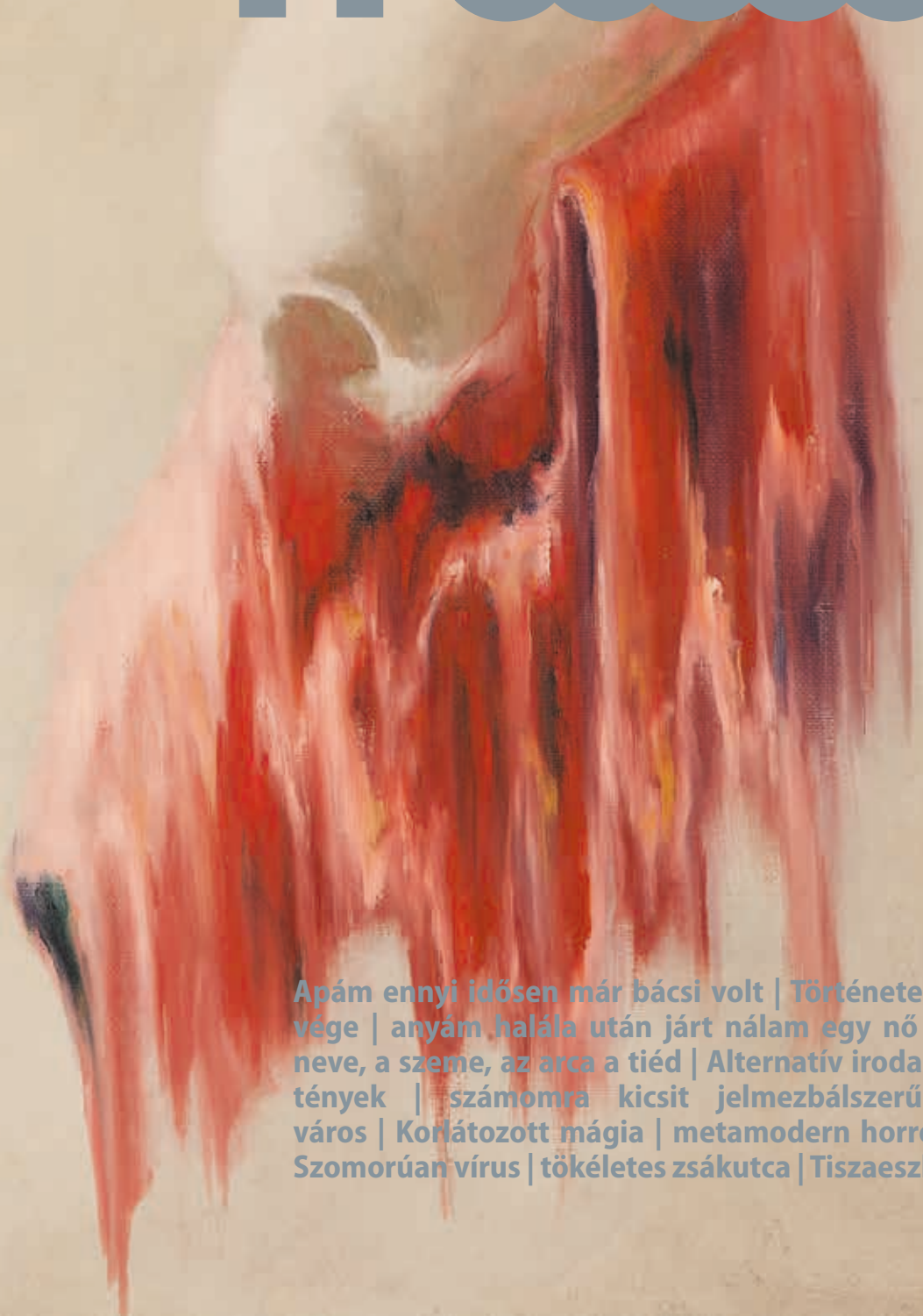
2017059

műút

műút • Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · új folyam LXII/1



Apám ennyi idősen már bácsi volt | Történeteink vége | anyám halála után járt nálam egy nő | a neve, a szeme, az arca a tiéd | Alternatív irodalmi tények | számomra kicsit jelmezbálszerű a város | Korlátozott mágia | metamodern horror | Szomorúan vírus | tökéletes zsákutca | Tiszaeszlár'

múlt

TARTALOM

3 | szépírás
András László: Ötvenéves elmúltam; A telefon; Délután; Nem fontos; Sorompó

6 | szépírás
Nyirán Ferenc: Kentaur, a hegylakó; Kentaur, a menekülő; Kentaur, a megalkuvó

8 | szépírás
Térey János: Abban a gödörben ölték meg Caesart (részlet a *Káli holtak* című regényből)

14 | szépírás
Can Togay János: Burnbank hazaútja; Sigmund Freud rejtvénye; Látogatóban Kantnál (versvázlat)

16 | szépírás
Hal Sirowitz: Játék a hírnévvel; Morzsák; A lustaság művészete (Zerza Béla Zoltán fordításai)

18 | szépírás
Tamás Dénes: (szagok) (részlet *Az élő ház* című regényből)

22 | szépírás
Nyilas Atilla: Egy régi-régi töredék; Etűd; A Kaspersky Virus; Táltoshalál; Menüett

26 | szépírás
Murányi Sándor Olivér: Vine ursul!

28 | szépírás
Balaskó Ákos: Született özvegy

30 | szépírás
Tallér Edina: Megszállott szellem (regényrészlet)

32 | szépírás
Láng Orsolya: A császárné panasza

34 | szépírás
Szvoren Edina: Arról, hogy miért nem lehet gyertyafénynél újságot olvasni egy Föld körül keringő űrhajón

40 | szépírás
Kustos Júlia: Hamlet; gyermekláncfű; egy pont

42 | szépírás
Kovács Rita: Üvegház

44 | képzőművészet
Győrfi Kata: Mintha nyomokban embereket tartalmaznának

48 | színház
Bujdos Attila: Innen el (Benkó Bence – Fábián Péter: *Elza, vagy a világ vége*)

52 | kritika
Major Ágnes: Megtalált fény (Angyalosi Gergely: *Rejtett fényforrások*)

54 | kritika
Vásári Melinda: Utazás időben és térben — egy műfaj nyomában (Szirák Péter: *Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*)

57 | kritika
Szentesi Zsolt: Modernitás a posztmodern felől (Bednanics Gábor: *Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei*; Bengi László: *Az irodalom színterei*)

60 | kritika
Bárány Tibor: Alternatív irodalmi tények (Turi Tímea [szerk.]: *Körkép 2016*; Erős Kinga [szerk.]: *Az év novellái 2016*)

64 | kritika
Szabó Gábor: Történeteink vége (Krasznahorkai László: *Báró Wenckheim hazatér*)

70 | kritika
Zelei Dávid: Tiszaeszlár' (Márton László: *Hamis tanú*)

74 | kritika
Szolláth Dávid: Korlátozott mágia (Darvasi László: *Taligás*)

79 | kritika
Mészáros Gábor: Mit számít, ki beszél? (Szilasi László: *Amíg másokkal voltunk*)

82 | kritika
Sipos Balázs: Felületek, perverzió, derű (Szabó Marcell: *A közeli Limbus*)

86 | holtsáv
Sepsi László: Az „ilyen kis izék" éjszakája (M. R. Carey: *Kiéhezettek*)

89 | képregény
Rőczei György: Sweet Brut (Barta Sándor 1917–20 között írt szövegeinek és Bogdándy Szultán munkáinak felhasználásával)

2017059

„Úton lenni boldogság…” (J. K.)

Szerzőink: András László (1966, Budapest–Piliscsaba) költő, író · Balaskó Ákos (1984, Budapest) költő · Bárány Tibor (1979, Budapest) filozófus, kritikus · Bujdos Attila (1959, Miskolc) újságíró · Győrfi Kata (1992, Kolozsvár) költő, színikritikus, dramaturg · Kis Róka Csaba (1981, Budapest) képzőművész · Kovács Rita (1976, Padova) költő, író, kritikus · Kustos Júlia (1996, Budapest) költő · Láng Orsolya (1987) költő, író · Major Ágnes (1989, Budapest) a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, kritikus · Mészáros Gábor (1990, Csurgó–Budapest) kritikus, doktori hallgató · Murányi Sándor Olivér (1974, Székelyudvarhely–Pócsmegyer) író · Nyilas Atilla (1965, Budapest) költő · Nyirán Ferenc (1951, Debrecen) költő, kritikus · Rőczei György (1956, Budapest) tanár, grafikus, szerkesztő · Sepsi László (1985, Budapest) író, filmkritikus, a Prizma filmművészeti folyóirat szerkesztője · Sipos Balázs (1991, Budapest) színházrendező, kritikus, publicista · Sirowitz, Hal (1949) amerikai költő · Szabó Gábor (1964, Szeged) kritikus, a SZTE Magyar Irodalmi Tanszékének oktatója · Szentesi Zsolt (1957, Eger) irodalomtörténész, kritikus, habilitált főiskolai tanár · Szolláth Dávid (1975, Pécs) MTA BTK ITI tudományos munkatárs, irodalomtörténész, a Jelenkor szerkesztője · Szvoren Edina (1974, Budapest) író · Tallér Edina (1971, Budapest) író · Tamás Dénes (1975, Sepsiszentgyörgy) író · Térey János (1970, Budapest) költő, író, műfordító · Can Togay János (1955, Budapest–Berlin) forgatókönyvíró, költő, filmrendező · Vásári Melinda (1986, Makó) irodalmár, fordító, szerkesztő · Zerza Béla Zoltán (1979, Százhalombatta) költő · Zelei Dávid (1985, Budapest) irodalomtörténész, történész, hispanista

E számunkat **Kis Róka Csaba** művei, illetve azok részletei díszítik. A reprodukciókat a művész 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 kötészet: **Tipo-Top Nyomda**, Miskolc · Felelős vezető: **Solymosi Róbert** · Műút portál: **www.muut.hu** · ISSN 1789-2635 · Szerkesztik: **Antal Balázs** (antal.balazs@muut.hu) · **kabai lóránt**

MissionArt Galéria

ANDRÁS László

Ötvenéves elmúltam

Ötvenéves elmúltam.
Apám ennyi időtlen már bácsi volt.
Amit most nem teszünk meg egymással,
sosem fogjuk. Amit nem adunk oda,
azt magunkkal visszük.
Amit most nem mondunk ki,
az nem hangzik el.
Gyöngédséget akarok tőled,
adnék is cserébe, de úgy látszik,
neked nem kell. Megkapod
a gyerektől, de a gyerek fölnő,
és itt maradunk egymásnak képtelenül,
úgy, hogy még csak meg se próbáltuk.
Aztán egyikünk meghal, és te
beköltözöl a városba.

A telefon

Nem találtam a telefonomat, és megkértelek, hogy hívj fel, hátha meghalljuk, hol van. De nem hallottuk meg, csak a te készülékeden hallgattuk összedugott fejjel, ahogy kicsöng. Tudtam, hogy te is arra gondolsz, milyen lenne, ha most felvenném, és akkor egymásra nevettünk. Aztán arra gondoltam, milyen lesz, ha majd egyedül ülök és várok, hogy megszólaljon végre, de néma marad.

Délután

Nem álmodtam semmi említésre méltót, és arra ébredtem, hogy valami hiányzik. Talán éhes vagyok, gondoltam. Kimentem a konyhába, ettem pár falatot. Hm. Gondoltam, iszom egy pohárkával. Aztán elszívtam egy cigarettát. Aztán még egyet. Aztán megnéztem a híreket, de semmi olyasmi nem történt. Aztán néhány kattintással előkerestem a telefonomon azok közül a párperces videók közül egyet, amelyek az én esetemben különösképpen stimulálják a limbikus rendszert. Kikotortam hozzá a szennyesből egy bugyidat is, hogy jobban menjen. Aztán beraktam a mosást, hogy mire megjössz, már ki legyen teregetve.

Nem fontos

Fontos ember vagy, fontos dolgokkal foglalkozol. Elfoglalt vagy, mert a fontos dolgok egy része sürgős is. Ha néha mégis beszélgetsz velem, mert neked is szükséged van beszélgetésre néha, akkor is csak a fontos dolgaidról tudunk beszélgetni, semmiségekről, melyek nem fontosak, sohasem.

Sorompó

Kimentem veled az állomásra. Hűvös volt az idő. A szokatlanul korán nyíló orgonavirágokon remegett a harmat, nedves szél fújt. Megborzongtunk. Aztán elbúcsúztunk, te felszálltál a vonatra, én autóba ültem. Arra gondoltam, kár volt. Negyedóra múlva sorompót kaptam. Talán te jössz — feldobogott a szívem. De nem te jöttél. Jött ugyan egy vonat, amelyen akár rajta is lehettél, de nem nekem. Ha láttam volna is arcod elhaladóban — mint ahogy nem láttam —, sőt ha észrevettél volna — amiről persze nem tudnék, ha így lett volna sem —, akkor is hiába. Mert akkor is csak a te életed utazott volna azon a vonaton, az az életed, amelyik egészen más, mint a miénk, a velem közös életed volt.

NYIRÁN Ferenc

Kentaur, a hegylakó

Hogy nem talált alkalmas barlangot fenn,
a hegyen, épített kalyibát egy tisztáson,
ahol kedvére tűnődhet tűnt napoknak
alvadt hordalékain, ahol úgy vélte, nem
lelhet rá senki, még talán önmaga sem,
de amint lepillantott az első hajnal aranyló
fényében a völgybe, s látta a tó mélykék
vizét, tudta, hogy nem menekülhet, mert
minden csak *arra* emlékezteti, s a fák
dús lombja sem tudja eltakarni a kék
ragyogást, s ezen az évszakok változása
sem segített, mert ha hó lepte a jeges
vízfelszínt, akkor meg ott volt fölötte
a hidegen lángoló Nap körül úszó égbolt
kékje, csak borús napokon talált enyhet
és némi megnyugvást, ilyenkor meditált
és faragással töltötte idejét, s már szép
kis halomban gyűltek a borovi fenyőből
faragott nyílvesszők.

Kentaur, a menekülő

Mert sosem kedvelte a középutat,
vonzódott a szélsőségekhez, a fent
és a lent kettőssége hívta megmártózni
a mocsokban, ápolatlanul fetrengeni a
kocsmai mámor alkoholbűzös fertőiben,
máskor pedig borotvált orcával, illatosan,
elegáns öltözékben forgolódni tárlatok
megnyitóin, színházi premiereken,
kortyolgatni a bárpultnál az aranyáron
mért koktélokat, de mindkét közegben
mégis idegennek érezte magát idővel, s mert
taszította a középszer, magányos maradt a
legnagyobb tömeg kellős közepén is, ezt
legalább szerette valamennyire, s mire
ráeszmélt, hogy nincs szüksége ehhez sem
a lentre, sem pedig a fentre, már sok bűnön,
kalandon és kudarcon lett túl, hát visszavonult
erdei kápolnájába ott, a hegyen, ahol nem
vágyott szeretetre, ahová nem ért fel a
gyűlölködés, megaláztatás, hátra sem
nézett, ez hiba volt, mert ekkor
fúródott sarkába
az első nyílvessző.

Kentaur, a megalkuvó

Bemerészkedett a városba, egy messzi,
délre eső tartomány fővárosába, ott dobogott
patáival a középkori kockaköveken, nézte a
pompás épületeket, az elegáns luxusüzleteket,
éttermeket, kávézókat, a gyönyörű latin lányokat
és férfiakat, miközben sóvárgott saját hegycsúcsaira,
erdeire, vágyott a magasba és a magányra, így
jutott a több száz márványlépcsőn fel az égig,
hogy ott megfürdesse tekintetét egy arany
ragyogásban tündöklő szent szoborban, alant
az ezeréves tér, fent a káprázatos Nap és a
kék ég, ettől a kékségtől persze megint
valami fájó, nehezen múló emlék zaklatta
fel, végül egy óvatlan lépésnél megcsúszott
a patája a márványlapokon, s mert tiltott
helyen járt, kis híján alázuhant a mélybe,
egy csipkés kőpárkányban kapaszkodott
végtelennek tűnő percekig, átvillant rajta,
hogy csak el kellene engednie a mellvédet,
tekintetét a rámeredő angyalokra vetette és
elszégyellte magát, visszakapaszkodott a
tetőre, ez a sarkába tört nyílhegy miatt
nehéz és fájdalmas művelet volt, s ahogy
csattogott le a lépcsőkön, arra gondolt:
megint megalkudott, nem volt mersze
halni sem.

TÉREY János

Abban a gödörben ölték meg Caesart

(részlet a *Káli holtak* című regényből)

Végre sikerül aludnom a repülőn, erre Sulyok fölébreszt a tenger fölött. A felhők a géptől balra olyanok, mint a hab szétszórt foltjai a madártej színén. Megyünk Rómába.

Reggel kilenckor, egy órával indulás után a társulat hangulata a gépen olyan árnyéktalanul derűs, mintha a legtökéletesebb nyaraláson hirtelen ráeszmélnénk, hogy mostantól ez lesz az életünk. Végig vakáció. Pedig ennek pont az ellenkezője minden egyes turné végére bebizonyosodik, mondom fájó szívvel. Az én jegyem egy ismeretlen, hatvan körüli olasz asszony mellé szól, aki végig nem szól egy kukkot sem, el van mélyedve a tabletjében. Én meg alszom. Amikor ki lehet csatolni az öveket, Sulyok előrejön, és egyfolytában azt mantrázza, hogy Teatro Argentina, Teatro Argentina. Nagy trófeának tűnik a karrierjében ez a színház.

„És te ma este ott fogsz játszani. Hamletet, apám!"

„Azt a kurva — ízlelgetem. — Még ma este. Semmi átállás. Nem így szokott ez lenni."

„Próbáltuk egyeztetni, de nem ment. Érzem, ma jó leszel — vigasztal. — Ebéd után hat órád van pihenni, használd ki."

„Nem tudok nappal aludni. Sose tudtam."

„Pihenjél, jó? Muszáj."

„Nekem nem megy."

Ha ilyen kevés, nem szoktam kihasználni, inkább edzek vagy úszom. A charterbuszon tényleg friss vagyok. Nézem a fakó, helyenként kiégett mezőket, és arra gondolok, amit mindig tudtam: a Káli-medence simán lenyomja Laziót. Ott ezer szökni csábító sétaút van, itt viszont szerintem egy sem. Valóságos erdő sincs, csak ezek a hézagos ligetek. Igaz, van Róma, a fenomenális Róma. Viszont a hotelünk a Via Solferinón annyira igénytelen és lepukkant, hogy az itteni színház nem is kér érte elnézést, talán a megszólalást is szégyellnék. Közös szobánk lesz Tabánival, jó Horatiómmal. Nagyon változó, hol lakunk ilyenkor. Van, amikor ragyogó hotel a szállásunk, közel a játszóhelyhez. Van, amikor lerobbant panzió a világ végén. Most a kettő ötvözete, ez a borzadály bő félórányi sétára a játszóhelytől. Nem baj, ide csak úgyis csak aludni járunk. Este pedig küldenek értünk buszt. Svédasztalos ebédet adnak, a szobák elfoglalva. Tudni, hogy estig minden sínen van, ez mindig fölér egy kedélyerősítő pasztillával.

Forró szeptember, finoman mozog a levegő. A sirokkó segít élni, köszönöm.

„Tudtad, Csáky, hogy ezen a téren ölték meg Caesart?", kérdezi Gróf, amikor kikászálódunk a buszból egy négyszögletes téren, hogy ismerkedjünk a tereppel.

„Nem én. Az a geci Brutus?… Igazából még sohasem gondolkodtam azon, hol ölték meg Caesart. Még konkrétabban hol is?"

„Ahol a villamos megáll. Largo di Torre Argentina. Abban a gödörben, ahol a romokat látod. De akkor nem gödör volt. Képzeld el, az volt a talajszint."

Igen, látom a gödör alján, a salakszőnyeg közepén csonka oszlopok meredeznek. Vetemedett ókori burkolólapok, délceg pineák, bozót. Betonlépcsők vezetnek az oldalába falazott betonpincékhez.

„Ahol azt a tömérdek macskát is látod."

„Pontosan."

Lehetnek vagy ötvenen. Ilyen mennyiségben bárki irtózik a macskáktól, nemde?

„Te mindent tudni szoktál, főnök. Mondd, mi volt itt akkor?"

„Pompeius színháza."

Most csak egy odvas fogakkal teli szájüreg, amit lusta élősdiek laknak. Torokkaparó húgyszag van, amely a tér távoli zugait is körbelengi a hőségben.

Előadás előtt, mint minden *Hamlet* előtt, muszáj sokáig egyedül lennem. Fölszaladok a dombra, rég jártam itt először, még gimnáziumban, amikor az olasz szakos barátnőmet látogattam meg. A Spagna közelében, az egyik középület előtt baszk sapkás őrszem pöcköli ütemesen a géppisztolya agyát a hüvelykujja hegyével, mintha basszusgitárt pengetne.

BTW, láttam bordó hálósipkás őröket, és persze vadászsapkásokat is. Ettől számomra kicsit jelmezbálszerű a város.

„Ha már arra mész, nézd meg a két Caravaggiót a Piazza del Popolón", súgja Sulyok, amikor elkottyantom, hogy a Spagnához megyek. Hogy ezek ketten, Gróf és Sulyok, hogy tudnak törődni a szabadidőmmel!

„Na ne. Engem ma múzeumba nem viszel be. Az kizárt."

„Ez más, nem múzeum. Templom a sarokban. Annak se túl nagy."

„Legyen. Hogy hívják?"

„Santa Maria del Popolo. Megjegyezted? Ismételd el."

„Hagyjál már, Matyi."

„Jó, jó. Nyugalom, ki fogod bírni. Bemész, utolsó kápolna balra, oszt' ott van. Alkalmazott művészet."

Megvan. Homályos zug, jó hátul. Azt nem mondta Sulyok, hogy egy ötvencentest is be kell dobni a kivilágításhoz, vagy egy egész eurót, akkor tovább tart. Kettessel kezdem, hogy ne aprózzam el.

Egy, Pál hanyatt zuhan a saját lova alá. Kettő, Pétert koszos lábú gazfickók keresztre feszítik, egyikük irdatlan valaga otrombán mered elő. Sulyoknak igaza volt. Nincs mindig igaza. De ez a két kép bivalyerős. Újabb eurót be. Mióta mehet így? Mármint a bedobálós megnézés. És vajon századokon át hogyan ment villany nélkül? Fáklyával nem az igazi, plusz állandó tűzveszély. És ha a festő is a helyszínen dolgozott, hogyan oldotta meg az optimális fényviszonyokat? Tükrökkel trükközött? Jó, ez vászon, nem föltétlenül a helyszínen pingálta tele. Mert annyit rögtön látni, hogy ennek az embernek — túl a sokat sulykolt árnyékain és fényein — hihetetlen érzéke van ahhoz, hogy maradéktalanul kitöltse a rendelkezésére álló teret. Mintha benne állna a szerződésében, hogy minden négyzetcentimétert ki kell használnia, de nem ám blöffölve-lazulva, hanem komponálva. Pál esetében a ló lába és fara, illetve feje jelöli ki a jobb és bal szélt, háta a felső peremet, a transzban lévő, fiatal Pál elnyúló teste az alsót. A kereten belül pedig minden mozgásban. Még egy euró bepottyan. Az a segg pedig, a Pétert megfeszítő gazember segge, tőkesúly a kompozícióban. Elnézegetném őket órákig, bár a férfiseggekhez aztán semmi közöm. Kábán támolygok vissza a természetes fénybe.

Úgysem tudnék aludni, inkább ődöngök tovább a városban. Az aluljáróban egy nagy hajú, göndör fiú ősrégi Pink Floydot játszik, meg nem mondom, pontosan mit, gitártémát valami teátrális, nagyívű dalból, ami nem az én világom, vastag por ül rajta. Annyira váratlan, hogy mégis elönt a hallatára a mosoly. Látok egy borús képű segway-kölcsönző fiút a Villa Borghese parkjában. Mi nem szeretnék lenni? Hát leginkább egy borús képű segway-kölcsönző fiú a Villa Borghese parkjában, állapítom meg.

Úristen, itt papagájok röpködnek, szabadon, teljesen szabadon a Porta Pinciana mögött.

Via Veneto. Lassan haladok, mert ennek az utcának minden méterét lassú kortyonként élvezem. (Ilyen otthon az Andrássy, a barcelonai Ramblák, a Dizengoff Tel-Avivban vagy Lisszabonban az Avenida da Liberdade.) Ahogy a parktól ereszkedik lefelé a Via Veneto barátságos kígyója, a platánsorokkal szegélyezett bulvár, egyszer csak feltűnik a Café de Paris. Látom, ennek vége, kész, passz. A múltkor, apámékkal, a még egészséges apámmal, nagyon is megvolt. Becsődölt, hölgyeim és uraim. Ez már csak a Café de Paris roncsa, egy döglött őslény. Szóval a terasz, a nem akármilyen terasz, az emblematikus négyzetméterek, ahonnan Mastroianni sasolta Anita Ekberg társaságában a hajdani, pezsgő forgalmat, zsűrizve az életet és egymást: zárva. De nem csak lelakatolva, hanem megbukva. Lőttek a zsűrizésnek. Bent lomok. Hát ezek is meg bírnak bukni. Az üvegvitrinben kihelyezett fotókon Belmondo, Stallone, sőt Monica Bellucci. De nagyjából úgy, mint egy balatoni bisztróban a hajdan odalátogató Charlie és Rózsi portréja, vagy egy tíz év előtti, borvörös kép a jelenlegi miniszterelnökről. Magas a bérleti díj? Nincs kereslet? Elmúlt ez az egész, másik trend tarol? Miközben a Harry's Bar a sarkon vígan megél az átlaghoz képest háromszoros áraival.

Nagy derékszöget leírva elindulok visszafelé. Szedve a lábamat már a hotel közelében, azon veszem észre magam, valami puhára léptem a Solferinón. Nem hiszem el, nem akarom elhinni, de patkány. Kifordult belei a kövezetre omlanak. Ott szaglik a leanderburjánzásban, a császári bazalton. Most röhögjek magamon? Ja. Muszáj sietnem. Elég elveszetten bámulom a cipőm talpát a hotel kapualjában. Onnan is szaladnom kell, hogy elérjem a buszunkat, azonnal indul.

Ahogy belépek az Argentina büféjébe, Brúnót hallom, ahogy kinyilatkoztat. Imolának mondja, de az én fülemben is megragad:

„A *Lear*ből inkább Edmund, mint Edgar. Engem Edmund vágna igazán pofán." „Hogyhogy eddig kimaradt? Nem is értem", hergeli Zsávoly.

Már megint kezdi a szerepálmait. Ó, Brúnó barátom! Szóval inkább a sötéten örvénylő, törvénytelen fiú, mint Gloster édes gyermeke. Ez egyébként ragyogó önismeretre vall.

Fölhúzom a sötét zsakettet a keményített, kerek gallérom fölé, Julcsi, az öltöztetőnk ellenőriz, lekeféli a vállam, pedig eskűszöm, porszemet se láttam rajta. Bajuszom is van, keskeny. Jó áll nekem vagy sem, ezen perceket képesek vitatkozni az idősebb kolléganőim.

„Utoljára Jávor Pálnak állt jól a bajusz", mondja Julcsi.

Fölhúzott függöny várja a nézőket, a színpad előterében a kolozsvári Mátyás-szobor méretarányos másolata. A király az idős Hamlet másaként is értelmezhető, de amikor ő maga jön elő szellemként, már zsakettet visel. A színpad hátterében a főtéri, részben áttört falú palotasor látható, amely mögül hol tükrös bálterem, hol fürdőszoba, hol kápolna, hol a házsongárdi temető tárul elő, és igen gyakran megindul, vonulni kezd, egy-egy fordulat után más színészeket dob elő. Talán a történet kérlelhetetlen logikájú, megállíthatatlan mozgását jelképezi. Sulyok sok mindent jelképesen ábrázol, de a például a végső párbaj Laertessel tökéletesen természetes és illúziókeltő. Semmi stilizáció, vívóleckéket kellett vennünk hozzá Brúnóval. Bár vannak ellenérzéseim, el kell ismernem, hogy Brúnó nagyszerű Laertes. Egymást is elegánsan intézzük el. Közös szertartásunk lett az a párbaj, majdnem összebarátkoztunk közben. Vele egyébként nem vagyunk ölelkezős-puszilkodós viszonyban, pedig az színházban bevett szokás.

Már a délelőtti beállásnál olyan jó volt látni, hogy itt áll a mi híres kolozsvári díszletünk. Nem velük gyártattuk le, hanem egy az egyben elhoztuk, a színház kamionja hozta. Egy darab otthon. Ott, ahol a színpad résében megülő porszemet is ismerem, bármibe bele merek vágni. Itt azért az első érzésem a megilletődöttség. Szeretem Rómát, egyszerre tisztelem Sulyok művét és az ő színházukat, amelyik meghívott minket ide.

Sötét. Kezdünk. A szokásos operett-szignállal. A zene apránként lopakodik be az előadásba, zajok formájában. Persze, gondolhatnák néhányan: ezek olyan hangok, amelyeket csak Hamlet hall, a környezete nem. Ez a kérdés nyitva is marad. Aztán egyre nagyobb szerepet kap a dallam. Most érkezik először a szellem. Jövetelét minden alkalommal homályszerű, hullámzó elektronikus hangzás húzza alá, hátborzongatóan másvilági.

Már pedzegettem, de még nem mutattam: van az előadásban *looper* is. Akkor veszek föl vele, amikor Bernardóéknak Ady sorait mondom szellem-apám második jelenése után, azt a négyet, hogy

Őrzők, vigyázzatok a strázsán,
Csillag-szórók az éjszakák,
Szent-János-bogarak a kertben,
Emlékek elmult nyarakon…

Aztán ezt a négyet ismétlem sokszor. Emiatt a négy sor miatt van ebben a rendezésben nyár. Szénszálas mikrofonba beszélek. Ez meg az a békebeli műszer, amelyiknek kerek fémkarika van a feje körül. Még ott a fülemben Sulyok instrukciója: „Úgy mondod, hogy a hideg futkározzon a néző hátán."

Szóval ott a pedál a mikrofon tövében. Az előadásban ez csak egy, sokak számára ismeretlen rendeltetésű, földön heverő

doboz, egy digitális szerkentyű, két tucat kapcsolóval a tetején. Nekem a tárház, a merevlemez, a minden. Fölvesz, tárol, sokszoroz és azonnal visszajátszik bármit, több perces részeket is, nem is egyet, hanem többet, váltogatni lehet a rétegeidet. Az a kulcs, hogy az első *loop* hossza meghatározza, mennyit tudsz utána rávenni. Ha azt elrontod, végig el van cseszve minden. Mivel ez a töredék egy tucatszor vissza fog térni, nagyon ügyelnem kell. Ha csak egyszer hibásan mondom föl, az halálos ítélet számomra és mindenki más számára is: az ördögi szerkezet tucatszor fogja ismételni hibásan. Van tehát rajtam súly jócskán.

Minthogy Trianon koreográfiáját követi a rendezés, az én Hamletem ebben a produkcióban tudatosabb, rafináltabb, kevésbé ösztönlény, mint amit megszoktak. Erőteljes és sokarcú Gróf, Claudius szerepében. Sulyok vonzó, csúcsra jutott, virágkorát élő férfit kér tőle az elején, egy sármos bonvivánt. Aki lassan, nagyon lassan csúszik lefelé, a fehérgalléros bűnöktől a szakadékba, és Gróf minden tekintetben őrülten hiteles.

Ophelia, az erdélyi úrilány őrülési jelenete úgy van kitalálva, hogy a maga puritánságában is roppant hatásos legyen. Egyáltalán nem tesz úgy, mintha elborult volna az elméje: ő egyszerűen csak énekel púderes képpel, és nagyon szépen énekel (változó, hogy mit, ma ezt fogja: *Tavaszi szél vizet áraszt*), amúgy meg hétköznapi hangon válaszol hétköznapi kérdésekre hatalmas hülyeségeket, eszelős rendbontása ennyiben merül ki. Ha jó, Lívia egyik bravúrja. Engem is megrázott, amikor először láttam próbán. Apámékból is elismerő szavakat facsart ki (távolságtartóan szerették Líviát, amikor együtt jártunk, ebédre például sohasem hívták meg). Fáj ezt mondani, de ma nem sikerült neki. Másnak nem tűnt föl, de mi Tabánival sziszegtünk a takarásban, nem elég jó, nem elég jó. Ez már megvolt jobban. Ma elkapkodta. Tempó, tempó! Líviában sokkal több van.

Ma valahogy halkabban szólalok meg, mert a mai előadásnak a mi színházunknál négyszer nagyobb és valamivel csipkésebb Argentinában ilyen az atmoszférája. Bensőséges, de miért? Öt emelet, de valahogy keskeny a tér. Megérzem, hogy ilyen óriási hodályban is lehet intimebben — mondjuk úgy, ahogy Brúnó szokta mondani —, „frissen sülten" fogalmazni. Először fordul elő, hogy beszélő zombiként gondolok apám szellemére, és az őt alakító Baumann szemébe vigyorgok, ez nyilvánvalóan a Káli-medence ártó hatása.

Suttogva mondom azt, hogy „Az Élet él és élni akar". Suttogva mondom, mégis a mikrofonba mondom. Folyamatosan arra emlékeztetem magam, mint Joe DiMaggio: minden nap lehet valaki a lelátón, aki most lát először játszani. És igen. Ma csakis idegenek látnak. Folytatom:

Nem azért adott annyi szépet,
Hogy átvádoljanak most rajta
Véres s ostoba feneségek.

Ma, inspirálva a közönségtől, kicsit nagyobb szünetet tartok két mondat között, mint ezen a ponton szoktam.

Oly szomorú embernek lenni…

Az Egérfogó-jelenet után annyira nyilvánvalóan nyúlkálok a dobozhoz, hogy ezzel *de facto* lebontom a köztem és a nézők közötti negyedik falat. Egyszerre vagyok kint és bent, egyszerre macska és egér. A nézők fokonként látják az átváltozást, vagyis nyomatékosan érezhető a színházban-lét. Közben három különböző helyre kell elmennem a díszletben, föl kell hajtanom egy konyakot, de ez a tevékenység már nem osztja meg a figyelmem. Igen, a második felvonásban végig a Nagy-Magyarország térkép az egyetlen díszlet.

Amikor a halálom után Csaba, a Fortinbrast alakító fiú elkezdi románul: *Vrem să vedem ce-a fost* (vagyis „Mit kell itt látni?"), a közönség zöme csak az egyenruha különbségét érzékeli, viszont hallom, hogy a római magyarok apró csoportja visít az első sorban. Horatio, az egyszerű származású, székely gárdatiszt szerepében Tabáni magyarul válaszol neki:

Attól függ, mit óhajt.

Őrjöngenek. Pesten a pfujolás, a jobb- és baloldali gyalázkodás, itt meg ez, a játékot imádják, de ha nem veszik a kezükbe a műsorfüzetet, fogalmuk sincs, mi ennek a rendezésnek a magja. Rendes libabőr az én hátamon is. Páran, úgy tűnik, tudják legalább Hamletet, és mintha tudnák Erdélyt is, legalábbis úgy tesznek. Ehhez a térkép nem volna elég.

Ismeretlen, öltönyös férfi integet nekem a büfébe vezető folyosón, „Hahó, Alex", azt mondja. Imola súgja a fülembe, hogy ő a római magyar nagykövet. És már itt is áll előttem.

„Mondja, művész úr, ugye, jól hallom, hogy itt csak szilánkosan hangzik el a nagymonológ, Adyval keverve?"

„Jól."

„De miért?"

„Hát, erről a rendezőt kéne megkérdeznie, excellenciás uram."

„Na, hagyjon ezzel az excellenciással… Azt mondják, a rendező meglógott. Előlem?"

„Á, nem hiszem. Utálja a sajtót."

„Mit gondol *maga* mint színész?"

„Jó, mondom, hogy mit gondolok én. Ady azt a világot búcsúztatja ebben a versben, amelyikbe született. A régi, jó, nagy, oszthatatlan, ócska, de imádott hazát."

„Milyen érdekesen adagolja egymáshoz a kétféle szöveget, Alex — áradozik a követ. — Rég láttam ilyen értelmes formabontást, ilyen szerves eloldozódást a hagyománytól."

„Köszönjük."

„Nade hogy jött az ötlet, Alexkém?"

„Mármint a rendezőmnek hogy jött?"

„Aha."

„Úgy tudom, Sulyok számára ez a pár sor volt a kulcs a monológban: »Vinnénk-e terhet / izzadva, nyögve egy életen át, / ha nem félnénk, hogy mi lesz azután, / az ismeretlen országban, ahonnan / máig nem tért meg utas.« Az ismeretlen ország ez esetben nem csupán a túlvilág, hanem egyben az a Román Királyság is, amelyik megeszi reggelire Hamlet hazáját. Azt, hogy »nem tért meg utas«: különösen dermesztően kell mondanom."

„Nem úgy van az — ágál a követ. — Nem tér meg? Ugyan, hiszen a papa szelleme is hazalátogat időnként."

„Én aztán tudom — kontrázok. — Mindenki tudja, hogy ez hülyeség. De ez Shakespeare következetlensége, nem a miénk. Ezért adtunk olyan értelmet neki, amilyet még senki más."

Szardíniai fehérbor és piemonti vörös van büfében, ezek között ingázom.

„Nagy voltál, aranyom", sorol be mellém a bárpultnál Zsávoly.

Na, őtőle aztán minden ízemben idegenkedem, de meg kell hagyni, Zsávoly remek Rosencrantz. Ezek a tenyérbemászó udvaroncok nagyon mennek neki. Nem lehet mindenki ennyire fedésben a karakterével: ő pont ilyen sunyi és hízelgő, csak a pillantása árulkodik egyébről. Zsávollyal annyira őszintétlenül őszinte a viszonyom, hogy néha magam is rácsodálkozom. Pedig folyton mosolygunk. Zsigerből mégis idegen. Negyvenöt éves, elvált, kopaszodik. Reménytelenül szerelmes Imolába. Dicsér, de tudom, hogy minden elismerő megjegyzése kamu. Véletlenül meglök a pult előtt, bocsánatot kér, de tudom, hogy közben jólesett neki. Mindez tömény udvariasságba csomagolva. Atyáskodó negédességgel mindenkit édesemnek vagy drágámnak szólít. Akárki akármit mond, ez az ember többnek indult, mint epizodistának, mégis különféle lelki betegeket papoltak rá, akiket meglehetős beleérzéssel sikerült megformálnia. Karakterszínész lett belőle, lásd Rosencrantz, Szerebrjakov, Hawthorne, és még sorolhatnám. Ez a méz-máz lehet a pajzsa a világ ellen. Ő kedves, ezt választotta.

Maradok a fehérnél. Majdnem egy palacknyi csúszik le fecsegés közben, amiből utólag semmire sem emlékszem, csak arra, hogy bravók és *nice to meet you*k ropogtak. „Excellent", gratulál az olasz igazgató, talpig Zegnában és sima, nyájas képpel, mint egy köszönőember a Condottin. Már Pesten is látta, de szerinte most, nagyobb térben még nagyobbat szólt.

Létezik tehát az átfedés a színész és szerepe között, aztán létezik a homlokegyenest ellenkező helyzet is. Csuka például zseniális Polonius, főleg a Franciaországba induló Laertest búcsúztató jelenetben, amikor kezét a fejére téve megáldja fiát. Hihetnénk, ilyen egy állami főtanácsos. Jut eszembe, Kránitzot, egyetlen minisztériumi barátomat is jól el tudná játszani, sőt jobb, mint Kránitz, Kránitzabb a Kránitznál. Mégis: máig nem felejtette el azt a gyilkos mondatot, amit én is fejből megjegyeztem egy laikus kritikából: „Polonius szerepében Csuka Gábort láthatjuk, aki olyan remekül játssza a joviális és szervilis marhát, mintha ráöntötték volna a szerepet." Pedig ő „az életben" egyáltalán nem ilyen. Meglátod festék nélkül az utcán, és nem ismered föl. Nem hiszem, hogy őrá öntötték a szervilis marhát, hogy joviális barom volna. Se nem lakáj, se nem barom, sokkal inkább pánikbeteg, ha már. De úgy tudja játszani a barom lakájokat, mint egy félisten.

„Szerinted is?", fogadott tavaly a büfében, sírásra görbült szájjal, a bemutató után, újsággal a kezében. Hat után, amikor már a jelmezét viselte.

„Túl sokat olvasol újságot. Figyelj, ahogy szipogsz, a homlokodat törölgeted, a szívedet fájlalod, azt senki más nem csinálja utánad. Ez egy komplett eszköztár. Ahogy telíted a figurádat szorongással. Olyan nincs még egy. Nnna… Nyugodj meg. Éppen ez a te ügyességed. A joviális a trükköd. Neked sikered van, baszd meg, erre itt rinyálsz?"

És összenevetünk. Őt például meg tudom nyugtatni. Nekem különben is nagyon jó referenciám van róla, paradox módon a *Káli holtak*ból is, amelyikben a falusi közterület-felügyelőt alakított.

Nem lehetek elég jó, ha ők nem tökéletesek.

„Én is estem már abba a csapdába, hogy összekevertek a karakteremmel, nem?", próbálom kiugrasztani a nyulat a bokorból.

„Gondolom, Hamletet nem bánod."

Itt van a csodás Imola, de ma félek tőle. „Hamlet, vesd le az éjfekete színt, / és nézz baráti szemmel Dániára", biztat. Én meg „egyensúlyozva kéj és kín között". Mára a kín jut. Úgy teszek, mintha mosdóba indulnék, és nem jövök vissza. A többiek elkezdik a koccintgatást biokóser grappával, ami elég veszélyes távlatokat sejtet hajnalra.

Kibújok a művészbejárón. Felszabadító érzés, hogy itt engem senki sem ismer. Beugrom valami gyorsat enni a sarki Rosso Pomodoróba.

Szűk utcákban cikáznak a Vespák. Jóléti lányok ülnek forrónadrágban a *slim fit* fiúkkal a bezárt ékszerboltok küszöbén. Ott csevegnek, lent, a koszban. Pedig a város semmivel sem tisztább, mint Pest. Korán fekszem, délelőtt indulunk haza.

Hajnalban átgurul a buszunk egy Calatrava-vasfonaton.

Brúnó azt dünnyögi: „Egész Rómát kiszervezték a bevándorlóknak." Nem a tegnapi, tegnapelőtti jövevényeknek, akik évek óta föl-alá kóborolnak a városban, hanem a beilleszkedő második generációnak. Azoknak, akiknek a szülei voltak migránsok. Zömmel szín-olaszokká értek tehát, akkor is, ha ezt az olaszok nem így gondolják. A második generációsok viszont abszolút igen. Ők nem csupán portások, pincérek, takarítók és kidobóemberek a diszkóban, hanem gyakran értelmiségiek, akcentus nélkül. „És ötven év múlva ők lesznek az urak", motyogja Brúnó a bajsza alatt.

De hát ő már csak ilyen faék egyszerűségű ember. A színészmonstrum civilben. Hát jó. Nem legyintek, nem dühöngök. Bár elszomorít. Egyedül áztam el, egyedül vagyok másnapos. Ennyi volt huszonnégy óra Róma. Kicsit kevés.

CAN TOGAY János

Burnbank hazaútja

Burnbank végigment a városháza melletti főúton, és félhangosan beszélt magában: — Nem valószínű, hogy Isten újraéled, vagy ha mégis, nem biztos, hogy tudni fog mindenről — mormolta, miközben átvágott a megálló felé —, arról a sok szörnyűségől, ami a halála alatt történt és a sok érvről, ami azóta merült fel ellene — tette hozzá és felszállt a villamosra. — Ezt a sok hülyét, ezeket se fogja felismerni, a sok okoskolbászt. Mennyien is vagytok ti! — suttogta —, ebben a kórusban — egészítette ki és elhallgatott. A rövid villamosút alatt megbámulta az ablakon át az átépítés alatt álló Operaház plakátjait, majd egy a villamosra felszálló, feltűnően izgatott tekintetű nőt, és egy hosszú felöltőt viselő férfit, aki látszólag minden ok nélkül vicsorgott olykor, végül leszállt az egykori fatelepnél. Csendes, nedves este volt. Burnbank váratlanul elsírta magát. A gyalogátkelőhelynél fogta el a zokogás. Ott állt percekig, rázkódó vállakkal. Arcát egyik kezébe temette, a másikban aktatáskája. Aztán amilyen váratlanul tört rá a sírás, olyan hirtelen abba is maradt. Burnbank elővette zsebkendőjét, megtörölte a szemét, kifújta az orrát, majd újraindult. — No, ez jól esett — motyogta, mielőtt végképp eltűnt volna a lámpák sárgás fényében a ködös esti utcán.

Sigmund Freud rejtvénye

Miért az egyik élete és miért a másé,
mi része a beszédé és mi a hallgatásé,
mi az ott bent, mi kint már mindig hívja,
mi az, mi ő, övé, s azt mégsem bírja?

Látogatóban Kantnál

(versvázlat)

Az ebédlő félhomálya. A mester az asztalfőnél.
Húga, akit magához fogadott, nem ülhet egyelőre az asztalnál, csak a falhoz tolt széken foglal helyet.
A többi vendég: Wasianski, Green — Kant ez utóbbihoz rendszerint délutánonként átjár — közé óvatosan magam is odaletelepszem. Meghallgatom a professzor okfejtését az örök békéről, Swedenborgról, a távoli tűzvészről, a sör egészséges, a sajt egészségtelen voltáról.

Később aztán távolról követem sétáját, amint átgyalogol az idetelepedett skót üzletemberhez, az említett Greenhez. Ott válogatott férfitársaságban azon nyomban elszundítanak az öblös karosszékekben.

Este vacsora, majd egy pétervári fiatal orosz látogatása, aki csak egy percre szeretné látni a felvilágosult poroszt.
A zaklatott orosz leírása: kétségbeesett szavai a sorsról, a pénzről, az igazságról, a szenvedélyről. Mindezt azonban nem Kantnak adja elő, hanem a dohányzószobában várakozva Kant szolgájának, az öreg Lampénak. Kantnak már csak szenvedélyesen kezet csókol az orosz, és siet is tovább.

Én az utolsó pillanatban behúzódom egy kiszögellés mögé, ott várom szívdobogva, hogy leszálljon az este. Belopózom Kant hálószobájába. Leverek valamit, a pehelykönnyű, aszkétikusan sovány férfi felébred a zajra, de nem vesz észre a sötétben. Az ágyától induló kötélbe kapaszkodva araszol végig a folyosón a reterátig, majd dolga végeztével vissza az ágyba, ahol szorosan beburkolja magát pokrócába és fegyelmezetten visszaalszik. Ekkor jön el az én időm: a filozófus halk szuszogása közben önvizsgálatot tartok, hogy is állok a lelkembe vésett erkölcsi parancsokkal, közben a beömlő hidegben az ágy felett nyitott kis ablakon át figyelem a Königsberg felett feszülő fekete, éjjeli égbolt ezernyi csillagát.

Hal **SIROWITZ**

Játék a hírnévvel

Szeretnél híres lenni, mondta a pszichológusom,
ám először dolgoznod kéne.
Ha végigmegyünk a híres emberek
listáján, az derül ki, hogy először
mindegyik dolgozott. Mondjuk George Bush
nem úgy néz ki, mint aki
bármit is csinált volna, viszont egy ideig ő volt az elnök.
Valahol el kell kezdened neked is.
Különben kizárólag a saját fejedben lehetsz
híres. Ahogyan mindenki más.

Morzsák

Ne egyél többet a szobádban, mondta anyám.
Ha csak nem akarsz még több bogarat magadnak.
Akik pontosan az olyan alakok miatt szaporodnak,
mint amilyen te vagy. Egyébként éhen pusztulnának.
Különben is, kit akarsz boldoggá tenni,
egy maroknyi hangyát, vagy az anyádat?
Mit adhatnak ők neked, amit én nem?
Semmit, hiszen nincsenek érzéseik.
Csak megeszik a cukorkáidat. Mégis
jobban bánsz velük, mint ahogy velem.
Folyton eteted őket.
Ellenben nekem sose adsz semmit.

A lustaság művészete

Úgy látszik, egyetlen dolog ragadt rád a kollégiumban,
hogy hogyan kell lustának lenni, mondta apám.
Mert otthon nem erre neveltünk, az egyszer biztos.
Ha tanultál volna amerikai történelmet,
bizonyára feltűnt volna, hogy az alapító atyáink
egyetlen helyen sem hivatkoznak rá az alkotmányban.
Sehol sincs leírva, hogy jogod van lustának lenni.
Mivel ennek az országnak vagy az állampolgára,
nem engedhetem meg, hogy a házamban lusta legyél.
Ha neked ez nem tetszik, jogodban áll
néhány mérfölddel arrébb úszni, ahol kormányunk
törvényei már nincsenek érvényben.
De ha ennyire lusta vagy, aligha hiszem, hogy célba érhetsz.
Komoly erőfeszítést igényelne, hogy a felszínen maradj.

(Zerza Béla Zoltán fordításai)

TAMÁS Dénes

(szag ok)

(részlet *Az élő ház* című regényből)

„Lábszag van” — bődül el Kápé a túlsó sarokban. Már le van oltva a villany, de ettől még ijesztőbb a hangja. Nincs mit tenni, jobban össze kell húzódni odafent az emeleten, kicsire kell zsugorodni a négy réteg pokróc alatt — nyikorog fel alól az ágy —, s reménykedni, ennyiben ki is merül a dolog, Kápé hamarosan visszaalszik, nem lesz ma este ellenőrzés.

„Seggszag” — kontráz rá Retek, csak hogy ő is mondjon valamit, amitől rázkódni kezd a szoba, felröhög mindenki, mintha hatalmas súlytól szabadulnának meg. Pedig ritkán marad el ilyenkor a lábkontroll, Kápé nem hagyja. Ő tüntetően tisztább mindenkinél. Minden este hideg vízben mos lábat, a fogait percekig dörzsöli a fogkefe sörtéjével, miközben hatalmas, habzó köpeteket sercint a kézmosó csészéjébe, ha pedig nagyritkán megadják a meleg vizet, elsők között slattyog el tusolni a csúszkáló gumipapucsában. Sőt már borotválkozik is; az álla alatt a feketéllő sörték közt megbújva, mint szétterülő nyakék apró drágakövei, ott virítnak a borotválkozás utáni kipattogzás piros pöttyei. De nemcsak tiszta mindig, hanem el is várja a tisztaságot, ahogy a falusi nagyanyjától tanulta valamikor, aki esténként úgy vizsgálja meg unokája lábának bűzfokát, hogy székre állítja, lábujjai közé bedugdossa ujjait, és azokat szagolgatva hozza meg ítéletét.

Nem lehet követni. Mellette mindenki mosdatlan, koszos egy kicsit. Még Ottó is, aki pedig zuhanyozás közben mindig alaposan és hosszasan löblötyöli ki a fitymája alatti részt, sőt, meséli Hevi, látta a budin, ahogy vécépapírral törölgeti pisilés után a farkát. Mintha a segge lenne — kerekedik ki a szeme. De még a piperkőc Szécsinek is elhalványul a lányos illata mellette. Pedig ő aztán tényleg a párálló, gőzölgő vizek, a bepárásodott, kicsorbult tükrök, a hosszú nyelű fésűk és a felbodorított hajzatok, a műanyag, csillogó tréningrendek, na meg a piacon a cigányoktól beszerezhető, külföldi márkajelzésű, hamisított sprék szerelmese.

De nemcsak koszos, hanem hibás is, húzza össze magát még jobban az ágyban. Pedig tudja, nem kellene aggódnia, ma este lábat mosott. Amin ő csodálkozik a legjobban, mert utál lábat mosni, utálja a hideg vizet. De leginkább azt, hogy a kézmosóban kell lábat mosni, először felhajtogatva térdközépig a pizsamanadrág alsó végét, utána nehézkesen átemelni a lábat a mosdókagyló magas peremén, belegörnyedve ebbe a mozdulatba hallgatni, ahogy a mosdóban lévő, rosszul záródó csapokból idegesítően csöpög alá a víz, fél lábon ugrálva, be-benyilalló csípővel megpróbálni egyensúlyozni, mert csak így lehet az olcsó szappannal valahogy bedörzsölni a szagló bütyköket, utána pedig félősön ráengedi a csípős, maró vízsugarat.

Nem használt szappant — villan be hirtelen. Nem is nagyon szokott lenni neki, ezért Ábeltől, a másik olcsószappanszagútól szokta elkuncsorogni az övét, aki azonban féltően óvja mindenét, s csak ritkán adja oda. Ma biztos nem adta, ezért csak vízzel mosta le tessék-lássék módon a lábait — remeg tovább a pokrócok alatt. De nincs idő nyugtalankodni, már felkapcsolták a fényeket: borzos, álmos fejek forgolódnak a plafonról alátűző

vakító, halotti fényben. Furcsán megrövidültnek látszik a test ebben a világításban. Mintha egy hatalmas orr nézné valahonnan közelről, a lábfejek felől, ettől pedig összemenne, megrövidülne, kicsinek, védtelennek, elesettnek tűnne. Műtőasztalon lehet így kifeküdni a hideg fényre, és ebbe a fénybe kidugni a pokrócok alól a meztelen, víztől még harmatos lábfejeket, ezeket a lemetszésre ítélt végződéseket, és várni Mihály érkeztét — őt bízta meg Kápé —, hogy mint egy kutya, körbeszagolgassa őket.

Nem érződik semmi.

Nincs semmilyen szag itt. Semmi. Pedig mennyit lehet hallani: „lábszag", „szájszag", „pinaszag", „hónaljszag", „testszag", „faszszag", „fingszag", „túrószag", „seggszag". Mintha mindenki csak szaglani, bűzleni tudna itt, a szobában, hormonokat termelni, elkoszolódni, beszutykosodni, bepállani, megszagosodni, bebüdösödni, bűzfelhőket eregetni magából. Ezek pedig egy hatalmas bűzbombává állnak össze a levegőben, amely felrobban és beborít mindent, áporodott, édeskés szagával beszüremkedik mindenhova.

Most mégis teljesen szagtalan a szoba, még a „büdös sarok" is. Pedig ott vannak mind a négyen, Hajaska, Kristóf, Alki, sőt a mindig pattanásos Madár is, aki pedig a tiszták közé tartozik, és úgy ül odafent az ágyon, a felső sarokban, olyan megadó arccal néz lefele, mintha a büntetését töltené közöttük. Vele átellenben a csatakos, zsíros hajú Alki fekszik az ágyán, csak félig bújt bele a piros hálózsákjába, kilátszik az ösztövér felsőteste, szúrós válla, beesett melle. Még jól kivehető a sárga elszíneződés a falon, valahol az emeleti ágy magasságában, aminek mindig a csodájára járnak. Nem értik, hogyan tudott Hajaska a péntek esti piálás után lentről olyan magasra kukkóba felhányni. Hevi is átrohan egy pillanatra a szoba másik végéből, hogy büszkén elújságolja — halkan, hogy Kápé ne hallja —, már egy hete nem fürdött. Csak így tovább, biztatja Kristóf és odakacsint neki. Az asztal előtt, a szőnyegen ott hevernek egymásra hajigálva Kristóf széttaposott sportcipői: a *heavy*s, a *thrasher* és a *death*es. Három pár teljesen egyforma cipő, amelyeket csak az elhasználtság mértéke különböztet meg egymástól. Piros, foszlásnak indult csíkok világítanak a berepedezett, beszakadozott oldalaikon, a belsejük szét van taposva, de semmilyen szagot nem bocsátanak ki magukból.

Mintha kiszivattyúzták volna a levegőt szobából.

Dugdossa előrefele az orrát a levegőbe, de nem éri el a tárgyak sugárzása. Mint szagot vesztett kutya, olyan elveszett. A világhoz való odatartozásának az érzetét vesztette el, süt az idegenség mindenről. Jön, hogy megzavarodjék. Nem is az órában, hanem a kezeiben, a begörbített ujjaiban érzi a szagéhséget. Tíz körömmel szeretne nekiesni a szoba tárgyainak, a bútoroknak, oda szeretne dörgölőzni Alkihoz, hogy a karjai, a nyaka, a háta hajlataival dörzsölje le róla a szutykot, hajáról a zsíros csatakot, hogy benne, a bőre pórusaiban támadjon fel újra a mosdatlanság szaga. A falról szeretné lenyalni a hányás nyomát, mert akkor talán a garatjában képes lenne érezni a savanyú mésznek az undorító szagát. Mert ott vannak a szagok, tudja. Ott vannak a szobában, ott van a hideg fényre kidugott védtelen lábfejein is. Hiszen büdös a lába, jól tudja. Hiába paskolta rá tessék-lássék módon a hideg vizet. De akkor miért nem érzi? Milyen hatalom állja el a szagok útját, mi torlaszolja el őket?

Megint megpróbálja szemügyre venni a cipőket. A *death*est nézi, az a legbüdösebb. Az anyjával veszik meg a cipőt a falujához legközelebbi kisváros nagyáruházában. Menőnek tűnik akkor, most mégis teljesen leharcolt, széttaposott darab. De nemcsak leharcolt, hanem mintha most indult volna hirtelen bomlásnak. Remeg, vibrál a levegőben, valamilyen belső erő pusztíthatja, az teszi áttetszővé az oldalát, az homályosítja el a cipőfűzőket, változtatja szakadozottá, elhalványulttá a piros csíkokat. Még egyben van, de már a körvonalai is elmosódottak, félő, hogy teljesen feloldódik a levegőben.

Ekkor érzi meg a szagot.

Nem is szag ez, csupán egy odalibbenő halovány szagfoszlány. Amiben mégis több minden kavarog. Fájdalomszag. Megalázottságszag. Örömszag. Ilyen szagok nincsenek is. Miből áll a szag? Nem áll. Lassan szivárog kifele. Érezhetően ez tartja meg a cipőt a létezésben. Nem hagyja teljesen feloldódni, eltűnni. Létezni kényszeríti. Mihály lábán érzi a cipőt, ahogy focizni indul vele. Érzi, ahogy ráfeszül a lábára, érzi, ahogy a kényelmetlenség határán nyomja picit a lábujjait. Érzi önfeledt nevetését, miközben egyik lábáról a másikra helyezi a súlyát. A combján beleremegnek, futkároznak az izmok. Áthullámzik rajta az erő, öröm van benne. De más szag is odakeveredik. Kövérségszag. Sószag. Csöpög bele a cipő sötétjébe a könny. Csöpög alá a megalázottság, a fájdalom. Nem lehet kikerülni, túl közel van az orrhoz, mélyen be kell szívni. A szoba telik fel vele. A szoba telik fel fájdalommal. Mert nem áll meg az orr előtt a szag, szétúszik a szobába, beleoldódik valami másba, egy tálca hidegfém-illatába. Kezdnek kierősödni a szagok. Miközben feltűnik a tálca is, hosszúkás, leválni készülő vízfolt remeg rajta. Zika meg Alki szokta felhozni rajta a reggelit, a két szelet olajban kisütött kenyérszeletet, meg a langyos, brómgyanús teát — indul be az élet a szobában. Furcsa, de nem büdös a tálca, valahová távol került tőle az olajos pityókatokányok, a felvizezett káposztalevesek szaga. Sóvárgás-, vágyakozásillata van. Felfele húz ez az illat, az imbolygó lépcsők tetejére, ahová nem lehet megérkezni. Fel és le — szállingóznak a szagok. De minél több lesz belőlük, valami nyugtalanság is odakeveredik. Ami hamarosan félelemmé, szorongássá fokozódik.

Mintha egy falba kellene bedugni az orrot.

Nem lehet. Nem szabad.

De már nem lehet elbújni előle. Ott van a cipő, a fémtálca szagában is. Ki kell szagolni, mondani, ami benne van a falban. Nem lehet. Nincs szaga, csak rettenete, ami most két fából készült kényelmetlen szék érzetébe és egy iskolapad képébe költözik bele. A test megadóan, háttal van kinyújtózva az egymás mellé tolt összetákolt székeken. Onnan lehet féloldalasan rálátni a pad fiókos oldalára, arra a részre, ahová a füzetek és a tankönyvek vannak bedugdosva. Mintha belobbant volna a látvány, olyan tisztán és élesen vehetők ki a könyvek, senki másnak meg nem mutatkozó extatikus állapotukban; közülük tűnik ki a kék színű filozófia tankönyv összenyomódott gerince. De a pad berovátkázott éle is jól látható, a sérülések, a horzsolások apró nyomai, mintha beléjük égett volna a tekintet, és nem tudna leválni róluk, pedig valahol lent, az elöregedett, poros parketten árkok vonaglanak, eltömődött, légszomjas fapórusok tátognak, rajtuk, mint nyári, üde esőfolt, cipővel szétsikált hatalmas ondófolt csillog. Minden él, minden szuszog. Minden eltakar.

A sötétet takarja el. Azt a pillanatnyi szurokfeketeséget, ami alatt egy halványkék, kiülepesedett, pamut tréningnadrág borítja be a fejet, a szemet. Csillagtalan, mocsárszagú éjszaka. Kövér, fehér nyüvek tekergőznek a moslékos vödör belső oldalán. Egy villanásnyit tart az egész, de utána mintha a koromsötét örökkévalóság kezdődne el. Abba van belefészkelődve a szag. Azt kellene kimondani. Pedig neve sincs. Dehogy nincs, Retek az előbb kiáltotta szét a szobába. El kellene felejteni. Muszáj.

Nem tudja így Flórát szeretni.

Repedezik az iránti érzett szerelme.

Hirtelen megérzi a lába felől odaszivárgó harmatozó büdösséget. Megérzi a kiszolgáltatottságát. Ezt biztosan kiszagolja Mihály. Nem ússza meg. Papucs lesz belőle, és még a mosdóba is el kell vonszolódni lábat mosni. De mégsem, megmenekült. A lábfejen csillogó vízcseppek verhették át Mihályt. Már a szomszédos ágynál szagolgatja Öreg lábait.

Pedig nem úszott meg semmit. A sötét mocsárszag teljesen belepte. A pórusaiba hatolt, beült a lábujjai közé, a füle mögé, a körmei alá. A zsíros, letapadó hajzatához simult, a hajhagymáihoz fészkelődött. Érzi, hogyan tapad a hónaljára, a tulipánhagymaszagú ölére, hogyan szállítja lefele a tarkóján, a rövidre nyírt hajtüskéi között a hideg verejték. Nem tudja elviselni.

Meg kell tisztulnia.

Félve lép be a tusolóba. Félve lép be a meztelen testek közé. Először az előtérbe, ahol le kell vetkőzni a többiek szeme láttára. A sarokban a meztelen Kápé emelgeti a lábait, miközben erős, határozott mozdulatokkal, vastag törülközőjével a lába közét, a fenekét dörzsöli. Nem mer ránézni a testére, megpróbálja kikerülni, valahogy mögéje jutni, hogy ott fejtse le magáról a kockás pizsamáját. Háttal áll, de érzi, hogy szinte benyomódik a feneke, hogy túlságosan vézna, erőtlen a teste. Be kell lépni a tusolóba. Be kell lépni a tömény vízpárából felsejlő négy meztelen sziluett közé. Így valahogy elviselhetőbb a helyzet, meg nem is néznek rá, mindenki el van foglalva a pancsolással, röhécselnek, nevetgélnek; mégis úgy érzi, mintha átvilágították volna a testét, gerincoszlopán lötyögnek a belső szervei, a heréi meg teljesen visszahúzódtak a testébe. Mintha nem is ő lépegetne óvatosan befelé, nehogy elcsússzon a vizes betonon, hanem egy idegen test hordozná az összetöpörödött nemi szerveit. Hiába nem néznek rá, tudja, mindenki azt leskődi, bámulja. Védtelenségét tapogatja. Elég nagy-e vajon? — jut eszébe. A Retekénél biztos kisebb. Megpróbál nem gondolni rá. Hirtelen a lányok tusolója ugrik be. Az a tágas, világos helyiség, ahová egyszer nap közben betéved. Ott van a hatalmas térben, ahol senki nem tartózkodik, csak két összement fürdőköpeny — lenyúzott, lengedező bőrcafat — lengedezik alá a fogasról. Mintha az elképzelhetetlen határáig jutott volna el. Itt lent csak négy tusolócső ontja magából a vízsugarat, de odafent, a hatalmas fénnyel feltelt, nedvességszagú hodályban akár egyszerre tizenöten fürdőzhetnek. Tizenöt meztelen lánytest. Határtalan, befoghatatlan csupaszság, amint beszappanozza magát, ahogy csorgatja magára a vizet. Nincs egy pont a világban, ahonnan szemügyre lehetne venni ezt. Nemhogy szemügyre venni, de elképzelni sem lehet. A világból tépi ki a meztelenség. Tehetetlennek érzi magát. Harag támad fel benne. Düh és gyűlölet. Meg tudná ütni őket, előrefele rugdosni, terelni. Az összest meggyötörni, folyóba lökni. De hiába — lép be az egyik felszabaduló tusolócső alá. Meztelen talpakkal áll rá az inogó, nyákos farácsozatra. Vajon nem kap valamilyen bőrbetegséget? Egy darabig állítgatja a víz hőfokát, hisz a langyosat szereti, de rossz a csap, csak kattog ide-oda, vagy teljesen hideg vagy forró az alázúduló vízsugár. Végül a forróra teszi. Mint egy slagból ömlik alá a forró sugár. Tűzpernye lepi be a test egész felületén. Ég a bőre, akadozik a lélegzete. Mégis tudja, sötét van, sötét.

Megtisztulni sohasem fog.

Nem úgy, mint Ottó és Öreg. Nevetgélve lépnek be a tusolóba, de olyan, mintha a sűrű vízgőzből bújnának elő. Teljesen meztelenek, mégis könnyedén mozognak, természetes minden mozdulatuk. Megengedik a vizet és beállnak alája. De nem kezdenek még mosdani. Hátat fordítanak egymásnak, maguk fölé görnyednek. Mint két imádkozó sáska, olyanok. Nem látszik az ölük, csak a két össze-összeránduló farpofájuk. Dolgozik a kezük. Egyszer egyiknek, utána a másiknak záródnak össze szorosan a farizmai, hosszasan beremeg, rázkódik a felsőtestük. Majd visszafordulnak, és most már némán, lehunyt szemekkel, hagyják, hogy testükre csorogjon a felülről alázúduló forró vízsugár.

Teljesen megtisztulnak.

NYILAS Atilla

Egy régi-régi töredék

Mert be van írva a nevem a Tisztaság Könyvébe,
és mert nem lehet onnan nevet kitörölni —

kitörölni, kitörölni.

Etűd

Ezek a drága gyerekek.
Ezek a drága, drága gyerekek —
feküdj le aludni.

Ezek a drága gyerekek.
Ezek a drága, drága gyerekek —
csinálj rendet.

Ezek a drága gyerekek,
ezek a drágák —
fejezz be valamit.

Ezek a drága gyerekek.
Ezek a drágák,
ezek a drága, drága gyerekek.

A Kaspersky Virus

(Ugyanő: A vírus vírusa*, Google fordítás,*
2009. szeptember 4., magyar > angol > francia > német >
orosz > [egyszerűsített] kínai > japán > magyar)

Az egyetlen HIV-vírus, a vírus meg kell
A név minden vírus:
A vírusok és a vírus
Azonban a vírus nem tud rajta.

Akkor azt gondolta: nincs vírus nem létezik
De még lehet, hogy egy vírus?
Lezárása a vakok Vírusként vírus
Bechettouirusu megundorodtan vár.

Van, a HIV-egy mágikus formula, hogy megtörjék a vírus.
Ez a vírus, a vírus menekülni —
De tudta, hogy a vírus hamisított vírus.

Ez a vírus, a vírus, a vírus továbbra is
Ez egy vírus vagy vírus
Szomorúan vírus, a vírus egy vírus.

Táltoshalál

2009. április 24., délután öt órára jár az idő. Napközben kiment a fejemből, de most váratlanul eszembe jutott, úgy látszik, a pálinkáról, amit húsvétkor tettem a dohányzóba kerámia edényben, és van még belőle, az álom, amelyre reggel felé ébredtem: azt álmodtam, hogy Béki István meghalt. Nem voltam ott a halálakor, csak a híre érkezett. Mintha sok ember lett volna körülöttem, talán épp egy Béki-performanszra várva. Valami olyasmit gondoltam álmomban, milyen kár, hogy ő, aki testi épségét újra és újra kockára tette művészetével, ha már egyszer halálos baleset érte, nem tudta halálát egy performanszban életműve részévé avatni, amikor megtudtam, hogy tévedek, mert pontosan ez történt: bár nem előre eltervezett eleme volt, mégis egy nemrégiben lezajlott performansz csúcspontján érte a halál.

Borotvált feje szelíden előrebiccen, és szárnyra kapnak elszabadult versei.

Menüett

Szili Józsefnek

Ha minden rendben volna,
úgy készen állnék a halálra,
de nincsen minden rendben,
nem állok készen a halálra.

Ha készen állnék a halálra,
úgy minden rendben volna,
nem állok készen a halálra,
így nincsen minden rendben.

Nem állok készen a halálra,
így semmi sincsen rendben,
ha valami nincs rendben,
nem állok készen a halálra.

Ha készen állnék a halálra,
úgy minden rendben volna,
de minden rendben volna,
így készen állok a halálra.

Vine ursul!

MURÁNYI Sándor Olivér

— Jön a medve! — kiabálják a gyerekek. Először azt hiszem, csak viccelnek a Siriu-tó partján, ahol Larával, a csinos ügyvédnővel napozunk. Ő ezúttal hamarabb reagál a történésekre. Felugrik a pokrócról. Ekkor egy barna test érkezik mögülem, elhalad a lábamtól mintegy fél méterre, és megáll Lara pokrócánál. A tavat őrző terepszínű ruhás fiú mondta, hogy rendszeresen idejárnak, és ma is jönnek, de nem tudtam elképzelni, hogy csak úgy besétálnak az emberek közé.

Az első meglepettség után szemügyre veszem. Egyéves körüli jókora bocs lehet. Fejét idegesen kapkodja, majd oldalazó mozgásba kezd, és lemegy a vízparton levő szemeteskukához. Két lábra áll, orrát bedugja a konzervesdobozok közé. A kirándulók egyre hangosabban kiabálnak. — Ne pakolj, fussunk! — szól rá egy magas férfi a feleségére. Az állat ideges. Gyorsan cselekszik. Átvizsgálja a kukát. Rendszeresen teheti ezt, időről-időre megnézi a rögzült helyeket, hagytak-e élelmet számára a fürdőzők. A tó partján találkozik a fenyves a vegyeserdővel. A legjobb hely a vadaknak. Tele van sziklákkal, odúkkal, ahol meghúzódhatnak. Az emberek által eldobott ételmaradékkal a könnyebb táplálékszerző utat választják.

Eszembe jut, mennyit mentem, hogy lencsevégre kaphassam a barnabundásokat, most meg itt terem előttem a Kárpátok kicsiny királya. Pár pillanat és távozni készül. Egy fövenyen át hagyja el a partot. Ahogy beér az alacsony bokrok közé, már látszik, hogy ott a csapása, a teste szélességének megfelelően le van taposva a fű. Szerencsére itt a fényképezőgépem. Drága pillanatok árán tanultam meg: minden helyzetben magamnál kell tartanom. Nehéz volt összenőni vele, pláne tisztaságmániám miatt. Rá kellett szoktatnom magam, hogy kávézás, evés után, mosatlan és ragacsos kézzel is lenyomjam az exponálógombot, ha szükséges. Felkapom a pokróc mellől a Nikonom, és a bozót mentén követem a vadat. Kisvártatva odaérek, ahol be szokott menni az erdőbe. Látom a nyomait. Nincs időm gondolkodni, a medvebocs megjelenik előttem. Most ért ide a bokros szakaszból. Egyenesen felém tart. Leguggolok. Automata fókuszra teszem a gépet. Exponálok. Egyszer. Kétszer. Háromszor. Ekkor Lara sikoltani kezd: — Ugorj már félre! — Felemelem tekintetem a keresőből. A vad az orrom elé ér. Guggoló helyzetben lépek egyet oldalra. Az állat elsuhan mellettem úgy, hogy a szőre még éri a bal combom. Felugrok és utánasietek.

Strandpapucsban nehéz lesz cserkelni, de követem. Beérünk az erdőbe, a bocs néha megáll az avaron, és fáradtan liheg. Ideges lehet a menekülestől. Az erdő feletti autóparkoló felé veszi az útját. A fürödni érkező emberek döbbenten ugrálnak félre előle, a bátrabbak előkapják a mobiltelefonjaikat, és fotózni kezdik. Vagy heten követjük az utolsó parkoló autóig, ott visszasiet az erdőbe. Egyedül megyek utána tovább. Nehéz követnem, egy szál fürdőnadrág van rajtam, az ágak horzsolják a felsőtestem és a lábam. A bocs újra és újra pihenőt tart. Behúzódik a fatörzsek mögé. Mintha nem akarna távozni, aztán mégis folytatja a futást.

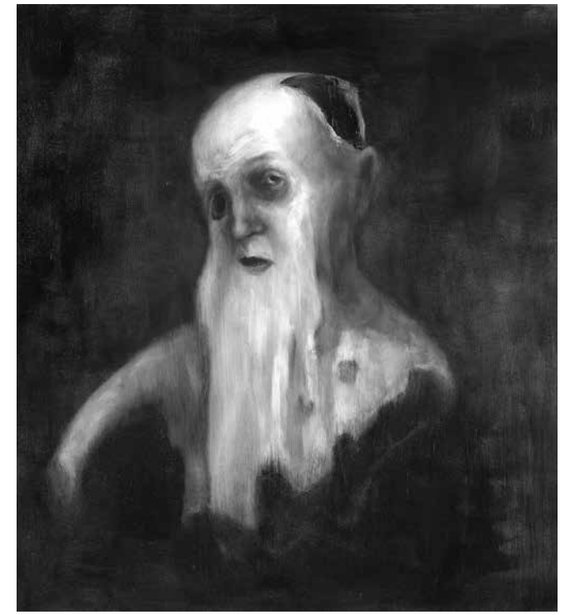
Egyre beljebb érünk a sűrűbe. Nappal is sötét van itt, a kánikula ellenére hűvös árnyékban haladunk. Félrehúzom magam elől a gallyakat, és várom a pillanatot, amikor újra szünetet tart. Ha nem mozog, biztosan éles lesz a képeken. Bár ez már nem is annyira érdekel. Erősebb a kíváncsiság, hogy merre tart.

Nem tudom, mennyit és milyen irányba jöhettünk, amikor feltűnik előttem egy második bocs. Ez jóval nagyobb, nyakánál felborzolódik a szőr, néz engem. Értem már, miért erre jött a kisebbik. A testvére lehet. — Nehogy az anyához vigyenek — villan át újra és újra agyamon, de nincs idő gondolkodni, haladunk tovább. Két állat mozog előttem. Villámgyorsan veszik az erdő akadályait, átugranak a köveken, áttörik a bokrokat, felrohannak a fenyőkkel teli dombokon. Mielőtt végleg szem elől téveszteném őket, bevárnak. Mintha csak játszanának velem.

Az emberek kiabálása már nem hallatszik. Csak a szellő suttog és a madarak csiripelnek. Gyönyörű, zöld mohás sziklák következnek. Ha nem kéne követnem a vadakat, most ezeket fotóznám. Az egyik bocs felszalad a szikla tetejére, és onnan néz le rám. Orrát ide-oda mozgatva szaglászik. Óvatosan térdre ereszkedem. Egy darabig gyönyörködöm a látványban, majd sorozatot exponálok a Nikonnal.

Az egyik bocs eltűnik a szikla mögötti kidőlt fatörzsek között. — Kövessem őket tovább vagy forduljak vissza? — Tépelődésre nincs időm, mert a törzsek mögül gyomrot remegtető morgás rázza fel az erdőt. Hasra vágom magam. A morgás megismétlődik. Nem látom, honnan hangzik. Csúszni kezdek hason hátrafelé. — Le a dombról, minél hamarabb…

Egy marton haladok, aminek az alján patak csobog. Belelépek, aztán hasra vágódom a köveken. Hónom alatt érzem a víz sodrását. A Nikont végig felemelve tartom, hogy ne ázzon be és ne zúzódjon. Kiérek valahogy a partra, ahol négykézláb menekülök tovább. Ha felállok, hamarabb észrevesz.



Nem látom még az anyamedvét, csak sejtem, hogy ő lehet. A hang egyre távolodik. Nem jön utánam? Talán azért marad el, mert a medve csak a saját területén belül támad. Fölöslegesen nem hagyja magára a bocsait. Ezek az állatok azonban már túl nagyok ahhoz, hogy az anyjukkal legyenek. Ezért sem értem a felnőtt állat jelenlétét.

Óvatosan megyek vissza a tó felé. A fatörzsön, amelyben megkapaszkodok, két szarvasbogár küzd egymással. Nincs időm megfigyelni. A fák közül már látszik a tó kék vize. Ördögbordák súrolják a lábszáram, ahogy tovább igyekszem lefelé. A morgást már nem hallom, de az életösztön tovább hajt: menekülni, minél hamarabb visszaérni az emberek közé. Szerencsétlenül botladozom a papucsban. Félek, hogy elesek, és összetöröm a gépem. Félrehajtom magam elől a fenyőágakat, és tartom az iramot. Előttem egy mókus fut fel a fatörzsön, de most nem követem tekintetemmel útját, arra koncentrálok, hogy épségben visszaérjek Larához. Elterülni mellette a pokrócon és kipihenni magam — ez a cél.

Ahogy leérek a tó partjára, riadt gyerekhangok ütik meg a fülem. Kétségbeesetten kiabálnak románul: — Vine ursul! — Nem tudom, ki merjek-e menni a parti fák közül a napozóhelyre. Mi történik, ha másfelől jött a nagy medve, és előttem ért a tópartra?

A gyerekek most már sikoltanak.

Mi van Larával?

Kilesek az előttem levő bokorból. Szaladó emberek, nem messze tőlük egy hatalmas barna test két lábra áll.

Mély levegőt veszek.

Kilépek.

BALASKÓ Ákos

Született özvegy

Pontosan tudtuk, hol lakik,
ott, ameddig már nem mehettünk.
Már nem számították a környékünknek,
csak egy zsákutca kórosan sötétlő alja volt.

Az őszi, nyálkás esők idején folyton az utakat
rótta kosárral, élesre hegyezett
botokkal egy lukas viharkabát.

Azt mondták, ne menjünk hozzá közel,
a házába zár és csak csigákkal etet,
és kosarat fon a majd bőrünkből,
azokban gyűjti a csigaházakat.
Azt mondták, ő született özvegy,
nyitott üvegekben tartja a mérgeit.

Évek teltek el, mire torok alá bírtuk fojtani a
félelmeinket, hogy átmásszunk azon a düledező
kerítésen egy esőáztatta szürkületben.
Borostyánok pikkelybőre fedte a házát
saroktól sarokig, terméskőalaptól födémig.
A kertje maradékvízben rohadó parabolatányér,
drótbogok, egy lánc leszúrt vége.

Ragacsossá vált penész meg pár görbe szög
tartotta lenn csak az ablakát, semmibe nem
telt felfeszíteni. Évek óta nem
szellőztethetett, kifelé áramlott a levegő,
mint egy hosszú ideje lezárt emlékezetből.

A küszöb vasporral kevert házipor, a konyhasarok
kicsorbult zománcfény. És vaspor halmokban,
üvegekben, a belső szobában szerte mindenütt,
azt beszélték, ezekkel házalt. És lábosok, és éticsigák
főtt maradéka, két fűzfakosár a kályha mellett,
nedves gallyak és a csigaházak külön rendezve,
a nyomorban minden tüzelő, egy tányér, egy villa,
sehol egy kivájt szem, sehol egy olló, gyerekbőr sehol.
Nem loptunk el semmit, mit is lehetett volna,
örök emlék maradt, hogy lábnyomokat hagytunk
a rémálmaink élőhelyén.

Azóta megszerettem ezeket a lassú esőket.
Élükre állnak az érzékek ilyenkor,
mint a vasreszelék mágneses mezőben.

SZÉPÍRÁS

TALLÉR Edina

Megszállott szellem

(regényrészlet)

— „Ami jön, fogadom, ami megy, engedem." Mondd utánam, Anna!

Különleges hangja volt anyámnak, elcigarettázott, rekedt, el-elcsukló, mintha folyton meg lenne hatódva. Kemény nő volt, nem hatotta meg semmi. Erős, megingathatatlan, szigorú, hideg, ki nem mondta volna soha, semmi pénzért, hogy szeretlek. Az utolsó évében már egyáltalán nem tudott beszélni. Amíg tudott beszélni, azt mondogatta, hogy engedjem el őt, ha meghal, ne sírjak utána. Beleragadni egy régi történetbe a legnagyobb vétek magam ellen az öngyilkosságon kívül. Megszállott szellem lehet belőlem akkor, és örökre beleragaszt a bánatba, ami a halálnál is rosszabb. Akkoriban minden hajnalban, miután elmondtam a kedvenc imámat, begyújtottam a kályhát, megetettem az állatokat és megetettem anyámat. Megmosdattam, megfésültem, megöleltem.

— Szeretlek, Anyu! — mondtam. — Mondd utánam: Szeretlek!

Folyton meghal bennünk valami, erről szól az élet. Ez elég szomorú. Anyám agyának egy része, ami a beszédközpontot irányítja, az agyvérzése után elhalt. A világ tele van gyönyörű hangokkal, épp csak az anyámé hiányzik belőle, ez van. Meg kellett tanulnom szeretni az összes többit az övé helyett. Mi mást tehetnék? Mi mást tehettem volna? Élt betegen évekig, aztán élt még egy évet némán, aztán meghalt, aztán eltemettem, eladtam az állatokat, kimeszeltem a házat, felástam a kertet, elültettem a magokat. Hétvégenként bejártam a városba, esküvők után takarítani a mocskot. A faluban az egyik szomszéd esküvőszervezéssel foglalkozik, neki dolgoztam. Elkészíti, kiszállítja az ünnepi menüt a násznépnek, hús hús hátán. Én meg mosogatok utánuk. Így telt el a gyászév. Mindegy már, mi volt, elmúlt, hagyjuk, régi történet.

Egyszer, valamivel több mint egy évvel anyám halála után járt nálam egy nő. Állítólag a városban híre ment, hogy jós vagyok, a legjobb a környéken, ezért jött el hozzám. Pedig nem voltam az, én sosem akartam hülyeségekkel foglalkozni, én gyógyítani akartam, de másképp alakult az élet. Annyi csak, hogy a szomszéd, aki esküvőket szervez, rájött, hogy a mélyhűtött pillangók helyett most már a jóslás a menő a szertartásokon. Régebben attól volt elájulva a násznép, hogy a melegben életre kelnek a mélyhűtött lepkék. Amikor az ifjú pár kimondja a boldogító igent, felszáll ezer pillangó, jaj de szép. Ez már kiment a divatból, lehet, hogy az állatvédők miatt, nem tudom, egy a lényeg, most a jóslás a menő. Egy rakás pénzt fizetett nekem a szomszéd, hogy ne csak a mosogatást vállaljam, hanem vigyem magammal a kártyát is, jósoljam meg az ifjú párnak a boldog életet. Csak a jót mondtam, csak azért fizettek. Ha nem volt semmi biztató, amit látni lehetett a jövőből, akkor azt mondtam: Mindig minden jó lesz!

Nem egyedül jött hozzám a nő, hanem a férjével. Dörömböltek az ajtómon, kinyitottam, ott állt előttem a holtsápadt, sovány, szép nő. A férje támogatta, mert ő alig állt a lábán, be volt gyógyszerezve, gondolom. Begyógyszerezik magukat az emberek, ha valakit elveszítenek vagy jóshoz mennek és fizetnek, hogy mondjon nekik valami bíztató mesét. Ez lett a szokás, mintha lenne bármilyen pirula is a veszteséget gyógyítani, vagy mintha mindenki gyerek lenne, és csak mesékkel tudna megvigasztalódni. Ez elég szomorú. Mindegy, ez van most, így alakult az élet. Gyógyszerekkel és varázslással sokat lehet keresni manapság, ebből kell kihozni a legtöbbet.

— A fura nevű nőt keresem — mondta a férfi. Kitártam az ajtót, már vártam őket, sejtettem, kik ők, előre tudtam, hogy jönnek, a szomszéd szólt, hogy keresni fognak. A nő negyvenkilenc éves, született egy gyönyörű gyereke, el se hitte, olyan boldog volt. Évtizedekig várta a gyermekáldást és most végre megkapta, aztán tizenhárom hónap múlva mégis vége lett. Én tizenhét éves voltam akkor, amikor felkeresett a férjével, ő volt az első fontos ügyfelem. A gyásztól megfonnyadt egy kicsit, de még így is látszott, hogy szép és gazdag és amúgy erős, csak most bánatba ragadt. Mit mondjak neki? Mit vár tőlem? Beszéljek a halottal? Egy tizenhárom hónapos halott csecsemővel? Miért pont én? Mert jóskártya van a kezemben? Meghalt a gyereke, nem tud beszélni, most mit mondjak? Hogy mindig minden jó lesz?

— Dolgozz és aludj! Dolgozz, aludj, dolgozz, aludj, dolgozz, aludj, dolgozz, aludj, föld és ég között a végtelen csendben. Legyen tiéd a kozmikus magány. Csak ami üres, azt lehet megtölteni — mondtam neki. A nő meghökkent. A férfi felháborodott, lecigánykurvázott, majdnem meg is vert, de a felesége nem engedte. Azt sem engedte, hogy ne fizessen ki a férfi. Annyi pénzt hagytak az asztalon, amiből fél évig is elélek itt, falun.

Vagy elmehetnék a pénzből a városba, gondoltam akkor. Itt hagyhatnám ezt a rohadt koszfészket, a városban biztos jobb, mint itt. Itt mindenki öreg vagy beteg, mindenki csak anyámra emlékeztet meg arra, hogy eltűnt a barátom, meg arra, hogy én takarítom el mások mocskát. Ez a koszfészek csak arra emlékeztet, hogy mások szemében én egy cigány kurva vagyok. Pedig nem vagyok cigány és nem vagyok kurva. Még szerelmes sem voltam soha, csak egyszer akartam az lenni, de elhagyott a barátom is, őt szerethettem volna, de nem hagyta, hogy rohadjon meg az is ott, ahol van!

És akkor, évekkel ezelőtt, egy novemberi szombaton, este nyolc óra öt perckor megvettem a jegyet a városba, felszálltam a buszra és most itt vagyok. Sohasem költözöm vissza a falumba, maximum néha hazamegyek megnézni, hátha valaki visszatér. Megszoktam már a városi létet. Van pénzem, kocsim, házam, mindenem. Gazdag vagyok és ismert. Mindenem megvan, amiről más csak álmodozhat egy egész életen át, és erre büszke lehetek. Csak azt az egyet nem tudom, hogy mi következik ezután. Még fiatal vagyok, és megvan mindenem, ez biztos jó így? Mert ha igen, akkor viszont azt nem tudom, hogyan tovább, mit ad még az élet?

Ma megláttam egy öreg nőt a pirosnál. Nem lehetett nem észrevenni. Megláttuk egymást. Úgy nézett ki, mint egy átutazó indián varázslóasszony-törzsfőnök 1891-ből. Mondjuk. Vagy legyen plusz-mínusz ötven év. Hatvan éves, kábé. Mondjuk. Tök mindegy, hány éves, senkit sem érdekel a kora. Lehet, hogy nincs is kora, elfelejtette mindenki a sok időutazásban. Bokáig érő lódenkabátot viselt, szép, tiszta, fekete lódenkabát, bakancs, kezében nagy nejlonszatyrok, tele ruhával, pléddel, mindenféle meleg holmival, ami ilyenkor kell. Kalap, kabát a nagy útra. Göndör, fehér, hosszú haja kikandikál a keskeny karimájú keménykalap alól. Piros rúzs, szép arc, szép lehetett régen. Most is az. Áll a pirosnál. Illetve neki zöld, nekem piros. Állunk, ő a zebránál, én a külső sávban, és úgy alakult ez a pillanat, hogy épp egymásra nézünk. Szúrós pillantás, hetykén, büszkén, vastag, fekete kontúr a szeme körül. Szájából barna, hosszú szivarka lóg, beszívja a füstöt, az orrán fújja ki. Le nem veszi rólam a szemét. Neki zöld a lámpa, miért nem indul el? Nem indul el, engem néz, nézzük egymást, ez már kicsit fura. Zöldre vált a lámpám, neki most lett piros. Én bizony elindulok, ha menni kell, hát menni kell. Elsuhanok az öregasszony előtt, megyek tovább, visz a forgalom, látom a visszapillantóban, követ a szemével, nem akar engedni.

Öregeket könnyebb elengedni, mint gyerekeket. Ők bevégzik a sorsukat, ha meghalnak, a gyerekek meg még el sem kezdték. Én is leszek egyszer majd öreg? Látom még valaha a szivarkás asszonyt? Jó lenne, szeretném, mert arra a lányra emlékeztet, aki voltam pár évvel ezelőtt. Elindultam otthonról, két nejlonszatyor holmival, bakancsban, fekete pelerinben, amit anyám varrt nekem még nagyon régen. Számon vörös rúzs, szemem körül fekete kontúrok.

LÁNG Orsolya

A császárné panasza

1

Gyűlölöm a boldogságot, nézett a szemembe,
azután mindig valami rossz következik,
amitől már előre rettegek.

A hétköznapok sunnyogásában nem is sejteni kies voltát.

2

Pina Bauschnak

Mozgás-e már
vagy rögzített pillanat?

A sötét felületek hangosak.
Üldözőbe veszik a vadat, amaz meg
finom harisnyában a sárba térdepel.

Bátortalanul, de nem félve
dobja el magától a mozdulatokat,
alig érintkezik velük.

Sátrat ütnek a lapockák,
egymást tükröző bőrháromszögek.

Az elnyelt hangokból hő keletkezik.

Kalapos apák vonszolják a vigasztalhatatlant
kerülgetnek bokrokat, földrögöket.

Az esetlegesség jelöli ki útjukat
olyan biztos kézzel, mint ahogy
sebbe fut a kés másodszor is.

Mindegy, milyen irányból hívja fel
magára a lesújtó pillanatot
a figyelem.

A szabálykövetőkből
lesznek őrzők és támadók.

SZVOREN Edina

Arról, *hogy* **miért nem lehet** *gyertyafénynél* újságot olvasni **egy Föld körül keringő űrhajón**

Ismerek egy nőt, aki fizikát tanít egy középiskolában. Úgy negyvenéves lehet. Szabadidejében fizikai tárgyú szemléltető videókat készít, a szakmája tehát úgyszólván a szenvedélye. Engem nem igazán érdekelnek a tudományok, de valamiért felfigyeltem a dologra. Sok embernek megmutattam ezeket a nyilvánosan is elérhető videókat, és azt mondtam róluk, hogy bujkál valami kegyetlenség ebben a nőben. Nézzétek az arcát. Az ismerőseim azt mondták, nem értik, miről beszélek, mert ez a nő kedvesnek tűnik. Azt is mondták, hogy szívesen járnának hozzá fizikára. Túlzásokba estek: ha nekik annak idején ilyen tanáruk lett volna… satöbbi. Aztán fölhívták rá a figyelmemet, hogy a tanárnő hasonlít egy ismert költőnőre, aki rímes verseket ír — holott ez ma már nem divat —, és akit a tanárnő egész biztosan nem ismer, hiszen a fizikatanárok általában nem olvasnak költeményeket, ahogy a költőket sem igen érdekli a fizika. Megfordult a fejemben, hogy lehetnek esetek, amelyekben egyáltalán nem érvényes, miképpen vannak a dolgok általában. Különösen, hogy a tanárnő fizikai tárgyú szemléltető videói miatt a minap elolvastam a költőnő néhány versét, és pont nem voltak bennük rímek — mindegy. Engem általában sem a fizikai kísérletek, sem pedig a költemények nem érdekelnek, de ezek a versek szépek voltak. Tetszettek, miközben nem egészen értettem őket, és csak napokkal később vettem észre, hogy néhány soruk megmaradt a fejemben. Nem sok, mindössze néhány versszak.

A tanárnő hétköznap túlságosan fáradt ahhoz, hogy elkészítse ezeket az első látásra nem különösebben érdekes videókat, ez természetes. Dolgozatok, naplóírás, értekezletek, kollégák névnapjai. Egy átlagos nagyságú tanári karban örökké névnapja van valakinek — tudom, hiszen rövid ideig én is tanítottam. És akkor teasüteménnyel, csokis paránnyal illik megemlékezni a kollégáról. Van, aki süt, van, aki megveszi pénzért a rágcsálnivalót. Aki nem süt, az tudatosan, előre megfontoltan időt vásárol a pénzével, és fillérre-percre tudja, hogy kétezer-ötszáz forint, az három óra, slussz. Néha pedig csak másfél. Tudom, hisz tanítottam, miután megszereztem a diplomát. Mindegy is: sok-sok videót végig kell, hogy nézzen az ember, mire kapiskálni kezdi, hogy mitől olyan különlegesek ezek a felvételek. Egyszer ingerülten szóltam valakire — 1. akit pedig kedvelek, mert *elnyűhetetlen* a türelme —, hogy — az isten szerelmére — ne a tanárnő kezét nézze, hanem az arcát. Ugye milyen kegyetlen? Rossz néven vette, hogy rámordultam, mint egy — ahogy mondani szokta — bolhás kutya. De hát én sosem állítottam, hogy a fizikatanárnő ne lenne kedves. Félreértés követ félreértést.

Szóval hétköznap ennek a tanárnőnek nincs túlságosan sok ideje. Persze rendületlenül jegyzetel. Ha eszébe jut valami a családi vacsorák közben, fölírja egy papírra, a szalvétájára vagy bárhova, amin megmarad a tinta, s amit később zsebre lehet vágni. Így voltaképpen jegeli az ötleteit, és a munkás hétköznapokon kizárólag a családjával meg a tanítványaival törődhet. Hétvégén aztán, vagy éppen iskolaszünetben, összekészíti a kísérleti tárgyakat, a szemléltetőeszközöket, és végre megvalósíthatja a korábbi ötleteit, kibonthatja a novemberi, februári terveket. Kietlen, ínséges hónapok ezek egy iskolában, november, február, brr, mondják még az ismerőseim is, pedig egyébiránt nem értenek. Egyszerűen úgy tesznek, mintha nem látnák, amit én. Ráadásul körmükszakadtáig állítják, hogy a kegyetlenség meg a kedvesség összeférhetetlen jellemvonások.

A tanárnő férje meg a tanárnő felső tagozatos gyereke — aki amúgy elég rosszul áll fizikából — szintén ismeri ezeket a videókat, és tudják, hogy ha Anya váratlanul fölír valamit valahova, akkor a videóira készül, azokra gondol, azokat tervezgeti. Hogy most éppen támadt valami különleges ötlete. Mindketten csodálják őt, amiért éppen a legváratlanabb helyzetekben jut eszébe valami, és a nő férje néha komolyan elgondolkodik azon, mit jelenthet valójában ez az eszébe jutás. Hogyan van az, hogy sokáig, nagyon sokáig nem jut eszünkbe valami, ami pedig régesrégen foglalkoztat minket, aztán egyszer csak már gondolunk. A közlekedési vállalat jegypénztárában ülő alkalmazott megpörgeti a fémtálcát, amibe beleszórta a visszajárót, ez például egy ilyen pillanat. A tanárnő férje szégyenkezve gondolja, hogy neki soha semmi nem jutott eszébe. Ez persze nem igaz, de ő azt hiszi, hogy így van. Egy hosszú kapcsolatban óhatatlanul előállnak azok az egyenlőtlenségek, amelyeken az egymás iránti szeretet lecsapódhat, mintha az egyenlőtlenség egyenesen oka lenne ennek a szeretetnek, nem pedig, mint valójában, a felülete. Néha ezeken a felületeken persze másfajta lecsapódások nyomai is láthatók, ez igaz. Ezekről egyszer alkalmam volt négyszemközt beszélni a férjjel. Úgy alakult, hogy meghallgatott, és elmondhattam az egészről a véleményemet. Jóindulatú ember, aki ha valamit nem ér fel ésszel, óvja magát attól, hogy hajánál fogva előrángatott megoldásokat keressen. Nem akar minden rést betömni, nem szeretne megszüntetni minden disszonanciát. Ez az ember bizonyára más hosszan tartó bizonytalanságokat is az átlagosnál könnyebben visel.

A tanárnőnek különleges ötletei vannak. Általában nem a szabványos, ellátóboltokban beszerezhető szemléltetőeszközöket használja, hanem — eltekintve egy tekintélyes méretű, a megszokottnál mintegy négyszer nagyobb hangvillától, amit az egyik videón megpendített, majd vízbe mártott — a lehető leghétköznapibb használati tárgyakat, amiket a férje, a fia és korábban ő maga is használhatott. A lehető legritkábban alkalmaz tehát fényes acélgolyókat, amelyek a tehetetlenség és az energiamegmaradás törvényei szerint lengenek vagy gurulnak. Van a tanárnőnek egy könnyen tisztán tartható — az ismerőseim szerint hentespultra emlékeztető — rozsdamentes asztala, amire kipakolja a kísérletben szereplő háztartási eszközöket, és mikor a kamera bekapcsolódik, ő néhány másodpercig csak áll az objektívvel szemben. És amíg alkalmat ad arra, hogy a néző szemlét tartson a kikészített tárolók, szilárd halmazállapotú testek és folyadékok fölött, maga is szétnéz, látni, ahogy szenvtelen tekintete tárgyról tárgyra vándorol. Akkor minden olyan élettelen. Amikor azonban elkezdődik maga a kísérlet, meggyúl a gyufa a karácsonyi szalvéta alatt, megszólal a focilabdamintás biciklicsengő, a gázoktól felfúvódik az üveg szájára húzott lufi, ez a tanárnő már nem a kísérlet alá vont tárgyakat figyeli, hanem engem meg az ismerőseimet.

Az ismerőseim mindig különleges dolgokat vesznek észre a tanárnő videóin. Szólnak, ha a háttér semlegességét biztosító vászon mögül átsejlik egy árnyék. Létra vagy festőállvány, figyelmeztetnek. Aztán pedig képesek hosszasan tépelődni azon, hogy miért van az ott, miközben *az egész* — a kísérlet körülményei, a tanárnő tekintete — végső soron hidegen hagyja őket, és azt sem értik, mire gondolok, amikor kegyetlenségről beszélek. Egyszer arra figyelmeztettek, hogy mikor a tanárnő lábujjhegyre áll, hogy elérjen valamit az asztal kamera felőli oldalán, olyankor a cipője talpa, alighogy elválik a talajtól, furcsa, *csicsogó* hangot hallat. Valóban. Mintha szegény belelépett volna valami ragacsba. Nem csinálok hiúsági kérdést az ilyesmiből, hiszen nem vagyok én szakértője ezeknek a felvételeknek. Megeshet, hogy vannak dolgok, amiket akkor sem vennék észre, ha tucatszor nézném meg az epizódokat. Nem ilyesmiken szoktam torzsalkodni az ismerőseimmel. Egyszer valamelyikük — 2. egy kövér, megromlott hallású nő, aki megismerkedésünkkor csúnyán félreértette a nevem, és ekképpen kérdezett vissza: Szórend Edina? —, szóval ez az ismerősöm mogorván kijelentette, hogy a tanárnő videói nem bizonyító, hanem csak szemléltető jellegű videók. Püff neki. A provokatőröket rendszerint igyekszem mindenre felkészülten, kifejezéstelen arccal végighallgatni, mert nem szeretném megadni nekik azt az örömet, amit akkor éreznének, ha meglepődnék vagy felháborodnék a kijelentéseiken. Bármennyire is kedvelem, néha az a sanda gyanúm van ezzel az ismerősömmel kapcsolatban, hogy a nagyothallást csak tetteti. Hogy bizony szándékosan érti félre a dolgokat, mert akkor visszakérdezhet, és egy nagy csomó olyan kérdésről is szó eshet — kvarc helyett harcról, pajtás helyett hajtásról —, amiről a másik egyáltalán nem akart beszélni. Szemléltetés vagy bizonyítás, füllentettem az ismerősömnek, nekem az ilyesmi egyre megy. Sok mindenről nyilváníthat véleményt, aki nagyot hall, vagy úgy tesz, mintha nagyot hallana. Egyébként pedig az, hogy egy eljárás bizonyító vagy szemléltető jellegű, végül is nem magától az eljárástól függ, hanem attól, hogy nekem és az ismerőseimnek milyen széles körűek az ismereteim a szóban forgó tárgyról. Sokan vannak, akik szerint bizonyító ereje lehet egy felvételnek, ami mások szemében éppen csak szemléltet valamit.

Nincs sok ismerősöm, barátom még kevesebb. Igyekszem úgy tekinteni rájuk, hogy ne csak azt lássam belőlük, ami engem zavar vagy lenyűgöz. Mindenekelőtt persze nem csoportosíthatom őket aszerint, hogy milyennek találják a tanárnő kísérleteit, unják-e vagy élvezik, keresnek-e kötözködve hibákat, látnak-e oda nem illő tárgyakat a rozsdamentes asztalon, árnyakat a vászon mögött. Hiába befolyásolja kártékonyan az ismerőseimmel való érintkezésemet az a tény, hogy többségük szerint a hangvillás kísérlet egész egyszerűen komikus, mindhalálig próbálom őket teljes embereknek tekinteni, akiknek az élete nem egyetlen jellemvonásra fűződik fel, s akik, hogy úgy mondjam, nem versek, amik szólnak valamiről, hanem valamik. A valami pedig sokféle lehet, ellentétben a versekkel, mert hiszen ha valami sokféle, akkor kevésbé tud szólni valamiről.

Nézd az arcát, mondom az egyik ismerősömnek — 3. aki azt hiszi magáról, hogy el tudja énekelni a *Homok a szélben* dallamát, és én évek óta nem vitatkozom vele. Szórakoztató figura, de annak nem örülnék, ha most ebből is viccet csinálna. Nézd, mondom, ez a tanárnő már tudja, hogy mire megy ki a játék, tudja, hogy a magára hagyott test két ütközés között hogyan viselkedik, de semmit nem mond, semmit nem árul el, nem segít, nem kormányoz, nem ás árkokat a szélesen hömpölygő figyelemnek. Sosem beszél. Különleges, néma videók ezek. Nincsenek értelmező feliratok, nincs aláfestő zene. A tanárnő egyszerűen belenéz a kamerába, mintha élvezetét lelné a tudatlanságunkban. Jut eszembe, tisztázni kellene valamit, mondom az ismerőseimnek. Rögtön az első alkalommal, mikor leültetem őket ezek elé a kísérleti videók elé, megmondom nekik, hogy én tudatlan vagyok, de korántsem gyanútlan. Lehetséges ez? — kérdezik. Aztán ők is hasonlóképpen járnak, sorra mind. Jószerivel semmit nem tanulnak ezekből a videókból, fizikai ismereteik legalábbis alig-alig bővülnek új elemekkel, de a gyanakvásuk lassanként fölébred. Ha meglátnak egy könnyen tisztán tartható, fényesre suvikszolt fémpultot, amin egy közönséges locsolókanna hever, mindjárt gyanakodni kezdenek. Ugyanúgy jártak, ahogyan én, mondom nekik diadalittasan, s azt remélem, eztán a többi kérdésben is egyet fogunk érteni. De hiába próbálkozom aztán azzal, hogy van ebben a tanárnőben valami kegyetlen, még ekkor sem értik, mire gondolok.

Eldöntöttem: találkozót fogok kérni ettől a nőtől. Felgyűltek bennem mindenféle feszültségek, és hát sok minden érdekelt. Részesül-e támogatásban az iskolája részéről? Ismerik-e a tanítványai a videókat? Renitensek vagy éltanulók járnak abba a középiskolába? Hiányoznak-e háztartásából azok az eszközök, amiken a felezési időt, a sűrűségváltozást vagy épp az olvadáshőt szemlélteti. Egyáltalán: lehetségesnek tartja-e, hogy egy fizikai bizonyító — vagy csak szemléltető — eljárásokban szereplő eszköz egyszer csak visszakerüljön a konyhába, mintegy visszaminősüljön hétköznapi használati tárggyá, ami ha elromlik, kidobjuk vagy márkaszervizbe visszük, mert hát ezek javítható dolgok, amelyek hitünk szerint akkor is azonosak maradnak önmagukkal, ha kicseréltetjük egy-egy alkatrészüket. Nézd, mondtam valakinek — 4. akitől az évek során szép lassan elidegenedtem, de persze nem ezek miatt a videók miatt. Megnézettem vele kétszer is a hangvillás epizódot, közben rendeltünk egy pizzát. Nevettünk, és szégyelltem, hogy nevetek, mert életemben először én is észrevettem valamit a hangvillás epizódban, amit *más valaki* komikusnak láthat. A nevetés pedig ragadós. Ha valaki az ember mellett nevetni kezd, mondtam neki, lehetetlenség levakarni az arcról ezt a fogakkal szabdalt hasítékot — és a legtöbben a sírással is hasonlóképpen állnak, csak éppen az arcon olyankor minden bezárul. Mikor másodszor is a hangvillás epizód végére értünk, váratlanul azt mondta nekem ez az ismerősöm: te rabja

vagy ezeknek a felvételeknek. Hogy mire célozgat, sejtem. Még a karját is összefonta a mellkasán. Pedig ha valaki, akkor ő igazán tudhatná, hogy ebben az életben szeretni én már senkit nem fogok.

A tanárnő email-címét nem volt egyszerű kinyomozni. Egyedül nem is sikerült. Hetedik érzékem azt súgta, hogy olyasvalakitől kérjek segítséget, aki soha még egyetlenegyet sem látott ezekből a hátborzongató — ám legyen: csicsogó — felvételekből. Úgy gondoltam, hogy azok az ismerőseim, akik tudják, hogy mit jelentenek nekem ezek a videók, csak lebeszélnének a személyes találkozásról. A kekecebbek már így is mondogatták, hogy „réges-rég más dolgokba kellene fektetnem a mozgási energiámat", nem ezekbe a bizarr felvételekbe. Talán féltenek. Talán irigyek, s erről ők maguk se tudnak.

Megkértem valakit — 5. aki értője a számítástechnikának; őrült fickó: sziklamászik, raftingol, barlangászik, s már többször előfordult, hogy napokra nyoma veszett, *mi, a barátai* pedig ezalatt halottnak hittük —, szóval arra kértem, nyomozza ki a videókhoz tartozó fiók email-címét. Ez az én veszélyesen élő ismerősöm nem faggatózott, csak megtette, amire kértem. Ritka madár: talán a Csomolungmán szokott hozzá, hogy sose kérdezzen vissza. Hiszen manapság mindenki mindent tudni akar. Részleteket. Összetevőket, százalékokat. Mi az anyaga — hagyjuk. Nem akarnék mártírt csinálni magamból. Nem kenyerem kívülállónak lenni olyan területen, amihez nem fűz származás, állampolgári kötelesség vagy szerelmi szenvedély. Meglett a cím.

Levelet írtam a tanárnőnek, ő pedig pár nap késéssel, néhány sorban válaszolt. Kissé kimért volt, de — sose tagadtam — *kedves*. Az is megfordult a fejemben, hogy hozzá lehet szokva az efféle levelekhez, s talán nem én vagyok az első, aki az éterből ukmukfukk kiválik, hogy fölkeresse őt. De ez a gyanúm később nem igazolódott. Megkérdezte, nem volna-e kedvem vele és családjával tölteni az egyik szombat estét. Igent mondtam, s azóta szeszélyes rendszerességgel, néhány havonta találkozunk. Mindig megvárom, hogy ő érdeklődjön a hogylétem felől, ő javasoljon napot, napszakot, órát. Nem akarok a terhükre lenni. Van, hogy hónapokig nem látjuk egymást, aztán meg néhány hét leforgása alatt háromszor-négyszer is.

Na, milyen ember, faggatnak most már az ismerőseim. A tanárnőre kíváncsiak. Ki viseli a nadrágot, ő vagy a férje? Szépen élnek? — kérdezte egyikük, 6. aki egyszer azt találta mondani az édesanyjának, mikor berúgott: én nem a haláltól félek, hanem az unalomtól. Ez az ember tudni véli, hogy a pedagógusgyerekek mind komisz ördögök. Egyébként különös: olyanok is kíváncsiak a látogatásaimra, akik előtt a tanárnő felvételeiről soha sem beszéltem. Lehetséges lenne, hogy az ismerőseim kiadták másoknak a titkaim? Honnan tud például a tanárnőről az a velem egyidős férfi, aki a szüleim háziorvosa volt, és akinek a hozzám való viszonyában a szüleim halálát követően is maradt valami atyáskodó jelleg. Ez engem kimondottan feszélyez, különösen, hogy ennek az embernek a gondolkodása szinte kizárólag a társadalmi különbségekre meg a helyesírásra van kihegyezve. Atyáskodás és helyesírás, jó ég, ez éppen egy olyan vegyülék, amivel engem a sírba lehet vinni. A szüleim egykori háziorvosa egyszer hosszú előadást tartott azokról a nőkről, akik a szépségükre, vagy ahogy ő mondja, a hódítóerejükre úgy tekintenek, mint amit birtokolnak, s amivel nem azonosak — veszélyes fajta. Legszívesebben ordítottam volna: mit akar ebből kihozni, és miért nem hagyja abba. Nekem mindegy, hogy mit ókumlálnak ki az efféle helyesírás-trubadúrok a női hódítóerőről, de mikor azt mondom, *az ismerőseim*, semmi esetre sem a szüleim egykori háziorvosára gondolok.

Ez a tanárnő a pesti külvárosban lakik, csendes, levitézlett villaövezetben. Utcájukban a páratlan oldalon feketeeperfák sorakoznak, a páros parkoló kocsik. A ház előtt két lapos műanyagtárló sárgállik, amiben a köztisztasági vállalat zeolitot őriz. Júniusban és júliusban a páratlan oldal járdáját széttaposott, széttrancsírozott feketeeper pettyezi: erjedő kis gyümölcshalmok, amik körül méhek döngenek, legyek donganak. A lakáshoz erkély tartozik, alatta játszótér. A hinták közt néha róka jár. Borozni szoktunk, pedig a szüleim szomorú története miatt igyekszem kerülni az alkoholt. Ha ott vagyok, kétujjnyi merlot-t, gyűszűnyi sauvignont még a tanárnő felső tagozatos fia is kaphat. Megfigyeltem, hogy szeretik a dióbarnára pácolt, vintage stílusban felújított bútorokat, de egyikük sem bánja, ha a poharam karimát hagy az ópiumasztalon. Kiderült, hogy a tanárnő óravázlatokból tanít. Hogy egy közösségi bankban tartják a megtakarításukat. Hogy a tanárnő férje — aki maga is tanár — aggódik a fiukért, amiért tizenhárom éves létére fél elmenni a rothadásszagot árasztó, barna fedelű kuka előtt. A társasház lakói ebben gyűjtik a szerves hulladékokat.

Úgy beszélgetünk, mint a régi ismerősök, akik a hallgatás másodperceiben sem feszengenek. A munkámról kérdeznek, a szabadidőmről, az ismerőseimről. Kiderült, a leveleim alapján azt hitték, hogy valami hobbifizikus vagyok, aki a garázsában maga is kísérletezget. Mi sem áll távolabb tőlem, mint a fizika — csúszott ki akkor a számon. Hiszen engem az ismerőseimen kívül jószerivel semmi sem érdekel, valamint garázsom sincsen. Annak a költőnőnek a verseit sem azért tanultam meg, mert tetszenének, hanem hát azért tetszenek, mert meg tudtam jegyezni őket. Egyszer egyébként a tanárnő kijelentette, hogy van egy „fiánál is régebbi", megvalósulatlan ötlete — ekkor néhány pillanatra csönd lett, mert a tanárnő fiának nincs ínyére, hogy a szobája tanítási szünetekben laboratóriummá változik. Kedvenc kísérlete azért neki is van: mikor az anyja közönséges mosóporos vedret rázogat, a mosópor mélyére ásott üveggolyók pedig, mintha emelné őket valami erő, a doboz aljáról szépen a mosóporhalom tetejére araszolnak. Nem tudom, hogy ezek a golyók miért tesznek így, és azt hiszem, a fiú se tudja.

Ha aztán szürkületkor neszezést hallunk, és fölkapcsolódik a közös költségből fizetett mozgásérzékelő lámpa, megilletődötten függesztjük föl a beszélgetést. Ott a róka. A leandereknél turkálja az avart. Néha csak sejtjük, hogy eljött, mert ing egy ág, leng a szélső hinta. Szerintük a róka sánta, én pedig röstellem, hogy nem látom annak. Meglep, milyen vékony, szinte kétdimenziós. Jó lenne az ölembe venni, mondom szinte suttogva, s hogy hanyatt ne essek, a korlátba fogódzom, mint az az ismerősöm — 7. akinek egyszer elcserélték a leleteit.

Ezeknek a személyes találkozóknak a jelentősége szerencsére sosem akar a videóké fölé nőni, de azért volt néhány emlékezetes látogatásom. Itt van például ez: korábban érkeztem a megbeszéltnél, és a tanárnőt meg a férjét a konyhában találtam. Főztek, csevegtek, szólt a rádió. Izgultam kicsit, vagy ahogy mondani szokás, torkomban dobogott a szívem, mert már a folyosón, az ajtajuk előtt állva ráismertem a rímes verseket író költőnő rímtelen verseire. Amikor beeresztettek, le se tettem a táskát, csak a konyhába léptem, a rádió felé fordítottam az arcomat, és máris szavalni kezdtem az ismerős versszakot. A költőnő fád hangon, intonáció nélkül olvasott, mintha semmit sem jelentenének neki ezek a költemények, de én levegő után kapkodva, s — utólag úgy emlékszem — nevetségesen hadonászva igyekeztem kijavítani a ritmustalan döccenéseket, próbáltam életet vinni a halott deklamációba, aztán lábujjhegyre emelkedve, fölemelt mutatóujjal vártam, mikor kapcsolódhatok be újra, mikor következik megint egy olyan szakasz, amit annak idején észrevétlenül megtanultam. A tanárnő letámasztotta a habverőt a konyhapultra, férje a száját harapdálta. A fiú kijött a kuckójából, tarkójára tolta a fejhallgatót, és tisztes távolságban megállt a hátam mögött. Amikor az adás véget ért, átadtam ajándékomat, egy üveg vörösbort, meg némi pénzen vett rágcsálnivalót. Éreztem, forró az arcom. Hiába mondogattam, hogy ezeket a költeményeket voltaképp akaratom ellenére őrizte meg az emlékezetem, vendéglátóim nem hittek nekem. Azt gondolhatták, hogy művelt vagyok — pedig én igazán nem mondhatnám, hogy izzó kíváncsisággal tekintek a világ dolgaira. Nem érdekel a zene, mert becsülöm ugyan ezeket a különös időbeli építményeket, de untat, hogy kiszámíthatóak; nem érdekel a sport, a hozzá társított marciális kifejezések, a stilizált gyilkolás; nem vonz az irodalom sem, mert túlságosan időigényesnek tartom; a tudományt nem értem, és tárgyában sajnos csak a legritkább esetben ismerek magamra; a képzőművészet visszaél a vizuális érzékelésbe helyezett, velem születetett bizalommal; a tánc pedig a maga oktalan, tárgy nélküli extázisaival kifejezetten ijeszt, ahogy egyeseket a rothadásszagot árasztó barna fedelű konténerek ijesztenek. De hát szép este volt, és azt reméltem, a tanárnő hamar elfelejti, hogy így megeredt a nyelvem. A rókát vártuk. Iszogattunk, aztán hazamentem.

Egy ismerősöm — 8. aki a karfa helyett néha azt mondja: *kaffa*, mert szeretne hanyagnak és nemtörődömnek látszani — azt kérdezte tőlem a minap, hogy most már megnyugodtam-e. Boldog vagyok? De ugyan miért lenne boldog valaki, aki nem a vágyait elégíti ki, hanem a kíváncsiságát. A helyzet úgy áll, hogy fölvettem valakivel a kapcsolatot, akinek a szakmája a szenvedélye, ezért videofelvételeket készít a fizika iránt érdeklődőknek — vagy azoknak, akik minden áron szeretnének érdeklődni valami iránt —, és mikor kipakolja a szemléltetőeszközeit a tükörfényes acélpultra, akkor a kitárulkozásnak és a kíváncsiságnak azzal a szenvtelen nyugalmával néz a kamerába, amihez foghatót én még sohasem láttam, és amit néha úgy kell hívnom, hogy kegyetlenség, mert ez a tekintet fegyver, ami sebezhetne, de nem sebez. Azt reméltem, hogy jó lesz egy olyan ember közelében lennem, akinek egy *hatástalanított fegyver* van a birtokában, de bárhányszor látogatom meg a tanárnőt a családja körében, bárhányszor nézek föl váratlan pillanatokban a terített asztal fölött, bárhányszor sandítok oldalra, hogy ellenőrizzem az arcát, nyoma sincs rajta semmi ilyesminek. Olyan, mint minden ember, de ezért én sem csalódást, sem boldogságot nem érezhetek. Kellemesen elbeszélgetek valakivel, ennyi — mint ahogy az ismerőseimmel is elbeszélgetek. Egy — 9. példás családi életet élő — ismerősöm, akinek a számítógépén, a böngészési előzmények közt egyszer borzadva láttam meg különféle gyerekpornóoldalak linkjeit, kajánul azt mondta nekem, miközben bajtársiasan a vállamra vert: megismertél valakit, akinek a feketeepertől *őrjítően* csicsog a cipője! Szeretem a humorát. Csak azokat a webcímeket ne láttam volna sose.

Évek óta járok ebbe a zeolitos, feketeepres utcába a város peremén. Ha az ismerőseimnek említést teszek a látogatásaimról, természetesen most már a tanárnőt, sőt a családtagjait is úgy nevezem, hogy *az ismerőseim*. Ez a dolgok rendje. A tanárnőről azt mondom nekik: egy nő — 10. akinek a heteit a rókára való várakozás tagolja. A férjéről ezt: egy apa — 11. akinek a kíváncsisága minden körülmények között erősebbnek bizonyul, mint a veszélyérzete. A fiukról azt: — 12. egy kedves, lakli kamasz, aki azért bukdácsol fizikából, mert az anyja ellen lázad — nem könnyű alkalmat találni a lázadásra, ha az ember anyja mindent megenged. Amikor viszont a tanárnő előtt beszélek a többi ismerősömről, kicsit szégyenkezem, mert azt hiheti, hogy ilyenkor különálló, egymástól független személyekről beszélek, s valószínűleg meg sem fordul a fejében, hogy az az ismerősöm, amelyik nem a haláltól fél, hanem az unalomtól, azonos volna azzal, akinek elnyűhetetlen a türelme; vagy hogy mondjuk az, amelyik hányavetin ejti a szavakat — a nyelve nem forog, az ajkai a világért sem érnének össze —, azonos lehet azzal az ismerősömmel, aki veszélyesen él, s aki ezeken az ő túlélőtúráin megtanult boszorkányos ügyességgel csomagolni. Mellesleg éppen tőle, ettől a veszélyesen élő ismerősömtől szoktam segítséget kérni, mikor utazás előtt állok, és nagyon sok holmit kell elpakolnom nagyon kicsi helyre. Ördögi — mondom valakinek, 13. aki a tanárnő fizikai tárgyú videói közül soha még *egyetlenegyet sem* látott —, egyszerűen ördögi, ahogy ez az ember minden szabadon maradt köbmillimétert kiszagol, lefülel és kitölt valami tárggyal. Valóságos istene ő a csomagolásnak.

KUSTOS Júlia

Hamlet

„Tekints e képre, s e másikra ott."

hogy kit hagysz hátra,
nem tudhattad akkor még.
de azóta sebeid rajta gyógyulnak,
mikor testével taposóaknáidra
lép,

a neve, a szeme, az arca a tiéd.

hogy merre jársz, én is tudni akarom,
megolvasnám ősz hajszálaid,
szemed körüli ráncokat,
ha véletlenül velem szemben ülnél le
a vonaton.

ugyan nem adtad magad senkinek oda,
ugyan még tudhatod a kis falut, a házat, a kertet,
de ami a fejedben él csak, a fejedben is marad.
senki sem rád gondol, kimondva a nevet.

gyermekláncfű

húszéves vagyok. ismerem a halált.
mégis, mint egy rossz gyerek,
guggolva egy omladékfal mellett,
ki tíz centi félelmet és rettegést talált,
gyomokat tépve túrom szét a

védtelen hangyák
védtelen hadát.

egy pont

álmomban a láp fölött
gőz száll, városok vesznek bele,
s én sárember vagyok.
otthon is lehetnék, mondhatnám
annak ezt a tüdőtépő sétát,
ahol a bokrok horzsolása,
a pernye tapadása
sejtekben elnyúlva
bölcsőként ringat el.

de az ágak elől kitérve
pucér talpamról leválnak
a csomók, göbök,
s míg te is testedtől
böjtölöd el a kinézett bűnök sorát,
én kettőnk oltára elé borulok le
pogány testamentumok sorai közt
újrafogantatni
hegyek és városok metszéspontján
azt az új hazát,
amit a földből gyúrtunk
magunknak
tértelen szerelemben.

KOVÁCS Rita

Üvegház

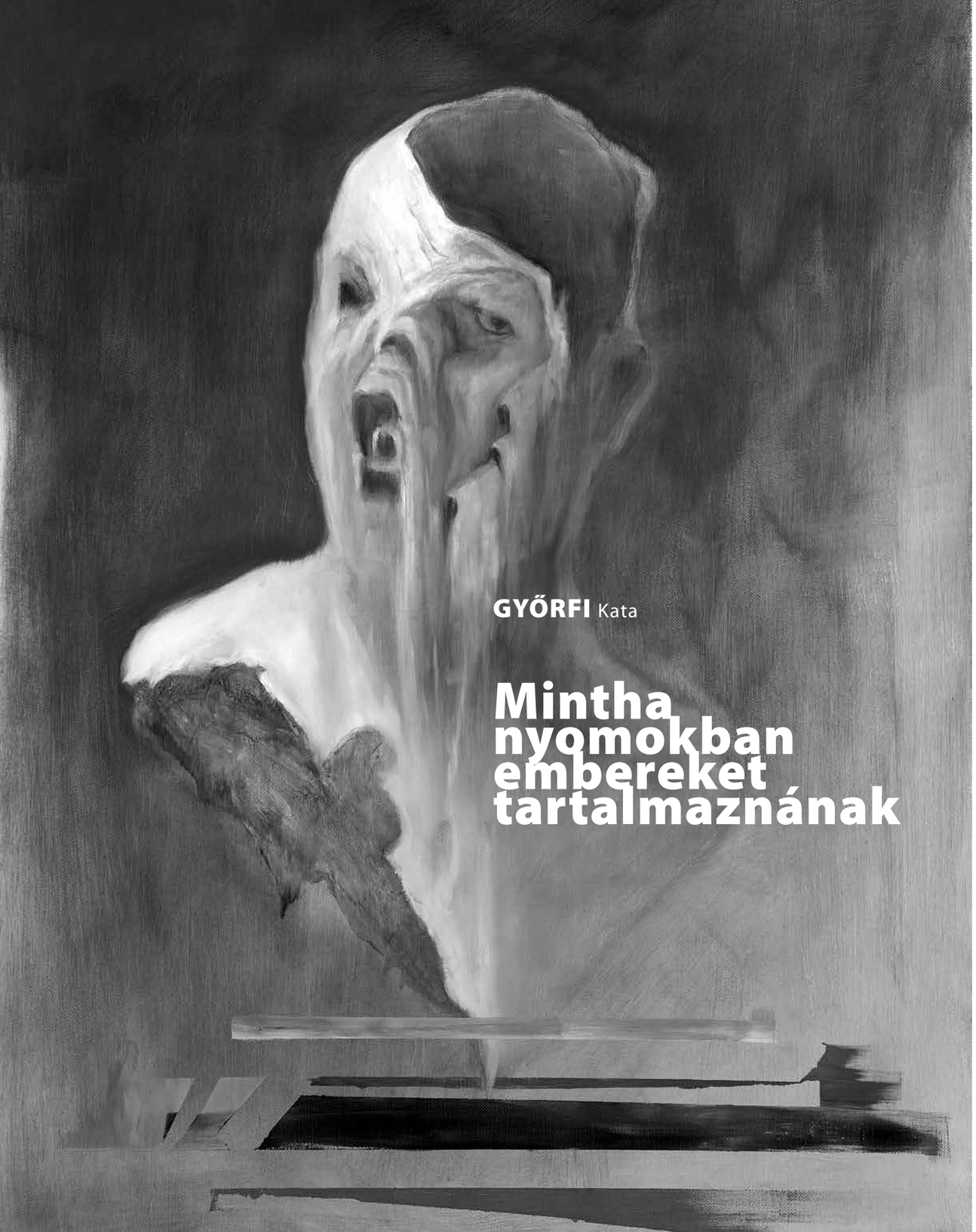
Lankás domboldalon kanyargunk a tóhoz —
a télvégi bozótos tetszés szerinti virág rügyébe
kezdett. Ha most kiszállnánk, taposhatnánk
a levelekkel borzolt talajt, de — mint bálákba gyűrt
nyári selymet — ilyenkor még keresni kell,
mi minden jut eszünkbe a Napról.

A régi városfalon a kikötőig húzom
a kezem — a vakolat karcol, mint a visszavágott
japán kecskerágó, vagy a kikezdett drótkerítés —
súrlódok, dörgölődöm a mellettem álló anyagba,
pedig pár lépés múlva áttetsző, mély gleccservíz
tanítja, hogy leválasszam magamról. Itt elég

a tekintet. A szerelmesek vasárnapi városa,
Verona, tűsarokban, bizonytalanul vonul a parton —
száz évvel korábban Kafka sétált szemben,
a hegyekbe dűlő, keskeny tó mellett. Mint temetés
utáni toron, tör rám az étvágy a februári strandon
fényesre csiszolt kavicsok láttán.

Egy kúszónövények szőtte hátsó, kis
utcában van asztal. A balkonon kutya, macska
jelzi, hogy itt a hét többi napján is élnek. Lent
aperitifet isznak — pohárnyi kendő — narancs és
vörös koccan a fakó bőrhöz. Mintha szekéren,
vagy zsúrkocsin tolnák, egy napra egy másik életből

választhatunk. *A puha, bordó inget csak miattam
vette fel. Mert reggelre már átizzadtam az ágyneműt,
ahogy álmomban a régi, kapcsos bőröndjeit — apámnak
volt ilyen — nyitogattam, tele volt ismeretlen tárggyal.
Öncélú mozdulat. Egy tincsébe simítok. Finoman
tanítom, mint macska a kölykeit, az új fogásra.*



GYŐRFI Kata

Mintha nyomokban embereket tartalmaznának

Képzeljük el, hogy megfordul a világ, és helyet cserélnek benne azok az elemek, *amelyek* hatással vannak azokra, *amelyekre* hatással vannak. Képzeljük el, hogy valamilyen más evolúciós féreglyukon keresztül a természetnek van nagyobb, mérvadóbb és látványosabb hatása. Hogy most nem az antropocén korszakunkat éljük mi és ez a gyönyörű bolygó együtt, hanem azt, amelyikben a természet, annak minden jelensége és lakója hagyott nyomot azon és összeolvadt azzal, amit embernek nevezünk. Kis Róka Csaba legújabb munkái pedig ezeknek az embereknek, embermaradványoknak, -foszlányoknak, -részleteknek és -szerűségeknek a természetes környezetükben megörökített portréfestményei.

A mostani szempont, ahonnan ezeket a festményeket nézzük, két fontos fogalomból, irányzatból, szemléletből tevődik össze. Az egyik az *esztétikai* — társadalmi, művészettörténeti, antropológiai, stb. — korszak (1), amibe pozícionálhatóak ezek a munkák, a másik a művészeti irányzat (2), ami mellett elhatározzák magukat.

A metamodern (1) fogalom először ebben a formájában Vermeulen és van den Akker *Notes on Metamodernism* (2010) című esszéjében jelenik meg. Amiben a „meta-" előtag nem a végső és összefoglaló absztrahálásra vonatkozik, hanem az arisztotelészi *metaxy*ra utal, ami nagyjából köztes létet, valamik közötti létezést, két pólus közötti mozgást jelent. Ez a két pólus, melyek között a kortárs művészet egy fontos része létezik — a két szerző szerint — a modern és a posztmodern. Mindkét korszakból átvevődnek attitűdök, és valahogy egyszerre a kettő közé helyezkedhetünk el, a *modern lelkesedés és a posztmodern irónia között oszcillálunk* („oscillating between modern enthusiasm and a postmodern irony"). Mintha ahhoz, hogy a körülöttünk működő világ minden szegmensét valamilyen formában megértsük, egyszerre lenne szükség a *naiv ideológiára* és a *posztttraumás cinizmusra* — ahogy Luke Turner *Metamodernista kiáltványá*ban (2011) megfogalmazza. És ugyanennek a kiáltványnak a 4. pontja foglalja a legjobban össze azt az alkotói vagy egyáltalán gondolkodói dilemmát, mellyel minden este lefekszünk és mégis minden reggel képesek vagyunk kilépni a lakásból. Eszerint „[t]udomásul vesszük, hogy minden mozgás és tapasztalás korlátolt, és e korlátok mindenfajta átlépési kísérlete értelmetlen. […] A létezést gazdagítja, ha úgy vágunk neki a dolgoknak, mintha azok a korlátok túlléphetők volnának, mert az ilyesmi tárja ki a világot." (Horváth Benji fordítása; „We acknowledge the limitations inherent to all movement and experience, and the futility of any attempt to transcend the boundaries set forth therein. […] Existence is enriched if we set about our task as if those limits might be exceeded, for such action unfolds the world.") Azt gondolom, hogy a jelenlegi munkák kétféleképpen hordozzák magukon ezt a két-attitűd-köztiséget. Egyrészt a puszta létük, a létrehozásuk, hogy Kis Róka Csaba személyesen hisz abban, hogy van értelme. Másrészt a munkák maguk cinikusak saját magukkal szemben, mintha egy posztmodernista dekonstrukciót állítottak volna le holmi aktivisták, és rekonstruálták volna a festmények alakjait, de a festményeket magukat is annyira, hogy még *felismerhetőek* legyenek.

A horror (2) mint esztétikai kategória nem idegen a képzőművész munkáitól, de ezek az új festmények másképp horrorisztikusak. Ha a horror eddig hirtelen hajmeresztő hidegrázást jelentett, aminek láttán egyből eltakarjuk a szemünket vagy elfordulunk, akkor most egy időben sokkal tovább tartó horrorról beszélhetünk. Nem meglepetésszerű, nem szaggatottan megmegjelenő, nem felbukkanó és eltűnő, nem előkészített és nem attól — vagy annak ellenére — hat, hogy számítunk rá, nem a realitás egy fansztasztikus, torzított szegmense. A horror itt már egy beállt állapot, az apokalipszis után vagyunk sokkal, már nincs váratlan mozdulat. A metamodern horrort pont így képzelem el. Azoknak a lényeknek az életteli ábrázolása, akikké könnyedén válhatunk, ha csak magunkkal foglalkozunk, ha távol maradunk a világunktól, amiben élünk. Az egy-két évadot megélt amerikai animációs *sitcom*, az *Ugly Americans* New Yorkja például tele van szörnyekkel, zombikkal meg mindenféle antropomorf állatokkal, és teljes szimbiózisban élnek az emberekkel, akik közül a főszereplő szociális munkás, és az egyes epizódok a fekete humoron és a bizarr fikción túl kirekesztő és megbélyegző gesztusokról szólnak, hogy hogyan tud beilleszkedni egy újonnan érkező lény, és ebben a környezete hogyan segíthet.

Amennyiben Kis Róka Csaba eddigi alkotói narratíváját nézzük, akkor a péniszlógató, bestiális, megcsonkított huszárok, óriásherés szárnyas puttók és fröccsenő vérfoltoktól a *Weltschmerz*en keresztül idáig egy legalább kétféleképpen értelmezhető út vezet. Az egyik a munkákon belüli vagy a munkákon keresztül eltelt idő. Beszélhetünk egyfajta festészetpoétikai linearitásról. A robbanó, levágandó, félben levő, elvérző, behatoló, folyó, de mindenképp dinamikus, elkezdett és be nem fejezett gesztusok vagy események megkomponált, csoportos és zárt világából megérkezünk a *Weltschmerz*be. Ez időben mindenképp messzebb van az előbbi világtól, és közeledik a mostani munkákhoz. A *Weltschmerz* egy *arc*képcsarnok, már ami még az arcokból marad egy olyan csonkítás és szodómia után, ami fentebb elkezdődött. De még arcok; beazonosítható tekintetekről, felvehető szemkontaktusokról beszélünk, melyek ugyanolyan egyszerűséggel viselik magukon az emberszerűség jeleit, mint a megcsonkított embertorzóságot. És ebből a bipoláris egyszerűségből létrejön az a feszültség, ami a horror idejét — ha nem is olyan rövidre, mint hagyományosan, de — behatárolja. Egy ideig megpróbálom rekonstruálni, hogy milyenek lehetettek az eredeti emberi arcok, mielőtt kivágtak vagy lehasítottak volna belőlük egy darabot. Aztán végignézem a vágás, a hasítás, a módosulás vonalait, és elképzelem a nyomokhoz társuló erőszakos gesztusokat. Belefeledkezem a sebekbe. Hátralépek, és beleborzadok a statikusságba, hogy elviselhetetlen fájdalmat érző ember-lények *ültek* portrét.

A másik értelmezés pedig az idő és a *felelősség* egyenesen arányos növekedése. A felelősség ebben az esetben az odafigyelés, az érzékenység és a törődés az ábrázolt alakok leépülésével kap-

csolatban. Hogy a fentebbi erőszakos, nemzeti szimbólumokkal teletűzdelt hedonizmusnak — amelyben ember nem figyel sem emberre, sem állatra, amelynek háttere már valahogy klasszikusan posztapokaliptikus — éppen az a következménye, amit előbb a *Weltschmerz*ben látunk, majd a felismerhetetlenig való leépülés, ami a jelen munkákban látszik. Amikor olyan borzalmat tapasztalunk, amilyent azelőtt nem, azt szoktuk hinni, hogy nincs ennél borzalmasabb a világon.

Kis Róka Csaba mostani munkái a fordított vagy egyenes következményei annak, amilyen az ember és a természet viszonya. A *Meghatározott koponya*, melynek háttere leginkább laboratóriumi semlegességet sejtet, a fej tetejétől megkezdett teljes lehántása a húsnak. Nem beazonosítható a koponya alapján, hogy ember-e vagy állat, vagy valamilyen hibrid lény. A *tiszta* koponya mindig élettelen. A hústalanítás, az elélettelenítés folyamatát látjuk. Teljesen elképzelhető, hogy ennek a koponyának ez az állapota nem fog megváltozni, hogy ez örökre így marad most már: kétharmadáig csontig nyúzottan, kiszáradt archússal. A *Réteg* talán ennek pont az ellentétpárja, amin látszólag élő húsra és vérre rakódik bőr. Az inkább árnyékban lévő élőség felülete alvadt vér, mintha ez egy ideje tartó alapállapota lenne, és most végre eljött a pillanat, hogy legalább az arcára kapjon bőrt. Az arc izmai csak homloktól szem alattig működnek, csak addig képesek összetapadni a hússal, csak addig van kifejezés. A szemek véresek a többi lelógó, kifejezéstelen bőrfelület megtartásának erőfeszítésétől. A *Törékeny felület*ről először úgy tűnik, hogy egy lehámozott arc utolsó rezdüléseinek részletei, de igazából egy élő szövet ez. És bár vékonynak tűnik, talán száraz is már a másik oldala, és ha hozzáérünk, valószínűleg elporlad, mégis az üres szemüreg és az orr közötti ráncmozdulatban benne van minden élet, amit ez a felület ki tud fejezni. Az *Egybeesés*, a *Rosszindulatú teremtés*, az *Összenőtt részek* és a *Túlkapás* olyan életteli lények, melyeknek csak egyes részleteit tudjuk beazonosítani, de elképzelni nem tudjuk, hogy hogyan közlekednek, beszélnek, táplálkoznak, szaporodnak stb. Az általános benyomás ezekkel a munkákkal kapcsolatban az, hogy ugyan az emberi lény felől kínálkoznak fel, hogy mintha nyomokban embereket tartalmaznának, mintha lenne közük, mintha emlékeztetnének; de a felismerhetetlenségig torzultak, és a legtöbb alakról abszurd azt feltételezni, hogy élnek. Pedig én még a *Lyukfej*től is bűnnek tartanám megtagadni az életet.

De képzeljük el, hogy megfordul a világ, és helyet cserélnek benne azok az elemek, *melyek* hatással vannak azokra, *amelyekre* hatással vannak. És gondoljuk azt, hogy nem csak az élet felől tudjuk meghatározni, hogy mi él s mi nem, hogy nem csak az él, amiről mi azt gondoljuk, hogy él — legyen ez ember, emberlény, lény, természeti lény, természet —, hanem gondoljuk azt is, hogy azon dolgok felől, melyek körülvesznek, meghatározhatjuk az életet. Mert kiváltságos létállapot az emberi, és két választásunk van. Berendezkedni a hosszú távú, örökké tartani látszó, rezdüléstelen félelemre, vagy nem berendezkedni. Körülnézni és cinikusnak maradni, vagy cinikusnak lenni és mégis érdemes művészetet csinálni. Megcsinálni azt, ami a bajszos egymásba penetráló huszárokból az apokalipszis után marad (*Huszár*). Kis Róka Csaba megteremtett egy saját evolúciós féreglyukat, és onnan jelenti, hogy baj van.

BUJDOS Attila

Innen el

(Benkó Bence – Fábián Péter: Elza, vagy a világ vége. A Miskolci Nemzeti Színház előadása a Játékszínben)

Ezt a kort csak elszenvedni lehet. Tenni ellene vagy megváltoztatni nem — mondatja ki hősével Benkó Bence és Fábián Péter. A k2 írói-rendezői által teremtett drámai és színpadi helyzetre ráilleni látszik a jelző: kilátástalan. Fontos pillanat ez: a felismerésé. A nincs más út igazsága megszenvedett, és végső soron szomorú — az idealizmusról lefoszlik a remény, most válik valósággá, amiről azért remélni lehetett: akarat, tudás talán képes felülírni. Létezhet tökéletes zsákutca, amelyből nem vezet ki az értelem. Helyzet, amelyben nincs más, mint megfelelés.

Íme, a történelem vége.

Vagy legalábbis az első felvonásé.

Elza beleírva a színműbe, amelyben — a szerzői szándék szerint — saját életet él, szabadsága van kívülről és belülről is reflektálnia, magára is, a színmű egészére is. A belátás, amit a színműből kibeszélve kifejt: csak miatta és csak addig abszurd az őt körülvevő világ, amíg be nem áll a sorba, magát a drámai helyzetet téve kérdésessé. Mert ha mindenki normális, abban mi a dráma.

És tényleg, innen nézve: semmi.

Vagy minden, amíg van az abszurd normalitását nem normálisként láttatni képes nézőpont. Ha nem Elzáé, akkor a nyomában járó, rá tekintő színházé.

Az örök harc korában járunk. Az elénk tárt jelent magába zárja a megállapítás: „mindig is háború volt és az is lesz". Történelmi nézőpontból vitatható és az egyértelműségig pontosítható kijelentés, de az *Elza, vagy a világ vége* című előadás nem a történelmet magát vizsgálja, miközben megpróbál valamennyit megmutatni az ember beszorítottságából. Nem az az érdekes tehát, általában mennyire igaz vagy hamis, hogy „mindig is háború volt és az is lesz", hanem hogy itt és most mi táplálja, és mit erősít ez a hit.

A színpadi valóság konstruált, végletes: elképzelt jövő, a szükség szerinti mértékben azonosíthatóan. A szereplői magyar neveket viselő, magyar nyelven beszélő, a magyar múltra hivatkozó, részben onnan, a magyar idő mélyéről előbukkanó alakok. A logika és a viselkedés a háborúé. A háború oka lényegében ismeretlen, a hadigépezet működése és a harci cselekmények hivatkozott, de a maguk valójában megmutatni fölösleges részei a valóságnak. Akikre figyelünk, bunkerlakók, tényként fogadják el, hogy a háború: van. Ahonnan figyelünk, a föld mélye. Maszszív falakat látunk, rajtuk a foltok: száradó vér, rozsda baljós árnyai (látvány: Jeli Sára Luca). Se nem lakályos, se nem otthonos, kellően komor — maradék élettér, ahonnan mégsincs miért a felszínre kívánkozni. Az itt lehetetlen élni benyomásával felesel a történet szereplőinek léte: már csak itt lehet élni.

A mondat — „mindig is háború volt és az is lesz" — a darabbeli vitában az anya érve az apával szemben: ha mindig is háború volt, a lányuknak sem jár külön sors, csak ami a háborúból magából következik.

A háború valójában nem vita tárgya, és magát a helyzetet nem is minősítő közös élmény: a történet, és az abban megmutatkozó életek kerete. Hogy éppen az lett, ami, részben levezethető a mindenkori helyzetnek tett engedményekből. Az elfogadásból, hogy van olyan, amire az embernek nincs hatása: az árral kell úszni. Hogy az élet értelme nem a nagy egészek megértése, hanem az éppen adódó lehetőségekhez simuló szabadságok felismerése: hogy élni nem más, mint túlélni. Ahol tartunk, ott valami beláthatatlanul nagyra nőtt, eluralkodva a visszahúzódó magánvalóságok felett. Már csak a méreteivel is kétségeket ébreszt: vajon lett volna lehetőség megállítani a térnyerést, amelynek a félreálló és félrenéző, saját szerepét elvitató vagy lekicsinylő emberiség nyitott ajtót. Ami viszont látható: a háború időtlenségéhez való viszony, bár a felfogás részleteiben megmutatja a határozott különbségeket, ugyanarra az oldalra zárja a gyerek lehetséges jövőjén vitatkozó szülőpárt, és velük szemben rekeszti el a változást lehetségesnek látó lányukat. Elza programja, hogy ne ez és ne ilyen legyen a vége.

Emberek és nézeteik között a törésvonal korosztályi, kulturális. Tapasztalat áll szemben naiv hittel — a mindig ugyanaz volt, van, és lesz gyakorlatias érzékelése és tanítása szemben a meggyőződéssel, hogy a Tudás hogyan is lehetne haszontalan — felfoghatatlan és elfogadhatatlan, hogy mindaz a gondolat, amelyet valaha a világ működése ihletett, mindaz a felismerés, amelyet az értelem szült, miközben a végső kérdésekig hatolt, az összes intelem nyomtalanul és hatástalanul hulljon a semmibe. A tudás praktikus hasznosságát egyébként övező szkepszis itt és most nem alaptalan. Nagyon úgy látszik, a világgal már megtörtént, aminek nem kellett volna. Sem hideg fejjel, sem idealizmussal, sem lelkesedéssel nem volna szabad hinni, hogy jó mondatok fényében világosodik majd meg az elme. Hogy jöhet valaki, aki szintet lépve válik hőssé. Aki úgy alkot nagyot, új értelmet adva a személyiségnek, hogy békét teremtőn használja a Gondolatot. Mert ez már lehetetlen küldetés. Mert ahová ebben a történetben jutottunk, onnan nincs kiút.

A színpadi valóság a színpadon kívülit mintázza, szándékosan sarkítva a végletesig, miközben táplálja is a kételyt: persze, a társadalom fejlődésének története krízisről krízisre íródik, az ember lehetőségeit komoran festő szavakkal, mint: reménytelen, nincs tovább.

Benkó Bence és Fábián Péter miskolci előadásában hangsúlyos, hogy ez: színház — az emberi értelemmel már megoldhatatlan helyzetet rögzítő első felvonás után a mégis csak megoldást mutató másodikkal, ahol az abszurd a még abszurdabb felé ágazik. Az esély az írói képzelet tudományos-fantasztikus régióiban születik. Lesz eszköz, menekülőút, és úti cél, hogy szolgálhassa az *el innen* vágyát. A lehetőségbe kapaszkodni vonzó — világuralmi ideológiák vezérelte, a terjeszkedés új tereit akaró hatalmaknak, kultúramentő szent küldetést beteljesítőknek, kalandoroknak és kiváróknak, társutasnak ajánlkozóknak, igazaknak. Kinek miért. És nem jár mindenkinek — ez fájdalmas, de érthető üzenet. Ha tetszik: ítélet. A világ elrontott, bárhová is indul belőle végül Elza, küldetése magányos. A hite, ha maradt, hogy végül valóban más lesz, és nem az, ami volt és van.

A komor és őszinte olvasat ötletekben gazdag, humorban és nyelvi leleményekben tobzódó előadásból tárul elénk — az új alkotói nemzedéknek a tömegkultúra eszközeit és ikonjait a magaskultúra fontos mondataival egyenrangú elemként elegyítő, a logika tévútjait sem bánó színháza ez. Valami friss, a blődli tájékáról, amiben szinte senki nem az, akinek, aminek látszik.

Benkó Bence és Fábián Péter Babits Mihály utolsó regényére, az *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom*ra hivatkozik. A szöveghez és szerzőjéhez való viszonyuk nagyvonalú, mérsékelten tisztelettudó — kedves, ahogyan Babitsnak is osztanak szerepet, rábízva, próbáljon rendet vágni a bozótban, amely a műve nyomán terebélyesedett. Babitsot Fandl Ferenc formálja rendkívül szerethetővé. Kibekkelni alámerült alvó ügynök. Háztartási alkalmazottként sem tagadva meg magát, mint méla sláger igazsága, előkívánkoznak belőle a Babits-verssorok. A megfelelő pillanatot kiváró majdnem-hős, kis személyes tragédiával: a pillanat megfelelő, de a számára már megkésett. Elveszett a horizont, ami lett a várakozásban és a kivárás miatt, más oldja meg, ha megoldja.

Molnár Anna szerepében is ott az idő problémája: esélyt adhatna, ha nem veszett volna el az időben. Titkot tudó nagymama, a végzete beteljesülésének vállalásával — nem kapálózik ellene és nem tér ki a sorsa elől. A titok súlyát mutató tónussal avat be a tudásba — elvégezte, amit kellett.

A megannyi átváltozásban Farkas Sándor: Elza összes testvére. Hét katona, hét személyiség, kicsi, de különbséget tenni alkalmas, néhány szavas vonásokkal. Hol harsány, hol közönséges, hol elszánt. Agyhalott parancsteljesítő, a családból kinőtt gyilkos, a halhatatlanság élményére rácsodálkozó.

Czakó Julianna végleteiben ott a közönségesség talán nem véletlenül félrehallott nyelvi egyszerűsége, a biológiai funkcióban gyökerező nőilét-magyarázataival és gépszerű viselkedésével. És a célvezérelt kém elszántságának félelmetessége.

Szegedi Dezső édesszájú papja a hit nyilvános, és a tudomány takarásban rejtőzködő embere, mindig a megfelelő fogalmi készlettel és habitussal.

Szélsőségek nélküli katona és családapa Kokics Péter, kisember, a zsörtölődés beletörődésbe olvadó lázadozásával, az életének értelmet adó bokázással.

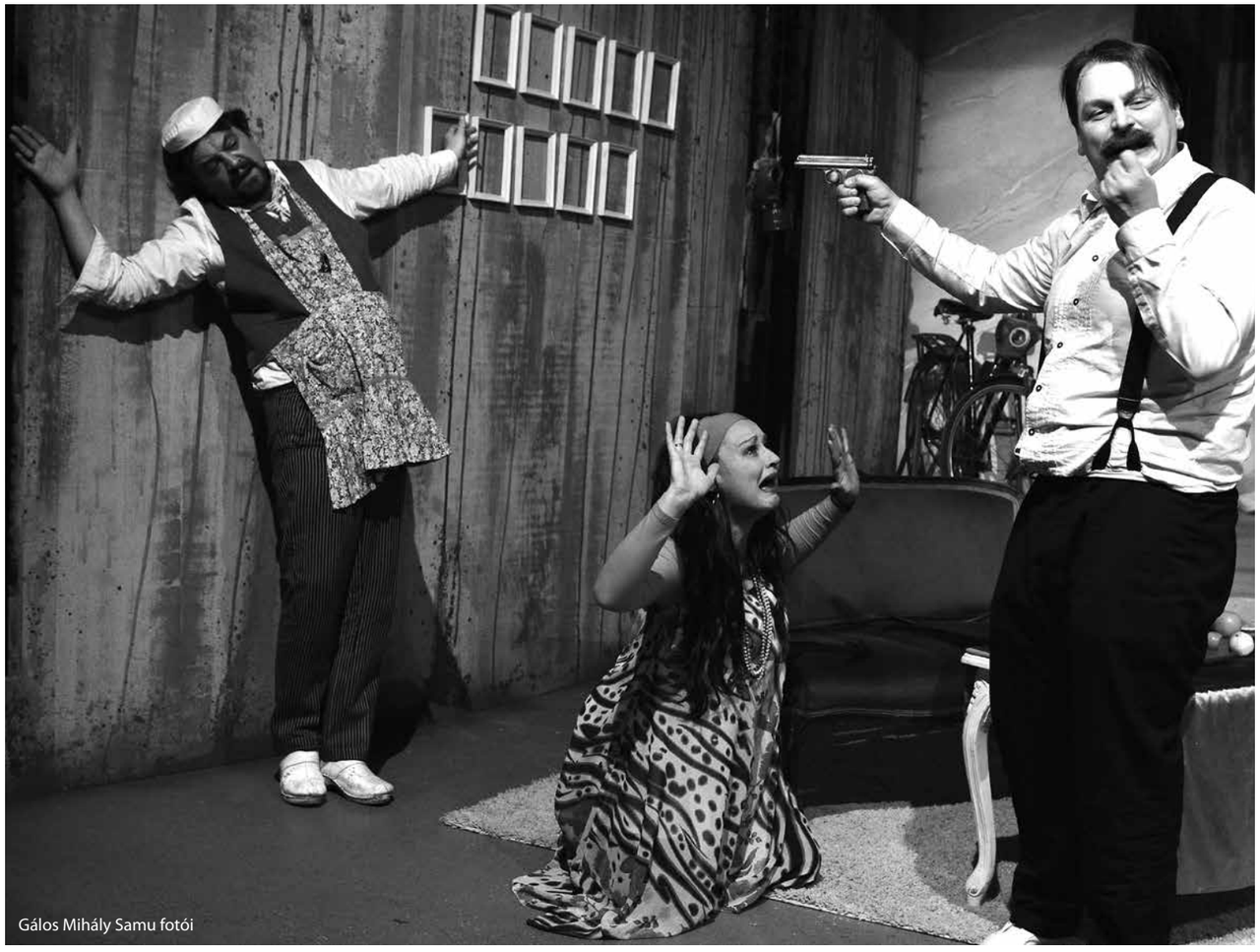
Az Elza útját inkább befolyásoló alakok közül Feczesin Kristóf a szív szaván szól, nagy, arcot és embert megszépítő csendekkel hallgat. Mint szörny bújik elő belőle az érzelmet akárminek is alárendelni képes lény — a hazugság zárja el Elza visszaútját magához.

Harsányi Attila a kor ellen lázadó, de annak erkölcseit rugalmasan alkalmazó orvos: életet ad és testet csonkol az élet nevében. Szerető atya a lányos apák gügyögésével, nem tévedve el saját elfogultságában: verssel nem győzhető le háború és nem szelídíthető meg háborús eszme. Szirbik Bernadett is ezt hirdeti Elza anyjaként. Nem a hidegség a jellemzője, az elszakadást veszi tudomásul: mindenkinek jár a saját élet. Konok, hogy mi lenne jó a lánynak, és ebben az elvben inkább a világ szempontjai a hangsúlyosak, nem Elza szempontjai.

Megannyi kis bravúr bomlik ki a nyelvi-stiláris korlátok szorításából, s válik életszerűvé.

Rózsa Krisztián Tihamérja más lépték, igazi gonosz érvekkel, a belátásra játszva: az ölés kikényszeríthető, az ember nem menthető meg a gyilkolástól. A háború az evolúció csúcsa, a háború célja a háború.

Prohászka Fanni Elzájának nem elég az egész világgal küzdenie, de küzdenie kell még ezzel is. És magával is. Nincs szüksége rá, hogy igazat adjanak neki, gondolattól döntésig jut. Bárhogyan dönt, saját döntéseként élheti meg, magára véve a felelősséget — érdemes volt figyelni rá ezen az utazáson.



Gálos Mihály Samu fotói

Benkó Bence – Fábián Péter: *Elza, vagy a világ vége* (16)
A Miskolci Nemzeti Színház előadása a Játékszínben

Szereplők:
Miskolczi Elza, lányka: Prohászka Fanni
dr. Miskolczi Mózes, apja és szülészorvos: Harsányi Attila
Miskolcziné Görömbölyi Mária, anyja: Szirbik Bernadett
Miskolczi Máté, testvére és ezredes
Miskolczi Márk, testvére és százados
Miskolczi Lukács, testvére és hadnagy
Miskolczi János, testvére és tizedes
Miskolczi Gáspár, testvére és közlegény
Miskolczi Menyhért, testvére és közlegény
Miskolczi Boldizsár, testvére és halott: Farkas Sándor
Babits Mihály, Nyugatos kém
Cenci, bejárónő: Fandl Ferenc
Káder Kata, kommunista kém
Mályi Margit, Csaba párja: Czakó Julianna
Nyilas Mihály, nemzetiszocialista kém
Arnóti Dezső, Elza szerelme: Feczesin Kristóf
Radostyán Tihamér, „kalóz": Rózsa Krisztián
Hejő Csaba, közlegény: Kokics Péter
Bőcsi Jónás, pilóta és pap: Szegedi Dezső
Görömbölyiné Schulberg Magdolna: Molnár Anna

Látvány: Jeli Sára Luca
Zene: Horváth Szabolcs
Dramaturg: Sényi Fanni
Rendező: Fábián Péter, Benkó Bence (k2 Színház)

MAJOR Ágnes

Megtalált fény

(Angyalosi Gergely: Rejtett fényforrások. Kijárat, 2015)

Angyalosi Gergely elmúlt évben megjelent kötetének darabjai változatos műfajú szövegeket vizsgálnak, a gyűjteményben található írások tehát meglehetősen széles körű érdeklődésről és tájékozottságról árulkodnak. A kritikák, tanulmányok mellett Szénási Zoltán a szerzővel készített interjúja is helyet kapott a könyvben, és Szilágyi Zsófia az Élet és Irodalomban megjelent értékelésében[1] megjegyzi, hogy az ebben a beszélgetésben megfogalmazottak mintegy maguk köré szervezik és más megvilágításba helyezhetik a kötet darabjait. Éppen ezért talán szerencsésebb lett volna magával az interjúval nyitni a *Rejtett fényforrások*at, itt ugyanis körvonalazódik Angyalosi kritikusi attitűdje: „Azt gondolom, mindenkinek egy személyes viszonyt kell kifejeznie az adott művel. […] Én azt tartom jó kritikának, amelyik jellemzi a kritikaírónak az egyéniségét, és meggyőződéseiről pontos képet ad. Ennyiben a kritikaírás nem lehet objektív." (199)

Frappáns megoldás, hogy a — kissé titokzatos — címben olvasható „rejtett fényforrások" feloldásának kulcsát a kötetzáró, Krasznahorkai László *Seiobo járt odalent* című művéről írt szöveg utolsó mondatában találjuk meg. A gyűjtemény darabjait olvasva ugyanakkor gyakran fel-felbukkan a fény, a megvilágítás fontossága: a *Krúdy és a beszélő test* című írás többek közt arra is rámutat, hogy az író éppen az impresszionista festészet módszerével ellentétesen, a foltszerűségtől az élesség felé haladva, a fényviszonyok változásait is érzékeltetve ír le egy arcot, a Füst Milán-verset elemző szövegben az elvágyódással összefüggő hajnali fény kerül fókuszpontba, a Nemes Nagy Ágnes tárgyias költészetét tárgyaló írás elemzett verséből pedig a szerző szerint „a szó szoros értelemben árad a fény" (108). Az elemzett művek ugyanakkor abból a szempontból is rejtett fényforrásokként értelmezhetők, hogy ezek sok esetben korábban kevésbé vizsgált, „rejtve maradt", nem feltétlenül kanonikus szövegek. A kötetben található írások, bár egy-egy konkrét alkotásra fókuszálnak, több esetben mégis olyan belátásokat fogalmaznak meg, melyek érvényessége az adott írói munkásság egészére, vagy legalábbis annak egy jelentős szakaszára is kiterjeszthetők. Angyalosi tehát kiváló érzékkel választja meg elemzéseinek tárgyát: a sok esetben látszólag mellékesnek tűnő, kevésbé ismert szövegek vizsgálatával az alkotói életmű új megvilágításba helyezése is megvalósulhat.

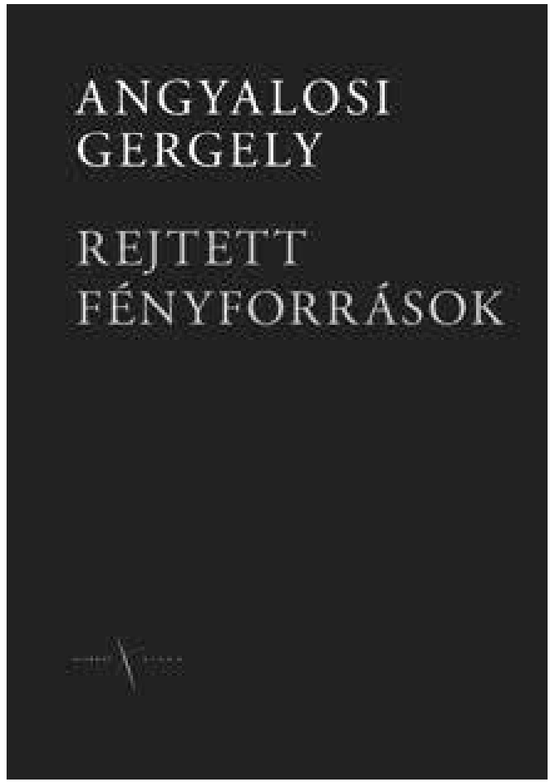
A négy fejezetből álló kötet a *Hármas portrék* című egységgel kezdődik. Mint ahogyan a fülszövegben olvashatjuk, látszólag csupán a kötetnyitó, a Jeff Wall *Picture for Women* című fotóját elemző írásban találkozunk három „szereplővel": itt ugyanis a tükör előtt álló két személy portréja mellett a kép közepén lévő kamera a harmadik lényeges komponens, a fejezet többi darabja esetében pedig „az irodalomtörténész pillantása" válik a kamera szerepét betöltő harmadik elemmé. A fejezetben többek között Radnóti tárgyias költészetéről, a századelő magyar irodalma és a pszichoanalízis kapcsolatáról, vagy épp a József Attila és Kosztolányi verseiben megjelenő bűntelen bűnösség kérdéséről olvashatunk írásokat. Bár a kérdésfeltevések pontosan meghatározottak, s azt gondolhatnánk, hogy szűkre szabják a vizsgálódás terét, a fejezet megállapításai tágabb horizonton is működőképessé válnak, hiszen — ahogyan fentebb utaltunk rá — az írások több esetben az életművek átértékelésére is javaslatot tesznek. Angyalosi Radnóti tárgyias költészetét elemző munkájában jegyzi meg, hogy „[a] Radnóti-recepció története, legalábbis költészetének az oktatásban és a kulturális életben való felhasználása, illetve az ebben mutatkozó egyoldalúságok persze viszonylag könnyen magyarázhatók. Ma már jól látjuk azokat a (korántsem mindig ártatlan) ideológiai manipulációkat, amelyekkel ennek az egysíkúságnak a látszatát védelmezték. Ezeknek a manipulációknak a leleplezésénél sokkalta izgalmasabb feladat azonban, hogy — közelítvén a szakirodalomban már jó ideje jelen lévő egyéb értelmezési javaslatokhoz — egy új, az eddiginél sokkalta összetettebb Radnóti-képet vigyünk át a köztudatba." (35–36) A komparatív elemzések világosan kijelölt kérdéseire a következetesen végigvitt gondolatmenetek kínálnak válaszlehetőséget. Olyan kérdések fogalmazódnak meg, mint például az, hogy Nyirő József és Wass Albert művei miképpen konstruálják meg a székely ember mitikus képét, vagy hogy milyen következtetések vonhatók le Stendhal, Kant és Nietzsche (közvetett) kapcsolatát illetően. *A költő és a szfinx* című írásban Angyalosi három szöveg vizsgálatán keresztül rámutat, az Operaház előtti egyik szfinx-szobrot meglovagoló, majd arról lezuhanó költő (feltehetően maga Ady) anekdotáját alapul vevő művek esetében melyek a valóságeffektus lehetséges funkciói, azaz milyen szerepet játszik ez a nem fiktívnek tekintett történet az azt feldolgozó alkotásokban. A konkrét műelemzésekből kiinduló, végül pedig az életmű egy adott szakaszára vonatkoztatható megállapítások érvényessége ebben az írásban is felismerszik: a felsorakoztatott kérdések felfejtésén túl Angyalosi arra is rávilágít, hogy a lángészsors toposza éppen a vizsgált Ady-prózában jelenik meg először az életművön belül, s később ugyanez a toposz válik a költő utolsó verseinek egyik szervező és gyakran visszatérő elemévé.

[1] Szilágyi Zsófia: *Fény és figyelem*, Élet és Irodalom, 2016. április 29., 21.

A hiányzó közép című fejezetben található írások új szempontok bevonásával tanulmányozzák a választott műveket, így többek között Radnóti esztétikai ismereteiről, Kosztolányi társadalomról alkotott képéről, vagy Kristeva és Semprun szövegein keresztül az idegenség problémájáról találunk érvényes megállapításokat. Ezek az elemzések az új perspektívából való megközelítés által egyértelműen gazdagítják a kijelölt művekről alkotott képünket, s üdítően hatnak egy-egy szerző életművének sokszor berögzült és megmerevedett konvencionális megközelítésmódjait illetően. Angyalosi így tesz például Krúdy szövegeinek esetében: „érdemes lenne tanulmányoznunk a testiség jelenlétének modalitásait ennek az írónak [ti. Krúdynak] a műveiben. Ezt a szempontot az eddigi értelmezések ismereteim szerint jobbára elhanyagolták, vagy kizárólagosan a kulináris, vagyis az evésselivással összefüggő motivika vagy írói eszköztár kommentálására korlátozták." (80) Angyalosi két mű, a *Hét Bagoly* és az *Asszonyságok díja* vizsgálata mentén meggyőzően bizonyítja, hogy bár Krúdy legtöbbször eltekint a szereplők külső jegyeinek részletes bemutatásától, írásaiban a testiség sajátos, mintegy víziószerű érzékeltetése figyelhető meg.

A harmadik egység (*„A szép, ami semmire sem jó"*) meglehetősen változatos műfajú és tárgyú szövegeket vonultat fel: a fejezetnyitó írásban Angyalosi a készülő új magyar irodalomtörténet modernségre fókuszáló harmadik kötetének koncepcionális kiindulópontját felvázolva a modernségfogalom problematikusságát járja körül, s bemutatja az irodalmi modernség az évek alatt folyamatosan változó fogalmi sokszínűségét, végül pedig megállapítja, hogy „az elmúlt négy évtized magyar prózairodalmának sokat emlegetett új törekvéseit nem a »modernségen« belül kell ugyan elhelyeznünk, de kétségtelenül a modernséghez mint hagyományhoz viszonyítva kell megértenünk." (164) A fejezetben képet kaphatunk továbbá a 20. század kritikai irányzatairól, s itt olvasható a fentebb már említett interjú, valamint egy személyesebb írás is, melyben a szerző Debrecennel való kapcsolatáról vall.

A kötetet záró, *A körzet metamorfózisa* című fejezet darabjai egy-egy szerző, például Bodor Ádám, Aczél Géza, Parti Nagy Lajos vagy Krasznahorkai László műveire fókuszálnak, s e tematikus egység jelentősége abban is megmutatkozik, hogy a szövegek vizsgálatán keresztül egyes írások általános elméleti problémákra is rávilágítanak. Ilyen *A kerülő út dicsérete* című figyelemre méltó kritikai esszé, amelyben Tverdota György *A komor föltámadás titka* című, a József Attila-kultuszról írt nagy hatású kötete kapcsán az irodalmi kultuszkutatás mibenléte, annak módszertani problémái is a vizsgálat középpontjába kerülnek. Angyalosi a recepciótörténettel összehasonlítva rámutat arra, hogy a kultuszkutatás „a műre irányuló vagy a mű körül kialakuló, a recepciót többé vagy kevésbé befolyásoló diszkurzív formációkkal" (250) foglalkozik, s a kultusz „egyszerre bennünk és kívülünk van" (253), tehát nem csupán tárgyáról, hanem a befogadóiról is képet alkot. Izgalmas, ahogyan a szerző felfejti: a kultuszkutatás többek között azért is problematikus, mert nincs egy világosan



meghatározott kritériumrendszer, amely alapján biztosan kimutatható egy adott mű, interpretáció vagy diszkurzív gyakorlat kultikus volta.

Kritikai megjegyzés talán a szerkesztést érheti: meglepő, hogy számos helyen elütések, vesszőhibák nehezítik az olvasást, ezek az apró formai pontatlanságok azonban eltörpülnek a kötet értékei mellett. Bár a vizsgált szövegek és az alkalmazott perspektívák változatosak, a kötet mégis egységesnek tekinthető: Angyalosi izgalmas és problémacentrikus szövegolvasatai minden esetben elmélyítik az elemzett művekkel kapcsolatos ismereteinket, továbbá határozott szempontok mentén, világos érveléssel, naprakész elméleti és történeti tájékozottság birtokában egyes módszertani problémákra is ráirányítják a figyelmet. A *Rejtett fényforrások*ban összegyűjtött írások tehát túlmutatnak önmagukon, a látszólag szűkre szabott vizsgálódási terület számos esetben tágabb felismerések felé vezet, a gyakran elemzett szövegek újabb megvilágításba kerülhetnek, a kevésbé ismert művekre pedig ily módon vetülhet rá a fény.

VÁSÁRI Melinda

Utazás időben és térben — egy műfaj nyomában

(Szirák Péter: Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról. Ráció, 2016)

Szirák Péter érdekfeszítő és élvezetes áttekintést nyújt a magyar irodalmi útirajz történetéről, fejlődéséről és különféle válfajairól. A régi utazási irodalomtól, a 16–17. századtól egészen a 20. század második feléig követi a műfaj alakulását neves magyar szerzők írásainak érzékeny és alapos elemzésével. Olvashatunk többek közt Szenci Molnár Albert, Bethlen Miklós, Kazinczy Ferenc, Széchenyi István, Illyés Gyula, Németh László, sőt Szabó Lőrinc és Kosztolányi Dezső vagy Márai Sándor műveiről is. Ennek során nemcsak könyvének főszereplőjéről, az útirajzról kapunk igen árnyalt képet, de a bemutatott műveken keresztül a történelem is folyamatosan beszűrődik az elbeszélésbe, így a kötet történeti szempontból is jelentőséggel bír. Mindemellett a szerző gondos figyelmet fordít a tárgyalt szövegek nyelvi és narratív összetettségére is, s ezt a dimenziót beemelve elemzéseibe a szövegi működések feltárásával azok mélyebb rétegeire is képes rámutatni. Egyszerre kapunk így képet a műfaj történetéről, irodalmi és történeti kontextusáról, valamint a bemutatott szövegek prózapoétikájáról.

Bevezetőjében Szirák először magának az utazásnak a motívumát vizsgálja meg, hogy miként jelenik meg az utazás mint tevékenység vagy állapot a különböző korokban. Michel Onfray például „egyenesen az ember autentikus létezési módjaként mutatja be" (7), emellett az utazást sokszor összekötik az ismeretszerzéssel, az önműveléssel és önkiteljesítéssel, valamint az önmegismeréssel is, ahogyan a saját és idegen viszonya is többször tematizálódik az utazással kapcsolatban. Nem csoda hát, hogy irodalmi műfajként is kedveltté válhatott. Jelentőségét tömören így foglalja össze a szerző: „A valóságos vagy elképzelt utazás, az utazásról szóló elbeszélés antropológiai konstans, ám azért válhatott a kultúrantropológia modelljévé, mert az ember önmagáról alkotott képének, önmegalkotásának közege is, amennyiben az utazás koronként eltérő változatokban létező kulturális praxis és irodalmi reprezentációs mintázat." (7) Ennek következtében az útirajz egyszerre tekinthető irodalmi műfajnak, „önszínreviteli praxisnak", de mentalitástörténeti forrásnak, kulturális szokások gyűjteményének is (10). További érdekes vizsgálódási szempont lehet az is, hogy miként határozzák meg az adott kor technológiái az utazást és az útirajzot, hívja fel a figyelmet Szirák, hiszen előbbinek a közegét a technika, utóbbinak elkészítését pedig a kor lejegyzési rendszere határozza meg. Kifejezetten izgalmas az is, ahogyan összefonódik az utazás az olvasással/írással, az utazó már mindig korábbi utazók nyomait olvassa, megjelölt helyeken jár, melyekbe képzetek íródtak, így azok már mindig eleve fiktívek is. A másik oldalról is hasonlóan bonyolult fikció és realitás viszonya, mutat rá Szirák, mivel az útirajzoknak van dologi, szövegen kívüli vonatkozása, s velük szemben a hitelesség elvárása is megfogalmazódik (12).

A kötet időrendben követi a műfaj megjelenéseit, esettanulmányokkal tárva fel és mutatva be annak jellemzőit, előfordulási formáit és jelentőségét. Az első ilyen esettanulmány a *Tanulás és esemény. A régi magyar utazók példája* címet viseli, s ahogy már ebből is kitűnik, a tárgyalt korszakban jellemző „tanuló" utazás a témája. Ez szorosan kapcsolódik az „Új Világ" felfedezéséhez, ami felkeltette az érdeklődést a földrajz és az utazás iránt. Ezzel párhuzamosan az utazási irodalom népszerűsége is megnőtt, mivel az utazás helyett pótlékként sokan a könyvekhez fordultak. Emellett a 16–17. század során a „nevelési célzatú tanulmányút" is elterjedtté vált, melynek következtében az utakat elkezdték megtervezni, utazáselméletek és útleírások is születtek: „az utazás művészetté és tudománnyá vált" — idézi Kovács Sándor Ivánt a szerző (20). A fejezet többek közt tárgyalja Szepsi Csombor Márton, Szenci Molnár Albert és Bethlen Miklós útleírásait, ám közben annak a zavarba ejtő jelenségnek is hangot ad, hogy sokszor nehezen lehet felismerni a vendégszövegek beíródásának mértékét, mivel a szerzők sokszor egyszerűen átmásoltak részleteket a középkor óta népszerű guidákból (24). Olvasás és írás ismét egymásra montírozódik, így a szövegek teljesítményéről leginkább az esztétikai tapasztalat dönthet, állapítja meg Szirák Péter, mely „ritka pillanatokban akkor van részünk, amikor az utazási sematika elsajátított […] üzemeltetését egyszer csak megtörik azok az *eseményszerű* alkalmak, melyek kikényszerítik a tapasztalat egyediségének és így idegenségének megnyilvánítását" (24, kiemelés az eredetiben). Erre hozza a szerző kissé mulatságos példaként Szepsi Csombor Márton megütközését a londoni „asszonyállatok" ledér öltözködésén, vagy mikor Szenci Molnár Albertet megtámadják a méhek a loretói piacon, amiért torkosságát okolja, továbbá mikor Bethlen Miklós Londonba tartva eltéved egy sötét erdőben (25–28).

Azért is volt érdemes ennyit időzni e korai szakasznál, mert az itt bemutatott jellemzők az útirajz későbbi történetében is vissza-visszatérnek. Az utazás mint az ismeretszerzés és az önismeret közege a 19. században is meghatározó marad, s e tekintetben már nemcsak egyéni, hanem közösségi érdekeket is szolgál. *A (kül)hon felfedezői* című fejezetben Szirák kiemelten Kazinczy Ferenc, Széchenyi István, Bölöni Farkas Sándor és Szemere Bertalan írásaival foglalkozik, de mellettük további számos útirajzot is megnevez, ugyanis ebben a korban irodalmi divattá vált a műfaj. Kazinczy számára a személyes találkozások a fontosak, a tanítás és a tanulás, mondhatni tudományos személytelenséggel számol be erdélyi útjáról, ugyanakkor nála is megjelenik az utazás átformáló jellege (32). Azért is bír jelentőséggel Kazinczy leírása, mert Erdély fölmagasztosításával itt alapozza meg az „»irodalmi Erdély« képét, s a 19–20. századi ún. Erdély-kánont" is (33). Széchenyi számára lesz az utazás — az önmegismerés mellett — a közösség szempontjából is fontossá, amennyiben az utazásai során látott és tapasztalt dolgokat (például Anglia alkotmánya, a lótenyésztés és az ipari forradalom technikai vívmányai) eleve a magyarországi viszonyok szempontjából szemlélte, így azok alakították reformelképzeléseit, és a későbbi reformok alapjául szolgáltak (35–36). Az ő útleírásában is megjelenik az eseményszerűség, mikor „afféle könnyed kémhistóriába" keveredik Nápolyban (34). Bölöni Farkas — Kazinczy Erdélyéhez hasonlóan — a magyarországi Amerika-képet határozza meg hosszú távon (annyira, mutat rá Szirák Péter, hogy Oravecz Imre is hivatkozza a *Jelentés az Erie-csatornáról* című versében). Még a *Függetlenségi Nyilatkozat* magyar fordítását is közli *Utazás Észak-Amerikában* című útirajzában, ám az 1834-ben megjelent kötetet a *Nyilatkozat* miatt hamarosan betiltják (40). A nyugati tanulmányutat tevő és a látott újdonságokat alaposan rögzítő Szemere Bertalan könyvét is elkobozza a cenzúra egy időre (42). Bölöni Farkas többek közt Franciaországban is jár, s itt látja „Párizs különös intézetét", a MORGUE-ot, amely Szepsi Csombor Mártonnál és Kosztolányi Dezsőnél is megjelenik: „Ha vízbefúltakat, magokat kivégzetteket vagy véletlenül megholtokot vagy ölteket találnak a közönséges helyeken, kit meg nem ismernek, egy különös, evégre csinált épületbe viszik, mezítelen kinyújtóztatják, s köntösét feje fölé függesztik, s harmadnapig ott tartják, ha ismerősi vagy rokoni ráakadnak, kiadják, ha nem, harmadnap múlva eltemetik, de köntöse esztendeig felfüggesztve marad, hogy arról reáismerhessen valaki." (39, 82. lábjegyzet) A következő fejezetben olvashatjuk, hogy a temetőket gyakran felkereső Kosztolányi is ellátogat a „dekadensek zarándokhelyére" (54).

„A magyar irodalmi útirajz első világháború utáni években elsőrangú írók — Kosztolányi Dezső, Móricz Zsigmond, Németh László, Illyés Gyula, Márai Sándor, Szabó Zoltán, Cs. Szabó László — kezén vált igazán termékeny műfajjá" — folytatja Szirák Péter (46). S valóban, a kötet második felében e szerzők munkáit elemezve meggyőzően támasztja alá állítását. Az útirajz Kosztolányinál jelenik meg először hangsúlyosan esztétikai produktumként, „a költemények szépségéhez" hasonlítja azt, s az érzéki hatásokat hangsúlyozza vele kapcsolatban. Az értelmezéssel szemben az érzékelést kísérli meg nyelvi úton színre vinni, „kontúrok, színek, hangok és zamatok nyelvbe írására vállalkozik." (47) Ebből következik, hogy nála az észlelés kerül előtérbe az ábrázolás során, amely eltünteti a különbséget mélység és felszín között, miközben az irónia eszközével is él. Így lesz hangsúlyos a test „olvasása", a karakterek gesztusok bemutatásával történő ábrázolása például (49). Emellett Kosztolányi számára a játék, a változatos szerepjáték lehetősége is összekapcsolódik az utazással, hiszen annak során felfüggesztődnek a megszokott szerepek: „Ha belépek éjszaka egy vonatfülkébe, egyformán gondolhatnak lelkésznek, vagy kloroformos rablónak. […] Utazni annyi, mint játszani minden szerepet egyszerre." (54) Ennek révén maga az utazás is a fikció terepévé válik.

Szirák Péter Kosztolányi írásainak mediális vonatozásaira is felhívja a figyelmet, Kosztolányi ugyanis reflektál a megváltozott mediális környezetre: a világot már ismerjük „könyvekből, képekből, moziból, rádióból vagy hallomásból", sőt odáig megy, hogy azt mondja, míg a régiek élték a regényt, mi már csak olvassuk (56). Ennek tudatában „versenyzik Kosztolányi a médiumokkal", s irodalmi útirajzai az „*imaginárius* aktivizálását célozzák, vagyis a tapasztalat — legyen az látvány- vagy hangulatbeli — *egyediségét, eseményszerűségét a nyelv általi elképzeltetés* révén igyekeznek közvetíteni." (56–57) Fontos pontnak tartom ezt a köteten belül, mivel mintha itt az elemzés besűrűsödne, s még hangsúlyosabban megmutatkozna az utazási irodalom műfajának mediális összetettsége. Már szó volt arról, hogyan határozza meg magának az utazásnak a közegét a technika, hogy miként kerül egy szintre az olvasás és írás az útirajzokban, vagyis hogy hogyan vannak jelen vendégszövegként vagy előzetes tudásként a szerzőknél a korábbi útleírások. Szirák Péter ezzel kapcsolatban

az esztétikai tapasztalat fontosságát is kiemeli, Kosztolányinál pedig ez válik rendkívül hangsúlyossá, a tapasztalatok eseményés élményszerűségét, érzékiségét kívánja nyelvi úton megragadni, s ezáltal az irodalom teljesítőképességét teszi próbára.

Érdekes pozícióba kerül így a következő, *„Utaztatás" és tanúságtétel* című fejezet, melyben Szirák a politikai célú utaztatás eredményeként készült két útirajzot mutat be, Illyés Gyula és Nagy Lajos tudósítását oroszországi útjukról. Ezen utaztatások célja az volt, hogy neves — előzetesen kiválasztott — írók tollából tudósítások szülessenek a „fényes" Szovjetunióról a Nyugat számára. Az utazókat tulajdonképpen megvesztegették, „a kényeztető vendéglátás erőszakját" alkalmazták (62). A prezentációt folyamatosan elfedés kísérte, s miként Illyés fogalmaz: „Az oroszországi utazó, bárhonnan indul is, gyanakvással indul, s a határra érve szabályszerűen megkapja a *Potemkin-komplexust*." (64) Szirák felhívja a figyelmet, hogy mindez nemcsak az utazóra, de az olvasóra is érvényes, aki „minduntalan kénytelen arra gondolni, hogy nem a valóságot látja." Szirák Péter elemzését olvasva úgy tűnik, Illyés mintha „harcba szállna" a szituációval, s a nyelv, a retorika, az ábrázolásmód lehetőségeit kihasználva kijátszaná azt: egyrészt átengedi a befogadónak a megítélés lehetőségét, másrészt folyamatosan szerepelteti a vendéglátók kommentárját, az általuk nyújtott értelmezési sémákat is, sőt aggályait is kifejezi, ezáltal pedig ellenpontozza az elmondottakat (66–68). Az irónia eszközével is előszeretettel él, erre jó példaként idézi Szirák azt a szövegrészt, mikor Illyés leírja szállodabeli tapasztalatait: „Mikor Illyés a szállodabeli káddugasz hiányát felpanaszolja, a szobapincér a következő választ adja: »— Szíveskedjék ráülni a lyukra — teszi hozzá némi tűnődés után. — Tessék esetleg a sarkát ráhelyezni.« A — mondjuk — gyakorlatias replikát Illyés az »ősi orosz lélek beláthatatlan világával« hozza összefüggésbe." (68) Hasonló példa az iróniára Illyés azon megjegyzése is, miszerint a csak távolról látott „Gyorogyec a legszebb város a világon" (69). Szirák Péter a szövegek éleslátású elemzésével és sajátos humorral mutatja meg, hogyan sejteti Illyés „az utaztatás általi manipuláció mechanizmusait". Nagy Lajos már kevésbé tud megbirkózni a helyzettel, a kelletlen utazó „duzzogó őszinteségével" ír, tartózkodik ő is a jelentésadástól, mozaikos élményeket, primer érzéki tapasztalatokat rögzít. Az elemzés is érzékelteti ezt, mivel talán itt találjuk a legtöbb idézetet, ebből álljon itt egy: „Ődöngök, tanácstalan vagyok, annyit érzékelek csak, hogy csupa rosszul öltözött, komor képű ember mindenfelé, szúrós, szinte gyanakvó a tekintetük. […] Útközben nézelődöm. A város nem szép. Azaz, bocsánatot kérek mindenkitől, akit illet, a város csúnya. Szép nőt, szép férfit, egyet se látok. […] Meglepődve tapasztalom, hogyha az eszem nem is bánná, a szemem nem engedelmeskedik az eszemnek, a szemem önállósította magát és kielégítetlenül sóvárog." (71) Érdekes adalék a szövegek utóélete, ugyanis míg Illyés útirajzát többször is kiadták, Nagy Lajosnál detektívek jelentek meg, majd barátai unszolására leállította a közlést, sőt még a kéziratot is megsemmisítette (73).

Miként a bevezetőben említettem, s talán az eddigiekben is kitűnt, a történelmi folyamatok befolyásolják magukat az útirajzokat is. A kötet további fejezeteiben tárgyalt szövegekre is nagy mértékben igaz ez, amennyiben az első világháború és a Trianon utáni magyarság helyzetének kérdése többségükben meghatározó, így Szabó Lőrinc és Németh László erdélyi, romániai útjai esetében is. Korábban láthattuk, hogy a saját és idegen találkozása az utazások visszatérő eleme, ez a viszony válik bonyolulttá, kifordítottá a történelmi Magyarország egykori területein tett utazások esetében, melyek „regisztrációját alapvetően az *elidegenítés/elidegenülés* számbavétele határozza meg" — mutat rá Szirák (74). Szabó Lőrinc számára a legfőbb vonatkoztatási pont a történelmi emlékezet, s a legalapvetőbb tapasztalat a kiszámíthatatlanság és az idegenség. Utóbbi különösen a másik nyelv, az idegen nevek hallatán nyilvánul meg. A *másik* idegensége a „darócruhás, bocskoros román paraszt" többször visszatérő képében jelenik meg, melyről ugyanakkor — hívja fel a figyelmet a szerző — nem tudjuk megállapítani, hogy mennyiben projekció (76). Németh László íróként számol be útjáról, s a vallomás és az értekezés műfajával társítja azt. Nem annyira érzékel, mint inkább elképzel és felidéz, megérteni akar, s előképzettsége, célelvű szemlélete egyfajta „hálót terít a látványra". Belső, „szellemi utazásként" értelmezi útját, érdekli a román folklór, a kultúrantropológia és a történeti földrajz. Németh László a Duna-utópia gondolatával indul útnak, a „jövendő bölcsőjének" látja Erdélyt, ám a másik kultúra hordozóját, a románságot életképesként ismeri meg, miközben a magyarság helyzete elkeseríti, s meg kell állapítania, hogy ez az utópia sajnos nem lehetséges.

A *Tanulmányutak* című fejezetben négy szerző írásaival foglalkozik Szirák, melyek az imént tárgyalt két íróhoz hasonlóan „a szétszabdalt történelmi Magyarország tájaira vezetnek" (83). Móricz Zsigmond Németh Lászlóhoz hasonlóan az értekező attitűdjét veszi fel, ám ő is küzd az egykori vidék idegenné válásával, sokáig uralkodik rajta a régi Magyarország sorsa felett érzett gyász, mikor 1927-ben Kassára és Ungvárra utazik. Ebből őt is csak az eseményszerű tapasztalatok tudják kimozdítani: az egyik ilyen, mikor a kisebbségi magyarok közt jár, de még inkább hatással van rá, mikor egy felvidéki katolikus misén vesz részt, amelyet érzéki, esztétikai tapasztalatként ír le. A felvidéki utazás után Erdélyben is megfordul, és szembesül „a kisebbségi magyarok anyaországgal szembeni — a múltban gyökerező — elégedetlenségével és bizalmatlanságával" (87). Az elidegenedés így nála is meghatározó, keserű tapasztalat, ám leginkább saját, magával hozott szemlélete inog meg, s lesz egyre inkább az ottani magyarság világa a példakép számára. A Romániából 1923-ban kivándorolt Tamási Áron amerikai leveleit Mikes Kelemen mintájára írta „ángyomnak" a székely népnyelvet imitálva, de beszámolt lengyelországi, szlovenszkói, londoni, párizsi, moszkvai utazásáról is. Móricz mellett ő is a kisebbségi magyarok összetartozás-tudatát értékelte a legtöbbre. Márai Sándor 1938 őszén a Pesti Hírlapnak tudósított a felvidéki revízió folyamatáról, ám felvidéki utazásainak legfőbb tapasztalata „az erőszakkal idegenné tett sajáthoz való visszatérés" (93). Ezzel szemben erdélyi útjai során a felfedezésnek van nagyobb hangsúlya. Ekkoriban az Erdély iránti érdeklődés egyfajta össztársadalmi programmá vált, az oda való zarándoklat sokszor valamiféle adósságtörlesztésként jelenik meg az anyaországiak részéről.

Szirák Péter bemutatja Szabó Zoltán, a magyar szociográfiai irodalom egyik legfontosabb kezdeményezőjének balkáni útirajzait is. Az idegenség tapasztalata és a saját világ zártsága itt is meghatározó, s a Trianon utáni helyzet is foglalkoztatja a szerzőt: vajon van-e a hazának olyan földrajza, ami maradandó? „Mi a magyar?" (106) *Szerelmes földrajz* című műve mellé helyezi Szirák ezen az alapon Babits Mihálynak *A magyar jellemről* című írását, s különösen annak *Faj, nyelv, tájtörténet* című fejezetét, mely hasonló kérdéseket feszeget (106–107). A *Szerelmes földrajz*ban azonban az utazás már a „megírt/ábrázolt táj »olvasása«", mutat rá Szirák, s ezáltal arra is, hogy ez a táj éppúgy virtuális, mint ahogy a bejárt haza is az, s hogy ezért csak egyedül az irodalom képes „belakni" a tájhazát (107). Szabó Zoltán könyvében így íródik egymásba térkép és irodalom, irodalom és táj.

A zárófejezet nem egy szigorú értelemben vett útirajzot, hanem Márai Sándor *San Gennaro vére* című regényét tárgyalja, mely Márai Nápolyba érkezésekor íródott (1948), s így összekapcsolódik a haza elvesztésének gyászával. Az első fejezetek útleírásra emlékeztetnek, s a mű főhőse számára is alapvető az idegenség tapasztalata. A regény e passzusait Szirák összeolvassa Márai további műveivel is, kiemeli például a *Napnyugati őrjárat*ot, melyben Spengler nyomán Márai a „civilizációba merevedett kultúráról" beszél, melynek kapcsán a tömeg felszámoló erejét tartja a legfenyegetőbbnek. Ezért az autentikus találkozások ritka pillanatait keresi, s a „lassú utazás" programját hirdeti meg. Így válik számára is jelentőssé az utazás, s a róla való tudósítás.

A kötet végére érve az olvasónak az az érzése támad, hogy mind időben, mind térben hatalmas utat járt be, ilyen értelemben Szirák Péter könyvének olvasása is felér egy utazással. A szerző gördülékenyen, könnyed humorral, ám emellett alapos szakmai tekintettel vizsgálja meg a magyar útirajz-irodalom egyes darabjait. Ezen esettanulmányok egyszerre állják meg helyüket önmagukban, miközben a kötet is szerves egészként működik, melynek végére érve még egy jegyzetet talál az olvasó, mely kinyitja az értekezést a 20. század második fele és a kortárs irodalom felé. Ezt talán egyfajta ígéretként is olvashatjuk. E „másik könyv" megszületéséig azonban csak ajánlani tudom e kötet olvasását — nem csak a szakmai közönségnek.

SZENTESI Zsolt

Modernitás a posztmodern felől

(Bednanics Gábor: Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei; Bengi László: Az irodalom színterei. Ráció, 2016)

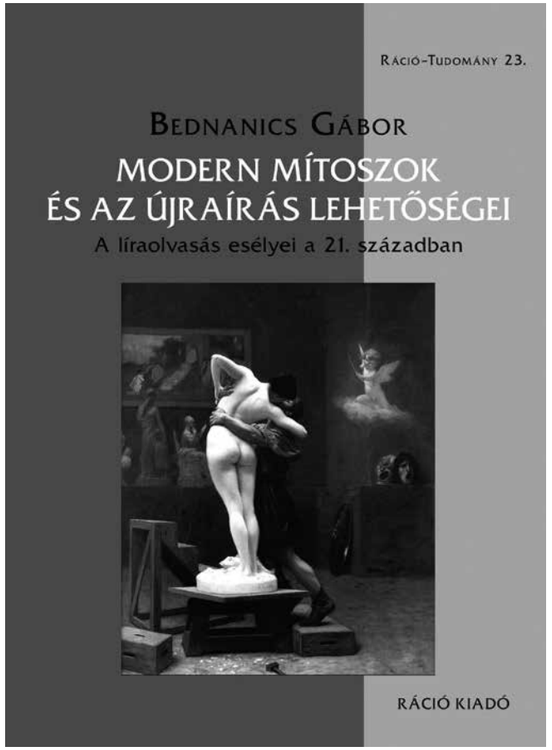
Már-már irodalomtudományi, interpretációelméleti közhely, hogy az irodalomtörténeti jelenségek és történéssorok illetve minden egyes alkotás a permanensen változó temporális horizontban és befogadási körülmények között folyamatosan új és új értelmezési lehetőségek felé nyílnak fel, újabb és újabb kérdéseket implikálva újabb és újabb válaszokat nyújtanak számunkra. Különösen akkor, amikor a műértelmezési stratégiák lényegi transzformációja (alapelveit tekintve új irodalomtudományos nézetek fellépése), az addig ismeretlen vizsgálati metódus valóban releváns, revelatív hatású szemantikai világok, addig fel nem ismert összefüggések megkonstruálódását eredményezik. Két választott könyvünk Magyarországon az évezredforduló tájékán meghonosodó posztmodern szemléletmódok, elsősorban a recepciósztétika, valamint a kultúratudományok és a medialitáselmélet felől tekint vissza a XIX–XX. század fordulójának, a XX. század első felének néhány történésére, alkotójára és művére.

Bednanics Gábor könyvének már alcíme is utal részben a fentiekre: *A líraolvasás esélyei a 21. században*. A tanulmánykötet egyik legkarakteresebb vezérfonala, s egyúttal vizsgálati metódusa az az — elsősorban a recepcióesztétikából eredeztethető — irodalomtörténészi szemlélet, mely nem a korábban alkalmazott előtörténet és történet kauzális alapokon nyugvó logikájára, hanem a történet és hatás-, vagy utótörténet ehhez képest fordítottnak mondható gondolkodási modelljére alapozva irányítja a tekintetet a vizsgálat tárgyára. Ez egyúttal ahhoz a lényegi következményhez is elvezet, hogy a szerző (részben M. Foucault és H. U. Gumbrecht nyomán) szakít az irodalom, a művészetek lineáris, vonalszerű alakulástörténeti koncepciójával, a fejlődéselvű szemlélettel. Részben ebből kiindulva többször is hangsúlyozza, hogy a részletesen vizsgált modernitás sem egy egységes, konzisztens történés- és eseménysora a művészettörténetnek, s ennek létrejötte sem a múltra koncentráló kauzalitás illetve a teleologikusság, hanem az ahhoz képest későbbi jövő jelenségeinek jegyében felnyíló retrospektivitás aspektusából szemlélendő. Így természetesen leszámol a

koramodern gyökerű, evolucionizmust valló marxista üdvtörténet felől megírt hatkötetes irodalomtörténetünk azon vezéreszméjével, mely analógiás szemlélettel kötötte össze a „polgári forradalmak" történéssorát a „művészeti forradalom" ideájával. Ezen belül is részletesen vizsgálja a Nyugat szerepét-jelentőségét, de különösképp az ideológiai és struktúraképző elemmé tett/magasztosult 1906-os évszámot (Ady *Új versek* kötetének megjelenése), kimutatva, hogy ez is eklatáns példája annak, hogy *A magyar irodalom története* (különöst a 3–6. kötet) írói számára ok és okozat, előzmény és következmény, cél és eszköz mennyire determinatív módon cserélődött fel. (Más aspektusból, más konklúziókra kifuttatva, de kísértetiesen hasonló következtetésekre jut szintúgy a Nyugat kapcsán Bengi László is — valószínűsíthetően épp a tudományos szemléletmód és kutatási módszer paralelitására visszavezethetően.) Egyúttal azt is leszögezve: a magyar modernség kialakulása és térnyerése kontinuitás és diszkontinuitás kölcsönösségében, s nem az utóbbi relevanciájában manifesztálódik. Ahogy Ady „forradalmi versei" és Babits *Május huszonharmadika Rákospalotán* részleges egybevetése kapcsán olvashatjuk: „A nyelv […] a modernség projektjeként vetíti fel és állítja elő saját programját, melyben a kontinuitás diszkontinuussá változtatásának vágya bukkan fel, miközben a diszkontinuitásban rejlő folytonosság momentumai íródnak bele a jelen »esztétikai« kategóriájába." (47)

A kötet írásainak mindegyikében jelen van kisebb-nagyobb súllyal a medialitás kultúra- és irodalomtudományi szemlélete illetve vizsgálati aspektusa. H. U. Gumbrecht, F. Kittler, M. McLuhan és mások szövegeire alapozva lényegi, helyenként reveláló erejű megállapításokhoz, interpretációs következtetésekhez jut el ennek révén a tanulmányok írója. Így például igen szemléletesen és meggyőzően tárja elénk, hogy a képi(es)ség, a képnyelv és annak befogadása hogyan, miféle következményekkel van hatással a lírai képek, a versek szcenikai rétegének alakulástörténetére. A tájköltészet átalakulása, a XIX. századi romantikus-realista tájlíra leváltódása kapcsán hívja fel figyelmünket arra, hogy e transzformáció jegyében az analogizáló szemlélet és versalakítás helyett a „hangulat mint alapvető interpretáns" lesz domináns, s a „materiális feltételek" nemcsak a szubjektiválódás kifejezői, de egyúttal „a személyes appercepciót aktivizál[va]" az atmoszférikusság konstitutív elemeiként is funkcionálnak, ráadásul mindez a mindenkori befogadót egyfajta „alkotótársi" pozícióba emeli.

> Tehát nem felismerjük a tájat, hanem felfedezzük, illetve felépítjük, ennélfogva a táj az objektív valóság mellett az individuum feltérképezését is prezentálja. Az atmoszféra mint médium épp e kölcsönösség érdekében közvetít. […] A harmónia bár közös nevezőre hozza a két szembenálló területet (az objektív és szubjektív észlelési mezőket), mégis azáltal válik főszereplőjévé e folyamatnak, hogy a tájfestészet alapvető újdonságát, az atmoszféra köztes pozícióját kiemeli, és közvetlen értelmezővé teszi. […] Az analóg ábrázoló mechanizmusok helyett folytonos alakításban lévő képekkel találkozunk, melyek nem másnak, mint az egyéb érzékszerveknek és a befogadás mozzanatait alakító jelfeldolgozásnak köszönhetően nyernek értelmet. (56–58)



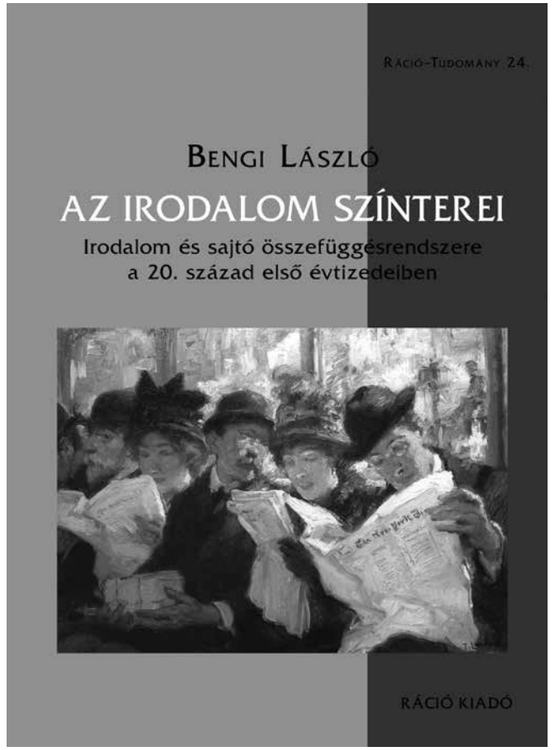
A tájvers így — mutatja ki Bednanics például Ady *A Szajna partján*, a *Sem utódja, sem boldog őse*, illetve a *Minden-Titkok*-kötet több művén keresztül — nem tájat *prezentál*, hanem individuumot, személyiséget, hangulat- és létállapotot, sőt ontologikus és episztemológiai pozicionáltságot *reprezentál*; annál is inkább, mivel a lélek és az atmoszféra is médiumok, s egyúttal részlegesen átmediatizáltan jelennek meg előttünk e költeményekben. Ez az examinációs szemléletmód és interpretációs stratégia azt is eredményezi, hogy korábbi, akár iskolai tanulmányainkból is jól ismert elemzések átértelmeződnek, felülíródnak, a bevett sztereotípiák, a látszólag jól hangzó rövid összefoglaló mondatok illetőleg azok értelmei megkérdőjeleződnek. Eklatáns példája ennek Juhász Gyula 1912-es *Magyar táj, magyar ecsettel…* című költeményének értelmezéskísérlete, melyben új szcenikai és szemantikai horizontok válnak láthatóvá a teljesen új szemléletet képviselő, a mediális viszonylatokat centrumba állító interpretáció által. Ugyanezen közelítésmód teszi revelatív módon láthatóvá azon párhuzamosságokat, melyek azáltal tárulnak fel, hogy a tanulmány írója egy mára teljesen elfeledett költő, Inczédy László *Reggel és este* című versét vetíti rá József Attila *Eszmélet*ének több strófájára. A paralelitásokon túlmenően arra is felhívja a figyelmet, hogy az első, kötetben 1892-es megjelenésű költemény miként mutatja fel a modernség, sőt annak még az

európai líratörténésben is csak mintegy két évtized múlva induló második hullámának több mediális és szcenikai specifikumát — sok szempontból megelőzve ilyképp korát.

Bengi László könyvének kiindulópontja szerint az irodalom egyik oldalról maguk a megalkotott művek, másik oldalról a (részben háttérként működő/szolgáló) intézményrendszer. Ennek egyik megkerülhetetlen szegmense a sajtó, a folyóirat-struktúra. A kötet alcímében is megjelölt vizsgálati szempont (*Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben*) azért is tűnik újszerűnek, s ezért mindenképp gyümölcsözőnek, mivel — ahogy erre például az *Édes Anna* kapcsán igen elgondolkodtató módon mutat rá elemzésében a szerző — az irodalmi szövegek a vizsgált időperiódusban sokszor jóval több (potenciális) olvasóhoz jutottak/juthattak el folytatásos folyóiratközlésekben, mint a később kiadott könyves formátumban. Arról már nem is szólva, hogy e megközelítés a felettébb termékenynek mutatkozó olvasásszociológiai szempontsort is érvényesíteni képes a vizsgálódás során.

Bengi László már az első tanulmányokban hatalmas menynyiségű adatsort felvonultatva tárja elénk, hogy a XIX. század vége felé megdöbbentően hatalmas ütemben szélesedik és mélyül a folyóirat-struktúra — hossz- és keresztmetszetben egyaránt. Nemcsak irodalmi lapok sokaságát alapítják meg (melyek egy része persze hamarosan eltűnik, majd újabbak teremtődnek), de az egyre népszerűbb, olvasóközönségükben rohamosan gyarapodó napi- és hetilapokban is szépirodalmi rovatokat/mellékleteket hoznak létre, vagy a meglévők terjedelmét növelik lényegesen. Nyilván azért, mert — mutat rá többször is szerzőnk — jelentős igény mutatkozott erre. Le kell azonban szögezni: Bengi László nem valamiféle sajtótörténetet írt. (Bár ilyesféle szakmunkákat tiszteletre méltó módon hatalmas mennyiségben ismer és idéz.) Megközelítései, vizsgálati módszerei a Bednanics-kötet kapcsán is emlegetett kultúra- és médiatudományok elméleteire, ezredfordulós eredményeire támaszkodva adnak új értelmezést irodalom és sajtó kapcsolatáról az adott időszakban. Egy eleddig jobbára ismeretlennek mondható összefüggésrendszer tárul fel az olvasó számára, amikor a tanulmányíró arról értekezik több helyütt is, hogy az újságok mint médiumok, szöveghordozók és a művek/írók kapcsolata semmiképp sem redukálható illetve egyszerűsíthető le valamiféle eszközszemléletű prakticista-technokrata logikára, azaz hogy a lapok lényegében arra szolgáltak volna mindössze, hogy azokban írásaikat leközölhették a szerzők. A médiumok és az irodalom fejlődés- illetve alakulástörténete között szoros, sokszor komplementer kapcsolat van, hatás és visszahatás jelenségéről kell beszélnünk, „hiszen […] a nyilvánosság nemcsak láthatóvá teszi, hanem formálja is a benne megjelenő alkotásokat, miközben maga is változóban van. Ebben az értelemben a nyilvánosság nem rögzített, hanem író, olvasó és közönség összjátékának, befogadó és irodalom egymásra hatásának a közege." (71)

A kutatások során centrális fogalommá kristályosodott ki az „újraközlés", „újraolvasás" jelensége/fogalma. Annál is inkább,



mivel „e rugalmas értelmezői keret" „az olvasói gyakorlatok vizsgálatát helyezi előtérbe, s a befogadói hozzáállás felől tekint a nyilvános gondolkodás szerkezetére." (101) Ezáltal nemcsak a már említett olvasásszociológiai valamint recepcióesztétikai horizontok, de a kötet bevezető tanulmányában többször is idézett Habermas-szöveg (*A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*) gondolatmenete is bevonódik a Bengi-féle diszkurzusba. Legelsősorban Kosztolányi kapcsán tárja elénk a szerző azt a sajátos jelenséget, hogy az író ugyanazon újságcikkét több alkalommal is leközöltette különböző lapokban — kisebb változtatásokkal vagy akár anélkül. A tanulmányíró imponáló otthonossággal mozog e rövidke kis írások áthatolhatatlan sűrűségűnek tetsző dzsungelében (erre a két kötetzáró függelék táblázatai is cáfolhatatlan bizonyítékul szolgálnak), s végül ahhoz a konklúzióhoz is eljut, hogy ez az újraközlési gyakorlat (aminek persze anyagi hozadéka sem volt mellékes) Kosztolányit irodalomértési, műfelfogásbéli végkövetkeztetésekhez is eljuttatta, revideálva addigi nézeteit. Ha ugyanis egy írás — figyelmeztet joggal Bengi — már nem kapcsolható egyértelműen szerzőjéhez (hisz ugyanazon szövegeket különbözőképp szignálta — sokszor csak rövidítésekkel, egy-egy betűvel — az alkotójuk), akkor nem a szerző–mű viszonyrendszerében történhet meg a szöveg interpretációja.

Kosztolányi nem egyszerűen az írói hírnévből és szándékból fakadó eszméket viszi át az újságírás eltérő világára, hanem a sajtó névtelen nyilvánosságának mintája alapján értelmezi újra az irodalmi szöveg státuszát és jellegzetességeit. […] nagyjából következetesen veti el az irodalmi szövegnek a mögé képzelt szerzői alkat, a műnek mintegy garanciájául szolgáló személyiség felől történő befogadását. Amikor pedig mind többször és egyre határozottabban egy szerzőről leválasztott szövegfogalom mellett száll síkra, akkor az általa újságíróként jól ismert, névtelenség és elismertség ellentéte által kifeszített nyilvános mező részleges kiterjesztésére tesz kísérletet az irodalom területére. […] Azok a részben traumatikus tapasztalatok, amelyekre a lélektani elemzések vakvágányai révén, de legalább annyira újságírói munkája következtében Kosztolányi szert tett, mintha mégis, újra és újra arról győzték volna meg: a szövegnek önmagában és önmagáért, legalábbis szerzője nélkül, egyfajta jelképes névtelenségben kell helytállni az olvasók előtt. (170–171)

A kötet egy másik fontos vizsgálati iránya a Nyugat szerepének, jellegének, funkciójának és jelentőségének körüljárása. A szerző többirányú összefüggésrendszerek feltérképezésével részlegesen átértékeli és átértelmezi a korábbi megközelítéseket, új aspektusból közelítve meg a kanonizálódott lapot. Cáfolva a jobbára elfogadott irodalomtörténészi illetve közvélekedést, úgy ítéli meg, a Nyugat nem azért tudott *primus inter pares* lenni, mert oly jelentős szerzők publikáltak benne igen jelentős műveket (persze erre is rengeteg példa van, de alapos vizsgálatokat végezve kimondható, nem ez volt a szignifikáns, a jellegadó). Hanem azért, mert fóruma tudott lenni „sokféle és ellentétes szemléletű írónak” (98) a minőséget tartva mindig szem előtt, s mert „gyökeresen ellentmondott az újraközlések által feltételezett [befogadásnak]” (95). Mindezt megfejeli az, hogy — Szegedy-Maszák Mihályra is hivatkozva — az orgánum világirodalmi távlatot is képviselt. Nemcsak annak műveit bemutatva, de azzal is, hogy a magyar irodalmat „világirodalmi távlatban” olvasta újra (96). A kulcs tehát — ismét csak a recepcióesztétika illetve a kultúratudományok felől szemlélve a jelenséget — „az olvasói figyelemmel szembeni megváltozott elvárás” (95).

Még hosszan sorolhatnánk mindkét tanulmánykötet erényeit/eredményeit, újszerű, a bevett sémákat sokszorosan felülíró, azokat újra- illetve átértékelő magállapításait. Hely hiányában azonban már csak egyetlen, a recenzens számára igen rokonszenves, ugyanakkor a választott irodalmi és irodalomtudományos szemléletmódhoz igencsak közelítő, illetőleg azzal erőteljesen rokonítható tudósi habitust és viszonyulást emelek ki. Mindkét szerző többször is nyomatékosan hangot ad annak, hogy megállapításaik, végkövetkeztetéseik, legyenek bár alaposan körüljártak és többfelől is bizonyítottak, csak vélekedések, értelmezési kísérletek, s így a viszonylagosság jegyében kell olvasnunk a leírtakat. Bármennyire is újszerűek sokszor a leírtak, bármennyire máshová kerülnek a hangsúlyok, elutasítják a tévedhetetlenség ideájának oly csalóka, s így pusztán látszólagos bizonyosságát. Hiszen, amint Bednanics Gábor könyvében olvashatjuk, a történések, de különösen az alkotások „kérdéseinkre olyképp adnak választ, hogy egyben figyelmeztetnek saját irodalomtörténeti projektjeink esendőségére is.” (47)

BÁRÁNY Tibor

Alternatív irodalmi tények

(Turi Tímea [szerk.]: Körkép 2016. Magvető, 2016; Erős Kinga [szerk.]: Az év novellái 2016. Magyar Napló, 2016)

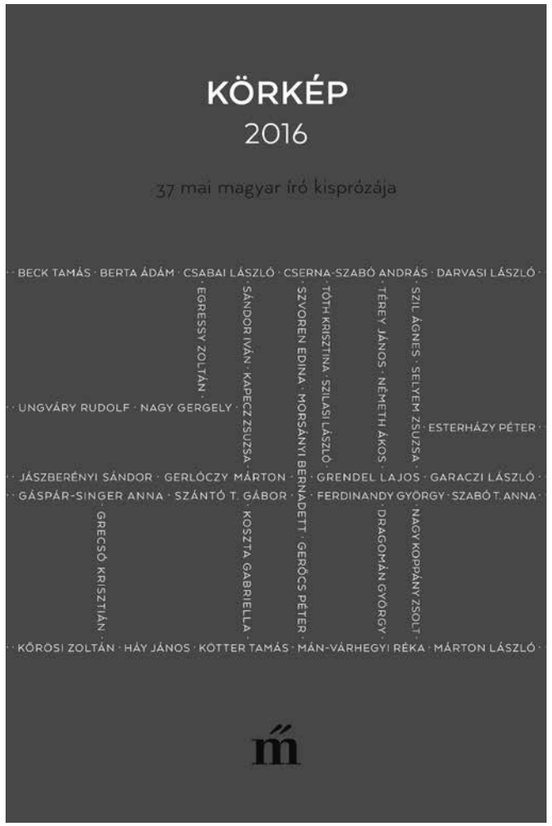
Kötter Tamás novellája, az *Egy sziget lehetetlensége* kis híján pontosan a *Körkép 2016* antológia aranymetszésében található. Kiemelt helyzetét a véletlennek köszönheti: a kötetben a szerzők vezetéknevének ábécésorrendjében követik egymás a szövegek, Becktől Ungváryig. A novella ügyes kezű Houllebecq-átirat (vagy -utánérzés). Az életének üressége elől enerváltan menekülő ingatlanügynök — „Tulajdonképpen mindenem megvolt, jó állás, szerető család, új lakás, új kocsi, mégis unatkoztam, és aki unatkozik, az mindig egy kicsit boldogtalannak is érzi magát” — dúsgazdag üzletembernek kiadva magát egyetemista prostituáltakkal találkozgat az üresen álló, bérlőre váró lakásokban. Kisvártatva beüt a gazdasági világválság, a főhős-elbeszélő pedig beleszeret az egyik „lányba”; be is költözteti egy elegáns bérleménybe, ám hamarosan lebuknak — majd újabb fordulat következik, amelyről immár nem illendő tájékoztatnom a novella reménybeli olvasóját, aki a műfaji utasításoknak megfelelően élhal a csattanóért. Az *Egy sziget lehetetlensége* az egyenletesen magas színvonalú antológia sikerültebb írásai közé tartozik (jóllehet az első tízbe talán éppen nem kerülne bele a harminchétből).

Kötter Tamás novellája, az *Egy sziget lehetetlensége* kis híján pontosan *Az év novellái 2016* antológia közepén található. Sajátos helyzetét a véletlennek köszönheti: a kötetben a szerzők életkora alapján követik egymást a szövegek, a legidősebb, 1935-ös születésű Ferdinandy György önéletrajzi elbeszélésétől a legfiatalabb, 1986-os Stenszky Cecília írásáig. Kötter novellája kissé túlírt Houllebecq-átirat (vagy -utánérzés). A főhős-elbeszélő semmit nem bíz az értelmezői önkényre: mindent megmagyaráz, mindent egyértelművé tesz — ettől pedig a szöveg kissé szájbarágóssá, helyenként iskolássá válik. Az *Egy sziget lehetetlensége* bár az antológia sikerültebb írásai közé tartozik (biztosan benne van az első tizenötben a huszonkilencből), nyomába sem ér a *Körkép 2016*-ban olvasható Kötter-szövegnek.

Pedig a két írás legfeljebb néhány százalékban különbözik egymástól. *Az év novellái 2016*-ba beválogatott elbeszélés mindössze fél oldallal hosszabb, de a különbség ezúttal sokat számít. Míg Kötter$_{Körkép}$ elbeszélő-főhőse így jellemzi magát: „Meglehetősen kellemes és gondtalan életet éltem, életemben először egy kicsivel az átlag fölött kerestem, és persze költöttem is”, addig Kötter$_{Novellák}$ mindezt megtoldja egy mondattal: „Már csak egy rossz álomként gondoltam vissza életem azon szakaszára, amikor tanárként megpróbáltam a technótól meg mindenféle más zenétől elhülyült szakmunkástanulók fejébe beleverni a magyar irodalmat”. Az olvasónak Kötter$_{Novellák}$ nem ad sok esélyt a félreértésre (dőlttel a Kötter$_{Körkép}$ szövegében nem szereplő részletek): „Meggyőztem magam, hogy van esélyem a huszonéves lányoknál, hogy biztosan van köztük olyan, akinek meghalt az apja, vagy elhagyta a családját, és most apakomplexusban szenved, *így majd örömmel fogadja az ajánlatomat”*. Vagy: „*Hazudnék, ha az állítanám, hogy én nem* izgultam, de persze vigyáztam, hogy ne vegye észre. Megpróbáltam komolynak és határozottnak tűnni, *aminek az lett a vége* [Kötter$_{Körkép}$: *amiből az lett*], hogy hülyén mosolyogtam.” A főhős-elbeszélő a politikai értékelés terén is biztosra megy: „A kormány előbb *természetesen* kijelentette, hogy az ország gazdasági állapota stabil — *mi mást is mondhatott volna* —, és a válság az országhatároknál megáll”. És ami a főhős prostituáltakkal való korábbi kapcsolatát illeti, Kötter$_{Körkép}$ negyedik oldalán ezt olvashatjuk: „…színtelen hangon így folytatták: »Vedd le a ruhád! Feküdj az ágyra! Mit szeretnél?«” — Kötter$_{Novellák}$ megfelelő helyén viszont ezzel találkozik az olvasó: „…színtelen hangon így folytatták: »Mit szeretnél? (Általában a kétszeri szeretkezést választottam, natúr franciával, és ha volt rá lehetőség, csókkal.) Vedd le a ruhád! (Levettem.) Feküdj az ágyra! (Ráfeküdtem.)«”

A Kötter-szöveg két változatának különbsége nem csupán azért érdekes, mert rávilágít arra a régi, közhelyes igazságra, hogy minden írásnak jót tesz, ha egy gondos szerkesztő kihúzza belőle a felesleges mondatokat. (A jó író nem onnan ismerszik meg, hogy a leadott kéziratban nincsenek felesleges mondatok — a jó novella viszont igen.) Hanem azért is, mert segíthet választ adni a kérdésre: vajon mennyiben fest más képet a kortárs magyar irodalomról a két antológia.

Ha egy fejlett irodalmi érzékű, de a kortárs magyar kontextusról mit sem sejtő marslakó a kezébe venné a két — nem különösebben szép kivitelű — kötetet és felületesen átlapozná, tanácstalanul rázná a fejét. (Tegyük fel, hogy a marslakónak van keze, feje, és fejrázással fejezi ki a tanácstalanságát.) Mindkét antológia reprezentatív válogatást kíván nyújtani a 2015-ös Könyvhéttől a 2016-os Könyvhétig megjelent magyar nyelvű elbeszélésekből (*Körkép*: „kisprózák”, *Az év novellái*: „novellák”); a *Körkép* szerkesztője kizárólag folyóiratokat, *Az év novellái*é folyóiratokat és novellásköteteket forgatott a kötet összeállítása során. A marslakó azt várná, hogy a két antológia *együttesen* megjelenít majd valamiféle kritikai konszenzust: ha eltekintünk a szerkesztők személyes ízlésének különbségétől, a megcélzott olvasótábort képező értelmező közösségek tagjainak részlegesen eltérő esztétikai preferenciáitól, valamint a sajátos kiadói stratégiától, egyszóval ha megfelelően súlyozzuk az adatokat, végül csak összeáll a kép



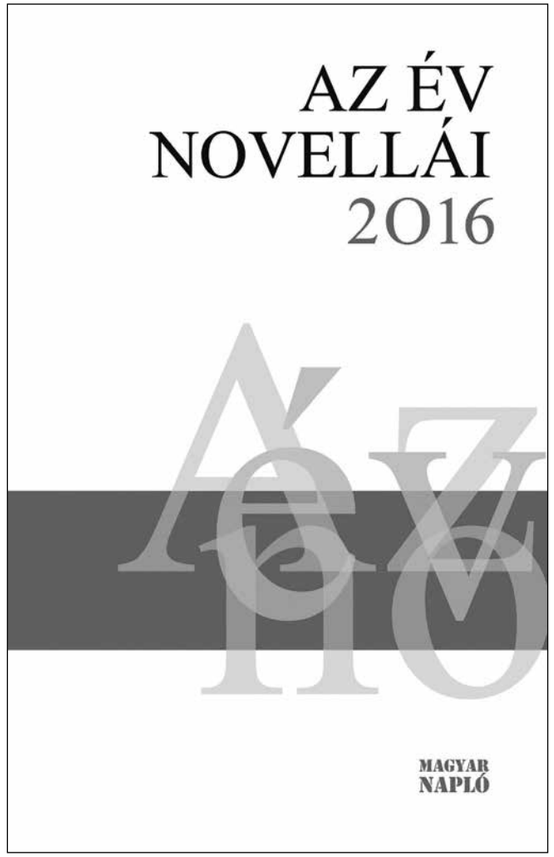
a kortárs magyar próza élvonaláról és legfontosabb szerzőiről. A marslakót tehát először az átfedések érdekelnék — és a legnagyobb meglepetésére alig találna átfedést a két antológia között. Kötter Tamás mellett mindössze *két* olyan szerző van, akinek az írása mindkét gyűjteményben helyet kapott: Ferdinandy György és Jászberényi Sándor; igaz, ők Köttertől eltérően más és más szöveggel szerepelnek a két antológiában. A *Körkép* és *Az év novellái* tartalomjegyzékét végigfutva egymás mellett álló és *egymással alig érintkező* kortárs irodalmi kánonok képe jelenik meg az olvasó lelki szemei előtt. (Amennyiben vizuális típus, és el tud képzelni egy kánont, illetve kettőt. Más esetben csak a gondolat fogalmazódik meg benne — ellenállhatatlanul.)

Vajon nem egyszerűen az áll a háttérben, hogy az antológiák szerkesztői — érthető részrehajlással vagy tudatos stratégia jegyében — elsősorban a saját kiadójuk szerzőinek írásai közül válogattak? Tanácstalan marslakónk nem lenne rest, és végigszámolná, hogyan oszlik meg a két gyűjtemény szerzőgárdája a kiadói háttér szempontjából. (*Az év novellái* szerkesztője megkönnyítette a dolgát: a kötet végén olvasható szerzői életrajzok kötelező elemként tartalmazzák, hol jelent meg az alkotó leg-

utóbbi könyve. Számoljunk úgy, hogy egy szerző akkor tartozik mondjuk a Kánon Plusz Kiadóhoz, ha legalább a két előző könyve a Kánon Plusz Kiadónál jelent meg, vagy az előző kötete ott jelent meg, és nyilvánosan tudható, hogy a következő is ott fog, vagy csupán egyetlen kötete van, de azt a Kánon Plusz gondozta. Lesznek persze bizonytalanságok, de kicsire nem adunk.) A *Körkép 2016* harminchét alkotója közül tizenháromról mondhatjuk, hogy a Magvető Kiadó szerzője lenne, tehát mindössze az alkotógárda bő harmada tartozik a „saját" szerzők közé; tízen a Kalligramnál vannak, hárman jelenkorosok, két-két író műveit az Európa és a Prae gondozza, négyen más kiadókhoz tartoznak, hármójuknak még nincs saját néven megjelent prózakötetük. *Az év novellái 2016* huszonkilenc szerzője közül tizenhárman a Magyar Napló kiadóhoz tartoznak, ketten-ketten az Orpheusz és a Kalligram szerzői, kilencen más kiadóknál vannak, hárman nem publikáltak korábban prózakötetet. Rendkívül érdekes, hogy míg a *Körkép 2016*-nak van olyan szerzője, akinek a műveit a Magyar Napló Kiadó gondozza (Ferdinandy György), addig *Az év novellái 2016*-ba végül egyetlen magvetős szerző sem került be. Mégsem mondhatnánk, hogy a kiadói szempont mindent megmagyarázna. Ha eltekintünk a „saját" szerzőktől, és tudomásul vesszük, hogy a két antológia szerkesztői a piaci verseny miatt nem nagyon válogatnak a rivális gyűjtemény kiadójához tartozó szerzők írásai közül, a *Körkép 2016* szerzőinek/szövegeinek szűk kétharmada és *Az év novellái 2016* szerzőinek/szövegeinek bő fele között még bőven lehetne átfedés. De nincsen — két kalligramos szerző, Kötter Tamás és Jászberényi Sándor írásait leszámítva. Vajon miért nincs?

Az intézményes háttér különbségéről talán többet árul el, ha megvizsgáljuk a szóban forgó szövegek első megjelenésének helyét. A *Körkép 2016* szerkesztője tizenkét folyóiratból (közöttük egy hetilapból) válogatott be írásokat az antológiába, *Az év novellái 2016* szerkesztője tizenegyből (plusz a kérdéses időintervallumban megjelent novelláskötetekből). Marslakónk már meg sem lepődik: összesen négy átfedést talál a két listában (Alföld, Bárka, Hévíz, Kortárs). A 2000-ben, az ÉS-ben, a Helikonban, a Jelenkorban, a Kalligramban, a Műhelyben, a Műútban és a Mozgó Világban csak a magvetős antológia szerkesztője talált beválogatandó szöveget; az Eső, a Hitel, az Irodalmi Jelen, a Korunk, a Magyar Napló, a Székelyföld és a Tiszatáj prózarovata viszont csak a Magyar Napló-kiadvány szerkesztőjének keltette fel a figyelmét. Tiszta helyzet: a két antológia a kortárs magyar irodalmi intézményrendszer más és más szereplőihez kötődik, a szerkesztők pedig nem gyakran tévedtek át a szomszéd intézményekhez tartozó kulturális vadászmezőkre (vagy ha áttévedtek is, nem találtak olyasmit, ami felkeltette volna az érdeklődésüket).

Marslakónkat ezen a ponton már csak egyetlen kérdés izgatná: vajon az intézményes különbségek (kiadói háttér, eredeti megjelenés helye, a szerző szervezeti affiliációja) vajon együtt járnak-e *valódi* poétikai különbségekkel, vagy a két antológia kánonjavaslata csupán a konkrét szövegekben és a szerzői névsorban különbözik egymástól?



A kérdésre nem könnyű egyértelmű választ adni, elvégre hatvanhat szöveg sokféle szempont szerint csoportosítható; és nem világos, van-e olyan *poétikai rendezés*, amely éppen a fenti harminchét plusz huszonkilences felosztást adja ki (egyetlen átfedéssel). Egyvalamit leszögezhetünk: mindkét antológiában a klasszikus, realista poétikákkal dolgozó írások vannak túlsúlyban. (Mintha igaza lenne mindazoknak, bólogatna tudálékosan a marslakó, aki bár vajmi kevéssé ismeri a magyar intézményes kontextust, de sokat olvasott, Bán Zoltán Andrástól Margócsy Istvánig, akik szerint a realizmus és nem-realizmus ingája újból a realizmus irányába leng ki.) A fantasztikus zsánerek szinte teljesen hiányoznak a két antológiából — leszámítva Benedek Szabolcs horrornovelláját és Mezey Katalin apokrif Krisztus-legendáját (*Az év novellái*). Fantasztikus elemek ugyan megjelennek egy-egy tárcanovellában — Cserna-Szabó András írása az improvizatív, élvezetalapú kultúrafogyasztást metaforikusan összekapcsolja a testi szerelemmel, s a váratlanul durva, irreálisan erőszakos zárlat nagy erővel jelzi e hedonista projekt kockázatait (*Körkép*); Molnár Vilmos novellájában Csíkcsicsó és Csíkszentdomokos között félúton felszáll a vonatra az Isten, aki eleinte Szőcs Géza, majd Bodor Ádám, végül Vári Attila figurájához válik hasonlatossá, ám egyik alakjában sem ad egyértelmű választ a magyarság sorsát firtató kérdésekre (*Az év novellái*); Nagy Koppány Zsolt naplóformában megírt humoros elbeszélésének azonos nevű főhőse dél-amerikai bűnözők angoltanárává válva irreális testi-lelki megaláztatások áldozatává válik, s eközben a szöveg egyik kulcsmondata mintegy előre jelzi a 2016 tavaszán kirobbant KMTG-botrányt: „…átadtam a névjegykártyámat, miszerint Nagy Koppány Zsolt angoltanár vagyok (nem adhatok *el* mást, csak mi lényegem)" (*Az év novellái*) —, ám e fantasztikus elemek szinte kivétel nélkül a zsánerkonvenciók ironikus vagy humoros megidézésének célját szolgálják. A metanarratív fantasztikum szintén nem különösebben jellemző az írásokra. A „mese" és a mesélés folyamatát végig problematizáló (az író betegségének kontextusában különösen megrendítő) Esterházy-szövegen kívül összesen három olyan írás akad, amelyben az elbeszélői alaphelyzet „megbillen": Gerőcs Péter narrátora a szó szoros értelmében besétál egy fesztiválról készült reklámfotóba; Morsányi Bernadett novellájában Dobó István szobra megszólal, s átgondolt magánéleti tanácsokat ad az „esztéta" barátjával Egerbe utazó főhősnőnek (az írás a korai Bereményi-novellákat vagy a hetvenes-nyolcvanas évek novellisztikáját idézi); Selyem Zsuzsa egy kutyát választ narrátornak, hogy legyen kinek hitelesen, mintegy első kézből vagy mancsból előadni az allegorikus történetet a „bestiává" válásról. (Mind a négy szöveg a *Körkép*ben jelent meg.)

Az antológiákban olvasható novellák zöme lélektani vagy szociológiai értelemben hiteles ábrázolásra törekszik. Mindaz, ami a szövegekben elénk tárul, az olvasóval kötött szerződés értelmében megtörtént vagy megtörténhetett volna a számunkra ismerős világban. S teszik ezt viszonylag változatos eszközökkel: a főszereplők tudatszintjének és perspektívájának érzékeltetésétől (szabad függő beszéd, a gondolatfolyam „kihangosítása", monológ) az események, helyszínek és szereplők elbeszélői kommentár nélküli, érzelemmentes láttatásáig, vagy akár artisztikusan megformált, irodalmiasan emelt prózanyelv alkalmazásáig. A formai változatosság legalább ennyire jellemző: életkép- vagy jelenetközpontú novellák (amelyekben az elbeszélő által kimerevített hétköznapi vagy sorsfordító pillanatban feltárul a múlt) váltakoznak ráérős, történetmesélő elbeszélésekkel, hol csattanóval, hol anélkül; az anekdotikus szerkesztésmód a legkevésbé sem idegen a novelláktól. Részletes névsorolvasás nélkül: a két kötet abszolút csúcspontját számomra Csabai László és Dragomán György írása jelentette, de e kategórián belül Darvasi László, Garaczi László, Jászberényi Sándor, Kontra Ferenc, Koszta Gabriella, Lajtos Nóra, Márton László és Szvoren Edina írása is emlékezetes élményt nyújthat az olvasónak (Kontra és Lajtos szövege *Az év novellái*ban, a többi a *Körkép*ben jelent meg, Jászberényi, láttuk, mindkét antológiában szerepel).

Az egyetlen valóban komolyabb poétikai különbség: *Az év novellái*nak szerkesztője sokkal hangsúlyosabb szerepet szánt a relatíve egyszerűen „megfejthető", a hétköznapi groteszk cselekményt az emberi kiszolgáltatottságról, a szülőföld elvesztéséről vagy az emberi természet sötét oldaláról szóló allegóriává növesztő elbeszélésnek, illetve a vallomásos, önelemző esszének. Ami az előbbit illeti: az antológia két mélypontja Horváth (EÖ) Tamás írása az éjszakai buszjárat vezetőjéről, aki igazságot tesz, és megbünteti mindazokat, akiktől az alsó-középosztály tagjai mostanában szorongani szoktak („randalírozó", részeg fiatalok, rablók, végrehajtók, gazdag ügyvédek és szívtelen üzletemberek, a tévészékház 2006-os ostromának résztvevőit „rommá verő" rohamrendőrök); illetve Marosi Gyula novellája a fiatal apáról, aki 1972 nyarán a Balaton-parton egy hivalkodóan ízléstelen építmény tövében életre szóló ismeretséget köt az irracionális gyűlölet működésével („De tudtam, hogy a mindenféle gyűlöletek kibogozhatatlan gubanca összefon személy szerint is — azért, mert fehér a bőröm [?], mert magyar vagyok [?], mert keresztény [?], akár a szemem színe, termetem vagy férfiúi testi megjelenésem miatt…"). Bálint Péter megrázó esszéje viszont *Az év novellái* csúcspontja: az elbeszélő brutális őszinteséggel számot vet azzal, milyen viszony fűzi az édesapjához, s hogyan változott meg ez a viszony az idős férfi haldoklása során. (Lajtos Nóra szintén kiemelkedő írása egy pszichiátriai kezelés alá vont fiatal nőről szintén felveti az önéletrajziság gyanúját — ám a szöveg nem ad egyértelmű utasítást arra, hogy részben személyes érdekű dokumentumként olvassuk.)

Természetesen mindez nem jelenti, hogy a *Körkép*ből hiányozna az önéletrajziság vagy kvázi-önéletrajziság (lásd Szil Ágnes vagy Térey János írásait), vagy akár az esszénovella műfaja (lásd Ungváry Rudolf kötetzáró szövegét). Ha mégis rákényszerülnénk, a következő szabályszerűséget fogalmazhatnánk meg: *Az év novellái* átlagos írásának elbeszélője *jóval nagyobb eséllyel* egyértelműsíti a szöveg jelentését, mint a *Körkép* átlagos írásának narrátora, és a Magyar Napló kiadványában sokkal gyakrabban találkozhatunk az elbeszélésbe ékelődve esszéisztikus részletekkel (akár a szereplői megszólalásokban is), mint a magvetős kiadványban. (Kötter írása akadálytalanul illeszkedik mindkét megjelenési helyhez: szűkszavúbb változat az ultizóknak, bőbeszédűbb a betlizőknek.)

Marslakónk azonban nem lenne elégedett. Tényleg ez a nem túl jelentős fokozati különbség lenne a rivális kánonjavaslatok poétikai tartalma? (Amely poétikai különbség ráadásul számos novellára nem áll: Böszörményi Gyula hátborzongató elbeszélése *Az év novellái*ban nem tartalmaz semmilyen tanulságot, Márton László írása a *Körkép*ben viszont igen, bármilyen ironikusan elbizonytalanított formában is, és a többi.) Vagy koncentráljunk inkább a tematikus kérdésekre? A *Körkép* harminchét írása közül kilencnek Budapest a helyszíne, további tizenegynek közelebbről meg nem nevezett magyar város, és csupán hat elbeszélés cselekménye játszódik kisvárosban vagy falun. *Az év novellái* esetében ezek a számok így festenek: két budapesti novella, kilenc magyar nagyvárosban játszódó, tizennégy kisvárosi vagy falusi cselekményhelyszín. Mindez szoros összefüggésben áll azzal, hogy az antológia három novellájának főszereplői is a szovjet

csapatok elől menekülnek 1945-ben (Jámborné Balog Tünde, Berta Zsolt, Stenszky Cecília), illetve hogy számos írás választja témájául ember és természet viszonyát, vagy a falu világának pusztulását (például Kemsei István és Gy. Szabó András esszéi — sajnos ezek is kimondottan gyenge szövegek).

Persze marslakónk minderre jóval egyszerűbben is rájöhetett volna. Elég, ha megnézi a két kötet első és utolsó mondatát. Az egyik köteté: „A férfi az ablaknál áll, és nézi, amint az alkonyat vérvörösre festi az ég alján a középmagas gomolyfelhőket." — „Vajon tudott volna-e változtatni a sorsán?" A másiké: „Nagy tévedés az élet." — „Mindenki megvan."

SZABÓ Gábor

Történeteink vége

(Krasznahorkai László: Báró Wenckheim hazatér. Magvető, 2016)

Hogy a regény a transzcendens hajléktalanság formai kifejeződése, az istentől elhagyatott világ epopeiája,[1] azt Krasznahorkai műveinél hitelesebben igazolni kevés epikus szöveg képes. Új regénye, a *Báró Wenckheim hazatér* is csupán címében utal az otthonra találás, a (metafizikai értelemben is elgondolható) száműzetés nyugvópontra jutásának lehetőségére, hiszen a mű nem egyszerűen a transzcendens tájékozódási pontok, az „otthon" elvesztésének nosztalgikus története, hanem e sosemvolt igazodási bázisok hiányából fakadó következmények brutális, ugyanakkor groteszk krónikája.

Az epikai megformáltság és a világállapot ábrázolásának poétikai technikáit illetően a mű eltévesztethetetlenül viseli magán Krasznahorkai eddigi műveinek írói kézjegyét, szorosabban véve azonban a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* című regényekkel tart közvetlenebb kapcsolatot, amit különböző formai, motivikus és szövegközi utalásokon keresztül nem egyszer tudatosan is jelez.

A három regény ily módon trilógiává formálódik, az egyes művekben ábrázolódó pusztulásfolyamatok a *Báró Wenckheim…* lapjain az egyetemes emberi világrend és — hangsúlyosan — a magyar társadalmi valóság menthetetlen összeomlásaként, szétrohadásaként összegződnek. Bizonyos folyamatszerűséget, a *Sátántangó* epikai világával fenntartott érintkezést egyébként már *Az ellenállás melankóliája* is sejtetett, hiszen például Eszter lakásba zárkózása, a mód, ahogy gondos precizitással elbarikádozza magát a külvilágtól, meglehetős egyértelműséggel idézte vissza az első regényből a Doktor hasonló létstratégiáját, de ezen a motivikus utaláson túl a zenetanár rezignált megjegyzése, mely szerint „boldog évek, mikor még folyton szakadt az eső",[2] szintén a *Sátántangó* világához képest határozta meg a romlás megállíthatatlan előrehaladását, továbbterjedését.

Amikor pedig a *Báró Wenckheim…* egyik jelenetében a szélsőjobbos motorosbanda egyik tagja — mintegy a dicső múltba révedve — felemlegeti, hogy annak idején jelszavuk a „TISZTA UDVAR, RENDES HÁZ" volt (227), akkor ezzel a regény történései világos okozati összefüggésbe kerülnek *Az ellenállás…* szövegvilágával, ahol ugyancsak ebben a jelszóban sűrűsödött az Eszterné irányításával kialakuló hatalmi rend programja.

A *Sátántangó* vezérmotívumát, a vándorlás, a helykeresés hiábavalóságát, az otthontalanság létállapottá dermedő kilátástalanságát a második regényben az önmagát „új korszakként" megnevező erőszak világrenddé alakulása követi, hogy aztán a trilógia harmadik részében mindez valamiféle karneváli apokalipszis szükségszerű végkifejletébe torkolljék. E triptichon egyes darabjai tehát mintha az elkerülhetetlenül bekövetkezendő összeomlás időben előrehaladó fázisai lennének, s így e hármas kompozíció valamiféle történeti determinizmus célelvűségét sugallja. Ez a determinizmus korántsem idegen az egyes regények világszemléletétől sem, az előző művekben is hangsúlyosan, sőt formaképző elvként megjelenő időbeliség-problematika ott is az időfolyamatból való kilépéssel, a kollektív és a személyes sorstörténetek időbeliségről való lekapcsolódásával, az értelmezhető emberi idő megszűntével hozta összefüggésbe a romlás elkerülhetetlen megjelenését és fokozatos uralomra jutását.

Erre utal a *Sátántangó* önmagába záruló szerkezete és *Az ellenállás…* körívszerűen záródó, a kilépés lehetetlenségét sugalló, s a test biológiai bomlásának analízisét bemutató befejezése, de ugyanezt jelzik a művek mottói is, hiszen az idő haladása egyformán függesztődik fel a *Sátántangó* Kafka-idézetében („Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom") és *Az ellenállás melankóliája* „Telik, de nem múlik"-jában. A *Báró Wenckheim…* mottója pedig az idő immár végleges törlődésének, a létezésnek az örökkévalóság időtlenségében megvalósuló megszűnésére utal: „Örökre; tart, ameddig tart".

A 2016-os mű ebben az értelemben olyan szintézis, amely számos visszautaló motívumon, utaláson, önidézeten át a megszüntetve megőrzés logikája szerint építi magába és merevíti az örökkévalóság időtlenségébe a szükségszerű vég felé történő araszolás mozzanatait. A regényben az idő a kísérteties autókaravánok (az apokalipszis lovasait idéző) átsuhanásakor két alkalommal is felfüggesztődik, megreped, széttörik egy-egy pillanatra, megkérdőjelezve az átlátható és tervezhető időfolyamatok emberi léptékét, és hátborzongató módon jelezve végső és végleges megszűnésének közeledtét (176; 411). Ennek, illetőleg a regény metafizikai példázatjellegének ellenpontozásaképp a szöveg egy ízben mégis pontos időkijelöléssel él, amikor a kocsmában iszogató motorosok a Való Világ kettőt bámulják a TV-n, s ezzel 2003-ba helyezi a történet eseménysorát (228). Az emberi és a metafizikai idő ütköztetése a regény egyik olyan poétikai fogása, amelyben az értelemképző binaritások több szálon is megvalósuló kikezdése érhető tetten.

A művek közötti kapcsolódások az új regény szinte minden rétegében dúsan tenyésznek, és a későbbiekben ezekre szükségképpen vissza is fogok térni. E leltár előtt viszont gyorsan szeretném már az elején rögzíteni, hogy Krasznahorkai új regényét olyan jelentős műnek tartom, amelyben nemcsak két első regényének nyelvi-poétikai kidolgozottsága és világélménye összegződik igen magas szinten, hanem önmagában is a kortárs magyar próza egyik csúcsteljesítményét üdvözölhetjük benne. Ez a szintézis nem abban az értelemben újítja meg az első két mű kereteit, vagy módosítja a köztük sűrűsödő létélményt, hogy poétikai eszköztárának radikális frissítésével akarna „túllépni" saját múltján, hanem — a művekben rögzülő időtlenül kilátástalan világérzékeléshez következetesen — az eddigi szólamok, motívumok, formák ismételt rögzítésével, a szálak szétbontásával és újraszövésével a *már* tudottat, a *mindig*et, a változatlant (mert változtathatatlant) helyezi az elkerülhetetlen beteljesedés végleges perspektívájába. Másképp fogalmazva a *Sátántangó* és *Az ellenállás…* epikai filogenezise az új nagyregény ontogenezisében ismétlődik meg.

Ez a nagyszabású összegzés és lezárás az eddigiekhez képest azonban mégis hangsúlyosabbá tesz, stiláris szempontból kiemeltebb helyzetbe hoz egy, a korábbi művekben visszafogottabban érvényesülő modalitást, ami viszont nagyon is lényegesen befolyásolja nemcsak a mű egészének világszemléletét, de új minőséget is teremt az eddigi Krasznahorkai-életművön belül: a groteszk, a szatíra, sőt helyenként az önirónia akcentusát. Ez utóbbi sajátos önértelmező kódként jelentkezik például abban a jelenetben, amikor a Tanár úrhoz érkező küldöttség a helyi néptánccsoport „méltán világhírű" produkciójáról, a sátántangóról kezd beszélni, minek hatására a férfi ijesztő felháborodással kéri ki magának a tánc említését: „mondják még egyszer, hogy sátántangó, hörögte ijesztő torokhangon a Tanár úr, amire ők már nem mertek megszólalni, mert elérkezettnek látták az időt arra az eliszkolásra." (72) Ez az önironikus epizód a saját hagyományhoz fűződő viszony olyan duplafenekű gesztusa, amelyben az eltávolítás vágya a megnevezésen, tehát mégis csak a kapcsolódáson keresztül valósul meg. A *Báró Wenckheim…* ezzel úgy hivatkozik referencia-pontjaként az 1985-ös regényre, hogy egyúttal saját függetlenségi szándékát is rögzíteni, érvényesíteni igyekszik. A szatirikus-groteszk szólamok kiemelt stiláris

helyzetbe kerülése részint alighanem azzal a regénysajátossággal hozható összefüggésbe, hogy az az egyensúly, ami Krasznahorkai írásait a metafizikai és a fizikai valóság egymásba fonódó, mesterien kiegyensúlyozott ábrázolásának tekintetében jellemezte, az új regényben megbomlani látszik. Fantasztikum és reália, a szinte dokumentatív, szociografikus pontosságú világábrázolás és a metafizikai példázatosság lenyűgöző egymásbahajlása-hajlítása, a metafizikai és antropológiai princípiumok oppozícióinak kikezdésén keresztül megvalósuló értelem- és világképzés itt is működik, ám az eddigiekhez képest jóval intenzívebb hangsúly esik a jelenkori Magyarország viszonyainak, jellegzetes attitűdjeinek, mentalitásainak bemutatására. Az ábrázolt világ gazdagon rétegzett hálózatában felbukkanó sorsok, karakterek, életviszonyok, vágyak, törekvések alapvetően kisszerű és éthosz nélküli bemutatása rajzolja meg azokat a szürreális, ám legtöbbünk számára ismerős társadalmi és emberi viszonyokat, melyek a tragikus-tragizáló beszédmóddal szemben itt inkább a *tragikus nevetés* szatirikus modalitásában lelnek méltó ábrázolásra. Ez a

[1] Lukács György: *A regény elmélete* = L. Gy. *Összes művei*, Magvető, 1975, 503; 540.
[2] Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*, Magvető, 1989,128

nevetés talán a lehető legkegyetlenebb ítélet e megszűnésre ítélt világ fölött, még akkor is, ha mindezt gyakran a részvét és a megbocsájtás tónusai árnyalják.

Ilyen megbocsájtó *etikai* gesztus a szöveg részéről a szatíra, a helyzetkomikumra alapozó jelenetezés és a jellemkomikum időnként szinte rejtői ábrázolása. Az elkerülhetetlen pusztulás — noha riasztó beszüremkedése a regényvilágba mindvégig képes fenntartani a (metafizikai) fenyegetettség lidérces atmoszféráját — így maga is elbizonytalanítja transzcendens vonatkoztathatóságát, megmagyarázhatatlansága egyszerre lesz félelmetes és groteszk, fenséges és kisszerű, iszonytató és nevetséges, ám mindenképp szükségszerű zárlata egy metafizikai kapaszkodók nélküli világrend törvényszerű megszűnésének.

A regény ugyanakkor *A magyarokhoz* című fejezettel ellenpontozza is a társadalomrajz szatirikumát, tovább sokszorozva és differenciálva a felhangzó szólamok, nyelvek modalitását. Ez a nagylélegzetű, kegyetlen filippika — a történet szerint egy névtelen szerző küldte az ellenzéki lap szerkesztőségébe[3] — Berzsenyi verscímének és nemzetféltő indulatának megidézésével, de Ezékiel próféta Szodoma lakóit ostorozó vádbeszédének komor fenségével ad látomásos, kérlelhetetlenül lesújtó képet a „romlásnak indult" magyarság jellem-, mentalitás- és viselkedésbéli állapotáról. Az itt felsorolt bűnök, hibák, tudatos vagy öntudatlan gonoszságok, az önbecsapások, a szervilizmus és az agresszivitás, a nagyképű ostobaság legkülönbözőbb válfajainak hatalmas lélegzetű — iróniát sem nélkülöző — mondatba foglalása önmagában is kiemelkedően jelentős nyelvi teljesítmény. Ezt fokozza tovább a fejezet nagyszerű formai megoldása, hogy ugyanis a hosszadalmas szöveget minduntalan meg-megszakítja azoknak a szereplőknek a szólama, akik e kéziratot olvassák, és különböző módokon viszonyulva hozzá pontosan azokat a jellemfogyatékosságokat demonstrálják, amelyeket az épp ostoroz. Tartalmi szempontból a szövegrész pedig logikus magyarázatot adhat a kisvártatva bekövetkező utolsó ítélet jogos büntetésszerű eljövetelére: e tekintetben a mű egyik — de csak az egyik! — olyan fontos szólama, rétege, interpretációja, amely a regény világszemléleti determinizmusát erősíti.

Ez az igen könnyen referencializálható-aktualizálható leírás ugyanakkor a *Báró Wenckheim…* egészének kicsinyítő tükre is, a műben színre lépő jellemek, gondolkodásmódok és események engesztelhetetlenül pontos tartalomjegyzéke: a mű szinte minden egyes eseményszála, szólama tulajdonképpen e középponti, kemény retorikájú szövegmag megengedővé, ironikussá lágyuló kibomlása, keretbe foglalása.

A csoda, a szakralitás lehetőségének feltűnése, ami a *Sátántangó*ban az Estike mennybemenetelét leíró részben Irimiásék számára még megoldandó metafizikai (az olvasónak pedig emellett értelmezési) feladványként jelentkezett, itt a Csipkebokorerdő égése, vagy a végén Szodoma pusztulása kapcsán már csak olyan üres utalás, amely épp azáltal jelzi a csakis emberi jelenlétet elismerő világrend létezését, hogy beszédes hiányként, a bibliai behelyettesíthetőség szövegszerű alkalmazhatatlanságán keresztül tudatosítja a transzcendencia nemlétét. A regény első, *Figyelmeztetés* című része tulajdonképpen jó előre jelzi ezt a metafizikai elhagyatottságot és jelöli ki a regénykompozíció szerkezetét és hangoltságát.

Egy ijesztően idegenszerű, mindentudó Karmester/Impresszárió utasítja felbérelt zenészeit egy zenemű egyszeri előadására, amelyhez azonban a maga részéről a legnagyobb közömbösséggel viszonyul, amelyet saját bevallása szerint nem szeret, amely semmi örömet nem okoz számára, és amelyben ő egyszerűen csak felügyel, de nem hoz létre semmit, aki a háttérben jelen van ugyan, de nem avatkozik be az előadásba, melynek csupán a végét várja. A roppant gazdag asszociációs tereket nyitó, sűrű szövésű, szinte kafkai létparabola több utalása is lehetővé teszi a Karmester végtelenül fáradt és végtelenül közönyös, távoli Istenként történő azonosítását, aki cselekvő módon nem avatkozik be az önjáróan működő világba, végleg magára hagyta teremtményeit. Ugyanakkor persze ez az előzetes figyelmeztetés olvasható szerzői instrukcióként is, a szövegből visszavonuló szerző (Szerző/Isten) monológjaként, aki a megalkotott regényvilág narrációját nem befolyásolja, hanem — és itt kap messzeható értelmet a zenekari hasonlat — a szereplők szólamainak egymásba csendülésére bízza annak működését, melyet fejezetcímek helyett így természetesen ritmusszekvenciák tagolnak. Ezek „összeolvasása" pedig — hogy, hogy nem — a tangó alapritmusát adja ki.

S hogy a fenséges és a triviális mesteri összejátszása Krasznahorkai regényének milyen nagyszerű poétikai leleménye, amely a mű minden rétege illetve dimenziója közt folyamatosan oszcillál, annak megrázó példája többek közt a *Figyelmeztetés* és regény zárlata közti finom összesimulás, melynek köszönhetően ebben a műben is megképződik a kilépést lehetetlenné tévő körszerkezet Krasznahorkai által oly kedvelt formája. A befejezésben ugyanis e földöntúli Karmester egy árvaházi Hülyegyerek alakjában tér vissza, aki magányosan énekli az „Ég a város…" kezdetű kánont az épp felégett, megszűnt világegyetemben, és „mint egy karmester" int be a többé semmiféle szólamot megszólaltatni nem képes ürességnek (501).[4]

E *Figyelmeztetés* külön érdekessége egyébként, hogy meglepő — ám a szöveg tartalmi vonatkozásait illetően szigorúan következetes — módon a címlap előtt helyezkedik el a könyvtestben, mintha a monológ egy, a regényvilágon *kívülről* érkező hangként pozícionálná magát. Az írói jelenlét visszavonásán keresztül megteremtődő szerzői omnipotencia a *Sátántangó* mitikus-látomásos szövegvilágának fontos narratív elemeként épp a történetről való lemondás önrelativizáló szerzői technikáinak divatja idején lépett az irodalmi térbe, s a *Báró Wenckheim…* e tekintetben annyiban hoz jelentékeny változást, hogy a Szirák

[3] Az olvasó ugyan alighanem a Tanár úrhoz köti e névtelen szöveg szerzőségét, mint az egyetlen olyan szereplőhöz, aki a regény világán belül bármiféle intellektuális tevékenységre képes, ugyanakkor sokak számára — éppen névtelensége miatt — alighanem szerzői szólamként, magyarázatként, intencióként fog értelmeződni.

[4] A zárlat aligha véletlenül emlékeztet a *Sátántangó* befejezésére, a harangot félreverő félkegyelmű artikulálatlan kiabálására.

Péter által érzékelt epikus erőszak[5] a már emlegetett szatirikus szólamoknak, az ironikusan ábrázolt jellemeknek és a gyakran parodisztikusan kifordított szövegközi utalásoknak köszönhetően feloldódni látszik.

Margócsy István ÉS-beli recenziója[6] Krasznahorkai „nagy és nagy erejű" újítását az új regény kapcsán éppen abban látja, hogy a szöveg lemond a „karmesterről", és önálló szólamok, megnyilatkozások, beszédfolyamok alig tagolt hömpölygésén keresztül informálja az olvasót (e disszonáns zenemű hallgatóját) az eseményekről. Az eltérő mentalitásokat és változatos szociokulturális sajátosságokat hordozó és közvetítő nyelvek új és új perspektívákat, értelmezői szempontokat felvillantva, egymással polemizáló látószögeket kínálva gazdagítják az ábrázolt világot, amit a nézőpontok szüntelen váltakoztatása állandó mozgásban tart. A megismerhető történet tehát e lenyűgöző körmondatok, magánbeszédek sokaságából körvonalazódik, amelyek a maguk roppant szubjektív érzéseik, eltérő vélekedéseik, prekoncepcióik alapján nyilatkoznak meg az őket körülvevő eseményekről. Nem azt tudjuk meg tehát, mi is *van valójában*, hanem azt, *hogyan* viszonyulnak a mű szereplői a köröttük zajló folyamatokhoz, és persze egymáshoz. Az egymással feleselő szólamok összhangzattana nem simul harmonikus egésszé, a kánon zenészei — vagyis a magára hagyott zenekar előadói, a regényszereplők — karmester, azaz a regény világából hiányzó morál, közösségi szolidaritás hiányában képtelenek az egységes hangzás megszólaltatására. A *Báró Wenckheim…* a távolság regénye, a távolság formája, ahol az idegenségek kölcsönös feltételezettségi viszonya, az eltérő stílusrétegek és életvilágok együttese csak formális egységet alkot a kompozíció architektúrájában.

A regény narrációs szerkezete tulajdonképpen eme egymással falsul összecsikorduló dallamok-szólamok hálózata, ami alighanem az Eszter György disszonánsra hangolt zongoráján megszólaló kakofón zeneiség struktúraképző elvvé tágítása. Az ezt imitáló regénykompozíció pedig a *Báró Wenckheim…* létszemléletének is formai kódja, s egyben a mű végén szükségszerűen bekövetkező nagy világégés oka és magyarázata. Mindennek belső tükre, önreflexív travesztiája a *Báró Wenckheim…* ellenállhatatlanul mulatságos nagyjelenete, amikor is a báróra várakozó tömeg az állomáson egyszerre kezd bele a legkülönbözőbb üdvözlésekbe: az asszonykórus énekelni kezdi a „Miért kell, hogy sírj, Argentína" kezdetű örökzöld giccset, a motorosok heves dudálásba kezdenek, ugyanakkor a Polgármester és a Kapitány is szinkronban kezdi el a mikrofonba üvölteni a maga beszédét, miközben az emberek a legváltozatosabb jókívánságok bekiabálásával biztosítják fokozhatatlan örömükről az érkezőt e kakofón és értelmezhetetlen hangzavarban (207). A három regény szerkezetének egymást is értelmező zenei intencionáltsága nyilván ismét csak a művek együvé tartozására figyelmeztet, s a trilógia *ars poeticá*s önmeghatározásaként juttathatja eszünkbe Eszter György programját, aki *Az ellenálás melankóliájá*ban ezt így fogalmazza meg: „mondatokat ácsolni reggeltől estig »ugyanarra a keserű melódiára«".[7]

Gyakran egyébként az sem világos rögtön, hogy éppen ki beszél, hiszen a jelzés nélkül egymást követő magánmonológok sokszor csak hosszabb idő után utalnak vissza a beszélő személyére, akinek énjét a maga köré tekeredő nyelvi palást redőzete rajzolja ki az olvasó számára. A nyelv a regényben, ahogyan ez kitűnik az eddigiekből, nem „mű [*Ergon*], hanem tevékenység [*Energeia*]"[8]: megszólítás és megszólítottság, alakulás, mely önmagán kívül semmivel sem törődik, s amely a beszéd szüntelen megújuló totalitásában nyeri el értelmét. Ám nemcsak az eseményvilág szubsztancialitása zilálódik szét a reflexivitásban, hanem az időbeliség is felfüggesztődik általa, hiszen a megszólalások nem az idő lineáris menetére csatlakoznak rá, hanem (szociografikus, társadalmi, kulturális, mentális, etikai) *terek* közt létesítenek eseményszerű összefüggéseket. Ezek a terek viszont szinte szociografikus pontossággal képződnek meg a szólamok nyelvi mintázatában: a kisszerű, hatalmaskodó politikai közeg a Polgármester monológjaiban, a korrupt, alvilági kapcsolatokon nyugvó biztonsági szervezet a Kapitány révén, a simlis, önmagát bármi haszonért gondolkodás nélkül prostituáló médiatér a Főszerkesztő és az ellenzéki újság szerkesztője szólamaiban, az üres lózungokat agresszíven szajkózó „nemzeti oldal" a Helyierők motorosainak nyelvében, az öntelt, ám üres és szervilis értelmiségi típusa a Könyvtárigazgató monológjain keresztül, vagy akár a Kádár-nosztalgia hazug emlékezetébe temetkező társadalmi vesztesek hangja a Kalauz beszélyében. (Itt, általa utal a regény először a befejezés elkerülhetetlen végkifejletére: „meglátja az úr, az lesz a vége, hogy égni fog itt minden" —112.)

A szólamok szövedéke olyan közvetítettségben rajzolja ki az egymással szorosabban-lazábban érintkező tereket, amelyben néha csak távoli, apró jelzések által válnak összekapcsolhatóvá az események. A regény elején például szó esik a Tanár úr lányának jellegzetes, skót kockás sáljáról (22), majd a mű vége felé Marika a Kossuth téren lesz figyelmes az egyik szónok nyaka köré tekert egyedi nyakvédőre, amelyet mintha már látott volna valahol. Ugyanitt a tömegben egy ismerősnek tűnő kabátot is észrevesz, amelyet ugyan szintén nem tud hova kapcsolni, ám a jelenet az olvasó számára felkínálja a lehetőséget a kabát viselőjének a halottnak hitt tanárral történő azonosítására (amit a mellette lévő kutya jelenléte egyértelműsíthet, akinek létezéséről viszont a történet logikája szerint Marika nem tudhat), s ezzel a ki nem bontott összefüggések felismerésére, vagyis a szöveg felszíne alatt rejtőző, el nem mesélt történet megkonstruálására (404).[9]

[5] Szirák Péter: *Látja, az egész nincsen. Krasznahorkai László prózájáról*, Alföld, 1993/ 7, 44–51.

[6] Margócsy István: *Kánon a katasztrófáról*, Élet és Irodalom, 2016. november 18., http://www.es.hu/margocsy_istvan;kanon_a_katasztrofarol;2016-11-17.html.

[7] Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*, Széphalom, 1999, 137.

[8] Wilhelm von Humboldt: *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről, és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról* = W. v. H. *Válogatott írásai*, Európa, 1985, 83.

[9] A speciális ruhaneműk olvasói nyomként, mintegy mellékesen elejtett narratívaképző lehetőségként működtetett alkalmazásának poétikai stratégiája a *Párhuzamos történetek* hasonló (bár jóval konzekvensebben megvalósuló) szerkezetét juttathatja eszünkbe, ahol például a Margitszigeten talált holttest lehetséges beazonosításához adhat segítséget a figyelmes olvasónak a kék alsóneműre vonatkozó rövid megjegyzés.

Egy valami viszont alighanem mégis következetes szigorral fűzi össze, keretezi ezeket a széttartó szólamokat: a bennük felsejlő személyes sors ugyanis minden esetben a megcsalatott várakozások, a sikertelenül végződő tervek, a kudarcba fulladó próbálkozások történetét rajzolja ki. Nem csak a rossz, furfangosan ügyeskedő, gonosz vagy erőszakos tervek mennek itt füstbe, hanem a legapróbb jó szándékú törekvés is rendre megbicsaklik valahol, vagy épp megkésettsége miatt fut zátonyra. (A báró épp akkor határozza el, hogy visszatér a megbántott Marikához, amikor elüti a vonat, ismerősei akkor kopognak rá a szégyenében félőrült nőre, amikor az már elbujdokolt a városból stb.)

Minthogy a regényben ábrázolt világ morális középpont hiányában nem vethet számot etikai kategóriákkal, a jutalmazás-büntetés metafizikai pedagógiájának illúziója értelmetlenné válik, a végzetes pusztulás semleges közömbösséggel darálja magába a létezőket. Tulajdonképpen nincs is értelme a regény világán belül megkésettségről, csalódásról, reménytelenségről vagy kudarcról beszélni, hiszen mindezeknek nincs másik pólusa, ahonnét nézvést ezek a kifejezések értelmet nyerhetnének. Mindez, minden alternatíva és negatív előjel nélkül csupán *van.*

E személyes tragédiák matematikai összegződése pedig elkerülhetetlenné teszi és logikusan indokolja a regény végi nagy, *közös* összeomlást. Az egyéni csalódástörténetek nem csupán az eleve megfosztottak, a mindig is kisemmizettek, „a fél, akinek nincs helye" (© Rancière) sorsát vezérlik, hanem kivétel nélkül minden figura életét irányítják. A hatalom, az erő vagy a ravaszság birtokosai épp úgy kiszolgáltatottjai a bukás, az elvétés, a beteljesületlen remények hatalmának, mint az elesettek, ráadásul ezek a bukások a legtöbbször minden pátoszt nélkülöznek, gyakran groteszk, nevetséges, tragikomikus módon zajlanak le. Az etikai instanciákat és magasztos célokat nélkülöző regényvilág nem teszi lehetővé a bukás nagyszabású fenségét, csupán a kisszerű, esendő, nevetséges elhullások koreográfiáját. Ezek valamiképpen mind a regény középponti motívumából, a várakozás (a *Sátántangó*ból már ismerős) struktúraképző motívumából bomlanak ki, szálazódnak egyéni várakozástörténetekké.

A gyermekkori szerelmét fél évszázad után újra látni kívánó, Argentínából hazatérő báró megérkezésének híre ugyanis közvetlen vagy közvetett módon, de mindenkinek felforgatja az életét a dél-alföldi kisvárosban. Ki-ki más módon remél előnyöket kovácsolni a dúsgazdagnak hitt férfi letelepedéséből, furfanggal, ügyeskedéssel, vagy épp hivatalosnak tetsző kereteket imitálva próbál hatékony változást kicsikarni az életéből. Ebben a várakozásban egyébként jól érzékelhetően kapcsolódnak össze a regény metafizikai példázatjellegét és társadalmi reáliákat ábrázoló szálai: az Eljövetelre áhítozó emberi remények örökös megváltásvágya, a heideggeri „otthonlét" megteremtésének kísérlete, illetőleg a szervilis, saját alávettségéhez mindig újabb urakat, vezéreket kereső magyar társadalom kudarcos antropológiája.

A regény poétikai ritmusában a báró érkezését előkészítő, szinte metafizikaivá duzzasztott *várakozás*, az illuzórikus jövő felé irányuló építkezés örömittas buzgalma — amit ebben a részben a Tanár úr kivonulása és öneltüntetése ellenpontoz — a már érintett fogadás-jelenet karneváli groteszkjében tetőzik. Innentől kezdve, illetőleg a báró szerencsétlen halálától pedig a remények fokozatos elillanása, a személyes leépülések, a sorsokból történő kihátrálások mozgásirányai leltározódnak, amit a lassan, ám annál fenyegetőbben elhatalmasodó *erőszak* beszüremkedése és uralomra kerülése balanszíroz. A tragédia ez esetben ugyanis nem Godot távolmaradásából, hanem éppenséggel a megérkezéséből következik, hiszen kiderül, hogy tőle sincs mit várni.

A *Báró Wenckheim…* két alapvető szövegszervező motívuma, a (hiábavaló) várakozás, illetőleg a (megmagyarázhatatlan) erőszak a *Sátántangó* és *Az ellenállás…* egy-egy nagy, középponti témáját variálja és dolgozza össze. Azok a nyomasztó, majd egyre brutálisabb események ráadásul, amelyek az új regényben a végső világégést készítik elő, részint ismerősek lehetnek az 1989-es regényből, így például a várost ellepő furcsa idegenek, a meggyalázott és meggyilkolt nők, a ledöntött és szétvert fejű szobrok, az állatok (macskák és varangyok) tömeges megjelenése az utcákon. *Az ellenállás…*-ban megjelenő, bálnát szállító óriási kamion pedig itt riasztóan megsokszorozódik, midőn több száz tanker torlaszolja el az utcákat és a tereket, mintegy előkészítve a város teljes elszigetelődést a külvilágtól (telefonvonalak megnémulása, helyközi közlekedés leállása stb.), és tűzrobbanás általi megsemmisülését.

Feltűnnek a régebbi történetek szereplői, vagy az azokra utaló nevek, mentalitások is: így például a *Sátántangó*ból ismerős Horgosné vagy Halics (169; 333), illetőleg olyan karakterek, akiknek alteregói szintén felbukkantak már valahol, mint a Tanár úr „linzert"-sütésben jeleskedő bejárónője, akivel *Az ellenállás…*-ban Eszter György takarítónőjeként találkozhattunk, de szintén ugyaninnen lehet ismerős a Kapitány és a Polgármester személyiségtípusa is. A két árvaházi kamasz figurája a Horgos-fiút idézi a *Sátántangó*ból, *Az ellenállás…* kisvárosának főutcája pedig az új regény címszereplőjének nevét viseli.

Az a variációsor viszont, amelynek részeként a Doktor és Eszter György már említett hasonlóságát az új regényben a Tanár úr figurája zárja le, illetőleg azok az asszociációs mezők, amelyek ezen keresztül is a tanár figurájához kapcsolódnak, alighanem jóval érzékenyebb módon gazdagítják a *Báró Wenckheim…* jelentéshálózatát. A bezárkózás, a társadalmi létezésről leválás tudatosan felvállalt aszociális gesztusa, intellektuális lázadása a Csipkebokor-vadonban magát elbarikádozó tanár figuráját ugyanis nem csupán e két régebbi karakterrel kapcsolja össze, hanem legalább ilyen erővel a — nagyjából a *Sátántangó*val egy időben íródott — *Herman, a vadőr* című rövidpróza címszereplőjével is, aki a Remete-erdő sűrűjébe visszahúzódva a Tanár úrhoz hasonlóan kezd fegyveres harcot a külvilággal. (A Remete bozótosa amúgy itt is megemlítődik [178].)

A kívülállás, elszigetelődés, az önkéntes magány, a belső emigráció választása a Krasznahorkai-életmű szereplőinek minduntalan visszatérő szereplehetősége, a *Báró Wenckheim hazatér* esetében a tanár térbeli elszigetelődése és a báró mentális befelé fordulása ráadásul egymás szerepvariációi is, sőt ugyanezt a személyiségmodellt ismétli az a regénybeli szakaszvezető, aki latin auktorok olvasásába temetkezik a Rendőrkapitányság alagsorában. E három karakter közt további összefüggést teremt, hogy kisebb-nagyobb mértékben mindhárom figurában Don Quijote alakja formálódik újra. Legerőteljesebben ez a báró szerepét jellemzi persze, aki abban a tekintetben mindenképp a regény középponti alakja, hogy a regényvilág eseményeit az ő megérkezése hozza mozgásba, a történések viszonyrendjét az ő középponti jelenléte, majd megszűnése szabályozza. A búsképű lovaghoz hasonlóan mellette is ott buzgólkodik a maga Sancho Panzája, az önmagát titkárrá avanzsáló kisstílű szélhámos Dante személyében, aki — természetesen szigorúan önnön gyarapodását szem előtt tartva — makacsul próbálja a saját illuzórikus világába temetkező bárót a realitásokhoz kapcsolni. (A tanár kísérője ezzel szemben csak egy kutya lesz, akihez viszont hosszadalmas lételméleti monológokat intéz.) E szembetűnő motivikus utalásokon túl a szöveg egy további átjárási lehetőséget is nyit a báró és Cervantes hőse közt. Marikával való kamaszkori, meglehetősen egyoldalú szerelme idején az ifjú báró ugyanis Turgenyevről szóló előadásokkal és levelekkel árasztotta el a lányt, s az orosz szerző említése (a báróra várakozván Mariettává nemesülő) Marika későbbi emlékeiben is többször előkerül. Turgenyev erős megidézettsége általánosságban jelezheti azt a távoli poétikai rokonságot, amely összefűzheti a két szerző világát: az omladozó kúriák, egy eltűnőfélben lévő, pusztulásra ítélt életforma végpillanatait fájdalmas rezignációval rögzítő XIX. századi próza a visszavonhatatlan pusztulás természeti képeinek elégikus listázásában teremti meg rokonságát a kortárs magyar szerző művének világképével.

A tanár figurájával kapcsolatban, de a regény teljes világát illetően azonban lényegesebb, hogy mindemellett Turgenyev híres *Hamlet és Don Quijote* című előadásának, illetve esszéjének társadalomlélektani, antropológiai alapvetése is megidéződik. 1860-as összegző számvetésében az orosz szerző az emberi természet két alapvető, s egymással ellentétes sajátsága megtestesülésének látja Cervantes és Shakespeare hőseit, akiknek modern típusai népesítik be Oroszországot.[10] Olyan figurák, akiknek *még* nem jött el, vagy *már* lejárt az idejük, azaz valami időn kívüli meddőség, cselekvésképtelenség tehetetlen hordozói. Krasznahorkai regényét hasonló módon és kizárólagos érvénnyel népesítik be ezek a minden tettükben és kezdeményezésükben bukásra ítélt hamletek és don quijoték, ő azonban e társadalmi körkép széles panorámájú szemrevételezése után felesleges emberekké nyilvánítva őket (hogy egy újabb Turgenyev-utalást említsek), a regénybeli világ apokaliptikus felszámolása, felrobbantása mellett dönt. (A mű végi Kottatár, ami a *Sátántangó* tartalomjegyzékét helyettesítő Táncrend „zenei aláfestése", s ahhoz hasonlóan a mű szerkezetére vonatkozó utalás, e totális feleslegesség jegyében listázza a regény szereplőit és tárgyait „eltűnt"-ként illetőleg „megsemmisült"-ként.)

A báró alakjának további gazdag rétegzettségét jelzi, hogy azokkal a régebbi Krasznahorkai-szereplőkkel is rokonságba állítható, akik — mint Estike a *Sátántangó*ból, vagy *Az ellenállás…* Valuskája — a „szent bolond" (szintén az orosz irodalom felől az életműbe szüremkedő) alakját testesítik meg.

A *Sátántangó*hoz hasonlóan ebbe a regénybe is több témahagyomány, műfajparódia vagy *hommage* szövődik bele: a bibliai utalásoktól Cervantesen és Turgenyeven át a romantikus-szentimentális regények (Marika és báró románca), a posztapokaliptikus thrillerek, a társadalmi szatíra, a keresés- és megváltástörténetek kifordításai, a pikareszk (Dante, a titkár szólama) derengenek át rajta. Az ő alakján keresztül egyébként a kelet-európai szélhámostörténetek emblematikus figurája, Osztap Bender, a „nagy kombinátor" hasonlóképpen peches, ám igencsak esetlenné stilizált karaktere íródik újra, sőt a milliók utáni komikus hajszában felidéződik az *Aranyborjú* története is. Néhol klasszikus szövegek emlékezetes jelenetei sejlenek fel, legtöbbször kifordított, groteszk formában. Ilyen például szerintem Marika és a báró egész város által várt nagy találkozása, a regény szentimentális történetszálának áhított csúcspontja, melynek pillanatában viszont a báró egyszerűen nem ismeri meg idős asszonnyá lett szerelmét, akinek emlékét egész életében dédelgette (237). A nő lakásában lejátszódó egyszerre kínos, tragikus és idétlenül mulatságos jelenet az *Érzelmek iskolája* drámai epizódjának, Frederic és a már galambősz Arnouxné utolsó, *megrázóan* hamis találkozásának (ahol a regény összes reményteli várakozása, törekvése, jövőbe tekintő ábrándozása semmisül meg) *hommage*-a és paródiája. (Flaubert regénye az idő közönyösen romboló erejének, szinte anyagi matériájának nagyszabású ábrázolásában rokon Krasznahorkai művével.)

Már a *Sátántangó* érdekes egyezéseket, poétikai és szemléleti azonosságokat mutatott Cormac McCarthy szintén 1985-ben megjelent *Véres Délkörök* című regényével.[11] Az a gnosztikus filozófiai elképzelés, amely szerint a Teremtés egy kegyetlenül gonosz demiurgosz műve, McCarthy szövegének (és nem csak a *Véres Délkörök* esetében) alapvető szemléleti bázisa, s e tekintetben mély rokonságot mutat Krasznahorkai műveivel. A *Báró*

[10] Ivan Szergejevics Turgenyev: *Hamlet és Don Quijote* = I. Sz. T.: *Visszaemlékezések, levelek*, Gondolat, 1965, 85–107.

[11] Mindkettő megtagadja az „út" képzetét, a valahová megérkezés teleológiáját — a magyar regény ezt nemcsak cselekményszinten viszi színre (a telepiek kocsmába, a majorba, majd a városba menetelése), hanem önmagába záruló szerkezetével is, míg az amerikai prózaszöveg a bíró örökkévalóságba kinyúló táncán keresztül hagyja nyitva a befejezést. A regények egyképp a bibliai nevek, szimbólumok, áthallások újraformálásával metafizikátlanítják szövegvilágukat (ráadásul mindkét szöveg esetében hangsúllyal merül föl az Apokalipszis: McCarthynál az Antikrisztusként megjelenő Holden alakjához kapcsolhatóan, a magyar regény során a kocsmai jelenetben nyílik ki ennél a passzusnál Holicsné *Biblia*ja). Egyformán fontos szerepet töltenek be továbbá a természetleírások, amelyek maguk is a cselekmény szemantizálásának fontos elemei (McCarthynál a sivatag, a perzselő nap, a homok és a pernye, Krasznahorkainál az ázott talaj, az örökös eső, a csontig hatoló nyirkosság válik a cselekmény jelentésteli részévé). Mindkét regény középponti karaktere feljegyzéseket készít a történetek folyamán, jóllehet Krasznahorkai e tekintetben izgalmasabb munkájában ez fontos poétikai funkciót is betölt, hiszen, mint világossá válik, a Doktor nem csak szereplője, de szerzője is az általunk olvasódó műnek, míg a *Véres Délkörök* esetében a szerzőség fikcionálása nem merül fel. És hát a bíró végső, örökkévalóságba tartó tánca a *Délkörök* végén: a Sátán tangója, a *(S)átántangó* maga.

Wenckheim… regényvilága a Karmester eltávolításával nem csak kiiktatja a középponti rendezőelvek biztonságos és harmonikusra összehangolt működését, de az autókaravánok ismétlődő megjelenésének lidérces jeleneteiben egy megmagyarázhatatlanul fenyegető princípium feltűnésén keresztül egy romboló erő, egy másféle rend jelenlétét is jelzi.

Ez a kísérteties valami először egy „rossz, beteg és mindenható", jeges unalommal körbetekintő lényként lép ki a kocsiból (181), a második esetben pedig alighanem ugyanez a „halott arc", tűnik fel az egyik kocsi mélyén, aki egy pár soros, ám formailag mégis kiemelt, mert az összes szólam közül egyedülien kurzivált szövegrészben a létezés egyetlen uraként nevezi meg magát (413).

A metafizikai gonosz anyagi megjelenése Holden bíró antikrisztusi figurája mellett *Az ellenállás…* titokzatos torzszülöttjével, a romlást és rombolást előidéző Herceggel is összefüggésbe hozható. (Érdekes, de messzebbre vezető összefüggés, hogy *Az ellenállás…*-ban Valuska mondja ki egyik rémült monológjában azt a felismerést, amely Holden bíró nagy filozófiai beszélyeiben fogalmazódik meg: hogy a lét egyetlen indoka, tartalma és célja a Háború.)

Ezeknek a kifordított műfaj- és szövegfosszíliáknak hol parodisztikus, hol megrendítő kavalkádja mintha egyszerre hatna a regényműfaj és a Krasznahorkai-regény világának közös felszámolásának irányába. Az az elképzelés, amely a műalkotást a *Háború és háború*ban a metafizikai és nyelvi otthontalansággal szembeni ideiglenes megérkezésként, menedékként, hajlékként szimbolizálhatta a New Yorki-i lakás falait borító, Merz igluit ábrázoló fényképekben,[12] a regény önmegsemmisítő technikáiban visszavonódni látszik. Itt kaphat még egyszer jelentőséget a regényt Cervantes művének parafrázisaként is szemlélő pillantás. Nemcsak abban a már érintett értelemben, hogy Don Quijote figurája mint a regényvilág antropológiájának alaptípusa jelenik meg, hanem a cervantesi regényformát történelmi válságtünetként magyarázó felfogás Krasznahorkai művét illető érvényességében is.

Eszerint a spanyol mű esztétikai és létszemléleti reakció volt arra történelmi meghatározottságra, melynek során „a lovagregény elveszítette a transzcendens létbe eresztett gyökereit, és a formák, amelyek már semmit sem tehettek immanenssé, szükségképpen elkorcsosultak."[13] Krasznahorkai szövege a cervantesi világ megidézésével egy hasonló történetfilozófiai határhelyzet reflexív résztvevőjeként jeleníti meg magát. A formák kiürülésére, a művészet „transzcendens feltételeinek" megszűnésére azonban egyetlen lehetséges reakcióként az önfelszámolás tragikus nevetéssé stilizált gesztusával válaszol, melynek során mind a szétnevetett műfaji hagyomány, mind a saját regény, mind pedig a nevetés önnön értelmetlenségének és feleslegességének prédájává válik.

[12] Krasznahorkai László: *Háború és háború*, Magvető, 199, 212–213.
[13] Lukács: *i. m.*, 550.

ZELEI Dávid

Tiszaeszlár'

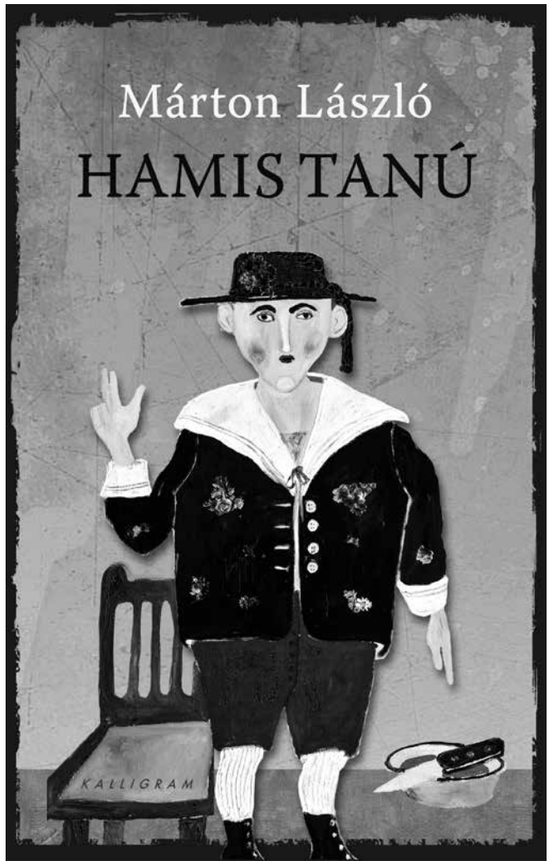
(Márton László: Hamis tanú. Kalligram, 2016)

Azt mondta Márton László 2008-ban a Magyar Narancsnak adott interjújában, hogy ha egy író „elmulasztja azt a lehetőséget, hogy fiatalon meghaljon, és tragikusan félbeszakítva hagyja életművét, akkor életében különböző korszakok következnek egymás után. Az én esetemben ez konkrétan azt jelenti, hogy az indulásom esztendei után volt egy színházi időszak, ami nagyjából a 90-es évek közepéig tartott, azután pedig egy […] történelmi regényírói korszak következett. Ez az elmúlt években nagyon határozottan lezárult. Egy idő után rájöttem, hogy ez nekem már nem annyira fontos: amit el tudtam mondani, annak a nagyját már elmondtam."[1] Most úgy tűnik, hogy Márton, vele együtt pedig a magyar irodalom érdeklődése visszatért a műfajhoz, 2016-ban ugyanis három olyan írásmű is született, mely nemcsak hogy történelmi regény, de egy szűkebb tematikus csoportba is besorolható: mindegyikük a magyar–zsidó együttélés 1882–1946 közti időszakának egy-egy tragikus pontját járja körül — Márton Lászlóé a tiszaeszlári vérvádat, Zoltán Gáboré a nyilasok '44-45-ös rémuralmát, Závada Pálé pedig az 1946-os kunmadarasi pogromot. Bár így egymás mellé helyezve evidensnek tűnik, hogy ezek az események „elválaszthatatlanok egymástól […] a legalább középkori gyökerekkel rendelkező, mindmáig lombosodó antiszemitizmus alakulástörténetében",[2] folyamatjellegüket gyakran kitakarja az a narratíva, mely a holokausztot a történelem egyedi „kisiklásaként", nem pedig egy organikusan fejlődő gyűlöletfolyamat részeként értelmezi. Márpedig ha az okkal mintaszerűnek tekintett német múltfeldolgozás sikerének alapjait keressük, legkésőbb Laczó Ferenc kiváló interjúkötetéből[3] világossá válhat számunkra, hogy annak egyik első lépése, hogy eljussunk a Szűcs Teri által megfogalmazott belátásig, mely szerint „a holokauszt a kirekesztés és az agresszió évszázadokat átfogó folyamatába illeszkedett bele, és ami 1882-ben már zajlott és Tiszaeszláron alakot öltött, az folytatódott 1946-ban is."[4] E három kötet összeolvasása segítheti az olvasót a felismerésben, azt azonban látnunk kell, hogy poétikájukat, tétjeiket és céljaikat tekintve igencsak különböznek egymástól.

Ezek a különbségek egyaránt fakadnak a történeti feldolgozottság, az írói program és a szerzői habitus eltéréseiből. Ami a legelsőt illeti, Zoltán Gábornak alapos, Karsai Lászlótól Ungváry Krisztiánon át Paksa Rudolfig ívelő feldolgozások álltak rendelkezésére a hungarizmus (eszme)történetéről, a mozgalom lokális *gyakorlatával* kapcsolatban azonban csaknem teljesen saját levéltári kutatásaira volt utalva. Závada Pál ugyanakkor számíthatott Vörös Éva, Standeisky Éva és Pelle János írásaira, Márton Lászlónak pedig számos irodalmi-történelmi feldolgozás mellett rendelkezésére állt Kövér György magisztrális műve, *A tiszaeszlári dráma* is, mely minden túlzás nélkül az elmúlt évtized legalaposabb, legváltozatosabb repertoárú és legélvezetesebb társadalomtörténeti monográfiája. Nyilvánvaló persze, hogy a történeti feldolgozottság még nem prefigurálja az átlagolvasó elváráshorizontját: nem minden megy át közbeszédbe, amit kikutattak — és fordítva. Míg Zoltán regényének témáját egy rövid állításban mindenki össze tudná foglalni, és Mártoné is része a művelt közbeszédnek, Závadáé jószerével ismeretlen az olvasó előtt. Így aztán nagyon különböző olvasói háttértudások és elváráshorizontok találkoznak a különböző szerzői krédókkal, stílusokkal és szokásrenddekkel, és ez értelemszerűen eltérő írásmódokat hoz létre. Zoltán a jelenlét ijesztő közelével a trauma *bevésését* célozza, ehhez pedig a naturalizmus eszköztárához nyúl; a rutinos Závada az emlékez(tet)és és a háború utáni „nyüzsgő ideológiai piac" (Bazsányi Sándor) bemutatását maga elé tűzve egy ennél esztétizáltabb (s tőle megszokott) realista hangot választ, Márton pedig nem meglepő módon a maga sajátosan posztmodern módján dolgozza fel a talán legjobban kikutatott magyar mikrotörténetet. Röviden tehát míg Zoltán célja az, hogy *meg*írja, Závadáé pedig az, hogy *felidézze* a magyar–zsidó együttélés egy-egy tragikus fejezetét, Mártoné leginkább az, hogy *szét*írja azt, s nemcsak azért, mert Kövér György után dokumentarista, levéltári regényként *megírni* Tiszaeszlárt már aligha lehet, hanem mert habitusa és írói múltja egyaránt erre hitelesíti.

Ennek ékes bizonyítéka, hogy az *Árnyas főutca* előbeszéde a *Hamis tanú*ra érvényes olvasási ajánlatot ad, mikor kijelenti, „a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve; az itt leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez történelmi tapasztalat."[5] Mert bár a könyv lapjain született Gőz Gabyval és Róth Arankával szemben a *Hamis tanú* szereplői első ránézésre megfeleltethetőek a tiszaeszlári vérvád fő- és mellékalakjaival, Márton számos stratégiát bevet, hogy kiszakítsa őket a sűrűn adatolt levéltáritörténetírói valóságból, és ráirányítsa a figyelmet egy a pernél és Tiszaeszlárnál jóval távolabbra mutató tárgyra: Magyarországra mint modernitás és maradiság, kapitalizmus és feudalizmus, vármegye és központi hatalom, Kelet és Nyugat közt őrlődő (kettős) mentalitásra.

Bár a történelmi regények esetén általában a valóságkritériumra koncentráló irodalomkritika számára mindez zavaróan hathat,[6] Márton stratégiája tökéletes összhangban van a posztmodern történettudomány belátásaival a történetírói szubjektivitásról, különösen pedig az olasz gyökerű történetírói irányzat, a *microstoria* céljával, mely erősen leegyszerűsítve abban rejlik, hogy egy-egy esemény cseppjében megmutassa a tengert. Hogy



ezt sikerrel tegye, mind az eset mikrokörnyezetétől, mind magától az eseménytől el kell emelkednie: előbbitől azért, mert akármennyire is csábító univerzális következtetéseket levonni valami lokálisból (Clifford Geertz ezt „Jonesville az Egyesült Államok kicsiben"-modellnek nevezi), a „kisvárosokban és falvakban" nem meglepő módon „kisvárosi és falusi életet találunk",[7] utóbbitól pedig azért, mert az események *önmagukban* általában pont annyira érdektelenek, mint egy '97-es Blikk-címlap: ha

[1] *„Tekinthető mentőövnek is"*. Gerőcs Péter interjúja Márton Lászlóval, Magyar Narancs, 2008/48.
[2] Bazsányi Sándor: *Antropológiai orgia — ideológiai piac*, Műút, 2016058.
[3] Laczó Ferenc: *A német múltfeldolgozás. Beszélgetések történészekkel a huszadik század kulcskérdéseiről*, Kijárat, 2016.
[4] Szűcs Teri: *Emlékezeti élveboncolás*, Revizor, 2016. június 16., http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6167/zavada-pal-egy-piaci-nap/?hasFlash=true&.
[5] Márton László: *Árnyas főutca*, Kalligram, 2015, 7.
[6] Kálmán C. György például a történetírásnak mutatott fityiszként értékeli Márton beszédmódját, pedig talán helyesebb lenne az objektivizmusnak, vagy a dokumentumregénynek adott fricskaként értelmezni. Kálmán C. György: *Ormótlan groteszk*, Élet és Irodalom, 2016/3.
[7] Clifford Geertz: *Az értelmezés hatalma*, Századvég, 1994, 189.

például megkíséreljük krimiként olvasni a századforduló nagy port felvert gyilkossági ügyeit Végh Veronától Mágnás Elzáig, szinte magunk előtt láthatjuk, amint a Benedict Cumberbatch alakította Sherlock unott „Boring"-gal legyint rájuk. Ez alól Tiszaeszlár sem kivétel: az esettel nyolc éven át foglalkozó Kövér György egyrészt azt nyilatkozta a Magyar Narancsnak, hogy eredetileg nem is akarta „megírni magát a pert — inkább »csak« a falu társadalomtörténetét", azonban kiderült, hogy „ezt ugyan meg lehetne tenni, de önmagában nem elég érdekes", másrészt azt, hogy „Solymosi Eszter eltűnési ügye és az ehhez társított bírósági ügy valójában nem olyan érdekes".[8] De akkor mi az? Ha a mikrotörténészt kérdezzük, vélhetőleg azt a választ adja, hogy az a diskurzusháló, ami a közvetítés (általában mediatizáció) révén az esemény köré szövődik; ha pedig Mártont, alighanem azt, hogy az, ami példázatos voltával túlmutat az adott téren és időn. Ahogy a szerző a könyvbemutatón fogalmazott, ha megfelelő szemüvegen keresztül nézzük az esetet, „rengeteg mindenre rá lehet jönni, nem elsősorban arról, hogy ott, abban a kis faluban mi történt — az tulajdonképpen olyan nagyon nem is érdekes — hanem arról, hogy Magyarországon mi történik."[9]

De mi lenne ez a bizonyos megfelelő szemüveg? Pusztán a címet ismerve azt gondolhatnánk, hogy a *Mesterségem a halál* narrációjának valamely variánsa előtt állunk, vagyis egy „bűnös" (de legalábbis kollaboráns) szemszögéből elmesélt történetet kapunk. Ha így lenne, akkor annak a Scharf (a regényben Spitz) Móricnak a perspektívájából látnánk a történetet, aki az ügy pszichológiailag legérdekesebb szereplője. Móric ugyanis a maradi vármegye által ígért jobb élet reményében zsidóságával, apjával és a tényekkel is szembefordul, és mindvégig ragaszkodik ahhoz, hogy hitsorsosai emésztették el a hozzá hasonló korú eltűnt cselédlányt, Solymosi (a regényben Ölyvesi) Esztert, hogy vérét pészachi maceszükbe keverhessék. A kötetet fellapozva ugyanakkor gyanakodni kezdhetünk, Márton regénye ugyanis távolról sem Móric vallomásprózája: a *Hamis tanú* elbeszélője a szerző korábbi írásaiból ismerős módon egy nehezen lokalizálható, események fölött lebegő, mindentudónak látszó, magát mégis folyamatosan korlátozó és korrigáló narrátor, aki hol egy agárverseny nyulában, hol egy jelentéktelen mellékszereplőben materializálódik; ráadásul Móric, ahogy Kálmán C. is felfigyel rá, fontos, de nem *fő*szereplő.

Ha ugyanakkor tudjuk, hogy a szerző regényei elbeszélőinek folyamatos önkorrekcióját („illetve mégsem ez történt…") a vallomástétel műfajával hozza összefüggésbe („Végül is a legegyszerűbb tanúkihallgatás is ugyanezeket a szituációkat hozza létre"[10]), ez az elbeszélő pedig folyamatosan él a fikcionalizálás (értsd: hamisítás) eszközével, könnyen ráébredhetünk, hogy narrátorunk legalább annyira hamis tanú, mint Móric. A kérdés már csak az, hogy ezen a különös, kétszeres hamisságon át eljuthatunk-e valamiféle igazságig, vagy úgy járunk, mint a címszereplő, aki ugyan 45 évvel az esetet követően, 1927-ben, az Egyenlőség nevű lap szerkesztőjének átadott memoárjában bevallja, hogy hamisan tanúskodott, de még erre a tulajdonképpeni igazságbeszédre is a hamisság árnya vetül: eredeti kézirat hiányában ugyanis erős a gyanú, hogy hamisítványról, vagy legalábbis szerkesztői kezek által erősen megszínezett történetről van szó.[11]

A művészeti hamisítás kiváló szakértője, Radnóti Sándor pontosan regisztrálja,[12] milyen módszerekkel írja szét a hideg tényeket Márton: a fő- és mellékszereplőket előbb A-ból A'-be tolja (így lesz az áldozat Solymosi Eszterből Ölyvesi, a Móricból a tanúvallomást kicsikaró Recsky Bandi csendbiztosból Prücsky, vagy az antiszemita párt vezéréből, Istóczy Győzőből Istókfy), majd körülveszi őket egy nagy rakás beszélő nevű fiktív mellékalakkal (dr. Hass-Hajthó Benjámin vármegyei orvostól Forspont Gergő kocsisig), végül pedig rájuk írja a tizenkilencedik századi irodalmi és történelmi hagyományt. Solymosi (vagyis hát Ölyvesi) Eszter anyjáról így előbb az derül ki, hogy férje Móricz *Tragédiá*jának Kis Jánosa volt, majd az is, hogy Eszter melletti másik gyereke, Andris gyilkolta meg a körorvost a Brandel báró parancsára — Bródy Kaál Samujának ugyanis aznap este hasmenése volt. Később aztán azt is megtudjuk, hogy Ölyvesiné valójában nemesi származású, igazi Noszty-lány, ami akkor kap különös tétet, mikor maga Noszty Feri jön hozzá látogatóba, hogy feleségül kérje. A vérfertőző viszony végül nem teljesül be — pedig a malacfarkú Noszty-Solymosiak alighanem Márquez fantáziáját is megmozgatták volna.

Igazi irodalmi *crossover* ez tehát, és nem áll meg a tizenkilencedik századnál: mikor megjelenik a színen *Borbély* (a valóságban Farkas) Gábor falubíró, előtűnik Borbély Szilárd *Nincstelenek*jének Mesijása is; Kosztolányi *Édes Anná*jának Patikárius Jancsija a Dégenfeld grófok pincéjében hegedül, a Bodor Ádám regénycímére hajazó Verhovay Gyula, a Függetlenség szerkesztője pedig hirtelen azon veszi észre magát, hogy Verhovinaynak hívják, egy bizonyos Pochoriles törvénytelen gyermeke, és ifjúkorát a Monor Gledinben töltötte.

De persze nem csak más regényekből szivárognak át szereplők: Móricnak előbb a nevét frissen Gárdonyira magyarosító Ziegler Géza házitanító meséli el, hogy „Nemsvábnak lenni lehet. Nemtótnak lenni lehet. Még nemrácnak lenni is lehet. Viszont nemzsidónak lenni, ha egyszer már zsidó vagy, nem lehet" (187),[13] majd egy vásárban mellé sodródik Horthy Miklós is, akit szintén nem tud meggyőzni róla, hogy vallása nem zsidó, nem keresztény, hanem „a vármegye tanúja". Végül aztán egy látomás erejéig beleláthatunk Móric per utáni jövőjébe is: amszterdami vagy groningeni gyémántcsiszolóként nem más, mint a *Középkor alkonyá*nak szerzője, Johan Huizinga lesz a munkatársa, akit aztán a második világháború alatt a nácik ejtenek foglyul, miután felszólal a leuveni zsidó professzorok elbocsátása miatt.

Azt is mondhatnánk, a kör, amit ennek az írásnak az elején fölvázoltunk, bezárult. De talán helyesebb, ha ehelyett érzékeltethetjük, hogy az az esetlegesnek látszó kotyvalék („fű, fa, tücsök, bogár, minden egy helyre kerülhet, ha elég érdekes"[14]), aminek a kötet az idő előrehaladtával látszik, valójában egy nagyon is tudatosan felépített mikrokozmosz, mely afféle fekete lyukként[15] nyeli magába és kicsinyíti kötet méretűvé az idegenektől való félelem, az antiszemitizmus, és a két Magyarország történetének évszázadait. Mert hiába a szereplők és cselekmények fikcionalizálása, „a leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez" tényleg „történelmi tapasztalat". Hogy csak egy példát mondjak, a regény egyik pontján Gudbrand Gregersenről, a századvég Magyarországának nagy norvég híd-építőjéről megtudjuk, hogy legfőbb bizalmasa és üzlettársa Berend Iván, Jókai *Fekete gyémántok* című könyvének főhőse, Berend okán pedig megismerjük szerelme vőlegényét, Szaffron (Sáfrány) Petit is. Hamar kiderül, hogy a vőlegény valaha „dús fantáziájú hazudozóként" (163) sokszor mesélte a bundavölgyi vájároknak a kocsmában, hogy egyszer hajótörést szenvedve, az éhhalál küszöbén társaival megettek egy nyomorék gyermeket: „Levágtuk, mint egy csirkét. Kicsorgattuk a vérét, megettük a húsát." (165) Hogy mi ebből a tanulság a vájárok számára? Hát az, hogy „ha mindez így igaz, akkor abban a mendemondában is lehet egy szemernyinél több igazság, hogy a zsidók Húsvétkor egy keresztény szűzlány kiontott vérét sütik bele az ünnepi lepényükbe." (165) A kör *itt* zárul be, vagy sokkal inkább: örökre nyitva marad. Hiába toltuk el ugyanis Tiszaeszlárt Tiszaeszlár'-be, és kevertünk egy helyre két fiktív alakot meg egy valósat, akinek vélhetőleg semmi köze nem volt az esethez, interakciójuk összege nettó valóság: a mechanizmus, amit ábrázolnak, fájdalmasan ismerős és ijesztően időtlen. Ennek egy fedél alá sűrítése pedig akkor is Márton elévülhetetlen érdeme, ha a kötet néhol (például a búvárfelszerelések leírásánál és az agárversenynél) túlírt, néhol belefullad a gegparádéba (ez Radnóti Sándort nagyon zavarta, Kálmán C. Györgyöt a legkevésbé sem; minden bizonnyal tehát ízlés kérdése), néhol pedig olyannyira igyekszik, hogy felsorakoztassa a tizenkilencedik századi sajtóműfajok teljes skáláját, hogy végül kicsit szétesik; ez nyilvánvalóan szándékos, de az olvasást nem segíti.

1764-ben Orkután halva találtak egy kisgyereket, akinek hamar rituális sebeket véltek felfedezni a testén. Hamar összefogdosták és bevádolták a környék zsidóit, a vármegye fő tanúja pedig a zsidó fővádlott keresztény hitre térített, tizenkét éves fia lett. A vádlott, Lefkovics Jakab nem vallott: inkább belehalt a háromnapos kínzásba. Végül Mária Teréziának és a Helytartótanácsnak kellett közbelépnie, hogy az eset lezáruljon.

1791-ben Péren egy tizenhárom éves, helyi zsidó kocsmában szolgáló fiút találnak holtan. Bár erőszaknak semmi nyoma nem volt, a helyi alispán felkarolta a vérvádat, a tanúkat megfélemlítették, a vád pedig többek közt egy ötéves fiú vallomására épült. A zsidókat a vármegyei igazságszolgáltatás halálra ítélte; az ügynek a kormányszék elé kellett kerülnie, hogy felmentsék őket.[16]

Márton László elbeszélője beváltja Kövér György eredeti tervét: a per tartamára szereplőinket már szem elől veszítjük. A fenti két történet és a bevezetőben említett kötetek viszont mintha Krúdy és Márton zárómondatát visszhangoznák: „az igazi nagy per […] ezer éve tart, és még sincs vége."

[8] *„A fehér kalapos rém akarata"*. Barotányi Zoltán interjúja Kövér Györggyel, Magyar Narancs, 2011/22.

[9] https://www.youtube.com/watch?v=dAJdX0-oh18&t=282s

[10] *„Tekinthető mentőövnek is"*. Gerőcs Péter interjúja Márton Lászlóval, Magyar Narancs, 2008/48.

[11] Kövér György: *A tiszaeszlári dráma*, Osiris, 2011, 322–323.

[12] Radnóti Sándor: *Tébolyult legendárium*, Revizor, 2017. január 17., http://revizoronline.com/hu/cikk/6452/marton-laszlo-hamis-tanu/

[13] Mindez különösen Nyerges András nemrég megjelent írásának tükrében hangzik pikánsan (*Támpontok pedig vannak. Gárdonyi Géza és az antiszemitizmus*, Élet és Irodalom, 2016/49.)

[14] Kálmán C. György: *Ormótlan groteszk*, Élet és Irodalom, 2016/3.

[15] Bán Zoltán András: *Zsidó Mohács*, Unikornis, 2016. november 21., http://www.unikornis.hu/kultura/20161104-a-tiszaeszlari-vervad-marton-laszlo-krudy-gyula-eotvos-karoly.html.

[16] Az eseteket leírja: Kende Tamás: *Vérvád. Egy előítélet működése az újkori Közép- és Kelet-Európában*, Osiris, 1995.

SZOLLÁTH Dávid

Korlátozott mágia

(Darvasi László: Taligás. Magvető, 2016)

A trilógia

A török hódoltság idején játszódó *A könnymutatványosok legendája*, a 19. században, a forradalom és szabadságharc korába helyezett *Virágzabálók* után megérkezett Darvasi László harmadik áltörténelmi regénye, a 18. századi tárgyú *Taligás*. Darvasi László sokműfajú és termékeny szerző, és úgy tűnik, a gazdag életművön belül újraképződik a tágasabb irodalmi rendszerre jellemző műfaji hierarchia. Hiszen már szinte kötelezőnek tűnhet az utóbbi évtizedekben, hogy költőből, novellistából egyaránt regényíró lesz. Akárhogy is indítja, és akármerre is vinné tehetsége az írót-költőt, a regényműfaj magához vonzza. A teljes jogú írósághoz ebben az irodalomrendszerben egy-két regényt le kell tenni az asztalra. S ha megvan a nagyregény, vagyis az a mestermunka, amelynek magas státuszát novelláskötet, verseskötet nem érheti el, akkor a következő lépés „felfelé" a mai Parnasszuson mi más lehetne, mint a *regénytrilógia*. A regény műfaji primátusának konszenzusa az írói ambíciókra és a befogadói figyelemre egyaránt hatással van, és ez már akkor kiemeli a *Taligás*t az évente megjelenő Darvasi-kötetek (novellák, tárcák, mesekönyvek stb.) sorából, amikor még ki sem nyitottuk a kötetet.

Igaz, a három Darvasi-regény nem nevezhető abban a szigorú értelemben trilógiának, ahogy a *Toldi-trilógia* vagy mondjuk az első *Star Wars*-széria annak mondható. Azokban egy ember élettörténete vagy egy családi *saga* rendezi szoros egységbe a három művet, itt lazább a művek közötti kapcsolat. Más-más szereplők körül, más-más korban játszódnak a regények, de egy nagyobb léptékű históriai kontinuumban egyazon térség történelmének fejezeteiként mégiscsak összefüggnek, emellett többé-kevésbé hasonló poétika jegyében íródtak.

Sokféle kapcsolat kimutatható a három regény között. Kezdve az olyan apró kacsintásoktól, hogy a könnymutatványosok szekere, ponyváján a nagy könnycseppel a két későbbi műben is feltűnik, az olyan általánosabb analógiákig, hogy a közép-európai vándorlás motívuma mindegyik regényben központi. Ezeket a Darvasi-szakirodalom bizonnyal szorgalmasan össze fogja gyűjteni. Ami a három regény összevetésekor leghamarabb feltűnik, az az, hogy a *Taligás* jóval egyszerűbb a két korábbi műnél. *A könnymutatványosok…* történeteinek lehengerlő gazdagsága és a *Virágzabálók* különböző nézőpontokból elbeszélt, sokrétűen összefüggő fejezetei után a *Taligás*t nagyjából egyvonalú történetmondás jellemzi.

A regény valószínűleg a fellelhető legegyszerűbb történetsémát alkalmazza, az utazás szüzséjét. Ez három nagy fejezetet ad ki magától értetődően. A: kiindulópont (Bécs) → B: út két hely között → C: célállomás (Szeged). A *Taligás*ban ez a séma egy helyen van megbonyolítva, az utolsó előtti jelenet ugyanis a regény élére került, így: C/2. Szeged → A. Bécs → B. utazás → C/1. Szeged → C/3. Szeged.

Ha a rekonstruált sorrend szerinti olvassuk a regényt, az első jelenet zökkenőmentesen illeszkedik a negyedik és az ötödik közé.

Az előrehozott jelenetben, (mely a történet időrendjében a szegedi boszorkányégetés végkifejletét előzi meg) épp egy rohamból tér magához Taligás, és egy fura, formalinban ázó gnóm beszélő teteme meséli el neki, mi történt vele, amíg ő nem tudott magáról. Az olvasó, itt kezdve a könyvet, semmit nem ért. Hol vagyunk? Milyen évszámot írunk? Mi ez a taliga, ki ez a Taligás, miért köp vért, miféle rejtélyes alakok verték meg, és főleg ki ez az almaarcú gnóm a befőttesüvegben, akivel beszélget?

Ügyes figyelemfelkeltő fogás. Az egyébként lassan kifejlő, egyvonalú történet egyik kései kulminációs pontját előre dobjuk, és abból lesz az *in medias res* kezdet. „Blockbuster"-forgatókönyvek is élnek néha ezzel. Kell lennie ugyanis „nézőfogó" jelenetnek a filmidő első negyedében. Ilyen például egy hulla a kádban mint tipikus krimikezdő klisé, vagy egy ember pisztolycsővel a szájában, mint a *Harcosok klubja* első jelenetében, vagy egy gnóm tetemével beszélgető, összevert figura, mint a *Taligás* elején. Maga a történet aztán elmondja az előzményeket, hogy jutott hősünk idáig. Hatásos nyitány, de ami ezután jön, az már csak az „A→B→C", azaz a térben-időben minden befogadói erőfeszítés nélkül nyomon követhető történet. Messze van már Darvasi azoktól a kilencvenes évektől, amelyekben az elbeszélő forma volt a próza fő kérdése, ebben a könyvben legalábbis visszatért a régi vágású, problémátlan történetmondáshoz, ez a regény posztmodernnek nevezhető elbeszélői eljárásokat már nem igazán tartalmaz.

A *Taligás* egyébként is szerényebb vállalkozás elődeinél. Itt nincs meg az első két regényre jellemző hömpölygő anekdotikus gazdagság, amellyel a mű azt ígérte az olvasónak, hogy a mindenkoron ezerféleképp széttagolt Közép-Európa integrálható valamiféle nagyszabású elbeszélő formában. Az egyszerűsödést és a kisebb epikai ambíciót könnyen lehet, hogy letisztulásként, az átlagolvasói kapacitással való bölcs megbékélésként fogják értékelni azok az olvasók, akiket fárasztottak Darvasi korábbi nagyregényei. Ők valószínűleg értékelni fogják azt is, amit eddig nem említettem, hogy a regényben egy detektívtörténet-séma is működik (az ilyenkor szokásos effektusokkal). Ám félő, hogy csalódott lesz az a Darvasi-olvasó, aki valamiféle trilógiabetetőző műre számított.

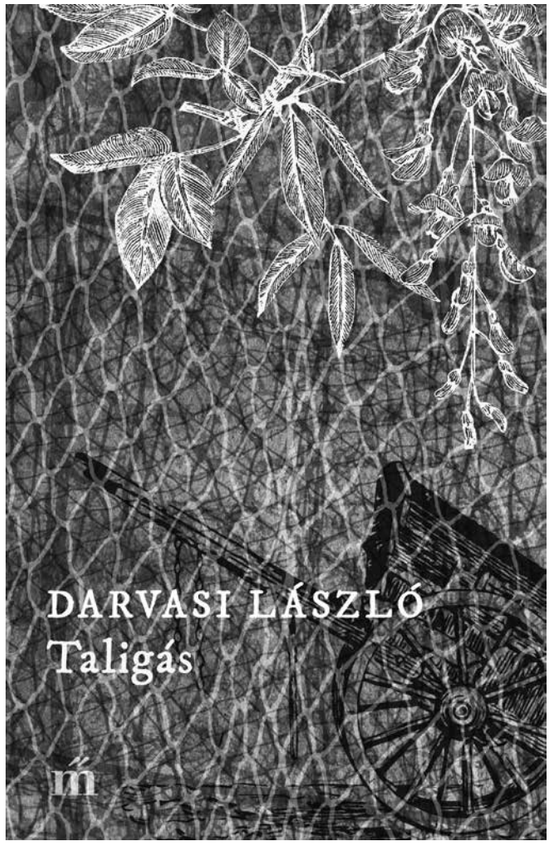
Az imént azt említettem, hogy többé-kevésbé hasonló poétika jegyében íródtak a regények. Úgy látom ugyanis, hogy a mágikus realista írásmód kérdése kínálkozik az összevetés tanulságos szempontjának, ám a *Taligás* ebben is eltér a korábbi két műtől. Ugyanis alkalmazza, de szkepszissel és korlátozott módon a mágikus realizmus stilisztikáját és szemléletmódját.

Mágikus realista vonások Darvasinál

Darvasi László áltörténelmi regényeit fel lehet úgy fogni, mint Mészöly Miklós kései poétikájának alternatív továbbírásait. Egészen leegyszerűsítve, Mészöly és Darvasi közös kérdése a következő: hogyan lehet a térség soknézőpontú, szabdalt, konfliktusos közösségi emlékezeteit úgy nagyepikai formába foglalni, hogy az elbeszélés ne redukálja a soknézőpontúságot, a töredezettséget, azaz ne legyen totalizáló. A totalizálás elkerülése érdekében le kellett mondani egy sor olyan elbeszélőeszközről, amely a modern történelmi regény lényegi sajátossága volt. Többek közt a központi hősről (aki egy nép, egy nemzet reprezentánsa), az ok-okozatiságon alapuló cselekménymenetről (ami a történelmi eseményeket tragikus vagy dicsőséges mesternarratívában rendezi el, ezáltal a múltat szükségszerűen értelemmel telinek mutatja), az átfogó nézőpontról (amely problémátlanul hozzáférhetőnek tekinti máskor és máshol élt emberek tapasztalatait.). Ezek és más alkatrészek ideológiai tehertételei voltak a műfajnak. Darvasi Mészölyhöz hasonlóan műfaji alternatívákhoz fordult, egyrészt különböző 19. századi és korábbi műfajokhoz (krónika, románc, beszély), másrészt a kortárs mágikus realista írásmódhoz, amely ebben az időszakban lett latin-amerikai irodalmi jelenségből nemzetközi értelmezőfogalom.[1]

Persze tudjuk, korántsem csak két szerző kérdése ez, a jelenség jóval szélesebb körű, közép-európai mágikus realizmusról régóta jelennek meg publikációk.[2] Ha csak a magyar prózát nézzük, Gion Nándortól Bodor Ádámon át Dragomán Györgyig számos író esetében alkalmazza a kritika a mágikus realizmus fogalmát.

Úgy is feltehetjük a kérdést, mire jó a mágikus realista írásmód a közép-európai írónak. Természetesen sokféle válasz lehetséges, az egyik ezek közül az, hogy a kulturális hibriditás poétikai konstrukciói a mágikus realista írásmódban inspirálóak lehettek mifelénk is. A kulturális hibriditás közkeletű példája a karibi *mestizaje*, amelyet elsősorban, de nem egyedül García Márquez regényei hoztak közel. Itt nemcsak a sokgyökerű helyi kulturális hagyományok (afrikai, európai, indián stb.) elegyéről, hanem a helyi archaikusnak és a nyugati racionalizmusnak sajátos, harmadik minőséget létrehozó keveredéséről van szó. A nyolcvanas években, még a vasfüggöny idején, a két nagyhatalmi tömb határán kettészelt és láthatatlanná tett Közép-Európa korszakában ez néhány itteni értelmiséginek is egzotikus irodalmi mintát nyújtott a regionális ön-újradefiniálási kísérletekben. (Arról nem beszélve, hogy a dél-amerikai „boom" azt mutatta, hogy politikailag perifériku régió is kihordhat saját sikeres világirodalmat.) A közép-európai írónak egyrészt fontos lehet, hogy a mágikus realista írásmód kolonializmuskritika, amely a győzedelmes modern európai racionalizmus és a mágikus-népi



gondolkodásmód konfliktusos találkozásait tudja megmutatni. Másrészt a kulturális hibriditás fogalma elkerülhetővé teszi az autentikus népiség romantikus hiedelemrendszerét, hisz ez annak is a belátása, hogy a népi sem „tiszta forrás". A Mészölynél, Bodornál, Darvasinál található García Márquez-reminiszcenciák számomra ebben a tekintetben tűnnek izgalmasnak. De hármójuk közül csak Darvasi prózájában van jelentős szerepe a népi hiedelemvilágnak és a premodern elbeszélőformáknak mint a modern időfelfogást, a racionális európai történelmi tudatot provokáló mágikus gondolkodásmódok forrásainak.

---

[1] A Mészöly- és a Darvasi-próza összefüggését itt nem érdemes tovább részletezni, de szerencsére írtak már erről többen. Takáts József legutóbb és összefoglalólag a *Virágzabálók* kapcsán (*A világ visszavarázsosítása*, Jelenkor, 2010/5, 547), illetve erről a kérdésről szól Győri Orsolya neten olvasható doktori disszertációjának egyik fejezete. (*Elbeszélésmód és téralakítás. A mészölyi „magyar Orlando" epikai princípiumainak átmenetiségéről,* ELTE, 2009, http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyoriorsolya/diss.pdf).

[2] Lásd például a pozsonyi World Literature Studies nemrég megjelent tematikus számát (2016/2, szerk.: Görözdi Judit és Radoslav Passia), mely a közép-európai mágikus realizmussal foglalkozik a szlovák, cseh, szerb, román és magyar prózát vizsgáló tanulmányaiban.

A könnymutatványosok…-ban egy haszid legenda, a harminchat igaz ember története az ötletadó forrása a regényformának. Aaron Blumm, az egyik mutatványos mesél a „lámedváv cádikok”-ról, azaz az emberiség minden nemzedékének megadatott „harminchat igaz ember”-ről, akiken a világ sorsa mindenkor múlik, és akik általában maguk sem tudnak kiválasztottságukról (*A könnymutatványosok…*, 197, 244, 269[3]). A megidézett legenda a regényforma kulcsa, a regény a történetet, immár zsidó gyökereitől eloldva, egész Közép-Európára alkalmazza. A különös könnymutatványosok mintha oltalmazói, válogatói volnának a térség népeinek fiai és lányai közül kiemelt embereknek, akiknek egyetlen közös tulajdonsága feltehetőleg a szomorúság, és akiknél ők időről időre feltűnnek sorsfordító pillanatokban. A könyv végére az eredeti öt mutatványos átadja a helyét az eddigi útjaik során megismert öt másik embernek (568). Azaz épp mint a harminchatoknál, a kiválasztottak száma állandó, a személyek viszont cserélődnek nemzedékről nemzedékre. Ebben a regényben a zsidó folklór kínálta a formaötletet ahhoz, hogy sok, bonyolultan összefüggő közép-európai történetet lehessen elmondani integratív, de nem alárendelő nagyepikai formában. Az eredeti legenda misztikuma, mágikus aurája az átdolgozás során is megmaradt, a regény újszerű és eredeti módon tudott megmutatni a miénktől eltérő, ugyanakkor mégis ismerős közép-európai észjárásokat.

Sokáig lehetne sorolni a tematikus-motivikus összecsengéseket. *A száz év magány*nak éppúgy középponti motívuma a megmagyarázhatatlan, sorsszerű szomorúság, amitől a Buendíák nemzetsége nem tud szabadulni, mint ahogy *A könnymutatványosok…*-nak az (lásd magát a könny főmotívumát). Báró Absalom Demeter udvarháza, az udvarház lakói, annak bukása nemcsak Gyulai Pál művére utal, hanem a Buendíaházra is. A *Virágzabálók* a cigány törzs szerepeltetésével tematikusan-motivikusan is közel kerül *A száz év magány*hoz.

A kolonializmuskritika szempontjából azonban érdemes azokra a szövegrészekre figyelni, amelyekben a nyugati civilizációnak és a törzsi vagy nemzetségi szerveződésű népcsoport találkozásának vagyunk tanúi. A *Virágzabálók*ban Somnakaj úgy emlékszik, hogy Schütz doktor „egy félelmetes szerkezettel kivarázsolta őket a világból” (113[4]), amikor a cigányokat fényképezte, José Arcadio Buendía a *Száz év magány*ban pedig igen meg volt szeppenve, amikor daguerrotípia készült róla, „mert azt gondolta, hogy az ember lassacskán elkopik, amint képe a fémlapokra kerül.” (57[5]) Mindkét példában az érintkezéses mágia logikájával értelmeződik az első látásra *értelmezhetetlenül új,* ezért kissé *félelmetes* technikai eszköz. A rólam készült kép nem lehet tőlem független, elvesz belőlem valamit, hiszen kizárt, hogy az ördögien ügyes masina ártatlan legyen, Gilagóg például eleve ágyút gyanít a fényképező masinában (*Virágzabálók,* 207).

A mágikus realista írásmód közkeletű meghatározása, hogy a szereplők a csodákat természetesnek tartják, a valóságot pedig csodásnak.[6] Ám a csodás való nemcsak az Alejo Carpentier értelmében vett csodálatos latin-amerikai természet, hanem igen sokszor a nyugati ember tárgyai, kacatjai, amelyekkel a „bennszülötteket” elkápráztatja és leigázza. A cilinder, a műfogsor, a jég a jégszekrényből, a mozi, a fonográf, a kolonizálók technológiai felsőbbrendűségének jelei is, amelyek mágikus karaktert kapnak, csodássá válnak. Ugyanakkor ezek mindig megbocsátóironikus hangvételű jelenetek: José Arcadio Buendía gyermeki lelkesedése a jég csodája láttán őt is és a Nyugat állítólagos „technológiai fölényét” is ironizálja.

A „mágikus”-ként és — mondjuk így — „nyugati”-ként jelzett nézőpont különbsége azonban nemcsak használati tárgyak, hanem a nyelv, egyes kifejezések kétféle, figuratív és szó szerinti értelmezésében is megmutatkozik. *A pátriárka alkonyá*ban a tábornok „eladta a tengert”, a *Virágzabálók*ban pedig Péter „eladta a folyót”[7]. Mindkét mondat konkrét történelmi esemény metaforizációja. García Márqueznél arra utal a mondat, hogy eladták a halban gazdag kolumbiai tengerpart halászati jogát az USA-nak, a másik arra, amikor a gőzhajózás érdekében szabályozták a Tiszát. Az olvasó mindkét esetben érti a metaforát, hiszen az olyan kifejezéseket sem jut eszünkbe szó szerint érteni, mint „eladja valaki az országot”, „eladta a lelkét”, „az anyját is eladná” stb., tudjuk, ezek az árulás metaforái. *A pátriárka alkonyá*nak elbeszélője azonban szó szerint érti a kifejezést, annak példájaként, hogy a mágikus realista írásmódban mindent, ami félelmetes és ismeretlen, jelentésessé, képszerűvé, értelmessé kell tennie az elbeszélőnek.[8] Ugyanis a regény végén valóban jönnek a gringók „óriási, szivattyús kotróhajókkal”, felporciózzák és sorszámozott darabokban elszállítják a tengert, annak teljes élővilágával együtt, és nem marad más a helyén, mint „rideg holdpor-sivatag”[9]. A *Virágzabálók*ban Klára García Márquez regényének elbeszélőjéhez hasonlóan úgy tesz, mintha nem értené, szó szerint venné a metaforát.

> Péter felállt, tudja, Klára, én nemsokára eladom a Tiszát.
>
> Klára kényszeredetten nevetett, a halakkal együtt, maga marha?
>
> Bizony, az egész szegedi folyást, bólogatott Péter, a zakójába akasztotta az ujjait. Úgy düllesztett, mintha már véghez is vitte volna az üzletet… (*Virágzabálók,* 129.)

[3] *A könnymutatványosok legendája*, Jelenkor, Pécs, 1999. A haszid legendát illetően lásd: Gershom Scholem: *A harminchat rejtett igaz ember a zsidó hagyományban* (ford.: Bendl Júlia) = G. S.: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben. Válogatott írások* I., Atlantisz, 1995, 75–81. És Borges is tárgyalja a „Lamed Wufnikok”-at *Képzelt lények könyvé*ben (ford.: Scholz László, Helikon, Budapest, 1998, 79).

[4] Itt és a továbbiakban a hivatkozások forrása: Darvasi László: *Virágzabálók*, Magvető, Budapest, 2009.

[5] Gabriel García Márquez: *Száz év magány*, ford.: Székács Vera, Magvető, Budapest, 1971.

[6] Vö. Bényei Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 56–57.

[7] García Márquez regénye, *A pátriárka alkonya* nem mágikus realista mű, de vannak mágikus realista sajátosságai, és az itt elemzett jelenet is ilyen.

[8] Vö. Bényei: *i.m* ., 96–97.

[9] Gabriel García Márquez: *A pátriárka alkonya*, ford.: Dely István, Magvető, Budapest, 1978, 252, 254.

A két példában persze nem egészen ugyanaz történik, *A pátriárka alkonya* fantasztikus, túlzó leírással ironizálja a tenger eladásának főbűnét, Klára az idézett párbeszédben jóval kisebb súllyal, Pétert ugratva ironizál azon, hogy a férfi képtelenséget beszél. (Ráadásul a nyomvonal megváltoztatása, amit Péter tervez, tényleg fizikai valójában „vinné el” a folyót a helyéről.) Mindezzel együtt egyezik a két mondat abban, hogy ironikusan és idézőjelek között, de mágikus hatalmat tulajdonítanak Péternek illetve a pátriárkának. Azt implikálják, hogy ember rendelkezhet a természet erői felett, amire ráerősít a kijelentések mitológiai „tónusa” („Péter eladja a folyót”; „Prométheusz ellopta a tüzet”) És egyezik abban is a két mondat, hogy a tenger és a folyó eladásának metaforái árulásnak mutatják azt, ami „nyugati” szemszögből civilizációs előretörés (a magyar példában), illetve gazdasági dominancia (a karibi példában). A Tisza eladása az árvízi regényben arra utal, hogy a modern ember elárulta azt a világot, amelyet a folyó tartott el évszázadokig, annak minden értékével együtt. A folyószabályozás, a korszak talán legnagyobb infrastrukturális fejlesztése szüntette meg a lápvidékek ártéri kultúráját, legendáriumát, a vízi világot, a lagúnás-pocsolyás Szegedet, vagyis a regény mágikus-szimbolikus rétegének, a kérészeknek és a képzelt lényeknek a világát.

A *Taligás* – „korlátozott mágia”

A *Taligás*ban a két korábbi regényhez képest korlátozott a mágikus elem.

Két elbeszélője van a regénynek. Az egyik Taligás, a másik egy formalinban ázó torzszülött embriótetem, akit egy híres énekesnő után Barbara Strozzinak hívnak. A tetem tehát elbeszél, és beszélget Taligással. Mások azonban „békának” hívják, félelmetes és érdekes csúfságot látnak benne, de nem hallják beszédét, énekét, azaz mágikus képessége csak Taligás számára valóság. Ugyanez mondható el a regény többi mágikus jelenségéről is. Például időnként fehér öklű és fehér, márványos csizmájú emberek érkeznek, akik nagyon megverik Taligást. A regény számít a figyelmes olvasóra, aki felismeri, hogy ezek a gyönyörű, félelmetes verések epilepsziás rohamok metaforizációi. A racionális kód felismerhető a metaforikus kód mellett: megtudjuk, hogy Taligás véres habot köp, önkívületi állapotba kerül, fél, hogy elharapja a nyelvét stb. Ebben az értelemben megbízhatatlan az elbeszélő, vagy legalábbis nagyon különböző értelmezése van saját világáról, mint a huszonegyedik századi, európai, feltételezhetően nem mágikus, hanem racionális gondolkodású Darvasi-olvasónak. (Emellett az ismeretlen, a félelmetes jelenségek mágikus karakterű megszemélyesítései másra is jók. Az, hogy a fehéröklűek jól megverik, hasonlít arra, ahogy a katonák, a részeg kötekedők és útonállók időről időre tényleg megverik, lefogják, kirabolják Taligást. Az elbeszélő ugyan megbízhatatlan, amikor a rohamot verésnek állítja be, ugyanakkor hiedelemvilága jó értelmezője életvilágának.)

Az eddigiek alapján tehát azért mondhatjuk korlátozottnak a mágiát a regényben, mert egyedül Taligásra jellemző a világ mágikus értelmezése, látása. A regény ugyanakkor izgalmasan játszik a mágikus és a nem mágikus határaival. Az egyik mellékfigura, Róth püspöki titkár igen figyelemre méltónak találja Barbarát és bizonyos respektussal van felé (ettől aztán Barbara azonnal beleszeret). Róthot nem sok választja el attól, hogy Taligáshoz hasonlóan ő is elkezdje hallani, érteni Barbara nem létező szavait. Azt mondtam, hogy Taligás képes csak mágikusan érzékelni a világot, de a regény lehetőségterében az is benne van, hogy esetleg más is eljuthatna erre a szintre. És más határátlépések is majdnem megtörténnek. Taligás előszeretettel barátkozik szobrokkal, biccent nekik, nevükön nevezi őket, barátként gondol rájuk. Mintha itt is megkezdődne egy-egy életre hívó párbeszéd élő és élettelen között, ami Barbarát feltámasztotta. (És ebbe a sorba tartoznak a regény ember-állat jelenetei is, például Hamlettel, a különösen értelmes és erős egyéniségű malaccal, vagy a néha állatiasan viselkedő emberrel, Juliusszal.) A legszellemesebb határátlépés persze az, amikor Barbara az elbeszélő, mint a végéről előrehozott nyitó jelentben is. Taligás eszméletvesztései után rendszeresen Barbara meséli el Taligásnak, hogy mi történt, miután őt a fehércsizmások kiütötték. Barbara az elbeszélt világ racionális szabályai szerint csak Taligás képzeletében beszél, mégis olyan dolgokat mesél el, amelyekről Taligás nem tudhat.

A regényben a mágia és a költészet szorosan összetartozik. Felmerül, hogy azért egyedül Taligásnak van mágikus képessége, mert egyedül neki van költői képzelete. (Róth pedig esetleg azért kerül ennek közelébe, mert ő is elkezd verseket írni, noha ez az aszketikus-félelmetes udvari intrikussal, a „szürke eminenciás”-típusú alakkal kicsit nehezen fér össze.) Taligás, a vándor könyvárus és versmondó, félművelt (olvasni tudó, de latinul nem értő) literátus. Stílusa, modern szenvelgései, bölcselkedései, szívernőségei, keserédes sóhajtozása alapján afféle századfordulós „bús poéta”, visszarepítve az 1720-as évekbe. Dilettáns Orfeusz, aki hisz a szó mágikus hatalmában. Mintha ez a sóhajtozás, ábrándozás, fájdalom volna a költészet. A regénynek meglehetősen egyszerűcske, kultikus, bár kétségtelenül nagy hagyományú költészetfogalma van. A költő a fájdalomból szépséget tud fakasztani. Nem véletlen az Apollót versenyre hívó, végül megnyúzott Marszüasz-szatír hangsúlyos említése (az ő szobrának biccent mindig Taligás). A regény egy másik közhelyszerű allúziója szerint a költészet olyan, mint Phalarisz király bronzbikája. Az elmés szerkezet — ismerjük a mesét — a benne elevenen megsütött emberek fájdalmát változatja gyönyörű, messzehangzó dallá. Minél nagyobb a fájdalom, annál szebb az ének. Az elképzelés persze ismerős már *A könnymutatványosok…*-ból is. A szekéren utazó öt allegorikus alak a Közép-Európának nevezett világrész minden fájdalmát varázslatos könnyekké — mézzé, üvegcseréppé, lánggá stb. — tudja párolni, ám csodálatos művészetüket mégis olcsó bazári látványosságként mutogatják.

Az orfikus hagyomány kópéregénybe szelídített változatához tartozik, hogy a Taligás minden veszélyes helyzetet túlél, mindenhová bejut szavalatainak, tetszetős beszédének köszönhetően. A nők sem képesek ellenállni szerelmes és erotikus ver-

seinek (az ostoba és bumfordi Kelemen ezért irigyli tőle a szavalás tudományát) és Barbara is állandóan ezeket követeli tőle, mintha a kis halott test rá volna szorulva a versekre, mintha a költészet mágikus szer, függőség volna, amely napi adagokban életben tartja őt.

Különös azonban, hogy miközben a regény elbeszélőjének a tudata tele van mágikus és mitológiai képzetekkel, félelmekkel, erotikus ábrándokkal és irodalmi emlékekkel, a boszorkányságot teljesen varázstalanítva tárgyalja. Hogyan lehetséges, hogy Taligás „hallja" a formalinban ázó gnóm meséit, hogy „látja" a fehér csizmás embereket, azaz mágikus gondolkodású ember logikájával az élet fenyegető jelenségeit (mint a halál, a halvaszületés, a testi torzulás, az ismeretlen eredetű rohamok) megszemélyesíti és világa természetes részévé szelídíti, ugyanakkor a boszorkánypert a modern felvilágosult ember hűvös magabiztosságával egyszerű politikai színjátéknak, koncepciós pernek értékeli?

A szegedi boszorkánypörben az egyik vád az volt Rózsa Dániel (a vádlói által boszorkánykapitánynak kinevezett öreg kuruc földbirtokos) ellen, hogy *eladta az esőt* az ördögnek. *A pátriárka alkonyá*ból és a *Virágzabálók*ból vett két korábbi példamondattól egy dologban jelentősen különbözik ez a formálisan nagyon hasonló mondat. Azokban egy-egy (folyóparti vagy tengerparti) népet megkárosító nagypolitikai döntés népi-mágikus értelmezéséről volt szó, itt viszont merő bűnbakképzésről, hiszen a Szegedet sújtó rendkívüli aszálynak nem lehetett ember az oka. Ám a mágikus gondolkodásmód működése (vagy regénybeli működtetése) szempontjából irreleváns az a kérdés, hogy volt, lehetett-e a mi tényfogalmunknak is megfelelő referenciája az adott mágikus eseménynek. Mindhárom mondat („A tábornok eladta a tengert", „Péter eladta a Tiszát", „Rózsa eladta az esőt") azt implikálja, hogy létezhet olyan gonosz hatalom, amely a természeti törvényeknél erősebb, sőt ezzel a rendkívüli hatalommal ember is rendelkezhet. Ám ezt a mondatot csak mint a boszorkánypörrel kapcsolatban fellelhető adatot ismétli a regény, és mint a boszorkány-tematika minden elemét, mai racionalizmussal szemléli, képtelenségnek, a kirakatper egyik fogásának mutatja. Ezért is beszélhetünk tehát korlátozott mágiáról a regény kapcsán. A mágikus gondolkodásnak a történeti források által úgyszólván tálcán kínált dokumentumait különös módon nem aknázza ki a *Taligás*, az a regény, amely egyébként nem tartózkodik mágikus elemektől.

A boszorkánypert a politikai manipuláció működésének modelljeként használja fel a regény. (Bécsből elterveznek egy koncepciós pert, amely majd megoldást hoz az alföldi város feszültségeire. Róth, a — felette meglepő módon vörös hajú — püspöki titkár és Taligás egyaránt aktora a furmányos politikai cselszövésnek.) A Darvasi által bemutatott boszorkányper a koncepciós perekről szóló mai, huszadik századi tudásunkat tükrözi. (Például azért nem alkalmas a zsidóság ezúttal a bűnbak szerepre, mert a városban összesen egy zsidó család él.) S a mágikus realista formálás szempontjából meglepő ábrázolás kérdését visszaigazolja a szerkezeti aránytalanság is. A boszorkányüldözést és a pert az utolsó negyven oldal beszéli el, a boszorkányüldözés előzményének tekinthető városi politikai intrikáról pedig az azt megelőző negyven oldal szól, de van körülbelül 280 oldal, amelyben egy szó sem esik boszorkányokról. A kiindulópont világa (Bécs) és célállomás világa (Szeged) között egyébként is nagyon kevés kapcsolat van, a regény érdemeként mindenestre elmondható, hogy Taligás alakja, illetve Taligás és Barbara kettőse olyan jól kidolgozott, hogy képesek összefogni a regényt, és az nem esik szét különálló részekre.

Miután a politikum láthatóan tétje a regénynek, és nem csupán a „politikai krimi", „udvari intrika" olvasást dinamizáló masinériája miatt szól erről is a regény, felmerül, hogy talán allegorikus-áthallásos értelmezése is elképzelhető. (Takáts említett kritikájában már a *Virágzabálók…*-ban is látja a politikai példázat lehetőségét.) Ha így olvassuk, akkor megkockáztatható, hogy a török elűzése utáni kor a szovjet birodalom összeomlása utáni Magyarországra utal. A Szegeden egymással vetélkedő magyarok, németek, szerbek, a helyi, a püspöki és az udvari hatalom mérhetetlenül alacsony színvonalú politizálása, s közös eredményként egy szégyenletes (a maga korában már meglehetősen anakronisztikus, középkorias) boszorkánypert felmutatni képes összefogása akár a rendszerváltás utáni magyar politikát is eszünkbe juttathatja. A regényben a szabadságukkal élni nem tudók legfőbb kérdése, hogy ki éget meg kit.

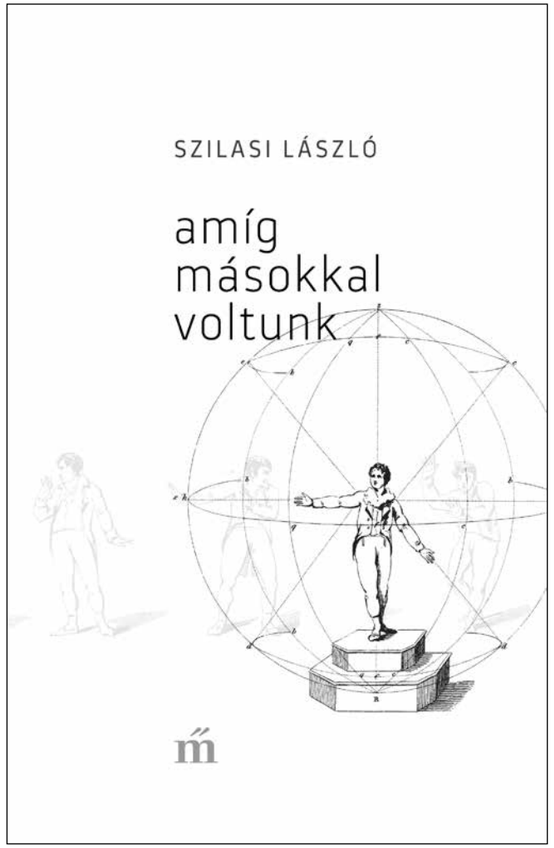
Eddig amellett érveltem, hogy a mágikus elem korlátozása a mágikus és nemmágikus határának feszegetésekor eredeti és izgalmas megoldásokat eredményezett a *Taligás*ban, a boszorkányság tárgyalása esetében viszont ellentmondásos eredményre vezetett. A regénytől kicsit megint távolabb lépve azonban érdemes elgondolkozni azon, hogy — függetlenül attól, hogy sikerültnek értékeljük-e — a mágikus elem korlátozásának van-e valami relevanciája a történelmi regény műfaját illetően.

Arra gondolhatunk, hogy a történelmi imagináció, a történelem szövegszerű felfogása, a mágikus elemek felhasználása ugyan nagy sikerre vitte a kilencvenes években az „áltörténelmi" regényeket, ugyanakkor az ezredforduló környékétől sorra jelennek meg olyan történelmi regények, amelyek a játékosság, a metafikció, a fantázia, a potencialitás, a képzelet helyett a szembenézés, a saját múlt, a közösségi emlékezet, a dokumentumok feltárása, az érintettség fogalmaival értelmezhetők. Ezek a művek — anélkül, hogy szerzői neveket sorolnék — jellemzően a huszadik századnál maradnak, és nem mennek vissza a könnyebben legendásítható, varázslatossá tehető régmúltba, továbbá nem volna tisztességes ezeket *ál*történelmieknek nevezni, noha ez a fogalom a kilencvenes években a legkevésbé sem számított degradálónak. Elképzelhető tehát az is, hogy a *Taligás* szemléleti egyszerűsödése és mágiájának „korlátozása" a két korábbi regényhez képest Darvasi László pályáján is kibontakozóban lévő szemléleti-poétikai módosulásnak a jele.

MÉSZÁROS Gábor

Mit számít, ki beszél?

(Szilasi László: Amíg másokkal voltunk. Magvető, 2016)



A három kisregény három magyar írót, három pillanatot mutat meg. Babits, Jókai, Bessenyei. Mások rájuk irányuló és maguk önmagukra irányuló tekintete találkozik. A készülődés pillanatai, de nem tudni, hogy mi készül; időt töltenek a mély énnel. Épül, amiből később építkezni fognak.

Mindegyikük története alakulástörténet, azon életszakaszok látlelete, amikor még nem dőlt el, hogy merre ível a pályájuk. Ha olvassuk őket, előttünk fog eldőlni. Babits az *Isteni színjáték* fordítására készül, latintanár Szegeden, Jókai fiatal, de neve már nem ismeretlen az országban, a forradalom halálát gyászolja, Bessenyei túl van a bécsi, csillogó éveken, testőr volt Mária Terézia mellett, de nem mondta el, nem írta meg, amit akar. Az elbeszélők a magányból szólnak, sűrűn, a tárgyi és a természeti világot részletezve. Bessenyei felolvas, Jókai emlékezik, Babits mereng. Babits és Bessenyei a távlatból, sok év elteltével néz vissza korai éveire, Jókai csak rövid idő, egy-másfél év elmúltával készít számvetést.

Az emberi cselekvésről aligha lehet időbeli beágyazottság nélkül beszélni, noha a megértés valójában abból áll, hogy az eseményeket a megelőző és az elkövetkező események kontextusába helyezzük. Szilasi is hasonló dolgot tesz három kisregényében. Szereplőinek egy adott pillanatban alakuló szemléletét összekapcsolja egy másikkal, egy olyannal, amit jobban ismerünk olvasmányélményeinkből vagy az irodalomtankönyvekből. A folyamat előfeltételezi, hogy a szereplőket elképzeljük valamilyennek, ehhez az elképzelt képhez illeszti vagy nem illeszti a karaktereket; mindazonáltal nem kell ismerni Bessenyei életművét, hogy a róla szóló részt érdekes, plasztikus történetként olvassuk. Látható, tapintható Szilasi klasszikus műveltsége; végezhetne az író bármennyire alapos kutatómunkát, ha nem egy rétegzett, mély irodalomismeret szólalna meg, nem ilyen sűrű, kidolgozott szöveget olvasnánk.

A csavar többet fordul, hiszen egy történet leírása, a szövegek megírása nemcsak a jelenben történik, hanem az író viszszaemlékezés útján a múltban átélteket mozgósítja. Jókainak el kellett bújnia a forradalom után, a Svábhegyen egy üres házban húzza meg magát, s később azt fogja megírni, amit magányában elképzelt, ami nem tudatos, amiről talán meg is feledkezett. Jókai kalandozásának és az elbeszélteknek a kiindulópontja a bujdosás ideje, az elmesélt történet ideje viszont a múltba és a jövőbe tágul. Szilasi azt írja meg, amit Jókai nem írt meg, mielőtt megírta a regényeit — a csavarok oda-vissza csavarhatóak. A szerző a jelenben írja meg regényét, noha a Jókaival kapcsolatos olvasmányélményei mind korábbiak. Bizonyos távolságból nézve majd az így létrehozott szöveg, amit most kézbe veszünk, maga is keletkezett dokumentummá válik, és az adott kor saját univerzumának felépítésére tett erőfeszítéseit tükrözi. A szerző ugyanúgy, ugyanolyan viszonyban van benne a történetben, mint a megidézett írók, ugyanúgy másokkal volt ő is — amikor olvasta őket, azokkal is, akikről most ír —, ahogy az *Amíg másokkal voltunk* főszereplői. A cím egyébként Proust *Álmok, szobák, nappalok* (*Contre Sainte-Beuve*) című regényéből származik.

A kötet mindhárom szövegére jellemző, hogy a harmadik személyű elbeszélők képzeletükre és emlékezetükre hagyatkozva közlekednek meséik idejében: „Tél lesz hirtelen a képzeletében, sűrű a köd." (90) „Később már nem emlékezett biztosan. Hol így gondolta, hol úgy. Azt ítélte helyesnek, ami beleillett a többi

regénybe, ami illeszkedett a már megtalált anyaghoz. Amit már feldolgozott, ahhoz passzította hozzá a saját életének növő románcát. […] A valóságos eseményt felülírta annak elmondása. Néha úgy vélte, talán nem is történt semmi. Nem csupán Erdély nem történt meg, de még Tardona sem." (186)

A regények elbeszélői a mély énnel beszélgetnek, vele töltik a legtöbb időt. Bessenyei az elmében található erecskékkel, inacskákkal bevont kicsike kis elefántcsont táblának látja az emlékezést. Lehet törölni, beilleszteni, hozzászorítani. De Bessenyei nem irt, csak gazdagít, reméli, hogy ha sokáig él, a tábla majd teljesen üres lesz. Bessenyei abban reménykedik, hogy miután már a hitből, a pezsgő nagyvárosi életből és a nőkből nem adatik neki, mégiscsak élhet még meg kalandokat, mégpedig ha olyasmi után kezd kutatni, amit nem talált még meg magában: „Nem emlékezett már, milyen volt hazajönnie. Ő maga sem emlékezett. De volt egy másik énje, a mély énje, így nevezte el, az az én emlékezett. Mert úgy találta, hogy ha a többiektől meg a többiekről tudó énjétől óvatosan elvonatkoztat, akkor a saját buta betűiben néha megtalálhatja azt a mély, sűrű, hallgatag ént, aki mindig türelmesen kivárta, amíg ő másokkal volt." (284)

Bessenyei önelemzése egészen a moralitás mélyrétegéig hatol, ehhez képest Jókai történetemlékezete szociális emlékezet, hiszen az elbukott forradalmat siratja. Bessenyeinél mindvégig jelen van a természet és morál kapcsolata. A Jókai-történetet szintén sűrű tájleírások tagolják, mégis mintha az ő forradalmának történetében másféle, meditatív szerepe volna a tájábrázolásnak.

Jókai történetében elsősorban a forradalom leverésének tapasztalatával való elszámolást járja körül az elbeszélő. A gyász és a képzelet visszarántja 1850 nyaráról fél évvel korábbra, ott él igazán, készül a továbblépésre, gyászol. A Jókai-történet címe *Mitológia*, s az elbeszélő a címre rímelő Jókai-idézettel fejezi be szövegét: „Ami bennem lélek, veletek megy" helyett „veletek marad", „ott lesz köztetek mindig" helyett „ott fog lenni köztetek" szerepel. (194–195) Részletező epizodikus elkalandozást olvashatunk ágyúöntésről, kvarcokról, kristályokról. „Platóni testeket látott, áttetszőeket és tökéleteseket." (132)

Szilasi a háromféle alkat látás- és gondolkodásmódját különbözőképpen ábrázolja, s különleges, ahogy a háromféle műnemet átjárhatóvá teszi. A három figura három műnemet képvisel, Bessenyei alapműfaja a dráma volt, Jókaié a regény, Babitsé a líra. A próza az, ami az elszigetelt olvasóhoz fordul a könyvön keresztül, a dráma az, amiben a szerző rejtve van, és a líra, amiben a közönség jelen van a költő másutt elhangzó megszólalásánál. A kisregények alcímei, a *Hasonlatok*, a *Mitológia* és a *Betoldások* szövegalkotási, -építési, -szervezési elveket jelölnek.

A Bessenyei-szöveg címe *Ballet d'action*. Ahogy maga Bessenyei is mondja, ez drámai műfaj, zenében és táncban elmondott cselekmény. Bessenyei szerelme egy bécsi táncosnő, Delphine, egész története a nő elvesztése utáni útkeresés; kedvese, akinek történeteit elmondja, a balett-táncosra emlékezteti. Nem gyászmunkát kell elvégeznie, ahogy Jókainak, akinek mindene odavetszett a forradalomban, Bessenyeinek egy új életet kell berendeznie. Bécs pompája helyett a szellemileg elmaradottabb magyar tájat kell belaknia, s az új rend kulisszáit immáron a természet adja.

Részletgazdag leírását kapjuk morális alapozású gondolkodásmódjának. Kései megkeresztelkedésekor szívből nevet Kálvinon, mert akkor már D'Holbachot olvas. Az elbeszélést — ahogy mindhárom történet esetében — olyan színes életrajzi epizódok színesítik, mint például a debreceni tűzvész leírása. Bessenyei jórészt már akkor elkészült a tűzvészről írt verssel, amikor még csak a távolból kémleli a lángokat. A képzeletet tartja a legelőrébb valónak a művészetben. Vagy éppen amikor Bessenyei megsértődik, mert Kohányi Therézia búcsúztató beszédére nem őt, hanem egy Csokonai Vitéz nevű fiatal költőt kérték föl, akire a legkevésbé sem volt kíváncsi; nem is látta, de magas, dühös alaknak képzelte el a hangja alapján. Nem érti Csokonai verseit, addigra már megkopott az eléje és eljárt az idő a költészete fölött. Ezt siratja, sajnálja, őrjöng miatta.

A három elbeszélő közül egyikőjük sem szokott még hozzá emlékeihez. „Mélabús és diadalmas hangulatok, álmukban megzavart, régi varangyok" (200) hallatszanak ki mondataikból. Mindőjük saját teret és időt teremt úgy, hogy a látvánnyá formált anyag a költői képzelet mutatványa lesz. Szilasi prózájában emlékezés és képzelet, a felejtés, a tér élménye, s a térélmény hatására a tájleírások mind-mind metafizikai tanúságtételekként jelennek meg. A szereplők elbeszélései az asszociációs szerveződésen túlmutató jelentéskonfigurációk. A színekről például így szól Bessenyeivel: „Pannónia színe világosszürke, olyan, mint egy meredten álló vasderes paripa, erre emlékezett. Majd nagyon lassan sötétre barnult a lapos táj, s csak aztán lett vörös, mint boncolás után a friss hús. Ténynek tekintette ezeket a színeket, színadatokat. Elfogadta őket, nem kételkedett bennük. Mégis úgy érezte, rejtőzik az egészben egy mély, nagyon sötét, gonosz tréfa" (226), vagy Babitscsal: „Ezeket a tárgyakat itt az a sok érzés, melyeket az egymást követő nemzedékek éreztek iránt uk, különös patinával vonta be. Ezért van az, gondolta, hogy a régi szebbnek hat. Van rajta egy burok, tovább már nem oxidál." (80)

Szilasi nem is annyira a komplex személyiség megragadására törekszik, mint az identitás egy állapotára vonatkozó következtetéseket vizsgálja. Az elbeszélések nemcsak az énfejlődés folyamatait, hanem a világ jelentéseinek megalkotását is tükrözik. Mindhárom szöveget a hasonlatok uralják, a szerző nagyon finoman bánik velük, jól állnak történeteinek a szóképek. Babits története olvasható fejlődési, nevelődési regényként. A Mihály nevű szereplő olvassa William Jamest, s a tudat folyamatosságát megkérdőjelezve ellenvéleményt fogalmaz meg. Mihály jóval töredezettebbeknek gondolja el a képzettársításokat, mint azt James gondolta. Kérdése, hogy önmagunk és mások tapasztalása során célirányos eseménysorozatokkal vagy egymás mellé helyezett momentumokkal találkozunk-e.

A narratívum és az intrapszichikus történések közötti összefüggés kézenfekvő alkalmazási területe az élettörténetek tárgyalásának. A narratívumok értelmezési-elemzési keretet nyújtanak a szereplők interpszichikus folyamatainak vizsgálatához, illetve e folyamatok társias összefüggéseinek megértéséhez. Mintha Szilasi az elbeszélést a jelenség szubsztanciális mozzanatának tartaná, és a jelenség megismerhetőségét annak elbeszélhetőségében látná. Szilasinál az én és a világ közötti kapcsolat megteremtője az elbeszélés lesz, s fontos szerepet tulajdonít az írás terápiás jellegének. Bessenyei régi, olasz tanára például ezt a tanácsot adja Bessenyeinek az írásművészettel kapcsolatban: „beszélgetés közben egy ember sohasem képes úgy kiadni magát egy másiknak, mint amikor ott ül az üres papír előtt, és egy számára teljesen ismeretlen, általa megformálható címzetthez intézi meseszerű, műfaj nélküli szavait. Regényt írjál, Györgyöm." (264)

Az elbeszélés eszköz, értelmet ad életük eseményeinek, az elbeszélés az életet, az élet az elbeszélést utánozza. László János narratív pszichológiával foglalkozó tanulmánya így látja a narratívum paradoxonát: miközben az elbeszélés elvben végtelen számú lehetséges világot állíthat elő, az elbeszélés mentális és anyagi (nyelvi-kommunikációs) reprezentációs tulajdonságainál fogva rendet visz az értelmezésbe.[1] Rögzít. Ez lesz, nem pedig az.

A történetek minden helyen, minden társadalomban jelen vannak, hordozhatja a gesztus, a rögzített vagy mozgó kép, ott van a legendában, a mesében, a novellában, a komédiában, a tragédiában, a mindennapi kommunikációban. Ez a mindenütt jelenvalóság indíthat bennünket a narratív pszichológia azon elve felé, mely szerint a narratívum nem csupán kommunikációs műfajnak, hanem az emberi gondolkodás sajátos formájának tekinthető, megkülönböztetve a gondolkodás logikus módjától.[2] A logikai metódus elvont fogalmakat alkot, az igazságot tapasztalati bizonyítékok révén tételezi, s közben olyan oksági viszonyokat keres, amelyek egyetemes igazságfeltételekhez vezetnek. Ezzel szemben a gondolkodás elbeszélői módja az életszerűséggel igazolja magát, és nem az igazság vizsgálatában, hanem az élethűség, hitelesség kialakításában érdekelt.[3] A narratív pszichológia ebben az értelemben beszél a gondolkodás, az érzelmek, az emlékezet narratív elemeiről, narratív személyiségfejlődési vagy identitáselméletekről.

Érdekes kérdés a szerzőiség elemzése Szilasi kisregényeinek kapcsán. Foucault-val szólva azt nevezzük szerzőnek, akinek a mondottakat vagy a leírtakat tulajdonítjuk. Ez a tulajdonítás azonban — aláírás hiányában — még ismert szerző esetében is komplex, csak ritkán igazolható kritikai eljárások eredménye.[4] Foucault úgy látja, hogy a szerzőfunkció nem nélkülözhetetlen, formájában és összetettségében sem állandó. El tudna képzelni olyan kultúrát, amelyben a diskurzusok körforgása során nem lép fel a szerzőfunkció. Foucault azt kérdezi, „mit számít, ki beszél?". A kérdést egyébként Samuel Beckettől veszi („Mit számít, ki beszél? Mondta valaki. Mit számít, ki beszél"). Foucault szerint a szerző megkonstruálása történik, ha olvasunk, mindazonáltal korok és diskurzusok típusai szerint változó, hogy hogyan konstruálódik meg. A szerzői név bizonyos értelemben lehatárolja a szövegeket, jellemzi létmódjukat.

Az *Amíg másokkal voltunk* mindhárom kisregényében harmadik személyben beszél az elbeszélő. Értelmezhető ez úgy, hogy a három karakter önmagától távolságot tartva, visszagondolva mondja el élettörténetét, illetve annak egy epizódját. De attól mégsem könnyű elvonatkoztatni, hogy a három történetnek van egy szerzője, aki nem árul el semmit a pozíciójáról. S ez a pozíció annyira hasonló a három történet esetében, az elbeszélői hang annyira közel hozza egymáshoz ezt a három világot, hogy a történetek szövegfüzérré rendeződnek. A kapcsolatot nem a karakterek és a helyszínek adják, hanem az elbeszélői pozíció, a hangütés és a szereplők — egyszerre irodalomtörténetileg adatolható és fiktív — énfejlődésének és életútjának megfigyelése és leírása.

Arról, hogy az elbeszélő honnan beszél, csupán a szöveg paratextusai — fülszöveg, szerző neve, borítón elhelyezett adatok — árulkodnak. És mégis átszűrődnek az ismert anekdoták, utalások. Az elbeszélő reflektálatlanul, dőlt betűvel jelölve idézeteket olvaszt az adott részbe Babitstól, Bessenyeitől és Jókaitól. Tehát jelezi, hogy már birtokában van a kész szövegeknek, s azok ismeretében számol el azzal az idővel, amíg a szereplők „másokkal voltak". A fölidéző (elbeszélői) és a fölidézett (szereplői) tudatok kölcsönhatással vannak egymásra. Kitalálás és tényszerűség nem zárja ki egymást, képzelet és emlékezet keveredik, s nem is lehet őket különválasztani.

Amikor olvasni kezdtem az első kisregényt, Babits történetét, két oldal után felírtam a kérdést a lap szélére: „ki beszél? honnan tudja?". Érdekes, hogy a harmadik személyű elbeszélő milyen viszonyban van a történet főszereplőivel. A három kisregény voltaképpen a szerző és a műalkotás viszonyára kérdez rá egyedülálló módon. Ha Szilasi új könyvét olvassuk, alakuló életekbe merülünk, s ahogy belépünk történeteinek világába, egyre kevésbé lesz fontos, hogy ki beszél.

[1] Vö. László János: *Előszó = Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk.: László János – Thomka Beáta, Kijárat, 2001,7–15.
[2] László János: *I. m.*, 9.
[3] László János: *I. m.*, 9–11.
[4] Michel Foucault: *Mi a szerző?*, ford.: Erős Ferenc – Kicsák Lóránt = M. F.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor, Latin Betűk, 2000, 119–147.

SIPOS Balázs

Felületek, perverzió, derű

(Szabó Marcell: A közeli Limbus. Jelenkor, 2016)

„…Hiszen valósággal elmerülnek az illúziókban és álomképekben, tekintetük csak a felületét pásztázza a dolgoknak s csupán ›› formákat ‹‹ lát, érzékelésük soha sehol nem hatol az igazságba, hanem beéri azzal, hogy ingereket fogjon föl és mintegy csak tapogatóddzon a dolgok felületén."
(Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*)*

Valószínűsíthető, hogy a Szabó Marcell-i írásmód sokakat elriaszt, bosszant vagy provokál. A szerzőtől távol áll, hogy a lírára privát sóvárgások lenyomataként, kamaszkori vagy a szerelmi anekdoták nyelvileg kidíszített archívumaként tekintsen. Csak a legritkább esetben él csinos metaforákkal és finom szimbólumokkal, konvencionális szóképekkel — az első ciklus címe: *A képek ellen.* A költői nyelvet nem érdekes emlékek vagy megőrzésre méltó életesemények — a hétköznapi kommunikáció mintájára fölfogott, akadálytalan — közlésére használja, hanem nyelvi fenomének (jelentések és szóképek) megképződése terepének tekinti. Reflexiója nem egy figura (legyen az maga a versbeszélő vagy az elbeszélt Én) egzisztenciális problémáira, hanem médiuma teljesítőképességére irányul. Írásmódja ettől még nagyon is érzéki. Csak épp érzékiség alatt a nyelv és a világ anyagiságát, a költői kifejezés materiális felszínét érti — azaz valami egészen mást, mint a szóképeket variáló költők.

A közeli Limbus vizsgálódásainak tárgya az érzékelés antropológiája, a jelentéstermelés szemiotikája, a nyelvtapasztalás fenomenológiája. Ezeknek a dimenzióknak a feltérképezése valamiféle redukált lexika vagy szabványos szintaxis révén nyilvánvalóan nem lehetséges. Szabó Marcell ezért olyan diskurzusok jelölőit vonja be versei nyelvi terébe, mint a pszichoanalízis, a közgazdaságtan, a fenomenológia, s előszeretettel széttördeli a versek narratív, a mondatok grammatikai koherenciáját. A szövegegyüttes bevett olvasói stratégiáinkat — legyenek ezek mégoly különbözőek is — garantáltan zátonyra futtatja. A törések — amellett, hogy a beszélő (tudatállapota) jellemzését szolgálják — hermeneutikai funkcióra tesznek szert: blokkolják az olvasóban képződő jelentés rögzülését, fölülírják a versek korábbi szakaszairól kialakított olvasatot. Azért kényszerül ez a líra folyamatosan önmaga kizökkentésére, mert a nyelvműködés folyamatára szükségképp csak a versen belül — vagyis működés közben — reflektálhat: ha a megértés akadálytalanul végbemehetne, ha éppúgy ellepleződne a jelentéslétesülés mikéntje s a nyelv médium mivolta, mint a hétköznapi kommunikációban, nem volna mód reflexióra. E szándékok Szabó Marcell első kötetében, *A szorítás alakja*ban (JAK–Prae.hu, 2011) is jelen voltak, de a hangsúly ott még az Én „biológiai megelőzöttségére" esett, s döntően fizikai tapasztalatok leírására korlátozódott. *A közeli Limbus* már azt az „ökonómiának" tekintett összjátékot írja le, amely az — egymást kölcsönösen feltételező — nyelvműködés, világ- és testtapasztalás, valamint az előbbi háromnak kiszolgáltatott, ezek közt csapongó öntudat közt megy végbe.

A kötet elejére sorolt versek *A neurózis előtti* címűig bezárólag megtartanak egy a nyelvtől és a világtól nagyjából elhatárolt, utóbbiakra rácsodálkozó, azok kényszerítő erejét számba vevő beszélőt, aki már e versekben is erősen deperszonalizált — nincs múltja, kinézetéről, szokásairól, vágyairól, céljairól vagy szándékairól alig valamit tudunk meg —, de akinek az alakja még kivehető. Járkál, szemügyre vesz. Néhány kivételtől eltekintve a versek a középhosszú és hosszú közt ingadoznak (akad nyolcoldalas is). Szisztematikusan négysoros strófákban, rímtelen és dallamtalan, *enjambement*-okban bővelkedő formában, szabatos — nagybetűvel kezdődő, pontra végződő, de paradoxonok feszítette — mondatokban íródtak. A látszólagos eszköztelenség korántsem von maga után élőbeszédszerűséget: a szövegek leginkább prózaverseknek hatnak, aminek azonban ellentmond szigorú tagolásuk. A szokatlan terjedelem, akárcsak a rejtélyekkel terhelt, strófákon keresztülvonuló mondat Szabó Marcell a nyelv analízisét célzó írásmódjának szerves része. A jelentéskibomlás terepének tekintett írás, ellentmondva a sűrítés, a redukció a magyar költői hagyományban (legalábbis az Újhold óta) domináns imperatívuszának, hangsúlyozottan nem valamiféle gazdaságosan lecsiszolt, konvencionálisan keretezett nyelvi felületet tár az olvasó elé. (Nehéz is a kötetből egy-egy, környezetükből kiragadva is értelmes állítást idézni.) Ennek ellenére nem mondhatók — Tandori vagy Tolnai poétikájának módján — fecsegősnek. Azért tevődik össze belőlük a jelentéslétesülés *folyamatát* végigkövető felület, mert következetesen kigyomlálták belőlük az idiómákat, a rögzült szófordulatokat, a köznapi kommunikáció nyelvi salakanyagát, s jópár paradoxont plántáltak beléjük. Mivel Szabó Marcell célja nyelvi-fenomenológiai érzékletek (mind a beszélő általi, mind az olvasónak felkínált) jelen idejű regisztrálása, nem pedig utólagos „megköltése", szimbólumok sem, metaforák sem terelik mederbe a megértésüket, nem zsugorítják a beszéd létesítette jelentésmezőt.

Érzékelés és észlelés rezzenéseit, a tapasztalás egymásba nyúló, de akauzális mozzanatait, az érzékelés személytelen zajlását nem lehet sem a fecsegés közhelyeivel, sem a lírai beszéd konvencióival rögzíteni, ugyanis ezek a logikák az Én uralma alá vonnák, meghamisítanák az érzékszervek biológiai önkényét, mely személytelen hatalomként előre elrendezi, *képfelületként* bocsátja az én elé a világot. „Az észlelés riadt termelés", írja. E versek drámaisága az önnön organizmusának kiszolgáltatott Én riadalmából fakad: „A látvány akarata, / egy csupasz szemgolyó, a tarkóm / mögött forog." (*Tauromachie*) A világ érzékelésének személyelőttes, transzcendentális folyamata, amint azt Kant olvasói jól tudják, rendet visz a világ káoszába. Szabó Marcell diskurzusában azonban ez a rend minden, csak nem megnyugtató: „Mint egy tartályforma, benne / összepárosíthatatlan dolgok egyvelege, / amit a látás elrendez, majd megkever újból. / A szemem, mint a gyomrom, ugyanazt a munkát / végzi, és vakmerőség volna kijelenteni, / melyik kezdte előbb. Melyik vetetette rá magát / hamarabb vagy nagyobb elszántsággal a környező / világ kitüremkedéseire." (*Uszoda a Szajnán*) Az elszánt, állatiasan működő érzékszervek előre ellehetetlenítik, hogy magára a létesülés, vagyis a rend kialakulásának — szükségképp eredendőbb — folyamatára kérdezzünk rá; hiszen a világot közvetítő szervek működésének feltétele, hogy megfeledkezzünk működésükről, s úgy tehessünk, mintha a világ a tudat számára közvetítetlenül, önmagaként adódna, mintha mi magunk lennénk *benne* a világban, nem pusztán testünk volna belékötve. Ráirányítva a figyelmet az érzékletek minket a világtól elválasztó felületére, a nyitóciklus a mindennapi valóságtapasztalásunkhoz elengedhetetlen feledést mondja föl, s vele együtt az érzékleteire önfeledten ráhagyatkozó Ént vonja fokozatosan vissza afféle karteziánus gesztusként: „váratlan büntetés huszonöt évnyi / felelőtlen szemmozgatásra. Egyre halványuló értelemmel is tudtam, annál nincsen tovább, / hogy most bevallom, én magam vagyok / a tárgy, amelyet elveszítek." (*A néma ernyő*)

A neurózis előtti című, *A képek ellen* ciklus közepén álló hosszúverset követően az Én egészen rögzíthetetlenné válik: a benyomások felületén csúszkál. (A kötetkompozíció világosan tagolja a vizsgálódások fokozatait.) A neurózis után Nietzsche birodalmába lépünk, „Békétlenül / a felszínnel, a megszámlálthatatlanul / népes alattitól elszakítva. Nem gondolná, / a néző elsietett kísérleteit ünnepli benne, / hogy egy hirtelen vonással törölje magát / innen mindenestül." A neurózisban megindul a felszín tobzódása: „Iszonyat és terror, a sebes / biológia valami folyamatos és lassuló / növényi alakulással szemben, melynek / kezdetén a mértékét vesztett néző áll." Az anonim létesülő világot sokasító (szó)képek révén nem küzdhető ki maradéktalan, megnyugató megismerés: a képek újabb képeket szülnek, a jelentések telosz nélkül pusztán egymásra utalnak, nem állnak össze végérvényes igazsággá. „A neurózis utáni / beszéd ellenben védtelen önmaga csábításával / szemben, semmi lelkülethez nem lehet köze […] már / levetkőzte a gyűlölet, a vonzalom felesleges / díszeit, és csak a képek bősége, a keletkezés / járványa hajtja egy alapjaiban / elhibázott megismerés felé." (*Uszoda a Szajnán*) Maga a kép- vagy reprezentációlogika téves. Kérdés, miféle egyéb logika mentén lehet írni.

A tudat által — a felület (reprezentáció, kép) mögé kerülés érdekében — vívott harc, ez a Szabó Marcell költészetében számtalan formában megjelenő párbaj voltaképp az érzékszervek mindegyikén végigvonultatott allegória: a nyelv (szóképtermelő) gépiességének fenomenológiai megfelelője. Ahogy az érzékszervek feldolgozzák a látványt, úgy termelik a szavak a — felhalmozás folytán mind értéktelenebb, inflálódó — jelentéseket. Ez a második, immáron nyelvi felület ugyanúgy ráfeszül a közvetlenül tapasztalhatatlan világra, mint az érzékszervek elrendezte észleletek: a nyelv és az érzékszervek automatizmusa egymást példázza. A közvetítést a nyelv felől szemügyre véve a beszélő azzal az alapvető költői problémával szembesül, hogy mivel a nyelvi konvenció egyszerre trivializálja a tapasztalást és butítja a versbeszédet, a nyelvi konvenciók mögé való kerülésért folytatott küzdelemben a költészet megismerőereje, ha úgy tetszik: episztemológiai relevanciája forog kockán. A felszíni adatok „akaratlanul is / a leghétköznapibb demencia felé terelnek / bárkit. És ugyanez áll a többi leíró / erőfeszítésre is, amit ugyan érdektelennek / nem, de veszélyesnek és kártékonynak találok." (*Boáz*) Ezért amikor azt olvassuk, hogy „Beljebb és beljebb / kerülni valamiben, amiről az ellenkezőjét tanítja / a látvány. A képek ellen mozogni, amennyiben / a kép kívülállás" (*Uszoda a Szajnán*), ne arra gondoljunk, hogy itt a jelenségvilágba való valamiféle belebutulást, afféle mámoros belefeledkezést sürget a beszélő, sokkal inkább arra, hogy a konvencionális nyelvi eljárások — a nyelvi megelőzöttség — létesítette, túlontúl könnyen adódó látványok ellenében kell írni, a nyelv rejtett forrásvidékeiről merítve. Mert aki „csak beszél", az „a látványt / visszautalja a részletek fogyatkozó terébe, egy sűrű és egynemű vidékre, melyet akkor / sem laknánk be jó szívvel, ha egyetlen / reményünk a látásra valahol itt rejtőzne." (*I. m.*)

A szakasz kitüntetett, a ciklus egészén motivikusan végigguruló szóképe a szemgolyó (olykor labda metaforizálja). Ha más érzékszerv megjelenik, többnyire a szemmel relációban, szinesztétikus megoldásokkal jelenik meg. Ezt nem pusztán a látás fenomenológiai hagyományban való kitüntetettsége magyarázza (amelynek alapja, hogy az egyetlen érzékszerv, amely a tapasztalóban a világtól való távollét illúzióját kelti): a szemgolyó Szabó Marcell diskurzusában az evidens nyelvi konvenció miatt élvez bizonyos kitüntetettséget a többi érzékszerv rovására. A kifejezés ugyanis — a dobhártyával, a szaglóhámmal, az ízlelőbimbóval vagy az ujjbeggyel ellentétben — mint „a lélek tükre" szimbolikus, azaz erősen konvencionális nyelvi fenoménként is működik. Az, hogy tárgyi létezőként, odakint guruló labdaként vagy szemgolyóként maga is tapasztalható — hogy tehát a lélek tükre épp annyira a világ, mint az én része, hogy inkább tárgyias, mint lelkes dolog, lévén kézbevehető, megpillantható, megízlelhető stb. —, plasztikusabban képzi meg mind az Én (a lélek) érzékszerveknek való kiszolgáltatottságát, mind pedig azt, hogy a világ és az Én közt közvetítő érzékszerv az előbbihez tartozik, s mint ilyen: elidegeníthető.

Hogy a versek a képekkel való leszámolást rendre egy szóképpel, az odakint mozgó szemgolyókkal — „a szem és a labda glóbusza / a bőrgolyóban ismétli meg a formát, / amely halkan szeli át a teret, a padlót // biztosan szántja, pattog és elgurul

/ örökre", olvashatjuk a *Labdaház* című versben — ábrázolják, arra az egész kötetet domináló tapasztalatra irányítják a figyelmet, melyet a metanyelv hiányában, vagyis a nyelvre való reflexió nyelvi mivoltában, a nyelv mögé kerülhetetlenségében azonosíthatunk. Szabó Marcell diskurzusa is, akárcsak az összes, valamiféle nyelvi konvenció alóli kiszabadulást célzó költői diskurzus — s melyik jelentős huszadik századi költészet nem ilyen? — kikerülhetetlenül önellentmondásba fut, önmagát számolja föl (két cím: *Kenózis* [azaz: önfelszámolás] *sírgödörrel*; *Kenózis méhész alakjában*), mivel azzal a keserű tapasztalattal kénytelen szembesülni, hogy kép (reprezentáció) nélküli, pusztán a prezentált, vagyis „magával a dologgal" egybeeső érzület nem létezik — s ugyanígy, a nyelv szintjén: dologgal egybeeső jelentés sincs. Nem adott sem olyan szuperérzékszerv, sem olyan metanyelv, amely egyszerre vonná magába az összes többi érzékszerv tapasztalatát: minden, a világ és az Én között közvetítő szerv partikuláris érzékleteket biztosít, mindegyik csak egy-egy különbözőképp konstituált felületet bocsát az Én elé: bőrt és kérget; képet és hangszőnyeget, de sosem a mögöttest, és sosem az érzékletek teljességét. Az érzékszervek által előre programozott látványegyüttes *közhelyességében* riasztóan tolakodó. A szemgolyó uralhatatlan működése távol tartja, *felszínes* következetességgel rendezi el a világot: „A természet kemény burka az, / ami nem szétosztható a tenyerek között. A többi csak kimért dörgölődés, melyet / a látás próbájának hívunk, de amely / fel sem ismeri a szem valódi gyakorlatát. […] Csak egy / zsákutcaesemény a testemet illetően, amelynek pontos felmérése feladat, / mégha elvégezhetetlen is." (*A neurózis előtti*)

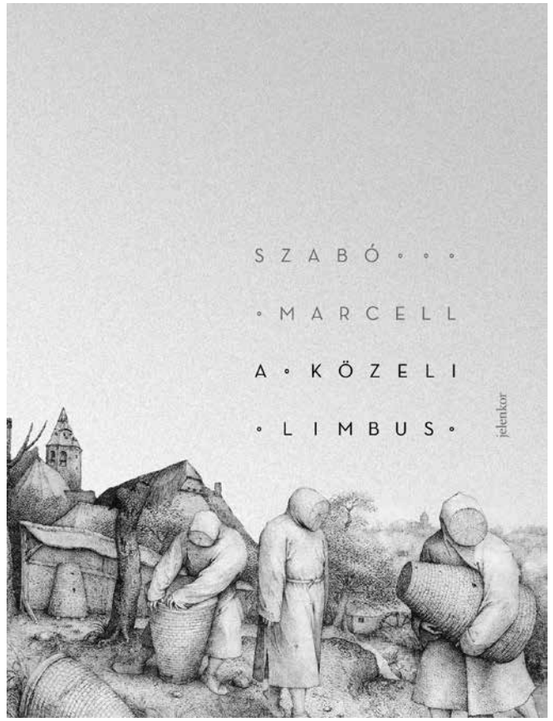
A kötet második, *A közeli Limbus* című hosszúvers alkotta részében az érzékszervek és a világ cserekereskedelme a leképzés szintjére helyeződik át; ez a szakasz a nyelvi és képi reprezentációs felszínt, vagyis a szándékolt, tudatos közvetítést tapogatja le. Ezt előlegezi az első ciklus utolsó előtti verse, a magisztrális *Baudelaire álma*. A vers alapbelátása, hogy az első rész tematizálta észlelés-, valamint a második rész leírta (szó)képtermelés-kényszer egyazon érme két oldala. Egymásba kötve teljesítik ki a kötet szöveggépezetét: az Én csak a váltógazdaságot szervező központ, afféle elosztóhely, ahol egymásba csatlakozik az egyaránt fizikai, testileg érzékelhető fenoménként kezelt jelenség és nyelv. A *Baudelaire álma* azt a belátást nyomatékosítja, hogy *a megnyugtató valóságismeret foglalataként nemcsak az érzékszerveknek kitett tudat, de az érzékelésnek kitett nyelv sem funkcionálhat*, egész egyszerűen azért, mert utóbbi, vagyis maga a nyelv is kénytelen materializálódni mint beszéd (hallás), mint írás (látott, tapintott); mint lehelet, „szájszag, sűrű, átlátszatlan pára". A nyelv létmódja abban a kettősségben áll, hogy egyszerre a világ része, mint tapasztalható *kvázi-anyag*, valamint *médium*, amely által a világ leírást nyer. Világból való kivonhatósága pusztán illúzió: „…a mondatok nem hasonlítottak a tisztaság / vagy a szenny semmilyen képzetéhez, nem voltak karakterjegyekkel felruházhatók, / egyszerűen kitörtek a szájból, és megkezdték / különös körforgásukat egy világban, / melynek gazdagságát éppen az ilyen / megnyilvánulások mértéktelensége / jellemezte. A pazarlásban eltűnő különbséget / jelentették, mely alapja volt minden / otthonosságnak." (*Baudelaire álma*) Mivel tehát a kifejezések visszaforognak a világba, a második, nyelvi felszín belecsúszik az érzékletek felszínébe, s csak ezek ökonómiája létezik: állandó körforgás érzékszervről érzékszervre, médiumról médiumra; diskurzusról diskurzusra való, folytonos cserebere, aminek csak akkor lehetne közös valutája a nyelv, ha nem válna maga is, miután kimondták vagy leírták, kiszolgáltatottá az érzékszerveknek.

A képek elleni, a szemgolyó elgurulásának szóképében azonosított mozgás — amellett, hogy a (szó)képek kiiktathatatlanságára derít fényt — egyértelműsíti, hogy a látszólagos „mélység" (a lélek, a lényegiség, a szubsztanciális tartalom) maga is csak (nyelvi, a képes beszéd illúziója miatt mélységnek tetsző) felület. John Ashbery írja *Önarckép konvex tükörben* [*Self-Portrait in a Convex Mirror*] című híres versében: „…De szemeid láttatják / Hogy minden csak felület. A felület van jelen / És semmi sem létezhet, csak ami jelen van." („…But your eyes proclaim / That everything is surface. The surface is what's there / And nothing can exist except what's there.") Ha a golyóként elguruló lélek-tükör képéhez — amivel Ashbery versében megfeleltethető a híres, tükörből megfestett Parmigianino-önarcképen ábrázolt szem (tehát a festő egy tükörfelület alapján megfestett lélek-tükrének Ashbery verse által „tovább"-tükrözött, írásba fordított felülete) — mellé értjük a *Limbus* borítóképén ábrázolt, *érzékszervek híján arctalan,* vagyis szó szerint és átvitt értelemben is „képtelen" alakokat, megnyílik előttünk a felületek azon diszkurzív játéktere, ahol az egyes érzékszervek feldolgozta tapasztalatok éppúgy, mint a nyelvileg termelt jelentések metonimikusan behelyettesíthetők lesznek egymással. Az egymással szembeállított vagy egymásba érő felszínek egyike sem alkalmas arra, hogy a hagyományos, reprezentációalapú igazságfogalmat kielégítő — vagyis: az igazságot mint világbeli dolog és fenomenális vagy nyelvi jelenség maradéktalan egybeeséseként elgondoló, s ennek eleget tevő — szöveggé álljon össze (persze nem is céloz ilyesmit, sőt), csak arra, hogy mint megannyi egymás felé fordított tükör, végtelenítsék a diskurzusok összjátékát: „…eldönthetetlen, mi vesz erőt min, ábrázoláson / az elégtelen minta, vagy a keletkezés itt / már egy felügyelet nélküli gondolkodás / nosztalgiája. Csak beszél, és a szürkület / ezt ismétli meg a maga obszcén módján, csendes odaadással…" (*Uszoda a Szajnán*)

Ha pedig minden értelmezés csak felszín — a folyófelület éppúgy, mint a ráépített uszoda, a világot tükröző művészet éppúgy, mint a lelket tükröző szem, a szókép éppúgy, mint az íráskép anyagisága —, melyet egy-egy újabb felszín leképezhet ugyan, de rögzíteni képtelen, akkor világos, hogy a felszíneknek nem adható meg sem a mögöttese, sem az eredetije: minden csak átfordítás, minden csak metonímia.

A közeli Limbus címadó, mintegy negyvenoldalas hosszúverse azért is rokonítható Ashbery (ugyancsak) hosszúversével, mert ahhoz hasonlóan immár nem az érzékszervek által felületként reprezentált világot, hanem a művészi reprezentáció, vagyis a tudatos felületképzés felszínét fogja vallatóra. Míg Ashbery egy Parmigianino-önarckép, Szabó Marcell (feltételezhetően — a festmény címe nem íródik le) egy Tintoretto-pásztoridill leírása. Az ökonómia itt már nem a tapasztalati világ(felület) és az ember viszonyát — a fenomenális csereberélést — tekinti tárgyának. Ebben a versben a világ kizárólag mediális közvetítésben — előbb a festményen, majd a szavak felületén — jelenik meg (nincs több járkálva tapasztaló versbeszélő), ami csak még plasztikusabban emeli ki az első ciklus a mélység lehetetlen-ellenállhatatlan bűvöletében felszín ellen viselt harcként azonosított alapproblémáját: „Elgondolni csak / az egymásra rakódó szenny és / piszok értékes rétegei révén lehet, / felkaparni, lazítani rajta képtelenség, / a felszínnek alatta nincs önértéke." A versfelület szabdalt: *A közeli Limbus* két hasábban fut. Sorai közé apró — szándékoltan amatőr — fotók tördelődnek. A jobb oldali, szövegbuborékok sorozatából álló hasábot kizárólag idézetek alkotják: jelöletlen intertextusok, szövegmozaikszerű nyelvi hordalék. Irodalmi, filozófiai és nyelvelméleti szövegek vegyesen; népmese, szóhagyomány, Shakespeare-, Hölderlin-, Rilke-, Joyce-, Roman Jakobson-, Lacan-idézetek. A nyelvi hagyománynak ezeket az anyagi nyomait azok hagyták a nyelven, akik Szabó Marcellt megelőzően igyekeztek felderíteni (egyben rögzíteni) az általa leírt érzéki gépiességet. A bal oldali, a Tintoretto-kép leírásából kiinduló, de attól hamar elrugaszkodó leírást ezek a szövegrészek nemcsak hogy kiegészítik, de az egyes diskurzusokat anyagi felületként (szövegbuborékokként) kezelve egymás mellé állítják az egyes hagyományszinteket, ekképp materiálisan is demonstrálva, hogy a felületek összeolvasásából kibomló jelentés a szavakból épített hasábok közti üresen hagyott felületen, a pőre papíron létesül.

A bal oldali hasáb leírta reprezentációtermelés — mint festészet, valamint az arról való írás (újabb felület termelése) — éppolyan esendő tevékenységnek bizonyul, mint az érzékszervi feldolgozás: „A megsebzett eszkatológia / önmagát fürkészi lehetséges / kibúvók után kutatva, / és a reflexió túlérzékeny terében / újraéli a bukást, a büntetést, / a várakozást, egyszóval mindazt, / melynek ellenében valamikor / megszületett. […] Kiszínezi, ha nem is / akarja — az algériai csatát, / tankok és pépesre vert emberfejek, / Tintoretto ecsetje nyomán, vagy / Hirosima, a robbanás felhője is / az olasz mester érzékeny kezét, / könnyű csuklóját dicséri." A létet gazdagító, az érzéki valóság tudatos elrendezésének ígéretét hordozó képek megkettőzik a bukást és a büntetést. A beszédkényszer affféle gépies törlesztésként, uralhatatlan kompenzációként jelenik meg: „Valóságos cselekedet csak / a fölösleg felhízlalása lehet. / Nincs megkönnyebbülés, / nyugalom, kielégülés sincsen, / melyet a tékozlásnál pontosabban / írna le a lecsapolás képe." A költészet episztemológiai relevanciája nem valamiféle végső és szűkszavú jelentés kiküzdésére való képességében áll, hanem abban, hogy foglalatot biztosít a párhuzamosan futó diskurzusok számára, a mind gazdagabb diskurzusmutáció, a jeltípusok összekeverésének a terepe: „Mint egy teher letételén, a jelentés / úgy dolgozik rajta. A mezőgazdaságtól / a pszichológiáig, a gazdaságtantól / az orvoslásig, a kínvallatás / tudományáig, alkalomadtán / a leölt állatok vagy az elhunyt / előkelőségek tetemének konzerválásáig, / mindenütt jelen van. És ha igaz, / hogy az öröm sem egyéb, mint / hirtelen kiüresedés és lecsillapodás / egyrészről, a tartóforma / határainak megtapasztalása / másrészről, akkor a fényes tetejű / gépkocsik és páncélos bogarak szomszédossága azért kiapadhatatlan forrása a gyönyörnek, mert közelségük / ismét a felszín érzéki gazdagságát / és a tartalom kongó ürességét hirdeti." S talán éppen ez a — tapasztalás és termelés dialektikájának leállíthatatlansága fölött érzett — perverz derű jellemzi legtalálóbban a szerző antropológiáját.



Szabó Marcell — a későmodern líra szigorú költészeteszményéhez tántoríthatatlanul hűséges — írásmódja a fiatal magyar költészet egyik legradikálisabb kísérlete. A nyelvi nyomok, melyeket lejegyzett, a mi beszédünket is megelőzik; az érzéki gépiesség, melyet a nyelvműködés eredeténél fellelt, bennünk is működik. Azoktól a bevésődésektől sem leszünk érintetlenek, amelyeket a gépezet erőforrásait megcsapolva ő maga írt a nyelvbe.

SEPSI László

Az „ilyen kis izék” éjszakája

(M. R. Carey: Kiéhezettek.
Fordította: Kisantal Tamás, Kossuth, 2016)

„Lisztharmat, aranka, gomba, penész
ködmódra a földet elöntve tenyész,
sápadt húsú, mintha a sok halott
új nyirkos létre dagadna ki ott.”
(Percy Bysshe Shelley: Az érzékeny plánta,
Babits Mihály fordítása)

A hangsávon az esőerdő atmoszférikus zörejeit lassan elnyomja a horrorfilmeket idéző disszonáns muzsika: egy gallyon ülő hangyát látunk, felhúzott potrohával görcsös félkört alkot, miközben lábaival mintha fejét és csápjait próbálná megtisztítani. Beteg hangyának tűnik, rovaroktól akkor szoktunk hasonló mozdulatsort látni, ha lefújtuk őket Chemotoxszal, és a konyha padlóján agonizálva végzik utolsó automatikus mozgásaikat. Valószínűleg az ilyen pillanatokban állunk hozzá a legközelebb, hogy emberi érzetekkel ruházzunk fel egy ízeltlábút, és az aprócska kitintest vonaglásában a fájdalom és a pánik nyomait véljük fölfedezni, miközben már az sem egyértelmű, hogy elgázosított látogatóink élőnek tekinthetőek-e még, vagy mozgásuk csupán az idegrendszer utolsó kisüléseinek köszönhető. Premier plánban látjuk a kétségbeesett (újabb önkéntelen antropomorfizáció) hangya fejét, mikor egy evolucionista La Fontaine joviális nagyapóhangján megszólal David Attenborough:

> Különböző tüneteket figyelhetünk meg ezeken a 24 órás hangyákon. Egy parazita gombafaj, a *Cordyceps* spórái hatoltak be testükbe — és elméjükbe. Fertőzött agya arra készteti a hangyát, hogy fölfelé mászszon, ahol végképp összezavarodva csáprágóival megragad egy növényszárat. A megtalált fertőzötteket a dolgozók azonnal elcipelik a kolónia közeléből és kidobják. Ez extrémnek tűnhet, ám jó oka van: mint valami *science fiction*ben, a *Cordyceps* termőteste előtör a hangya fejéből. Három hétig is tarthat, mire megnő, ám ezután minden közelébe került hangya számára halálos veszélyt jelent. A gomba olyan virulens, hogy egész bolyokat képes kipusztítani.

A narráció és a *mise-en-scène* precízen egyensúlyozik a természettudományos *infotainment* és a horror hatáselemei között, és Attenborough nem is igyekszik leplezni kisfilmjének ilyesfajta fertőzöttségét, ahogyan a populáris kultúra kódjai — mint a gombaspórák a hangya kitinpáncélja alá — behatolnak a természettudományos retorika csak látszólag ideológiamentes felszíne alá. „Mint valami *science fiction*ben” — mondja ki végül, és a monitor előtt gubbasztó néző (ha nem esett le neki korábban), máris a homlokára csaphat, hogy valóban látott ő már a gazdatestből előtörő parazitát, minimum az *Alien*-filmekben, melyek (megfordítva az inspirációk irányát) szintén egy parazita, a petéit pókok és hernyók testébe helyező fürkészdarázs-félék szaporodása által megihletve építették fel a xenomorf életciklusait.

A BBC hivatalos YouTube-oldalára 2008-ban felkerült kisfilm abba az online trendbe illeszkedik, ahol az élővilágról szóló, általában hátborzongatónak, de legalábbis sokkolónak szánt triviák mindinkább átveszik a városi legendák funkcióját, a cicás-kutyás-pandás, a börleszk ősfilmes zsánerét idéző kisvideók tengerébe az „ismeretterjesztés” farvizén csempészve be a horrort. De a halak nyelvét kirágó, majd szájüregükben letelepedő rákocskáról (*Cymothoa exigua*) vagy a csigákat zombifikáló laposféregről (*Leucochloridium paradoxum*) szóló szövegekben kimondva-kimondatlanul mindig ott kísért a „mi lenne ha…” feltevése, mi lenne, ha ezek a főképp alacsonyabb rendű életformákat fenyegető paraziták esetleg az embert is megfertőzhetnék, mi *van*, ha kitettségünk a földgolyó egyéb organizmusainak valójában sokkal nagyobb, mint azt gondolni szeretnénk. Bemutatásuk nem csupán abból a szempontból követi a horror(film) működésmódját, hogy biztonságos, kizárólag virtuális lehetőséget kínál a szembenézésre ezekkel az élőlényekkel. A nyelvevő rák vagy a zombigomba a róluk szóló anyagok alapján mind biztos távolban élnek tőlünk, az óceán vagy az őserdő mélyén, így reprezentációjuk során a parazitisztikus természet fenyegetése alárendelődik a gótikus térpoétikának: a szörny (a parazita) a mi világunktól elszeparáltan létezik, és számos térbeli határt kell átlépnünk ahhoz, hogy érintkezésbe léphessünk vele (vagy ő velünk). Mintha az őserdő Bram Stoker Transzszilvániája lenne, benne a hangyaboly a középkori várkastély, a *Cordyceps* pedig maga a terjeszkedésre és szaporodásra vágyó Drakula gróf.

M. R. Carey a *Kiéhezettek*ben lecsapja a labdát, és hogy ne legyen kétségünk afelől, mekkora hatással is bírhat David Attenborough a kortárs spekulatív irodalomra, egyik szereplője, a gomba kutatásával foglalkozó tudós néhány további érzékeny meglátással („A gomba szétterjed a hangya testében, és a fején jön ki, mint egy fallikus spóratok, amely belülről, a koponyán keresztül dugja meg a haldokló rovart”) kommentálva le is vetíti az egyik érdeklődő főhősnek a fent leírt kisfilmet. Majd a következő bekezdésben megtörténik az ugrás a képszerű asszociációkkal terhelt természettudományos leírás és a „mi lenne, ha” birodalma között: „Azonban egyszer csak a *Cordyceps* kevésbé lett válogatós. Más fajra váltott, aztán más nemzetségre, családra, rendre, osztályra. Felkapaszkodott az evolúciós fa csúcsára — persze ehhez egy röpke pillanatra egy olyan fának kell elképzelnünk az evolúciót, amelynek van csúcsa.”

Carey ezzel rámutat arra, hogy a *Cordyceps* és társainak horrorisztikus vonzereje annak köszönhető, hogy magukban rejtik az evolúciós trónfosztás lehetőségét. Persze ez mindazon szövegekről elmondható, a *Cápá*tól a *Triffidek napjá*n át a *Gyilkos cickányok*ig, amelyek azzal rémisztgetnek, hogy a *homo sapiens* pár fokkal lejjebb csúszik a táplálékláncon, és csúcsragadozóból, az evolúció nyerteséből újra préda válik. Ugyanakkor van egy fontos különbség a klasszikus állathorror emberevői és a *Kiéhezettek*-féle parazitológiai rettenet között: a *Cordyceps* nem egyszerűen az emberi testet kebelezi be vagy pusztítja el, mint William Girdler cserkészcombot rágcsáló grizzlyje, hanem a test határainak megsértése után a tudatot veszi célba. Nagyvonalúan eltekintve attól a kérdéstől, hogy a hangyák és egyéb ízeltlábúak rendelkeznek-e egyáltalán bármi hasonlóval, Attenborough ezért nem átallja felhívni rá a figyelmet, hogy a gomba megtámadta a fertőzött *Paraponera clavata* elméjét is, ezzel máris egy minden értelemben emberközelibb kontextusba téve a gazdatestek fenyegetettségét. Carey regényének egyik tétje ugyancsak a fertőzött elme mibenléte, a *Kiéhezettek* orvosának monológja így folytatódik:

> — Ez itt — mondja Caldwell, miközben az akvárium zárt fedelére koppint — az a dolog, ami az alanyok fejében van. Az agyukban. Amikor bemegy az osztályterembe, maga azt hiszi, hogy a gyerekekhez beszél. De nem így van, Helen. Ahhoz a dologhoz beszél, ami megölte a gyerekeket. […] Az *Ophiocordyceps* nem falja fel a teljes idegrendszert. De amint az egyik ilyen kis izé, amit maga a diákjaként ismer, emberi hús, emberi feromon szagát érzi, onnantól máris a gomba cselekszik. Először is a motoros agykéreg és a táplálkozási reflex irányítását veszi át. A gomba így szaporítja tovább magát — főként a nyálban. A harapás egyszerre látja el táplálékkal a gazdatestet és terjeszti a fertőzést.”

A *Cordyceps* fenyegetése, és vele együtt a *Kiéhezettek*ben végigvitt gondolatkísérlet nem egyszerűen fizikai, hanem antropológiai természetű, hiszen a regénybeli gomba azon a területen pusztít, melyet előszeretettel tekintünk az emberi faj kiváltságának: az önreflexióra képes tudatban. Ennek megfelelően pedig fő kérdése, hogy milyen distinkciók lehetségesek az egészséges embergyerekek, a halott gyerekek és az „ilyen kis izék” között.

Carey a gombaapkalipszis ábrázolásához az inváziós zombihorror kelléktárát használja, ezzel értelemszerűen áthuzalozva a zsánerben megszokott kérdésfeltevéseket. A kulisszák változatlanok (a modern civilizáció romjai, katonai bázis, kihalt nagyváros, portyázókkal teli vidék) és a műfaj típuskaraktereit sem variálja túl: a pozitív főhős egy humanizmusát féltve őrző tanárnő, társai a bajban pedig egy mindent klinikai pragmatizmussal szemlélő doktornő és néhány józan paraszti ésszel operáló katona. A társadalmi intézményeket és hozzájuk kapcsolódó gondolkodási mintázatokat reprezentáló társaság bázisuk pusztulása után utazik keresztül a *28 nappal később* című filmből is ismerős angliai vidéken, velük pedig az eredeti címben (*The Girl with All the Gifts*) szereplő fertőzött kislány, aki az elsőgenerációs gombazombikkal és nála jóval tompább gyerektársaival ellentétben ragyogó intellektust és kiváló empatikus készségeket mutat — addig, amíg meg nem érzi az emberi hús étvágygerjesztő illatát. A zombik, mint minden horrormonstrum, jellemzően az emberi és nem-emberi közti határvonal felszámolásával váltják ki a műfajra jellemző befogadói érzeteket (a félelmet és az undort), *differentia specifica*jukat a horror-bestiáriumon belül pedig az élő/halott ellentétpár egymásba csúsztatása adja. Huszadik századi, tipikusan tengerentúli teremtmény, amelynek előképeit nem az európai mesekincsben, hanem a karibi folklórban találjuk, és késői megjelenése, illetve a vámpírokkal vagy a farkasemberekkel ellentétben nehezen romantizálható adottságai az evolválódó gótika szörnyei közt nem csupán arra kárhoztatták, hogy afféle bűzös *underclass*-szá váljék a műfajcsoporton belül, de a róla szóló történeteket is a poszt-marxista teóriák keretein belül fogant elemzések kedvelt tárgyává tette. „Az élőholtak kasztjának heréit, a zombikat Marx vámpírszerű tőkéje hozta létre — írja Fred Botting —, kiszipolyozva minden felesleget az élő munkából, és nem hagyva mást, csak az esztelen mun-

kaerőt, hogy körbe-körbe csoszogjon a gyönyör és értelem zárt áramköreiben."[1] *A fehér zombi* (1932) haiti-i malomban őrölő hipnotizált munkásaitól a *Holtak hajnalá*nak monroeville-i plázát ostromló tömegéig a zombik hagyományosan mindig a termelés és fogyasztás koordináta-rendszerében értelmeződnek: a mechanikus munkavégzéssel és a kondicionált fogyasztással vont párhuzamokon keresztül az élő–halott-ellentétpár mellé felkerül az ember–gép-dichotómia, vagyis annak problémája, mikortól tekintünk egy entitást érző-gondolkodó emberi lénynek és hol kezdődik a programozott húsmasinák birodalma.[2] Carey a *Kiéhezettekben* ebből a jól bejáratott keretrendszerből tépi ki szörnyeit, amikor — csak részben a gombafertőzés motívumának köszönhetően — az emberi faj ökológiai kitettségére helyezi a hangsúlyt. A problematikus határvonal áttevődik civilizáció és természet, ember és gomba közé, ennek megfelelően pedig a fertőzöttektől való elkülönböződés taktikái is inkább idézik az ember–állat-dichotómiát kiaknázó narratívákat — melynek csúcspontja, amikor a túlélők egy csapat törzsközösségben élő, fertőzött „vad gyermekkel" találkoznak, egy maroknyi spóraverte Mauglival. „Egy vadállattal küzd, amely ott van benne. Így azt is tudja, hogy veszíteni fog" — írja Carey a fertőzött kislányról, átterelve a zombikról szóló diskurzust az idomítás és domesztikálás ember–állat-viszonylatban felfogott gyakorlataihoz, ahol az emberlét a gomba által felerősített ösztönvilág, a belső vadállat elnyomásának függvénye.[3]

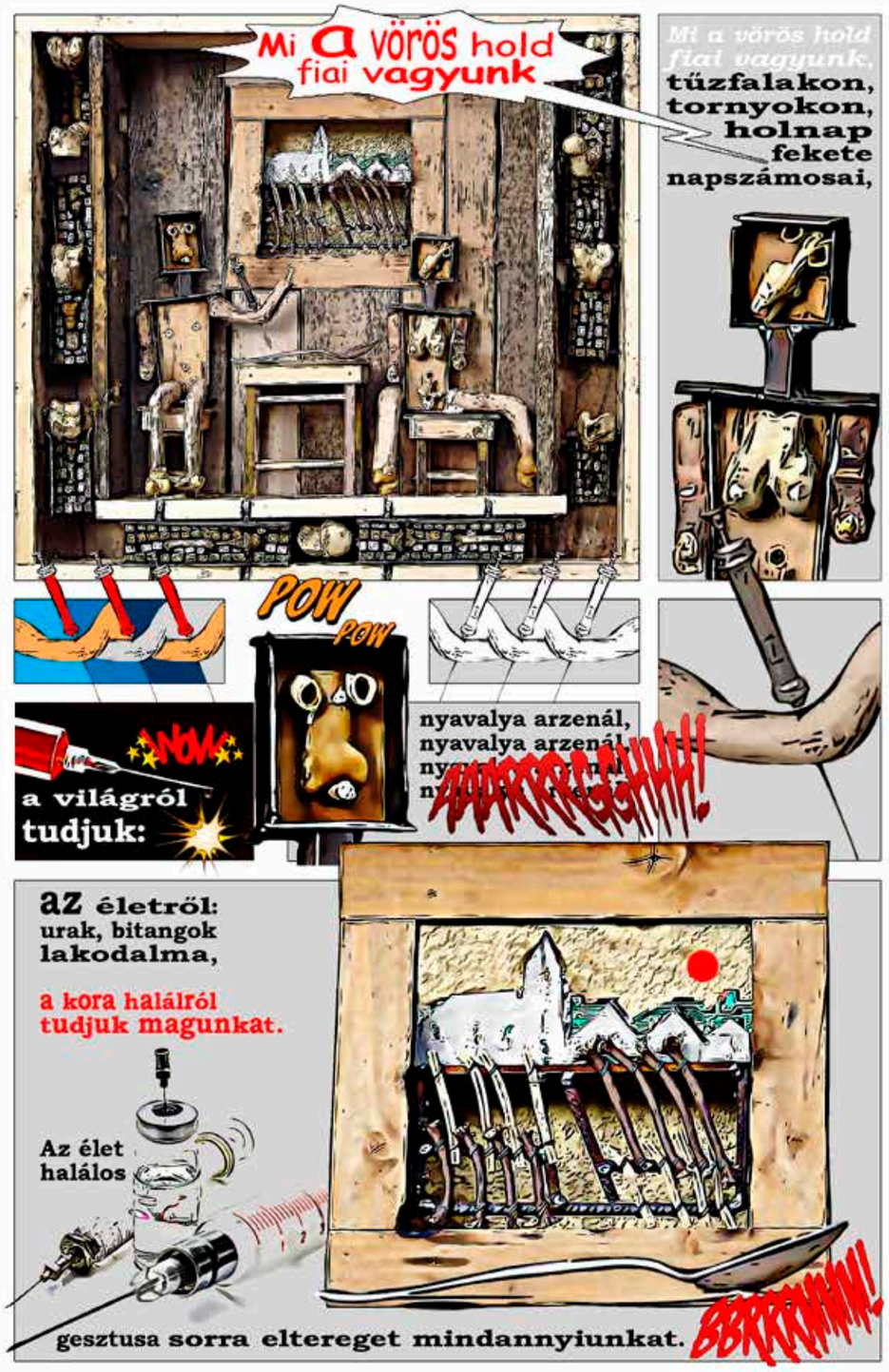
De a kannibalisztikus késztetés legyűrése Careynél csak az első lépcsőfok a fertőzöttből újra emberré válásban, pontosabban az emberi mivolt legalább egy részének továbbörökítésében. Annak eszközéül, hogy az „ilyen kis izék" ne az ember totális ellentétei, hanem egy poszthumanista szemléletmód szellemében folytatásai és kiterjesztései lehessenek — ahogy korábban Cronenbergnél is felmerült a rák mint evolúciós lépcsőfok gondolata —, a *Kiéhezettek* az oktatást, azon belül is a nyelv- és irodalomoktatást jelöli ki. Ennek fényében az „ember" kritériuma nem valamiféle biológiai vagy mentális tisztaság (parazitamentesség), mint azt a regénybeli doktornő feltételezi, hanem a korábban felhalmozott kultúrkincs ismerete és dekódolásának képessége, függetlenül a testben és lélekben tenyésző gombáktól. Az Attenborough-kisfilm mellett a *Kiéhezettek* másik meghatározó intertextusa Pandora mítosza, mely különösen fontos szerepet tölt be a címszereplő „érzékeny plánta" nevelődéstörténetében. A tantermi mitológiaolvasások során a kislány számára a Roger Lancelyn Green gyűjteményében olvasott történet több lesz, mint örömmel végzett elemzési feladat: világmagyarázattá és szerepmintává alakul, amely (lásd a „kinyitás" motívumát) végül későbbi tetteit is meghatározza. Az ABC és a görög mítoszok kétségkívül olyan fegyvertények, melyekkel Attenborough hangyái nem rendelkeznek „elméjük" védelmében, de miközben Carey számos előképéhez hasonlóan a nyelvi kultúrában mutatja fel az ember különbségét az állatoktól, növényektől és gombáktól, az írásbeli hagyományokat felértékelő víziójában az egyén mégsem kaphatja vissza megnyugtató autonómiáját. A „mindennel megajándékozott lány" elméje ehelyett hadszíntérré válik, egyik oldalról a gomba által képviselt ösztönvilág, a másikon rongyosra olvasott szöveggyűjteményekkel terjedő viselkedésminták (az evolucionista kultúraelmélet zsargonjában: mémek) ostromolják identitását. Legyen csattogó fogú gombazombi vagy introvertált könyvmoly, a *Kiéhezettek* apokalipszisében ember és nem-ember valójában ugyanaz: gazdatest.

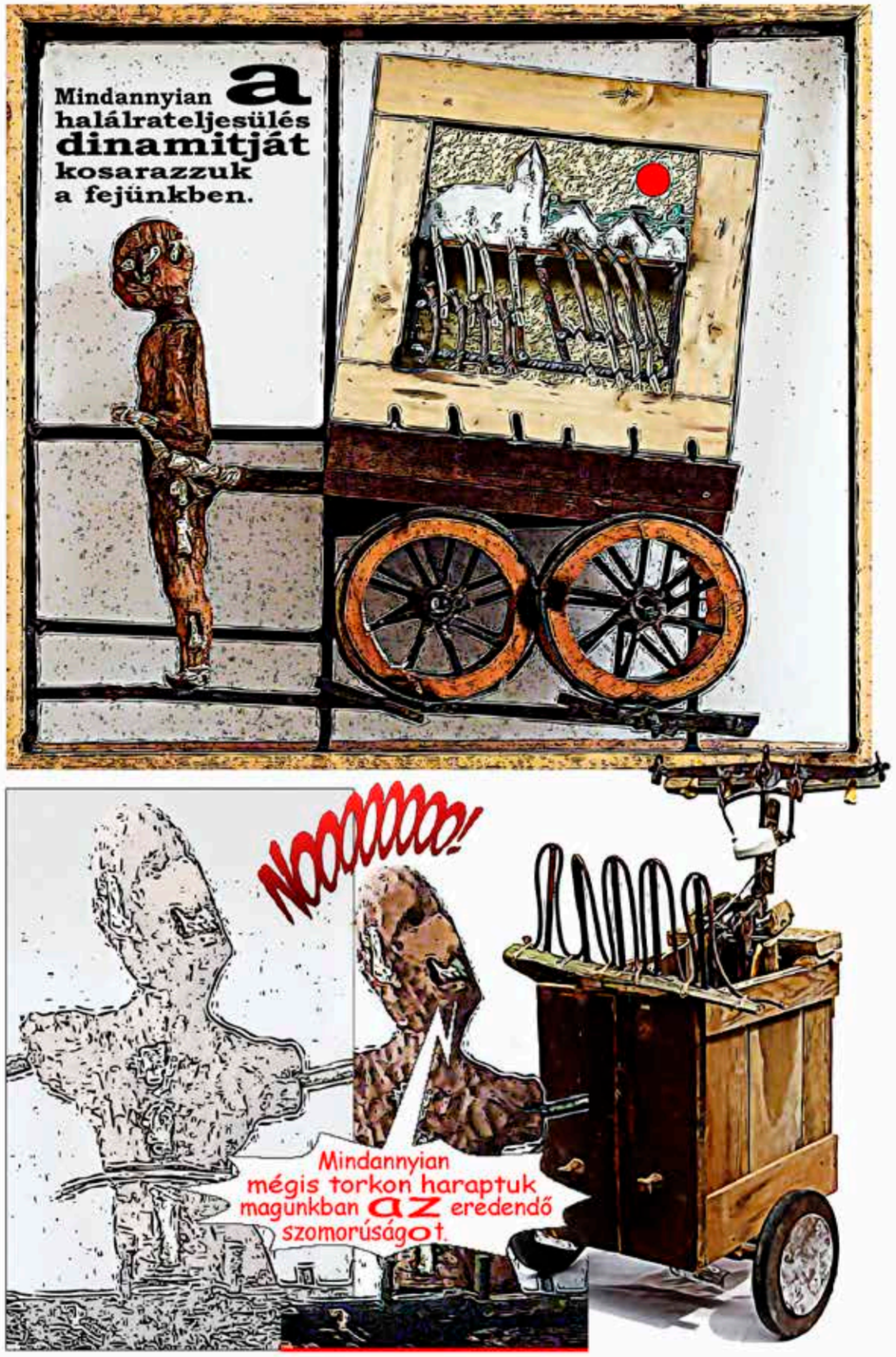
---

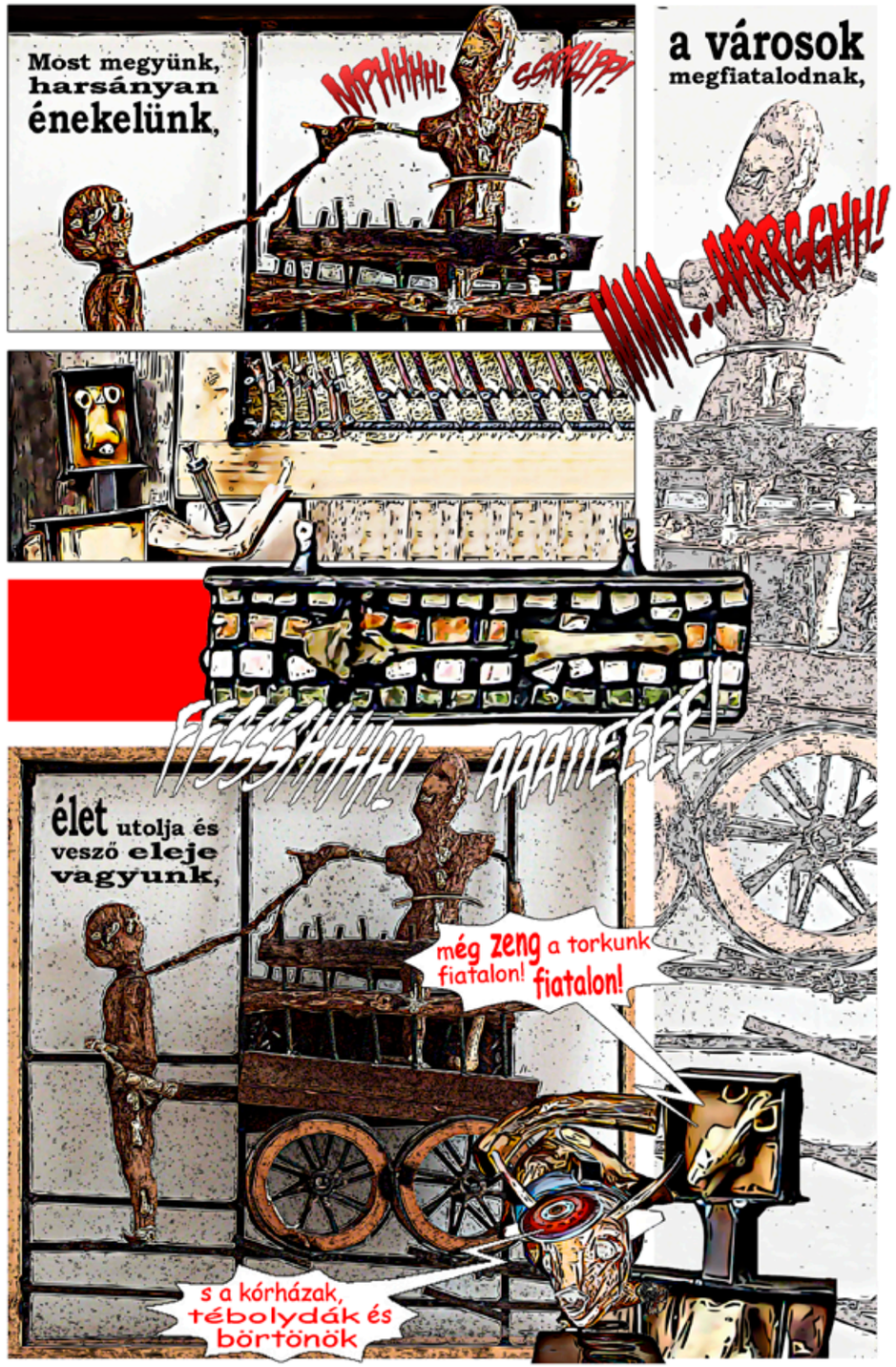
[1] Fred Botting: *Zombie Death Drive: Between Gothic and Science Fiction* = Sara Wasson – Emily Alder: *Gothic Science Fiction 1980 –2010*, Liverpool University Press, 2011.

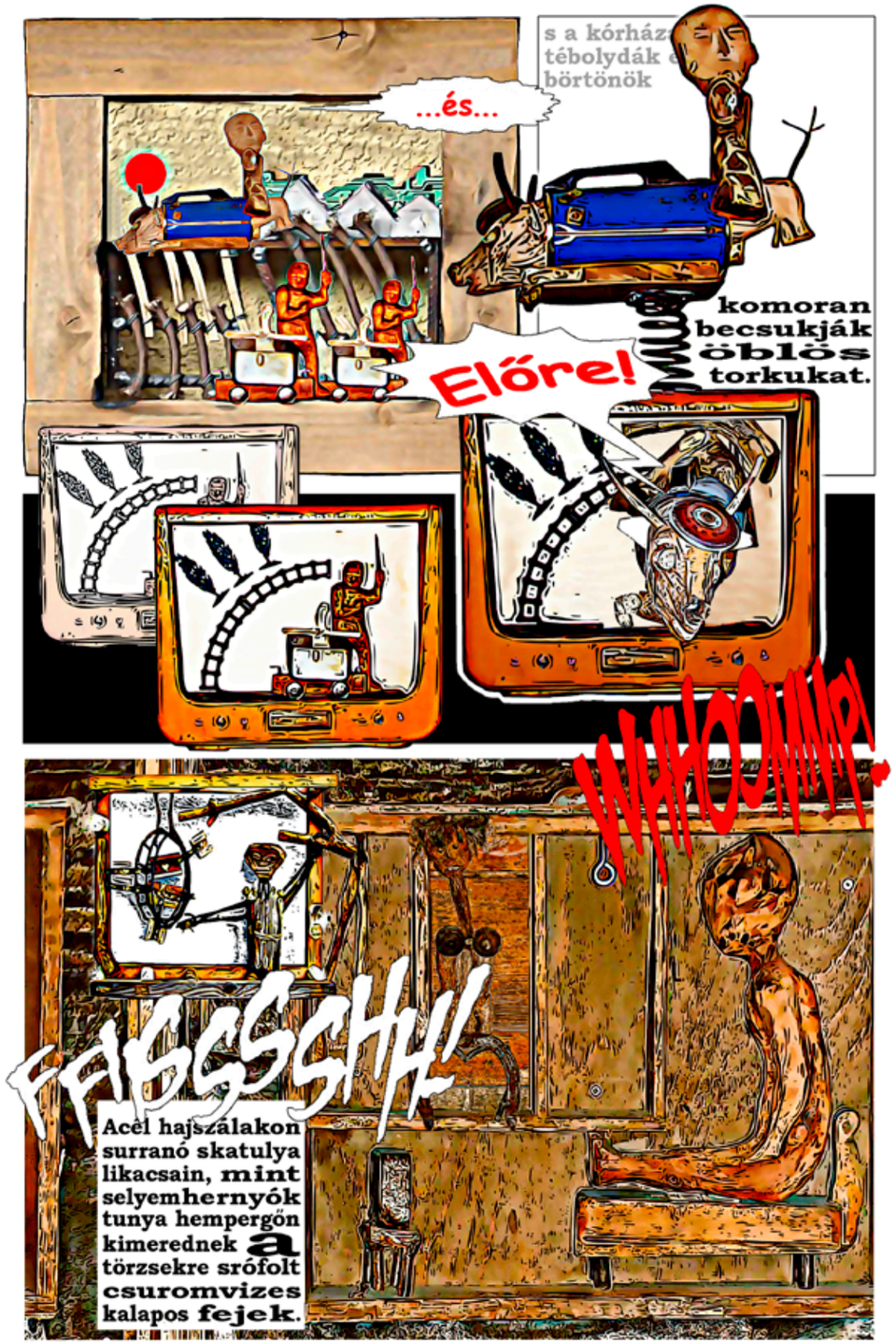
[2] Mint arra Botting maga is kitér, a zombik közeli rokonai a horrortipológiákban a különféle testrablás és tudatmanipulálás által létrejött monstrumok. De a *Testrablók támadásá*nak gubónépségét — akik Carey kiéhezettjeihez hasonlóan egy parazitának köszönhetően jöttek létre — nem kontrollálhatatlan ösztöneik, hanem épp ellenkezőleg, az érzelmek teljes hiánya állítja szembe a humanitással.

[3] A gombák és zombik egymásra találása előbbi kultúrtörténetének ismeretében korántsem meglepő. A gombafajok irányába minimum bizalmatlan, de gyakran kifejezetten mikofób nyugati társadalmakban a szaprofita élőlények viszonya a holt anyaggal — mint azt a mottóként kiemelt Shelley-idézet is mutatja — eleve az élet és halál mezsgyéjén tenyésző kísértetiesség érzetét hívta be. Ez a tizenkilencedik században elterjedt, a korábbiaknál pontosabb — és így a mérgezés veszélyét csökkentő — gombahatározók, majd a huszadik században a pszichedelikus hatású fajok népszerűségével enyhült ugyan, de nem tűnt el teljesen. A *Psilocybe genus* vagy egynémely galócafélék hatása az emberi elmére persze nem mérhető a *Cordyceps* és az áldozatául eső rovarok viszonyához, de könnyen találkozhatunk olyan nézetekkel, melyek szerint például a pszichoaktív gombák által előidézett víziók, ha nem is a parazitisztikus hatalomátvétel, de a fajközi kommunikáció eszközei. Ezügyben részletesebben lásd Frank Dugan: *Fungi, Folkways and Fairy Tales: Mushrooms & Mildews in Stories, Remedies & Rituals, from Oberon to the Internet*, North American Fungi, Vol. 3/7, 2008, 23–72, illetve Andy Letcher: *Shroom. A Cultural History of the Magic Mushroom*, Harper Perennial, New York, 2008.


Mi a vörös hold fiai vagyunk
Mi a vörös hold fiai vagyunk, tűzfalakon, tornyokon, holnap fekete napszámosai,
POW
POW
nyavalya arzenál, nyavalya arzenál
a világról tudjuk:
az életről: urak, bitangok lakodalma,
a kora halálról tudjuk magunkat.
Az élet halálos
gesztusa sorra eltereget mindannyiunkat.


Mindannyian a halálrateljesülés dinamitját kosarazzuk a fejünkben.
NOOOOOOOO!
Mindannyian mégis torkon haraptuk magunkban az eredendő szomorúságot.


Most megyünk, harsányan énekelünk,
MPHHHH!
a városok megfiatalodnak,
MMM...MRRGGHH!
FFSSSHHH! AAAMEEEE!
élet utolja és vesző eleje vagyunk,
még zeng a torkunk fiatalon! fiatalon!
s a kórházak, tébolydák és börtönök

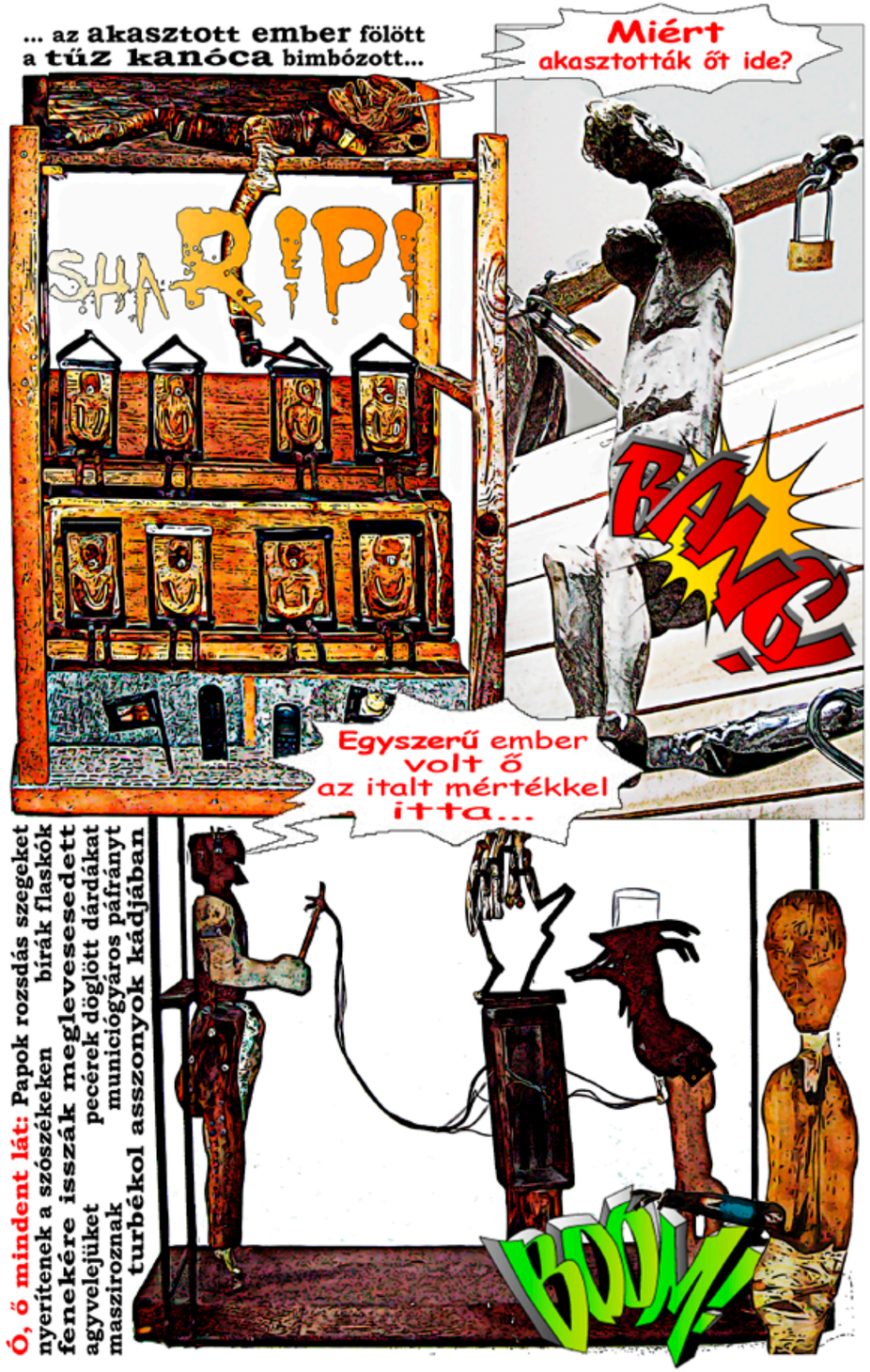

...és...
s a kórhá
tébolydák
börtönök
komoran becsukják öblös torkukat.
Előre!
WHHOOMMP!
FFISSSHH!
Acél hajszálakon surranó skatulya likacsain, mint selyemhernyók tunya hempergőn kimerednek a törzsekre srófolt csuromvizes kalapos fejek.

Szemek bo-ga-rásszák
FFSSSHHH!
UGH!
az óriás fenyőket.
Tágul az orrok petyhüdt kürtje. A mellbe ágyazott zacskókból sípolva ömlik az elrejtőzött rothadt oxigén.
CLICK!
Hegyeken utazik a szem.
Hegyeke utazil
UGGHHHH!
Tátong a száj a csodaságtól.
UGH!

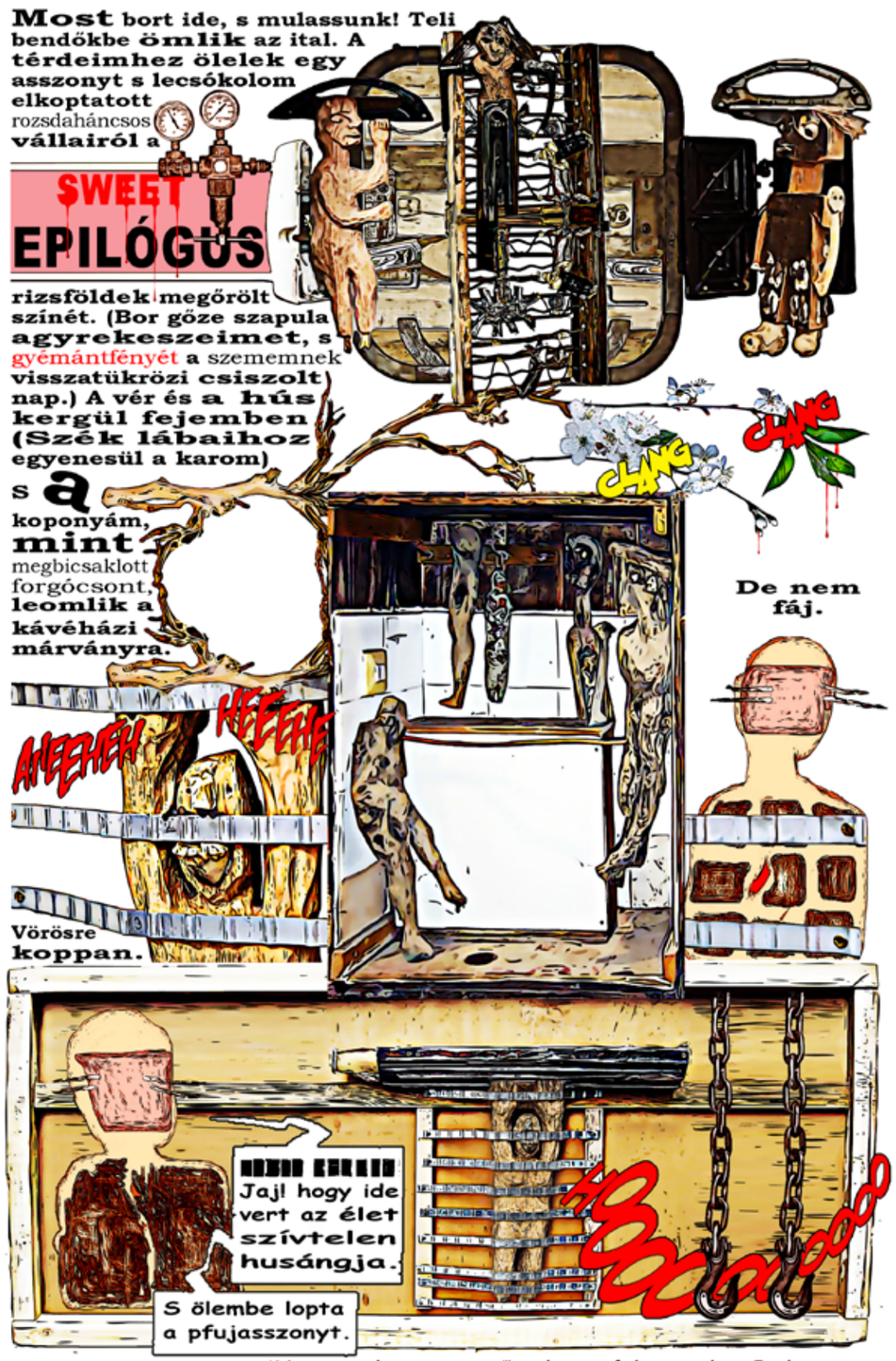
A szélverő gólyaszárnyakon búsan emlékeznek a sárkunyhók lakói.
AAAIIEEEEEEEE!!!
Csúcsba szaladó lejtők. Bomlás.
S a szemek megtorpanva nyalogatják a hengerlyuk növő fénypamacsát.
NOOOOOOO!
Rossz a szemnek...

Rossz a szemnek
a hamar fehérség,
s a nagy kékség,
s a nagy csobogás.
(Megint könyökölnek
végig az ablakokon.
Újra magába
roggyan
az érzés.)
S a látók
a
hallókat
előzve,
űzve
falják a
tengernyi
csodaságot.
Csoda! Csoda!
Csoda!
S a füveken
cincog a nótás.
WWWWGGGH!
S a vízen táncol a nap.

CSODA!
CSODA!!!
S a hegyeken sudaras, feszítő
lombárbócok csiklandják a
vérfoszlányos eget. Egyhangú
kattogás: su-sú. Most befut a
fekete zsákba a tűzgyomrú
golyhó. Fekete zsákban
tompul az élet. S már
szuszognak darócon
- keményen, puhányan, -
nagyokat álmodva
a sárkunyhók útrakelt lakói.
GH!
GGGH!
Ó! Ó! szemeiben
az idő mutatója
homokórázik.


... az akasztott ember fölött a tűz kanóca bimbózott...
Miért akasztották őt ide?
SHA
RIP!
BANG
Egyszerű ember volt ő az italt mértékkel itta...
Ő, ő mindent lát: Papok rozsdás szegeket nyerítenek a szószékeken bírák flaskók fenekére isszák meglevesesedett agyvelejüket pecérek döglött dárdákat masziroznak municiógyáros páfrányt turbékol asszonyok kádjában
BOOM!

Most lóg a gerendák éke alatt a hold még néha felvezényli a villámhárítókra
Jaj jaj jaj. De őt felhúzták tegnap reggel s bizony bizony a nap vörös tenyerét hiába dugta fel a horizonton.
de ő csak lóg
a szél fehér trombitákkal menetel alatta.
BLEAARGH
NNIIEEEEEEEE!!!



Mikor itt a vérpipacsos mezőkön értem cifrázza magát az Evoé Asszony.

www.muut.hu
ISSN 1789-1965
9 771789 196000 17059
890 Ft
nka