

A DIADALMAS BESZÉDHIRA

Ritka az ennyire sokatmondó regény-cím. Minimum kettős, de inkább hármas jelentésű: egyrészt, természetesen jelenti a saját életpályát, az önéletrajzot, mely egy dadogás története – persze megint legalább kétféle értelemben: egyrészt, mint fizikai hátrány, mint az elbeszélő, a főhős valóságos életének ténye és beszédhibájának részleges története; másrészt, mint általában az írás (és különösen a Vida-féle írás) metaforája, mely csak dadogás, botorkálás, nem gördülékenyen lepergő örömnep. Ha Kosztolányi szerint a fordítás annak kérdése, hogyan lehet „gúzsba kötötte tancolni”, akkor most az kérdezhetnénk: hogyan lehet dadogva dalolni?

Második jelentésében az itt elmesélt dadogás históriája nem más, mint az *Egy dadogás története* című regény formájának megtalálása, e forma megjelölésének szövevényes, több évtizedet igénylő története, melynek végeredménye aztán az *Egy dadogás története* című „regény” – ha elfogadjuk az író alcímét; és mivel jobb ötletem nincs, elfogadom. Hiszen annyi talán mindenképpen állítható, hogy az önéletrajzi és a fikciós regény határmezsgyéjén araszol, azaz dadog a szöveg, vagyis önreflexiós formával állunk szemben: az autobiográfia és a (család)regény mellett még annak regénynek is a regénye vagy emlékirata az *Egy dadogás története* című „regény”, amelynek a címe: *Egy dadogás története*. Harmadik jelentésben pedig a – jobb híján – az „erdélyiség” címkét kapott kérdéshalmaznak az immár (azaz 2017-ben) csak dadogva felvázolható regénye, melyben kitüntetett szerepet játszanak az olyan fogalmak, mint kisebbségi lét, kisebbségi nemzet, erdélyi magyarság, kisebbségi irodalom, erdélyi irodalom, stb. Természetesen ugyancsak döntő jelentősé-

Vida Gábor:

Egy dadogás története
Magvető, 2017

gű maga Erdély mint tájegység (ennek története és fogalma), és Erdély mint hatalmas szimbólum, „sorskérés” a magyar kultúra történetében. (És mintegy külön teherként, mindezekhez még hozzáadódik a „székelység” címkéjű újabb roppant terjedelmű és súlyú kérdéskör.)

Az elvetett Erdély-regények

De ezt az Erdély-regényt (a „Nagy Erdély-regényt”, ahogy Vida írja) manapság már csak dadogva lehet elmesélni, az író legalábbis ezt sugallja. Vagy legalább azt, hogy ő erre csak dadogva, töredékesen, szilánkosan, vázlatosan képes. Ha képes egyáltalán – mert e téren erős kétségek gyötrik. Sőt, már az is kétséges, hogy van-e még értelme egy ilyesfajta átfogó, a mindenkori szerző intenciója szerint az íróasztal lapját beszakító regénynek, hiszen Vida szerint: „Erdély ma már egy kisregény csupán, zsugorodik, és unja mindenki, elege van belőle, fásasztó, lerágott csont, és miközben a múltra meg a hagyományokra épülő jövőt firtatjuk, mindenki elfelé tart”. Az egykori monumentális Erdély – Bethlen Miklós, Bethlen Kata önéletírásainak színtere, aztán Jókai és Kemény Zsigmond, később Móricz, Tamási és Bánffy Miklós regényeinek világa – immár a múzeumi tárlók csendjében honos. E művek klasszikusok lettek a szó rosszabb értelmében; ha nem is süketek és vakok, de szinte hallgatók. Belőlük nem vezethet út Vida művészeté felé; irodalmi-szellemi hagyományuk közvetlenül nem folytatható, legfeljebb szentimentális giccs-

lelkülettel vagy esetleg az úgynevezett szóránymagyarságot féltő politikai hevülettel, ami szintén a giccs világa.

Egy ilyesfajta giccsregény lehetőségét fel is dobja Vida *A másik oldal* című fejezetben. „Itt van a nagyregény, csak le kell írni, szépen, ügyesen, bőbeszédűen kellene strukturálni az egészet: zordon atya, kitett gyermek, vallási téboly, Trianon, Észak-Erdély, Ceaușescu, magyarok, székelyek, románok és hazugság mindenütt, ami mögött nem az igazság van, nem is több vagy elágazó igazságok, hanem életek, férfiak és nők, sok szenvedés, kevés szex, sok alkohol, vagy legyen sok a szex sok alkohollal, a vérfertőző kapcsolat már nem divat, vagy nem probléma, hát akkor pedofil mizé, arra van kereslet ma, legitimálni még nem kell, de közelíteni lehet hozzá, egy kis pszeudotájszóval, legyen erdélyi gasztró még benne, őstermészet, borvíz és medveszar. (...) Lehet ezt még variálni.”

De Vida nem akarja variálni, mivel még azt is pontosan tudja és már régebben is tudta, hogy a Ceaușescu-diktatúra szétrombolt minden erdélyi magyar hagyományt, és első erdélyi regényterve idején, vagyis 1985 táján: „éppen felszámolni készült azt, ami az erdélyi magyar kultúrából még létezik, nemcsak a bölcsészkart meg az irodalmat, hanem egész városrészeket, falvakat, és milliók életét készült drámaian átalakítani”. Magyarán: a „Nagy Erdély-regény” ebben az időszakban már nem íródhat meg anélkül, hogy – akár tetszik, akár nem – ne a románok és a szocialista Románia regénye is legyen egyben, és ez aztán nem felelt volna meg a szeme sarkában könnycseppeket elmorzsoló magyar(kodó) szemléletnek. Hiszen: „hogymit rongált meg el a magyar kultúrán kívül az a rendszer, minket, erdélyi magyarokat akkor egyáltalán és azóta sem érdekel igazán, azt süssék meg a románok, basszák meg, így mondjuk ezt valójában, ha őszinték vagyunk. Nem szeretünk arra gondolni, hogy a szocializmus áldozatai között Romániában mégiscsak románok voltak a legtöbben, úgy kell nekik, ahogy a haszonélvezői között is, viszont ezt irigyeljük, mert ez nem igazság.”

Ugyanakkor kérdés, hogy létezik-e még egyáltalán Erdély. Pontosabban: létezik-e mint valóságos élmény, szellemi szintér a főhős tudatában. Az elbeszélő ugyanis nemigen találkozik a szó szorosabb értelmében vett Erdéllyel, gyerekkorát részben a magyar határ melletti Ágyán és Kisjenőn tölti, a nyaralások színtere a Székelyföldön fekvő Barót. És még csak nem is Erdélyben, hanem egy Bukovinában rendezett, magyar irodalmi tanulmányi verseny révén jut el a felismerésig: „Suceaván szembesültem először azzal, hogy milyenek az erdélyi magyar középiskolások, ott tudtam meg, ebben a bukovinai kisvárosban, hogy létezik egy Erdély nevű kontinens, saját kultúrája, irodalma, egész külön világa van, amelyről szinte semmit nem tudok. Nemcsak erdők, vallásos megszállottak, gonosz rendőrök és háborgó szegénylegények élnek ott, hanem írók és költők, civilizált emberek. (...) Állok Ștefan cel Mare moldvai fejedelem sírjánál a gyertyakormos putnai kolostorban, és arra gondolok, hogy nem tudok semmit Erdélyről, nem tudok még valójában semmit, azt sem, hogy honnan kell ezt kezdeni.” A szellemi, a spirituális Erdély lesz tehát számára a feladat, és ennek megismerése egyben a saját nevelődési regénye is. Úgy is mondhatnám: az elbeszélő Erdély számára neveli föl magát.

A külső forma: 19 hosszú szótag

Maga a „regény” 19 egyenként 15-20 oldalas, egymással csak laza összefüggésben álló, az elbeszélés lefolyásában nem időrendi vagy térbeli sorrendben egymás után következő szakaszokból áll, de, hogy e részeket minek nevezzük, az már roppant nehéz kérdés. Felfoghatom úgy is, mint egy valamikor már összerakott (vagy összeállt ?), de most szétrobbant és az idő és a tér különféle partjaira vetődött és most a regény lapjain egymás mellé sodródott kirakós darabjait. De úgy is, hogy olyan puzzle mozaikkövei ezek, melyek sosem alkottak szerves egységet, sosem adtak ki teljes és értelmes képet, és éppen ez a jelentésük: töredékek egy regényből. Vagy: minden egy rész egy megkezdett, de valamilyen okból fél-

bemaradt regény sűrítmenye. Láttuk az előbb, hogy Vida nem egyszer közli valamelyik régebbi regénytervét, melyek mindegyike fragmentum maradt vagy meg sem íródott. Elvetélt vagy az író által elvetetett.

Ám értelmezhető úgy is, hogy e szekvenciák nem egyebek, mint értelmes, de 19 szótagban eldadogott és ekként kissé nehezen érthető mondat elemei. 19 szótag, melyek mindegyike címet kap, és e címeket egybeolvasva (*Erdély; Arad; A székely*; stb.) kikerekedik valamiféle mondat, amely végeredményben mégsem születik meg, legfeljebb dadogva. Így lesz a forma: beszédhibás regény. De hogyan is lehetne más, ha ama világállapotban, mely a teljes széthullás jegyeit viseli?!

Ugyanakkor minden szakasz zárt egész, van eleje-vege-közepe, ám csak nekirugaszkodások, próbálkozások, melyeket mint elégtelen kísérleteket vetett el az író, és most mint vállalkozása reménytelenségének és bukásának dokumentumait tárja az olvasók el. Újabb (torzóban maradt) emlékművéként a dadogásnak. Ismét a beszédhibás nagyregény kategóriájához jutunk.

Míndezek alapján a (részleges) kudarc művének vélhetné Vida Gábor könyvét az olvasó. A többféle értelemben fellépő kudarcnak, melyek átgondolt emlékműve a regény. De mégsem erről van szó. Hogyan is lehetne fiaszó egy olyan könyv, amely tökéletesen sikeres formát talált a kudarc elbeszélésére? Amely képes felkelteni az érzést, hogy igenis lehet dadogva énekelni?! E terén Vida Gábor regénye némileg rokona Kertész Imre *A kudarc* című 1988-as könyvének. Abban is az erős (olykor valóságos dokumentumokkal megtámogatott) önéletrajziság keveredett a tiszta fikcióval, ott is egy komolyan tűnő fiaszó (a *Sorstalanság* kiadásának elutasítása és teljes visszahatalansága) bizonyult a szöveg legvégén sikernek, hiszen 14 év múlva Nobel-díj várta *A kudarc* szerzőjét. De a siker és a bukás dialektikája nem ennyire patetikusan és a diadalt szinte kikövetelően megrajzolt Vida könyvében. Elmentétkben Kertésszel, aki önmaga sorásával kapcsolatban nem rest Goethét idézni (igaz, szerfölött önironikusan), Vida Gábor egyetlen másodpercig sem

látja és láttatja magát a Világszellem mozgásának kontextusaiban. Jellemző mondata, amolyan ars poeticája: „író vagyok, regényeket baltázok el”. Máskor meg: „kicsi író vagyok”.

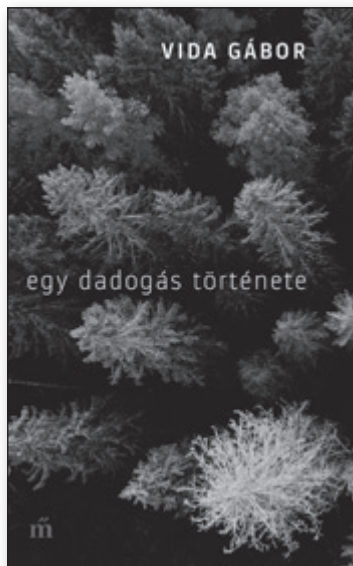
Ami akkor lesz még érvényesebb, ha belegondolunk, hogy itt regényről van szó, azaz Vida Gábor nem Vida Gábort, a szerzőt értékeli, hanem a regény főhősét, aki csak dadogva képes megfogalmazni önmagát. És – mennyire sok jelentésű és ironikus helyzet! – kiderül, hogy csak magyarul dadog, a másik két elsajátított nyelvében, azaz franciául vagy románul nem. Ami olyan aforizmat is sugallhat, hogy az író számára az anyanyelv olyan nyelv, amelyen csak dadogva képes szólni (írni) az ember. Meglehet, éppen ettől lesz anyanyelv, azaz a szülés nyelve.

Míndez az átgondolt, józanul tudatos ön(le)értékelés nem jelenti azt, hogy ne nézne szembe a maga legsajátabb irodalmi (emberi-szellemi) gondjával. Amely már egy „nagy” írónak is rendkívüli nehézségeket okozna a formálásban. Mert ha a dadogás regénye ez, akkor egyben az otthontalanságé is, az identitás hiányának könyve. Ami részben persze ismét nyelvi probléma.

A véletlen család

Az elbeszélés roppant buktatói már rögtön a családdal kezdődnek. Az apa: „Egész életében Romániában élt, sosem érezte vagy tartotta magát erdélyinek, bár volt kolozsvári egyetemista, és nem érti, miért mondják őt a nyolcvanas évektől őt Gyulán erdélyinek a magyarok, pedig ő ágyai vagy kisjenői – aradi a gyengébbek kedvéért. Ugyanazt a nyelvjárást beszéli, mint a határ túoldalán a magyarok, bár a kiejtésén csiszolt az iskola meg az egyetem, románul is úgy beszél, azzal az akcentussal, mint a gyulai románok, azt tanulva gyerekkorában, akkor még az volt a környéken a román nyelv uralkodó tájszólása.”

Ráfogott lét, belekényszerített lét ez. Ebben a kontextusban az apa szociológiai értelemben voltaképpen sárga csillag nélküli zsidó: olyan *románi-ai* magyar, aki bármiféle jelző nélküli magyarnak vallja magát, de a közege ezt nem engedi meg neki, és „megaján-



dékozzák” az erdélyi magyar titulussal, amelyet a legkevésbé sem fogad el. Ennek következtében örökké idegen marad, menjen bárhová is. „Erdély pedig egy kiábrándító világ számára, mint a legtöbb magyar turistának, miután lekopik a napszemüvegről a csillagösvény pora, és látni engedi magát a valóság. Anyám természetesen erdélyi meg székely.” Persze az erdélyi magyarok lenézik a székelyeket („csak egy székely lány”, mondják megvetően az anyára).

A szétmarcangolt családrégény legemlékezetesebb (és leginkább groteszk, ugyanakkor kissé rémisztő) darabja *A székely* című portré anyai nagyapjáról, a vallási féleszelősről, aki baptistaként csak a Bibliát fogadja el egyedüli forrásnak. „Amikor a hatvanas évek elején középiskolás lányai a *József és testvéreit* olvassák, Gyurikabácsi nagyapám kitépi azokat a lapokat, amelyek a válásos felfogásával nem egyeznek. (...) El lehet képzelni, amint ül a székely, és csendes órán, este a lapokat tépkedi a világhírű regényből.” Mi sem természetesebb, hogy a másik nagyapa vad alkoholista, hiszen az elbeszélő szerint: „az alkoholizmus és a vallási megszállottság egy töről fakad, ugyanannak a dolognak két arca”. De melyik dolognak? Magam – természetesen csak is a régény szövege alapján – az identitás hiányára szavaznék, az esetleges létezés miatti kétségbeesésre. Ami istenkeresésre sarkall, csak az egyiknél a Biblia, a másikonál a pálinkás buty-

kos diktálja az üdvözülés ígét és röpit a mennyekbe.

Véletlen család ez, ahogy Dosztojevszkij nevezte a szervesen, az állandó széthullás állapotában leledző familiákat. Ebben a világállapotban az összes családrégény csak egy családrégény vége lehet – Vida meg is említi Nádas Péter korai regényét.

A családok széthullanak, és velük az egész közösség, sőt társadalom: „Látam a pusztulást, azt az állapotot, amikor az emberek már nem hisznek egy értelmes élet lehetőségében, csak gürcölnek, bár részeges nagyapám letette a gürcöt, ő magáért, sem, a másik nem tette le, ő mindig másokért, úgy gondolja. Nem a társadalomra emlékszem, nem a hagyományokra és a szokásokra, mert azok már alig voltak a számomra kitapinthatóak, de mindig nagyon közel volt az erdő, mintha minden, ami fontos, onnan lépett volna elő, és ah nincs más lehetőség, oda húzódik vissza. A magányt láttam, az egyedüliséget, a hiányt, ami az organikus közösségek felbomlása után maradt, a nyomort és az alkoholt. Nem otthonos az a világ, de az volt az otthon.”

Az *Egy dadogás története* az otthontalanság regénye is. Ha a világ nem otthonos, akkor az ember, (az író) arra kényszerül, hogy otthont írjon magának. Ez is része a nevelődési regénynek. Vida Gábor könyvében Erdély teremtet világ, megírt táj, spirituális jelenség, mely más, mint Magyarország. Kevésbé vonzó, de ez lesz a választott, a kreált otthon. A könyv végén felidéz egy régi regény- vagy novellatörédkét, melyben egy 1988-as élményét írta le, amikor még a sikeres egyetemi felvételi előtt szülővárosa konzervgyárában dolgozott: „Októberben egy késő estebe nyúló szerelés, kínlódás meg üvöltözés után felmáztam a főzőtorony tetejébe, a hátamat nekidöntöttem a meleg vascsöveknek, kellemetlen hideg volt, és elnéztem a nyugati látóhatárt, Gyula fényei látszottak, nálunk nem volt közvilágítás, nem volt semmi, ott pedig, ahol a sok ívlámpa szakította szét az éjszakát, a szabad Magyarország terült el. Most úgy tűnik, arra gondoltam, ott él Esterházy Péter, aki elég gyakran szerepelt a tévében, író, és én még egyetlen sorát

sem olvastam, meg arra is gondoltam, utólag úgy tűnik, hogy ha átlógnék a zöldhatáron, a magyarok nem adnának vissza, ahogy sokakat nem adtak a barátaim közül, meg arra is gondoltam, most utólag egészen biztos, hogy én Erdélyben akarok élni, akkor hát a sötétség felé kell nézmem, mert nem rosszabb ez a sötétség annál a viláagságnál, csak más.” De aztán a rögtön ezt követő elemzésben ez a felismerés és leírás is eléggé giccsesnek bizonyul, és kiderül, nincs másság, hiszen ezt a mást is meg kell alkotni: „mátság akkor volna, ha ki tudnám találni lépésről lépésre, mondatról mondatra, mert a múlt sincs magától...”

Csak a dadogó Én van, mely beszédhibás világokat fogalmaz magának.

Önéletírás: A boldogító dadogás

Vida Gábor könyvének mottója Jókai *Utazás egy sírdomb körül* című memoárjának első mondata lehetne, persze ez minden önéletrajzi munka alapszólama egyben: „... Futottam önmagam elöl. Ő üldözött: az Én.” Az *Egy dadogás története* összövegére, egy 1985-ben keletkezett „emlékirat”-ra így emlékszik vissza: „A korábban kezdett emlékirat szövegét elszórtam, pedig most fontos lenne, tulajdonképpen azt folytatom, mert rengeteg kacskaringó után rájöttem, hogy mindig magamról írok.”

Az önéletrajzról kívülről akarja látni (és láttatni) önmagát, az Én-t így átváltoztatja Ő-vé. De ez reménytelen vállalkozás: az inkognitóba helyezett Én írás közben mindig mint Ő lép fel az Én-nel szemben, és amikor kiderül, hogy azonosak, az önéletírás vágyott alapjai roppannak össze. Az autobiográfia Én-je alanya és tárgya is az elbeszélésnek. Utazása nem egyéb, mint világszerte körüli turné a saját Én-je körül.

Vida Gábor is szembesül ezzel, mégpedig akkor, amikor éppenséggel esze ágában sincs önéletrajzi könyvet írni; ellenkezőleg, sok objektívnek szánt alakkal, számos Ő-vel népesíti be az elbeszélést. Amikor 2015-ben elveti egyik, ki tudja, hányadik, egy elhagyott kastélyban játszódó Erdély-regénye tervét, így elemzi a sokkoló élményt: „A baj az volt, hogy nem a valódi, nem valamelyik képzel, még csak

nem is a regénybeli lehetséges nagyapámról írtam, hanem végig magamról. A nagymamám is én voltam közben, ez pedig meghaladta minden írói képességemet...” És jön a felismerés: a Nagy (vagy kis) Erdély-regény csak önéletrajzként képzelhető el számára, de persze ravasz, az én-elbeszélést a mitörténetmondással keverő nyelvtani alakban: „Akkor most *engem fogunk megírni*, mondtam 2015 márciusában, amikor egy regény első fejezeteit félretettem, és hirtelen megkönnyebbültem, mint aki levetett egy kényelmetlen szerepet.” Mert hát a sok Erdély-regény-terv hamis, és nem egyéb, mint az Én otthonkeresése: „Szülőföldet akartam írni magamnak, mintha csak úgy volna az, hogy írunk egyet, amikor arra van szükség, hogy legyen, vagy lett volna. Senki sem találhat ki magának szülőföldet a semmiből, mindenki hozott anyagból dolgozik.” És mi lehet hozottabb anyag, mint az Én? Noha folyton hajlik rá, hogy Ő legyen belőle a formálás során.

„Aligha lesz ebből vágta” mondja erős önróniával a saját alkotói módszeréről. Hát igen, az elbeszélői pepecselést, a dadogást nehéz a kalandregényes, indiános vágta képzetével társítani: „Úgy kapaszkodom a saját mondataimba, mint egy indián a lángoló prérin a lova sörényébe...” Viszont akadhat-e boldogítóbb pillanat, mint az, amelyben valaki rádöbben a neki adatott egyetlen regényforma titkára? Amikor megleti a maga dadogva felépített otthonát az epikai térben?

A dadogás mint beszédhiba és mint az írás metaforája a regény legvégén újabb fénytörésbe kerül, újabb árnyalatot kap. Vida, valami furcsa trükkkel, voltaképpen ábrázolja is a dadogó embert, a dadogás nyelvét. Amolyan keretes elbeszélést kapunk, hiszen a kötet első mondat így szól: „DE-vel nem kezdünk mondatot, nyilatkozta ki apám, én pedig azonnal rávágtam, hogy: de.” Ez a *de* kár egy hosszabb szó első szótagja is lehetne. És hősies szépséggel, fényes rezignációval ragyog fel a regény utolsó mondataiban, amikor a történet véget ér, a romániai diktatúra megbukik; 1990-ben a főhős megkezdi tanulmányait a kolozsvári egyetemen, és bevallja mento-

rának, Cs. Gyimesi Évának, hogy akar írni egy könyvet: „Innen egy egész más világ kezdődött el velem, új világkorszak, ezt is lehetne mondani. Talán majd egyszer elmesélem. A fél életművem már a polcon. És ha valaki megkérdezné, hogy ennyi az egész, akkor azt is mondhatnám, igen. De.”

A *de* ismét egy dadogószó, de egyben fenntartás, az elhatárolódás, a tiltakozás vagy legalábbis ellenkezés jele. Van benne valami dac, udvariasan hetyke magabiztosság, hiszen igen,

ennyi az egész életmű, de még – feltehetően – nincsen vége. Ha Király István a *mégis-morál* kifejezést alkototta meg Ady szellemi tartására, miért is ne nevezhetném Vida Gábort a *de-morál* lovagjának? ■ ■ ■

■ **Bán Zoltán András** (1954): irodalmár. Csont András néven zenei írásokat is publikál. Korábban a Beszélő és a Magyar Narancs szerkesztője. Legutolsó kötete: *Giccs*, Kalligram, 2016.

ROSTÁS ENI

AZ ANDALÚZ MÁSİK LÁNYA

Egy trilógiával szemben az olvasónak lehetnek (vannak) bizonyos elvárásai. Az első rész vonultassa fel a szereplőket, vázolja a köztük lévő hierarchiát, és ismertessen meg a történetet előrelendítő problémával. A második rész árnyalja a képet, gondolja tovább a cselekményt, és ágyazzon meg a megoldásnak. A harmadik rész pedig – igény szerint – varrja el, vagy hagyja elvarratlanul a szálakat. Ha ez alapján vizsgáljuk Péntek Orsolya regényeit (*Az Andalúz lányai*, *Dorka könyve*), láthatjuk, hogy mindazt, amit három könyvnek kellene teljesítenie, kis jóindulattal már az első teljesíti. Ennek oka, hogy a szerzői szándék eredetileg nem három, hanem egyetlen különálló kötetben akarta elmesélni Eszter és Theodóra történetét. Háromszáz oldal sem az ikerpár, sem sokarcú, soknyelvű családjuk számára nem bizonyult elég tágasnak, így a karakán festőművész után az Andalúz másik lánya is saját könyvet kapott. A *Dorka könyve* a trilógia második része, amit, ha nem olvassuk elég figyelmesen, könnyen a mostoha sorsú középső gyerekkel azonosíthatnánk, aki a nagytestvér levetett ruháit hordja, és időnként az ő nevére is hallgat.

Péntek Orsolya: *Dorka* könyve
Kalligram, 2017

Erre az *ikerregény* besorolás is rájárt-szik. Előrevetíti, hogy nem érdemes radikálisan új nyelvet, történetet, sőt talán még nézőpontot sem várni, ám ez inkább egyfajta otthonosságot jelent, nem azt, hogy a könyv *déjà vu*-tól visszhangzana. Az ikrek ugyanazokat a családi traumákat tapasztalják meg ugyanabban az időben, és bár eltolódnak picit az érzékelés határai és áthelyeződnek a hangsúlyok, ez az egyvidejűség egy ezerszer hallott családi anekdotához teszi hasonlósá a könyvet. Minden ugyanaz, más-képpen. Míg az első könyvben egyes szám harmadik személyben ismerhettük meg a lányok, különösen Eszter történetét, most Dorka, a szőke matematikus az elbeszélő. A perspektíva-váltás szerencsés, a racionálisan gondolkodó, de nem mindig racionálisan viselkedő, analitikus természetű Dorkához jobban illik a narrátorszerep, mint nővérehez, akinek túlradó, melodramára is hajlamos személyiségét fordított esetben nem biztos, hogy első kézből elbírt volna a szöveg. Ám a regény

nem lesz kevésbé szenzuális az új perspektíva miatt, Eszter érzéki megfigyelései, amelyek mélybordonak mondanak törzshelyük világitását, nem tűnnek el, mert Dorka, aki annyit érzékel, hogy „vörös lámpák világitanak az asztalokon, és félhomály van”, képes rá, hogy a testvére szemével lássa a világot. Ezzel ráerősít arra az olvasatra, miszerint az ikerpár valójában egyetlen ember, aki kontextustól függően hol észszel, hol pedig szívvel hoz döntéseket.

A cím és a narrátorválasztás miatt feltételezhetnénk, hogy a történet fókuszába végre az ikerpár titokzatosabb,



vagyis izgalmasabb tagja kerül, ám Dorka, csakúgy, mint a születésükkor, most is a háttérben marad. Ez a háttérben maradás nemcsak alkati, vagyis nem teljesen a másodszülötti pozícióból, és az elsőszülött dominanciájából fakad, hanem választott szerep is. Amikor tízéves korukban megbetegszik az édesanyjuk, Dorka mintegy magára veszi az anyaszerepet, és hagyja, hogy nővére élvezhesse még egy kicsit a gyerekkorát. „Magunkra voltunk bízva minden délután. Nem maradhattunk mindketten gyerekek.” (85. o) A *Dorka könyve* ebben az értelemben nem egy könyv, ami Dorkáról szól, hanem a lány emlékkönyve, vagy ha úgy tesszük, naplója, amelyben dokumentálja a vele és körülötte történő eseményeket, és a múltat felfejtve próbál válaszokat találni arra, miért „ez” lett velük, vagy legalább megtalálni a saját „vég-

ső okát valahol”. Eszternél „állandóan nyitva volt az az ajtó az idők között”, Dorka előtt viszont csak néhány órára tárul fel, ám a múlt olyankor szinte tapinthatóan szivárog át a jelenbe, és egy hétköznapi szirénapróbát is képes egybemosni Budapest ostromával.

„– Megijedtél? – kérdezte. A keze a kilincsen volt. Jelezte, hogy csak egy percre jött át. Aztán, ahogy a fontos dolgokat szokta mondani, zárójelben, azt mondta, ne játsszak az idővel.

– Az játszik velem – válaszoltam, mire Szter a könyvre mutatott az ölemben.”

Épp így játszik az idővel Péntek Orsolya is, visszaforgatja önmagába. Nem lineárisan építi fel a trilógiát, hanem kavicsokat dobál az időtengerbe, és az általuk kirajzolt koncentrikus körök mentén mondja fel a generációk életét. A körök néha egymásba mosódnak, és ha valami megzavarja a hullámzást, akár össze is érhetnek – ilyen zavar például az ikrek szüleinek találkozása, amely összekapcsolja Bécset és Velencét, Pécsét és Budapestet. Az idő múlását nem évszámokkal, hanem az évszakok változásával érzékelteti; míg *Az Andalúz lányai* hóval és téllal indult, a *Dorka könyve* szeptemberi napsütéssel, és nem véletlenül lehet olyan érzése az olvasónak, hogy szinte végig ősz van benne. Az évszakválasztás az ikrek személyiségét is jól leképezi: bár jeges szőkeje miatt Dorkát kapcsolhatnánk a télhez, jobban illik hozzá az őszi melankólia, a belenyugvás, az elfogadás, míg Eszterben állandóan munkál valami, épp, mint az új tavasz ígérete a hótakaró alatt pihenő földben.

Ha egy pillanatra elfelejtkezünk arról, hogy a *Dorka könyve* egy trilógia darabja, vagyis folyamatosan viszonyul valamihez, és önmagában vizsgáljuk, egy jó arányérzékkel felrajzolt, határozott hangon megszólaló könyvet kapunk. Az elfelejtkezés egyébként nem könnyű feladat, mert a korábban megszerzett információmennyiség (a lányokról, a családjukról, a kihagyott lehetőségekről) olvasás közben akaratlanul is beszivárog. Míg az első könyv helyenként túl cukrosnak és émelyítőnek tűnt, ilyesminek most

nyoma sincs, ennek pedig talán az lehet az oka, hogy a családi anekdoták és sorstörténetek sokkal nagyobb teret, külön fejezeteket kaptak. Péntek tehetséges mesélő, képes fenntartani a figyelmet, és ami fontosabb, azt is tudja, mikor kell hallgatni. Az olasz-német-horvát-magyar nagycsalád más-más korokban és más-más városokban próbál boldogulni, csokoládét árul Zágrábban, fűszernövényekkel zsonglőrködik Fiesolében, kihajózik Isztria partjainál, közben végigrobog a történelmen, és az is végigrobog rajta. Ám a családi fényképek megszemélyesítése nem a családregény-érzetre erősít rá, hiába ismerjük meg több generációra visszamenőleg a lányok felmenőit, sokkal inkább a coming-of-age olvasatra. A Kádár-korban felnövő és szocializálódó ikreken leginkább az a felismerés robot végig, hogy hiába próbálják megoldani a családi kirakóst, nem tudják kideríteni, hogy „kik vagyunk, és abból lett-e az életünk, vagy mindegy, kik voltak, akiből lettünk, és mindegy, mi történt velük”.

Térjünk vissza kicsit a lányok kimondatlan, kimondhatatlan sorstratégiájára, amit Dorka a regényben ennek nevez („miért ez lett velünk”), és amit értelmezhetünk egyfelől a kapaszkodók nélküli, elköteleződési képtelen identitásként, másfelől az anyai tapasztalat hiányaként. Utóbbit ismét kétfelé bonthatjuk: az ikrek sohasem tapasztalták meg az anyai szeretetet (amit a nagyanyai nem képes helyettesíteni), és sohasem lesznek anyák. Az Andalúz lányaiából tudomást szereztünk Eszter veteléséről, most pedig annak okát is megismerjük, miért nem lett gyereke a testvérenek. Dorka egyedül a nála huszonöt évvel idősebb zongoratanárának szülne gyereket, de kettejük ideje nem körként, hanem egymásra merőleges vonalakként materializálódik; találkozásuk egyszeri, nincs meg benne a közös jövő lehetősége. Az identitás megszilárdítását Dorka esetében nemcsak az akadályozza, hogy nem találja sem a létezése „végő okát”, sem azt az egyet, akinek végül kimondja a bűvös mondatot, hanem valami sokkal szembeötlőbb is, a szépsége. Az alábbi mondatok akár az Andalúz szájából is elhangozhatnának, az

idő tehát ismét önmagába fordul vissza. „Nem látszottam magamtól. Azt hitték, hogy aki szép, az boldog is. Talán azt hitték. Nem tudom. Tőlem soha, senki nem kérdezte meg, hogy vagyok. Nekem jól kellett lennem, mert szép vagyok. [...] Megszoktam, hogy egyedül vagyok magammal, míg a testemet odaadom, mert az a dolgom, mert szép vagyok.” (357. o.)

Azzal, hogy a második könyvet ikerregénynek nevezi, Péntek tulajdonképpen azt is meghatározza, hogyan kell majd kezelni a harmadik résszel teljesé váló trilógiát. A szerkezeti felépítés akár azt is lehetővé tenné, hogy a két Andalúz-kötetet fordított sorrendben olvassuk, bár valószínűleg nem akad olyan kísérletező kedvű olvasó, aki a középső résznél kezdene ismerkedni a történettel. Bár a lányok történetei egymás nélkül is elmesélhetők, csak együtt alkotnak egészet. A *Dorka könyvét* nem kezelhetjük tehát mostoha középső gyerekként, hiszen funkciója van. Kitölti az *Andalúz* emlékreseit, és megkísérli a lehető legpontosabban kirajzolni egy család tárgyakon, szavakon, emlékfoszlányokon keresztül elmesélhető történetét. A harmadik könyvnek nem külön Eszter és nem külön Dorka történetéhez, hanem kétszemélyes privát klubjukhoz kell majd viszonyulnia.

A zárórész a radikális nézőpontváltást is lehetővé teszi, mert azt kell megvizsgálnia, mennyit érzel a külső szem ebből a zárt világból. Hogy ez a külső szem apai vagy anyai lesz, azt Péntek még nem döntött el. Adná magát, hogy az Andalúz kerüljön a családi triptichon középre, és onnan tekintsen végig a lányain, akiknek egyike megismételhette volna a sorsát, és a saját lánya születése után beleragadhatott volna egy felesleges házasságba, másikat viszont nem törődött azzal, hogy kifut az időből, és inkább a szabadságot választotta, még ha magányos is jár. Ám sokkal izgalmasabb, és kockázatosabb vállalat lenne, ha a fizikailag és lelkileg is elzárkózó, megközelíthetetlen apa mesélné el, miért nem lett soha közös metszete a családi halmazoknak. ■ ■ ■

■ Rostás Eni (1985): újságíró, szerkesztő.

A KÖZÉP-EURÓPAISÁGRÓL mint kulturális kommunikációról

A közép-európai összehasonlító irodalomtudomány olyan terület, amelynek mindkét összetevőjét minden alkalommal újra meg kell határozni: vajon mit is értünk pontosan Közép-Európán és mire vonatkozik az összevető kutatás? A kultúráknak/irodalmaknak az analóg geotörténelmi helyzetből adódó, hasonló jelenségeire (tipológiai szemszög), netán a hatások forrásaira és irányukra (genetikus szemszög), esetleg a másnemzeti kulturális/irodalmi ösztönzések befogadására (repció szemszög), illetve a nyelvek és a kultúrák közti fordításokra, vagy egy adott időszak választott irodalmainak tematikus-motivikus elemzésére?

Balogh Magdolna, a MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Közép- és kelet-európai Osztályának munkatársa, a *Rabul ejtett értelmek* c. monográfiájában a *közép-európaiság* fogalmával dolgozik. Ezzel egyrészt sikeresen kerül el a végeérhetetlen és a szinte valamennyi közép-európai tárgyú munkát jellemző földrajzi eszmefuttatásokat (mely országok és kultúrák tartoznak Közép-Európába, illetve Kelet-Közép-Európába, és milyen feltételek mellett), másrészt ezzel rugalmas kereteket biztosít a jelenség – a szerző megfogalmazásában: e „sajátos kulturális jelenségegyüttes” (12.) – vizsgálatához, amely a kulturális kommunikáción alapszik és a kulturális fordítás problémakörét is magába foglalja. Közép-európaiság-felfogása Lotman *szemioszféra*-modelljét veszi alapul, ahol a szemioszféra egyfajta közeget, adott feltételrendszert jelent, amelyben a kommunikáció nemcsak végbemegy, hanem egyáltalán lehetővé válik. Ez a modell az adott szemiotikai térben a hasonlóságok mellett az elemek (kultúrák) különbözőségét is hangsúlyozza, s fontossá válnak benne a fordítás határai is. Balogh Magdolna meglátása szerint a szemioszférán belüli alrendszerre való tagolás egyben lehetővé teszi

Balogh Magdolna:
Rabul ejtett értelmek
Budapest, Balassi, 2017

a specifikus jelenségek (pl. közép-európai groteszk, közép-európai romantika, multikulturális valóság, kozmopolitizmus) leírását is. „A »közép-európaiság« a kulturális kommunikáció működése során sajátos kontextust alkot, ez adja az értelmezés közegét. Amikor egy jelenséget értelmezünk, ezt a kontextust is fel kell tárunk. A kontextualizálás azoknak a sajátos történelmi és kulturális tapasztalatoknak az előhívását jelenti, amelyek jelenléte kitapintható a térség irodalmaiban (tágabb értelemben kultúráiban).” (15.)

A monográfia egyes tanulmányában a szerző elsősorban olyan 20. századi irodalmi jelenségekkel foglalkozik, amelyek e közös tapasztalatban gyökerezve a különböző közép-európai irodalmakban jelennek meg. A szocreált például nem irányzatként elemzi, hanem a nyelv és kánon kérdésköre felől közelíti. Jevgenij Dobrenko szövegezi le a szocreál irodalmáról, hogy az „nem egyszerűen a totalitárius kultúra esztétikai doktrínája, hanem a nyelv



és a hatalom találkozásának színtere“ (206.). A totalitárius nyelv elemzésére Balogh Magdolna az ideologikus-ság szempontját javasolja érvényesíteni. *A nyelv elrablása* c. tanulmányban azt vizsgálja, miképpen válik a nyelv az ideológia hordozójává (a nyelvhasználat – így a gondolkodás – hatalmi regulációja, a jelentések kisajátítása, személytelen beszédmód – autoritatív monológ, stb. révén). A további elemzések meggyőző anyaggal szolgálnak arra, miképpen fosztja meg az irodalmat – a felülről irányított, politikai-ideológiai művészeti/irodalmi kánonként értett – szocreál a sajátosságaitól: a hagyomány és a recepció szabad működésétől. A „*Lobogónk, Petőfi?*“ c. tanulmány a hagyomány kisajátítását vizsgálja a népiség, a sztálinista doktrína egyik központi fogalma alapján. Érdekes adalékkal szolgálnak a kötet azon tanulmányai is, amelyek a sztálini művészeti doktrínának az irodalmi életben megnyilvánuló reális hatását térképezik fel választott írókon keresztül: a szerző Sinkó Ervinnel naplója, Czesław Miłoszsal *A rabul ejtett értelem* c. esszékötetete alapján foglalkozik.

A lengyel Nobel-díjas (és műve) a könyv más szövegeiben is megjelenik. A régió, komparatiztika, kánon összefüggéseit vizsgáló blokk egyik tanulmánya Miłosz lengyel irodalomtörténetét tárgyalja alapos részletességgel, és kontextualizálja egyúttal az irodalomtörténetírás szélesebb problémakörében. Balogh Magdolna külön kitér Miłosz egyik, eredetileg a lengyel irodalommal kapcsolatban kifejtett, de a 20. század 80-as éveinek a Közép-Európát újrafelfedező időszakában általánosan használt gondolatára: a közép-európai régió kulturái számára történelmi okokból adódó kényszerűség, hogy a nemzet létének kérdéseiről az irodalom által szóljon. S ez összecseng a szerzőnek a közép-európai régió szemioszféraéknént való felfogásával. A közép-európai komparatiztika sajátosságai kapcsán inspiratívnak mutatkozik egy következő téma is, mégpedig az emigráció irodalma, amit a szerző szerint nem lehet a nemzeti irodalomtörténetek részeként, azok valamiféle függelékeként tárgyalni. A témával a kötet részben a Neubauer János és

Török Borbála Zsuzsanna szerkesztette *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe* c. könyv kapcsán, részben pedig összehasonlító kutatás során foglalkozik, amit például a Jozsef Brodskijról és Czesław Miłoszról szóló esettanulmányban alkalmaz.

A régió kulturái közötti interakcióként vagy kommunikációként értett közép-európaiság a műfordítást is magába foglalja, ami Balogh Magdolna szerint különös jelentőséggel bír: „A kulturális kommunikációról szólva elsődlegesen tehát a fordíthatóság/fordíthatatlanság kérdését kell feltennünk. [...] A befogadás szempontjából a fordítás perdöntő.“ (13.) Ezt támasztják alá a könyv fordításelemzései, amelyek Adam Mickiewicz vagy Bruno Schulz kiválasztott műveit vizsgálják.

De ezt támasztja alá maga a kötet is, amely szintén kulturális fordítást hajt végre: a másnemzeti irodalmi jelenségeket kiemeli nemzeti összefüggéseik kö-

zül, majd a régió szélesebb irodaloméleti, irodalomtörténeti és történelmi kontextusában helyezi el, végül a magyar olvasó saját (kulturális) nyelvén beszéli el. Az így művelt komparatiztika valóban elkerüli a pszeudotudomány vermet, és az említett, kultúrák közötti kommunikáció szerves részévé tud válni, ami továbbgondolásra, átértékelésre, befogadásra ösztönöz. ■ ■ ■

■ **Görzdi Judit:** a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének a munkatársa, rendszeresen jelennek meg tanulmányai a kortárs magyar próza és a magyar–szlovák/szlovák–magyar kulturális transzfer tárgyköréből. Mészöly Miklós írásművészetével egy kismonográfiában foglalkozott (magyarul és szlovákul jelent meg), Nádas Péter közép-európai recepciójáról egy szlovák tanulmánykötetet szerkesztett. A kortárs magyar regények történelemértelmezését vizsgáló szlovák nyelvű kötete kiadás előtt áll.

LUKÁCS BARBARA

DICSÉRTESSEK!

Mi a közös Dürer polihedronjában, Kubrick monolitjában vagy a *Twin Peaks* epikus harmadik évadában feltűnő Bacon-inspirálta üvegkalitkában? Nem tudhatjuk biztosan. És éppen ez a kollektív nemtudás Földényi F. László kiindulópontja a melankólia vizsgálatakor. Mert mi a melankólia? Valami, ami túlmutat önmagán. A folyamat következménye, ami során bepillantunk a megismerhetetlenbe, a távoli- ba, egy dimenzió kívüli térbe, esetleg párhuzamos dimenzióba, ha már a *Twin Peaks*-t is felhoztam példaként. Egy „nem emberi világ érthetetlen üzeneteit“ (86.) fogjuk ilyenkor, melyek úgy képviselik a melankóliát, hogy valamiképp mégis kívül állnak rajta. Mementói annak, hogy a színről színre látás lehetetlen, a valóság mint olyan megismerhetetlen. Mert a világról és az életről származó tudás is hitre épül,

Földényi F. László:
A melankólia dicsérete
Jelenkor, 2017

a valóságot sem látjuk, mégis elhisszük, hogy van. A megkérdőjelezhetetlennek gondolt dologra való visszakérdés, a megfoghatatlannak, a *láthatatlannak* ez a fajta vizsgálata vezet el bennünket a melankóliához.

Földényi fokozott érdeklődést tanúsít a téma iránt, a 2017-ben megjelenő *A melankólia dicsérete* sorrendben az ötödik publikált írásműve a tárgyban. Ugyan a kötetben szereplő némi szövegek már korábban jelentek különböző folyóiratok hasábjain (pl. Jelenkor, ÉS), *A melankólia dicsérete* rendkívül összetett és inspiratív, mesteri ívű, kompakt esszégyűjtemény,

kötelező olvasmány minden aktív alkotónak és a művészet rajongóinak.

A szerző *Melankólia* című tanulmánykötete eddig összesen négy kiadást ért meg (a legutóbbi 2015-ös), ez műfajából is adódóan kevésbé szubjektíven járja körül a témát. Katalógus- (néhol tankönyv-) szerűen veszi végig a melankóliáról való gondolkodás és a jelenséghez való viszonyulás történetét. *A melankólia dicsérete* viszont egyértelműen a melankólia általi ihletettségből gyökerezik, nem a jelenség objektív igényű értelmezéséből. A két könyv abban az értelemben kiegészítő párja egymásnak, hogy előbbi inkább a megismerhető és felkutatható tényekkel foglalkozik, utóbbi viszont inkább a kérdésfelevést tűzi ki céljaul.

Nyilvánvaló, hogy a kiváló esszéista Földényi választása ezúttal miért esett erre a szubjektív műfajra, hiszen a *Melankólia* c. kötetben végigvitt objektív ismeretanyag és szempontrendszer szemléltetése után adja magát az olvasói (és alán írói) igény, hogy a választott kérdéskör megfoghatatlansága miatt más oldalról is megközelítsük a témát. *A melankólia dicsérete* az előbbiekből adódóan nem ígér biztos válaszokat, de számtalan megközelítési és kérdésfeltevési módszert biztosít. A tárgyilagos igényű, mégis alapvetően személyes fejezetek elkerülik a racionalizálás csapdáját, Földényi nem állítja, hogy a néhol objektívizáló hang ellenére véleménye ne lenne szubjektív, és ebből kifolyólag támadható.

De miért fontos ma a melankólia? Erre a kérdésre egyszerre nehéz és könnyű válaszolni. Mert egyrészt nem tudjuk pontosan, mi az, másrészt napi szinten találkozunk vele, ha az életünk része a kultúra, aminek optimális esetben képesnek kell lennie arra, hogy a befogadót másféle belátásra bírja. A cél az lenne, hogy túltekintsünk önmagunkon, ami egyébként különösen nehéz, mert a 21. században fokozottan felértékelődött a szubjektumnak (és önmegvalósításának) szerepe. Ha valamit meglátunk, ami nincs, ha a dolgok mögé nézünk, a folyamat közben azt is el kell fogadnunk, hogy vizsgálódásunk nem szolgálhat megnyugtató eredménnyel vagy biztos válasszal. Mert mindannyian részesei vagyunk egy közös mítosz-

nak (legyen az vallás, neveltetés vagy meggyőződés következménye), s e mítosz eszközkészletével vizsgáljuk, ami körülöttünk van. Ha a dolgok mögé kívánunk benézni, el kell utasítanunk a közös mítosz értelmezéseit. Innen indul Földényi felszabadító erejű esszé-kötete.



A kötet eleje és vége meglehetősen (sőt, a többi fejezethez képest megkapóan) személyes, Földényi saját intenzív emlékekkel kezdi és zárja is *A melankólia dicséretét*. Az esszéíró szükségszerű szubjektivitását előjelező kezdő és zárófejezet ízlésesen keretezi a szövegeket. Földényi kultúrtörténeti elemzése során, az úgynevezett magas művészet és az úgynevezett tömegkultúra jelenségein keresztül (természetesen az előbbiek vannak túlsúlyban) vizsgálódik a melankóliával kapcsolatban, arra kíváncsi, hogy különböző korok, alkotók, trendek és jelenségek nyomán milyen kérdések mentén érdemes elindulni.

„A létezésem semmit sem tesz hozzá az amúgy teljes mindenséghez, a hiánya pedig még ennél is kevésbé érzékelhető. Tökéletesen mindegynek érezni magamat (...) ez a melankólia.” (21.) Fogalmazódik meg egy Guadalupe felé tartó buszon az állítás. Valamiképp mindannyian sejtjük, mi a melankólia, de ez a sejtélem soha nem egyeztethető össze a tudással, hiszen a tudás, a sejtéssel ellentétben mindig irányul valamire. Földényi szerint a melankólia érzéshez hasonló, de van benne valami megfoghatatlan többlettartalom, aminek köszönhetően bárhol, bármikor

fel tud tűnni, bármilyen formában. Túl van a tudáson (és emiatt alá is ássa azt), de túl van az érzésen is. A 19. század a depresszió fogalmát hívta segítségül a melankólia értelmezésére tett kísérlet során. Kierkegaard a mentális depresszióról civilizációs állapotként beszél, Freud azonban a szomorúsággal állítja szembe (ennek oka ismert, a melankóliáé nem), némiképp leegyszerűsítve a fogalmat. Földényi amellet voksol, hogy „valami olyasmiről van szó, ami kultúránk gyökereiből táplálkozik” (26.), tehát a melankólia Isten, a nagyság és a metafizika fogalmai mellé sorolandó. „A melankólia figyelmeztet az érzések megbízhatatlanságára és a „végző tudás” hiábavalóságára.” (28.) A koronként eltérő melankólia-felfogásokban az a közös, hogy a racionalista tudomány szemlélettel szembehelyezkedve a melankolikusok „a világ pillanatnyi berendezkedését (...) soha nem tudták végérvényesnek látni” (29.). A melankolikus mindenre rákérdez, ami látszólag evidens, egyfajta metafizika iránti nyitottság jellemzi, arra vágyik, ami túl van mindenben. Ez a „vertikális honvágy” (30.) köti össze a könyv kultúrtörténeti esszéit, bizonyítva, hogy bár a megfoghatatlanságról van szó, ez a megmagyarázhatatlan valami egyidős az emberiséggel.

Albrecht Dürer *Melencolia* és Giorgione da Castelfranco *A vihar* című képe kerül egymás mellé a kötetben az alkotók lehetséges találkozásának margóján. Mindkét alkotáson szerepel egy furcsa tárgy, utóbbinál egy értelmezhetetlen rom kerül a kép fókuszába, előbbinél pedig a művészettörténetben is rengeteget vizsgált, már említett polihedron. Egy kép értelmezésekor allegóriák, ikonográfiai összefüggések vagy jelképek segítségével a logika hátlójába kényszerül az elemzett mű, azonban ez a két képrészlet eddig megnyugtató értelmezés nélkül maradt. Mindkét esetben romról beszélünk, mely „(...) töredékessége révén is azt sugallja, hogy valamikor kellett, hogy legyen egy Egész, ahova ez a töredék megtérhetett, amelybe beépülhetett, hogy ismét valami Teljességnek legyen a része.” (68.) A Stanley Kubrick *Ürodüsszeiájában* felbukkanó titokzatos monolit is hasonló funkciót képvisel. Az ilyen tárgyak túlmutatnak magukon, „valami olyas-

mi jelenik meg általa, ami a világhoz képest teljesen más” (87.), nagyon nehezen vagy egyáltalán nem illeszthetők be egy analitikus értelmezésbe.

Akárcsak Peter Zumthor kápolnája Kölnben („a valódi térélmény az embernek segít túltekinteni önmagán” [131.]) vagy Dionüszosz Aeropagita *Misztikus teológia* című írásának egy tézise, mely megkülönbözteti a nem-látva látni és a látva nem-látni aktuálisát; előbbi koncentrált figyelem, ami az egyébként észrevehetetlent is fölfedezi, utóbbi a hétköznapi szellemi sötétség, vakság. Anselm Kiefer (*Az angyalok rendje*) vagy Paul Klee (*Angelus Novus*) és Francis Bacon (*Három tanulmány Lucien Freudről*, ahol az identitás utáni vággyal számol le) festményei is ezt a jelenséget példázzák, a végső értelmezésbe minduntalan beletörök a művészettörténet bicskájá. „Magyarázhatjuk,

értelmezhetjük, de végső soron megemészthetetlen, bekeríthetetlen” (173.) alkotásokról beszélünk, melyek ellenkező perspektívából engedik látni a világot. Ez a perspektívaeltérés kulcsmotívum a melankólia vizsgálatokor, a folyamat során a befogadó ráébred önmaga helyzetére a világban.

Ugyanígy nézőpontváltás szükséges az olyan hétköznapi jelenségek megfigyelése közben is, mint a testkultusz, a pornográfia, a tetoválás vagy akár a mozi halála. Az elmélkedő és elmélyülő figyelem hiányában a folyamatos loholás kultúrájában élünk. Ha ráébredünk „észrevétlen leigázottságunkra” (193.) valójában saját szenvedélyeinkről, önmegvalósítási kísérleteinkről és a boldogság helyét átvevő kényszeres örömről rántjuk le a leplet. Ha sikerül szertennünk a melankolikus nézőpontjára, a látható mélyén lévő láthatatlan felé

irányul figyelmünk és függetlenedhünk a külvilág uralma alá hajtott éntől.

A melankólia dicsérete című esszéket írásai melankólia meditációk. Kérdésfeltevésével azzal együtt is roppant lényegesek, hogy nem szolgálnak a megválaszolhatóság garanciájával, hiszen túlmutatnak önmagukon. A melankólia nem búskomorság vagy depresszió, hanem egy vertikális honvágy dikta világnézet, melynek segítségével kitörhetünk az üvegkalitkából és farkasszem nézhetünk az ismeretlennel.



■ **Lukács Barbara:** 1989-ben született Budapesten. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem irodalom- és kultúratudomány mesterszakán, összehasonlító irodalom- és kultúratudomány szakirányon szerzett diplomát. Jelenleg a Metropolis Media kommunikációs vezetője.

GYÜRKY KATALIN

KÖTELEKKÉ OLDÓDÓ KÖTÖTTSÉGEK

A fiatal költőnemzedék egyik legígéretesebb tagja, Áfra János 2017 végén új, sorrendben a harmadik verseskötetével jelentkezett. A lírikus a művészi pályája induló, *Glaukóma* (2012), és az azt követő, *Két akarat* (2015) című kötetébe foglalt költeményei után, amelyek bár egymástól eltérő módon, hol közvetetten - rokonok, szerelmek, orvosok – szemén keresztül, hol közvetlenül, E/1. személyben, de mégiscsak a lírai Én érzésvilágát és gondolatait fejezték ki, a nemrég napvilágot látott *Rítus*-ban teljesen új, az eddigiekhez képest szokatlan hangot üt meg. Az alanyi költészettől eltávolodva, az énlírárt hátrahagyva a személytelen többes mibenlétét helyezi a mondanivalója középpontjába. Ez a személytelen többes azonban E/2. személyű meg-, sőt felszólítottként jelenik meg a kötetben, ami már ön-

Áfra János: *Rítus*
Kalligram, 2017

magában jelzi: a költő nem kisebb feladatot szab ki rá, nem kevesebbet követel tőle, mint énje egyfajta „mi-tudatban” való feloldását, ami a kollektív tudattalanba való alá- illetve visszaszállással érhető el.

Annak ellenére azonban, hogy a *Rítus* értelmezésekor az eddigiektől gyökeresen eltérő hangvétellel kell számolnunk, egy valamit továbbra sem hagyhatunk figyelmen kívül Áfra új kötetének kapcsán: ahogyan a *Glaukómát* és a *Két akaratot*, a *Rítust* is csak szoros egységként kezelve olvashatjuk, egyfajta zárt rendszerként, hiszen ugyanúgy, ahogyan az előző két kötetben, a ciklusok itt is teljes mértékben összefüg-

nek egymással. A „vissza a tudattalanba” lehetséges módjait, folyamatát, állomásait és akadályait láttatják, egyfelől a kollektív tudattalanba „számozott” archetípusok, másfelől a természeti erők-re hatni képes rítusok, ráolvasások, mágikus szertartások, harmadrészt pedig, épp ezzel az archaikus világgal összefüggésben, a négy őselem, a víz, a levegő, a tűz és a föld alászállási folyamatot segítő vagy épp gátló tulajdonságainak a bevonásával.

Áfra János kötetét egyértelműen az előző két kötet énközpontúságát, önző, énakaraton nyugvó világának megsemmisítését végzi el az archaikus gondolkodás visszahozásával. Az *Aminek súlya van* című versében megfogalmazott egoista magatartáshoz képest: „Embernek születesz, / kétségek nélkül adakozol az ösztönöknek, / támadsz, elsajátítasz, kiélvezel, akaratot tiporsz el akarattal. // Sem magányod, sem közösséged nem nyugtat, / mindened mozgásban, / áruba bocsájtod talált odaadásod szóért, pénzért, húsért, ígéretekért”, a kötetnyitó, a négy ciklust megelőző *Valaki után* című költemény az ego mi-tudatban való feloldódásának, egy másfajta akarat érvényesítésének programverseként is értelmezhető: „Hordd el ezer-

felé magad, / szakítsd meg a töretlen egységet, / szóródj szét, elárulva a semmit. / Fennmaradt nyomaidd szikrázzanak a végtelen űrben, / és távolból ismerjenek egymásra töredékeid” – halljuk az utasítást, amely után az I., *Lékvágás télvíz idején* című ciklus ennek az egóját vesztő egyénnek a kollektív tudattalanba vezető útjáról, útja nehézségeiről számol be. Az „utasás” azért fontos, mert a kollektív tudattalan – tudjuk Carl Gustav Jung kutatásai óta – „a preinfantilis kort is magában foglalja, az ősök életének maradványait. (...) Ha a tudattalan alakjait mint a kollektív psziché jelenségeit vagy funkcióit fogjuk fel, (...) lehetőséget nyerünk arra is, hogy a törzsi történetünk aktivizált lelki tartalmaival tisztába jöhesünk.” Ehhez azonban – figyelmeztet a svájci tudós – át kell lépnünk az eddigi határainkon, amit találóan transzcendentális funkciónak nevez, és ami az új beállítottságba való továbbfejlődéssel jelent egyet. „A transzcendentális funkció nem céltalanul folyik le; az ember legbelső lényegének megnyilatkozásához vezet.”¹

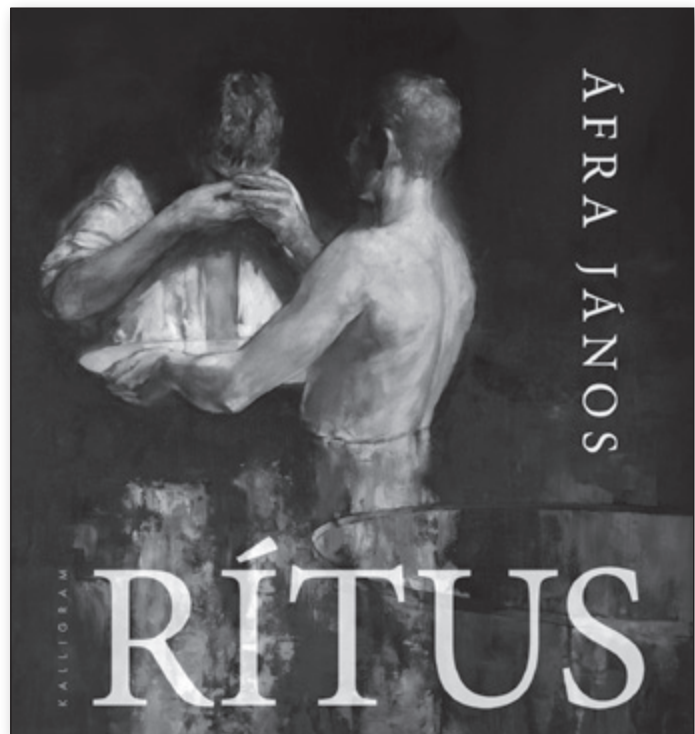
Áfra megszólítottjának az I. ciklusban ennek az új beállítottságba való eljutásnak és továbbfejlődésnek az érdekében kell megtennie a határokon való átlépést, a transzcendentális gesztust. Útja „vezetőjéhez” az elhunytak porába hempergetett, lenyelt rizsgombóc formájában jut hozzá (*A vezető*), amely a gyomrában „egy már sérthetetlen, vezetni kész harcos” válik, akire az illető rábízhatja az életét. „Vezetője” segítségére pedig szüksége is lesz, hiszen a transzcendentális gesztus mindig veszélyes, szörnyekkel kikövezt út, amely „sárkány égette utakon” és kígyóharapásokon keresztül vezet, de ha megküzdött velük a lírai alany – tudjuk meg a *A fa születése* című versből –, képzelheti, hogy egy új édenkertbe lépett, amelyet nemcsak ennek a költeménynek a virágoskert-motívuma szimbolizál, hanem *A barlang ébredése* című vers helyszíne is, amely az egyik legismertebb tudattalanban rejlő archetipikus kép, egyfelől az anyaméh és a magzati lét, másfelől a paradicsomi létezés szimbóluma. Ebben a barlangban kell az „utasónak” újjászületnie: „Kiengded az eszmélő gyermeket. / Falféhr ar-

ca önmagadra emlékeztet.”, miközben, a korábbi, egoista létéből adódó félelmeit is ki kell űznie magából (*Félelemgyerek*), s be kell lépnie „az örök körforgás labirintusába”² (*Az ismétlődés folyosói*), ahol az sem szokatlan, hogy a saját gyermeke képében jön újra a világra, miközben a már elhunytak ősi ösztöneit is átörökíti magába. Hiszen, ha valaki számára a tudattalan rendelkezésre áll, beágyazódott annak „archetipikus organizmusába”, akkor „számtalan elmúlt évezred bölcsessége és tapasztalata”³ is a birtokában van.

Áfra az *Olvadás* című versében azonban arra is utal, hogy az E/2. személyben meg- és felszólított lírai alany mellett olyanok is vannak, akik képtelenek erre a transzcendens gesztusra: „Ő kiszáll a játékból, te maradsz, / és szólan mentegetőzöl tettekért, amiket valaki más követett el. / Megjelenik előted, és magát védve fenyegetni kezd. / Tekintetében semmi emberi. / Idegen, mégis úgy érzed, / ismerned kellene. / Írd nevé a mulandó dolgok listájára, / és nem késed le az ébredést”.

Amennyiben azonban az „ébredni kész” alany nem kési le a kollektív tudattalanban való feloldódás és újjászületés folyamatát, ebben – a megtisztító és feloldó ereje miatt – a négy ős-

elem közül nem is kísérhetné más, mint a víz, amely cikluszáró vers formájában (*Ami a vízé*) jelzi: az én, az ego megtisztult a saját születésénél és halálánál tovább nem látó, a tulajdonságok, vágyak, bűnök és szenvedélyek csak egy emberéletre értendő felfogásától, s bízva ezek átöröklődésében, egy ember halálával történő meg nem szakíthatóságában, most már nyugodtan térhet be a II. ciklus *Szemek virágzása* című versébe foglalt „figyelem csarnokába”. Itt olyan rituálék hosszú sorát kell elvégeznie, amelyek egytől egyig ennek az új életnek a felépítését szolgálják.⁴ Miután egy szarvas, mint az újjászületést szimbolizáló, segítő állat elvezeti az új otthonába, ebben az otthonában az akaratát már nem közvetlenül a másik emberre kénytelen ráerőltetni – hisz „tudatos” életében megtapasztalta ennek a magatartásnak a negatív következményeit –, hanem közvetetten, a különböző szertartások, a hasonlóságon alapuló és az átviteli mágiák alkalmazásával a természet erőinek bevonásával szelídítheti meg a másik felet, s építheti fel vele az életét. Felszólítva rá, nagyon pontos szertartás alapján, „teglaporos oldatban” érlel szeretetet, s ezt a szertartást többször megismételve, kérőt vonz magához (*A kérő*), akivel egy áldozati szer-



tartás segítségével forrnak egységbe (*Új egység*). Egy termékenységi rítus keretében a gyermekük is megfog (A *gyermek eljövetele*), akit születése után szintén szigorú rituális rend betartása mellett látogathatnak csak a hozzátartozók. Ez utóbbi, *Gyermeklátogatás* című vers végén a ráolvasás figyelemre méltó módon jelöli ki a kised helyét ebben az új világban: „Nőjön nagyra, gyorsan erősödjön lába, karja, / legyen rátermett és dolgoz / tegye magáévá a rokonszájak igazságait, / teremjen ott rögvest, ahol várják, / s mielőbb értse meg, / mi dolga van itt köztetek”. Ez utóbbi felszólításra a választ részben a következő, *Kötélék* című vers meg is adja, amennyiben közli Áfra kötete egészéből – véleményem szerint – az egyik legmegfontolandóbb tanácsot: felmenőid büntudatát, társad sikertelenségét, gyermeked botlásaid ne kötöttségként éld meg, pusztán kötelességgént... A nagy, tudattalan egységben őseidhez és utódaidhoz kötnek ugyan félelmek, tovább cipelt fájdalmak, átörökített vágyak és bántások, de arra gondold, hogy „nem teheted jóvá, amiről nem tehetsz”. S ha ezt tudatosítod magadban, szabad vagy, a „mi-tudatban” feloldódott szabad, ahogyan azt a négy őselem közül a levegő, s ezáltal a levegőhöz írott, II. ciklus záró vers is szimbolizálja. (*Ami a levegőé*).

S szabadságodban lehetsz nagyon szenvedélyes is. A III., *Verőfény, mélyülő árkok* című ciklusnak nem véletlenül a tűz az őseleme. A szenvedélytől fűtött szabadságában az ember nem fél szembenézni a régi fájdalmaival (*Újhold előtt*), a Szent Iván-éj erotikus töltetével is képes azonosulni (*A legrövidebb éj*), hagyja magát úszni az érzelmei árráival, s képes – ismét egy rituális szertartás során – megvédeni újjászülött énjét (*A védelem köre*). A *Zarándoklat a sziklához* pedig – ismét egy archetipikus szimbólumot mozgásba hozva, mely szerint a szikla az ember nagy egészéhez való tartozását jelképezi, azt, hogy az egyén sorsa az egyetemes emberiség sorsával egyenlő –, a saját jelentéktelenségét, az azzal való bátor szembenézés lehetőségét tudatja a lírai alany. A szembenézéshez pedig Jung véleménye szerint elengedhetetlen a tudattalanba való transzcendens utazás, s ezáltal az a *Testcsere*ben megfogalma-

zott gondolat, amely lezárja a „mi-tudatban” való feloldódás folyamatát: „Az érzés kísért csak, / hogy egy ideje nem vagy önmagad, / de a kép hatalma ösztartja a mástól örökölt emlékek halmozát, / miközben puha betűk folynak szét elfeledett, régi torkodon.”

Hogy azután a IV., a *Hervadás a ködben* című ciklus azt taglalja részletesebben, amiről már az I. ciklus *Olvadás* című verse is beszélt: mi történik akkor, ha valaki nem vállalkozik erre az „alászállásra”? A *rögzítés ára* a berögzült, tipikus, az énközpontú világ különböző interperszonális helyzeteire adott válaszait sorolja, a *Mulandó dolgok listája* pedig rávilágít: mivel a kollektív tudattalanban a látszólag lezárt dolgok tovább munkálkodnak, így az ego vezérelte szférában a béke, a nyugalom érdekében elkövetett bűnök sem maradnak örökre megtorlatlanul: „Legyen az erőszak a nyugalom gyors eszköze, / kérted, / pedig tudod, hogy amit elnyomsz, / félbeszakadhat olykor, / de soha nem lesz vége.”

Ám az örök visszatérés jegyében a *Rítusban* Áfra János sem tagadja meg – legalábbis motivikus szinten és a versformák szempontjából biztosan nem – korábbi önmagát. A kötetnyitó *Valaki után* című vers ugyanis a feloldódás motívuma szempontjából egyértelmű párja a *Glaukóma* című kötet első versének, *Az elsőknék*, a IV. ciklus végén olvasható négysoros pedig formailag a József Attila ihlette, a *Két akarat* című kötetet nagyon is meghatározó négysorosokra utal vissza, s a más-más testekben való továbbélés szimbólumaként olvasható: „Célot, hogy örökké élj / hosszabb távú terv, / minthogy életedben / megvalósítsd” (*Elixír*). S erre a négysorosra rímel az *Akkor vissza* című vers is, amely József Attila *Eszméletének* X. szakaszát idézheti fel az olvasóban. „Az meglett ember, / akinek szívében nincs se anyja, apja, / ki tudja, hogy az életet halálra ráadásul kapja, / s mint talált tárgyat visszaadja” – visszhangozhatnak bennünk a klasszikus vers sorai, amikor Áfránál ezekkel szembesülünk: „ha vízítenivalóidról lemondva fogadod, ami érkezik”, „ha nem gondolsz magadra tépett szárnyakat, / hisz végre gyermeki-en közelinek látod a semmit”. E sorokat olvasva pedig az is világossá válik,

hogy a cikluszáró verse miért a földhöz íródott. Ez az őselem ugyanis vagy lebilincsel, vagy elenged, attól függően, hogy valaki a *Mulandó dolgok listájához* ragaszkodik, vagy a „mi-tudatban” feloldódva engedi, hogy – szintén az *Akkor vissza* sorai alapján – a nyomait elsodorja a szél, s felszabadító érzés tölti el, ha látja, elfelejtik.

Áfra János kötete erre a feloldódásból adódó szabadságra tanít a leginkább, a kötöttségektől mentes kötelek interperszonális helyzetekben történő megfelelő működtetésére, amelyekkel – a lírikus költeményeit olvasva most már még inkább így gondolom – a tudati világban meglévő konfliktusaink is jóval kezelhetőbbekké válhatnak.



JEGYZETEK

1. C. G. Jung: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1993., 182-183.
2. Az örök visszatérés motívuma kapcsán szeretném felhívni arra is a figyelmet, hogy a kötet négy ciklusa nem csak a négy őselem meghatározó tulajdonsága felől olvasható, hanem a természetben meglévő körforgást érzékeltető, a négy évszak folyamatos egymásutánjaként is. Hiszen a cikluscímek: *Lékvágás télvíz idején*, *Kertek ébredése*, *Verőfény*, *mélyülő árkok*, *Hervadás a ködben* egyértelműen a télre, a tavaszra, a nyárra és az őszre is utalnak.
3. C. G. Jung: i. m.: 210.
4. A rítusok sora már az I. ciklusban kezdetét veszi, hogy azután valóban a II. ciklusban teljesedjen ki. Az I. ciklus *Az elhagyás* című verse azonban nemcsak a további rituálék végrehajtásának előzményeként fontos, hanem azért is, mert Áfra ezáltal gyönyörű példáját mutatja a rímekbe foglalt, érintkezésen alapuló vagy átviteli mágiának. Itt csak a vers első pár sorát idézem, de természetesen a teljes költeményt ajánlom az olvasó figyelmébe: „Ha életéből kizár a férfi, akit akartál, / és már nem érdemel kegyelmet, / rajzold arcát rég elégett tüzek hamujába frissen szakajtott akácfaággal. / A fej tetejéhez szórd megtalált hajszálait, / ezzel pontosan azonosíthatóvá teszed. / Magvaitól összeszáradt zsebkendőket rakj a szemgödörök helyére, / s ha nem talál, szerezz tőle más testnedvet.”

■ Gyürky Katalin (1976): irodalomtörténész, színikritikus. A Debreceni Egyetem magyar-történelem-orosz szakán végzett, doktori disszertációját Dosztojevskij művészetéből írta. Fő kutatási területe az orosz és a szláv nyelvű próza.