

MI HIÁNYZIK?

A címben feltett kérdés talán végtelenül telhetetlennek tüntet föl, elvégre egy 455 oldalas, látványosan vaskos könyvről lesz szó a következőkben. Mégis, hiába az oldalakon át sorjázó esszék és kiállításmegnyitó-beszédek, a helyenként élvezetes, máshol kimonodottan szép irodalmiassággal megfogalmazott anekdoták, a rengeteg információ – ez a kiadvány azt látszik bizonyítani, hogy a jó szöveg és az (el)ismert szerző önmagában nem elég ahhoz, hogy egy újonnan kiadott *kötet* működőképes is legyen.

A fekete, keménytáblás mű egyik látszólag önreflexív bekezdésében a következő olvasható: egy „dobozt tartunk a kezünkben, amelyet hol a gyerek kíváncsi boldogságával nyitjuk, forgatjuk, elámulva végtelen zsúfoltságán, [...] hol pedig üres belterén csodálkozva, megrettenve, akárha egy lezuhant civilizáció, kultúra fekete dobozát hallgatva” (265–266.). Ugyanakkor a *Kalapdoboz* nem azért okozhat meglepetést (és csalódást) *üres belterével*, mert *egy lezuhant civilizáció fekete doboza* lenne, épp ellenkezőleg, a kötetbe foglalt szövegek egyik legnagyobb eredménye az, hogy a bennük és általuk tárgyalt kultúra elevennek mutatkozik. A hiányérzet nem a szövegekkel, hanem a kötettel szemben merül föl. Ami leginkább hiányzik, az egy bevezető vagy befejező tanulmány, de legalább elő- vagy utószó, amelyből az olvasó magarázatot kaphatna a *Kalapdoboz* összeállításának okára, vagy amelyből megismerhetné a kiadó szándékát, a közölt szövegek státuszát. A tudatosság bármilyen jelzése nélkül a könyv szerkezetére vonatkozó észrevételek és hiányok nem szerkesztői döntéseknek tűnnek. Tudatosan kerülöm a *kötet* szót a *Kalapdoboz*ról beszélve, jobban jellemzi a „gyűjteményes kiadvány” megjelölés. Meglátásom szerint több szöveg esetében is Tolnai korábban már megjelent esszéinek, és elmondott kiállítási-

Tolnai Ottó: *Kalapdoboz*
Forum Könyvkiadó, Újvidék,
2013

tás-megnyitójának összegyűjtéséről, és különösebb újragondolás vagy kötetrendezés nélküli megjelentetéséről van szó. Félreértés ne essék: nem az a baj, hogy a *Kalapdoboz* újra olvasóközönséghez sok remek Tolnai-esszét, sokkal inkább az, hogy a könyv összeállítása során ezeket a szövegeket a legelemibb szinten sem kapcsolták egy kötetbe. A *Kalapdoboz* elkezdődik és egyszer csak véget ér: nem indokolt, miért épp azzal a szöveggel, amelyikkel. Ha van is koncepció a szövegek egymásutániságában, az igen rejtett: a legkézenfekvőbb irányadónak a mennyiség tűnik. Vagy esetleg, ahogy Tolnai több interjúban is mondta, valóban a címben is megjelenő *kalapdoboz* utalna a könyv szerkezetére – vagyis épp a mindenholonnan összegyűjtött szövegek pusztán egymás mellé dobálása lenne a kicsit merész és komisz-játékos koncepció?

Rögtön felmerül a kérdés: kinek szól a *Kalapdoboz*, és milyen befogadó az ideális ennek a könyvnek az esetében. Az olvasásmódot tekintve alighanem az a befogadó jár jól, aki nem az első szövegtől olvassa a könyvet az utolsóig, hanem szemezget a képzőművészeti esszék között. Egyrészt a többször oldalakon át tartó ismétlések miatt. A 240. oldalon, alig pár félmondatos módosítással, két oldalon keresztül lenne kénytelen a befogadó a 24., illetve 25. oldalon már közölteket újra elolvasni. S ráadásul a 240. oldalon nem a *Kalapdoboz*-ban előbb közölt szövegre történik hivatkozás, hanem a szóban forgó *Gyelmis-regény, folytatásokban* című esszének (a *Kalapdoboz* első szövegének) a *Bácsországb*an megjelent változatára. Másik helyen, a 341. oldalon *A meztelen bohócból* szerepel egy

másfél oldalas idézet, de ez legalább korábban nem szerepel a *Kalapdoboz*-ban. Másrészt azért sem kedvező a lineáris olvasás, mert az nem jelent többletet abból a szempontból sem – épp a szerkezet miatt –, hogy a szövegek között bármiféle reflektált összefüggés kirajzolódna. A kiadvány ez alapján is szöveggyűjteményként, nem kötetként működik. Több helyen is elhangzott, hogy a *Kalapdoboz* valójában személyes, helyi ügyekről és festőbarátokról szóló írások gyűjteménye. S mintha a könyv ott is maradt volna a Vajdaságban és Tolnai Ottónál: aligha túlzó kijelentés, hogy ez a kiadvány elsősorban nem a magyarországi olvasóknak készült.

Ami mindenképp sokat segített volna abban, hogy a *Kalapdoboz* valóban *hasznos* legyen, az az egyes szövegek megjelenési (elhangzási) helyének, és főleg idejének jelzése. Természetesen vannak elejtett utalások, főként egy-egy kiállítás-megnyitó szövegében, de még az olyan információk is, mint az, hogy „van régi, van nagy, most a foszladozó kis Jugoszláviában élünk, amely sehogyan sem tud Szerbiává lenni” (41.), több évet jelölhetnek. Az olvasó nem kap biztos kapaszkodót a szövegekben megismert viszonyok értelmezéséhez, és hely- vagy időbeli elhelyezéséhez, így meglehetősen nehezen áll össze az a kulturális kontextus, amelybe a Tolnai által emlegetett képzőművészeti alkotók és műveik tartoznak. Holott – főként egy magyarországi befogadó számára – épp az ebben a kontextusban való biztosabb jártasság kialakítása lett volna a legnagyobb feladata a *Kalapdoboz*nak, és lehetett volna egyúttal a legnagyobb sikere is. Tudniillik ennek a képzőművészeti kultúrának az esetében „nem egy kisebbségi szellemi-képzőművészeti jelenségről, naiv, avagy trikolór kifestődiről van szó, hanem egy nagykorú, szuverén szellemi-képzőművészeti egészről” (130.).

Így, hogy a kiadvány kötetként nem mutat rá érdekes és elgondolkodtató összefüggésekre, az olvasó kénytelen beérni azokkal a kortól és a többnyelvű kulturális kontextustól független szempontokkal, amelyek *egy-egy szövegben* felbukkannak. Hogy találni

ilyeneket, az Tolnai Ottó írói érdeme, mellyel azonban nem is lepi meg új kiadványa olvasóit. Míg a hiányosságok nem válnak zavaróvá, a *Kalapdoboz* egészen különleges olvasmányok bizonyul. Az első szöveg valóságos beszippantja az olvasót egy kompaktnak mutakozó világba – a *Gyelmis-regény, folytatásokban* című szöveg világába. És mindegyik Tolnai-esszé hasonló hatású, ha különállóan olvassuk. Az első egy olyan világot nyit meg, ami épp csak annyira személyes, hogy az olvasó bízson idegenvezetőjében, de a szerző mégsem mutatja magát annyira bennfentesnek, hogy kioktatna, sőt. Ez az elbeszélői magatartás, úgy tűnik, általánosságban jellemzi Tolnai képzőművészeti esszéit: Thomka Beáta megállapítása, hogy „Tolnai eljárásait nem az értékelő, osztályozó szempontok vezérlik, inkább a személyes látásmód finomítása, alakítása, az az igény, hogy közel férközzön nemcsak a műhöz, hanem annak megalkotójához is, a műben tárgyiasult szellemhez és lélekhez, a műben rejtőzködő egyéniséghez.”

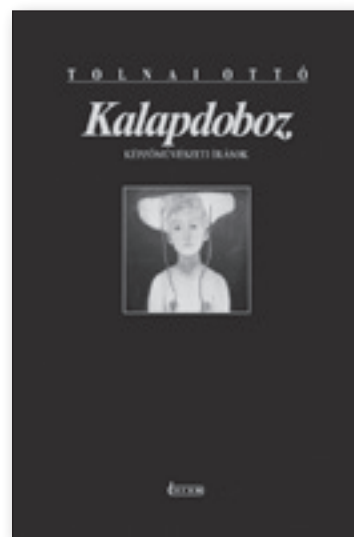
Tolnai saját pozícióját több szövegében is újrakonstruálja, hangsúlyozva a képzőművészeti kritikus szerepének idegenszerűségét, és saját szépíró voltát. Ahogy írja: „még mindig sehol sem vagyok. Sehol sem állok. Még mindig ide-oda ütődöm, lebegek. Az én cövekeimet még nem sikerült levernem. De hát hol is áll, hol is kell állnia a képzőművészeti kritikusnak, aki különben is inkább szereti magát szépírónak nevezni?” (11.) A képzőművészeti esszé műfajának Tolnai Ottónál jellemző összetettségét a már korábban is idézett Thomka Beáta a következőképpen látta: „A művészi fogékonyság, a nyelv alakításában megnyilvánuló érzékenység következtében nemcsak az a tabló lesz eredeti és rendhagyó, amelyet szobrokról, rajzokról, festményekről felvázol, hanem az a változás is, amelynek a bírálatot, jegyzetet, tárlatbeszámolót műfaji vonatkozásban kiteszi. A kötet kritikái, portréi, dokumentum- és idézetkollázsai, személyes följegyzései, élményvázlatok, képelemzések, életrajzi krokijai rendszerint esszékké transzformálódnak.”

A *Kalapdoboz* több szövegében is a nézőpontok különbözőségeiből adódó árnyalatok kapnak különleges megvilágítást. Ez alapján az olyan megjegyzések, mint például, hogy „a helyszínen kell látni” (246.) többjelentést nyernek: ez Tolnai által több helyen is kiemelt befogadási mód. A „helyszínen látni” azt is jelentheti, hogy a könyvben vizsgált és bemutatott képzőművészek és képek jelentőségét annak a kontextusnak az ismerete mutatja meg, melyből sok minden felfogható a *Kalapdoboz* szövegeit olvasva is, de teljes egészében abból nem megismerhető. Tolnai legmarkánsabb, az egész kiadványt meghatározó briliáns kérdése: „van-e szabad szemünk?!” (137.) A nézőpontok és az előismeretek jelentőségének folyamatos hangsúlyozása képzőművészeti alkotásokról értekezve kiemelten érzékletessé teszi ezeket a kérdéseket.

Az irodalmi és a képzőművészeti működés közti különbség egyedi és izgalmas módon kerül egymás mellé a *Kalapdoboz* több szövegében is. Novák Mihály fotónyelvéről beszélve Tolnai azt mondja, azt megragadni „azért kihívás számomra, mert nagyon közel áll hozzám, az én aprólékos, túlszűfolt prózanyelvem, agyonvert csipkéim, semmis nipp-nép alátéteim is hasonlóan keletkeznek...” (61–62.). Legegyértelműbben az íróként és festőként is méltán számon tartott Maurits Ferencről értekezve kerül egymás mellé e két megnyilvánulási forma: „Mauritsról [beszélve], a festőről, ahol a festés is egyfajta írás, a költőről, ahol az írás is egyfajta festés, egyszerre van jelen az író és az ecset” (75.). A *Kalapdoboz* legérdekesebb vállalkozása az, hogy a szövegekben központi szerepet kap „az irodalom immanens képzőművészeti dimenziója, [ami] nem külső festőiesség” (317.). Az összeállítás nyelvi működése – a képzőművészeti alkotásokhoz való közelítés sajátos módjához hasonlóan – szintén ismerős lehet már a korábbi képzőművészeti tárgyú Tolnai-kötetektől. Ugyancsak Thomka hívta fel arra a figyelmet, hogy Tolnainál „a nyelv változatos, hajlékony, képszerű, asszociatív, és nem ritkán elvonja a figyelmet a beszéd tárgyáról”. Vagyis

a *Kalapdoboz* remek olvasmány, ha a nyelvre bízta magát az olvasó, élvezti irodalmiságát, gyönyörködik.

Tolnai Ottó ezért a kiadványért méltán kapta meg a Nagypáti Kukac Péter Képzőművészeti Díjat. Az indoklásban említett erények mellett, miszerint Tolnai életművében kiemelt helye van a képzőművészetnek (és ezt nemcsak ilyen tárgyú szövegeknek mennyisége, hanem prózaírói és költői életműve is mutatja), és érzékeny figyelemmel kíséri a vajdasági és jugoszláviai képzőművészetet, kétségtelen az is, hogy a *Kalapdoboz* ese-



tében egy kiállításában is igen impozáns kiadványról van szó. Műszaki és képszerkesztőként ez Kapitány László érdeme. A színes képmellékletet tartalmazó könyvvel Tolnai Ottó az őt ismerő közönségnek nem okoz meglepetést – és ez csak részben lehet dicséret, mert ez azt is jelenti, hogy nem nyújt újat. Mindaz, ami a *Kalapdoboz*-ba felvett szövegeket jellemzi, az, hogy Tolnai mi mindent tud bravúrosan a képzőművészeti esszé műfajában, már tudható volt a *Kalapdoboz* megjelenése előtt is. Sok most ismét közreadott szövege megjelent már korábban is folyóiratokban, vagy korábbi Tolnai-kötetekbe rendezve, s azokat a köteteket vizsgálva Tolnai sajátos látás- és írásmódja méltán vívott már ki elismerést. Az ebben a kritikában idézett, Thomka Beáta által tett megállapítások az ő 1994-ben

a Kalligramnál megjelent Tolnai Ottó-monográfiájából származnak – az ebben a kiadványban Tolnai *A mezelen bohóc* című, képzőművészeti szövegeket tartalmazó kötetére vonatkozó észrevételek és megállapítások tökéletesen jellemzik a *Kalapdoboz* szövegét is (néhány esetben ebben a korábbi könyvben szereplő szöveg is átkerült a mostani gyűjteménybe). Jelen kiadvány esetében, mivel kötetként nem mutat rá a szövegek kontextusának esetleges megváltozására, és az esszék egymáshoz sem viszonyulnak oly mó-

don, hogy egymásnak *kötetbe rendezve* adnának többletjelentést, azt lehet mondani, hogy ezeknek a szövegeknek a státusza nem is változott. Jók, ugyanúgy, ahogy húsz éve azok voltak, s az azóta született esszékben is tudta tartani Tolnai a korábbi kötetek alapján elvárt színvonalat. Vagyis a most kiadott *Kalapdoboz* legnagyobb sikerének (a szép kiállítás mellett) valóban a mennyiség tűnik, tudniillik, hogy ez az eddigi legteljesebb gyűjtemény Tolnai Ottó képzőművészeti írásaiból. A most tárgyalt kiadvány nem az olva-

sóként közelítő befogadót hozza kellemtelen helyzetbe, hanem a kritikust, elvégre így nem egyes képzőművészeti esszék kerülnek elsősorban a figyelem középpontjába, hanem a *Kalapdoboz* című, 2013-ban a Forum kiadónál megjelent új Tolnai-könyv. ■ ■ ■

■ **Szarvas Melinda** (Győr, 1988): az ELTE magyar szakán diplomázott, jelenleg ugyanitt PhD-hallgató, Az irodalmi modernség programon.

TAKÁCS ÉVA

ÁLDOZAT a hatáskeltés oltárán

Több helyen elhangzott, hogy Czapáry Veronika 2013-ban megjelent, második regénye az előző, *Anyakacag* című előzményeként olvasható. Bár tény, hogy több ponton is találhatók egyezések, visszatérő motívumok, úgy gondolom, a *Megszármolt babák* motívumrendszerének összetettsége, illetve az ehhez kapcsolódó narrációs és egyéb problémák vizsgálata külön, csak ezt a könyvet érintő elemzést érdemel.

A kötet eddigi recepcióját tekintve leginkább a pszichológiai és morális problémák előtérbe kerülése a jellemző (néhány kritikát kivéve), ami magyarázható a témaválasztás nem mindennapi voltával, miszerint egy kislány szenvedéseit olvashatjuk, egyes szám első személyben, akit apja megerőszakol, amiért anyja őt hibáztatja. Számomra a legfőbb kérdés, már a könyv elolvasása előtt prekonceptióként is, de az elolvasása után valós problémaként is az lett, hogy az író mit tud, vagy mit hogyan nem tud kezdeni a téma adta lehetőséggel. Ennek kapcsán pedig, hogy a nagyon egyértelmű törekvése ellenére (amely

Czapáry Veronika:
Megszármolt babák
Scolar Kiadó, Budapest, 2013

arra irányul, hogy minél pontosabban érzékeltesse főszereplője világát, lelki folyamatait) vajon miért nem sikerült az ennél a tematikánál egyébként is nagyfokú veszélyforrást jelentő hatáskeltés elkerülése.

Az elbeszélő Nikolett, egy értelmiségi család gyermeke. A címmel ellátott, akár önálló novellákként is olvasható történetek naplószerűnek (részletek egy kislány naplójából) tűnnek, amihez mind a halmozással élő többszörösen összetett mondatok, mind ugyanannak a dolognak a többszöri, néhol ugyanolyan elmondása, de az első ránézésre egy gyermek szókincsének megfeleltethető szóhasználat is hozzájárulnak. Azonban a naplószerű olvasásmód nemigen lehetséges, mert a gyermek kora (már 3-4 éves korából is olvashatók történetek) ezt nem teszi lehetővé. Ezt megoldaná ugyan a retrospektív elbeszélésmód alkalmazása, de akár még a történetek egyes szám

harmadik személyben történő leírása is, azonban a ragaszkodás a gyermeki én-elbeszéléshez erős hatáskeltő eszközként funkcionál. Az ésszerűség és a következetesség ezen a ponton esik először a hatáskeltés áldozatául. Ezt a kijelentésemet tovább erősítik azok a részek, amelyekben Nikolett számára már csak a kora miatt sem ismerhető összefüggések hibátlan logikával történő elmondásával/visszamonddásával találkozhat az olvasó. Bár ennek feloldására több helyen nagyon szép megoldások láthatók, a legtöbbször a megkérdőjelezés aktuusa elmarad. Egy ilyen jól sikerült reflexió a tudott-tudható kettősségéből: „A nagy mindig mindenért megdicsérte a gyerekeit, a Mami szerint ezért lettek ennyire degeneráltak. [...] Irma például az ételben nem tudott soha megálljt parancsolni magának, apám pedig a szexuális vágyaiban, mondja a Mami. De milyen vágyai vannak az apámnak, kérdezem tőle és ilyenkor hallgat.” (69.) Ebben az idézetben is látszik egyébként, ami a kötetben szintén végig jelen lévő, pszichológiai szempontból sem megkérdőjelezhető momentum, miszerint a kislány nem tudja megfeleltetni az őt ért erőszakos cselekvést a mások által is elítélt erőszaktevéssel.

Éppen ezért érdekesek azok a részek, amelyekben a verbális erőszak viszont végig egyértelmű a kislány számára, legyen éppen óvodás, kisiskolás vagy felső tagozatos. Hozzátenném, ez magyarázható lehet azzal,

hogy például a következő szövegrészetet nem nagyon lehet sehány évesen félreérteni: „Te nem vagy normális, kislányom, már elmondtam neked, mi semmit nem hiszünk el neked az anyáddal, amit mondasz. Minden, amit mondasz, hülyeség, kislányom, tudod jól. De sajnos Téged nem tudunk megváltoztatni, és agyonverni sem tudunk azért, mert élsz már, de jobb lenne, ha elhallgatnál, bár a kislányunk vagy, de elég sok mindent meg tudunk veled tenni, ami nem a halál, hanem sokkal rosszabb annál, ha nem fogod be a szád.” (31.) Erre a félreérthetetlenségre a kötet egy másik pontján, éppen apja mondataira, és kicsit idősebb korában Nikolett is reflektál: „Nagyon-nagyon igyekszem, hogy amit az apám mond, azt ne értsem félre, de mindig eljön egy pont, amikor már nem lehet máshogy érteni.” (58.) Szembetűnő még, hogy több fejezet végén is különféle összegző mondatokat találunk. Ilyen például: „Mintha örökké tartana ez az üresség körülöttünk. Ha fehérséget érzek, azért van, mert nem hiszek semmi-ben.” (122.) Az idillinek bemutatott nyaralás és a szürke és fájdalmas hétköznapiakba, az apához való visszatérés közti kontraszt enélkül is eléggé érzékletes, a mondat ittléte ismét csak negatívan hat a szövegek egészére. Ugyanezzel a jelenséggel a *Nyolcadik* című szöveg végén is találkozhat az olvasó, de a *Sárga babák* című fejezetben is hasonlóan furcsa hatást kelt a „de a babák nem szeretnének az elmúlásban élni” passzus (99.).

Érezhetően a kislány magára hagyatottságát kívánja érzékeltetni a szerző, azonban a babák, a Nagyi és néhány barát által nyújtott menedék nem tud kellőképpen egyensúlyt teremteni a kötetben (ezt nem úgy értem, hogy Nikolett életében, természetesen, mert ott egyértelműen nem lehet). Arra gondolok, hogy néhány, a saját anyja ellenpontjaként szolgáló anyuka jelenlétét kivéve csak és kizárólag romlott, erőszakos alakokkal találkozunk. Nagybátyja, Simon mollesztálásától kezdve az unokatestvérei gonoszságain, nagyszülei túlzott vallásosságán át addig, hogy az iskoláról is olyan képet tár elénk az író,

hogyan nem elég, hogy nem foglalkoznak a gyerekekkel, még folyamatosan bántalmazzák és megalázzák őket, mindenféle testi- és lelki fogyatékoságukról tudomást sem véve. Ezeknek a magatartásformáknak a létét ugyan sajnos nem vonhatom kétségbe, de a szövegvilágon belül ismét azt érzem, hogy ez már sok, és a szinte vak kisgyermek megalázása például *Az iskolában* című fejezetben megint csak egy felesleges, hatáskeltő eszköz, amely beleilleszthető azon didaktikusnak nevezhető részek sorába, amelyeknek nagy számú jelenléte egy idő után zavaróvá vált.

A fenti, összefoglalva a túlzás fogalomkörébe tartozó hibák ellenére a szövegek megannyi olyan elemet és megoldást tartalmaznak, amelyek konzekvensen végigvonulva a művön, a téma milyenségétől függetlenül is olvasásra érdemessé teszik a könyvet. Ilyen például az, ahogy a kislány bemutatja a körülötte lévő világot. Az első írásban (*Az összes baba*) a babák leírása később visszaköszön az emberek leírásában. Ugyanazt a technikát alkalmazza, így válva a babák által létrejövő világ annak az alternatívájává, amelyben élni kényyszerül. Pontosabban: a család fogalma is a babákkal való viszonyában válik normatívává, szemben azzal, amit maga körül tapasztal: „mindig ellenőrzöm, hogy minden baba együtt van-e, egymás mellé fektetem őket, és úgy érzem, együtt van a család” (111.). Jó megoldás az, hogy a kötet elejétől fennálló kérdések (amelyek az apa általi bántalmazásra, illetve a nővér titokzatos halálára irányulnak) azokon a pontokon válnak egyre világosabbá, amikor már nincs lehetőségük rejtve maradni. Ez az elszenvedett bántalmazás mértékével van összefüggésben. Nikolett gyászának az olvasottakban történő lecsapódása minden manírt nélkülözően sikerült megrázóra. És ez nemcsak a testvére, de nagymamája, sőt babája, Frici elvesztésekor is hasonlóan jól működik. Ugyanígy fontos megemlíteni a *Koszorú babák* című fejezetet, amelyben az apa monológja fokozatosan beépül a kislány elbeszélésebe, olyannyira, hogy a szöveg végéig ezt olvashatjuk, a kislány mindenféle ref-

lexiója nélkül. Míg másutt a mások által mondottak nem mindig illeszkednek az elbeszélésbe (például túlságosan elütnek attól), addig itt az, hogy egy narrációs csavarral az apa szövege elnyomja Nikolettét, többféle értelmezési lehetőséget is előhív. Ahogy már említettem, a család alternatívájaként, de mindent átszövő motívumként is funkcionáló babák, és a hozzájuk fűződő ragaszkodás is érdekessé és utánozhatatlanná teszik Nikolett világát.

Fontos továbbá, hogy bár a kislány elbeszéléséből egyértelmű, hogy milyen rosszul bánnak vele, utalá-



sok formájában a körülötte lévők sorsa is Nikolett történetébe van írva, amik ugyan senkit nem semlegesítenek a kislány szenvedésében történő bűnrészessége miatt, azért árnyalják a karaktereket. Így szerzünk tudomást a nagyszülők háborúban átélt borzalmairól, a különféle önkényuralmi rendszerek életükre tett hatásairól (éhezés, besúgástól való félelem), de arról is, hogy édesanyja is a férj által megfélemlítve kénytelen élni az életét. A többször emlegetett, Nikolett fejében is megfogalmazódó öngyilkosságra való vágyakozás egy, az anyától látott megoldásként van jelen, hiszen többször elhangzik, hogy már ő is megpróbált véget vetni az életének, megeléglvén férje beteges hajlamait és a vele való együttlétet. Ez az öngyilkosságra való hajlam eltanult mintaként épül be Nikolett életébe, ám ehhez hasonló megoldások csak elvétve találhatók a szövegben, így az azt mű-

ködtető erőként értelmezni ezeket sajnos lehetetlen.

Meddig lehet elmenni? Bármeddig. A *Megszámolt babák* ennek a bármeddignek a bemutatására törekszik, már ami a büntetlenül elkövethető megalázások és bántalmazások kérdését illeti, viszont a kötet inkább azt bizonyítja, hogy a felhalmozott eszköztár nem biztos, hogy szükséges ennek a bármeddignek az érzékeltetéséhez, hanem inkább háttérbe szorítja és ellehetetleníti azt. Az

erőszakban tudvalevőleg, sajnos, nincsenek határok. Egy irodalmi alkotás megformálásában viszont jobb, ha vannak. Mert a túlzott halmozás az ellenkező hatást éri el: nem a végtelen kiszolgáltatottságot támasztja alá, csupán ráerőlteti az olvasóra az amúgy is egyértelműt. Ebbe a csapdába esett bele Czapáry Veronika is második regényével, ami egy túlírt, és bizonyos szempontból – a rengeteg homályos pont ellenére – túlmagyarázott szöveget eredményezett, feláldozva a té-

mában rejlő lehetőségeket a hatáskelés oltárán. ■ ■ ■

■ **Takács Éva** (Győr, 1990): 2012-ben végzett az ELTE BTK magyar szakán, ahol az irodalom mellett művelődéstudománnyal és szerkesztői ismeretekkel is foglalkozott. Jelenleg ugyanitt folytatja tanulmányait, az irodalom- és kultúratudomány mesterképzés végzős hallgatója. Kritikai különböző folyóiratokban 2011 óta jelennek meg. Jelenleg Budapesten él.

SÁNTHA JÓZSEF

PSZICHEDELIKUS évek

A különleges, rejtjeles műveket jegyző amerikai író ezúttal a hatvanas évek amerikai fiatalságának életét tárja elénk, a nyugati part legvonzóbb városának, a film- és a zeneipar fellegvárának számító Los Angeles hétköznapjait, ahol a világhírű sztárok, az arra törekvő, minden morális megfontolást nélkülöző esélyesek és az erre ténylegesen esélytelenek élnek néha már a személyiségük teljes szétbomlását felmutató, egy *slukkra* szűkülő lehetőségeiket. Egy város, ahol mindenki annak a varázslatában töltötte a fiatalságát, hogy világhírű színész, zenész, énekes vagy művész lesz, hiszen ez a közeg csak a siker csúcát elérő személyeknek ad felmentést, éppen a lemaradók, az őket megfontolás nélkül imádók jóvoltából. Ha egy egész város sztár akar lenni, ha minden emberi megnyilvánulás a siker mércéje szerint manipulálódik, akkor teret követelnek maguknak az álmaikat be nem teljesítő embertömegek milliói is. Ennek az ötvenes évekből származó, az amerikai álom giccsesen naiv önmegvalósításának komoly egzisztenciális hiányjegyzéke van. Az ellenkultúra éppen olyan harsány és sikeréhes, mint a hollywoodi sztárok áthatolhatatlan falakkal körbe vett, ön-

Thomas Pynchon:

Beépített hiba

Fordította Farkas Krisztina,
dalszövegeket Keresztesi József
Magvető, Budapest, 2013

elégült elzárkózása. Az efféle vízió töményen magába zár egy értékrendet, a külsőségekben utánozható, a tartalma szerint nehezen értékelhető, kitermel egy mesterséges életszemléletet, amelyben a vesztesek is csak ugyanazt az élményt szeretnék megtapasztalni: győztesként a légi ürességet, züllöttként a többekkel megosztható magányt, amely legpregnansabb módon a cannabis füvének belelegzése, és ennek következtében egy egyetemes életérzés révén válik számukra elérhetővé, és létük ezáltal elviselhetővé.

A tudatmódosító szerek több ezer éves kultúrája itt töretlen hagyományként él, és a társadalmi öngyógyítás szerves része. Ennek a betiltására még nem érett meg a mindig a legkülönbélebb kihívásoktól frusztrált társadalom. Sőt, azt gondolom, hogy a különböző antidepresszáns és nyugtatószerek csak komfortossá teszik a valóság tereiből kiszakadó, a hátrányaikat

feldolgozni képtelen vesztesek életét. Ellenőrzésük alá vonják a dilettánsokat, és néminemű csalóka pótszerekkel próbálják érvényessé tenni a konvencióktól eltávolodó diverzánsokat. Pynchon könyve a belelegezendő levegő természetességével kínálja föl hőseinek a marihuána, a helyzetekhez való alkalmazkodást megkönnyítő, a bonyolult társadalmi konfliktusokat másként belátni képtelen egyének számára a hétköznapok elérhető illúzióját.

Mindezt az író egy szokványos detektívregény, Chandlert utánzó-parodizáló stilisztikai könnyedségével halkítja le, máskor pedig Tarantino filmjeinek brutalitásával nagyítja fel. Azt is mondhatnánk, hogy a történet itt másodlagos, de ennek éppen ellentmond az a tény, hogy az író becsvágya nem áll meg a hatvanas évek dezillúziós, aprólékos emlékeinek kissé szentimentális ábrázolásánál, hasonló hangsúlyt fektet egy tökéletesen megalkotott krimi szellemes, egy minden szálát felfejtő és az olvasó figyelmét próbára tevő logikai lánc megrajzolására. Hasonlóan nagy gondot szentel annak is, hogy a Nixon nevével fémjelzett amerikai valóság, a vietnámi háború, a Reagan kormányzósága alatti Kalifornia politikai-társadalmi jelenségei is napvilágra kerüljenek. Felsorolni is lehetetlenség, hogy mennyiféle, az évtizedre utaló aktuális aprósággal teszi hitelessé a korrajzot, s hogy a zenei, kulturális, szubkulturális jelenségek miféle enciklopédikus tárházát sűríti magába a szórakoztató irodalomként

tálalt regény. Tudnivaló, hogy korántsem volt ez a korszak az amerikai történelem legidealisztikusabb évtizede, hiszen a hivatalos politika ellen lázadó hippik, a hatvannyolcas, párizsi diákmozgalmainak tace-paói éppen a hatalommal szembeni fellépésük miatt válhattak erjesztő eszmékké. Az ötvenes éveket jellemző, rendkívül nagy súllyal az amerikai társadalomra nehezítő, álságos, túlméretezett ideológiai harc minden esetre már korántsem bír akkora befolyással, a beatírók nemzedéke kissé felpuhította a művészetekben a közízlést, a hippi mozgalom pedig éppen az aktuális amerikai valóság ellen támad. A szabadság igénye nem hogy kézen-közön felhígulna, hanem egyre szélesebb társadalmi mozgalmakban manifesztálódik. Látszólag a sokféleképpen kettészakadt amerikai valóságnak nagy művészi erővel, de könnyed kézzel megírt korrajza ez, ahol a különböző faji elentétek, a nagyhatalmi státuszát már öntudatosan érző, de még ostoba kalandokba keveredő amerikai külpolitika, a világot meghódító, de még korántsem hiteles amerikai álmat megformáló filmipar fényes csillagokat és beteges, emberileg kétes figurákat teremt, ahol talán a zene a legőszintébb és legmélyebb művészet, amelynek elkötelezett képviselői mind a pszichedelikus irányhoz vonzódnak, a különböző drogok hatása alatt alkotnak.

A könyv detektívregény, s mint ilyen a legigényesebb olvasói réteget is teljességgel kiszolgálja. A harminc fölötti jelenet során szinte egymásba érő kapcsolatok, majd újabb és újabb felfejtett szál vezet a regény kibontakozásához, a rejtélyek megoldásához. A Dokinak becézett magádetektív egy régebbi szerelme, Shasta megkeresésére kezd el nyomozni egy látszólag konvencionális ügyben, amelyben a hölgy is érintett, szeretője a közben eltűnt dúsgazdag építési vállalkozónak. A Doki természetesen éhkoppon tengeti életét a Fény és a Siker városában, szürke alak, verbalitással jól kistaffírozva, aki szoros kapcsolatban áll a rendőrséggel, különösen pedig egy Bigfoot nevű, szintén sikertelen nyomozóval, akivel időnként információkat cserélnek, de közel sem egyenlő

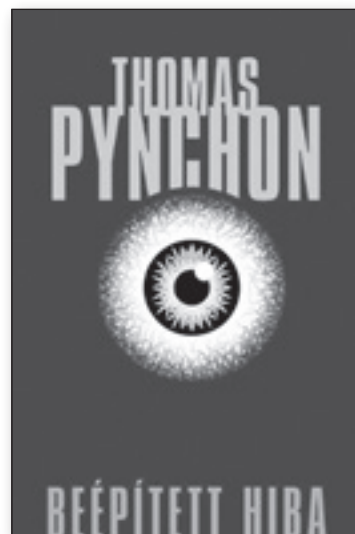
alapon, hiszen a rendőr a Dokit a várost elárasztó drogos hippik egyik jellegzetes figurájának tartja, amellyel szemben minden pillanatban éles kritikával él.

A mesterséges életérzések világának túlszorduló debilitása, a harminc fölötti létszámú szereplőhad egyéni, de karikatúraszerű ábrázolása, a szituációk mesteri szövése minden pillanatban feszültséggel teli. Tagadhatatlan, hogy egy nagyon jelentős író művét olvassuk, a téma és a stilisztikai eszközök néhol parodisztikusan erős utalásokat tartalmaznak az ábrázolt és a későbbi amerikai művészet egyes alkotásaira. Felsorolhatatlanok ennek a hálózatnak a regényt előmozdító csomói, leginkább Chandler és Tarantino a két végpont, azon belül pedig még a *Casablanca* sokszor emlegetett, híres repülőtérei jelenete is megidéződik. A zenei környezet pedig olyan nyira dokumentált, hogy magyar kritikus legyen a talpán, aki a töredékét is ismeri azoknak a zenekaroknak és számoknak, amelyeket Pynchon oldalanként említ. Az 1970-ben játszódó, tehát a hatvanas éveket lezáró regény másik középponti eseménye a Manson-féle sorozatgyilkosság, amelyben a háremet tartó férfi szinte háborút indít a sikeres sztárok ellen, köztük Polanski, a világhírű rendező terhes feleségét is lemészárolja, miközben szektát alapít, ahol hívei Istenként-Sátánként követik tanításait. A sikertelen zenész szörnyettei mindenestre jó időre rettegésben tartják a hollywoodi művészek otthonainak önfelédlt világát.

A cselekmény (ha van egyáltalán egy efféle regényben) olajozottan gördül, a figurák jelentős része elbűvölő vagy gogolian rémes, az elbeszélsmód pedig néhol elementárisan szellemes. A Doki ügyvédje, Saunch például a tévésorozatok és rajzfilmek kedvelője, tipikusan e város gyermeke, aki a legsürgősebb helyzetekben is inkább az éppen nézett opus rejtelméről szeretne a magádetektívvel társalogni, például arról, hogy Donald kacsa valamely tenger oldalvizen csónakázva a csőrén növeszt többnapos borostákat, s erről, hihetőleg, van is mit elmélkedni az éppen gyilkosság-

gal megvádolt ügyfelével. Vagy ott van Jason, a bevállalós strici, akivel a kurvái nem szívesen mutatkoznak, nehogy közneveltség tárgyai legyenek a városban. Ugyanakkor, mint állítják, a tengerpart mellékhelyiségekben a főnökről szóló viccektől hangos a publikum. Említhetnénk Dennis-t is, aki vérbeli balfácán, de a szerencse gyermeke is, mert amikor ágyában füstölve elalszik, és a szobája már lángokban áll, a felső emelet megoldott vízgyábjából leömlő több köbméternyi víztől punyhad el a gyilkos tűz. Ezen túl persze gyönyörű, de csak egy nyalintásra a Doki tulajdonát képező nők kis kórusa, súlyosan depressziótól sújtott zenészek és konzumhölgyek csoportja, egynyári szélhámosok és a meggyilkolt áldozataikat az épülő autópálya betonjába kilométerenként beágyazó keményfiúk alkotják a regény főbb jellemeit.

Pynchon persze sokkal jobb és nagyobb író ennél, és a szöveg is pontosan besimul a történet hézagaiba, mintegy eposzszzerű foglalatát adja



egy amerikai férfi „boldogult ifjúkorának”: „Doki pedig itt volt józanul, nyomorultul pofára esve a csapdában, amelyből nem talált kiutat, és amely arról szólt, hogy a Pszichedelikus Hatvanas Évek, a fény e rövidke zárójeles megjegyzése végül bezárul, és minden eltűnik, beleveszik a sötétségbe – hogy egy bizonyos kéz rémületes módon kinyúl a sötétből, és visszaszer-

zi az időt, olyan könnyen, mint ahogy az ember egy spanglit vesz el egy füves kezéből, és nyomja el örökre.” (339.) Egyrészt Proustra gondolunk egyből, nem hiszem, hogy Pynchon nem az ő szellemét akarta volna megidézni ezekben a szüntelenül, hívogatóan múltat élesztgető sorokban, másrészt a fű, amely természete szerint külön időt és valóságot teremt, itt egy idegen kéz által eltörölve, olyan emblemikus hordozója az író által felidézett, és újra megteremtett valóságnak, mint a francia író esetében az ízek, illatok, az érzékiség egymásra rétegezett burkai.

Ha komolyabb vizsgálódásokat kezdhetnénk e regény szövegén, egész jelentésrétegeket lehetne kibontani, amelyek a mindig is könnyűnek és múltképnak tetsző amerikai életformát veszik szemügyre. A hitelesség attribútumain nem csak a jelenségek felszínén esik csorba, bele van ágyazva az egész életmódba és létszemléletbe. Komoly fogalomként szerepel a könyvben a szörfözés, mint a Csendes-óceán hullámain vágató deszkalovasok, mindig a felszínen maradni akarók, azt birtokolni vágyók létszemlélete. De ennek a látszólag triviális foglalatosságnak is megtalálja Pynchon a sűrűjét, amikor mélyen belemer a levesbe. „Part menti garzonjának falán lógott egy plüssfestmény, amelyen Jézus ballábasan lovgol meg egy oldalfarokkal ellátott, durván ácsolt szörfdeszkát, ami a keresztet volt hivatva felidézni, olyan hullámokon, amelyeket ritkán figyelhetek meg a Galileai-tengeren (...) Mi mást jelenthetne a 'vízen járás', ha nem a szörfözést a Biblia nyelvén? Ausztráliában egy helyi szörfös, aki a legnagyobb doboz sört szorongatta, amit Flip valaha látott, egyszer még a Valódi Deszka egy szilánkját is eladta neki.” (136.) Ha arra a kérdésre keresnénk a választ, hogy a katolikus templomok ezreiben miféle, ezüst tabernákulumokba elhelyezett ereklyék szolgálják a hívők csodálatát, s hogy van-e különbség a kétféle deszka eredetisége között, pontosan rálehetünk a regény *eredetiségére*. Ahogy Goethe írja az itáliai utazásai során, miféle kontinens, ahol egy kínszerszám

lesz szimbóluma a hitnek, s ezeknek a keresztnek a milliói borítják be a templomok külső és belső tereit. Ehhez képest még egy szörfdeszka is kiemelten üdítőbb objektum.

Pynchon nagyon tudatos és szerföltt elegáns író, aki, akár csak angol példaképe, mindig megtalálja a legotrombább helyzetekben is a szellemét életető komikusát. Már a nevek is valamiféle ösztánra hívják az olvasót, hiszen a családjától serdülőkorától menekülő Japonica, a szellemes, de érthető, és a szándékait felfedni nem akaró jóakaró, rossz barát Bigfoot, a Jade–Bambi kiskurva kettős, Trillium szörpösen, nemesfémként csillogó neve, Jason, aki a görög mitológia egyik legjelentősebb küldetésének hajójáról kapja nevét, és Lemúria, az elsüllyedt földrész, amely rokona a Földközi-tenger térségének Atlantiszával, mind olyan párhuzamok, behelyettesíthető fogalmak, amelyeknek a legkülönbébb kultúrákban megtalálhatjuk a rokonait.

A regény legmaibb, legsajgóbb jelensége éppen a hatvanas évek Amerikájának a hivatalos rendőrséget segítő, a rendet a saját autoriter szellemében működtető láthatatlan hadserege, amely sokszor a törvények megkerülésével lép fel a bűnözők, leginkább a feketék büntetteinek a felderítése terén, mindenkor felvállalva a gyilkosságok rizikóját is. Egy felfegyverzett, jól képzett civil csoport áll harcba készen, hogy a hivatalos főcsapás mellett rendet tegyen, és a maga módján igazságot szolgáltatson. A regény végén úgy érzékelheti az amerikai valóságot az olvasó, ahol a *beépített hiba* maga a Doki, az egész mű legmélyebben megismert figurája, s hogy, bár sokat nem szeretvén elárulni a kifejtetből, ő lesz az akadálya a saját működésének, egyben pedig a leginkább kiszolgáltatott lény a mások által irányított nyomozás során. Az időközben egy pilanatra újból feltűnt kedves, a regény bonyodalmaival elindító Shasta mondja neki: „Biztosan mind a ketten azt hittétek, hogy bűnözőket üldöztök, aztán ehelyett mind a ketten nekik dolgoztok” (417).

A regény abból a szempontból is különleges, hogy ez a minden sti-

lisztikai leleményével, lendületességével a legszerethetőbb módon erőszakos írásmód szinte a legtermészetesebb közvetlenséggel lesz magyarrá. Ebben a fordítónak, Farkas Krisztinának különleges érdemei vannak. A könnyedséget ihletetten, az amerikai undergroundot bájos élményszerűséggel, a hagyományokra való utalásokat nagy művészi átérzéssel magyarrítja. Nem könnyű feladat ez, hiszen az ebben a műfajban próbálkozó művek, éppen a tapasztalat és a valóság hiányától szenvedve, mindig csak a felszín stilisztikai játékával élve próbálnak hasonlóságokat keresni az amerikai és a magyar valóság között. Pynchon nem fűzi fel a gondolatokat sosem prousti féloldalas mondatokra, megelégszik a tapasztalat érvényes pontosságával. Mégis, néha olyanféle, az impresszionista stílus gyöngyeire lelhetünk, amely minden múltra sóvárgó regényben megállná a helyét: „Dél felé tartottak. Gordita Beach kiemelkedett a párából, és finoman hámlott a sós szélben, a napszítta színekben odalöttyintett düledező város innen úgy festett, mint a festékminták négyszögei egy félreeső vaskezeskedésben.” (471.)

Az írói szándék éppen az *odalöttyintett* szóban takar el, és fed fel mindent. Ami a regény legfőbb erénye, hogy ebben a játékban mindvégig mások után cipeljük a kottát, érezzük, hogy a leírt jelenségek után még valami furcsa csend honol a regény hangos lapjain. A személyiségünk éppen a mások akarata miatt, és a túlzott logikai tevékenységünk révén válik amorffá. Ha szorgalmasak és kitartóak vagyunk, mint a Doki, akkor egy képtelen láncreakció utolsó jelenetében van még esélyünk elkerülni az egzisztenciálisan nem nekünk szánt, de felénk irányított golyót. ■ ■ ■

■ **Sántha József:** 1954-ben születtem Karcagon, az ELTE BTK-n végeztem. Jelenleg Mogyoródon élek. Kritikus vagyok.

ABSZURDITÁS és KUTYAKOMÉDIA

Veres István szövegvilágát Pajor Tamás szavaival lehet jellemezni: „Ez már dupla pszeudo, ez már tripla csavar.” Az olvasó ugyanis kényszeresen kutakodik a többletjelentés után, nem hajlandó elfogadni, hogy egy szöveg az, ami, nem több szórakoztatásnál, nem több könnyű fantazmagóriák sorozatánál. Veres nagyszerűen játszik ezzel a komoly-komolytalan határátlépő gesztussal, amit nemcsak regényen belül kamatoztat. Első saját könyvéről írt recenziója után megjelent saját magával készített interjúja is. Holott erre a visszas, kétes értékű gesztusra semmi szükség; első regénye megállja a helyét akkor is, ha a szerzőhöz nem társítható ez az előnyösnek vagy szimpatikusnak egyik lehetséges értelmezésében sem tekinthető (megbotránkoztató?) szokás. A *Galvánemek és akkumulátorok* című novelláskötet után Veres István második kötete szintén a Kalligram kiadó gondozásában jelent meg.

Három téma köré építi a regényt, alcímek szerint: *Szerelem, biztonság, kutyák*. Az első fejezet a *Biztonság*, amelynek első sora joggal kerülhet a legemlékezetesebb nyitómondatok listájára: „Ha valaki hülye, nem lehet gramofon.” A továbbiakban ez a hangnem fémjelzi az E/1-es elbeszélő, Aladár stílusát. Elbeszélőnk finoman cinikus, és bár középhaladó szinten áll kutyagyűlöletből, valamint alkohol- és társas kapcsolati problémái vannak, lebilincselő stílusa, gazdag, fantáziadús gondolatvilága egyéni hangú, kivételes gondolatfolyammá szervezi a regényt, amelynek főcsapása a nem túl differenciált érzelmi világú biztonsági őr szerelmi élete.

Mielőtt a *Szerelem* alfejezetbe kezdene, az exmenyasszony eltűnése és az új szerelm felbukkanása között az egyedüllét okozta bezárkózás, és vál-

Veres István: *Dandaranda*
Kalligram, Pozsony, 2013

tozásfóbia természetrajzának is szentel pár sort, hiszen mint probléma ez legalább annyira fajsúlyos, mint a párválasztás. Röviden, tartalmasan foglalja össze, milyen hatást vált ki, ha tartós egyedüllét után, egy megszokott, egyedül felépített és belakott életbe valaki betör, és mindent elmozdít a helyéről. „Nem tudják, hogy félttem a lakást az idegen nők tekintetétől. Hogy kérdezgetni kezdjenek: ez honnan van? Az honnan van? Kaptam. Tedd vissza. Nem ott volt.” Aból is feltűnő hiány van – és ezt remekül felismerte a szerző –, hogy míg a közhelyekből biztosan tudjuk, hogy a szív győzni szokott az ész felett, mégse nagyon találkozni ennek megnyugtató példájával. Ellenben Veres központivá teszi ezt a kérdést, ugyanis Aladár szerelme egy bántóan buta, öntörvényű kínai lány, aki a használt bugyijaival biztosan kereskedik, de a többi üzelve zavaros marad a férfi számára: „Percenként vilan az agyamba, hogy az a lány, akivel találkozgatok, gyakorlatilag egy használtbugyi-kereskedő. És részben gyártó is.”

Következetesen épülnek egymásra a fejezetek, nem határolhatók el tisztán tematika szerint, így nem feltétlenül igénylik a külön alcímeket. Az utolsó, *Kutyák* alfejezet sem válik el élesen a többitől, de mivel ez a záróakkord, a legfontosabb események ebben a szakaszban történnek meg. A szorosabban vett cselekményen kívül, a szerző, sajátos humorát és valószínűértékelését ütközteti a szereplője által, a bíróság előtt, amikor felelősségre vonják etikai szempontból kétségbevonhatóan működtetett ét-

terméért: „Mindenkit csak az érdekelt, hogy hány évre ültetik le a brutális kutyagyilkost, aki a szépmélekű ebeket feltálalta egy vendéglőben, amelynek nem átalotta a Kutyaütő nevet adni.” – „A név szerintem vicces és találó – mondtam az ügyész kérdésére. Szerinte aberrált és lelki zavarokra utal.” Komolytalannak tűnhet kedélyes hangneme, őszinte, sokszor kimondottan egyszerű világlátása miatt, holott mindez tudatos koncepció. Ennek ellenkezőjét a hanyag vagy felületlen kidolgozás bizonyíthatná, de erről szó sincs.

Épp ellenkezőleg; a szerző a narrátor szövegalkotásának módját helyezi figyelem középpontjába. Megbotránkoztat, de nem a tabudöntögetés direkt szándékával. Ha létezik szórakoztató provokáció, ez az. Folytonosan kizökkenti az olvasót már a hasonlatok szintjén is egyéni (és találó) asszociációival: „Négy kínai lányka is bejön. Lökdösődnek. Zajosak, mint egy diszkobaleset.”

Esetenként már parodisztikusba hajlik egy-egy ötlete; az egyik mel-



lékszereplő, Amadeo szőrbeültetésre gyűjt, mert tigris akar lenni. „Nincs feltűnési mániám, csak azt szeretném, hogy teljes természetességgel élhessem az életemet tigrisként.” Az olvasó sosem tudhatja, mit és milyen céllal ír (nem) komolyan. Végig az abszurd és a komikus határán egyensúlyozza a szöveget.

Ezért is válik nyilvánvalóvá, hogy a hős javarészt álmodik. Sem a Kutyautó nevű kutyáéletterem, sem a kínai szerető nem valóságos. Ellenben mindennek a le- és átvezetése már okozhat gondot, tekintve, hogy minnekutána sok variáns nem képzelhető el, könnyű elcsépelte végkifejletekbe csúszni, ahogy erre az egyik szereplő halvány önreflexióval fel is hívja a figyelmet: „Elmondhatod, engem érdekel. Bár ez a *megváltoztatta az életem egy nő, csak később kiderült, hogy álmodtam* történet kicsit elhasználtak tűnik. De nem vagyok filmkritikus.”

A szerző előszeretettel jelzi, hogy ismeri a szokványos könyvek, filmek elkoptatott megoldásait – azonban ennek szerepeltetése azért sem tűnik indokoltnak, mert a szöveg, ha eltér a sablontól, ha nem: a párhuzamot vagy adott esetben a kontrasztot az olvasó úgyis észre fogja venni, agyonhangsúlyozás nélkül is. Veres tehát szándékosan kerül közel egy-egy közhelyes megoldáshoz, de mielőtt belefutna a szöveg, sajátos humorral, ötletes fordulatokkal vált, ezzel új lendületet adva a regénynek. Nyelvkezelése fesztelen gördülékenységet ezek a kitérők a legkevésbé sem hátráltatják. A bravúros klisékerülés emlékezetes esete az, amikor ráeszmél, hogy párkapcsolatát, valamint exmenyasszonya újbóli érdeklődését is csak álmodta. Felszáll egy buszra. Ott találkozik egy régi évfolyamtársnőjével. Annak rendje-módja szerint beszédbe elegyednek. Aztán a nőnek megszólal a mobilja, és még negyven percen keresztül beszél telefonon a mosdókagylóról. Veres szellemes stílusa összetéveszthetetlenül egyéni, nem ismer olyan helyzetet, amiből ne tudna viccet kreálni. Minden értelemben szórakozik az olvasóval.

De kedveli az öniróniát is; „Ha könyvet kellene írnom *Passiógyümölcsről* és magamról, azt írnám bele, hogy találkoztunk, elvöltünk pár hónapig vagy évig, aztán amikor már végleg elegendő lett belőle, és el akartam küldeni a francba, hirtelen elkészítette nekem a mákos dandarandát...” Annak, hogy a kézenfekvő történet nem lapsodik el, elsődlegesen az az oka, hogy Veres kiváló érzékeléssel ada-

gol, pontosan, következetesen szerkeszt. Számozott alfejezetekre tagolja a regényt, így ahol hosszúra nyúlna egy jelenet levezetése, pontot tesz a mondat végére, és ugrik egyet, térben, időben, valóságban, precízen, mintha egy sokszor elgyakorolt tornagyakorlatot mutatna be. Elhagyja a fölösleges átvezető részleteket, ez feszesebb szerkezetet ad a regénynek, ezenfelül észrevétlenül összemossa az álmodat a valósággal.

Ez a történet – ahogy mondani szokták – egy, a mindig az asztalon heverő témák közül. Az álom–valóság elválaszthatatlansága már sokakat ihletett meg. Az viszont, hogy egy ember azért tapogatózik emlékek és álomfoszlányok között, a realitást fel nem ismerve, mert az éjszakai műszak felborította a bioritmusát, ötletnek is teljesen új. Mindez persze kevés volna a szerző vitathatatlan tehetsége, jellegzetes nyelve, különleges szemléletmódja és kétségtelen formaezélyessége nélkül.

A regény végén hozzávetőlegesen arra a megállapításra jutunk, hogy kétféle ember létezik. Aki belátja, hogy minden a dandarandától függ (ahogy a regény álombeli főszereplői), és aki nem. Ennek a megkülönbözte-

tésnek az az oka, hogy az egyetlen biztos, és végig jelenlévő pont, egy étel, amiről még senki sem halott. Vagyis a szerző egy nem létezővel rendszerezzi a sok nem létezőt, bármilyen komikusnak is hat a megvalósítás módja; elvégre egy *Passiógyümölcs* nevű, bugyiárus kínai lány ajánlja fel, hogy megfőzi az egész regényen végigáhitott dandarandát. Azaz, képzelt nőtől, imaginárius térben kapható meg az eszménnyé előléptetett, plátói étel, amelynek elkészítésétől teszi Aladár függővé (álombeli) házasságkötését: „Csak szeretnék emlékeztetni, hogy ha nincs dandaranda, omlik az egész.”

A szerzőre jellemző az (ál)bagatelizálás, a megrögzött komolytalanság. Ellenben az olvasó szereti feltételezni a szöveg rétegzettségét, ezért úgy látja, hogy voltaképp az az abszurd, hogy az abszurditás nem áll olyan távol a valóságtól, mint hinnénk. Pajor Tamás szavaival: „Amit eddig tudtál, az csak ellenpélda volt. De nem baj, mert fő az illúzió.” ■ ■ ■

■ **T. Tóth Tünde** (1989): az SZTE Magyar nyelv és irodalom szakán végzett alkalmazott irodalomtudomány és modern magyar irodalom szakirányon.

BENKŐ KRISZTIÁN

FÉNY és ZAJ FÉNY és ZAJ

Száz Pál novellakötetében éppúgy elmerülhet (elsüllyedhet) a filozófia, a vallásbölcselet és a természettudományok iránt érdeklődő olvasó, akár a rejtélyes, előre ki nem számítható végkimenetelű történetek kedvelői.

Nyitó darabjában, a *Minotaurus*-ban – annak tudatában, hogy a szerző színházi rendező – legelső olvasására Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című hányattatott sorsú, és legmarkánsabban az amerikai dekonstrukció főalakja, Paul de Man által felfedezett írásának lappangó gon-

Száz Pál:

Halott föld, halott lányok

(Fotók: Száz Judith)

Kalligram, Dunaszerdahely-Pozsony, 2013

dolatai keltették fel e sorok szerzőjének figyelmét. „Allegorikus dráma, allegorikus szereplőkkel” (16.) – olvassuk az elbeszélés egyik, alapföltevésemet igazoló kulcsmondatát, melyet alátámasztani látszik, hogy a szö-

veg végén jelzett két intertextus egyike a barokk kori Calderón *Az élet álom* című drámájából származik. Annak a Benjaminsnak a sorstalansága („mert nincs sors” – 20.) kísért a görög mítosz elemeinek beemelésében (a labirintusba zárt bikafejű szörnytől Ariadné fonaláig), aki a görög tragédiák sorsszerű alakjai és a szomorújátékok (például Shakespeare *Hamletje*) kártyaszerű, papírmasé-figurái között színműtörténeti jelentőségű horizontváltást dolgozott ki. A novella központi alakja, a sikeres vállalkozásait és családját elvesztő építészmérnök – egy nihilista játék-doboz birtokában – a művész-bábos alakjává változik, aki parodisztikus, abszurd, félelmetes allegorikus alakokat kelt életre és mozgat a világhálón:

„Később festményeket élesztett fel, Botticelli képén a felhasználó választásától függően Venus kiléphetett a kagylóból és sétálghatott, vagy visszabukhatott a vízbe, kéjelgő mozdulatokba kezdetett, és így tovább. Volt zene is – olyan volt, mint valami virtuális balett (...) Egy rendező vezetett el benne. Bár elég viccesen festettek a kis bábszerű figurák a virtuális színpadon, melyek kivétel nélkül az ő hangján beszéltek – pláne, ha az elváltoztatott hangján, hogy megkülönböztesse őket.” (13.)

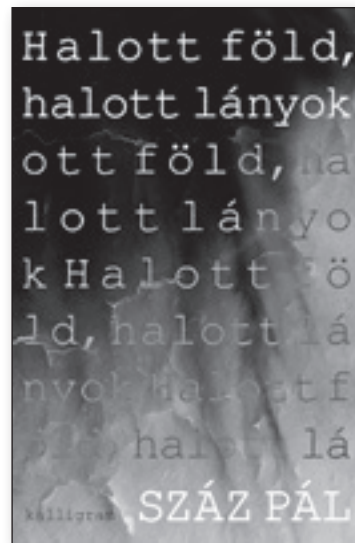
A kötet következő elbeszélése, a *Foltok a falon, avagy a sötétség* anyiban folytonosságot képez a *Minotaurusszal*, hogy erős utalást tesz újra – vagyis új értelmezést épít föl – az ókori görög kultúra hasonlóan jelentős Platón-féle barlanghasonlatához (27.): a novella főszereplőjének, Ábrahámnak, a megkínzott és levágot szemhéjakkal hosszú évekre sötét verembe zárt rab emlékeinek folyamatos elvesztéséről és a naponta egy-két percre megnyíló börtönajtó fényének előbb vakító hatásától az egyetlen élmennyé váló falon feltűnő mintázatok lassú felfedezésének történetévé alakul. „Valahogy úgy” – írja Platón az *Állam* hetedik könyvében –, „ahogyan a bábosok mutatják fel a bábokat a nézőknek.” A szabadulás, az anamnézis (a hallucinációk és ideák világából történő kiemelkedés a realitásba) a lezáró két főszöveg, a *Fény*

és a *Zaj* szempontjából lesz különösen lényeges.

Jelen lineáris olvasó megérzését *Az idegen* című harmadik prózai darab (a párbeszéddek aránya alapján műfajilag drámaivá váló szöveg) beváltani látszik, mert benne a *Minotaurus* széplélekké szelídülő mérnöke tér vissza – életének korábbi szakaszában és ezúttal narrátorként, nem harmadik személyben bemutatott figuraként – az autóstop véletlenszerűsége, sőt a népmesészerűen ismétlődő pénzfeldobás sorsszerűsége folytán „Hamletke”-ként, aki „Jesrad, az Isten angyala” metafizikus világába csöppen. Kívül esik a realitás világán, és az álom és valóság között a történet végén sem oldja föl az elmosódott határokat: a Rossz válhat-e Jóvá a pirománia, egy szerelmespár tönkretett élete vagy akár a gyilkosság révén? (Emlékezetes a novellában a felvidéki magyar dialektus rekonstruálása a vendégszerető idős házaspár jelenetében.)

A *Halott föld, halott lányok* című kötet középpontjában két vallásbölcseleti témájú, az esszé irányába forduló szöveg áll: a *Triptichon* és az *Isten nem kíváncsi rád*. A címével a katolikus egyház szárnyas oltáira utaló *Triptichon* 1. képében a szerző radikálisan próbára teszi a bibliai Ó- és Újszövetség közötti folytonosság evidenciáját (a novelláskötet görög mitológiai bevezetését felerősítve), amikor a Krisztus-ábrázolás szakrális tárgyát az ószövetségi képtilalom, Mózes első törvényének szellemében a behunyt szemmel érzékelt zajok és hangok fizikusi precizitású leírásává torzítja: az autók motorbögésének megfigyelése során arra a megállapításra jut – természettudományos ismeretei révén minden bizonynyal újra a vissza-viszatérő – mérnök, hogy „teljes legyen a kép, vessünk még egy pillantást az alapzajra, ami tovább árnyalja a jelenségről kialakított képünket” (63.). Így a 2. kép a tóba dobott kő „koncentrikus kör”-einek (66.) etikai kérdését (az olvasó toleranciaküszöbét próbára tevő részletességgel) tárgyaló eszmefuttatás már felidéz az ókori zsidó megkövezés szokását is, mely az Isten nevének említéséért járó büntetés volt.

Míg a lezáró 3. kép, egy nyári olvasás kapcsán, a *Triptichont* a fajok közötti gyűlölködés, a versenyfutásban bajnok, zajkeltő fekete bogarak és a rájuk vadászó varangyos békák megfigyelésének részletes leírásával zárja: „Az undorító bogár megértette velem könyvem tárgyát, és ez az undorító bogár nem hagy nyugodni. Nem dob-



tam ki a hulláját, üvegbe öntöttem és gyűrűt csináltattam belőle, itt van az ujjamon, nézd csak, fekete és sima a kitinpáncélja, ha jobban megfigyeled, tükröződsz benne.” (75.)

Grendel Lajos a méltatott kötet szerzőjének tehetségét igen meggyőzően bizonyító írásnak az *Isten nem kíváncsi rád* című elbeszélést nevezte a róla szóló kritikájában, ami abban az esetben megalapozott, ha – vitapozícióként – nem is értek egyet a pozsonyi mester azon fanyalgásával, hogy a maga Száz Pál szerint legjelentősebb *Zajról*, a kötet leghosszabb, avantgárd szövegéről annyi mondanivalója akadt, hogy „hidegen hagyja az olvasót”. Az *Isten nem kíváncsi rád* vallásbölcseleti keverékénél, amely végíti a buddhizmust a kereszténységgel és az izraelita hittal, talán sokkal érdekesebb a narratológiai felépítés: a „történet” pár mondatos apró jelentekből áll össze, ahol mindig egy viszonyrendszer folytán lépünk át a következő életképbe (egyik ismerőstől haladunk a következőig), míg beékelődik a szövegbe egy kegyetlen,

szociáldarwinista állatmese, amelyben az (egymást) megfigyelő szereplők a kannibalizmus rituáléja által idéznek elő apokaliptikus világképet.

Az olvasó képzeletében a fokozatosan mindent elfelejtő Ábrahám monológja hangzik föl a *Fény* II. részében, amelyben belekeveredik az antik (görög-)római istenek és mitológiai alakokról szóló elmélkedésbe a Teremtés Könyvének vétkezése (111.), a tudás iránti vágy, mintegy az ezt megelőző bonyolult fizikai eszme-futtatások fölött érzet büntudat következménye. De éppígy értelmezhető az apját, Uranoszt kasztráló Kronosz testvérévé vált elbeszélő szólama a teljes európai filozófiát és tudományt megalapozó antikvitás, illetve az Újszövetség közötti folytonosság állításaként: „Elfelejtettem, hogy ha szabadítóm megvált, visszatérek az emberek közé, másodszor leszek köztük, hogy megváltsam őket és megszabadítsam az égi lakók közül.” (113.) Ebből a lezárásból újraolvasva a *Fény* A. és Z. alcímekkel ellátott I. részét, már tematizálódni látszik a felvilágosodás és az azt opponáló romantika, a racionális világmagyarázat keresése és az irracionális világkép közötti feszültség: „De hiába nézek is a fénybe, még ha megszokja is a szemem egy idő után, nem látok semmit, a fénytől nem látom a fényt. Eltakarja magát. Annyira elvakulok, hogy fáj, és sötétséget látok.” (96.)

Ezen a pontokon felsejlik az olvasóban az angol romantikus William Blake válasza Newton fénytani kísérleteinek varázstalanító leplezéseire, vagy az az ellentét, amely Edmund Burke és George Wilhelm Friedrich Hegel (isten) fenségéről alkotott elmélete között feszül (Burke fiatalkori művészetelméleti írásában, a *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően* egyaránt utal a szemben a sötétség és nem[csak] az élesen vakító fény hatására keletkező fájdalomérzetre; másrészt Hegel ószövetségi zsoltárelemzését is próbára teszi, mert ha a mindent betöltő isteni fényáradatról éneklő 104. zsoltárt továbbolvassuk az általa idézett kezdősoroknál, akkor a megteremtett éjszakában bömbölő

állatok rémképei is élénk tárulnak). A szövegben a pince félelmetes folyosói és a napfényben úszó fenti labirintus remekül érzékelteti ezt a kettősséget, illetve a mágikus realizmus irányába kalandozik el a fényhallucinációk folytán maguktól mozgó belső terek leírása során.

Száz Pál eredeti gondolkodására vall, hogy a fény kapcsán felveti az önzonosság és a német romantikában nagy jelentőségre szert tett Doppelgänger témáját, de nemcsak az alagútban sétáló, két egymást elvesztő éntükörszerű szétválása kapcsán (107.), hanem az árnyékot illetően is, amikor Peter Schlemihl történetét egészen újravariálja:

„[L]ehet, hogy semmi közöm az árnyékomhoz. Hisz bárkinek állhat így a haja, lehet ilyen alkata, lehetne bárki másé is. Viszont mindig azt csinálja, amit én (...) Másolja a tested. De nem tökéletes másolat, hiszen az sík felület, és az arányok is eltolódnak. (...) Hamis képet ad. Hamis másolat. Csak töredékeket kapunk, amiből az egészet sosem rakhatjuk össze, túl sok az, amit nem tudhatunk.” (96–97.)

A *Zaj* című avantgárd, költészeti és próza váltakozásából felépülő töredék bevezetésében játszik a hamisítás témájával, amikor talált szövegnek nevezi a művet, és (a szerző által is már megrendezett) Büchner-féle *Woyzeck* képezi a kiindulási pontot, vagyis itt villan be a kötetbe a címadó halott lány, hiszen a német romantikus zseni drámájának főszereplője féltékenységéből elkövetett gyilkosság miatt vált ismertté. A második bevezetéből megtudjuk, hogy egy halála előtt minden írását megsemmisítő barát (az Író) kizárólag egy cipős dobozban összegyűjtött papírfecni-töredékeit hagyta hátra, melyeket az Elbeszélő, az Író „tükre” (122.) kombinációs játék formájában ezúttal közread, két csoportra osztva a macskakaparászerű írásokat: a zenei és az írói hagyományok (Kármán József magyar irodalomban legelső hasonló kísérletét idézve) váltják egymást az elbeszélésben. A hallucinációnak álcázott diktálás fikciója, melyet végül az erősebb elcsöndesít, a halott anya képzetében kell, hogy betelje-

süljön (125.). Anna Blume, ich liebe dir – mondhatnánk a kölni dadaista, Kurt Schwitters klasszikus költeményét idézve, mert a szétfolyó Anna-versek zenéje egy másik nő halálát látszik beteljesíteni. Majd meghallgatja Írónk a himnuszt. „Rab vagyok, mint a képkeretben a kép” – írja, és szinte hallani az ikonná válás tudatának felszabadító érzéséből merítkező gúnyos kacaját (az áthúzott szövegrészek, zajok jelentéktelensége fölötti önelégültséggel, kiválasztottságtudattal) – „Szabad vagyok, mint a kép a képkeretben, amely jelentését az őt befogadó ráházaton túl adja ki” (127–128). A rejtélyes fehér zaj, a távbeszélő készülék irracionálisnak tűnik, de valójában egy analfabéta papagáj – a „Zajhallgatók Rendje” (132.) az összeesküvés(-elmélet) helyett egyre kiszolgáltatottabbá válik a hangmanipulációs játszma kétértelműsége folytán. „A fekete zaj a csönd?” (144.)

Száz Pál könyve – szép fekete-fehér fényképeivel – nem strand-lektűr, nem a nőket zabáló lepedőakrobaták hazug meséje, nem az ál-traumája miatt hisztériázó fabularege, nem a menedzser költő dilettáns vállalkozása, és elcsépelet történelmi traumákból sem kíván hasznot húzni – komolysága, mélysége folytán nem lovagolja meg a kortársai könnyűnek talált trend-hullámain, ezért joggal számíthat a magyar irodalom maradó értékeinek kategóriájára. ■■■

■ **Benkő Krisztián** (1979): irodalomtörténész, esztéta, műfordító. Könyvei: *Önkívület* (Kalligram, 2009); *Bábok és automaták* (Napkút, 2011).