később Jonathan is azzal borzasztja el szüleit,
hogy tudós helyett író akar lenni. Néhány vargabetű után a fiúk
viszont pont olyasféle polgári jólét élvezői lesznek, mint amilyet
az idősebb generáció szánt nekik: „Amikor két, Kaliforniában
töltött hónap után beléptem a lakásba, az az érzésem támadt,
hogy valaki másnak a lakásában járok. Nyilvánvaló volt, hogy
itt egy középkorú, jómódú manhattani polgár lakik, aki olyan
életet él, amilyenre a harmincas éveimben én csak vágyakoztam,
miközben persze kissé le is néztem ezt az életformát.” (26) Persze
a saját otthon idegenségének ekképp megjelenített tapasztalata
kérdésessé teszi azt, hogy lehet-e ebből valaha olyan „komfort-
zóna”, mint amilyenben az édesanya élt — de azt is, hogy az
elbeszélő-protagonista igényel-e egyáltalán efféle kényelmet.

A menő manhattani lakásig vezető útról nem sokat tudunk
meg a kötetből. Jobbára átugorva a köztes évtizedeket a szöveg
a beérkezett, sikeres író nézőpontjából számol be a gyermek- és
kamaszévek apró, mégis jelentőségteljes eseményeiről, folyama-
tosan azt a belátást közvetítve, hogy az egykori kisgyermek és a
felnőtt világérzékelése meglepően közel áll egymáshoz. A könyv
hat laza szövésszerű írásból áll, melyekben a retrospektív önvizsgá-
lat mindig valamilyen konkrét életrajzi motívumból indul ki:
ilyen a házaladás, a német nyelv és kultúra iránti vonzalom, a
kamaszkori klikkek vagy a madárlesés szenvedélye, melyek aztán
Jonathan belső konfliktusaival kerülnek összefüggésbe. A fejeze-
tek esszészerű, irodalomtörténeti érdekeltségű vagy épp politikai
pamfletre hajazó kitérői nem mindig megfelelően proporcionál-
tak, az előre- és hátrautalások, idősíkváltások helyenként nehezen
követhetőek. Színvonaluk sem teljesen egyenletes: a titkos gim-
náziumi klubról szóló *Központi fekvésű* című például kifejezetten
unalmas, eltekintve a kamaszkor felfokozottságát és termékeny
bizonytalanságát érzékletesen megragadó befejezésétől. Az *És ki-
árad az öröm* elsősorban szociológiai tekintetben lehet érdekes:
az amerikai mentalitástörténet egy különös fejezetébe vezet be,
mely a hazai vallási viszonyokhoz kötődő horizontból nehezen
felmérhető. A tinédzser Jonathan tagjává válik a Közösségnek, a
helyi kongregacionalista gyülekezet ifjúsági tagozatának, akik a
hetvenes évek liberális kereszténységét gyakorolják. A „pszcze-
delikus Jézus-poszter” (95) alatt üldögélő tagok — meghaladott-

nak vélve azok teológiai és hitbéli vonatkozásait — fokozatosan
egy szociális érzékenységet hirdető etikai rendszerré formálják
át Jézus tanait, mely összeér a különféle baloldali, polgárjogi,
feminista mozgalmak célkitűzéseivel. A fiatalokat mágneses erő-
vel vonzzák a kellően rugalmas világmagyarázó elvek, a kellően
vagány, kultuszképes vezetők, no meg a csoporthoz tartozás öro-
me — míg az alapítók azt nem veszik észre, hogy a Közösségből
kiveszett minden valódi vallásosság. Franzen igen szellemesen
ábrázolja azt a folyamatot, aminek a végén a fiatal gyülekezeti
tagok számára az tűnik abszurdnak, hogy a templomi összejöve-
telen *hitvallást* tenni áll ki egy srác: „Felmutatott egy könyvet,
ami úgy terült szét a kezében, mint egy szelet nyers hús. Amikor
rájöttünk, hogy egy Bibliát tart a kezében, zavart csend telepe-
dett a teremre. Akkor sem lettem volna jobban meglepve, ha egy
Penthouse-t mutat fel.” (119)

A *Két pónilóban* nem egy férfimagazin, hanem a *Peanuts*
képregénysorozat olvasási tapasztalatának Jonathanra gyakorolt
hatása tárul fel. Nem vagyok abban biztos, hogy Franzen nem
dimenzionálja-e túl a korai Carl Schultz-képregények esztétikai
teljesítőképességét, de érvkészletének gazdagsága, a felnőtt pers-
pektíváján átűrő, gyermekkorból megőrzött lelkesültség igen
megkapó. A fejezet figyelemreméltó lélektani érzékenységgel
tárja fel, hogy egy kislány számára miért jelenhetett meg ideális
világként az, amit Snoopy köré rajzoltak. Egy Scott McCloud-
hivatkozásból kiinduló reflexió a Másik másságát sémákba ren-
dező, felszámoló ábrázolásmódban véli felfedezni a képregény
vonzerejét: „És éppen ez az egyszerűség, ez az általánosság, a
Mátság részleteinek teljes hiánya teszi lehetővé, hogy úgy sze-
ressük ezeket a rajzfigurákat, mint saját magunkat.” (60) Az
elbeszélő ezt a tanulságot saját interperszonális viszonyaira is
vonatkoztatja: „Nekem a fél életem ráment, mire sikerült ka-
rikatúrafigurának látni a szüleimet. És ha sikerülne magamat is
karikatúrafigurának látnom: az lenne csak az igazi diadal.” (75)
Ezek a megnyilatkozások természetesen metaszínt is értelmez-
hetők, hiszen a képregényes „karikatúraszzerűség” tárgyalásakor
a szöveg saját műveleteire is rámutat — a karakterformálást
ugyanis az általánosító, tipizáló jelentésképző eljárások ural-
ják. Kevés szereplőről tudunk meg a nevén és egy-két alapvető
tulajdonságán kívül valamit, a „mindig” és „sosem” időhatáro-
zókkal operáló jellemzések talán az édesanya esetében válnak a
legösszetettebbé, de különös módon ott is széttartó hatást kel-
tenek. Azaz ellentétben egy jó képregénnyel, a *Diszkomfortzóna*
olvasása során ritkán kerített hatalmába az a benyomás, hogy
a könyv néhány ecsetvonással, ám találó módon ragadta meg
egy figura „lényegét”. Sokkal inkább azzal szembesített, hogy a
típusokba rendezés, a szociológiai példatárszerűség milyen ke-
véssé tudja megteremteni annak az illúzióját, hogy az ekképp
felvázolt kétdimenziós alakoknak létezik vagy létezett életvaló-
ságbeli megfelelőjük. Ez a deficit a szövegben nem kapcsolódik
össze reflektált módon a mindenkorai másik kiismerhetetlenségé-
nek és le/megírhatatlanságának belátásával, inkább az elbeszé-
lés mániákus énközpontúságával hozható összefüggésbe. Ami

ugyanis a protagonista-narrátort igazán érdekli, az nem a szü-
lei vagy a bátyjai gyorsan felskiccelt figurája, hanem önmaga.
Önreprezentációs stratégiája sem nélkülözi a karikatúrisztikus
jellegét, hiszen folyamatosan a Charlie Brownéhoz hasonló kí-
nos történetek szereplőjeként láttatja magát. Mikor húszévesen
Münchenbe megy cserediáknak azzal a feltett szándékkal, hogy
végre szerezzen egy barátnőt, legjobb lehetőségét elszurja: „meg-
ismerkedtem egy okos és csinos bajor lánnyal, aki azt javasolta,
hogy menjünk el, és igyunk valamit. Én azt feleltem, hogy fáradt
vagyok, de jó lenne, ha valamikor máskor újra találkozhatnánk.
A színét se láttam többé.” (186) Jonathan tíz hónap múlva még
mindig szűzen tér vissza az Államokba.

A könyvben még számos olyan epizód található, melyben
a maszkulinitás teherként lepleződik le: a főhőst férfi volta teszi
könnyen manipulálhatóvá — például egy szexi, ám megbízha-
talan ingatlanos nő által —, és teszi ki a szégyen mindenhol
ott lapuló fenyegetésének. Mikor az utolsó fejezetben elbeszél
madarászó körútján — mely hobbi a gyermekvállalás helyét
foglalja el életében — összetéveszt két madárfajtát egy vad-
idegen nővel folytatott beszélgetésben, ezzel vigasztalja magát:
„Ez a nő nem tudja, hogy ki vagyok. Sosem látom többé. Ez
az egyetlen vigaszom.” (228) A nő természetesen nemsokára
ismét felbukkan, a magyarázkodni igyekvő férfi megaláztatása
így válik teljessé. Jonathan saját maszkulinitásához való viszo-
nya minduntalan komikus megvilágításba kerül, akárcsak zsém-
belése arról, hogy túrázás közben sehol sem találhat érintetlen
természetet: „Hogy megszabaduljunk a kirándulók tömegeitől,
mélyebbre hatoltunk a vadonba, de hiába kapaszkodtunk fel
a meredek serpentineken, a végén lóganéval telepotyogtatott,
poros erdészeti utakon találtuk magunkat. Aztán egyszercsak fel-
bukkan — vigyázz! — egy eszeveszett paprikajancsi a mountain
bike-ján. Fölöttünk meg elhúz a Delta 922-es járata Cincinatti
felé.” (239) Az én-elbeszélő kedvenc képregényrajzolójáról szóló
esszében korábban azt fejtette ki, hogy „a gyermekkor bánatai
voltak a »forrásai« mintegy a későbbi remekléseinek, mert elég
tehetséges volt és szívós volt ahhoz, hogy meglássa a humoros
oldalukat.” (64) Ez a típusú humor azonban a Carl Schultz-i
képregény narratív mintázatainak látszólagos imitációja ellené-
re hiányzik a műből. Szó sincs arról persze, hogy a kiránduló,
illetve a kirándulás fáradalmaira visszatekintő Jonathannek ne
lenne rálátása arra, hogy jelenlétével maga is a civilizációt cipeli
be minden egyes erdőbe és kanyonba. A protagonista-narrátor
tudatában van saját nevetségességének, ám ez a tudás a kimon-
dásban nem fordul át megbocsátó öniróniába, a humor nem
merül fel valódi kompenzációs lehetőségként. Attitűdje sokkal
inkább a saját bűneit kényszeresen számba vevő mazochistáé:
helyenként túlságosan emlékeztet arra a tudálékos, pedáns,
önelérgült, de állandó büntudattal küzdő kislányra, aki saját el-
mondása szerint gyermekkorában volt. A könyv így többszörös
értelemben is „diszkomfortzónának” tekinthető: az egykori élet-
rajzi események kínos és kényelmetlen mellékszöngéi a róluk való
vallomástétel aktusában sem oldódnak fel — a szöveget átható

különös frusztráció pedig az olvasó komfortérzetét is csökkenti.

A kötet mégis meggyőző bizonyítéka annak, hogy egy fe-
hér, középosztálybeli amerikai férfi identitásproblémái is végig-
gondolásra érdemesek. Franzen ebben a műben a *Javításokhoz*
képest valójában jóval megengedőbben — vagy igazságosabban?
— viszonyul azokhoz az értékekhez, melyet saját szociokulturá-
lis közege kitermelt. Lebontva a merev és képmutató kisváros
sztereotípiáját, könyvében az egykori Webster Groves-i közösség
szerethetősége mellett érvel, hangsúlyozva az ott elsajátított élet-
elvek társadalmi hasznosságát: így például saját környezetvédel-
mi tudatosságában végül mégiscsak visszaköszönő felelősségér-
zetét. A (disz)komfortzóna fogalma a családtörténeti kontextus-
ban pedig egy további jelentésárnyalatot is nyer. A spórolós, így
természetesen a hideget kedvelő édesanya a termosztátot mindig
a komfortzóna legalja alá kapcsolja, míg az apa télen ennél egy
kicsit melegebbre vágyik — örökös vitájuk azért is komikus,
mert a kapcsolón szereplő hőértékek valójában nem is a fűtésre,
hanem a nyári légkondicionálásra vonatkoznak. Jonathan vi-
szont a légkondicionálást kapcsolja a legalacsonyabb fokozatra
a kötetnyitó írás legelején: mintha ezzel a pazarló gesztussal is
a házirend ellen lázadna, de mozdulata egyúttal olyan lélektani
metaforaként (és egyúttal a skandináv eredet jelzéséként) is
felfejthető, mely a hidegpárti anyával rokonítja őt. Miközben a
memoárkötet utolsó oldalain azt olvashatjuk az asszonyról, hogy
„ő volt az utolsó kapocs, mely a közép-nyugati rokonságomhoz
meg egy csomó családi hagyományhoz fűzött” (276), a szöveg
mégis a hagyomány folytonosságáról tesz tanúságot: hiszen,
mint a „régí vágású protestánsok”-at (244), az önéletrajzi elbe-
szélőt is az állandó önvizsgálat belső kényszere hatja át.

A vallásosság jelenséggöre ettől teljesen eltérő funkciót tölt be
Margaret Atwood regénybirodalmában. A kanadai irodalom
közéleti szerepvállalástól sem elzárkózó, gyakran harcos környe-
zetvédőként felszólaló nagyasszonya a nagy sikerű *A szolgálólány*
meséjében például egy olyan jövőt festett le, melyben az egykori
USA egy *Örestamentum* által ihletett, ultrakonzervatív, nőket el-
nyomó teokráciává alakul át. Az Európa Kiadó által nemrég vég-
re elindított életműsorozatot viszont nem ez a klasszikus, hanem
a *VadÁdám (MaddAdam)*-trilógia nyitja meg: Atwood legfris-
sebb műve (eddig az első két kötet jött ki magyarul) ismét egy
disztópikus világ elrettentő — és nagyon ismerős vonásokkal
bíró — vízióját rajzolja meg. Az első könyv, a *Guvat és Gazella*
lapjain a posztapokaliptikus tájban egyedüli *homo sapiens sapi-*
*ens*ként vándorló főhős, Jimmy visszatekintéséből ismerhetjük
meg a pusztuláshoz vezető utat: a fiú egy olyan társadalomban
nő fel, mely teljesen kettészakadt a különféle maffiaszervezetek
irányításának kiszolgáltatott „plebszre” és a társadalom főként
tudósokból álló elitjére, akik a „Vállalatok” hermetikusan elzárt,
gyakorlatilag szuperkomfortos börtönként funkcionáló lakó-
parkjaiban élnek. A helyszín sejthetően az Egyesült Államok, ám
a nemzeti vagy világnézeti alapon szerveződő identitástudatnak
nincs jelentősége ebben a szélsőségesen konzumorientált közeg-



ben, ahol a tudományos és gazdasági-politikai hatalom teljesen összeér az állam szerepét átvéő nagyvállalatok kezében. A cégek kizárólag újabb és újabb fogyasztói igények generálásában érdekeltek: az általuk formált kollektív pszichét egyaránt uralja az egészséges életmód iránti megszállottság és a természet felelőtlen kizsákmányolása, a fertőzésektől való rettegetés és a génmanipulációs játszadozások felett érzett bizarr gyönyör. A genetikai tervezésben Jim zseniális, ám az Houellebecq-hősökhöz hasonlóan életunt barátja, Glenn jár elől, akinek sikerül egy új, szándékai szerint boldogabb, önmagára és a természetre nézve kevésbé veszélyes emberfajt klónoznia. Az istent játszó Glenn ráadásul egy halálos vírust is elterjeszt, hogy a kevésbé tökéletes emberiség elnyerje rég megérdemelt büntetését — ez a Száraz Özönvíz, melynek következtében saját teremtményeitől és néhány kivételtől eltekintve mindenki elpusztul. A magyar fordításban idén kiadott második rész, *Az Özönvíz éve* ezen a ponton kapcsolódik be a történetbe: főhősnői, Ren és Toby — akik epizód szerep-

lőként már a *Guvat és Gazellában* is felbukkantak — szintén túlélők, akik először a tébolyító magánnyal küzdenek, hogy aztán rájöjjenek: még sincsenek egyedül. Nemcsak egymásra és régi barátokra találnak majd rá azonban a letűnt késő-kapitalista civilizáció kudzuindákkal benőtt romjai között, hanem a múlt még mindig fenyegető árnyaira.

A trilógia második része nem annyira a folytatását nyújtja az elsőnek, inkább új megvilágításba helyezi a korábban elbeszélte eseményeket, hiszen nagy részét a Jimmy által is felelevenített múltira irányuló retrospektív narráció teszi ki. Egymást váltják benne a Toby nézőpontját megjelenítő, illetve a Ren én-elbeszélését tartalmazó fejezetek, melyek a *Guvat és Gazella* ismerete nélkül is jól követhetőek. Ami erős különbséget jelent a két könyv között, az az, hogy a másodikban mindvégig hangsúlyozottan női perspektívák érvényesülnek — e vonatkozásban szimbolikus jelentőséggel bír az is, hogy mindketten kifejezetten női terekben élnek túl a veszedelmet: Ren luxusprostituáltként egy bordély elkülönítő részlegében lel menedékre, Toby pedig a MegÚj szépségközpont menedzsereként bújkál el az épületkomplexumban. Továbbá a korábban megszokott feszes cselekményvezetéshez képest *Az Özönvíz évében* meglassítják az olvasás tempóját azok a fejezetek közé beékelődő meditatív prédikációszövegek és zsolnárok, melyek a Kertészekről származnak: attól az öko-anarchista vallási közösségtől, melynek mindkét nő tagja volt.

A könyv legizgalmasabb momentumait számomra azonban éppen az Édenszíkla Tetőkertet gondozó Kertészek életébe betekintést engedő fejezetek jelentették. A vallásosság kitüntetetté válása egyébként az Atwood által létrehozott fiktív világ logikájából egyenesen következik: mivel itt hagyományos értelemben vett politikai ideológiákról már nem beszélhetünk, az esztétikai alkotások helyét a „művésztükk” veszi át, a tudomány pedig kizárólag haszonszerzési célokat szolgál, a vallás az, ami — magába olvasztva ezeknek a területeknek bizonyos funkcióit is — identitáslehetőséget és világmagyarázó elvet kínál fel a vesztébe rohanó társadalom tagjai számára. A különféle életvezetési tanácsokat, ezoterikus tanokat és áltudományos tételeket egybegyűró szekták bemutatása erősen szatirikus felhanggal bír a trilógiában, a *Guvat és Gazellában* megismert „Petrobaptista” egyház különösen zseniális karikatúrája az amerikai neokonok hithű anyagiasságának. Ennél jóval árnyaltabb és részletgazdagabb viszont *Az Özönvíz évében* a Kertészek ábrázolása, akik a hűség elkerülésére, minden hulladék újrahasznosításra és a természet tiszteltére intenek. A mű a Kertészek szerepeltetésével nem egyszerűen görbe tükröt állít a radikális környezetvédőknek vagy a szigorú kiségyházaknak: teológiájuk összetett gondolkodási rendszerként tárul fel. Habár a meditáció és a szigorú vegetarianizmus is része előírt gyakorlataiknak, regénybeli ábrázolásuk nem a keletről importált vallásfilozófiák nyugati változataira, sokkal inkább az észak-amerikai puritanizmus hagyományára utal vissza. A Kertben való nevelődés személyiségformáló ereje mindkét lány esetén tartósabbnak és mélyrehatóbbnak bizonyul, mint ahogy azt eleinte sejtették volna. Ráadásul az események végül

a közösség zavarosnak tűnő jövőképét igazolják: hiszen tényleg eljön az általuk megjósolt „Száraz Özönvíz”, melyben a túlélés leginkább a náluk elsajátítható stratégiák biztosítják.

A Kertészek világerzékelését prezentálják a műbe beillesztett zsolnárok is, melyekkel kapcsolatban Atwood Blake hatását emeli ki az utószóban. Bizonyos szakaszoknál talán megalapozottan tűnik ez a párhuzam, az imaszövegek nyelvi letisztultságának, természeti képeket és bibliai motívumokat finoman egymásba fűző megszólalásmódjának esztétikai hordereje nem lebecsülendő, ugyanakkor több olyan énekszöveg is szerepel a könyvben, melyek versként való sikerültsége már kérdéses (a „hiba” nem Horváth Viktor versfordításaiban rejlik).

Atwood könyve számos műfaji elvárásra játszik rá: ott van először is az általa preferált „spekulatív fikció”, melyet érvelése szerint az különböztet meg a *sci-fi*től, hogy nem csupán elképzelt, hanem valószínű, esetleg már be is következett folyamatokról számol be. Definíció-kísérlete persze ezer sebből vérzik, ezért is állíthatjuk, hogy a regény igenis működteti a tudományos-fantasztikus irodalom, de egyúttal a disztópia vagy anti-utópia és a társadalmi satíra kódjait is. Ezeknek a műfaji mintázatoknak az összeillesztésére számos jól sikerült példát találhatunk a világirodalomban, *Az özönvíz évében* viszont mintha nem lenne eléggé kidolgozott az egymáshoz való viszonyuk. Ami leginkább zavarhatja az olvasót, az a reklámpár működését szatirikusan érzékeltetni hivatott szójátékok bágyadtsága: Mint-A-Makk Egészségház, KrioZsenik Kampusz, Hepicsésze Kávézó. A hiba most sem a fordító, Varga Zsuzsanna munkájában keresendő: az eredeti angol szöveg erőltetett, humortalan megoldásait is számos recensens kritizálta. Atwood szóalkotásai az atmoszférateremtést sem segítik elő, ráadásul az, ahogy a szöveg a nem túl összetett nyelvi komikum megnyilvánulásait jelentéslétesítő funkcióba helyezi, a didaxis irányába mutat. A rendőrség munkáját átvéő, hatalmát mindenhová kiterjesztő biztonsági vállalatot például „SzeKúr”-nak („CorpSeCorps”) hívják: az utalás könnyen felfejthető, a védelmi cég valójában erőszakszervezet, csak épp erre az olvasó felé való egyértelműsítő kiszólásra nem volt nagy szükség, hiszen a SzeKúrról úgyis minden kiderül. Így viszont — ahogy azt Adam Roberts fejti ki kritikájában¹ — elsikkad az egyébként okos Atwood-i satíra saját társadalmi valóságunk működésére rávilágító funkciója: a mű éppen azt az összefüggést hagyja figyelmen kívül, hogy a jól kiválasztott márkanevekből és szlogenekből áradó nyelvi delej miképp tartja bűvkörében az átlagos fogyasztót. Azaz valószínűleg most is vehetünk olyan hamburgert, amelyben a hús ismeretlen eredetű, de az biztos, hogy nem az önleplező „TitokBurger” nevet viseli...

A trilógia második része megerősíti azt az első kötet olvasásakor szerzett benyomást is, hogy a fikciós világépítés nem mozgósít igazán újszerű hatáselemeket. Az atwoodi disztópia többnyire jól ismert, Huxleytől és Orwelltől származó panelekből épül fel, a Kíngolyó („Painball”) ötlete (ez egy körbezárt erdő, ahol kamerák közvetítik élőben a politikai foglyok és más bűnözők élet-halál-harcát) sem tűnik túl eredetinek a *Battle Royale*

és *Az éhezők viadala* után. Ennél azonban zavaróbb az, hogy a világlétesítés szintjén számos ellentmondást fedezhetünk fel. Kik lehetnek például a „politikai” foglyok, és ki ítéli őket halálra, ha Tobyék országában nincs centrális kormányzás és nincs orwelli típusú diktatúra, mert a hatalom birtokosai az egymással is harcban álló Vállalatok? Hasonló probléma lép fel akkor is, amikor a szöveg nem képes meggyőzni az általa elbeszélte események valóságosságáról, azaz a fikcionalitás aktusai túlságosan áttetszőek. Egy, a Száraz Özönvízhez hasonló katasztrófa bekövetkezte egyáltalán nem tűnik elképzelhetetlennek, az viszont már igen, hogy egy kis közösség régóta szétszóródott tagjai nemcsak hogy mind megmenekülnek a föld egész lakosságát kiirtó vírustól, de pont ugyanazon az egy-két napi járóföldet jelentő területen találnak egymásra. A két főhősnőről legalább tudjuk, hogy egy-egy hermetikusan elzárt helyiségben vészelték át a járványt, az viszont, hogy barátnőjüket, a zombiként tomboló áldozatok között több ezer kilométert megtevő Amandát hogy nem fertőzik meg útközben, már kielégítő magyarázat nélkül marad. A valóság-analóg logikát e helyütt felülírja a példázatszerűség: a szeretet és az elszántság mintha elég lenne annak a betegségnek a kicselezéséhez, melyet az emberiség a saját önzésével hívott életre. Míg tehát a tudományos-fantasztikus zsáner emblematikus írásai kifejezetten törekednek arra, hogy a regényvilágbeli történetek az adott alternatív univerzum keretei között szigorúan realiztikusak maradjanak, addig ez *Az özönvíz évének* cselekményformálásáról már nem mindig mondható el.

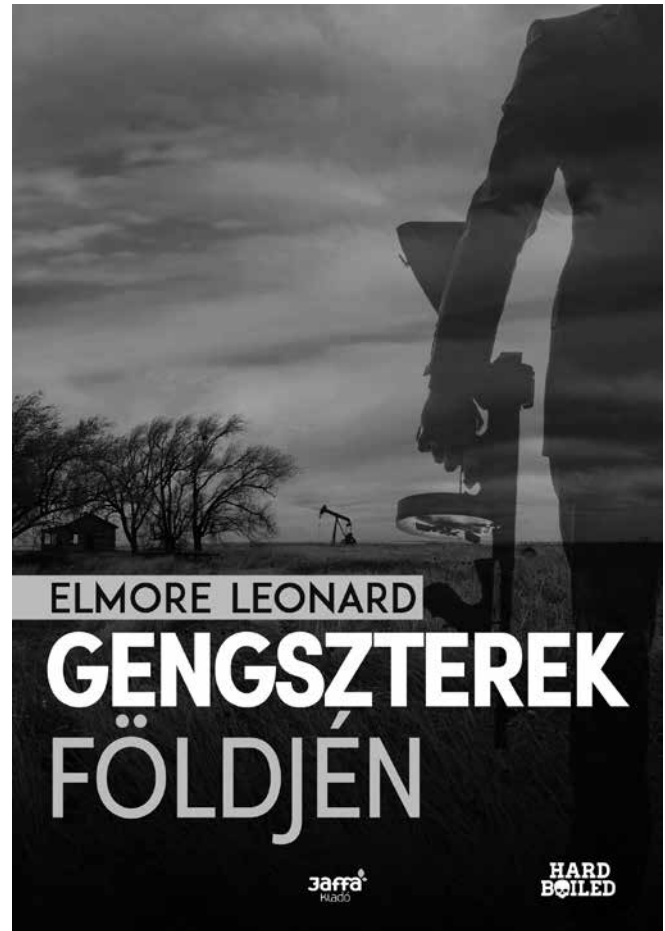
Ami viszont a feszültségteremtést, a női barátságok megjelenítését és a lélektani pontosságot illeti, ott nem lehet kétségünk afelől, hogy a regény kiváló prózaíró munkája. Különösen figyelemre méltó az, ahogy a narráció kétosztatúsága a szereplői szubjektumok megkonstruálását vezeti be. A trapéztafcosként dolgozó Ren hajlékony teste személyiségének formálhatóságát metaforizálja: a lány mindig másokhoz igazodó, könnyen megnyíló, játékos természete nyilvánul meg énelbeszélésében is. A Kertészgyerekek által „Száraz Boszinak” csúfolt, zárkózott Toby viszont nem lép fel közvetlen vallomástevőként: az ő nézőpontjából egy külső hang számol be az eseményekről, mégpedig úgy, hogy nem mindig enged teljes hozzáférést önértelmezői horizontjához. A középkorú, cseppet sem nőies, tragikus fiatalkort maga mögött hagyó vénlány látszólag híján van a klasszikus akcióhősök karakterjegyeinek, ám mégis azzá válik: a fegyverekkel kitűnően bántó, mindig józan és tetterre kész Toby a könyvből annak legemlékezetesebb figurájaként emelkedik ki. Ráadásul ő az, aki átmenti a közösség „Éva Hat”-jaként elsajátított tudását az apokalipszis utáni világba: a regény azzal zárul, hogy a köré gyűlő kis csapat az Újhold feljövetelkor megüli az ünnepet. A Kertészek időszámítása szerint tagolódo, a Teremtés Napjától Szent Julian napjáig tartó *Az özönvíz éve* tulajdonképpen a kereszténység eme különös szépségű leágazásának fiktív archívumaként is olvasható.

¹ <https://daughtersofprometheus.wordpress.com/2013/03/16/the-year-of-the-flood-margaret-atwood/>

→ Sepsi László

A MENŐSÉG EREDETE

(Elmore Leonard: *Gengszterek földjén*.
Fordította: Illés Róbert, Jaffa, 2015)



Cool és kellemetlen között a különbség csupán egy csepp bajszra tapadt barackfagylalt. A Gengszterek földjén egyik főhőse (a háromból) tizenöt évesen lesz a szemtanúja annak, ahogy egy piti, de rettegett bűnöző, bizonyos Emmett Long kirabolja a helyi vegyesboltot és hidegvérrel megöli a helyszínre mintegy véletlenül érkező Junior Harjót, a törzsi rendőrség járőrét. A kamaszfiú, akiből egy évtized múltán Carl Webster néven gyorskezü rendőrbíró válik és személyesen végez Emmett Longgal, előbb tűri, hogy a bűnöző elvegye tőle a barackfagylaltját, és csak akkor gyűjti össze bátorságát egy lazaskodó megjegyzés erejéig („Most majd fel kell takarítania maga után” — 11), amikor az ajtón belépő rendőr láttán úgy érzi, fordult a kocka. De ez a beszélés nem csak annak köszönheti létét, hogy Long korábban rasszista okfejtésekkel hergelte a félvér fiút, aki a rendőrében (tévesen) felmentő sereget lát: ételmaradékos bajszával a gengszter elveszít valamit az aurájából, ami után egy éretlen kamasz is feljogosítva érzi magát arra, hogy kekeckedjen vele. „Itt a bankrabló, akitől mindenki fél, és közben annyi esze sincs, hogy a száját meg tudja törölni” — meséli később Carlos az édesapjának, aki annyit felel: „Azt a részt én elfelejténém. Hidegvérrel lelőtte a törvény emberét. Ez minden, amire emlékezned kell.” (15)

Apa és fiú beszélgetésében két nézőpont ütközik: Carlos nem tud félni egy olyan alaktól, vagy felnézni rá, aki még a „száját sem tudja megtörölni”, apja viszont — akinek megállapodás előtti kalandjait Elmore Leonard a spanyol polgárháborúról szóló *Cuba Libre* (1998) című regényében írta meg — nem ad a látszatra, számára csak az a fontos, hogy a bűnöző maszatosan vagy tiszta orcával, de embereket gyilkolt meg. Ez a konfliktus Leonard regényeinek talán legfontosabb mozgatórugója, ahogyan egymásnak feszül a látszat és a valóság, majd bekövetkezik minden nagymenő rémálma: a *cool* illúziója felfeslik, és megpillanthatóvá válik a banális, a béna és mindenekelőtt emberi minőség. A *Gengszterek földjén* (árulkodó eredeti címe: *The Hot Kid*) annyiban emelkedik ki a terebélyes életműből, hogy történeti távlatot ad a lazaság kultuszának. A szesztilalom idején játszódó párhuzamos karriertörténetekből nem csupán az rajzolódik ki, hogy hősei miképp igyekeznek megteremteni és fenntartani saját *coolságuk* látszatát, de a korszak valódi bűnözőire (Machine Gun Kelly, Dillinger, Bonnie és Clyde) tett utalásokkal és a tömegmédiát reprezentáló, ambiciózus bűnügyi újságíró szerepeltetésével Leonard egyszerre ragadja meg az így kialakult imágók termelésének módját és hangsúlyozza ki jelentőségüket a közgondolkodást át- szövő modern mítoszok kialakulásában.

A 2013-ban elhunyt Elmore Leonard első megjelent novellája (az 1951-es *Trail of the Apaches*) óta a modern amerikai kultúra két meghatározó műfajában alkotott: bő fél évszázados pályája alatt elsősorban westernregényeket és bűnügyi történeteket írt, melyek közül utóbbiak a klaszszikus krimihagyományok rejtélymegoldó narratívái helyett rendre a maffiózók (*Pronto*), szélhámosok (*Szóljatok a köpcösnek!*) és profi tolvajok (*Mint a számár szürke ködben*) mikrotársadalmának belső dinamikájára koncentráltak. Miközben Leonard számára a két műfaj közti váltást a hetvenes évek fordulóján leginkább piaci körülmények motiválták — akkoriban erősen megcsappant az érdeklődés a vadnyugati történetek iránt —, életműve szemléletes bizonyíték a két zsáner közti könnyed átjárásra. Habár a felszínen úgy tűnhet, western és gengsztersztori között a legelemibb kapcsolódási pont az erőszakos (általában lőfegyverrel zajló) konfliktusmegoldás, a mesteri dialógusairól elhíresült Leonard esetében épp a fizikai küzdelem szorul háttérbe — a valódi téttel bíró összetűzéseket hősei gyakran szavakkal vívják, és ha el is dördül egy-egy lövés, a fegyvernél mindig fontosabb, hogy ki az, aki a kezében tartja. Elmore Leonard világában különösen igaz a *Breaking Bad* című tévésorozat aranyköpése: „Attól, hogy lelőtted Jesse Jamest, még nem lesz Jesse James.”

A „detroiti Dickens” bűntörténetei ezzel együtt sem nélkülözik a western motívumait, csak éppen a határvidek átadja helyét a törvény és törvénytelenység közti szürke zónának, hősei seriffek és banditák helyett rendőrök és gengszterek, miközben szereplőinek nagy része, mint azt a *Gengszterek földjén* gyönyörűen illusztrálja, kényszere sen igyekszik fenntartani — vagy megteremteni — saját legendáját. Mint arra Baski Sándor a *Filmvilágban* megjelent portréjában rámutat,¹ a markáns western-hatáson túl a Leonard-szövegeket könnyed hangvételük is elválasztják a Raymond Chandler és Ross McDonald depresszív futamival vagy Mickey Spillane sörbüzös mézárálásaival fémmel-zett amerikai *hard-boiled* krimiiradalomtól. A könnyedség látszata mögött persze szigorú *modus operandi* munkál, ahogy az a tíz pontban összefoglalt ars poeticájából kiderül,² Leonard nagyon is tudatosan szabadítja meg prózáját mindenféle irodalmi sallangtól, eközben a mesterének tartott Hemingway szikár mondatait vegyítve a jazz lüktető ritmusával és a párbeszédek életszerűségét erősítő improvizációkkal. A nyolcvanas évekre végsőkéig csiszolt, transzparens Leonard-stílbén a szerző mintegy feloldódik és csak a legszükségesebb információk átadására szorítkozik, átengedve a terepet a karaktereknek. Az általában legalább két-három cselekményszálon futó Leonard-regényekben a szereplők egymást zenei szólamokként váltó nézőpontjaiból bomlik ki a történet — Charles J. Rzepka hosszasan elemezte a „szabad függő beszéd” nyelvi megoldásának funkcióját a szerző prózájában³ —, teljes háttérbe húzódásával

az író egyszerre képes ugyanazt az eseményt egymástól teljesen eltérő perspektívákból bemutatni és meghagyni az esetleges morális ítéleteket olvasójának. A *Gengszterek földjén* odáig merészkedik ebben a stratégiában, hogy a történet kulcspontjait gyakran csak különböző szereplők elmondásából ismerjük meg, alkalmanként több verzióban: az említett incidenst a fagylaltkedvelő rablóval a főhős másképp meséli el a rendőröknek (kihagyja belőle a fagyit) és másképp az édesapjának, majd újra és újra elmesélve csiszolgatja a regény során. Hiába lesz rendőrbíró és bűnöző mellett a sztori harmadik hőse az árulkodó című *Valódi Bűnügyek* feltörekvő újságírója, a szépítések, túlzások és gúnyos kommentárok tömegében a regénybeli mítosz és valóság határait szétzilálja a szájhagyomány.

Főképp azután, hogy Quentin Tarantino a *Ponyvaregénnyel* és a Leonard *Rum Punch* (1992) című kötetét adaptáló *Jackie Brown*nal adekvát mozgóképes megfelelőjét kínálta a szerző egyedi világának⁴ — filmtörténeti és kulturális utalások tömegével dúsítva a hidegvérrel fecserésző bűnözők történeteit —, egyre gyakrabban bukkant fel a róluk szóló szövegekben az a kérdés, hogy pontosan mit is takar a kilencvenes évek popkultúrájában újra divatba jött „cool” kifejezés, mivel is érdemli ki a jelzőt a gyilkosságai előtt humbug bibliaidézetet szavaló bérgyilkos vagy a kényszer-szövetségeseit ravaszul átrázó stewardess. A lazaságot és szenvtelenséget egyszerre jelentő *cool* a harmincas években (vagyis a *Gengszterek földjén* történetével egy időben) kapta meg ma is ismert jelentését, ami a jazzkorszakban főképp a zenészek minden körülmények között higgadt — vagy akár flegma — magatartására utalt. Az afroamerikai kultúrában ez a hűvösség egyben a passzív ellenállás eszköze is volt a fehérek elnyomásával szemben, a büszkén, emelt fővel járó kisebbség afféle páncélként viselte önnön *coolságát*. Ez az attitűd szívárgott át az ötvenes évekre az ifjúsági szubkultúrákba (lásd James Dean vagy Marlon Brando esetét), majd vált népszerűvé a beat- és hipstermozgalom tagjai közt (mely jelenséget Norman Mailer *A fehér néger* című esszéjében ostromozta),⁵ ahol az ellenállás

¹ BASKI Sándor: *A lazaság romantikája* (Elmore Leonard bűnregényei), Filmvilág 2014/10, 28–30., http://filmvilag.blog.hu/2015/04/24/a_lazasag_romantikaja_elmore_leonard_bunregenyei

² Elmore LEONARD: *Easy on the Adverbs, Exclamation Points and Especially Hoopedoodle*, The New York Times, 2001. júly 16., <http://www.nytimes.com/2001/07/16/arts/writers-writing-easy-adverbs-exclamation-points-especially-hoopedoodle.html>

³ Charles J. RZEPKA: *Being Cool: The Work of Elmore Leonard*, Johns Hopkins University Press, 2013, 2–47.

⁴ Többé-kevésbé sikeres filmadaptációk természetesen már jóval Tarantino színrelépése előtt születtek Leonard munkáiból, ezek közül érdemes megemlíteni a *Ben Wade és a farmer* (1957) és *A hallgató ember* (1967) westernklasszikusait, a *10 másodperc az élet* (1986) című John Frankenheimer-mozit, és a *Szóljatok a köpcösnek* (1995) hollywoodi szélhámos-szatirját.

⁵ Norman MAILER: *A fehér néger — Felületes gondolatok a hipsterről*, Híd, 1963/3, 315–324.

fogalma ugyan értelemszerűen mást jelentett, mint két év-tizeddel korábban, de a külvilágot és véleményét ignoráló viselkedésmód ugyanúgy célravezető és vonzó maradt, ahogy az lett az ezredforduló tömegkultúrájában is.⁶

Mint fentiekből is kitűnik, kötődjön akár a többséggel dacoló kisebbségi rétegek ellenállásához, a törvényt semmibe vevő gengszterekhez vagy lázadó kamaszokhoz, a *cool* mindenekelőtt az egyén integritását hangsúlyozó performansz, és ez nincs másképp Elmore Leonard karaktereinek esetében sem. Carl Webster a *Gengszterek földjén*ben — miután imázsa érdekében megszabadult keresztneve túlzottan latinos végződésétől — egész rituálét dolgoz ki ellenfeleinek lelövéséhez, aminek csak részmozzanata, hogy ő rántja elő hamarabb a fegyverét: előtte el kell hangozzék az a mondat is, hogy „ha elő kell húznom a fegyveremet, agyon fogom löni” (54). Ez az apró szertartás teszi többé a rendőrbíró bármelyik másik fegyverforgatónál, ezt idézik tőle a lapok — hol pontosan, hol kevésbe —, és ez az állandóság teszi Carl Webstert *cool* figurává, miközben több alkalommal valóban egyfajta előadásként utal munkájára. Egy esetben például, amikor felettese felolvasa neki az egyik esetéről írt tudósítást, így fogalmaz:

— „Nestor Lott elővette mindkét krómozott nyelvű .45-ösét a kocsni motorháza mögül, de Carl Webster... — McMahon ismét felnézett, tekintete találkozott Carlével — ...villámgyorsan reagált, és mellbe lötte Nestort.” Ezen kívül még egyetlen szó van a mondat végén — mondta McMahon. — „Bumm”.
— Azt írta, hogy „Bumm”? — Carl most már vigyorgott.
— „Bumm”.
— Mondtam neki, hogy írja azt, amit látott. Neki szólt a legjobb helyre a jegye. (202)

Míg pozitív főhősként Webster *coolsága* a fegyelemben rejlik, nemezise Jack Belmont irracionális lázadásával (milliomoscsemetéből válik első számú közellenséggé) az attitűd anarchisztikus aspektusát testesíti meg, aki előbb csak heccből felrobbant egy hatalmas olajtartályt, de a cselekmény folyamán mindinkább ráérez a vér ízére, ok nélkül lázadóból pszichopatává degradálódik. Leonard több ponton jelzi, hogy a két figura kimondatlan motivációi egy töről fakadnak, nem pusztán azért, hogy mindketten milliomosok gyermekeiként választottak életveszélyes és gyilkolással járó hivatást — így miképp a klasszikus westernben a pisztolyhős és a bandita, mindketten kívülállók —, de egy fejezetben bajtársakként szállnak szembe az illegális italmérést ostromló Ku Klux Klánnal.⁷ De míg Webster képes erőszakos hajlamait a társadalom szolgálatába állítani, és azután, hogy rádöbbenik hasonlóságára a szintén gyilkoló ellenfelével, további önuralmat tanúsít — nem lövi le például az apja otthonába gyilkos szándékkal betörő bűnözőket —, Belmont elszabadult hajóágyúként tobzódik a vérontásban. A civilizált és civilizálatlan erőszak összeütközése újfent a western műfajának visszatérő témája, ám a motí-

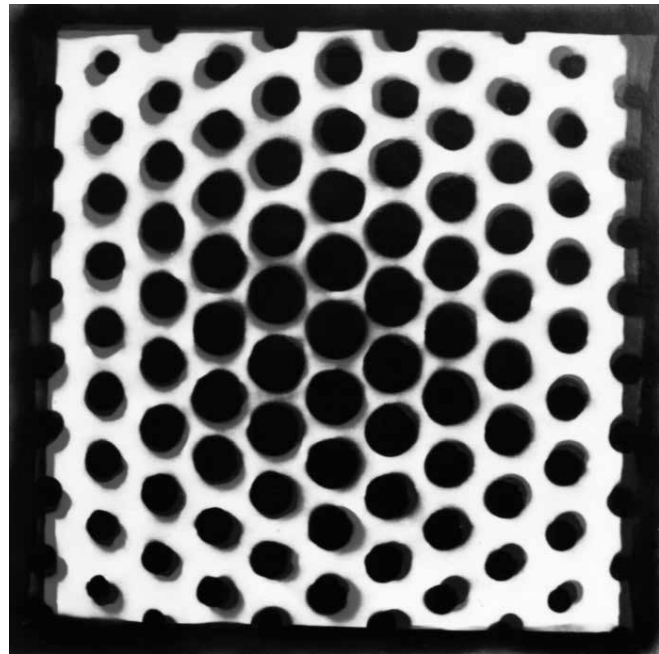
vumon keresztül Leonard ezúttal a szesztilalom karrierbűnözőinek (együttal saját gyermekkorának) állít emléket, egyben kritika alá is vetve az esetleges nosztalgiát, precízen megrajzolva az ívet, ahogy arrogáns, de imponáló lázadóból aljas opportunistává lesz, aki előbb hátba lövi ellenfeleit, később viszont már különösebb indokra sincs szüksége a gyilkossághoz.

A *cool* azáltal válik ellentmondásos minőséggé, hogy egyszerre jelöl nonkonformizmust, olyan egyént, aki szélsőséges körülmények közt sem mond le szokásairól vagy véleményéről — legyen az egy zsíros cowboykalap, mint Raylan Givens (*Pronto, Raylan*) esetében vagy egy szimpla *bon mot* — és egyszerre álca, páncél, erőt és önállóságot közvetítő alakítás a külvilág irányába. A már említett Charles Rzepka szerint Leonardnál a *cool* fogalma összefonódik nem csupán az önazonossággal, hanem a *technével*, a profin űzött hivatással. Legyen szó bérgyilkosról (*Halálos lövés*), maffia-behajtóról (*Pronto*), vagy akár a *Gengszterek földjén* rendőrbírójáról, a protestáns etika afféle torzképeként Leonard hősei addig léteznek harmóniában, amíg hivatásukat a lehető legmagasabb szinten űzik, hasonlóan a szenttelen technikai profizmussal megkonstruált szöveg mögött megbúvó szerzőhöz, mintegy feloldódnak a szakmájukban.⁸ A *Halálos lövés* Feketerigónak hívott, indián származású bérgyilkosa például a polgári neve helyett is ezt a hangzatos megnevezést viseli, ám amikor a regény kezdetén elbizonytalanodik hivatásában, előbb fokozatosan felszámolja saját magánmitológiáját, hogy végül a *coolság* terhéől megszabadulva szenderüljön jobblétre. A *Gengszterek földjén*ben

Carlos Webstert az ingatja meg, amikor vagy rávilágítanak a vérszomjas gengszterrel való hasonlóságára, vagy szembe-sítik tetteinek egy alternatív olvasatával.

McShann elvigyorodott.
— Ez megmaradt a fejében, igaz? Ellopta a fagylaltját, és amikor a legközelebb találkozta, agyonlőtte.
— Körözött bűnöző volt — mondta Carl. — Ezért kutattam fel.
— Értem — mondta McShann. — De jobban hangzik, hogy azért nyírta ki, mert elvette a fagyiját. — Carl Webster szemébe nézett, és azt kérdezte:
— Biztos, hogy nem azért ölte meg?”

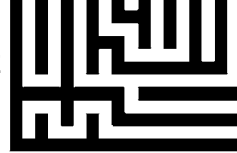
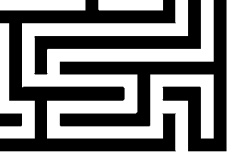
A párbeszéd és vele együtt a jelenet itt véget ér, a bekezdések közti űrben hagyva Carl válaszát, amivel együtt az a kérdés is nyitva marad, hogy Leonard hőseinél vajon mit rejt a *cool* felszín, ha egyáltalán rejt valamit. A lopott fagylalt traumájának kimondása azzal fenyeget, hogy Carl önkontrollja mögött felsejlik valami tökéletesen banális és irracionális: az az irracionalitás, aminek ellenfele és afféle szimbolikus sötét megfelelője, Jack Belmont a történet végére teljesen átadta magát. Az eredetileg 2005-ben megjelent késői remekével Elmore Leonard visszatért munkásságának forrásvidékéhez, a húszas-harmincas évek Amerikájához, ahol egyúttal pályájának egyik kulcsfogalma is megszületett. Mintha ebből a nosztalgikus pozícióból fakadna, hogy *Gengszterek földjén* minden fontosabb szereplő bemutatását annak gyermekkorával kezdi: ez valószínűleg fontos jel arra vonatkozólag, mit keressünk az odavetett riposztok, szenttelen színjátékok és a parttalan szövegelés mögött.



⁶ A *cool* kultúrtörténetéről részletesebben lásd: Dick POUNTAIN – David ROBINS: *Cool Rules — Anatomy of an Attitude*, Reaktion Books, 2000.

⁷ Webster és Belmont párhuzamos karriertörténete, sok szempontból hasonló gyökereik és alkalmi szövetségeik a Leonard karakterei alapján készült *A törvény nevében* (2010–2015) című tévésorozatot előlegezik, olyannyira, hogy a sorozatbeli Raylan Givens alakja valójában sokkalta közelebb áll Carl Websterhez, mint irodalmi megfelelőjéhez.

⁸ Ebből a meglehetősen szigorú szempontból értékeli újra Carl felettese Bonnie és Clyde karrierjét, arra a következtetésre jutva, hogy a legkevésbé sem voltak menők. „— A legnagyobb zsákmányuk ezeröttszáz dollár volt. John Dillinger dilettáns balfácánnak nevezte őket. — Mennyi volt a legtöbb, amit Dillinger egyetlen alkalommal zsákmányolt? — Hervennégyezer. [...] Szerinte Bonnie és Clyde szégyent hoztak a bankrablás mesterségére.”



Mráz Attila

A tartózkodás etikája

(Jason Brennan: *The ethics of voting*. Princeton University Press, 2011)

Kötelességünk-e elmenni szavazni? Maradjon-e inkább otthon, aki nem ért a közügyekhez? Szabad-e fizetni bárkinek azért, hogy szavazzon? Jól fejlett demokráciákban illendő közhelyként visszhangozni a válaszokat a demokratikus részvétel e legalapvetőbb erkölcsi kérdéseire, vagy egyenesen tabuként kezelni a kérdéseket? *Hát persze*, hogy el kell menni szavazni! „A demokrácia egy olyan játék, ami nem működik nélkülem, és nem működik nélküled” — hangzott el a „Szavazz!” nevű civil kezdeményezés videó-spotjában még a 2014. áprilisi választások előtt. *Hát persze*, hogy nem tűrhetjük, hogy bárki is fizessen valaki más szavazatáért: például így veszik meg a közmunkások szavazatát vidéki kiskirályaink az önkormányzati választásokon. (Lásd például az Átlátszó, K-Monitor, Political Capital és Transparency International Magyarországot: *A szegények voksa – közmunka és a választások tisztaságának kockázatai* című tanulmányát.) Talán hasonlóan egyértelmű a válaszuk a tájékozatlan szavazók tartózkodásáról. Az úgynevezett „tájékozatlanok” tartózkodtak már eleget például az 50-as évek Amerikájában, ahol a fekete szavazókat „műveltségi teszteken” elbuktatva zárták ki a választójogból. Inkább szavazzon csak, aki tud, most, hogy végre tud.

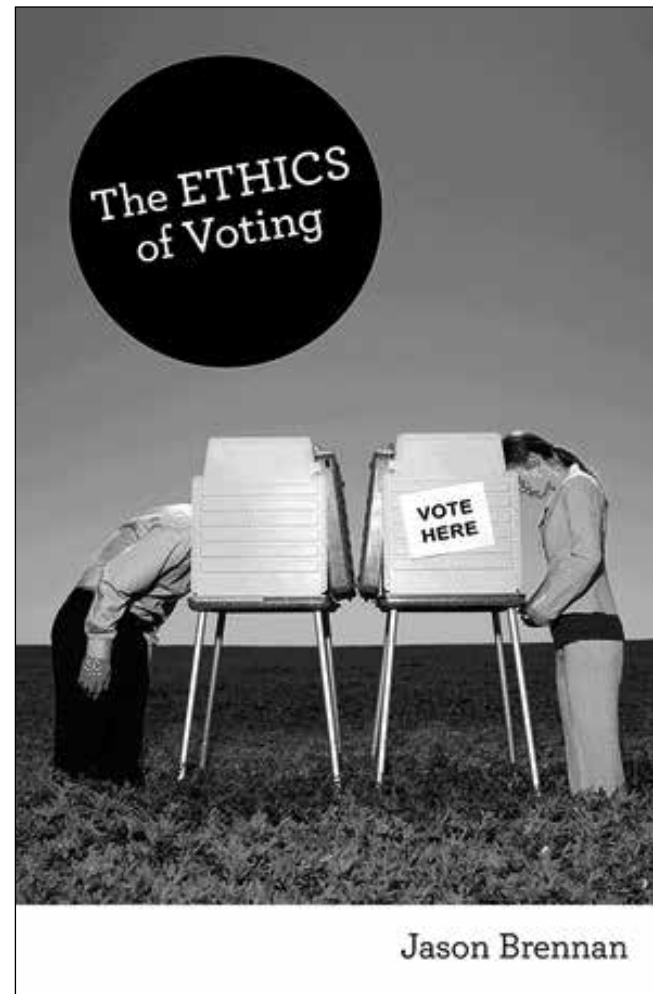
Jason Brennan *A szavazás etikája* című könyvében azonban éppen arra vállalkozik, hogy megdöntse a fenti tabukat. Előre szólok: Brennan könyvének minden egyes állítása meglehetősen provokatív; a szerző inkább élvezetét lelve, mintsem szégyenkezve döntögeti a demokratikus állampolgári éthosz legfőbb tartóoszlopait. A felhevült olvasók kedélyét lehűtendő azonban Brennan már a kezdet kezdetén erősen korlátozza vizsgálódása tárgyát. Ahogy a kötet címe is sugallja, a szerzőt kizárólag a szavazás erkölcsi, nem pedig jogi kérdései érdeklik. Pontosabban: a szerző adottnak veszi az általános, egyenlő és titkos választójogot (legalább ezt!), és arra kíváncsi, mikor és hogyan kellene — vagy inkább *nem* kellene — élnünk ezzel a joggal. Például ahogy a lelkes aktivista is pusztán erkölcsi, nem pedig jogi kötelezettségre figyelmeztet, amikor azt harsogja, „El kell menned szavazni!!!”, úgy Brennan is csupán arra keresi a választ, tisztán erkölcsi kötelességként megállja-e a helyét ez a követelmény. (A szerző egy későbbi, társszerzőként jegyzett kötetben ugyanakkor épp a jogi értelemben kötelező szavazás elleni érvekkel foglalkozik. Lásd Jason Brennan és Lisa Hill: *Compulsory Voting — For and Against*, Cambridge

University Press, 2014. Ez a kérdés is távol áll az abszurditástól: a világ számos államában, az EU-ban például Belgiumban, Cipruson, Görögországban és Luxemburgban is kötelező a választási részvétel.)

Erkölcsi kötelességünk-e tehát szavazni? Brennan válasza ezen a ponton már aligha lehet meglepő: nem! A szerző választát igazolandó elsősorban azt vizsgálja: az állampolgári erény megköveteli-e, hogy az erényes állampolgár szavazzon. A kérdésfeltevés nem kizárólag a szavazás vonatkozásában izgalmas. Brennan ugyanis kénytelen egy komplett elméletet alkotni arról, mi is az az állampolgári erény, hogy aztán ezen az alapon igazolja: nem következik belőle a szavazás kötelező jellege. Ez az elmélet például azt próbálja felfejteni: az erényes állampolgárnak hozzá kell-e járulnia a közjóhoz, vagy a jó kormányzáshoz mint közösségi jószághoz? Csak szavazással járulhat-e hozzá az állampolgár? Brennan válaszait talán az „anti-republikánus” címkével jellemezhetnénk leginkább. Állampolgári érenyelmentének lényege, hogy a közösségi hozzájárulás egyáltalán nem csak a politikai részvétellel valósítható meg. Mi több: van, aki többel tud hozzájárulni a közjóhoz, vagy akár a jó kormányzáshoz azzal, ha a szavazás helyett más tevékenységnek hódol.

Vegyünk egy példát a vágyteljesítő álmok köréből. Képzeli el, hogy 2015 nyarán Budapest főpolgármestere lemond, mert méltatlannak bizonyult közmegbízatására a menekültválság emberi jogokat semmibe vevő kezelése miatt. A Budapestre érkező menekültek száma nem csökken, a segítségre folyamatosan szükség van. Ezalatt megrendezik az időközi választásokat. A Migration Aid nevű önkéntes, menekülteket segítő szerveződés egyik tapasztalt önkéntese pedig a következő dilemmával néz szembe: akkor viselkedik-e erényes állampolgárként, ha a vasárnapja egy részét a szavazáson való részvételnek szenteli, vagy inkább akkor, ha pár szabad órájában folytatja önkéntes tevékenységét. Brennan válasza a hasonló példák esetében egyértelmű: hagyjuk a politikai részvétel fetisizálását. Vegyük komolyan, hogy egy munkamegosztáson alapuló társadalomban a közösségi hozzájárulás mennyire sokféle lehet és kell legyen ahhoz, hogy egy politikai közösség jól működjék. Ha valóban az a cél, hogy a közjóhoz járuljunk

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



hozzá, akkor inkább mindannyian válasszuk ennek egy-egy olyan módját, ami számunkra egyénként a leghatékonyabb hozzájárulást teszi lehetővé. Márpedig — a példánál maradva — sokan el tudnak menni szavazni, de csak keveseknek van szakértelme a menekültek segítésében. Így nem állja meg a helyét az az elképzelés, hogy csak aktív szavazókként lehetünk erényes állampolgárok. Az állampolgári erényesség követelményéből tehát nem következik, hogy erkölcsi kötelességünk lenne szavazni.

Természetesen Brennan nem tagadja, hogy bizonyos körülmények között erkölcsi kötelességünk a szavazás. Léteznek kiélezett választások, különösen aggasztó jelöltekkel. Ha nagy a szavazás tétje, a mérlegelés eredménye megváltozik. A szerző csupán annyit állít: a mérlegelés nem kerülhető el. Nem *általános* erkölcsi kötelességünk a választási részvétel, hanem az adott politikai, társadalmi, gazdasági környezet és ezen belül saját helyzetünk, képességeink és lehetőségeink függvénye, hogy el kell-e mennünk szavazni egy adott választáson. Idáig persze az

állítás nem tűnik különösebben provokatívnak. Végére is van, amikor kötelességünk szavazni. Legfeljebb kicsit túláltalánosítunk: néha olyankor is elmegyünk szavazni, amikor nem kéne. Na bumm! Ennél nagyobb baj sose érjen — gondolhatnánk. Megteszünk valamit, ami nem is a kötelességünk. (Azt az egy órácskát közben csak kibírják a menekültek is...)

Ám itt jön a következő, provokatívabb állítás: Brennan szerint súlyosan tévedünk, ha azt gondoljuk, hogy a szavazás legrosszabb esetben erkölcsileg semleges tett. A részvétel ugyanis erkölcsileg elítélendő is lehet. Méghozzá elsősorban akkor, ha választásunk hiányos tájékozottságon alapul, vagy irracionális döntés eredménye, vagy pedig alapvető erkölcsi normákat hág át (például rasszista értékrendre épül). Természetesen a választások kimenetele nem egyetlen ember szavazatán múlik. Ám Brennan szerint két érv is szól amellett, hogy a tájékozatlan, irracionális, alapvető erkölcsi normákat áthágó szavazatok leadása minden egyes esetben erkölcstelen tett.

Egyrészt: Brennan szerint kötelességünk tartózkodni a kollektív károkozáshoz való hozzájáruláshoz. Tegyük fel, hogy egy katasztrofális kormányt választottunk, amelyik fittyet hány az emberi jogokra. Tegyük fel továbbá, hogy ez előre látható volt. Mindenki, aki azért szavazott a kormányra, mert nem tudta, mi várható (holott előre látható volt), vagy mert azt gondolta, az emberi jogoknak nincs köze a moralitáshoz, Brennan szerint felelőtlenül cselekedett, és hibáztatható azért, mert részt vett a példában szereplő kormány megválasztásában. Másrészt: Brennan feltételezi, kötelességünk tartózkodni a másokat túlzott kockázatnak kitevő tevékenységektől. A szerző szerint épp ezért a tájékozatlan, irracionális stb. választópolgár akkor is hibáztatható, ha történetesen mázlija volt: a választás eredménye nem lett katasztrofális. Ebben az esetben is igaz ugyanis, hogy az illető — például tájékozatlan választásával — túlzott kockázatnak tette ki polgártársait. Aki nem veszi a fáradságot, hogy tájékozott, racionális döntéson alapuló, az emberi moralitás legalapvetőbb tételeinek megfelelő döntést hozzon, annak is joga van ugyan szavazni — de Brennan elmélete szerint erkölcsi kötelessége nem élni a szavazatával. (Ne feledjük: számos más szabadságjogunk gyakorlásától is lehet erkölcsi kötelességünk tartózkodni bizonyos feltételek között. Például jogom van a békés gyülekezéshez, de ettől még erkölcsi kötelességem tartózkodni a náci tüntetések szervezésétől.)

Aki tehát — Brennan szerint tévesen — erkölcsi kötelességének tekinti a szavazást, de kellő tájékozottság nélkül megy el szavazni, nem pusztán olyasmit tesz, amit nem kötelessége megtenni. A túlbuzgó szavazó legjobb szándéka ellenére is olyat tesz, amitől kötelessége lenne tartózkodni.

A tartózkodás mellett szóló mindkét érv látszólag elmentmond a demokratikus, befogadó ideáloknak — ugyan-

akkor egy igen alapvető intuícióna támaszkodik. Nevezetesen: a választójog gyakorlása több pusztán önrendelkezésnél. Végtére is egy választáson mások sorsa felől is döntünk, nem csak a magunkról. Szabadon választhatjuk, hogy saját sorsunkról tájékoztatlan és irracionális döntéseket hozunk, elvégre mi isszuk meg a levét. A választások, és különösen az ügydöntő népszavazások révén azonban mások jogait és kötelességeit is megszabhatjuk. Más kárára pedig nem felelőtlenkedhetünk akárhogyan.

A tartózkodásra intő elmélet következményei mindenképp súlyosak. A Brennan kívánalmainak megfelelő, felelős választásra képes szavazók eloszlása ugyanis nem véletlenszerű egy népességen belül. A szegényebb, vagy valamilyen hátrányos helyzetű kisebbséghez tartozó választópolgárok éppen hátrányos helyzetüknél fogva nem feltétlenül rendelkeznek például a tájékozott, racionális szavazáshoz szükséges kulturális tőkével (értsd: például az újsághírek értő olvasásának készségével), sem a tájékozódáshoz szükséges szabadidővel, energiával, vagy éppen anyagi erőforrásokkal. (Az internet-előfizetés is pénzbe kerül, a nyomtatott újságról, TV-ről nem is beszélve.) Brennan elméletének enyhén szólva fájdalmas következménye tehát, hogy — hazai példával élve — a szegény roma családok tagjaitól nagyobb valószínűséggel várja el erkölcsi alapon, hogy tartózkodjanak a szavazástól, mint a rózsadombi, felső-középosztálybeli választópolgártól. Vajon elfogadható, hogy erkölcsi alapon elvárjuk valakitől a tartózkodást, ha ő éppen társadalmi hátrányai folytán képtelen a tájékozott részvételre?

Hasonló problémával szembesülünk, ha olyan demokráciákra — mondjuk Magyarországra — alkalmazzuk Brennan érveit, amelyekben a választópolgári tájékozódás ésszerű lehetőségei (szinte) *senkinek* nem adottak. Köztudomású, hogy Magyarországon a jelenlegi kampány- és médiaszabályozás mellett a választópolgárok nagy részéhez nem jut el elégséges (és elégségesen sokféle) információ ahhoz, hogy megalapozott választói döntést hozhassanak. Vajon elfogadható-e, hogy a választópolgárok túlnyomó többségétől erkölcsi alapon elvárjuk a tartózkodást, ha éppen az antidemokratikus médiaszabályozás következtében kellene emberfeletti erőfeszítéseket tenniük, hogy tájékozottan szavazhassanak?

Brennan válasza ismét provokatív. Egyfelől elismeri, hogy a példákban említett háttérfeltételek — az információhoz való egyenlőtlen vagy elégtelen hozzáférési lehetőségek — igazságtalanok. Épp ezért úgy gondolja: tenni kell ellenük. Másfelől viszont ez nem jelenti azt, hogy helyesen jár el, aki — akármilyen okból is — felelőtlenül szavaz egy olyan kérdésben, amely polgártársai millióinak sorsát is befolyásolja. A megoldás nem a helyes erkölcsi követelmények lebontása, érvel Brennan, hanem az igazságos háttérfeltételek megteremtése.

Ezen a ponton azonban úgy tűnhet, a politikai gazdaságtani érvekre amúgy rendkívül fogékony szerző nem veszi figyelembe az elmélete által teremtetett perverz ösztönzőket. Pedig az erkölcsi szabályrendszerek igazolása nem tekinthet el attól, hogy az adott szabályok pusztán létezése milyen ösztönzőket teremt, és hogyan segíthet aláásni más erkölcsi értékeket vagy jogokat. Egy antidemokratikus kormánynak, amelyik maga gondoskodik arról, hogy az állampolgároknak vagy egy részüknek ne legyen ésszerű lehetősége a tájékozódásra, kapóra jön egy olyan erkölcsi követelményrendszer, amely a tájékoztatlanokat a szavazástól való távolmaradásra ösztönzi. Például a jogalkotónak nem kell bajlódnia a romák választójogból való kizárásával. Elég „mindössze” a szegregáció feletti szemhunyással aláásni az oktatásukat, majd számon kérni rajtuk, hogy is merészelnek szavazni, ha egyszer nem kaptak megfelelő oktatást.

Mindez árnyalja, sőt beárnyékolja Brennan elméletét — de nem teszi érdektelenné. A tartózkodás melletti érvek erkölcsi feltevései maguk is számon ponton kritizálhatók, de az előbb ismertetett következmények önmagukban nem kérdőjelezik meg a feltevések helyességét. Az érvek legalábbis arra rávilágítanak: egy olyan demokráciában, amelyben nem adottak mindenkinek számára a felelős, tájékozott szavazás méltányos és egyenlő feltételei, a választópolgárok jelentős része *kettős* erkölcsi hátrányt szenved — az információhoz való hozzáférést okozó hátrány nem csupán önmagában jelent problémát, hanem azért is, mert a választópolgárt olyan helyzetbe hozza, amelyben már nincs ésszerű lehetősége felelősen élni a jogaival.

Brennan azonban nem áll meg itt a tabudöntögetésben: amellett is érvel, hogy a szavazatvásárlás önmagában erkölcsileg nem kifogásolható. Úgy tűnhet, ez a fejtegetés nem igazán vág egybe a könyv azon céljával, hogy a választópolgár erkölcsös viselkedésének körvonalai a jog határain belül rajzolódjanak ki. A Btk. legalábbis így rendelkezik: „Aki [...] arra jogosultat a választásban, a népszavazásban [...] akadályoz, [...] vagy anyagi juttatással befolyásolni törekszik, [...] büntetett követ el és három évig terjedő szabadságvesztéssel büntetendő” (350. § [1] bekezdés e) pont). A szavazatvásárlásról szóló fejtegetések ebben a kontextusban inkább politikai, mint erkölcsfilozófiaként — vagyis a *megalkotandó*, megreformálandó jog számára erkölcsi igazolást kínáló elméletként — értelmezhetők. Céljuk annak utánajárni: mi és miért számít kifogásolható anyagi juttatással történő befolyásolásnak a szavazás során.

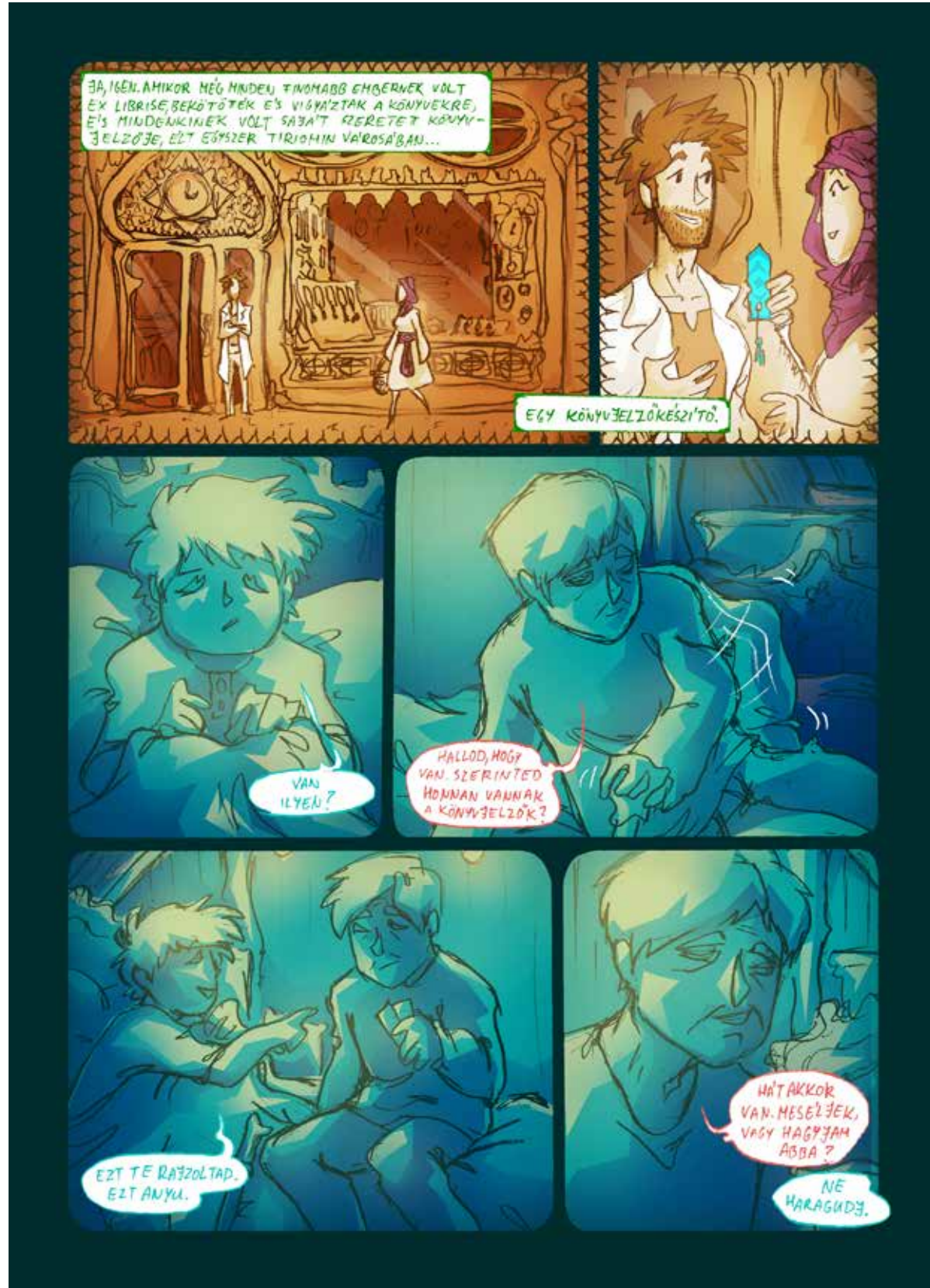
A szerző által elemzett szituációk többségében a szavazatvásárló célja nem az, hogy az eladót egy konkrét párt, jelölt, vagy közpolitikai javaslat támogatására bírja rá. Inkább például az érdekli Brennant: van-e bármi kivetnivaló abban, ha a politikában tájékozott, megfontolt gondolkodóként ismert, de szavazni túl lusta polgártársainknak fizetünk azért, hogy mégis elmenjenek szavazni, *akárkire szavaznak is*.

Brennan válasza egyszerű és kreatív: felelősen szavazni csak akkor lehet, ha mi magunk tájékozottan mérlegeljük, kire szavaznánk — abban pedig nincs és nem is lehet semmi kivetnivaló, ha bárki fizet nekünk azért, hogy felelősen szavazzunk. (Tekintsük most el attól, amitől Brennannek nem kellett volna: nevezetesen hogy a magasabb részvétel önmagában is az egyik vagy másik kimenetelnek kedvezhet.)

Brennant azonban a szavazatvásárlás hagyományosabb esetei is nagyjából hidegen hagyják. A szerző arra próbál rámutatni: más piaci tranzakciókhoz hasonlóan nem maga a szavazat áruba bocsátása kifogásolandó, hanem az, ha a tranzakció egyenlőtlen feltételek között történik. Például pusztán az egyenlőtlen háttérfeltételek miatt aggályos, ha a szegény ember kénytelen eladni szavazatát a helyi hatalmasok valamelyikének. Csakhogy Brennan gondolatmenetét követve arra kell jussunk: egy vagyonegyenlőséget megvalósító társadalomban a szavazatvásárlás erkölcsileg kifogástalan lenne. Van, aki politizálni szeret jobban, és van, aki utazni: aki politizálni szeretne inkább, miért ne venné meg valaki más szavazatát, aki meg a kapott pénzen többet utazhat? Az olvasó ezen a ponton joggal foghat gyanút — valami nincs rendben Brennan előfeltevéseivel, ha azok a szavazatok szabad (és egyenlő) piacát támogatják. Legtöbbünk intuíciója szerint a szavazat más típusú jószág, mint a pénz vagy akár saját munkaerőnk: nem ugyanúgy rendelkezünk felette, mint a tulajdonunk felett. Terjedelmi okokból az olvasóra bízom, miért is van ez így. Mindazonáltal Brennan vitathatatlan érdeme, hogy elgondolkodtat minket arról, milyen típusú jószág a szavazatunk, és ennek megfelelően hogyan (nem) kellene rendelkezniünk vele.

Összességében Brennan könyve hiánypótló, átfogó tárgyalását kínálja mind a szavazás etikájával kapcsolatos közkeletű, mind pedig (talán kisebb részben) a filozófiai szakirodalomban fellelhető nézeteknek. A kötetet nemcsak filozófusoknak, hanem a közélet erkölcsi kérdései iránt érdeklődő tágabb közönségnek szánták. Ebben a tekintetben a könyv páratlan siker: a filozófus szerzőnek sikerült egyszerű, zsargonmentes nyelvezettel elérhetővé tenni amúgy is világos, jól strukturált érvelésmeneteit. Külön öröm, hogy afféle bevezető jellege ellenére sem közhelyes, hanem kifejezetten merész, szellemes gondolatmenetű könyvről van szó, amelyet minden tisztességes demokrata szellemiségű olvasó legalább háromszor a földhöz vágna az olvasás során. Brennan könyvét mégsem könnyű eldobni. A bosszantó érvek részben ugyanis épp azért bosszantóak, mert a demokratikus részvétel legfőbb erkölcsi kérdéseit körbejárva világossá teszik: a szellemi munka nem spórolható meg, nincs okunk „*Hát persze, hogy*”-gyal kezdeni a válaszainkat.







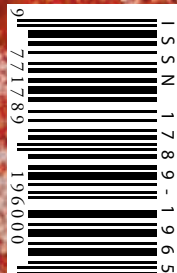








www.mut.hu



890 Ft

nk

mm